

Den afrikanske tragedie

Om forholdet mellem Karen Blixens *Den afrikanske farm* og Nietzsches *Tragediens fødsel*

STEEN KLITGÅRD POVLSEN

I. Dekonstruktion af en myte

I sin disputats om Karen Blixen vier Bo Hakon Jørgensen i den klare og for enhver Blixen-læser nyttige forskningsoversigt den tyske skandinavist Bernhard Glienke en særlig opmærksomhed. Glienke, hvis bog fra 1986 *Fatale Präzedenz. Karen Blixens Mythologie* ifølge Bo Hakon Jørgensen (måske p.g.a. sit tyske sprog) ikke helt har fået den opmærksomhed, den ifølge ham fortjener, er særlig 'farlig' for en moderne bestræbelse (herunder Bo Hakon Jørgensens egen) på at vise Blixens aktualitet og stadige kunstneriske værdi. Især fordi han på grundlag af en minutøs opregning af referencer og citater i Blixens værk karakteriserer hende som en relativ uselvstændig, traditionel og epigonal mytologiserer af gængse symbolistiske og æstetistiske problemstillinger fra århundredeskiftets litteratur og kunst. Det er op imod en sådan positionsbestemmelse, at Bo Hakon Jørgensen sætter sin "siden hen"-læsning med dens understregning af distancen og den forskudte bearbejdning af det ideologiske gods som kernen i Blixens fortælleunivers. Glienke kan nok ifølge Bo Hakon Jørgensen registrere og påvise åbne og skjulte referencer, men "hans registrerende metode har sine svagheder over for ironi og fortællerposition",¹ og hans indplacering af Blixen i en atavistisk århundredeskifte-æstetik er derfor mangelfuld.

Det afsløres også, hvis man læser tættere ind på Glienkes tekst. I sin beskrivelse af denne æsteticisme og i sin indplacering af Blixen på linie med navne som Maeterlinck, Schnitzler, Wedekind og Söderberg står Nietzsche for Glienke centralt, og han citerer flere steder fra genudgivelsen af Nietzsches

Tragediens fødsel (*Die Geburt der Tragödie*, 1886) "i virkeligheden anerkendende og fremhævende 'Forsøg på en selvkritik'", som han kalder den "vigtigste filosofiske kilde til århundredeskiftets æsteticisme". Men efter sin omhyggelige opregning af alle de faktiske Nietzsche-spor i Blixens værk konkluderer Glienke alligevel tørt, at "den referentielle evidens er sølle",² og senere vrænger han lidt hånligt: "At Blixen læste eller måtte have læst Nietzsche står i hvert andet leksikonopslag om hende; en undersøgelse mangler dog" (p. 307). For Glienke er Blixen ikke alene en lidt fordægtig myteskaber i sin bearbejdning af århundredeskiftets æsteticisme, forestillingen om hendes særlige forhold til Nietzsche er i sig selv en litteraturhistorisk myte.

Glienke har imidlertid tidligere loyalt citeret Blixen for hendes udtalelse til Bjørnvig om, at hun havde elsket Zarathustra-bøgerne siden sin ungdom;³ og da han skal redegøre for Blixens forhold til Heretica-gruppen viser han også, hvordan hun satte dennes forkølede efterkrigsmoralisme i kontrast til sin egen Nietzsche-inspirerede radikale æsteticisme. Glienke indleder f.eks. sin gennemgang af Ole Wivels erindringer om en frokostsamtale med Blixen på Rungstedlund på følgende måde: "Am 17. April 1950, Blixens fünfundsechsigstem Geburtstag, dinierte Ole Wivel als ihr einziger Gast auf Rungstedlund. Die Kerzen täuschen, nicht *hygge*, sondern Nietzsche ist geplant" (p. 290) – hvorefter der følger et referat af Wivels redegørelse for samtalen i "Sonate for Valdhorn". Blixen havde her citeret det sted fra Platons Phaidros-dialog om Dionysos-toget, som Thomas Mann også – i en ikke helt pålidelig version

– havde brugt i *Der Tod in Venedig*, og som man ikke alene i hver anden, men i hver leksikonartikel kan finde betegnet som en Nietzsche-inspiration. Lægger man disse og et par andre, lignende steder sammen hos Glienke, får man et tvetydigt udsagn: det er svært at finde de direkte belæg for en Nietzsche-læsning hos Blixen, men den generelle inspiration fra især *Tragediens fødsel* synes at have været stor. Men Glienke har i Bo Hakon Jørgensens rigtige karakteristik “svært ved at gå mellem linierne” og lader det blive ved dette.

Heller ikke Donald C. Riechel kan i det hidtil største bidrag til en bestemmelse af Nietzsches indflydelse på Karen Blixen⁴ finde mange direkte belæg for, at Blixen havde læst meget Nietzsche, men bruger et bredt defineret indflydelsesbegreb til at sætte centrale temaer hos Blixen ind i en mosaik af Nietzsche-citater, især omkring temaerne moral og æstetik. Det giver et lidt flimrende billede af en vis affinitet mellem de to forfattere, men Riechels undersøgelse, der i øvrigt tager forbavsende lidt hensyn til *Tragediens fødsel*, lider under ikke at have sammenhængende strukturanalyser hverken af Nietzsches eller Blixens værker. Citatmosaikken sandsynliggør en parallelitet mellem nogle grundopfattelser hos to forfattere, og kan som sådan fungere som en appetitvækker til en nærmere undersøgelse. En sådan “steht doch” også efter Riechels artikel “aus”.

Man må imidlertid spørge sig, om der overhovedet er noget at komme efter efter Detlef Brenneckes artikel “Nietzsche, Blixen – ohne ‘ein berühmtes und’. Vom Missverständnis eines Vorbilds”, oprindeligt holdt på en Nietzsche-konference i Weimar i 1998 og udgivet i antologien *Wiedersprüche. Zum frühen Nietzsche-Rezeption* (Andreas Schirmer und Rüdiger Schmidt (red.), Weimar 2000). Artiklen er et forsøg på én gang for alle at mane forestillinger om Nietzsches indflydelse på Karen Blixen til jorden. Minutøst og detaljeret eftersporer Brennecke alle de påståede Nietzsche-referencer i Blixens værk og udtalelser, og påviser at de enten tyder på, at Blixen ikke har forstået noget af Nietzsche (ligefrem mener det modsatte af Nietzsche) eller også anvender Nietzsches bon mots på en udvendig og uforbindende måde, der nok tyder på et vist overfladisk

kendskab til den store tysker, men uden forpligtende indflydelse. Det er Brenneckes tese, at Blixen-forskningens stædige tilbøjelighed til at ville læse Blixen ind i nærheden af Nietzsche skyldes, at man har villet give den danske forfatter noget af ‘aura’en fra den verdensberømte filosof. Brenneckes artikel er en plæderen for, at det behøver Blixen ikke: hun kan godt stå alene uden det berygtede ‘og’ – som i tysk sammenhæng også har været brugt til at give f.eks. Schiller lidt berømmelse fra Goethe: “Goethe og Schiller”, etc! Det er naturligvis et dybt sympatisk ærinde, men ændrer ikke ved den grundlæggende skepsis, hvormed man må møde Brenneckes energiske og i detaljen skarpsindige opgør med “Blixen-Nietzsche-myten”.

