

Indledning

Grev Augustus von Schimmelmann, en ung, dansk dannelsesrejsende i Italien anno 1821, møder midt i sit mismod den aldrende italienske Grevinde Carlotta. Hun indvier ham i de dramatiske hændelser, der fandt sted for et år siden og drejede sig om datteren Rosinas skandaløse, men legitime annullering af ægteskabet med den aldrende *arbiter elegans* Prins Potenziani.

I mellemtiden har Rosina giftet sig lykkeligt med sin fætter Mario og venter barn. Grevinde Carlotta beder Grev Augustus om at bringe sin endelige velsignelse til datteren, som modsatte sig hendes ønske om et barnløst ægteskab med den impotente Prins Potenziani.

På sin rejse ind til Pisa gør han aftenophold på en kro, hvor han møder hovedpersonerne i de dramatiske hændelser. Han bliver vidne til tragediens afslutning, da Prins Potenziani opfordrer sin ven Prins Nino til duel. Men om morgenen umiddelbart inden duellen beder Agnese, Rosinas veninde i mandeklæder, om ordet. Alle anklager annulleres, da sagens sammenhæng kommer for dagen. Det viser sig, at Prins Nino ikke har svigtet den impotente Prins Potenzianis påbud om at "deflorere" Rosina, men uden at vide det har været sammen med Agnese, der i konspiration med Rosina har påtaget sig rollen som "den forbyttede brud" i ægtesengen, hvormed hun ikke bare bevarede sin troskab mod Mario, men også sikrede sig det legitime grundlag for en annullering af ægteskabet.

Efter dette dramatiske dødstød falder prinsen, og Agnese og Nino mødes. Grev Augustus rejser videre, men modtager snart efter en invitation fra Grevinde Carlotta. I sin villa, med en storslået udsigt over vejene omkring Pisa, som forekommer greven velkendt, takker hun ham for den lykkelige afslutning på deres tilfældige møde og overrækker ham en lugteflaske med et motiv, Grev Augustus genkender som sit eget hjem i Danmark. Chokeret forstår han, at Grevinde Carlotta er den unge pige, hans faders tante for en

menneskealder siden mødte på *sin* rejse til Italien. Som indskriften *Amitié Sincère* indikerer, udvekslede de to piger dengang lugteflasker som et tegn på evigt venskab, og utroligt nok har han på rejsen i sin vestelomme medbragt Grevinde Carlottas italienske lugteflaske. Men Grev Augustus bevarer dette skæbnetræf som en hemmelighed og rejser tankefuldt videre - ad livets veje?¹

Fortællingen foregår i romantikken, hvor en tabt teologisk patos både begrædes og miskrediteres til fordel for ironien som kritisk-analytisk term. I "Vejene omkring Pisa" placerer Karen Blixen denne begrebs- og mentalhistoriske forandring i aristokratiets rammer. Parallelt med romantikkens oplevelse af autenticitetstab befinder fortællingens aristokratiske personer sig midt i en historisk, demokratisk forandring, hvor aristokratiet er ved at miste de privilegier, det gennem generationer har besiddet. Afmagten lurser. Derfor hyperstaseres den aristokratiske repræsentationskultur, som et dække over et reelt tab af magt. Med aristotelisk patos dækker personerne over denne situation; de opfatter sig selv som tragiske figurer, som fortællere af guddommelig byrd. Karen Blixens genistreg er at gennemføre en traditionel tragisk komposition og supplere den med fantastiske elementer, der ikke lader den kompositoriske, tragiske patos uanfægtet, men sætter spørgsmål ved, om det på denne realhistoriske baggrund overhovedet er muligt at tale om autentisk tragisk patos. Karen Blixens patosbegreb fungerer således kritisk-analytisk. Fortællingens tragiske højdepunkt er en eksemplarisk opvisning i, hvordan sentimentale og melodramatiske diskurser forrykker patos til det patetiske som ophører med at være synonymt og uden at blive modpolens modsætning; ironien, nu behæftes med affektbetoninger.

¹ "Livets veje" er en lille parabel i *Den afrikanske Farm* (1939). Parallelt med rammefortællingen i "Vejene omkring Pisa" tegner "Livets Veje" et mønster over tid og sted og bliver på afstand en portal for patos. En portal man vel og mærke kun "passerer" med ironiens adgangskort. Manden i fortællingen ser således til sidst, at hans spor ad livets veje danner et billede; en stork.

Fire forskellige former for patos vil nu følge i patos' litteratur- og kritikhistoriske spor fra Aristoteles over 1800-tallets æstetikdebat til den aktuelle Yale-litteraturprofessor Harold Bloom. Sporet går den lineære vej gennem fortællingens tragiske komposition.

De tragiske elementer *hamartia-peripeti-anagnôrisis* fordeler sig således: Kapitel I diskuterer hamartia og de identitetsskabende muligheder, Grev Augustus skaber med omvendt tragisk fortegn, da han ikke efterlever det aristokratiske motto *Je responderai*. Skæbnemetafysikken udfordres idet Karen Blixen destabiliserer den aristoteliske patos med aristokratisk ironi. Vi foreslår at beskrive denne ironi med det kulturkritiske begreb camp, som beskriver fortællingens fantastiske beundringsdiskurs, der akkompagneres af barokke stilelementer

Retorisk og skulpturel patos behandles under fortællingens tragiske højdepunkt; *peripeti-anagnôrisis* i kapitel II og III. Her tematiseres 1800-tallets post-tragiske patos. Romantikkens æstetikdebat søgte at præcisere patos ved at differentiere mellem patos og det patetiske. Mellem performance og paralyses nuanceres billedet af Karen Blixens aristokrat. Han er både central for en paradigmatiske parodi på patos, men også som skulpturel skuespiller en retoriker der påkalder sig alvorfuld patos i en udforskning af romantikkens konventionelle plastiske former for patos. Den antikke Laokoon-statue viser allegorisk relationen mellem fortællingens centrale personer i udtrykket *ut pictura poesis*. Karen Blixen placerer personerne i billeder, der både skaber forundring, men også sikrer en autentisk omgang med patos, da Dante med autoritativ patos "taler med" under højdepunktets digtdialog.

Kapitel IV undersøger Yale-litteraturprofessor Harold Blooms ideosynkratiske, positive vurdering af forfatterfigurens potente patos. Vi vil se, hvordan Karen Blixen konstitueres som forfatter via højdepunktet i sin fortælling. Via autoritativ, autentisk og autonom patos.

I. ARISTOTELISK PATOS

Omkring tragisk skæbne og fantastisk identitet i
“Vejene omkring Pisa”

“På den *Esprit* og den *Gratie*, hvormed vi da accepterer vor Skæbne, skal vor sande aristokratiske Natur kendes.”²

Prins Potenzianis hamartia

“Vejene omkring Pisa” følger Aristoteles’ tragediekomposition i *Poetikken* (300 f.Kr). Det dramaturgiske krav til tragedien er, at den tragiske helt over et tidsforløb skal gennemspille elementerne *hamartia-peripeti-anagnôrisis*. Hamartia er ifølge definitionen en fejlhandling, der får konsekvenser for bedømmelsen af den tragiske helt. En vellykket hamartia er forudsætningen for at vi oplever katarsis. Via frygt (*phobos*) og medlidenhed (*eleos*) for den tragiske helt opstår patos under det tragiske højdepunkt *peripeti-anagnôrisis*. Og katarsis’ terapeutiske effekt virker bedst, når frygt og medlidenhed opstår mod al forventning, f.eks på et tidspunkt, hvor alt håb syntes ude.

Peripeti dækker over heltens pludselige skæbneomslag i tæt relation til hans tragiske erkendelse af fejlhandlingen *hamartia*; *anagnôrisis*. Disse elementer har en omfattende receptions historie, som vi vælger at begrænse og diskutere med den norske tragedieforsker Kirsti Minsaas’ artikel “Hamartia: Fra Aristoteles til Shakespeare”.³ Minsaas mener, at nøglebegrebet i tragediens årsagsmønster er *hamartia*, det sted i tragedien, hvor helten fejler fatalt. Derfor vil vi

² Ifølge Charlotte Engbergs artikel “Fortællingens maskepi” i *Maskerade - teori, tekst, billeder*, Kulturstudier 16, red af Charlotte Engberg og Bodil Marie Thomsen, Aarhus Universitetsforlag, 1992 stammer citatet fra “Kardinalens første historie” in Karen Blixens *Sidste Fortællinger* (1957). Det gør det imidlertid ikke. Charlotte Engberg oplyser telefonisk, at det stammer fra *Den afrikanske Farm*.

³ Artiklen findes i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, årgang 3, Nr.1, 2000

nu undersøge, hvordan hamartia fungerer i Karen Blixens fortælling og først i kapitel II og III diskutere det tragiske højdepunkts peripetianagnôrisis. Tragisk patos fordrer dette forløb, og som Jan Rosiek formulerer det: "Patos er tragediekonstituerende: Uden handling, ingen pathos - uden pathos, ingen tragik."⁴

Spørgsmålet er imidlertid, hvilke karakteregenskaber en person skal have for at kunne gennemgå et tragisk plot. Ser vi på én af hovedfigurerne i den tragiske fortælling, nemlig Prins Potenziani, må man sige, at hans karakter rummer så mange fantastiske elementer, at hans tragiske potentiale delvist undermineres. Til trods for tragediens forløb indfrier den tragiske hovedperson Prins Potenziani ikke den forventede patos. En spontan empati i det tragiske forløb forhindres. Har han som fantastisk person forudsætning for med sin hamartia, sin fejlhandling at bevæge os via frygt og medlidenhed og skabe tragisk patos?

Da Prins Potenziani med Grevinde Carlottas støtte insisterer på at bevare ægteskabet med den unge Rosina, selv om han ikke er i stand til at fuldbyrde det, kommer han til at begå et fejltrin. I en ubærlig følelse af afmagt over situationen, presser han sin ven Prins Nino til at fuldbyrde ægteskabet i hans sted. Han begår hamartia.

Ifølge Aristoteles er hamartia kun et tragisk element, fordi det relativiserer den skyld, der ligger i fejlhandlingen. Helten er kun *delvist* skyld i sin fejlhandling, for i modsætning til forbrydelsen (adikêma), der skyldes moralsk slethed, begås hamartia i affekt: "Prinsen tabte helt Hovedet; han brugte sin indflydelse til at faa Mario jaget ud af Pisa, hvad der under Omstændighederne maaske var det allerdummeste, som han kunde have gjort, <.>." ⁵ Denne beskrivelse påpeger et vigtigt kendetegn for hamartia: Den er ureflekteret og spontan. Prins Potenziani handler på baggrund af uvidenhed og sammensatte følelser. Hvad prinsen ikke ved er, hvad

⁴ Jan Rosiek "LITTERÆR PATHOS Fra Aristoteles til Bloom i PATOS?, Æstetikstudier V, Aarhus Universitetsforlag 1998, p.16

⁵ "Vejene omkring Pisa" i *Syv fantastiske fortællinger* (1935), p.20

der foregik den nat, han havde lejet Nino til at “deflorere” Rosina. De to veninder Rosina og Agnese indvier Nino i en konspiratorisk hemmelighed, idet Agnese giver sig ud for at være Rosina i ægtesengen. Således bevarer hun sin troskab mod Mario og kan ligeledes bevise sin uskyld overfor de rette myndigheder, hvilket er forudsætningen for, at hun kan få ægteskabet med Prins Potenzianni annulleret. Konsekvensen er skæbnesvanger: Prins Potenzianni's hemmelige frustration over sin fysiske defekt kulminerer i offentlig ydmygelse, da Rosina således helt legitimt får ægteskabet annulleret. Det tragiske er, at Prins Potenzianni kun delvist er skyld i sin ulykke. Men Minsaas påpeger, at hamartia i den sammenhæng ofte er blevet fejlfortolket som et udtryk for den tragiske helts “amoralske” karakter, og det er en pointe, som vi senere skal diskutere omkring Grev Augustus' afslutningsvise, skæbnesvangre tavshed. Forudsætningen for en vellykket hamartia og altså publikums empati er altså, at helten delvist skal være skyld i sin tragiske ulykke og ikke mindst at han, hverken skal være entydig god eller ond, men en middelmådig helt, som kan handle fejlagtigt. Kort sagt: Publikum skal kunne identificere sig med ham, for også at kunne lide med ham. Have medlidenhed med ham. Hans fejlhandling skal således forstås på baggrund af den tragiske handlingens lineære forløb. Hamartia er derfor et strukturelt begreb: “Hamartia er således ikke en egenskab ved helten, som ofte antatt, men en kausalfaktor i det tragiske handlingensforløb.”⁶ Et andet karakteristika, der især betegner renæssanceheltens hamartia er, at heltens fatale fejl opstår, fordi han identificerer hele sit væsen i én opgave, én lidenskab. Det giver helten en vis entydighed, som både gør ham naiv og til en vis grad komisk. Han har absolutte og rigide idealer, som ikke står til at ændre: “Heltens hamartia springer ut ifra hans hang til moralsk overdrivelse ved at han ikke evner å relatere sin dyd til riktig sted, tid, grunn, måte etc., slik den gyldne middelvei

⁶ Minsaas, op.cit, p.4

foreskriver.”⁷ Prins Potenziani er ligeledes entydigt absolut, idet han insisterer på at bevare ægteskabet og fuldbyrde det via Prins Nino. Dette giver hans fantastiske karakter et komisk islæt, som er kendetegnende for renæssancens tragiske dramaer. Minsaas mener, at den manglende evne til at holde sig inden for den gyldne middelvej karakteriserer den tragiske renæssancehelt: “Det som er hans dyd i én situation, viser seg å bli en fatal brist i en annen.”⁸

Paradoksalt er det således også, at den impotens som Grevinde Carlotta overfor Rosina tillagde barnløsheden og dermed livets dyder, ender med at blive den brist i grevindens og prinsens planer, der forårsager hamartias fatale æreskrænkelse. Impotensen bliver netop den fejl i ægteskabsplanen, der gør, at Rosina kan tage sagen i egen hånd. I den forstand bliver den redskabet og årsagsargumentet for, at hun legitimt kan opløse ægteskabet.

Men da hamartia er en forudsætning for, at vi føler frygt og medlidenhed med den tragiske helt, undrer vi os over, at fortællingen ikke skaber denne empatiske og indfølelse medlidenhed med sin helt. Hvorfor sker dette så ikke?

