

# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 123 2002

*I distribution:*

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Stina Hansson, Lisbeth Larsson

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

*Stockholm:* Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Boel Westin

*Uppsala:* Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktörer:* Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av  
*Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2003 och för recensioner 1 september 2003.

Från och med denna årgång av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

ISBN 91-87666-20-0

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Elanders Gotab, Stockholm 2003

mer eller mindre luftige påståenden. Och sådana teoretiska och andra referenser fylder brödtexten till övermått. Jag har räknat till ca 170 sådana namnmärkta hänvisningar på bokens drygt 220 brödtextsidor (alla noter oräknade), och det är ett ganska högt antal, som närmar sig en referens per sida. Man kan naturligtvis ha olika uppfattning om värdet av sådana här referensspäckade framställningar. Onekligen får man lust att applådera den voluminösa och ofta berikande beläsenhet som ligger bakom denna inomvetenskapliga referensram. Men en sak är säker: det teoretiska rastret stimulerar inte till egen nyfikenhet och självständiga undersökningar. Det hämmar ibland läsningen, skymmer vad som är egna bidrag, och skapar en atmosfär av en välmadraserad forskningskammare där de teoretiskt vita väggarna inte släpper in nytt ljus. De kulturfilosofiska aspekterna må vara hur givande som helst, men jag hade personligen föredragit att fönstren öppnats ut mot historiskt källmaterial i större utsträckning.

Det är något av en paradox i detta. För mitt i denna väldiga teoretiska inbäddning lyfter Anna Williams på ett så stimulerande vis fram den historiska laddningen i de behandlade verken och gör deras myller av människor och liv till en väsentlig del av den ”berättelse om Sverige” som ger oss den fiktiva versionen av historiens och modernitetens motsägelsefulla dynamik. Undersökningar av detta slag är betydelsefulla bidrag till litteraturforskningen och kanske också till historieforskningen, och man kan bara hoppas att denna bok följs av nya nedslag i den i vår litteratur ymnigt rika, nationella ”historieberättelsen”.

Ingemar Algulin

Hans-Göran Ekman, *Karen Blixens paradoxer. Om sju romantiska berättelser, Den afrikanska farmen och Vintersagor*. Gidlunds förlag, Hedemora 2002.

Der er ingen ende på Blixen. Denne måneds Blixen-udgivelse i Danmark byder på et celebreret møde mellem Blixen og hendes majestæt, den danske dronning Margrethe. Sidstnævnte har i sine ledige stunder syslet med papirklip, som hun har sat sammen til såkaldte decoupages, og disse tjener nu som illustrationer til en ny pragtudgave af Blixens *Syv fantastiske fortællinger*

fra 1935. På forhånd lyder det som den fødte udgivelsesucces, og lur mig om det ikke også bliver det.

Man forstår så udmærket vores udøvende billedkunstner-dronnings lyst til at illustrere Blixen. Fortællingernes i forvejen billedbårne sprog mæner det ene billed frem på nethinden efter det andet, og decoupagen – som er en slags kollage – præsenterer sig som et billede sat sammen af en mængde små brudstykker i analogi til Blixens fortællinger, som tilsvarende udgør et mixtum compositum af litteratur- og kunsthistoriske referencer. Men alligevel klæder dronningen og Blixen ikke hinanden. Hvor dronningens kollager er sødledent kældne og dekorativt harmløse, er Blixens montage langt mere vilter og ureglerlig. Eller *barok* – kunne man sige.

Som et umiskendeligt moderne træk ved forfatterskabet står vi nemlig med Blixen overfor den slags perceptorisk og bevidsthedsmæssig kalejdoskopi, som man kender fra kollagen og montagen i 1920'ernes og 30'ernes kunst. Der var tale om billeder, som bevægede sig uroligt rundt om motivet, og ofte på en sådan måde at forskellige synsvinkler gled ind over hinanden. Der var tale om et opgør med konventionelle billedkunstneriske traditioner for opdeling af lærredet i forgrund, mellemgrund og baggrund o. s. v. Blixens beskrivelser er i ganske overvældende grad knyttet til synssansen og idet hun låner fra bl. a. denne billedkunstneriske genre skaber hun et særegent litterært univers, hvis enkeltdele ofte skurrer mod hinanden og tilsammen udgør de et højst flertydigt totalbillede, som dog virker sært genkendeligt gennem dets sammensætning af – ganske vist vidt forskellige – referencer til litteratur og billedkunst gennem flere århundreder. ”C'est le superflu qui est le necessaire” (”Det er det overflødig, som er det nødvendige”), som Voltaire har sagt det så udmærket. Dette citat optræder i Karen Blixens berømte essay ”Daguerreotypier” fra 1951 og med dette citat leverer hun et glimrende signalement af netop dette aspekt ved sine fortællinger.