For når sådanne myter kan sætte sig fast, er det fordi der al ubestemtheden til trods findes en fornemmelse for, at der alligevel ‘er noget om snakken’. Myter lever jo af deres tvetydige og ubestemmelige karakter, og får deres gennemslagskraft ved sooderso alligevel at være en genuin tolkning af virkeligheden. Og forsøger man at dekonstruere myter, har de det med at forsvare sig. Da kan det betale sig, at lytte til denne insisteren og spørge til dens tale, i stedet for blot at afvise den som “myte”. Det følgende er et sådant forsøg: det bygger på en spontan oplevelse af, at Karen Blixens *Den afrikanske farm* er formet som en tragedie og har noget umiskendeligt Nietzschesk over sig. Og er udløst af Bernhard Glienkes, Detlef Brenneckes og andres provokerende bestræbelser på at dekonstruere myten om Nietzsches indflydelse på Blixen. Et forsvar for myten, så at sige: vel egentlig ikke noget dårligt udgangspunkt, når man skal læse Blixen.

Skal man videre ad den vej, skal man imidlertid ud over registreringen af de sparsomme direkte vidnesbyrd, der foreligger angående Blixens Nietzsche-læsning. Således er det overraskende at konstatere, at Pia Bondessons registrant over Blixens bogsamling på Rungstedlund ikke har et eneste Nietzsche-nummer. Man må altså gå videre på “Blixens veje rundt om Nietzsche”, som Riechel gjorde det, men gøre det mere koncentreret og struktureret end han. Og her kan der være god grund til at følge et par af de

andre, der har gået disse veje, og som ifølge Detlev Brennecke er blandt grundlæggerne af myten. Feks. Judith Thurman.

Man opdager hurtigt her, at Thurman ganske rigtigt er lige så tvetydig, som hun er insisterende. Det er hendes påstand (og den er jo umiddelbart indlysende), at Blixen kendte Nietzsche gennem Brandes' forelæsninger om ham, forelæsninger hvis ånd nåede frem til det dinesenske hjem som almindelig 'hörensagen'. Tættere kan Thurman ikke rigtigt komme:

Der findes ingen beviser for, at Tanne læste Brandes' forelæsning om Nietzsche, da den blev genoptrykt i 1900, selv om noget tyder på, at hun gjorde det. Hun fortalte i et brev fra Afrika sin moster Bess, at på det tidspunkt, hvor hun i en alder af nitten år havde prøvet at opsøge Brandes, havde hun i årevis "levet i" Brandes' bøger, og at "det var ham, der havde åbenbaret litteraturen for mig. Min første personlige begejstring for bøger – for Shakespeare, Shelley, Heine – fik jeg gennem ham". Nietzsche nævnes ikke; hun har måske ikke villet sære Moster Bess unødigt.⁵

Judith Thurman læser altså det, hun vil læse, og står Nietzsches navn der ikke, læser hun det alligevel. I fortsættelsen citerer hun da også Thorkild Bjørnvigs ord fra "Pagten" om, at Blixen "havde elsket Zarathustrabøgerne fra hun var ung", og tilføjer så – uden for citatet – at "Nietzsches filosofi, ja undertiden også hans egne ord, går igen i hele hendes værk".⁶

Går man Thurmans Nietzsche-referencer efter, har man ganske rigtigt svært ved at finde "Nietzsches egne ord" hos Blixen, hvis man ser bort fra lidt småtterier som brugen af udtrykket *amor fati*⁷ og af et motto til "Den afrikanske farm", som Nietzsche også bruger, men som begge kan have fra den samme kilde, Herodot. Det kan man ikke bruge til at påvise nogen stor, dybtgående indflydelse med. Alligevel digter Thurman videre på Nietzsche-sporet, idet hun nu læser den afhandling af Brandes, som hun mener Blixen må have læst. Og havde hun gjort det, ville hun have stødt på Brandes' Nietzsche-ideal om "en ny slægt" – en klasse af mennesker, som har lært livet at kende og er rustet til handling, og som derfor har brug for historien. Det var denne 'klasse', Blixen

altid beundrede, når hun stødte på den i det virkelige liv, og som leverede heltene til *Den afrikanske farm* og til hendes fortællinger, og som hun på sine ældre dage beklagede var svundet så sørgeligt ind i det moderne Danmark.⁸ Hvem heltene er i *Den afrikanske farm*, kommer Thurman ikke her nærmere ind på, men én af dem er jo i alt fald Denys Finch-Hatton, som Thurman tidligere har udnævnt til at være en "lærer" for Blixen. Sådan som Brandes i sit essay beskrev, at Nietzsche havde brug for det.⁹ Igen en kobling uden tekstligt belæg. I denne sammenhæng ser Thurman Denys motto "Je responderay" som udtryk for den radikale aristokratisme, som de nye mennesker i Brandes' Nietzsche-udlægning skulle udgøre, og som Blixen altså skulle have taget til sig. At Thurman partout vil have Denys Finch-Hatton ind omkring Nietzsche giver senere i hendes bog anledning til en i min sammenhæng interessant tolkning. Hun sammenligner her Denys med Blixens mand, Bror Blixen, og konstaterer en "vis slægtskabsfølelse mellem to venner, der elsker den samme kvinde". Og slutter med følgende formulering:

Med sin mere direkte seksualitet og sin primitive charme kunne Bror have været et første udkast til sin efterfølger: den side af "Dionysius", som Nietzsche kalder "satyren". For alle, som kendte Denys, var han Guden. (p. 205)

En note henviser passim til *Tragediens fødsel*.