Det skyldes, at Prins Potenzianis hamartia er problematisk, fordi den ikke er begrundet i en affektiv lidenskab for Rosina, men i personlig forfængelighed og skam over sin fysiske defekt. Umiddelbart følger fortællingens tragiske plot det, Minsaas kalder en typisk shakespearsk *crime passionel*. Men vi forstår, at bag den tilsyneladende kærlighed til den unge pige, findes et dybere ønske om, at gøre indtryk på sine omgivelser via den aristokratiske repræsentationskultur, som vi vil vende tilbage til. Til trods for den fysiske brist iscenesætter prinsen sig selv med overdreven, fantastisk selvbevidshed, der skaber beundringbefordrende afstand til prinsen, der i sidste ende slet ikke er kvalificeret som en tragisk helt, fordi han således ikke lever op til Aristoteles’ krav om den gyldne middelvej: “For å vække de ønskede følelsene av medlidenhet og frykt bør hans

⁷ *ibid.*, p.10

hamartia på en eller annen måte kunne knyttes an til hans karakter, som en dybere årsagsgrunn. Herav nødvendigheten af en “middelmådig” helt.”⁹

Men Prins Potenziani er ingen middelmådig person, og ligesom Karen Blixen påpeger det i sin beskrivelse af Frøken Malin i “Syndfloden over Norderney”, så er den fantastiske person ikke disponeret for middelmådighed: “Som den Fantast, hun hele Livet igennem var, blev hun aldrig nogen sinde fristet af den gyldne Middelvej.”¹⁰

Prinsen fremtræder med så fantastiske, megalomane træk, at vi ikke kan identificere os med ham som en middelmådig person, der kan fejle og relativere sine handlinger. Dette præciserer, hvorfor han bliver en problematisk tragisk helt, der sætter spørgsmålstejn ved fortællingens tragiske patos. Men sagen er også, at han er en fantastisk fortæller:

Den fantastiske fortæller - forfatterfiguren

Effektuerer Prins Potenziani ikke tragisk patos, kan det måske forklares med hans fantastiske fortællerfigur, der, som vi skal se, har beundrings- og publikumsbefordrende patos. Afgudspositionen som suveræn fortællerfigur beror på forestillingen om, at en imponerende performance skaber patos. Prins Potenziani er således en suveræn fortæller, fordi han er fantastisk og fantastisk, fordi hans rolle i fortællingen er at spille den afgudsophøjede fortæller. Disse iagttagelser er knyttet til den visuelle repræsentation, og vi møder ham første gang *in persona*, idet han med følge ankommer til osteriet, hvor Grev Augustus og Agnese har siddet og ført en samtale:

”Deres Ankomst forvandlede med et Slag hele Rummet, saa meget Lys, saa megen højrøstet Tale og saa mange Farver førte de med sig,

⁸ *ibid.*, p.10

⁹ *ibid.*, p.5

<...>. Den af de tre, som straks tildrog sig Augustus' opmærksomhed <...>, var en Mand paa omkring tresindstyve Aar, meget høj og umådelig svær. Han var klædt i sort med udsøgt Elegance, hans Linned var snehvidt, han havde mange Ringe paa Fingrene, og i hans store Halsbind lignede en pragtfuld Diamant. Hans lokkede Haar var farvet kulsort, og Ansigtet sminket og pudret med stor Kunst. Tiltrods for sin enorme Fedme og det stramme Korset, hvori han var snøret ind, bevægede han sig med ubeskrivelig Ynde, som om han havde en egen Rytme i Kroppen. - "Alt i alt", tænkte Augustus, "hvis man kunde komme helt bort fra det konventionelle Begreb om, hvordan et Menneske skal se ud, maatte han siges at være en Genstand af stor og sjælden Skønhed, som vilde gøre Indtryk, hvor den blev sat, og f.Eks. være et overmaade virkningsfuldt Afgudsbillede." Det var ham, som førte Ordet med en høj og gennemtrængende og paa samme Tid ejendommelig indsmigrende Stemme."¹¹

Citatet starter og slutter med at hæfte sig ved Prins Potenzianis stemme. Den højrøstede tale slutter med at være både gennemtrængende og ejendommeligt indsmigrende. Det er da også talen, der som vigtigste karakteristika skal gøre ham til fortæller og ad allegoriens vej opfordre Nino til duel. Potenziani er hyperbolsk stor og helt uden for konventionelle begreber for almindelig menneskelig fremtoning. Farverne, fedmen, sminken, ringene, den stramme klædning bidrager altsammen til at gøre indtryk. Det er altså hans hensigt at vække opsigt og blive lagt mærke til. Det gør han da også som "et overmaade virkningsfuldt Afgudsbillede"- et afgudsbillede, der giver ham en særegen tingskarakter og gør ham til "en genstand af stor og sjælden skønhed."

Efter hans allegoriske tale til Nino, der svarer ham igen ved at fornærme ham og kaste et glas rødvin i ansigtet på ham, reagerer Prins Potenziani således:

¹⁰ *Syv fantastiske Fortællinger*, p.151

”Hans ansigt forblev i nogle Sekunder ubevægeligt som en Maske. Derefter begyndte det at lyse og gløde, som om et Lys var blevet tændt bag hans Træk, med en sælsom, triumferende Straaleglans. Det var umuligt at sige, om han virkelig rødmede bag Sminken, men som om det havde været dækket af dyb Rødme, gav hans Ansigt Indtryk af en hemmelighedsfuldt forøget, oprindelig Livskraft. Han havde set gammel ud, mens han havde fortalt sin Historie. Nu knejsede han med Ungdommens, ja, med Barnets sorgløse Herskerkraft. Det blev med eet August fuldkommen klart, hvem det var, han lignede: han havde de fulde, rige Former og den vældige Styrke bag dem, som man finder hos Bacchus, Vinenes Gud. Luftkredsen om ham tog til at tindre med hans Straalekraft, som om den gamle Gud havde aabenbaret sig, vinløvkranset, for de forfærdede Dødelige. Han tog sit Lommetørklæde op og pressede det varligt mod Læberne, saa paa det og vendte sig imod sine Bordfæller, idet han talte saa dæmpet og blidt, som en Gud maatte tale til Menneskene, om hvem han ved, at de er for skrøbelige til at taale hans fulde Røst.”¹²

Igen er det farve, lys, sminke, rødmen og stråleglans, der beskriver Prins Potenziani. Han reagerer imidlertid på Ninos fornærmelse og de affektive, stærke følelser, der giver ham guddommelig storhed. Han stiger i kraft og styrke og genfinder en oprindelig livskraft, fordi budskabet i hans allegoriske fortælling møder modstand. Hans vrede og fornærmede følelser er så stærke, at luften omkring ham begynder at stråle. Alt i alt giver disse karakteristika ham en ganske særlig status. Hans klædning, hans udstråling og hans egenskaber gør ham til en fantastisk-vidunderlig figur. Afgudsbilledet bekræftes, og ligesom det første citat påpegede hans karakter af genstand, påpeger dette citat hans guddommelige evner, og den magt, han på teatralisk vis udtrykker, kommer retorisk til sin ret. Hans højrøstede og indsmigrende stemme er nu blevet en yderst affekteret og kontrolleret stemme, der taler til sit ydmyge publikum, menneskene, så dæmpet

¹¹ *ibid.*, p.28

og blidt som muligt, fordi de ikke kan tåle hans fulde røst. Udtrykket “den fulde Røst” peger på tvetydigheden i “fulde” og det særegne i sammenligningen med vinguden Bacchus, idet Potenziani imodsætning til de andre drikker limonade hele aftenen og dog alligevel i takt med de andre følger den stigende stemning og beruselse.

Pointen er, at det er fortællingen, der beruser ham. Hans retoriske tale, som de andre kun er tilhørere til. Det er samtidig denne fortællersituation, der giver ham hans apoteotiske magt og guddommelige-fantastiske egenskaber. Som allegorisk fortæller er han af en anden verden og derfor er hans magt suveræn: Et direkte og aktivt forhold til fortællingen er for prinsen (og for Karen Blixen) den bedste indikator for et usvækket, aristokratisk instinkt, der er svar på tiltale og genlyder i mottoet *Je responderai*, jeg vil svare: “I Pisa levede, mine kære, unge Venner”, begyndte den gamle Mand sin Fortælling <.> og “I Pisa”, sagde han, “var jeg for mange Aar siden, tilstede, den Gang, da vor guddommelige Monti, Digteren, trak sin Pistol ud og skød Monsignor Talbot ned. Det skete under en Souper, hvori kun vi tre deltog, ganske som her.”¹³ Prins Potenzianis store stil rummer en stræben efter beundring, der kan opveje den ydmygende skandale, for som Karen Blixen et andet sted påpeger, er ”Alle tragedier <.> bygget op på æren, og på æresbegrebet, og kunne uden disse slet ikke være blevet til.”¹⁴

Således møder vi prinsen i almægtig glans og vælde som en demiurg af tidløst vid, tilsyneladende uden, at fortællingen opererer med den viden om prinsens impotens, som Grevinde Carlotta allerede har indviet os i. Det forekommer os i første omgang, at fortællingen ukritisk fremstiller prinsen med den patos, han omfatter sig selv med.

¹² *ibid.*, p.35

¹³ “Vejene omkring Pisa”, henholdsvis p.31 og 30. Mine kursiveringer påpeger, at Prins Potenziani i modsætning til Grev Augustus’ smag for at befinde sig marginalt i rammefortællingen og i Pisas periferi, placerer sig centralt som fortæller, fordi han har været dér, hvor det sker.

Men er det nu også tilfældet? På baggrund af vores viden om de skandaløse hændelser prinsen har spillet en hovedrolle i, kan vi kun undre os over den potente patos, der præger prinsens *grande entrée*. Det, vi her er vidne til, er intet mindre end en *succès de scandale*, og i den forstand akkompagneres vores undren af, at den publikumsbefordrende performance inkluderer en nydelsesfuld forventning om beundring.

Men Prins Potenzianis performance umuliggør frygt og medlidenhed med den fantastiske helt i det tragiske plot. I stedet for at *identificere os* med ham, *beundrer* vi hans fantastiske fremtræden og *undrer os*. I yderste konsekvens, under tragediens højdepunkt bliver Karen Blixens fremstilling af Prins Potenziani som tragisk helt en parodi på den tragiske renæssancehelts samvittighedsfulde selvbevidsthed. De antikke "autentiske" følelser er ikke tilstede i hans person, for de følelser han handlede på baggrund af, da han affektivt begik hamartia, vedrørte kun hans egen forfængelighed og ikke en sand passion.

Prins Potenzianis hamartia er således mindre aristotelisk og mere renæssancebevidst, han har mindre attisk patos og større, ja nærmest afgudsmegaloman selvbevidsthed. Dette træk karakteriserer hans fantastiske fremtræden, men problematiserer forudsætningen for at føle medlidenhed med den tragiske helt, fordi han ikke er middelmådig. Prins Potenzianis impotens er således et satirisk indslag i fortællingen, der destabiliserer den aristoteliske heroisme, han omfatter sin sceniske og fantastiske person med.

Minsaas påpeger således også, at den shakespearske, tragiske helt ofte befinder sig i "et grenseland mellem satirisk hamartia og tragisk hamartia" og, at han er en "storsinnet, men naiv idealist."¹⁵

Fortællingen opmuntrer os til at tage *afstand* fra prinsens defekt frem for empatisk at føle medlidenhed med ham. Derfor opstår

¹⁴ *Sidste Fortællinger II*, Gyldendal, 1993, (1.udg. 1957), "Nye Vintereventyr, Ib og Adelaide", p. 102

¹⁵ Minsaas, op.cit, p. 11

forudsætningen for tragediens patos ikke. Den fornødne empatiske frygt og medlidenhed udebliver, fordi hamartia er begrundet i krænket forfængelighed og ikke de autentiske, mellemmenneskelige følelser og forviklinger, som karakteriserer den attiske tragiske helts hamartia.

Prins Potenzianis demiurgiske, allegoriske fortællerfigur udelukker ethvert anstød til medlidenhed og som det hedder i "Syndfloden over Norderney": "Ved De", sagde han, "hvorfør jeg ser hen til Gud og klynger mig til Gud? <.> Fordi han er det eneste Væsen, som jeg ikke behøver, ikke kan, ja, ikke har Lov til at have Medlidenhed med."¹⁶ Måske forholder det sig også sådan med Karen Blixens fantastiske forfatterfigur? Prins Potenzianis udstråling akkompagneres netop af hans allegoriske fortællinger, der ikke bare animerer en anakronistisk, aristokratisk kultur, men også indikerer, at fortællingen/allegorien har fantastiske udødeligheds- og guddommelighedsperspektiver.

Derfor sætter prinsens fantastiske person spørgsmålstejn ved den tragiske patos, der udfordres af en beundringsdiskurs, der overrasker ved ikke at skabe en "identifikationsoplevelse, men en kontrastoplevelse."¹⁷ I det følgende vil vi nu definere denne kontrasterende aristoteliske patos med det, vi vælger at kalde fortællingens aristokratiske ironi.

Aristokratisk ironi

"Det aristokratiske" i Karen Blixens forfatterskab defineres i reglen i modsætning til "det borgerlige" og knytter sig til en civilisationskritik af kristen morale og en suspension af det almene.

Frantz Leander Hansens *Babette og det aristokratiske univers*. Om

¹⁶ Fra Karen Blixens "Syndfloden over Norderney" i *Syv fantastiske fortællinger*, p.202

¹⁷ K.E Løgstrup: *Kunst og erkendelse - Kunstfilosofiske betragtninger. Metafysik II*, Gyldendal 1976 henviser til den tyske filosof G.E Lessings (1729-1781) refleksioner om dramaturgi p.30. Hans dramaturgiske hovedværk *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) nyfortolker Aristoteles' *Poetik* og ligger til grund for hans fortolkning af den antikke statue Laokoon. Vi vil vende tilbage til Laokoon.

Karen Blixens forfatterskab (1999) karakterer denne forskel med de græske guders grusomhed versus de nordiskes mildhed, det guddommeligt-dionysiske versus den apollinske, borgerlige virkelighed.

Vores vurdering er imidlertid, at det aristokratiske kan defineres anderledes. Det er ikke vores opfattelse, at Karen Blixens aristokrat har aristoteliske egenskaber, for vi vil se, at den aristokratiske ironi i "Vejene omkring Pisa" opererer med et differentieret skæbnebegreb. Det aristokratiske skal altså i det følgende defineres i forhold til det aristoteliske - og altså ikke til "det borgerlige".

"Vejene omkring Pisa" indledes således: "Grev Augustus von Schimmelmänn, en tungsindig anlagt ung dansk Adelsmand, som vilde have set overmaade godt ud, hvis han ikke havde haft nogen Tilbøjelighed til Fedme, var i Færd med at skrive et Brev ved et Bord, lavet af en Møllesten, i en Osterihave nær Pisa."¹⁸

Stedet og grevens slægtsnavn knyttes sammen, da Schimmel i Schimmelmänn konnoterer det ydre skimmellag på ostene i osteriet. Ostekonnotationen tildeler Grev Augustus von Schimmelmänn en overmodnet, hengemt og dekadent betydning. I overensstemmelse med grevens antydede aristokratiske homoseksuelle træk sås der ligeledes tvivl om mandigheden i Schimmel-männ. Men dette -männ understreges ikke desto mindre af fornavnets morfologiske maskulinumsuffix August-us. Da August tillige betyder stor og ophøjet og leder tankerne hen på den romerske Kejser Augustus, mens Prins Potenzianis *potenza* er det italienske for magt, findes der således i de aristokratiske slægtsnavne¹⁹ en skjult underminering af

¹⁸ "Vejene omkring Pisa", p.9

¹⁹ I *Syv fantastiske fortællinger* repræsenterer navnene en parallel kritik af det aristokratiske. Et udvalg: Grev August von Platen Hallermund og Komtesse Calypso von Platen-Hallermund (*Syndfloden over Norderney*), Agnese Hopballehus (*Aben*), Abelone Vejenbrød (*Digteren*), Admiral von Schreckenstein (*Aben*).

den tilsyneladende magtpotente, aristokratiske repræsentationskultur, som Grev Augustus tillægger aristotelisk skæbnepatos²⁰:

Der gute Mensch in seimen dunklen Drange, /ist sich des rechten Weges bewusst” som han citerer i brevet til sin ven. At rejse og følge skæbnens veje indebærer et romantisk dannelsesideal, hvor identifikationen med Goethe i citatet fra *Faust* sætter Grev Augustus ud over tid og sted på sporet af Johann Wolfgang Goethes *Italienisches Reise* (1851).