Hans-Göran Ekman, som er docent i litteraturvidenskab ved Uppsalas universitet, har blik for denne side af forfatterskabet. Han viser, hvordan Blixen sammenstykker sine fortællinger ved at skæve til bl. a. Shakespeare, Goethe, Blicher, H.C. Andersen, Thomas Mann. Det er hans fortjeneste, at han udvider feltet af inspirations-

kilder. Således nævner han renæssance-billedhuggeren, Benvenuto Cellinis selvbiografi – skønt det her bliver ved konstateringen af, at denne indgik i Blixens bibliotek – Villiers de l'Isle-Adams *Hjerteløse historier* fra 1883, D'Annunzio og først og fremmest Oscar Wilde. I flere af disse forfatterskaber møder vi, hvad han kalder ”sorte epifanier”, d. v. s. beskrivelsen af et pludseligt øjeblik, hvor alt tømmes for mening – en hyppigt forekommende figur også i Blixens fortællinger, hvilket Ekman ved flere lejligheder vender tilbage til undervejs. Det gælder for de to sidstnævnte forfatterskaber, at de begge repræsenterer en særlig form for æstetisme, som sætter kunsten over livet – af Wilde sammenfattet i formuleringen om, at det er livet der efterligner kunsten og ikke omvendt. Intet af dette ligger fjernt for Blixen. Hertil kunne man tilføje, at Blixen deler Wildes trang til at gå op imod ’den gode smag’ og boltre sig frit i sprogets muligheder for at skabe paradokser. Hendes sans for den teatraliske iscenesættelse, hendes skarpslebne iagttagelsesevne og værdsættelse af den præcise replik placerer hende i selskab med Wilde, men samtidig er der i hendes fortællinger ofte en alvor tilstede, som bringer hende på kollisionskurs med ham. Dette skyldes den æstetisk formidlede eksistensfortolkning, som ligger så langt fremme i forfatterskabet, og som forbinder sig med hendes skæbnebegreb og fjerner hende fra den muntre nihilisme, som i vid udstrækning karakteriserer Wilde. Og det er – når alt kommer til alt – først og fremmest de centrale eksistentielle temaer i forfatterskabet, som har Ekman's interesse.

Ekman foreslår desuden, ligesom nærværende anmelder tidligere har gjort det i sin bog, at betragte Blixens version af ’den fantastiske fortælling’ som udtryk for en udtalt barok tendens ved fortællingerne, hvor Blixen overfører barokke elementer fra maleriet til sin prosa. Ekman fremhæver, hvordan Blixen oprindeligt valgte pseudonymet Nozdref's Cook i forbindelse med de foreløbige udkast til debutsamlingen, som på det tidspunkt indeholdt ni fortællinger. Nozdref refererer til Gogols roman *Døde Sjæle*, en godsejer, hvis kok ”snarere gik frem efter øjeblikkets indskydelse end efter en forudbestemt plan” – alt i alt en ganske træffende beskrivelse af Blixens metode, som jo netop er den at blande ingredienserne godt og grundigt, og ikke gå af vejen for stærke effekter. Men ifølge Ekman modarbejdes dette aspekt ved teksterne af en modsatgående

bevægelse: en harmonisk, klassicerende tendens, som han bl. a. sætter i forbindelse med de centrale eksistentielle temaer som fortællingerne rejser.