Stedet er tvetydigt og henvisningen til Nietzsche er det i særdeleshed. Men måske er tvetydighed alle myters væsen, og er Thurman grundlægger (eller bekræfter) af en Nietzsche-myte om Blixens forfatterskab, bygger den måske på tvetydigheder af denne slags. Og måske lever litteraturhistorien af gode, kreative myter? Mener Thurmann således, at der bestod en modsætning mellem Bror som 'satyr' og Denys som 'Gud' – eller hævder hun, at Denys var en udgave af Nietzsches satyr som Gud, og Bror kun hans "første udkast"? I den sidste tolkning er Denys altså den egentlige Dionysos i Blixens liv og værk – i den første er han det apollinskes repræsentant, svarende til at han lærte hende græsk og så forfinet og træt ud og "virkede kølig elegant" (p. 205). Altså den ægte klarhjernede modvægt til den plumpe

Bror. Vi kommer det ikke nærmere hos Thurman, der heller ikke noget sted giver et sikkert bevis for, at Blixen faktisk har læst *Tragediens fødsel*. Stedet her kunne tyde på, at hun heller ikke selv har det; selv om man naturligvis skal være varsom med at slynge påstande ud om, hvad folk *ikke* har læst. Til gengæld giver det lyst til selv at læse *Tragediens fødsel* og sammenligne den med *Den afrikanske farm*.

II. Det tragiskes struktur

Det er påfaldende, at hvor Blixens større fortællinger efterhånden er gennemanalyserede og strukturbestemte, findes der kun få egentlige læsninger af *Den afrikanske farm* som litterær struktur. Langt de fleste behandlinger af værket har den biografiske akse som centrum: især efter udgivelsen af *Breve fra Afrika* kan man sammenligne med det umiddelbart mere autentiske stof, og se den som en bearbejdet selvbiografi. Dette er jo oplagt, også at det bearbejdede har mytiske træk, og derfor har den første større læsning af værket – Robert Langbaums i *The Gayety of Vision*, på dansk *Mulm, stråler og latter fra 1964* – da også overskriften: *Selvbiografi og myte i de afrikanske erindringer*. Brennecke hævder, at myten om Nietzsches indflydelse på Blixen bl.a. går tilbage til Langbaum og citerer fra en samtale, denne har haft med baronessen: “Jeg holder meget af Nietzsche,” sagde Karen Blixen til mig. “Folk har uret i at kalde ham filosof. Han er kunstner”.¹⁰ Mere er der ikke i det, og Brennecke kan gøre Langbaum til den første i det pseudovidenskabelige slæng, der forvandler “ein verstohlener Zauberstabswink in Richtung Friedrich Nietzsche aus einem Wolkenkuckucksheim [in] ein vielräumiges Denkgebäude” (op. cit., p. 111).

Men Langbaum er intenst optaget af det tragiske i Blixens værk og i den sammenhæng er hans læsning af *Den afrikanske farm* typisk tvetydig. På den ene side føler han det nødvendigt at starte sin genre- og strukturbestemmelse af værket med at tage afstand fra forestillingen om, at den skulle være en tragedie. “På grund af at *Den afrikanske farm* er delt i fem dele, er den blevet sammenlignet med de franske tragedier i fem akter, som Karen Blixen elskede”, skriver Langbaum og henviser i en note til

en anmeldelse af Hakon Stangerup, da værket blev udsendt på dansk 1937. Langbaum fortsætter:

Selv om der er ligheder, er dens struktur imidlertid ikke helt tragediens; for tragedien udspiller sig i en falden verden, hvor vi fra begyndelsen ser spirerne til de ulykker som giver den afsluttede katastrofe en moralsk, logisk begrundelse. Men i *Den afrikanske farm* har vi fire akter som er ren idyl, fulgt af et fald, som ikke lader sig begrunde undtagen ud fra fysisk nødvendighed – den nødvendighed, ifølge hvilken ting forandrer sig, og vi vokser op og dør. Spirerne til ulykkerne ligger med andre ord udenfor historien; den faldne verden bryder ind i den ikke-faldne”.¹¹

Altså ingen tragedie her.

På den anden side smutter tragedieformen alligevel med i hans karakterisering af værket, bl.a. i bestemmelsen af fjerde del og i opspillet til Denys død.¹² Samtidig peger han på vigtige strukturer, som han tolker forkert: påstanden om de første fire dele som ren idyl er f.eks. notorisk forkert. Som flere senere har bemærket, er faldet allerede indbygget i første sætning: “Jeg *havde* en Farm i Afrika...”, sådan at når hun kort efter skriver: “I Højlandet vaagnede man om Morgenen og tænkte: Nu er jeg der, hvor jeg skal være”,¹³ så ved vi allerede, at dér er hun ikke mere.¹⁴ Og ser man på de fem dele, så kan man måske nok karakterisere den første “Kamante og Lullu” som ren idyl, selv om Lullu, der på Swahili betyder ‘perle’, men også bærer samme navn som Frank Wedekind og Alban Bergs femme fatale, til sidst forsvinder sporløst ind i skovene. Hendes bjælde er den sang, Blixen kan om Afrika, mens den sang, Afrika kan om Blixen, er Kamantes tre gange gentagne bøn til hende om at vende tilbage – en bøn, vi forstår aldrig blev opfyldt. Så allerede en noget pjusket idyl. Men straks fra anden dels begyndelse ved vi helt eksplicit, at katastrofen er indtrådt. Skæbnetungt indledes kapitlet: “Om Aftenen den 19de December gik jeg ud af mit Hus for at se, om der var Udsigt til Regn” (p. 71), hvilket der som bekendt ikke er. Til gengæld falder i denne fatale nat det vådeskud, der sender den første chokbølge ind i idyllen og varsler det store fald, der kulminerer i Denys Finch-Hattons flystyrt. Som i den græske tra-

gedie ved vi fra starten, at ulykken er sket – fortællingen skal forsøge at opklare hvorfor, og klage over det uundgåelige. Det er denne struktur, Robert Langbaum kun antyder, men ikke nærmer sig.