Grev Augustus spejler sig selvforherligende i “der guter Mensch” og som højliterært identifikationsobjekt reduceres citatets patos-effekt til en sentimental gåde om Grev Augustus’ fortid med sin penneven. Men rejsens litterære forlæg og denne fikcionaliserede spejling i “der gute Mensch” destabiliserer den patos, han omfatter sig selv og sine melankolske refleksioner med. Da italiensrejsen ikke skaber forandring, forundring eller følelsesbevægelse af nogen art, parodierer Grev Augustus kun den romantiske dannelsesrejse. Grevens ophold i byen er en parentes i fortællingen inden han igen forlader byen for at besøge Grevinde Carlotta og modtage venskabsbogen i den afsluttende scene.

Men hvorfor nævnes Pisa, når det er vejene omkring byen, der er centrum for fortællingen? Det er dette interesseomvendingsforhold, grevens rejse peger på, da der spilles på en særlig forventning om *Det skæve tårn i Pisa*, som netop glimrer ved sit fravær. Fortællingen finder sted på vejene omkring Pisa, og Pisa er ikke kernen i fortællingen, men periferien og det, der ligger i Pisas periferi bliver der fortællingen finder sted; fortællingens centrum. Således viser fortællingen også, hvor dens virkelige interesse ligger; nemlig i det udenforstående, det marginale, det decentrale og *det extra-vagante*.

Fortællingen opererer ikke med Pisa som en realistisk, men en fantastisk by, et utopisk topos. En eksistentiel og eskapistisk

projektion af en verden, Grev Augustus ikke tør ankomme til.²¹ Med sin stil-aristokratiske smag for lugteflasken er Grev Augustus rejse en extra-vagare, der placerer ham i et uforudsigeligt atlas og fører ham *omkring* i modsætning til Prins Potenzianis tragiske lineære komposition.

Lugteflasken

Grev Augustus' rejse i Italien genspejler faderens tantes ungdomsrejse og møde med Grevinde Carlotta. Fortid og nutid mødes og bekræfter således fortællingens cykliske tid. Lugteflaskerne blev udvekslet som tegn på venskab for en menneskealder siden, og da det sker igen ophæves forskellen på hændelserne i en mytisk al-tid. Charlotte Engberg formulerer det således: "Idet stederne og tingene bliver tegn for tid, trækker de sig tilbage og bliver i sidste ende til en form for natur. Fortiden fremmanes som en mægtig formation af betydelig "arkæologisk" dybde. Blixen sætter tiden ned i hastighed, idet hun lader tingene mætte sig med tid, og det forlener det fortalte med en art al-tid."²²

Lugteflasken har denne "arkæologiske" dybde og opfylder denne forestilling, idet billedet på den viser et stykke natur *en miniature*.

²¹Arrogant og apatisk, men også med naiv beundring synes grev Augustus at være den tragiske prins Potenzianis modpol. Men hvordan kan vi beskrive den fantastisk han eksponerer?

Italo Calvino (1923-85) i Lene Waage Pedersen oversættelse fra *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Torino 1980: "På italiensk indebærer begreberne *fantasia* og *fantastico* <.> slet ikke at læseren tager hovedspring ud i tekstens følelsesmæssige strømme; de indebærer derimod en distance, en lethed, en accept af en anden logik, der vedrører andre genstande, andre sammenhænge end dagliglivets (eller de dominerende litterære konventioners)."

Italo Calvino antyder her parentetisk en definition af det fantastiske *i relation til* den litterære konvention. De fantastiske elementer i "Vejene omkring Pisa", som vi har valgt at kalde aristokratisk ironi, kontrasterer og udfordrer ligeledes fortællingens tragiske genrekonvention og dermed patos.

Selv om en genre-diskussion af det fantastiske falder uden for vores emne, er det påfaldende, at Karen Blixen-litteraturen ikke indeholder en samlet genrekomparativ diskussion af det specifikt fantastiske i Karen Blixens fantastiske fortællinger. T. Todorovs kanoniserede genre-værk *Le récit fantastique* (1969) tilsvarende eksempelvis den psykoanalytisk funderede *gothic* i f.eks. "Aben", men er til gengæld irrelevant for vores undersøgelse af de fantastiske elementer i "Vejene omkring Pisa"

Generationerne spejler sig i hinanden i en gentagelse gennem tid og mødes i lugteflasken, der formulerer en mytisk, stillestående situation. Mødet er en a-historisk gestus, der genopvækker en anden tid, men forædler det nutidige og glorificerer det med det gamle. Tidens vandmærke forlener det med viis erfaringsdybde. Således har rammefortællingen en cyklisk tid i modsætning til det tragiske lineære og præsentiske forløb. Ligeledes indebærer lugteflasken et gådefuldt svar på grevens skæbne, ja Grev Augustus' rejse er tilskyndet af hans intuitive *beundring* for arvestykket, der som en reminiscens af *le temps perdu* repræsenterer Grev Augustus' baggrund, men også en romantisk idé om en altomfattende syntese af ånd og natur og en søgen efter sandhed og skønhed. Allerede inden afrejse har han haft en *forunderlig* fornemmelse af, at lugteflasken indeholdt nøglen til hans skæbne og til en større forståelse af ham selv - og hans ægteskab. Derfor er den ironisk nok også det eskapistiske incitament til rejsen bort (fra hustruen han ikke forstår). Over stor afstand synes den at dirigere som et kompas, og idet den således bliver hans ledestjerne på rejsen bliver rejsens forunderlige og fantastiske logik også lugteflaskens. Rammefortællingen skaber således sammenhæng mellem tingene og er således, i modsætning til tragediens mellem menneskelige relationer, bundet i et gådefuldt forhold mellem personer og ting. Det paradoksale er, at selv om rammefortællingen skaber et mønster, er der kaos på færde, som Jan Kjærstad også påpeger: Blixen snakker mye om et mønster i forbindelse med fortællingerne sine, men jeg synes ikke altid kun skaber det. Det bliver en påstand, et innholdselement, det ligger ikke i selve formen.”²³

Sagen er, at rammefortællingens mønster etablerer fortællingens skæbnet metafysik, som Charlotte Engberg karakteriserer i overensstemmelse med idéen i Karen Blixens *Livets Veje*, som vi

²² Charlotte Engberg *Billedets Ekko*, Gyldendal, 2000, p.14

²³ Jan Kjærstads artikel ”Tusin og eet liv” i essaysamlingen *Menneskets Felt. Essays*, Oslo, 1997, p.129

indledningsvist gjorde rede for: “Skæbne er et billede, en gestalt, i hvilken mennesket anråber sin bestemmelse. Idet man sammenstykker konturerne af en skæbne, skabes der et billede, altid kun stykkevis og delt, som ikke desto mindre udgør en art følgesvend og nøgle, ved hjælp af hvilken mennesket kan reflekterer over det væsentlige i sit liv. Skæbneforestillingen er således i sit væsen knyttet til fortællingens funktion i det menneskelige, den er en bestræbelse på gestaltning og repræsentation. Heri ligger også en årsag til Blixens udtalte interesse for motiver som fordobling og spejling.”²⁴

Spørgsmålet er dog, om Karen Blixen ikke inkluderer en aristokratisk ironi i Grev Augustus’ melankolske “refleksioner over det væsentlige i sit liv” ved det runde møllebord, på et osteri uden for Pisa? Hans lugteflaske er rigtignok en følgesvend og en nøgle til en forståelse af hans liv, men vores pointe er, at dens tætte forbindelse til den stil-aristokratiske, marginale *extra-vagare* ikke kun tildeler den stor skæbnebetydning, men i lige så høj grad tilbyder Grev Augustus en fantastisk identitet, der netop inkluderer fortællingens ironiske spil med den traditionelle opfattelse af, at aristotelisk og aristokratisk patos er synonyme. En stilaristokratisk identitet opstår på baggrund af Grev Augustus’ afgørende, apatiske rolle. Spørgsmålet er, om vi kan beskrive hans distance til de tragiske begivenheder og hans eget skæbneøjeblik med omvendt tragisk fortegn? Vi vil derfor perspektivere et af fortællingens tragiske elementer, hamartia, for at undersøge, hvordan Grev Augustus’ forvalter “fortællingens funktion i det menneskelige.”

Prins Potenziani versus Grev Augustus

Prins Potenziani gennemspiller scenisk sin rolle i det tragiske plot med begyndelse, udvikling og afslutning, og hans følelsesrum er processuelt relateret til forløbets tragiske elementer hamartia-

²⁴ Charlotte Engberg, op.cit, p. 70

peripeti-anagnôrisis. Grev Augustus ekskluderer dette forløb og har kun én indifferent følelse af melankoli, selv under den punktuelt placerede overraskelse i rammefortællingen. Rammefortællingens symmetriske situationer i begyndelse og afslutning er knyttet til en situation i fortiden, der overraskende afdækkes. I modsætning til prinsen, der magtfuldt søger at styre sine omgivelser og derfor begår hamartia, er Grev Augustus fuldstændig uden indflydelse på det skæbnemøde, der venter ham i afslutningen. Tragedien opererer med en megaloman magtforestilling, hvorimod fortællingens fantastiske træk er funderet i en melankolsk, distræt og apatisk logik.

Som vi nu skal se får Grev Augustus' suspendering af den empatiske tragik betydning for forvaltningen af hans egen skæbne og "fortællingens funktion i det menneskelige." Mens prinsen er en allegorisk retoriker af format, en allegorisk fortæller, er greven tavsheden selv. Da han midt i sit apatiske, reflektoriske fortolkningsarbejde og på afstand betragter og beundrer Prins Potenziani, identificerer vi os med greven. Dette bliver afgørende for, hvorfor *manglen på retorisk patos* i Grev Augustus' afsluttende skæbneøjeblik virker så affektivt. To receptionsæstetikker er nemlig på færde i fortællingens forventningshorisont; én, der forløser tragisk og én, der forundrer fantastisk. I løbet af fortællingen har disse forskellige forventninger udelukkende mødt hinanden i Prins Potenzianis person, alt imens Grev Augustus' tavse a-pati konstant og uproblematisk har været placeret uden for fortællingens affektregistre mellem patos og ironi.

Afslutningen i rammefortællingen eksponerer imidlertid pludseligt en demonstrativ mangel på tale og retorisk patos. Lugteflaskernes fantastiske møde har tragiske kvaliteter, der imidlertid kun kan forløses med retorisk respons, mottoet *Je responderai*. Men da greven vælger at tie bliver hans tavse apati for første gang i fortællingen a-sym-patisk, hvilket iøvrigt er interessant for det etymologisk beslægtede patos. Derfor eksponeres grevens tavshed

som en dialektisk størrelse og en affektiv og evident mangel på etos, som moralsk forudsætning for at artikulere patos. I virkeligheden gør han intet, han tier blot som han igennem hele fortællingen har gjort. Men manglen på tale bliver mangel på den tragiske forløsning, vi stadig foretrækker at forvente frem for den fantastiske forundring og vi forundres dobbelt: Fortællingens decentrale person centrerer på dét sted i fortællingen, hvor den tragiske retoriske patos ville have skabt kairos og stor katarsis. Men han vælger at tie. Spørgsmålet er nu, om vi kan forklare denne situation med Aristoteles tragedielementer?

Vender vi tilbage til definitionen af hamartia, husker vi med Minsaas, at hamartia ofte er blevet fejlfortolket som en karakterbrist, idet man ikke søgte at forklare fejlhandlingen i relation til det tragiske forløb. Vores pointe er, at vi med omvendt tragisk fortegn kan nå til samme fortolkning af hamartia:

Idet vi parafraserer grevens reaktion med tragediens tre elementer, ser skemaet nemlig således ud: Anagnôrisis-peripeti-hamartia. Grev Augustus genkender lugteflasken og erkender sin peripeti, sit skæbneomslag, men han bekender det ikke. Derved begår han hamartia. Tavsheden virker som en fatal fejl overfor det aristokratiske motto *Je responderai*. Og idet han ikke svarer, kan han tilsyneladende heller ikke svare for sig eller tage sit ansvar på sig. Hvorfor påtager han sig ikke sin skæbne, hvorfor tier han, hvorfor fejler han? Da alt er kortlagt, og han ikke engang har mulighed for at handle på baggrund af uvidenhed, sådan som det skete for Prins Potenziani, får Grev Augustus' hamartia et etisk indhold. Med andre ord er der tale om en karakterbrist, som afslutningen afdækker, men som ikke kan reduceres til en enkeltstående fejlhandling. Grevens hamartia består i en konsekvent apati og et amoralsk, a-heroisk aspekt tillægges Grev Augustus' tavshed.

Derfor fungerer den fantastiske forundring med omvendt tragisk fortegn: Prins Potenzianis processuelle hamartia-peripeti-anagnôrisis

bliver i afslutningens ramme ersattet af et komprimeret punkt, der indsætter de tragiske elementer i omvendt rækkefølge; anagnôrisis-peripeti-hamartia.

At forundringen sætter ind med omvendt tragisk fortegn er alligevel et fortolkningsforslag med modifikationer. Forskellen mellem Prins Potenziani og Grev Augustus bør tages i betragtning. Hvor prinsen omend med frustreret følelsesfuldhed er en psykologisk person, der viser sine tragiske følelser i det kompositoriske forløb, er Grev Augustus snarere en typologi, der parodierer Sturm- und Drang-generationens handlingsfokuserede og ekspressive passioner. Hans apati diskvalificerer ham i den forstand både som *décadent* og som tragisk helt. Dertil kommer, at de tragiske elementer i den omvendte rækkefølge ikke længere betyder det samme i aristotelisk forstand. Det er f.eks slet ikke muligt at lokalisere eller bestemme peripetien, skæbneomslaget i Grev Augustus' situation, fordi han tier. Det er ikke tilstrækkeligt at placere en peripeti på baggrund af tavsheden. Og har vi belæg for at lade greven, der iøvrigt flere gange naivt fejlfortolker sine omgiver, opleve en aristotelisk anagnôrisis og samtidig indenfor samme splitsekund renoncere på sin er- og genkendelse, for at lade som ingenting? Næppe.²⁵

Disse forbehold taget i betragtning ser vi alligevel grund til at parallellisere grevens tragiske højdepunkt i rammefortællingen med prinsens, som er placeret i den tragiske komposition.