Når Ekman kalder sin bog for *Karen Blixens paradokser* skyldes det, at han i det hele taget retter opmærksomheden mod de mange modsigelser fortællingerne er strikket sammen af, og her koncentrerer han sig om den kamp, han især mener udspiller sig mellem ”fantasi” og ”harmonisk”. Ifølge Ekman kan man i forfatterskabets tre første bøger spore en udvikling fra en fase, hvor ”fantasi” er det overordnede til en mere harmonisk livsopfattelse og æstetik i hendes tredje bog”. I *Vinter-Eventyr* fra 1942 lykkes det Blixen at forene de yderligheder, som gør *Syv Fantastiske Fortællinger* ekstravagant og *Den Afrikanske Farm* fra 1937 tragisk, skriver han. ”Om Syv fantastiske fortællinger handlar om hur identiteten vidgas eller frigör genom fantasins kraft, handlar *Vinter-Eventyr* i hög grad om fantasins Nemesis: hur den måste balanseras av harmonins lägar om den inte skall riskera att bli ett fångelse...” (s. 85). Ekman placerer sig i gruppen af Blixen-læsere, som mener, at *Vinter-Eventyr* repræsenterer højdepunktet i forfatterskabet.

Men det er, såvidt jeg kan se, ikke først og fremmest i hendes forfatterskab, at Ekman finder bekræftelse på denne opfattelse; eksemplerne på, hvordan hun finder sig tilrette med et mere nuanceret harmonibegreb er hentet fra *Breve fra Afrika*. Det bliver disse breve der får det sidste ord, når Ekman i det kapitel, der omhandler harmoni-opfattelsen i forfatterskabet, skriver, at ”harmonisk [...] først betecknar ett ideal präglad av frihet från motsättningar eller upprörda känslor” for sidenhen at beskrives som et ideal, som det er nødvendigt at ”undfly för den som vill finna sig själv”, hvor begrebet til slut associeres ”ödmjukt och genomreflekterat inte bara till moraliska utan även till matematiska och estetiska lägar”.

Ekman citerer indledningsvist fra Blixens essay ”Om Ideal & Natur” fra 1923–24: “[...] Begrebet Hund blev skabt inden de enkelte Hunde, – og i det hele taget: skab et Begreb, saa skal Hunden nok komme efter”, skrev Blixen her med hilsen til middelalderens skolastikere. Fantasi kan flytte bjerge, dén, der drømmer om at kunne flyve, vil langsomt, men sikkert, udvikle vinger, som giraffen har udviklet sin lange hals efter i tiltrækkeligt lang tid at have rakt ud efter frug-

terne i trætoppen. Overalt i forfatterskabet kan man støde på ukuelige fantastier som samtykker denne opfattelse.

Men vejen fra ideal til virkelighed kan også følges baglæns; her samler interessen sig om, hvad der sker, når idealet har udspillet sin rolle og er blevet til et tomt hylster, et udslidt dogme. I det omtalte essay farer Blixen frem med bål og brand mod ægteskabet, som hun opfatter som et sådant overhalet ideal. Og Blixen forfølger ofte denne vej baglæns; således i *Syv fantastiske Fortællinger*, hvor de ritualer og symboler, som forkastes som aflægs i "Om ideal & Natur" bliver et af de bærende elementer for mange af hendes personer.

I "Daguerreotypier" tager forholdene sig noget anderledes ud; her formulerer hun tværtimod et forsvar for det symbolske og det rituelle, båret frem af en stoisk livsopfattelse, som også kan opfattes som en aristokratisk pligtetik. Ekman noterer sig de små 30 år, der adskiller de to essays, ser dem i et udviklingsperspektiv, hvor *Den afrikanske Farm* placerer sig midtvejs, og allerede her mærker han sig, hvordan forfatterens livssyn tilsættes den pessimisme som gøder den omtalte stoicisme. Han taler ligefrem om en omvendning ("helomvending") i Blixens livsanskuelse og denne menes at knytte sig til året 1931, hvor hun endegyldigt må tage afsked med farmen i Kenya og hvor hun desuden mistede den elskede Denys Finch Hatton.

Jeg føler mig ikke ganske overbevist om, at den udviklingslinie, som man kan følge i Karen Blixens livshistorie tegner så tydeligt et spor gennem forfatterskabets udvikling, – vil eventuelt hellere se dem som to parallelt kørende spor gennem forfatterskabet. Det er desuden min opfattelse, at begreberne "harmonii" og "fantasi" ikke bliver beskrevet med tilstrækkelig skarphed af Ekman til, at de for alvor kan bruges til noget.