Det gør derimod den analyse, der så vidt jeg kan se er den, der hidtil grundigst har forsøgt at formbestemme værket. Den forholder sig til gengæld ikke til værkets eventuelle relation til Nietzsche. Jeg tænker på norske Tone Selboe, der i *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskab* fra 1996 (før nylig udkommet på dansk) i flere sammenhænge betegner bogens henvisninger til “en tragedie i fem akter” som dens meta eller metahistoriske kommentarer. Et af de steder, som Selboe uden videre betegner som en sådan metakommentar er imidlertid også så tilpas tvetydigt, at det nok kunne fortjene en nærlæsning. Det drejer sig om det kapitel i bogens fjerde del, der med et citat fra 1. Mosebog bærer titlen “Jeg slipper dig ikke, før du velsigner mig”. Det er det, farmen beder gæster om, der har besøgt den, skriver Blixen. Først når de har velsignet den, slipper den dem. Hvorefter hun fortæller om en gammel dame, der i et selskab fortalte om sit liv, og hævdede, at hun gerne ville leve det om igen. Dette er for Blixen udtryk for det tragiske: “Man kan tage en Arietta, en lille melodi, da capo, men ikke et helt musikstykke, ikke nogen symfoni og heller ikke nogen tragedie i fem akter. Hvis de bliver gentaget er det fordi de ikke er gået som de skulde”. Og hun slutter passagen: “Min ungdom, jeg vil ikke slippe dig, før du velsigner mig, mit liv, jeg vil ikke slippe dig, før du velsigner mig, men så vil jeg slippe dig” (p. 213-14). Stedet må vel læses sådan, at Blixen siger, at hendes liv var en stor ting – en symfoni eller en tragedie i fem akter – og at det ikke gik, som det skulle. Derfor skal det gentages, for at det kan velsigne hende, så hun kan slippe det. Men derfra til at sige, at gentagelsen (og det er vel rimeligt at sige her: i skriften) er en tragedie i fem akter, og stedet her er bogens metakommentar til sin egen form, er der et spring. Også Selboe, den hidtil skarpeste læser af *Den afrikanske farm*, læser det, hun har behov for at læse. Hun er sikker på, at der er noget om denne tragedieform, men tvetydigheden i Blixens sproglige klip-

peteknik gør det svært at finde det endelige bevis på, at baronessen også mente det. I stedet for at løse tvetydigheden gentager Selboe den.

Anderledes beslutsom er hun imidlertid, når hun tolker bogens berømte løvejagt som det Blixen selv kalder “femte akt i en klassisk tragedie” og her læser en metakommentar til værkets egen form. Hun forstår – som andre før hende – de to løver, som Blixen og Denys nedlægger, som repræsentanter for dem selv – Blixen er jo flere gange karakteriseret som “the lioness” – og deres nedlæggelse som deres fælles “Liebestod”. Hun ser også den anden af de to løvejagter som et “ursamleje” og tolker den ganske rigtigt som et opspil til den sidste af episoderne i værkets tredje del: den flyvetur i Denys fly hen over Afrika, der er kulminationen i Blixens lykke, og som klart rummer den nemeses, der i sidste instans fører til Denys styrt og tragediens slutning. Det er dog kun det seksuelle i episoden, der interesserer Selboe. Derfor læser hun heller ikke videre og ser det dybt tvetydige i kapitlets slutning. Den indfødte spørger de to flyvere, om de på deres tur har set Gud. Og da de svarer benægtende, spørger han, hvorfor de så overhovedet har gidet at flyve. Svaret kommer først i sidste episode: Denys vil blive ved med at flyve, for han vil *være* Gud. Det er denne hybris, der fører til hans fald. Det var da Prometheus ville være lig guderne og stjal ilden fra dem, at han blev ramt af nemeses. Det er her, *Den afrikanske farm* pludselig får ikke alene form, men også ånd som en græsk tragedie.

Selboe bemærker heller ikke, at begge de to løvejagter på dionysisk vis er ledsaget af rigelig med vindriknings, og at den sidste bliver beskrevet som en dans af lys midt i mørket (jfr. p. 182). Dette er ellers vigtigt, hvis man nu forsigtigt vil begynde at nærme denne øjensynlige femakters tragedie til et Nietzschesk forlæg. I den sammenhæng får Denys nemlig konturer af den Satyr, som Nietzsche beskriver som inkarnationen af det folkelige kor i den gamle græske tragedie. Det er ofte blevet bemærket, at Denys Finch-Hatton optræder i *Den afrikanske farm* som den store lytter: “Han kunne høre på en historie”, står der om ham, underforstået: ikke alene denne bog, men hele Blixens forfatterskab er fortalt

til ham. Det er også hovedpointen i Tone Selboes læsning: jeg'et bliver til ved at fortælle til ham som død, først i døden bliver han mulig at fastholde, først dér får hun ham virkelig. Med en omskrivning af Elizabeth Bronfens skelsættende bog: *Over his dead body* tilegner fortælleren sig verden, først da tilgiver den hende, så hun endelig kan slippe den.¹⁵ Javel, men også i sin egenskab af lyttende er Denys det potenserede udtryk for de indfødte, også de kommer til farmen om aftenen for at lytte til hendes historier, også de er del af den tabte verden, hendes fortælling rettes til. Han er i denne sin vigtigste egenskab en primus inter pares.

III. Den tragiske helt

Og prøver man at fastholde billedet af Denys Finch-Hatton i hele *Den afrikanske farm*, er det mest overraskende i det, at han ikke alene er udtryk for Afrikas sjæl, men også for de indfødtes. Sammen med vennen Berkeley Cole beskrives han som udstødt af sin egen tid og sit eget miljø, en hjemhørende i dronning Elisabeths England: "Her kunde han have spadseret Arm i Arm med både Sir Philip Sidney og Francis Drake", lige så urørlig aristokratisk som Kamante og Kinanjui, Kikuyu-høvdingen. Derfor konkluderer Blixen også om Berkeley og Denys med at spørge, "om ikke de hvide Mænd fra Fortiden, fra hvilken som helst Fortid, vilde have været i bedre Forstaaelse med de farvede Racer, end vi kan være det i vor mekaniske Tidsalder" (p. 168). Denys er nok overkultiveret, men uciviliseret, og er derfor mere inderligt i kontakt med de indfødte end med de andre hvide i Afrika. Efter hans død beskrives den hykleriske sorg hos de hvide i Nairobi, til gengæld står der blot kort om de sorte: "De Indfødte havde kendt Denys bedre end de hvide Folk, for dem var hans Død et stort Tab" (p. 270). Og begravelsen af Denys, som Selboe selvfølgelig har ret i er bogens kultiske højdepunkt, er først og fremmest karakteriseret ved, at det er de indfødte, der følger ham. Biskoppen fra Nairobi kan desværre

ikke komme, derimod kommer Denys' safari-folk i dagene efter begravelsen og samles på farmen:

De sagde ikke, hvorfor de kom, og bad mig ikke om noget, men de satte sig med Ryggen til Husets Mur, og Bagen af Hænderne hvilende på Jorden og blev siddende her, imod Indfødtes Sædvane, i dyb Tavshed, Malimu og Sar Sita kom, Denys' dristige, erfarne, frygtløse Bøssebærere og Sporfindere, som havde været med ham på alle hans Safarier". (p. 274-275)

Det er i forlængelse af denne attitude, at man skal læse den berømte skildring af løverne, der samles på Denys' grav: det afgørende er her måske ligefrem, at det er masaierne, der rapporterer om den mærkelige hændelse til distrikt-kommisæren, og at det først er på anden hånd, Blixen hører om det. Det knytter den inderlige forbindelse mellem Denys, de indfødte og løverne. *Den afrikanske farm* er beretningen om deres fælles skæbne.