Efter at have gennemlevet det tragiske højdepunkts traditionelle peripeti-anagnôrisis, falder fortællerfiguren Prins Potenziani om i sin stol og bliver liggende *dødsstille*. Faldet udløser et pistolskud fra den

²⁵ I *Karen Blixens livsfilofi*, Ålborg Universitetsforlag 1995, taler Mogens Pahuus i den forbindelse om "komisk ironi". Han mener, at "det skæbnemæssige spiller en stor rolle for Schimmelmans forfejling af tilværelsen." p.32. Melankolien forhindrer en tragisk empati og som det hedder p.33: "Melankolien udgør den naturmæssige begrænsning, som gør det vanskeligt at leve det autentiske liv. <.> Melankolikeren kan ikke for alvor blive involveret - <.>, for p.34: "Kernen i melankolien er altså den holdning, at man vil fastholde mulighederne som muligheder."

pistol, prinsen holder i hånden, og adjektivet peger således også på den momentane døvhed, prinsen udsætter greven for. Et øjeblik inden skuddet strejfer Grev Augustus, har han ikke desto mindre tænkt, “at denne gamle Mands skud var dræbende og at han var at ligne med Zeus.” Uheldet, som muligvis er intenderet (!), dramatiserer pludseligt en tæt forbindelse mellem den udenforstående og passive iagttager Grev Augustus som publikumsfigur og den tragiske helt Prins Potenziani. Midt i dette *dødsstille* bliver de scenefigurer på samme scene. Med en chokagtig effekt, i en ballistisk drejning centraliserer fortællingen nu den ellers decentralt placerede Grev Augustus. I denne proces bliver vores identifikation med greven tydeligere, idet vi deler hans undren. Skuddet indsætter Grev Augustus i dramaet præcis i det øjeblik, prinsen forlader det og opfordrer greven til ikke bare at deltage empatisk i det tragiske forløb, men også til at overtage prinsens position i fortællingen. En peripeti er på færde, det er Grev Augustus (første) skæbneomslag, vi bevidner, for hans rolle i fortællingen bliver en anden med prinsens exit. Peripetien rykker ham fra periferien et kort øjeblik under ørensmerten, hvor døvheden mimer døden, hvor prinsen og greven mødes i en sublim anæstetik.²⁶ Skuddet påpeger aristokraternes lighed med hinanden: De begår begge fejl i deres bedømmelser af andre og inddrages derfor i fortællingen på tragi-komisk vis: Grev Augustus ser chokeret sin hustrus billede for sig. Skuddet udløses af fortællings logik, der søger at vække den følelse af patos, som Grev Augustus ikke formår at opvise, men som måske også fortællingen forventer, at han kan indfri. Det græske *patein* beslægtet med patos ikke bare betyder “at lide”, men “at blive ramt af noget”, men end ikke skuddet formår at tvinge ham ud af apatien og ind i den dramaturgiske og retoriske patos. Fortællingens tragiske højdepunkt ender med at destabilisere patos og hele situationen er derfor et udtryk for tragediens kollaps.

²⁶ Anæstesi betyder bedøvelse, men er etymologisk beslægtet med (fortællingens)

Allerede her renoncerer Grev Augustus på den tragiske empatiske patos. Dette valg cementeres endeligt i rammefortællingens afslutning, der fungerer forunderligt med omvendt tragisk fortegn, fordi Grev Augustus på baggrund af denne katastrofale, kolliderende kombination af aristotelisk patos og aristokratisk ironi vælger en fantastisk identitet.

Via aristokratisk ironi til camp

Grev Augustus optræder ikke bare i rammen omkring "Vejene omkring Pisa", som er den første fortælling i *Syv fantastiske fortællinger*. Han dukker også op i samlingens sidste fortælling "Digteren". Fortællingen pointerer således også sin cykliske karakter ved at lade Grev Augustus spille en rolle i den sidste fortælling i *Syv fantastiske fortællinger* i "Digteren".

I overensstemmelse med tidligere pointer afspejler rammefortællingen hans helt centrale decentrale aristokratiske smag, der per definition er marginal. Således siger han i "Digteren": Som De maaske ved, har jeg for nogen Tid siden opgivet min personlige kunstneriske Ærgerrighed, og har indenfor Kunstens Verden beskæftiget mig med at samle og bedømme." *Han var i virkeligheden en overlegen Kender af alle Slags Kunstgenstande.* "Under dette Studium har jeg lært, at det er umuligt at afmale en Genstand, - en Rose, for at tage et Eksempel, - saaledes at ikke jeg <..> vil være i Stand til <..> at bestemme, i hvilken Periode den er malet, og <..>, paa hvilket Sted i Europa eller Asien. Det har været Kunstnerens Mening enten at male en Rose i Almindelighed, eller at afbilde en bestemt Rose, det har aldrig i mindste Maade været hans Hensigt at give os en kinesisk, persisk eller fransk Rose eller, - i Overensstemmelse med Perioden, - Rokokko-Rose, eller en Rose i ren Empire. Hvis jeg sagde ham, at det var, hvad han havde gjort, vilde han ikke forstaa mig. Maaske vilde han fortørnes. Han vilde

maaske tage til Genmæle og sige: "Jeg har malet en Rose." Og dog kan intet ændre i Forholdet. *Jeg er forsaavidt Kunstneren overlegen, som jeg kan maale ham med en Maalestok, hvortil han selv intet kender.* Men på samme Tid er det mig umuligt at male en Rose. Ja, jeg kan næppe, i Almindelighed taget, se denne, eller opfatte den. Jeg kunde muligvis efterligne et Værk af en af disse Kunstnere. Jeg kunde sige: "Jeg vil male en Rose i den kinesiske, eller hollandske Maner, eller en Rokoko-Rose", men jeg vilde aldrig have Mod til at male en Rose, som den ser ud. For hvordan ser en Rose ud?²⁷

Her ser vi, hvordan Grev Augustus æstetiserer omverdenen og som en aristokratisk *arbiter elegans* er en suveræn bedømmer af kunststilarter. Fortællingen skaber således også en sammenhæng mellem kunsten at kunne kokkettere med sit kendskab til stil- og periodebestemmelser og Grev Augustus perifere placering på vejene omkring Pisa. Grev Augustus udgør således ikke bare en smagsramme for den aristokratiske stilsensibilitet i "Vejene omkring Pisa", men for hele samlingen af fortællinger. Han er kardinalpunktet for alle æstetiske smagsvurderinger, og det er derfor, at hans smag og stil kan gå så langt ud som den gør. At Grev Augustus er den helt centrale, decentrale figur i *Syv fantastiske fortællinger*, giver os imidlertid lejlighed til at revurdere Charlotte Engbergs opfattelse af det stil-aristokratiske i Karen Blixens forfatterskab.

I *Billedets Ekko* (2000) nævner hun det kulturkritiske camp-begreb, som slog igennem med den amerikanske kritiker Susan Sontags (f.1933) legendariske essay "Notes on Camp" (1964). Vi vil senere vise, hvorfor Charlotte Engberg afviser begrebet, for først at undersøge, om der er præcedens for at tænke med camp i "Vejene omkring Pisa".

Det er vores tese, at camp-fænomenet tilbyder metodiske retningslinjer for, hvordan vi kan diagnosticere og diskutere de

²⁷ "Digteren" i *Syv fantastiske fortællinger*, pp.357-58. Grev Augustus optræder også i *Den afrikanske Farm* (1937) i "IV. Af en Emigrants Dagbog", i stykket "I Menageriet"

fantastiske elementer i fortællingen, der destabiliserer patos. Camp perspektiverer Karen Blixens skæbnemetafysik, der akkompagneres af fantastiske (læs: aristokratiske identiteter). Camp er således et polemisk greb, der afklarer, hvordan den aristokratiske ironi fungerer i fortællingen. Men hvilke forudsætninger har vi for at identificere camp i Karen Blixens fortælling?

Camp perspektiverer det fantastiske med et udtryk, vi har valgt at kalde "den aristokratiske ironi." Idet fortællingens aristokratiske ironi kontrasterer tragedieplottets aristoteliske patos sætter den tragiske patos ud af kraft. Derfor er det vores tese, at camp både karakteriserer fortællingens fantastik, men også forudsætter det tragiske plot som "Vejene omkring Pisa" opruller. Dette forhold hænger sammen med, at fortællingen udfordrer den tragiske skæbnemetafysik og reflekterer over forskellen mellem det at få én tragisk skæbne og det at erhverve sig fantastiske identitetsmuligheder.

En gennemgang af camp i "Vejene omkring Pisa" er i det følgende organiseret via fortællingens aristokrater: Prins Potenziani repræsenterer de barokke, teatraliske træk i aristokratiets kulturhistorie, mens Grev Augustus' forhold til sin lugteflaske som en aristokratisk stil-sensibilitet viser sig at være en måde at komme overens med sin aristokratiske arv på - den symbolske orden. Således vil vi afgrænse og definere camp-begrebet, der specifikt karakteriserer den fantastiske, aristokratiske ironi i "Vejene omkring Pisa".

Hvad er camp?

Camp er et identitetsskabende stilgreb, der diagnosticerer og relativiserer kulturelle stiltræk i litteratur og film. Mark Booth citerer fra Ware's dictionary of *Passing English of the Victorian Era*, (1909): "actions and gestures of an exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly of persons of exceptional want of

character, e.g., “How very camp he is.”²⁸ Camp er altså knyttet til karakterens fremtræden, hvordan han kommunikerer og præsenterer sig selv. Og derved skaber *beundring*. Beundringen er da også et nøgleord i camp-begrebet, og som vi husker fra forrige kapitel netop det modsatte af tragisk empati og medlidenhed. Vi identificerer os ikke med Prins Potenziani, vi beundrer ham. Derfor kvalificerer han sig også som camp. Beundringen er som Sontag siger den sol, camp bøjer sit hoved mod og Booth fortsætter: “<.>*admiration* inspires them with the confidence to give full vent to their passions for exhibitionism, scandal, luxury and self-decoration.”²⁹ <.>camp people are tied to reality by their desire for *admiration*; they always play to an audience <.>”³⁰ Camp people luxuriate in the different shades of *admiration*. They harvest the glances of others with an efficiency that would be heroic, were the concept not inimical to camp.”³¹ At man skaber sig selv via sin egen iscenesættelse er et gennemgående træk i *Syv fantastiske fortællinger*. Camp-personen bliver sin egen maske: The matter, the subject, is on the outside; the style is on the inside.<.> In almost every case, our manner of appearing *is* our manner of being. The mask is the face.”³² At masken bliver ansigtet, at form og indhold bliver to sider af samme sag i Sontags kulturkritik, genlyder i Blixen-citatet: Ikke på dit Ansigt, men på din Maske vil jeg kende dig.”³³ “Nothing is latent in camp literature; everything is on the surface” skriver Mark Booths ligeledes³⁴, mens Susan Sontag pointerer projektets smag for den rene æsteticisme: <.> It is *one* way of seeing the world as an

²⁸ Mark Booth *Camp*, Cameron Books Limited, 1983, p.30

²⁹ *ibid.*, p.70

³⁰ *ibid.*, p.105

³¹ *ibid.*, p. 45 (vores kursivering)

³² Susan Sontags essay ”Notes on Camp” (1964) er en polemisk udløber af essayet *Against Interpretation* (1961), der her citeres fra p.17-18. På det tidspunkt var Susan Sontags kulturradikale projekt at gøre op med kunstkritikkens forskelssættelse mellem form og indhold.

³³ Fra ”Syndfloden over Norderney”, *Syv fantastiske fortællinger*, p.202

³⁴ Mark Booth, *op.cit.*, p.125

aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization.³⁵

Sontags essay "Notes on Camp" (1964) opregner i 53 punkter en række relative vurderingskriterier, æsteticisme, kitsch, dandyisme, homoseksualitet, teatralitet, alle træk, der karakteriserer en særlig aristokratisk sensibilitet. Mark Booths *Camp* (1983) accenturerer imidlertid, at camp i højere grad handler om at skabe og kommunikere en identitet: "Camp is primarily a matter of self-presentation rather than of sensibility."³⁶ Han pointerer essayets unøjagtigheder og præciserer, at camp beror på en aristokratisk repræsentationskultur, der appellerer til homoseksuel smag, men *ikke* er identisk med en ditto identitet. Beundringskulturens homoseksuelle træk kan delvist forklares med aristokratens angst for at blive ældre; forfængelighed og forgængelighed mødes i Prins Potenzianis figur: "Since camp involves a refusal to grow up, it sees ageing as a particularly unattractive proces which it is important to carry off with good humour."³⁷

Mark Booth fortæller, at camp etymologisk er beslægtet med det franske *se camper*, som dækkede over den del af hoffet, som slog følge med Solkongens militære slag og fra særlige udsigtspositioner kunne stille sig moderigtigt i positur og betragte slagets gang, inden man rejste videre. Ligeledes oplever Grev Augustus duellen mellem Agnese og Prins Potenziani som en slagmark af æstetiske og retorisk ornamenterede dimensioner. På denne baggrund kan man iøvrigt undre sig over, at Mark Booth senere cementerer, at camp er et storby-fænomen. Pointen er jo, at den franske kongefamilie "decentraliserede" til Versailles, for *dér* at placere den dekadence, som camp celebrerer og som vi genfinder i smagen for det marginale i "Vejene omkring Pisa".

³⁵ "Notes on camp", pkt.1

³⁶ Mark Booth, op.cit, p.17

³⁷ *ibid.*, p. 132

En “uforløst dirren mellem ekstremer” er Anne Jerslevs karakteristik af Mark Booths camp: The camp mind has no causal nexus, no unifying principle. Such opposites as <.> envy and affection, indecency and fastidiousness, individuality and imitation, are not attracted to one another in it, but remain suspended in constant, uneasy opposition. They do not, as in more conventional minds, modify one another. Their stark juxtapositions are reflected throughout all aspects of camp culture.”³⁸

Camp er et mode- og livsstilsprojekt, der kombinerer gotiske, orientalske og barokke rokokko stilarter med den hensigt ideosynkratisk at ironisere over borgerskabets “sunde interesser” som familieetik, forretning, forstad, og hvad der dertil hører af arbejde, askese, naturglæde og sport. Camp gør en dyd ud af at kontrastere denne livsstil ved at hengive sig til Pascals credo om, at mennesket vil adspredes; *divertissement* er camp-sensibilitetens aristokratiske svar på dette “life of leisure.” Booth pointerer, at disse aristokratiske stigmatia også er et teaterhistorisk fænomen: Extravagancen, excentriciteten, eksklusiviteten, exhibitionismen og elegancen kræver et publikum og publikum kræver en intrige.