Hvis vi udelukkende opholder os ved teksternes eksistentielle udsagn kan man følge Ekman – i hvert fald – et stykke ad vejen. Det er oplagt, at Blixen rykker tættere på sine personer i *Vinter-Eventyr* og at hun af samme grund skruer op for den eksistentielle problematik, men det forhindrer hende på ingen måde i at blande forskellige 'fantastiske' elementer ind i fortællingerne. Således kan man i "En Skibsdrengs Fortælling" støde på en lappelvinde, der viser sig at være en vandrefalk, ligesom man kan opleve en morgen-

samtale mellem Gud og en ung digter i "Den unge Mand med Nelliken". I "De Standhaftige Slaveejere" udsættes læseren for intriger, des ikke står tilbage for de uhyrligheder, man kan læse om i *Syv Fantastiske Fortællinger*. Teologi brydes med mytologi, hvad enten det er den nordiske mytologi eller den græske, det gælder, og i det hele taget befinder vi os, hvad intertekstuelle referencer angår, på omtrent samme breddegrad som den tidlige samling fortællinger.

Jeg er heller ikke enig med Ekman, når han betoner, hvordan f. eks. fortællingen "Sorg-Agre" fra *Vinter-Eventyr*, fortæller os en historie, som viser "hur harmonin för författaren blivit det överordnade begreppet, det eftersträvansvärda tillståndet". Det at finde sig til rette med sin skæbne, som den unge herremand Adam gør det i fortællingen, opfattes af Ekman som, at han mod slut befinder sig i en tilstand af harmoni. Her forekommer begrebet "harmonii" at få så vid en betydning, at det mister sin prægnans. Ekmans læsning af fortællingen er langt mere psykologiserende, end der, så vidt jeg kan se, er dækning for hos Blixen. Fortælleren hos Blixen lader sig ikke rive med af de fortalte personers skæbneforløb, og i dette kunstneriske grebs ubønhørlighed skimter man netop en tydelig nietscheansk impuls; både i fraværet af humanitet og psykologisk realisme og i fraværet af sentimentale justeringer eller 'afbødninger' af personernes skæbne.

Noget andet er, at man kan komme i tvivl om, på hvilke niveauer i teksten vi befinder os, når Ekman skelner mellem "harmonii" og "fantasi". Denne skelnen synes som oftest at angå personernes livsopfattelse og karakter. Men selv hvis vi koncentrerer os om dette niveau passer denne udviklingshistorie ikke rigtigt. Allerede i *Syv fantastiske fortællinger* møder vi personer, som giver udtryk for den stoicisme, som Ekman mener udgår fra essayet "Daguerreotypier" langt senere. Personerne dér står med det ene ben i den gamle verden og det andet ben på vej ind i det moderne, helte eller anti-helte, som med ryggen mod muren gør sig til forsvarere for stendøde idealer og forlængst overhalede tankesæt. Tænk på 'den gamle vandrende ridder' i fortællingen af samme navn, som fremsiger en hyldest til den kvinde, der tør påtage sig at repræsentere Kvinden, idet han siger: "Det var hende, som bevarede Tilværelsens skønne Orden og Ligevægt ved at blive siddende på Livets Mystrium, vel vidende,

at der intet Mysterium var". Eller i "Et familieselskab i Helsingør" hvor vi møder to fabelagtige søstre, som ikke har mistet troen på fantasiens udtømmelige ressourcer: "Realiteterne var uden Betydning. De havde siddet inde med alle Mulighederne, og havde aldrig opgivet en eneste af dem for at gøre et definitivt Valg og indlade sig med en begrænset Realitet". Blixen forsvare tydeligvis en sådan disposition og udviser i det hele taget stor forståelse for den spleen, som ligger til grund for en sådan indstilling til tilværelsen.