Og det er her, det kan betale sig at læse efter i Nietzsches *Tragediens fødsel*, helt uafhængigt af, at der ikke er tegn på, at Blixen har læst værket, og helt uafhængigt af, at vi efter Brennecke ikke længere tør bruge det berygtede 'og' mellem deres navne. Der er nemlig så store lighedspunkter mellem deres værker, at de smukt belyser hinanden og tyder på, at Blixen (måske ad andre veje end læsningens) må have fået nys om Nietzsche. Man kan nemlig se Denys som Nietzsches "Satyr" fra *Tragediens fødsel*: den dionysiske korfører ('Choreut'), der både repræsenterer folket i dets kultiske manifestation på scenen, og potenserer det i det guddommelige:

Satyren var noget ophøjet og guddommeligt ... på naturens utilslørede og uforkvaklet storladne skrifttræk dvælede dets øje i ophøjet tilfredshed; her var kulturens illusion visket bort fra menneskets urbillede, her afslørede det sande menneske sig, den skæggede satyr, som bryder ud i jubel til sin gud. Over for ham skrumpede kulturmennesket ind til løgnagtig karikatur.¹⁶

Det er måske svært at forene Nietzsches beskrivelser af den antikke satyr med den Robert Redford-maske, vi efter filmen *Out of Africa* vel alle udstyrer Denys Finch-Hatton med. Men det er måske netop det, vi skal bruge Nietzsche til, når vi læser Blixen. Til at komme "out of Hollywood".

For Denys er ikke blot som udtryk for folket *Den*

afrikanske farms satyr, han er også dens tragiske helt. Om forholdet mellem koret og helten skriver Nietzsche i *Tragediens fødsel*:

Nu får det dityrmbiske kor den opgave at opildne tilskuernes dionysiske stemning i en sådan grad, at de, idet den tragiske helt træder frem på scenen, ikke ser det uformeligt maskerede menneske, men så at sige en visionsgestalt, født ud af deres egen ekstase. (p. 75)

Først stemmer det dithyrmbiske kor (med den satyrske korfører i spidsen) tilskueren på rette orgiastiske måde, så træder den tragiske helt frem som inkarnationen af dette kor og dette folk. Dets visionære indløsning, dets kulmination. I Nietzsches forestilling er dette

et *analogon* til den følelse, hvormed den dionysisk ophidsede tilskuer så guden skride frem over scenen, efter at han allerede var blevet ét med denne guds lidelse. Uvilkårligt overførte han hele det billede af guden, der sidrede magisk for hans sjæl, på denne maskerede skikkelse, hvis realitet han ligesom opløste i åndeagtig virksomhed. (p. 76)

Man må især i denne passage fremhæve ordet 'magisk'. Det er det ord, Blixen bruger gang på gang om de roller, hun, Denys og de fleste andre hvide spiller i forhold til de indfødte: "Og der er Magi i Ord. Et Menneske, som mange Aar igennem af alle sine Omgivelser er blevet betegnet med et Dyrenavn, kommer tilsidst til at føle sig i Familie med det Dyr, han er opkaldt efter, han genkender sig selv i det" (p. 86). "De kan gøre os til Symboler", står der senere om de indfødtes magiske evne – og på den måde er det, at Blixen er blevet til både en klapperslange og til "the lioness". Blixen og Denys spiller i de indfødtes magiske fantasi den samme rolle, som helten spiller i korets imagination i den græske tragedie, sådan som Nietzsche beskriver den.

Som bekendt er Nietzsches *Tragediens fødsel* ikke specielt analytisk konkret: det er ikke for dens nærlæsninger af græske tragedier, man skal opsøge den. Nogle af dem, den dog gentagne gange omtaler, er Sophokles "Ødipus"-tragedier, ikke mindst *Ødipus på Kolonos*, der for Nietzsche synes at stå som en

slags kulmination på denne kunstform, før den med Euripides og især den skrækkelige Sokrates blev talt ihjel. I Ødipus-skikkelsen opklares og straffes tilværelsens samlede skyld, tolker Nietzsche, men fra hans endeligt og ud over den udgår "en magisk velsignelsesrig kraft... der stadig er virksom, efter at han er gået bort" (p. 77). Nietzsche nævner ikke, men ved selvfølgelig, at det netop er fra Ødipus' grav, at magien udgår. Sålænge den forbliver skjult, rummer den en kraft, som athenienserkongen Theseus kan udnytte. Herfra kunne man associere til den mærkelige måde, skildringen af Denys' grav bygges op på i *Den afrikanske farm*. Først etableres den i absolut tåge og regndis:

Vi kunde ikke se Sletterne under os til venstre, og heller ikke Bjærgets Skrænter eller Tinder oppe til højre for os. Vore Folk, der fulgte efter os i en Lastbil, svandt os af Syne i en Afstand af ti Meter, og Taagen blev tættere og tættere, jo højere Vejen snoede sig opefter. (p. 272)

Derefter følger en to sider lang beskrivelse af, hvordan tågen langsomt letter og man begynder at grave Denys grav. Men først da Denys er sænket i graven, sker magien: da "forandrede Landet sig... Højene stod alvorlige lodret op, de vidste og forstod, hvad vi foretog os i dem" (p. 274). Og siden er det ikke mindst den storslåede udsigt fra graven, der betones, og som er grunden til, at man videnom kan se de hjemvendte løver. Det er herfra Denys magiske kraft videreføres i Afrika. Ødipus i Kolonos er blevet til Denys Finch-Hatton i N'gong.

Læser vi nu videre i *Tragediens fødsel*, ser vi, at denne gravens magi er baggrunden for den "Heiterkeit", der strømmer fra Sofokles' tragedie, og som for Nietzsche er den apollinske side af dens væsen. I Ødipus-tragedierne ser Nietzsche den ideelle balance mellem den apollinsk beherskede dialog, som især helten repræsenterer, og korets dionysiske dityrambe, der stammer tilbage fra den kultiske dans. Hellenerens natur åbenbarer sig i dansen, fastslår Nietzsche, men dennes "smidighed og fromhed" er det altså, ifølge Nietzsche, lykkedes Sofokles at parre med sin dialogs "bestemthed og klarhed" (p. 76-77).