Rosina og Agneses konspiration mod Prins Potenziani udmunder i en typisk intrigant *succès de scandale*, hvor et “interplay of appearance, pretence and deceit”³⁹ skaber ægteskabsforviklinger i stil med den klassiske historie om den forbyttede brud. Løgne, hemmelighedsfuldheder, spor og hints om sagens sande sammenhæng kendetegner camp og det, der virkeligt er på spil er spørgsmålet om “reputations won or lost”⁴⁰. Forfængelighed er handlingsmotivet for alle intriger, baggrunden for enhver følelse, der indgår i det identitetsprojekt, som Booth kalder <.>“ an enterprise

³⁸ ibid., p.111-12

³⁹ ibid., p. 33

⁴⁰ ibid., p.130

involving that mixture of cynicism and sentimentality, mockery and nostalgia which is characteristically camp.”⁴¹

Derfor er camp-personen også tilbøjelig til at undvige “real commitment” og en del af forklaringen på, at prinsens patos destabiliseres, er netop, at han søger at undvige og kompensere for enhver konfrontation med sin beundringsværdige fremtræden. Sontag skriver således: “To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater.”⁴² Fanget i et væv af erotiske forviklinger er der altså trods den tragiske komposition ingen virkelige tragiske følelser på færde i Prins Potenziani, og netop derfor virker hans fantastiske, forfængelige fremtræden campet. Fedmen, sminken, smykkerne, den pudrede paryk, kjolen. En mand i kvindeklæder? I “Vejene omkring Pisa” forveksles kvinder med mænd og vice versa. Grev Augustus antager både Grevinde Carlotta og Agnese for at være mænd, og et sådant spil mellem kønnene ligger helt i tråd med Sontag påstand om, at camp ser alting i citationstegn: It’s not a lamp, but a “lamp”; not a woman, but a “woman.”⁴³ Dette spil, som Blixen udnytter mellem kønnene fik perversitetens prædikat, da samlingen i 1935 blev anmeldt, fordi *der i de syv fantastiske Fortællinger ingen normale Mennesker findes*. Bogens elementære Inddeling af de to Køn bestaar i, at *alle* dens unge Mænd er effeminerede, ifører sig deres Søstres Tøj og uforligneligt spiller Dameroller i Dilettantkomedier til Kenderes Henrykkelse, og *alle* dens unge Kvinder er mandhaftige, <..>”⁴⁴ Frederik Schybergs anmeldelse, der i øvrigt frapperet ironiserer over forfatterens “højst forfinede Kulturbaggrund”, og hendes aristokratiske fremtræden, der er “raffineret ud til Spidsen af de

⁴¹ *ibid.*, p.45

⁴² Susan Sontag “Notes on Camp”, pkt. 10

⁴³ *ibid.*, pkt.10

⁴⁴ Fra ”Isak Dinesens, alias Baronesse Blixen-Fineckes *Syv fantastiske Fortællinger*”, *Berlingske Tidende*, anmeldelse af Frederik Schyberg 25. september 1935

rødlakerede Negle”, er ifølge Dag Heede i virkeligheden en modig og fremsynet iagttagelse, der ikke søger at lægge skjul på, at *Syv fantastiske fortællinger* er dansk litteraturs mest mærkelige og *queer* tekstlandskab: “I modsætning til et halvt århundredes sekundærlitteratur, der enstemmigt har fordømt og besværet Schybergs karakteristik, hævder jeg, at han - selvfølgelig! - havde ret, og at mange elementer i forfatterskabet ikke bliver forstået, hvis man ikke har blik for Blixens provokerende almengørelse af mandlig homoseksualitet og radikale dæmonisering/banalisering af heteroseksualiteten.

Hos Blixen er heteroseksualiteten enten dødbringende eller banal, dræbende eller dræbende kedsommelig, mens det er hos excentrikerne, i periferien og perversionerne, alt det spændende foregår.”⁴⁵

Homoseksualitet tematiseres således også i camp, men først og fremmest som et spørgsmål om smag og stil og marginale identitetsmuligheder. Det er kun en antydning, i virkeligheden et aristokratisk aspekt præcis som i Karen Blixens forfatterskab. “All camp people are to be found in the margins of society, and the richest vein of camp is generally to be found in the margins of the margins.”⁴⁶

Prins Potenzialis camp

Forudsætning

Om Karen Blixens fortællinger siger Charlotte Engberg: “Fortællingerne besidder en formel retorik, som man genkender fra det barokke formsprog: det montage-agtige, det dissonante, den

⁴⁵ *Information*, Lørdagskronikken *En køn historie*, 22.-23. september 2001. Dag Heede forsker på Syddansk Universitet og hans bog *Det umenneskelige*, Odense Universitetsforlag, som i skrivende stund er i trykken, er ifølge artiklen en opfordring til at inkludere Karen Blixen i en ny *queer*, dansk litteraturhistorie, der først og fremmest skal undersøge, hvordan køn, seksualitet og homoseksuelt begær manifesteres og konstrueres i litterære tekster. Om Dag Heede nævner camp i sin bog, kan vi kun formode.

teatraliske gestus, overdrivelsen, det flamboyante, det melodramatiske og det voldsomt manierede - alle virkemidler, som tilsammen skaber, hvad Blixen selv kalder en "fantastisk fortælling", men som altså samtidig kendetegner "den barokke tekst".⁴⁷

Den barokke tekst er en tekstmodus, Engberg mener man kan karakterisere Karen Blixens fantastiske fortællinger med. Ligesom de barokke tekster ifølge Storstein og Sørensen "appellerer til læserens *forundring* og eftertankens afkodningsbehov"⁴⁸, er de retorisk bevidste, gestiske og teatraliske: "Som læsere står vi - hinsides enhver realisme - sammen med forfatter-jeg'et og ser begivenhederne udspille sig for vores øjne - <.> - teksten er et simuleret teater."⁴⁹

Denne forundring genkender vi i mødet med fantastiske Prins Potenziani. Vi ser ham med Grev Augustus' øjne og som Karen Blixen selv siger, har vi følelsen af, at "det ikke er nogen dårlig egenskab ved en fortælling, at man kun forstår halvdelen af den."⁵⁰

Vi vurderer, at det særlige ved Blixens fantastik netop er det, der virker barokt. Det, der forundrer og undrer og evt. kan beundres. Samtidig bidrager disse barokke træk til en nuancering af fortællingens aristokratiske ironi, der er en parodi over den aristokratiske repræsentationskultur. En kultur, der forudsætter camp-begrebet i "Vejene omkring Pisa".

Charlotte Engbergs betragtninger om barok og camp kan syntetiseres og sandsynliggøre, at camp-perspektiverne i den aristokratiske ironi destabiliserer patos. Imidlertid drager vi ikke parallelterne uden forbehold. De barokke træk fremhæves som belæg for at vurdere det aspekt af camp-fænomenet, vi har valgt at kalde den aristokratiske ironi. At påpege fortællingens barokke træk har således to formål:

⁴⁶ Mark Booth, op.cit, p. 34

⁴⁷ Charlotte Engberg *Billedets Ekko*, p.19. Engberg henviser til Eira Storstein og Peer E. Sørensen *Den barokke tekst*, Danmark, 1999. Herfra supplerer vi Engbergs definition i det følgende.

⁴⁸ *ibid.*, p.95

⁴⁹ *ibid.*, p.95 (vores kursivering)

- 1) At løsrive Karen Blixen fra den romantiske forfatterinstitution og dermed befri forfatterskabet for den patos, det er omgivet af. Tanken er polemisk, men interessant: Rummer Karen Blixens egen (selv)-iscenesatte, performencedyrkende forfatterrolle som *celebrity* Prins Potenzianis camp? Når hun f.eks i et ofte citeret citat kun mener at forstå naturen via et maleri? Når hun kæderygende, med en røst fra graven “holdt hof” for sin tids unge litterater? Er Karen Blixen som musealiseret forfatterinstitution i en vis forstand er blevet offer for den camp, hun tematiserer med aristokratisk excentricitet, elegance, extravagance, exhibitionisme og eksklusivitet?
- 2) At finde belæg for vores tese om, at det kulturkritiske begreb camp kan perspektivere fortællingens janus-hoved af aristokratisk ironi og aristotelisk patos og samtidig give et bud på, hvorfor det er så svært at gøre rede for fortællingens aristoteliske patos uden samtidig at gøre rede for fantastikken og den aristokratiske ironi.

Diskussion

“Den Pathos, der ikke er betrygget ved Comik, er Illusion, den Comik, der ikke er betrygget ved Pathos, er Umodenhed.”⁵¹

⁵⁰ ”Drømmerne” i *Syv fantastiske fortællinger*, p.265 (vores retskrivning)

⁵¹ Søren Kierkegaard i “Afsluttende uvidenskabeligt Efterskrift”, *Samlede Værker I-XX*, Kbh., Gyldendal, 1991, IX, p.75

Camp-identiteten er scenisk og performativ. I modsætning til den tragiske skæbnes dybtbevarede og sorgfulde hemmelighed, beror camp-identiteten på at gøre en dyd ud af en offentlig hemmelighed, en skandale. Mark Booth pointerer, at camp er en måde at iscenesætte en tabt selvtillid på, og selv om Prins Potenziani elsker at blive beundret, kvier han sig selvsagt ved, at han er midtpunkt for denne *succès de scandale*: “This is why camp people often have an air of embarrassed boldness, why it sometimes seems that they have too much self-confidence and sometimes too little.”⁵²

Således er hans slowmotion-bevægelser både et udtryk for en usikkerhed, der skal genvindes med sikre skridt: “Incidental to this self-control is a tendency towards stiffness - something artificial, inorganic and angular - <...>.”⁵³ Disse kantede bevægelser eskalerer under prinsens retoriske fald, der i en gradvis stivnen bliver ét med stolen han sidder i, for til sidst at tippe i et stift, artificielt og inorganisk fald.

Prins Potenzianis fantastiske repræsentation er således en sublim opvisning i, hvordan camp-personligheden er en mester i at repræsentere, iscenesætte og kommunikere sig selv, at gøre et stort nummer ud af sin sceneétre og skabe begejstret beundring omkring sin karakter. Set i lyset af diskussionen om camp vil jeg nu vende tilbage til de fantastiske beskrivelser af Prins Potenzianis *grandes entrées*: Den første er i kroen, da han arriverer med sit følge, den anden er næste morgen inden duellen. Vi ser, at de to entrées er kultureksemples på camp i Karen Blixens forfatterskab. De underminerer forløbet i det tragiske plot, fortællingen gearer ned og beskriver og beundrer i stedet den fantastiske fremtoning. Prins Potenziani positionerer sig her med potent pondus. På samme tid er han med Anne Jerslevs camp-karakteristik “fuldstændig uimodståelig

⁵² Mark Booth, op.cit, p.115

⁵³ ibid., p. 94

og alt for meget” <..> og “en model for transvestitisk iscenesættelse”⁵⁴ samtidig med at hans selvhøjtidelighed virker naiv på grænsen til det infantile. Som Sontag siger ligeledes: In naïve, or pure, Camp, the essential element is seriousness, a seriousness that fails. Of course, not all seriousness that fails can be redeemed as Camp. Only that which has the proper mixture of the exaggerated, *the fantastic*, the passionate, and the naïve.”⁵⁵

Denne mislykkede alvor, som vi genkender i fortællingens højdepunkt, viser, at fantastikken i “Vejene omkring Pisa” fungerer på bekostning af det tragiske plot. Sontag påpeger nemlig, at camp er tragediens modsætning: “Camp and tragedy are antithesis. <..>”⁵⁶ og “<..> Camp refuses both the harmonies of traditional seriousness, and the risks of fully identifying with extreme states of feeling.”⁵⁷

Dog siger Booth, at camp-personen har en glæde ved at reducere alle handlingsmotive til forfængelighed endda uden at være bange for at afsløre, at det forholder sig sådan. Derfor er han også optaget af at imponere folk og gøre et første, uudsletteligt indtryk på fremmede mennesker *against all odds*. Men denne forfængelighed dækker ikke over en uproblematisk narcissisme:” <..>Vanity, then, may even be a means by which the camp person hides his own unattractiveness from himself.”⁵⁸

Med *star-quality* lever han op til det aristokratiske imperativ om at leve op til den symbolske orden (se p.36). Alene hans affekterede og utidige måde at tale på med en røst, der udfylder hele rummet, kan karakteriseres med Booths beskrivelser: <..> “loudly and insistently”, “<..> long monologues, which were slangy, erudite and full of innuendo” (115), “<..> the typical diction is slow almost to the point of expiration, with heavy emphasis on inappropriate words (lots of

⁵⁴ “Mae West og camp” i Anne Jerslev *Kultfilm og filmkultur*, 1993, p.87

⁵⁵ Susan Sontag “Notes on Camp”, pkt.23 (vores kursivering.)

⁵⁶ *ibid.*, pkt.39

⁵⁷ *ibid.*, pkt.36

⁵⁸ Mark Booth, *op.cit.*, pp.92-3

capital letters and italics) rising painfully to a climax, to be followed by a series of swift cadences <.>”(67)”

Men idet han således søger at stråle gennem sit eget blændværk, udstiller han kun et modigt forsøg på at genvinde den respekt han tidligere har nydt - helt i overensstemmelse med aristokratiets historiske situation på fortællingens tid. Det uudslettelige indtryk, han søger at printe ind på nethinden hos sine tilskuere rammer plet. Men ikke som intenderet. Den aristokratiske, selvbarne patos bliver til en ynkende campet patetik, til en undermineret patos. Således fejler den overdrevne bestræbelse på at gøre indtryk på publikum, og som Karen Blixen påpeger et andet sted i *Syv fantastiske fortællinger*, er der kun ét skridt fra det sublime til det latterlige: “Il y a qu’un pas du ridicule jusqu’au sublime.”⁵⁹

Med sin teaterhistoriske optik i essayet *The Death of Tragedy* har Sontag en relevant betragtning, der kan forklare den underminerede patos, som fortællingens tragiske plot udmunder i. Og ikke mindst fortællingens teatraliske camp. Den aristoteliske patos ændres ikke blot med den sokratiske sofisme og den platoniske fornuft, men først og fremmest med kristendommen, der tildeler den nihilistiske tilfældighed ophøjet, treenig, transcendent betydning. På det grundlag mister den attiske patos sin oprindelige nihilistiske værdiløshed. Patos affektbetones.

Som tidligere nævnt indvarsler Shakespeare det moderne meta-teater, hvor renæssancemennesket er radikaliseret som ren selvbevidsthed. For Prins Potenziani er dette kernen i problemet med den tragiske helts hamartia. Både i prinsens megalomane selvscenesættelse og Grev Augustus’ melankolske dekadence, er der en hyperpotent selvbevidsthed på færde. En selvbevidsthed, som netop kontrasterer selvfortabelsen i den attiske tragedie. På den baggrund forsvinder

⁵⁹ Fra Nicolas Boileaus (1636-1711) oversættelse af Pseudo-Longinos *Peri Hypsos* (1.årh. e.Kr), som fik afgørende betydning for romantikkens nye begreber; det germanske ”das Erhabende”, det angelsaksiske ”the sublime” og det franske ”le sublime”. Karen Blixen citerer fra værket i “Den gamle vandrende ridder” i *Syv fantastiske fortællinger*, p.77

forudsætningen for tragisk patos, nemlig frygt (phobos) og medlidenhed (eleos). Ligeledes siger Mark Booth også, at selvbevidstheden er “a sine qua non of camp”.⁶⁰

Således er Prins Potenziani i Karen Blixens fortælling kun en iscenesætter af den aristoteliske patos. Han formidler den aristoteliske patos indenfor en aristokratisk kulturhistorisk ramme. Derfor fungerer patos ikke. Men den camp, der skaber de fantastiske elementer i “Vejene omkring Pisa” inkluderer den aristoteliske patos kompositorisk og afgrænser således camp til Karen Blixens aristokratiske ironi.