Hans-Göran Ekman betræder ikke nye stier, men *Karen Blixens paradokser* indeholder mange fine iagttagelser. Således når det vises, hvordan Blixen med en ofte genkommende sproglig vending, "som om", baner vej for sammenligninger, som først og fremmest giver hende mulighed for at inddrage det litterære arsenal hun så flittigt låner fra og den billedkunst, som hun – som også Ekman er inde på – i så høj grad står i gæld til. Har man sagt "som om" kan man som Nozdref's kok gå frem efter "øjeblikkets indskydelse", drage sammenligninger og meget ofte igennem disse aktivere det barokke materiale, som Ekman har beskrevet det. For læseren skaber disse sammenligninger snart distance, snart identifikation, og – kunne man tilføje – efterlader ham eller hende i alvorlig tvivl om, hvorvidt det hele er alvor eller ironi.

Charlotte Engberg

Derwent May, *Critical Times. The History of the Times Literary Supplement*. Harper Collins. London 2001.

1785 utgav affärsmannen John Walter första numret av tidningen *The Daily Universal Register*, som från nyårsdagen 1788 bytte namn till *The Times*. Den vände sig i första hand till köpmän och upplät åtskilligt utrymme till annonser. Först med sonen John Walter II blev tidningen 1803 en maktfaktor att räkna med. Nu infördes teaterkritik samt en ny mekanisk process med ångdrivna cylinderpressar som till att börja med tredubbade antalet tryckta tidningsexemplar per timme. Ett nät av utrikeskorrespondenter byggdes också upp. Under redaktören Thomas Barnes' ledning blev tidningen den nationella institution den är än idag. Brev från läsarna infördes och samtliga artiklar var osignerade. Sidantalet steg från fyra

till ibland sexton ark. Upplagan var mer än dubbel så stor som samtliga övriga engelska morgontidningar tillsammans. Målgruppen var den bildade konservativa medelklassen. Tidningens makt var sådan att den i stora delar kunde diktera regeringens politik, i varje fall om man får tro Hakon Stangerups framställning i *Avisens Historie* (1973; vol. I, s. 311 f.).

Under senare delen av 1800-talet förlorade *Times* sin suveräna position och upplagan sjönk. John Walter III insåg att tidningen inte kunde konkurrera med de nya billiga penny-bladen, utan att man i stället skulle satsa på kvalitet och inflytande. Han förnyade också tryckningstekniken genom införandet av rotationspressen. Ändå fortsatte upplagan att sjunka. En kort tid försvann *Times* ur dynastin Walters maktsfär. Arthur Walter ville sälja tidningen och 1908 lyckades Alfred Harmsworth, adlad Lord Northcliffe, efter en kampanj fylld av hemliga möten, kodade meddelanden och bulvaner ta kontroll över den. Det medförde emellertid en av de större kriserna i *Times'* historia eftersom Northcliffe – till skillnad från tidigare och senare ägare med undantag av den nuvarande – inte tillät redaktionen att agera fritt och oberoende. Under femton års tid låg han och tidningsmännen i oavbrutet krig med varandra, samtidigt som tidningen blev ekonomiskt bärkraftig. Den skulle hädanefter också enligt ägarens nya policy innehålla kortare och mer lättsmälta reportage och ledare. Vidare sänktes priset – ett finansiellt vågspel som dock lyckades. Northcliffe drog sig inte för att angripa den sittande regeringen under första världskriget och peka på grava missförhållanden i krigföringen. Utvecklingen gav honom rätt. Det ter sig helt konsekvent att han med sin fåfånga och sina oberäkneliga lynnesskiftningar, förvirrande och hänfulla dagliga bulletiner, skulle sluta sina dagar i megalomani och fullt utvecklat vansinne.

Vid Northcliffes död 1922 måste hans bror Lord Rothermere sälja *Times* till John Walter IV, som enligt kontrakt hade återköpsrätt. Tillsammans med major J.J. Astor lyckades de nya ägarna återta publikationens ledande ställning. Typografi och maskinpark förnyades och den anonymitetsprincip som Northcliffe stundvis brutit mot återställdes. Annonserna försvann från förstasidan som i stället innehöll nyheter och bilder. 1966 tvingades sonen Gavin Astor av ekonomiska skäl sälja tidningen till Lord Thomson of Fleet. Dennes son Kenneth, som