IV. Aristokratisk radikalisme

Dette bringer os tilbage til *Den afrikanske farm* og til kapitlet "Gæster på farmen". Kapitlet, der slutter med de to løvejagter og den deraf følgende sublime, men også hybrisagtige flyvetur over de afrikanske højsletter, begynder med en skildring af de store kultiske ngomaer, de indfødtes dansefester. Tone Selboe analyserer især episoden med henblik på dens utvivlsomme seksuelle konnotationer og den dobbelthed mellem tiltrækning og frastødning, fortællerjeget står i til dette. Interessant er imidlertid, at episoden indledes med Denys: med at han ankommer til farmen og samtaler med fortælleren på en måde, der magisk oplyser huset, hvor det foregår.

Ved saadanne Lejligheder tænkte Denys og jeg os, at de vilde Masaier, som laa i deres Manyattaer ved Foden af Bjergene, maatte se mit Hus lyse, som om der var Ild i det, sådan som Vingaardsbønderne i Umbrien saa det Hus lyse, hvori den hellige Frants og Sct. Clara talte sammen om Teologi. (p. 127)

Denys hellighed er ikke bundet til nogen tid. Derefter klippes der uden overgang til beretningen om de store fester, der på denne måde omfattes af Denys' magiske lysskær.

En afgørende pointe i denne skildring er da, at det er masaiernes ankomst til dansepladsen, der får disse fester til at kamme over i orgiastisk rus. Det er masaierne, der er de vildes aristokrater, der betinger den hæmningsløse vildskab. Aristokratisk radikalisme, kunne man betegne det, og det er i denne radikalisme, hybris'en ligger. Masaierne overdreder dansen, Denys overdreder flyvningen. Bag det hele ligger sammenligningen: det var Blixen, der overdrev kaffedyrkningen (i højden), derfor blev hendes liv en tragedie. Det er som bekendt også disse masaiere, der beder fortælleren om at skyde løverne, hvorefter hun igen beder Denys om hjælp. Og sådan etableres den direkte forbindelse mellem løvejagten og de kultiske fester. Nietzsche er fra starten af *Tragediens fødsel* også klar over tragediens forbindelse med den dionysiske mysteriekult, som han i øvrigt skynder sig at beskrive som inddæmmet af det apollinske i den græske variant.¹⁷ Men man skal læse tæt på værket for at finde spor af, at Nietzsche har været

opmærksom på disse fester og derfor den attiske tragedies forbindelse med jagtkulten. Der ligger dog en anelse om det i den anekdote, Nietzsche fortæller om kong Midas, der jagede skovguden Silen, der da han blev fanget udslyngede den klage, vi finder forskellige steder i græsk litteratur: det næstbedste for dig er at dø. Det bedste slet ikke at være født. Det er denne klage, jagtbyttets og offerdyrets klage, der lyder som det inderste smertepunkt i den græske tragedie, ifølge Nietzsche. I en senere tragedieforskning, der klart har vedkendt sig inspirationen fra Nietzsche og *Tragediens fødsel*, med navne som Wilhelm Burkert og Albert Henrichs – en forskning som René Girard har trukket på i sine teorier om offeret og syndebukken – står opfattelsen af de eleusiske mysterier og dionysosdyrkelsen imidlertid også i forbindelse med gamle jagttritualer. Begrebet tragedie hænger som bekendt – Nietzsche antyder det også – sammen med tragos, bukkefod – offerdyrets kultiske attribut. Er det i den sammenhæng, man skal forstå *Den afrikanske farm* med dens løvejagt som en græsk femakters tragedie?

Under alle omstændigheder dukker masaierne op igen i forbindelse med bogens tragediebegreb, og igen sammen med én af gæsterne på farmen. Det er den forhutlede skuespiller Emmanuelson, der i flere omgange besøger Blixen. På en tur ud i landet ender han mirakuløst hos masaierne, og der står om de to parter:

Det var rigtigt og smukt, tænkte jeg, at Emmanuelson skulde have fundet Tilflugt hos Masaierne. Det virkelige Aristokrati i Verden, og det virkelige Proletariat, de er begge i Forstaaelse med Tragedien og dens Idé. Den er for dem selve Guds Plan med Verden, og Livets Toneart. Heri adskiller de sig fra det Bourgeois af alle Klasser, som fornægter Tragedien og grumme nødig finder sig i den, og for hvem det tragiske er ensbetydende med det triste i Verden eller med dens Ubehageligheder. (p. 159)

Her står ikke, at *Den afrikanske farm* er bygget op som en tragedie, og da slet ikke en græsk à la Nietzsche, men at dens helte har forbindelse med den tragiske idé, som er selve livets toneart.

Men det er faktisk også sådan, Nietzsche bygger sin afhandling op: efter en kort indledning starter han med at redegøre for det græske menneskes forbindelse med “det evigt lidende” (p. 52), “hele kvælens verden” (p. 53), o.l. og beskriver hvordan denne klage giver sig udtryk i den dithyrambiske lyrikers “udskriger sit had og sin hån” (p. 56). Og i sidste instans indgår i den musik, af hvilken tragedien fødes. Denne tragiske grundtone markerer Nietzsche hele tiden i dens modsætning til den doriske statsræson, hvorfor han også med bestemthed afviser alle teorier om, at det græske kor er opstået af “en konstitutionel folkerepræsentation” (p. 65), sådan som det var gængs opfattelse, da han skrev sin afhandling. Det er vel denne radikale antiborgerlighed, der mest inderligt forbinder Blixens bog med Nietzsches afhandling – hvad enten hun nu rigtigt har læst den, eller kun kendte den “von Hörensagen”.

V. Tragediens musik

For i det hele taget ligger det tragiske i ordenes musik, og hvis *Den afrikanske farm* er en græsk tragedie, er det fordi den på en måde er opstået “aus dem Geiste der Musik”. Tidligt i beretningen om Denys bliver det fremhævet, at han bragte den første grammofon ud på farmen til Blixen, og stemningsfuld er deres fælles lytten til den skrattende musik i junglen. Også herigennem knyttes Denys til de indfødte, hvis element først og fremmest er musikken. Tone(!) Selboe er inde på det i sin omtale af de indfødtes (kor)sange: “Beskrivelsen av de innfødtes dansefester, ngomaen, rendyrker sprogets musikalske side.”¹⁸ Disse fester minder da også på iøjnefaldende måde om den dionysiske tragedie, som Nietzsche beskriver den:

Ved de natlige ngomaer havde de sangere til at synge for sig foruden fløjtespillerne og trommeslagerne. Nogle af disse sangere var berømte over hele landet og blev tilkaldt langvejs fra. Deres kunst var mere rytmisk recitation end egentlig sang. De improviserede deres ballader på stedet, og de dansendes hurtige, opmærksomme kor faldt da ind med omkvædet. (p. 132)

Vekselvirkningen mellem recitativ og kor er selvfølgelig kernen i alle kultisk baserede folkelige perfo-

mances fra Færøerne til Kenya og er ikke specielt græsk. Men det var lige nøjagtig dette aspekt, som Nietzsche som en af de første betonedede som den græske højkulturs udgangspunkt. Og det specifikke for både Nietzsche og Blixen er, at de betoner denne forms forbindelse med den folkelige, tragiske livsfølelse. Når ngomaen udvikler sig efter masaiernes ankomst ender det også hos Blixen i det store “Urschrei” og den orgiastiske hengivelse til drab og blod, sådan som Nietzsche beskrev tragediens fødsel i den dithyrambiske lyriker Archilochus’ uartikulerede skrig.