En patos af antikvarisk og aristotelisk patina potenserer således den aristokratiske ironi. Og som vi senere skal se, inkluderer statuen en kritik af Prins Potenzianis aristokratiske affektbårne patos, da han i et animeret dødsøjeblik positionerer en statuarisk variant over den aristokratiske repræsentationskultur i stive, artificielle og inorganiske camp-bevægelser. Denne patetik er imidlertid en kvalitet for bogen som Robert Langbaum siger: ”*Seven Gothic Tales* (1934) is Isak Dinesen’s wittiest book. This makes it important.”⁶¹

Grev Augustus’ camp

Forudsætning

Charlotte Engberg mener, at overklassens privilegium er at repræsentere den symbolske orden: “En orden, hvis *raison d’être* slet og ret består i at fremstille og udtrykke en højere idealitet. Det tragiske, om man vil, i det at bære disse insignier, dette billede, består i den ledsagende bevidsthed om, at billedet peger på en idealitet, men ikke substantielt *er* identisk med denne. Værdigheden ved at påtage sig denne rolle består i at udholde og værne om det imaginære, at stråle på trods - og - gennem blændværket.”⁶² Prins

⁶⁰ Mark Booth, op.cit, p.50

⁶¹ Robert Langbaum, *The Gayety of Vision*, 1964, p.73

⁶² *Billedets Ekko*, p.131

Potenzianis illuderede patos, det Engberg kalder det tragiske, består i en fantastisk, scenisk overeksponering af det aristokratiske: At udtrykke en højere idealitet og at stråle på trods - og gennem blændværket. Fastholdt i dette bliver Prins Potenziani "for meget", fantastisk, og i yderste konsekvens resulterer den symbolske orden i en teatralisk selviscenesættelse udelukkende med henblik på at opretholde den magt og værdighed, det havde i det feudale samfund. Grev Augustus derimod repræsenterer denne kulturelle forandring i magtrepræsentationen, der tager sin begyndelse omkring Restaurationen.⁶³ Grev Augustus' stil-sensibilitet og melankoli i "Vejene omkring Pisa" tematiserer således den magtafhændelse som aristokratiet i disse år oplevede. Selv om aristokratiet forsøgte at generobre de tabte privilegier, endte det med at måtte fastholde og demonstrere denne magt som en særlig stil-sensibilitet, det spirende borgerskab søgte at kopiere. Som *décadent* indvarsler han borgerskabets begyndende magt i 1800-tallet og bevægelsen væk fra den symbolske orden. Han er en dandy, hvis melankoli findes i splittelsen mellem virkelighed og idealitet. Hans rolle er, at bjærge den aristokratiske salonkultur, en kultur, der med Prins Potenziani er ved at uddø, men ikke desto mindre hyperstaseres som en særlig stilsensibilitet i en kraftanstrengelse for at bevare sin magtposition. Den særlige aristokratiske smag, extravagancen, excentriciteten, eksklusiviteten, exhibitionismen og elegancen bliver i denne kulturhistoriske situation ikke et privilegium, men et imperativ. I denne forandringsproces forvandles den magtbårne patos i den aristokratiske repræsentationskultur og det affekterede, det artificielle bliver synonymt med det aristokratiske. Stil-aristokratiet opstår som

⁶³ Under Restaurationen efter den franske revolution genvandt adelen sine privilegier, men den gamle fødselsadel *la noblesse d'épée* blev kraftigt forøget af den øverste del af borgerstanden, der udnævnte sig selv *la noblesse de robe*. I samme proces bliver salonkulturen et kritisk forum for dramatiske udtryk, da maximen, poesien og fabeln nu akkompagneres af en feminin intellektualisme, som præger kærlighedsspillet psykologi i salonen. *Les précieux*, som disse kvinder kaldes opkaldes efter den raffinerede mode fra Italien og Spanien og bidrager

en substitut og et skalkeskjul for tabet af den reelle samfundsmagt. I denne situation er der kun én løsning, der virker. At fastholde og modalisere *beundringen*. Således har vi set, at fantastiske Prins Potenziani søger at beundre og vi vil nu se, hvilke betydninger, der kan tillægges Grev Augustus' beundring for sin lugteflaske.

Diskussion

Vender vi et øjeblik tilbage til mødet mellem de to lugteflasker, husker vi, at Carlottas lugteflaske afbilder Schimmelmanns-slægtens herregård. Efter deterritorialiseret at have været i en slags eksil, finder Grevinde Carlottas lugteflaske nu hjem i overenstemmelse med billedet på det. Men hvad er det for et billede? Er det dét, der får Grev Augustus til at tie? Det er et billede, der "peger på en idealitet, men ikke selv substantielt *er* identisk med denne", som citatet lyder. Schimmelmanns-slægtens herregård er et symbol på aristokratiets magt-retorik: "I bygningsværket skal stoltheden, sejren over tyngden, viljen til magt gøre sig synlig; arkitekturen er en slags magtretorik i former <..>. Den højeste følelse af magt og sikkerhed kommer til udtryk i det, som har *stor stil*. Magten som ikke længere har et bevis nødvendig; <..>; som svarer tungt; som ikke føler noget vidne omkring sig; som lever uden bevidsthed om, at der findes indsigelser mod den; som hviler i *sig selv*, fatalistisk, en lov blandt love: *Dette* taler som stor stil for sig selv."⁶⁴

Således er lugteflasken en påmindelse om aristokratiets magtdiskurs. Billedet af det imponante barndomshjem har således den abstrakte,

sammen med den ny tids *noblesse de robe* til ekstravagancen ved hoffet i Versailles

⁶⁴ Friedrich Nietzsche: *Afgudernes Ragnarok. Eller hvordan man filosoferer med hammeren*, tysk originaltitel *Götzendämmerung*, p.79, Gyldendal, 1996, i serien *Moderne Tænkere*. Bag denne allegori findes udtrykket *distancens patos*. Et udtryk, Nietzsche hæfter på aristokraten, fordi han i modsætning til borgeren og i lighed med kunstneren er i stand til at sætte en privilegeret forskel. Ideelt finder denne forskelssættende idet aristokraten forfølger mottoet *Je responderai*. Vores udlægning af det kan iøvrigt tillægges Georg Brandes fortolkning af Nietzsche i artiklen "Om aristokratisk radikalisme" i det hedengangne tidsskrift *Tilskueren*, 1889

symbolske betydning, der er en del af Grev Augustus' aristokratiske identitet. Ikke desto mindre svigter han sit ophav i den symbolske orden, idet han ignorerer billedets symbolske magtdiskurs til fordel for selve lugteflaskens tingskarakter. Aristokraten magter ikke at handle ud fra kunsthåndværkets aristokratiske symbolværdi. I den forstand ignorerer han det aristokratiske imperativ om en privilegeret magt-retorik, der kan sætte forskel og opgiver med sin tavshed spontant symbolets "store" betydning. Han resignerer fra at dele den pludselige indsigt i, at han indgår i en større skæbnefortælling og reducerer således hans privilegerede position i fortællingen. Han foretrækker som nævnt *tavsheden*. Det er ikke symbolet, der interesserer ham. Det er. Derfor svigter han den aristokratiske dyd om at svare for *forskellen* fra symbolet sig og at tage ansvar for sig selv og sin skæbne i mottoet *Je responderai*. I stedet vælger han at cementere sin status som *décadent* og udøve en individuel magt over sin egen fortælling, der i al hemmelighed giver ham en fantastisk identitet, som han selv har valgt og som beror på en uudtalt og indadvendt gestus, der kun glimrer ved at Grevinde Carlotta ikke engang får mulighed for at opfatte dens fravær. I grevens dilemma mellem retorik og resignation ser hun hans taktile bevægelser tale for sig selv som et indforstået aristokratisk svar på den venskabelige afskedsgestus.

Grev Augustus' anti-gestus forbliver hemmelighedsfuldt uimodsagt. Men en fantastisk anti-tragisk *mangel på retorisk forløsning* varer ved. Således renoncerer Grev Augustus på sit møde med skæbnen for at kvalificere det som en individuel identitetsskaber. Potentialet for en tragisk skæbne udfoldes ikke, men en narcissistisk og fantastisk identitet isoleres. En identitet, som netop i modsætning til den tragiske skæbne forbliver et uforløst alternativ til den store symbolske fortælling.

Lugteflaskens emblematiske aristokratiske stil-sensibilitet giver den samtidig camp-status. "Camp people enjoy the idea that others are never sure of what they are thinking, that they are holding back secret knowledge."⁶⁵ Ikke alene er manglen på den retoriske forløsning et tegn på, at camp udfører det, der ikke forventes af publikum; camp formulerer også en kritik af aristokraten som *décadent*. Til fordel for den store tragiske skæbne foretrækker han camps "marginal forms of emotional fulfilment".⁶⁶ Ikke desto mindre er Grev Augustus' forkærlighed for sin faders tantes lugteflaske et udtryk for en forkærlighed for dén tid, hvor billedets idealitet udtrykte en "sand" idealitet, hvor den symbolske orden uddybede og perspektiverede aristokratiets reelle magtposition. Således er Grev Augustus' tavshed et udtryk for en forandring i aristokratiets symbolske orden og dette skred belægger den med camp-betydning: "Thus, the Camp sensibility is one that is alive to a double sense in which some things can be taken. But this is not the familiar split-level construction of a literal <.> and symbolic meaning.<.> It is the difference, rather, between the thing as meaning something, anything, and the thing as pure artifice." Således er symbolet til stede i billedet på lugteflasken, men det er forskellen fra symbolet, Grev Augustus' vælger at beundre.

Kritik

Charlotte Engberg vurderer forholdet mellem Karen Blixens patos og ironi således: "Hos Blixen er rollens gennemspilning programmatisk, et udkast af såvel eksistentiel, etisk som æstetisk rækkevidde, uden at den patos, hvormed projektet formuleres, trækker klare demarkationslinjer mellem de tre dimensioner eller privilegerer én frem for andre. Der indfinder sig derfor en ironi, som undergraver

⁶⁵ Mark Booth, op.cit, p.110

⁶⁶ *ibid.*, p. 115

den stemte patos i projektet. Potenserer det livsfølelsen, er det smukt eller rigtigt? Eller er det blot en aristokratisk arv? Disse spørgsmål kan ikke besvares på nogen éntydig måde.”⁶⁷

Således er det vores pointe, at Grev Augustus’ *extra-vagare* er et identitetsprojekt, der knytter sig til skæbnemetafysikken, som vi indledningsvist gjorde rede for. Rejsen er et projekt af eksistentiel, etisk og æstetisk rækkevidde. Ligesom Charlotte Engberg påpeger, at der ingen klare demarkationslinier er mellem de tre dimensioner, knyttes grevens skæbne i lige høj grad til det eksistentielle, det etiske og det æstetiske. Der er ingen forskel mellem den patos han tillægger lugteflasken som æstetisk objekt og den aristokratiske etik, der ligger i den symbolske ordens tabte tid og den eksistentielle identitetsafsøgning.

Alle dimensioner tænkes sammen i ét fantastisk identitetsprojekt: Er lugteflasken smuk, er den grim? Er Grev Augustus’ tavshed god? Er hans rejse et udtryk for en eksistentiel krise eller blot et æstetisk incitament til at følge vejene omkring Pisa? Som vi har set har campsensibiliteten en bred horisont. Den inkluderer den eksistentielle, etiske og æstetiske rækkevidde, som Engberg karakteriserer Karen Blixens svære ironi med.

Vi mener, at Charlotte Engberg selv antyder et kvalificeret svar på disse spørgsmål et andet sted i *Billedets Ekko*. I vores øjne har camp relevant sammenhæng med de barokke træk, hun tidligere fremhæver i bogen. Diskussionen omkring patos og ironi kombineret med forfatterskabets “aristokratiske arv” som citatet peger på, er i sig selv et argument for at undersøge camp i Karen Blixens forfatterskab. Engberg har imidlertid ikke blik for, at denne “aristokratiske arv” netop parallelliserer hendes iagttagelser af barok og camp.

Camp versus kitsch

⁶⁷ *Billedets Ekko*, p.82

I stedet vælger hun at afvise camp-fænomenet. Det gør hun, fordi hun mener, at begrebet tilhører den amerikanske kulturkritiker Susan Sontag, der relativiserer kriterierne for camp-sensibiliteten til kitsch og munter nihilisme i en grad Engberg finder uforlignelig med Karen Blixens “æstetisk formidlede eksistensfortolkning.”⁶⁸ I lyset af camps udvikling mod Pop-art i 1960erne mener Engberg, at camp-sensibiliteten kan “betragtes som et resultat af et massekulturelt storforbrug af ting og sager, og et principielt uengageret og hedonistisk forhold til tilværelsen. Et forhold bestemt ved sympati for (den ganske vist halvt mislykkede) bestræbelse på at fortrylle verden gennem tingene.”⁶⁹ Denne kritik viser imidlertid, at Charlotte Engberg forveksler camp med kitsch.

Sagen er jo, at Grev Augustus’ lugteflaske fortryller, fordi han identificerer sig med den. Omvendt kan man sige, at denne identifikation udmunder i et “uengageret og hedonistisk forhold til tilværelsen”, da han beslutter sig for at tie om skæbnemødet og skjule sin lugteflaske. Nok kombinerer kitsch etiske og æstetiske kategorier og tematiserer de store eksistentialer, men kitsch-objekter appellerer kun til “*genkendelse* og ikke erkendelse.”⁷⁰ Kitsch er “billige, masseproducerede imitationer af elitens, aristokratiets stil” og “bidrog til en popularisering af aristokratiets og højborgerskabets “adelsmærke”: smagen”.⁷¹ Grev Augustus’ lugteflaske er således ikke kitsch, men camp, den er ikke et masseproduceret vareobjekt, men absolut unik og gådefuld. Den er et originalt objekt fra højaristokratiets tid, der netop inkluderer en identifikation med denne tid og de identitetsmuligheder dette aristokratiske ophav giver:

⁶⁸ *ibid.*, p. 133

⁶⁹ *ibid.*, p. 132

⁷⁰ Christa Lykke Christensen “Tingenes tidsalder - Kitsch, camp og fetichisme” i *Omgang med tingene. Ti essays om tingenes tilstand*, red. Christa Lykke Christensen og Carsten Thau, Kulturstudier 17, Aarhus Universitetsforlag, 1993

⁷¹ *ibid.*, p.27 og p. 30

“Mens kitsch især knyttes til kunsten, omfatter camp i højere grad en livsstil og et identitetsprojekt.”⁷²

Og Jerslev fortsætter: ”Bruges kitsch alene som skældsord for den dårlige smag, adskiller det sig fra camp ved løgnene, sentimentaliteten, entydigheden og nostalgien. Og camp har aldrig været tænkt som et fordømmende og nedsættende ord. Bruges kitsch derimod på samme måde som camp, søgende og benøvet skælmsk til at benævne det æstetisk ukategoriserbare og det, der er “too much”, det der dermed udfordrer smagens grænser, bliver forskellene sværere at se.”⁷³ Derfor vil vi også påpege den lighed, at camp inkluderer den samme provokation mod den konventionelle smag og de borgerligt institutionaliserede æstetiske vurderinger, som Sontags camp-essay var et opgør med. Både camp og kitsch nedbryder og udfordrer forskellen mellem høj- og lavkultur, mellem det, der er smukt og det der er grimt og på den måde er de med en ironisk distance “udtryk for en særlig sensibilitet, for en æstetisk differentieringsevne i forhold til tingene.”⁷⁴

I den sammenhæng mener vi, at man kan tale om en “kølighed” i Karen Blixens fortællinger, et udtryk Charlotte Engberg flere gange bruger uden dog direkte at relatere den til denne ironiske distance. Det gør Anne Jerslev derimod. Hun mener, at kitsch kan skelnes fra camp alene ved det sindelag, “den varme eller kulde”, der bliver lagt for dagen i omgangen med tingene og i udførelsen af (selv)iscenesættelsen: “Der er humor i både kitsch og camps parodi, men selv om både kitsch og camp har legen med den gode og den dårlige smags koder til fælles, er den intertekstuelle kitschs æstetik ofte bevidst udvendig og humoristisk vrængende, mens camp’ens har indgået en delikat forbindelse mellem indforståethed og distance, mellem humor og smerte. Det nutidige, selvbevidste kitschudtryk er ikke rørende; det kan camp være. Camp kan fortrinsvis reserveres til

⁷² Anne Jerslev, op.cit, p.97

⁷³ ibid., p.98

⁷⁴ Christa Lykke Christensen, op.cit, p.34

den personlige iscenesættelse, hvor der banker et hjerte og en kønsligt tvetydig personlighed under campextravagancen. Camp er også et udtryk i tingene, og campextravaganen kan dannes af kitschobjekter.”⁷⁵

Grev Augustus’ lugteflaske er således ikke kitsch, men camp. Der er netop en delikat forbindelse mellem humor og smerte i Grev Augustus’ forhold til sin lugteflaske. I maj 1821 er billedmotivet og den svungne indskrift *Amitié sincère* gået af mode og udtrykker et utidigt stilideal. For Grev Augustus, der som aristokrat er indbegrebet af den gode smag, må lugteflasken fremstå som et banalt minde om en svunden og renfærdig barndomsidyl, og derfor er han på én gang både mere og mindre stil- og modebevidst end man kunne forvente. Grevens gode smag er altså *démodé* og omvender dermed forholdet mellem smukt og grimt, mellem for- og nutidens stilideal. For som Sontag skriver “time contrasts the sphere of banality.<.>What was banal can, with the passage of time, become fantastic.” Derfor kan man heller ikke beskrive Grev Augustus med Susan Sontags udtryk som en “dandy of mass culture”, fordi denne moderne dandy forudsætter den moderne, demokratiske forbrugskultur, der er Sontags virkelighed på det tidspunkt camp-essayet blev til. Greven er kun en overgangsfigur mellem aristokrati og borgerskab og tegner kun en kontur af Oscar Wilde-dandyismens feminine, fragile sensibilitet, en sensibilitet lugteflasken som en kvinderekvisit også genopvækker et minde om. En homoseksuel smag knyttes ligeledes til de æstetiske udtryk, der findes i camp. Afvigende og afventende, decentralt placeret i fortællingens ramme antyder fortællingen, at nøglen til grevens seksuelle identitet findes i Grev Augustus’ effeminerede smag. Således siger Sontag: “Aristocracy is a position vis-à-vis culture (as well as vis-à-vis power), and the history of Camp taste is part of the history of snob taste. But since no authentic aristocrats in the old sense exist today to sponsor special tastes, who

⁷⁵ Anne Jerslev, op.cit, p.98

is the bearer of this taste? Answer: an improvised self-elected class, mainly homosexuals, who constitute themselves as aristocrats of taste.”⁷⁶ Men Mark Booth påpeger mere præcist, hvad der er på færde: “The idea of homosexuality then, is a rationalisation of a more generalised feeling of exclusion and marginality.”⁷⁷ Derfor antyder lugteflaskernes marginale placering i fortællingen og stilskabende identitet ikke nødvendigvis, at greven er homoseksuel, men viser blot, hvor udenforstående han er i forsøget på at bjerge en aristokratisk holdning til kunst ind i det 20.årh. Med en eksponeret *plaisir* ved æstetisk formgivning og beundringens kølige distance, der er akkompagneret af en sentimentale indlevelse i lugteflaskens subtile, gådefulde og identitetsskabende historie, nærer greven både camps varme sentimentalitet og en mere “kitschet kulde” for sin lugteflaske. Dette ambivalente forhold til lugteflasken etablerer også det differentierede kunstsyn, som netop var aristokratiets særkende. Men i modsætning til kitsch interesserer camp sig kun for ting, som mennesker identificerer sig med. Camp er nok et produkt af massekulturen, men den har ikke et “hedonistisk” forhold til tingene, for camps stil-sensibilitet belægger ikke bare tingene med unik betydning, men etablerer en identitetsafsøgning, der altså inkluderer de etiske, æstetiske og eksistentielle kategorier, som Charlotte Engberg nævnte i citatet (p.40).

Afslutning

Lad os nu vende tilbage til dette citat. Her understreger hun nemlig, at fortællingernes programmatisk patos ikke sætter klare demarkationslinier mellem projektets eksistentielle, etiske og æstetiske rækkevidder. Men idet hun afviser camp-sensibiliteten som kitsch fungerer hendes argumentation netop på en forskelstækning

⁷⁶ Susan Sontag, op.cit punkt 50

⁷⁷ Mark Booth, op.cit, p.108

mellem disse tre dimensioner. Skæbnebegrebet kan ikke kombineres med den radikale identitetstænkning i camp-begrebet. Men hvorfor egentlig ikke? Det giver Charlotte Engberg ikke noget svar på. Selv om camp er et kontroversielt stil- og tolkningsgreb i vidt forskellige æstetiske produktioner fra litteratur til avantgardefilm og teater og 1970ernes Glam Rock, er det vores vurdering, at man i en Blixen-kontekst kan legitimere det ved en skarp afgrænsning til en teatralisk parodi over den aristokratiske repræsentationskultur, som vi ikke kun møder i “Vejene omkring Pisa”, men som er et tema i alle fortællingerne i *Syv fantastiske fortællinger*.

Problematikken opstår idet, Charlotte Engberg kun forholder sig til camp via Susan Sontags essay. Sontags essays er udformet i 53 notespunkter, der både afspejler det provisoriske og processuelle i projektet. Det ligger altså i begrebet, at det er i spil med sine egne betydninger, konnotativt og relationelt betinget mellem definitioner af barok, aristokrati, homoseksualitet, kitsch, off-stageteatralitet og dandyisme. Essayet spiller på at ignorere enhver denotation af disse temaer, hvilket giver det en relativt åbenhed, der har lige så meget med selve den essayistiske metode at gøre som selve begrebet, essayet behandler. På den måde er der overensstemmelse mellem essayets emne og dets form. Dets form er dets emne. Netop af den grund er det også en grundregel for enhver, der beskæftiger sig med camp at opdatere sit camp-begreb. Revurdere og afgrænse. Men Charlotte Engberg viser, at hun kun er bekendt med et anakronistisk camp-begreb og kan derfor ikke argumentere med begrebet i relation til de etiske, æstetiske og eksistentielle dimensioner, som “rollens gennemspilning ikke sætter klare demarkationslinjer imellem.” Selv om hun i sin kunsthistoriske optik både taler om kollage, demonstrativ montage og tableau som eksempler på forfatterskabets visuelle strategi, som både skaber en barok mosaik af kunsthistoriske referencer og stilarter i et *mixtum compositum*, argumenterer hun imod camp som om camp anno 2000 er camp anno 1964 og som om,

forfatterskabet opererer med en forskel mellem det eksistentielle, det etiske og det æstetiske, selv om hun netop har pointeret, at Karen Blixen ikke tænker sådan. Charlotte Engberg vurderer ikke, hvordan camp kunne placeres i dette *mixtum compositum*. Om camp som stilistisk strategi kunne knyttes til kollagen, det barokke, det sceniske eller det teatraliske. Om camp kunne tilbyde en fantastisk identitet i stedet for den aristokratisk-aristoteliske anakronisme af en skæbne. Derfor bliver det ikke klart, hvorfor “den æstetisk formidlede eksistensfortolkning” i skæbnebegrebet ekskluderer camp-begrebet i Karen Blixens forfatterskab.

Derfor kan vi nu vende tilbage til Charlotte Engbergs spørgsmål: Er ironien, der undergraver den stemte patos i projektet en aristokratisk arv? Og sige ja! Den er konsekvensen af en tragisk karakter i aristokratisk regi. Af fortællingens geniale udnyttelse af tragik, fantastik, skæbne og identitet. Med denne perspektivering af fantastikken som camp og aristokratisk ironi, har vi sandsynliggjort, hvordan Karen Blixen opererer med et differentieret skæbnebegreb i “Vejene omkring Pisa”, og vi vil således konkludere, at fortællingens tragiske resonansrum også rummer ekkoer af aristokratiske og fantastiske identitetsmuligheder.

II. RETORISK PATOS

*Den guddommelige Kunst er og bliver Historien. I begyndelsen var Historien. Og til allersidst bliver det os forundt at overskue, og at gennemskue, den. Og det er dette Øjeblik, som vi kalder Dommedag.*⁷⁸

Dialogisk duel

Under den dialogiske duel mellem Prins Potenziani og Agnese optræder tragisk patos ifølge traditionen både kompositorisk, retorisk og juridisk. Scenen for den dialogiske duel mellem Agnese og Prins Potenziani indleder diskussionen af det tragiske højdepunkt peripeti-anagnôrisis, der strækker sig over kapitel III og inddrager det centrale i 1800-tallets æstetikdebat.

Dialogen problematiserer Prins Potenzianis guddommelige skæbnemagt, der får patetiske konnotationer, mens Agnese får patos, da hendes konstitutive retorik fungerer lovmæssigt inden for det menneskelige domæne. To juridiske traditioner ligger således til grund for samtalen mellem de to personer, som vi med Karen-Margrethe Simonsen kan karakterisere således: ”Der findes traditionelt to store billeder af loven. Det første viser loven som en guddommelig instans, der i princippet udøver en ren almægtig og sand magt. Den etablerer retfærdighed via sin autoritet, som er hævet over den menneskelige fornuft. Det andet billede viser loven som en sækulariseret, historisk og administrativ størrelse, der virker systemisk <..>. Denne anden lov følger en embedsmæssig fornuft og er inden for det menneskelige domæne.”⁷⁹

⁷⁸ Karen Blixen ”Kardinalens første Historie”, Sidste Fortællinger, Gyldendal 1997 (1.udg. 1957)

⁷⁹ Karen-Margrethe Simonsen ”Litteraturens lov – En læsning af Friedrich Dürrenmatts ”Ophold på Vejen”” i KRITIK, p.69

Fortællingens juridiske og retoriske elementer fremtræder således, da Agneses sandhedstale forudsætter retorikkens grundidé om *etos-logos-patos* og en retfærdig bedømmelse af den uret, der er begået hende. I en triadisk relation mellem *etos-logos-patos* vil Agnese hjælpe sandheden til sin ret via argumenter. Er *logos* situationsbestemt kan man med god ret nære en platonisk mistanke mod fremlæggelsens formelle kompetencer og en principiel, potentiel persuasiv *patos*. Men med *etos* kan Agnese grundlægge en nødvendig troværdighed hos sine tillyttere og sikre sig, at argumenterne fremføres hensigtsmæssigt, så talen fremkalder *patos* i publikum. Således søger hun at undgå Prins Potenzianis død, da hun siger: ”Tillad mig, Prins” <..>”at tale til Dem, inden De skyder. Jeg har noget at fortælle Dem. Hvis jeg var fuldkommen sikker paa Duellens Udfald, vilde jeg vente, indtil De har dræbt Deres Ven. Men ingen kender ganske Skæbnens Veje, og jeg vil ikke have, at De skal dø, førend De har hørt, hvad jeg har at sige.”⁸⁰ Agnese vil med sine ord fælde en dom på et retorisk grundlag. Og et juridisk. For hun vil ikke bare sandheden, men med sandheden også retfærdigheden.

Med *etos-logos-patos* gælder det således for Agnese om at opnå troværdighed, idet hun fremtræder som en respektindgydende og smuk ung kvinde, *Justitia*, retfærdighedens figur i den vestlige kultur. Hun *kan* imidlertid være korrump, for hendes motiver til at holde talen er en del af denne retorik. Idet hun opregner en række detaljer, får vi kun tilsyneladende mulighed for at efterprøve motivet til at holde talen og dermed talens sandhedskarakter, for fortællingen giver os ikke reel mulighed for at se Agnese i kortene. En række spørgsmål dukker op, som sandhedstalen ikke afslører: Hvad er hendes relation til Nino? Hvorfor har de ikke genkendt hinanden? Og hvorfor har han loyalt over for de to veninder, men illoyalt over for Prins Potenzianni bevaret mødet som en hemmelighed?

⁸⁰”Vejene omkring Pisa”, p.45

Da fortællingen accepterer Agnese som retfærdig dommer og sandfærdig beretter af fortællingens koherens, svigter den imidlertid det aristoteliske krav om sandsynlighed, for: ”Den skal være narrativt kohærent, men der skal hele tiden være mulige tråde at følge ud til referenten.”⁸¹ ”Vejene omkring Pisa” giver os ikke denne mulighed. Sandhedstalen er altså ikke bare et anklageskrift mod Prins Potenziani, men også et fantastisk indslag i det tragiske plot, for ifølge Aristoteles skal tragedien vise en sandsynlig, narrativ sammenhæng, ikke en sandfærdig.

Dette overskygges dog af, at vi ser den dialogiske duel med Grev Augustus’ øjne, der således bemærker: ”For menneskene i Norden er Sjælens stærke Bevægelser frygtelig oprivende, og i Lidenskabernes Vold taler de stammende og i Udbrud, men Sydens Folk deklamerer flydende midt i deres stormende Sjælekvaler, som om Livet i alle dets mest svimlende svingninger var en Komædie, hvorpaa de havde holdt mange Prøver og tilsidst Generalprøve.”⁸² Da Grev Augustus opfatter retorikken som en ornamenteret del af den aristokratiske repræsentationskultur er han ikke i stand til at indleve sig i det tragiske højdepunkts katarsis og patos, men befæster kun sin begejstring for beundring på behørig afstand.

Derfor kan man som læser kun sympatisere, men ikke deltage i den medlidenhed som talen synligt vækker i publikum, og som medfører en forskydning fra Prins Potenziani til Agnese som det kvindelige offer, der lider den sande tragiske skæbne. I rollen som magtmanipuleret marionet, som offer og lidelsesfigur appellerer hun til publikums medlidenhed, og hendes muligheder for at skabe retorisk patos er således etableret a priori. Dette forhold bliver nu en retorisk strategi, der inkluderer afsløringen af en dybt bevaret hemmelighed, som sættes i relief af Prins Potenzianis offentlige hemmelighed.

⁸¹ *ibid.*, p.41

⁸² *ibid.*, p.41

Som Søren Kierkegaard påpeger i essayet ”Det antikke Tragiskes Reflex i det moderne Tragiske” (1843) forudsætter den tragiske sorg en hemmelighed, som den tragiske helt bærer længe på. Igennem et år har Agnese båret hemmeligheden om sit møde med Nino. Et møde, der ledte til tvivl, skam og sorg. Denne sorg, som Kierkegaard mener er tragediens substantielle følelse, modsætter sig prinsens angrende, samvittighedsfulde smerte. Anger er sorgens modsætning og derfor ifølge Kierkegaard ikke en æstetisk smerte. Agnese derimod sørger over sin hamartia, hvor hun spillede rollen som sin venindes *stand in* i ægteskabssengen. Der er tale om en æstetisk sorg, fordi hendes uskyld kan relativeres, hendes hamartia inkluderer medlidenhed, og som Kierkegaard siger ”jo mere Uskyld, jo dybere Sorg”.⁸³ I denne modsætning mellem det antikke tragiske og det moderne tragiske som Agnese og Prins Potenziani således repræsenterer, forskydes det tragiske til det kvindelige offer, til Agnese.