Men det musikalskes betydning rækker videre i *Den afrikanske farm*. Man kan f.eks. konstatere, at Blixen i det hele taget er fascineret af de indfødtes sans for sprogets musikalske side: én af de små tekster i *Af en emigrants dagbog* hedder “Negre og vers” og beskriver, hvordan de indfødte i begyndelsen ikke kender til rim, men derefter hurtigt lærer kunsten og bliver ekvilibriste i at lege med sproget: “De forstod hurtigt, at Meningen i Poesi er af underordnet Betydning, og bekymrede sig ikke om Versenes Indhold” (p. 215). De kalder poesi for regn, et tegn på frugtbarhed konkluderer Blixen. Overalt i bogen er Blixen opmærksom på de indfødtes for-kærlighed for, hvad vi i dag vil kalde tegnsystemers signifiant frem for deres signifié, udtrykket frem for referencen – parallelt med hendes betagelse af de afrikanske fugles udtryksformer, opstået direkte som naturbevægelse og naturlyd.

Men der er også noget i hele *Den afrikanske farms* storform, der peger på ngomaens acceleration og den naturlyd, der kan sluge den artikulerede tale. Et af de mest iøjnefaldende strukturelle udviklingstræk i *Den afrikanske farm* er i den måde de to første kapitlers lange, episke fortællinger afløses af tredje og især fjerde kapitels montage af korte, ofte gådefulde filosofiske tekster og anekdoter. Det er som om der er sluppet en kaotisk kraft løs i hendes tekst, som om en episk sammenhæng er gået tabt og derfor en overskuelig verdensforklaring. Død og fallit er indholdet i de fleste af disse små tekster, kulminerende i det kobbelt vilde hunde, der overhaler fortællerinden i kapitlets næstsidste episode. Her er naturen gået over gevind på en måde, der ifølge de indfødte

varsler krig; og skønt en sådan ikke indtræder i bogens slutning, så ender den jo i en tilsvarende ulykke. I en af de tidlige episoder fortælles der i øvrigt om, at Blixen var i besiddelse af to hunde, der kunne grine. En elegant og morsom anekdote, der leder tanken hen på Nietzsches "lachender Löwe" fra Zarathustra-bogen, men også har en uheldsvanger og truende undertone: der er noget grotesk, der ikke passer her. I kapitlets allersidste episode berettes så om en gammel kineserinde på et bordel i Østen, der har en papegøje, som kun kan én sætning, som hun ikke forstår. En dag får hun den oversat af en dansk skibsdreng, der kommer til bordellet, og det viser sig, at den er klassisk græsk: en stor klage over ensomheden i naturen, en klassisk elegi til månen. Således løber selve kapitlet ud i musik, løber grasset i opløsning og polyfoni, en vild, indfødt dans i teksten. Hvorefter femte og sidste kapitel genoptager den lange, episke beretning om farmens fallit, Denys' død og Blixens forberedelser til hjemrejsen. Den store koda og klage over det uundgåelige.

Den udvikling, som Nietzsche genetisk mente at kunne påvise i den græske tragedies fødsel fra lyrikerens naturlyd over den kultiske dans, koret på scenen med korføreren, til den tragiske helt og dennes undergang som uafvendelig skæbne synes altså også at ligge som et værdihierarki under opbygningen af *Den afrikanske farm*.¹⁹ Hermed har jeg ikke hævdet, at Blixen har læst Nietzsche, men peget på strukturer hos denne, som sikkert ville have interesseret hende, hvis hun havde. *Tragediens fødsel* er som bekendt i den sammenhæng virkeligt et værk, der er blevet læst, som man har haft behov for at læse det. Først og fremmest som en lovprisning af det dionysiske, det ur-vilde i den europæiske kultur, som fik sit udgangspunkt i den græske tragedie, og som Nietzsche en overgang troede – hvad han med røde ører senere beklagede – havde sin kulmination i Wagners musikdrama. Det var først Paul de Man, der gjorde opmærksom på det dobbeltsignal, der ligger i værket og påviste, hvordan Nietzsche er dybt fascineret af og påvirket af den retoriske tradition, han i Sokrates' skikkelse gennemhegler.²⁰ De første 100 år af sin eksistens blev værket ellers først og fremmest læst som dionysisk kultskrift.

Også i Danmark, som Jens Andersen antyder det i sin hurtige skitse af den danske animalisme i mellemkrigstiden i bogen om Aksel Sandemose: *Vildmanden* fra 1998. Nietzsches drøm om "den stor-slåede dionysiske fest som skulle komme, når Gud var død og det klassiske menneskesyn opløst"²¹ danner her en af forudsætningerne for den parring af umiddelbart forskellige navne, som er stilen i Andersens tidsbillede. Komparatisme udsat for litterær gadedreng, men provokerende og igangsættende. Således også det lille kapitel om "Blixen og Barbara", hvor baronessen på Rungstedlund ('the lioness') parres med Jørgen Frantz Jacobsens færøske vildkat i et billede midt mellem kryptofascistisk dyrkelse af Blut und Boden og aristokratisk-radikalistisk civilisationskritik. Læser man de dionysiske spor hos Blixen, er det vel derhen, de umiddelbart bringer én.

VI. Det apollinske

Men det kunne så passende være en anledning til at vende tilbage til Nietzsche og se, at sådan er han ganske vist blevet læst i tidens løb, men det er ikke den hele sandhed. For det dionysisk-animalske er jo kun den ene side af tragedien hos Nietzsche, den anden er det apollinske, klarhedens ånd. Og som Lars Erslev Andersen skriver i sin artikel i forlaget Modtryk's bog om Nietzsche fra 1985: "For Nietzsche er der ingen moralsk vurdering af det apollinske og det dionysiske på den måde, at det dionysiske f.eks. vurderes positivt og det apollinske negativt".²² Man kan i den sammenhæng se det jeg, der starter *Den afrikanske farm* ("Jeg havde en farm..."), senere assimilerer sig så godt som muligt med den store indfødte krop og Afrikas natur for siden at skille sig ud som den tragiske afvikler af fallitboet og som fortæller af tragedien – se det som en udgave af Nietzsches principium individuationis, som guden Apollon repræsenterer: "... man kunne endda betegne Apollon som det herlige gudebillede for *principium individuationis*, ud fra hvis gebærder og blikke 'skinnets' hele lyst og visdom tillige med dets skønhed taler til os".²³ Hvor det dionysiske princip hos Nietzsche udgår fra rusen, er drømmen det apollinskes element, og ingen bliver kunstner uden "[d]

enne glade nødvendighed i drømmeerfaringen” (p. 42). Alle skikkelser i den græske tragedie er for Nietzsche forskellige masker af den kæmpende Dionysos:

og at han overhovedet fremtræder med denne episke bestemt-
hed og tydelighed, skyldes drømmetyderen Apollon, som i
dette lignelsesagtige syn tyder den dionysiske tilstand for koret.
(p. 83)

Drømmen og drømmens fordobling i masken er for Nietzsche vejen til den kunstneriske tolkning, og det er i den sammenhæng man skal læse den æstetisme, der ikke alene ligger i det 1886 tilkomne forord, men i det oprindelige værks måske mest berømte sætning: “... for kun som *æstetisk fænomen* er tilværelsen og verden *evigt retfærdiggjort*” (p. 63).

Herfra går en vej til ikke alene en læsning af *Den afrikanske farm*, men til hele Blixens værk. Hele Bo Hakon Jørgensens vidtspundne og polyfone læsning af forfatterskabet med udgangspunkt i fortællingen “Drømmerne” munder jo ud i dette: drømmen som parallel til kunstnerisk fantasi.²⁴ Som en stædig insisteren op imod det tragiske meningstab, en overtagelse af ansvaret for eget liv efter Gudstroens fravær. For Nietzsche er ikke mindst Aiskylos’ Prometheus-figur udtryk for en kunstnerisk præstation parallel med guderne:

Den titaniske kunstner fandt i sig selv den trodsige tro, at han kunne skabe mennesker og i det mindste tilintetgøre olympiske guder: og dette takket være hans højere visdom, som han ganske vist var tvunget til at bøde for med evig lidelse. Det store genis herlige ‘kunen’ ... *kunstnerens* beske stolthed – dette er indhold og sjæl i den aischyleiske digtning. (p. 80)

Det er dette indhold og denne sjæl, Blixen ville have fået med sig, denne stolte tro på kunstens betydning, hvis hun havde læst Nietzsches geniale ungdomsskrift fra 1872. Om hun har gjort det, ved vi ikke, men gør man sig den umage at gå bag myten om Nietzsches indflydelse på Blixen og prøver at sammenligne to af de værker, som denne myte har forsøgt at bringe sammen – ja, så ser man at denne myte nok er mere end en myte. Den er udtryk for

en indre, dyb overensstemmelse i verdenstolkning, og det er den, forskningen har fornemmet, når den krampagtigt har ledt efter konkrete spor af Nietzsche i Blixens forfatterskab. Denne overensstemmelse er mere end en myte.

Noter

1. Bo Hakon Jørgensen: *Siden hen – om Karen Blixen*, Odense 1999, p. 222
2. Bernhard Glienke: *Fatale Präzedenz. Karen Blixens Mythologie*, Neumünster 1986, p. 186.
3. Jfr. Torkild Bjørnvig: *Pagten*, Kbh. 1974, p. 15.
4. I artiklen “Isak Dinesen’s “Roads Round Nietzsche”” in: *Scandinavian Studies* nr. 63/1991, pp 326-350.
5. Judith Thurmann: *Karen Blixen. En fortællers liv*, engelsk 1982, her citeret fra den danske oversættelse, Kbh. 1983, p. 72.
6. *ibid.*
7. Som Riechel oven i købet påviser, at Blixen bruger i en noget anden betydning end Nietzsche, jfr. *op. cit.*, p. 347.
8. *op. cit.* p. 72-73.
9. p. 71.
10. Robert Langbaum *Mulm, stråler og latter*, Kbh. 1964, p. 205.
11. *op. cit.*, p. 137.
12. *op. cit.*, pp. 163 og 166.
13. Karen Blixen: *Den afrikanske farm*, Gyldendal 1955, p. 10. Hvor intet andet er anført, citeres der i det følgende fra denne udgave.
14. Se f.eks. Svend Erik Larsen: “Erindringer om det som aldrig var. Om Karen Blixens ‘Den afrikanske farm’”. in: *Lys og blade. Sider af oplysningens litteratur. Til Poul Schmidt*, red: J. Nørregaard Frandsen, et. al. Odense 1995.
15. Jfr. Elizabeth Bronfen: *Over her Dead Body*, Manchester 1992.
16. Friedrich Nietzsche: *Tragediens fødsel*, på dansk ved Isak Winkel Holm, København: Gyldendal 1996, p. 70-71. Citaterne i det følgende er til denne udgave.
17. Jfr. *op. cit.*, p. 54.
18. Tone Selboe: *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskab*, Odense 1996, p. 59.
19. I sit stædige forsøg på at læse Nietzsche ind i Blixens værk vælger Judith Thurman typisk nok et Nietzsche-citat, da hun skal gætte på, hvilket indtryk Heine har gjort på Blixen. Nemlig fra *Ecce homo*, hvor Nietzsche i forbindelse med sin karakteristik af Heine skriver, at “jeg måler værdien af mennesker, siden af racer, på med hvilken nødvendighed de ønsker at forstå gud som ikke adskilt fra satyr” (*Kritische Studienausgabe*, Bd 6, München 1988, p. 286. Jfr. Thurman *op. cit.*, p. 72). En guddommelige satyr på scenen er tragediebogens bud på den tragiske helt og

samlebegrebet for Thurmans opfattelse af Denys Finch-Hatton.

20. I *Allegories of Reading*, Yale 1979, f.eks. i kapitlet "Rhetoric of Tropes" p. 103-131.

21. Jens Andersen: *Vildmanden. Sandemose og animalismen i mellemkrigstidens litteratur*, Kbh. 1998, p. 47.

22. Lars-Henrik Schmidt et. al. (red.): *Nietzsche – en tragisk filosof*, Århus 1985, p. 40.

23. *Tragediens fødsel*, p. 43.

24. Jfr. op. cit., p. 70.