Prinsens angrende konfession afslører en moderne selvbevidsthed, en egenskab som netop udhuler tragediens krav om sorg og relativ skyld og forklarer, hvordan Agnese med etos som præmis for retorisk patos vinder den dialogiske duel.

Disse forhold taget i betragtning er spørgsmålet om sandheden underordnet. Agnese fremstiller den rolle, hun har haft i Prins Potenzianis spil, idet hun indirekte med sin aristokratiske attitude artikulerer sin sorg og lidelse. Den personlige lidelseserfaring, der ligger til grund for sandhedstalen, påkalder sig uden videre ikke bare en accept af sandheden, men af sandhedens hævn⁸⁴:

⁸³ Søren Kierkegaard ”Det antikke Tragiskes Reflex i det moderne Tragiske. Et forsøg i den fragmentariske Stræben”, *Samlede Værker*, Bind 2, Gyldendal, 1962, p.138 (1.udg. 1843)

⁸⁴ ”Sandhedens Hævn” er titlen på fortællingens indlagte marionetkomedie, som udkom første gang i tidsskriftet *Tilskueren* maj 1926; ”Sandheden er, at vi alle spiller med i en Marionetkomedie. Hvad det, mine Børn, især gælder om i en Marionetkomedie er at holde Forfatterens Idé klar.” (her citeret fra ”Vejene omkring Pisa”, p.40.). Dette ofte citerede citat får i vores optik denne betydning: Forfatterens idé bliver et allegorisk udtryk for *idéen om forfatteren*. Desuden undlader vi at behandle

”Alle vendte sig imod hende, men hun selv saa kun ind i den gamle Mands ubevægelige og sorgfulde Ansigt. Hun tog sig meget ung og spinkel ud foran ham, men hendes store *Alvor* og *Selvbeherskelse* gav hendes Skikkelse en frygtelig *Værdighed*, som om hun var en ung Morderengel, der havde svunget sig ud af den blaa Morgenhimmel for at holde Dom på Terrassen.”⁸⁵

På denne tribunaliserede domstol etablerer Agnese således etos med aristokratisk sans for positurens pondus. Via denne attitude skitserer hun med sin spinkle skikkelse en værdig figur, der kontrasterer prinsens voluminøse figur. Hun formår at kontrollere sine store følelser og undgår dermed at blive patetisk.

Allerede inden Agnese er gået i gang med den rent argumentative del af sin tale, har hun således via sin etos-patos positur vundet sine tilhøreres troværdighed og suverænt indledt sin sandhedstale. Logos, Agneses sandhedstale, bliver nu formidlet og patos lykkes: ”De stod alle fuldstændig urørlige omkring hende, som en Samling smaa Trædukker midt i et stort Landskab. Augustus og Doktoren var stumme, fordi de ikke forstod et Ord af, hvad hun havde sagt, den gamle Prins og Nino, fordi de var altfor dybt grebne deraf til at kunne enten tale eller røre sig.

Til sidst fandt den gamle Mand Ord for sin Forbavselse. ”Hvem, spurgte han, har sendt Dem herhen for at fortælle mig denne Historie, min smukke, unge Signore?”⁸⁶

Her ser vi, hvordan publikum slås af retorisk patos og mimer prinsens paralyse. Positurens statuariske stivnen potenserer og påpeger publikums oplevelse af ”stille Grøsse”⁸⁷, men scenen relaterer patos til *potenza* (ital.=magt), idet Prins Potenziani

marionetkomedien i vores analyse af patos i ”Vejene omkring Pisa”, men betegner senere marionetten som en ”skulpturel skuespiller”.

⁸⁵ *ibid.*

⁸⁶ *ibid.*, p. 46 (vores kursiveringer)

⁸⁷ Udtrykket stammer fra Johan Winckelmann (1717-68): *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst* (1756). Et æstetikteoretisk værk vi skal vende tilbage til.

replicerer på talen med et spørgsmål, der afspejler hans magtpotente tankegang.

At Agnese selv skulle kunne fælde dom i Prins Potenzianis sag og udvirke egenvilje er således medvirkende årsag til, at han chokeres over hendes tale og, at hun bliver nød til at hjælpe ham med at identificere hende: ”Kender De mig ikke igen, Prins?” spørger hun. Hermed skaber Agnese anagnôrisis, idet hun får prinsen til at genkende hende og herigennem erkende. Konsekvensen er, at prinsen formidler lidelsens patos via kroppen, idet han synes at stivne statuarisk: ”Den gamle Prins sad i sin Lænestol, ganske ubevægelig, og saa der mere end nogensinde ud som et skønt og strengt Afgudsbillede, udført i en Mosaik af Guld, Elfenben og Ibenholt. <.> Vær så god at modtage min oprigtige Beklagelse, Signora”, sagde han og bøjede sig dybt for hende. Derefter sad han igen længe tavs, som en Støtte.<.> Han syntes mere og mere at stivne til en livløs Genstand, et Monument over sig selv og sit Liv.”⁸⁸

Retorisk resignation

Anagnôrisis er således Agneses ansvar. Hun svarer for sig, hun tager ansvar for sit liv og lever retorisk op til det aristokratiske motto *Je responderai* (i modsætning til Grev Augustus). Anklaget og afsløret af Agneses retoriske *set-up* falder prinsen således fra en selvbåren slowmotions-iscenesat patos til et patetisk forsvar for sin hamartia. Grebet af patos gennemskuer han ikke, at hendes tale er en raffineret hævnakt, en retorisk *tour de force*, der manipulerer med sin modtager.

Prinsens patos ekskommunikeres. Intenderer han at forsvare sig retorisk lykkes det ham ikke, for han overvinder ikke patoseffekten af Agneses sandhedstale og indrømmer derfor uden videre, at hans plan med at lade Rosina ”deflorere” ikke udelukkende drejede sig om at bevare ægteskabet og sin ære, men i lige så høj grad om at sikre ham

⁸⁸ *ibid.*, p.46-47

en arving: ”Pludselig smilede han til dem alle, et Smil saa værdigt som en Oldings, og blidt som et lille Barns. ”For lille”, sagde han. ”For lille. Jeg har altid været for lille. Det har været Grunden til mine Nederlag. Jeg undte ikke den unge Mand, Mario, dette, - ak, hvilken smaalig Uædelmodighed. Og i smaalig Forfængelighed ønskede jeg mig en Arving, <.> Altfor lille har jeg været, altfor lille for Guds Planer.”⁸⁹

En understrøm af patos akkompagnerer denne konfession, der påpeger det afgudsforhold prinsen har til loven og skæbnen. Indtil nu har han troet, at hans skæbnemagt og manipulation med Nino og Agnese ikke havde konsekvenser, fordi den var legitimeret af hans fantastiske, magtmegalomane repræsentation. Under anagnôrisis bliver afgudsmegalomanien til fantastisk afmagt, fordi prinsen resignerer retorisk og ikke søger at retfærdiggøre sin hamartia, men derimod blot bekender sin skyld. Agneses fordring; sandheden og retfærdigheden forvandler forvaltningen af dommen: Domstolen bliver processuelt en skriftestol, prinsen gradvist lader sig knække og efterlever Friedrich Schillers () idé om ”das Pathetish-erhabende.”⁹⁰

Tanken er, at autentisk patos opstår, idet man med moralsk modstand og egen vilje sætter sig ud over sin sanselige, smertelige og timelige eksistens. Lidelsen er ”das Pathetische” og kun midlet for målet ”das Erhabende”. Kroppens lidelse skal reflekteres i det oversanselige; i det etiske.

Idet ”Vejene omkring Pisa” tribunaliserer loven ser vi, hvordan prinsen kun efterlever ”das Pathetische” og, hvordan ”domstolen kan fungere som en matrice for litteraturens måde at fungere på.”⁹¹ På den baggrund differentierer fortællingens tragiske højdepunkt mellem patos og det patetiske.

⁸⁹ *ibid.*, p.46

⁹⁰ Friedrich Schiller ”Über das Pathetische” (1.udg.1793) i *Sämtliche Werke*, red. Fricke & Göpfert, München 1967

⁹¹ I artiklen ”Domstol og skriftestol – Rousseaus Bekendelse mellem to stole” i KRITIK 150, p.60

På scenen er Prins Potenziani ikke i stand til at retfærdiggøre sin skyld. Derimod erkender og bekender han sine fejl, han gennemlever anagnôrisis. I modsætning til domstolen eksponerer skriftestolen netop ”det altformenneskelige”, fejlhandlinger som isolerer det enkelte menneske fra det øvrige samfund, præcis som prinsen har oplevet det. Artiklen påpeger således, at ”skriftestolen ikke begrundet det konkrete liv ved at føre det tilbage til de bagvedliggende og almengyldige etiske principper.”⁹² Under sit fald bliver prinsen konfronteret med de forventninger, der knytter sig til magtpositionens moral. Hans bekendelse viser, at han forstår, at han har svigtet forventningen om ”moralsk storhed”, men den konfessionelle patos har ingen retorisk patos, fordi det gentagne ”for lille” nådeløst fordømmer Prins Potenzianis strengt private, men skæbnesvangre impotens. Etos etableres aldrig.

Agnese's triumf er derimod med etos at skabe en kontekstbaseret lov via dialogen. Scenen viser, at bedømmelsen af Prins Potenziani finder sted via denne konfessionelle tale og, at den retfærdige bedømmelse er baseret på en konstitutiv retorik: ”En lov, der følger den personlige vilje, der skabes ud fra den personlige lyst og under hensyntagen til den individuelle historie, som er fjernt fra lovbøger og retssale, og som udvikler retfærdigheden i en kreativ proces, i dialog med den anklagede, der snarere er ven end fjende.”⁹³ Mellem Agnese og Prins Potenziani er en parallel dialogisk lovmæssighed på færde; et fortolkningsfællesskab opstår under dialogen, idet både prinsens og Agnese's hemmeligheder kommer for dagen og sætter hinanden i relief – et forhold, som vi med Kierkegaard har set komme Agnese til fordel som vinder af duellen. Bedømmelsen af Prins Potenziani er således ikke endegyldig, for som Simonsen påpeger, er ”loven <..> ikke objektiv og transparent, men et stykke tekst, hvor læserens fortolkning spiller med i den endegyldige

⁹² *ibid.*, p.65

⁹³ *op.cit.*, i ”Litteraturens lov – En læsning af Friedrich Dürrenmatts ”Ophold på vejen”, p. 74

bestemmelse af sandheden, <..>⁹⁴ På baggrund af en forskydning fra det tragiske tyngdepunkt til Agnese, legitimeres hendes patos ikke bare som en tragisk og retorisk, men også som en juridisk størrelse.

Karen Blixens tilsyneladende tragiske Prins Potenziani resignerer retorisk, da han blot fremstiller lidelsens patos uden eksplicite, overbevisende forsøg på defensiv. Et stort følelsesrum gennemlyser ham, men da han ikke via egenvilje er i stand til at kontrollere det, bliver han en teatralisk projektionsskærm for patetiske affektbetoninger.⁹⁵

Derfor vil vi konkluderende karakterisere Prins Potenzianis konfessionelle patos med det tyske *pathetisch*, som betyder ”hykleriske følelser” eller ”det salvelsesfulde, der opstår ved stor højtidelighed.” Det engelske *pathetic* betyder derimod ”trist, ynkværdig og rørende, men snarere nedsættende end sympatiserende” og karakteriserer ligeledes Prins Potenzianis sentimentale situation, fordi han ikke invokerer retfærdiggørelsens defensorat. På den måde understreger domstolen og skriftestolen forskellen mellem at have patos og at være patetisk.⁹⁶ Prinsens patos forbliver selv under det tragiske højdepunkt potentiel og patetisk (læs: *pathetisch/ pathetic*), fordi han uden autenticitet taber retorisk og juridisk autoritet til Agnese.

At have patos er således som vi vil vende tilbage til i kapitel IV, at have retorisk magt over sin egen (forfatter)-skæbne og at skabe sig

⁹⁴ *ibid.*, p.69

⁹⁵ Prins Potenzianis sentimentale melodrama synes at være hentet fra Corneille, Voltaires og Molières overdrevne og effektsøgende patos. I en vis forstand tilsvarende Karen Blixens implicite kritik af den aristokratiske repræsentationskultur via camps aristokratiske ironi Schillers ærinde. Jan Rosiek formulerer det således: ”Formålet med denne <Schillers> beskrivelse af de franske *dramatis personae* som unaturlige gestaltninger af det menneskelige er at afvise den deklamatoriske patos som en blot *tilsyneladende* patos, der ikke er i stand til at bevæge tilskuerne.”, PATOS?, op.cit, p.105

⁹⁶ Formuleringen er J.E Andersens i ”Affekt og sandhed. Om patos som lyrisk modus” , PATOS, op.cit, p.27. Definitionen af det patetiske i de germanske og angelsaksiske betydninger tillægges Jan Rosiek i ”Litterær pathos – Fra Aristoteles til Bloom” fra samme antologi, p.9. Vi indvender dog, at termen ”latterlig” de senere år har fået stærkt nedsættende konnotationer. Muligvis i forbindelse med relationen til fremmedsprogsbetydningerne af det patetiske?

selv ved at modsætte sig lidelsen med etos, for som Jan Rosiek bemærker: ”For Aristoteles er ethos ikke bare en neutral retorisk kategori. Den kan tillige implicere en moralsk dom, dvs. en interesse for sammenhæng mellem karakter og skæbne.”⁹⁷ Og hvor etos udelukkes i Karen Blixens fortælling akkompagneres denne skæbne med den aristokratiske ironis fantastiske identitetsmuligheder.

⁹⁷ Jan Rosiek ”Litterær pathos. Fra Aristoteles til Bloom.” i PATOS?, op.cit, pp. 16-17

III. SKULPTUREL PATOS

Prins Potenzianis potentielle patos under peripeti-anagnôrisis

En skulpturel patos karakteriserer det tragiske højdepunkt i ”Vejene omkring Pisa”, for i takt med at det bliver klart, at Agnese er Prins Potenziani retorisk overlegen, stivner han i en statueskulptur: ”Med en mærkelig, majestætisk og træt Bevægelse drejede han Kroppen til højre og faldt med Stolen, som han sad i, sidelæns om paa Terrassen. Hans tunge Legeme ramte Stenen med et dumpt Klask. Stolen laa med de to Ben i Vejret, idet han langsomt rullede ud af den og blev liggende dødsstille.”⁹⁸

Hvad skér der? Forventningen til tragisk kompositorisk patos undermineres. Tragedien kolliderer, patos udebliver. De fantastiske elementer cementerer prinsens potentiale for parodi. Således opererer fortællingen affektivt, når fantastikken udfordrer den tragiske komposition, når aristokratisk ironi og fantastiske elementer underminerer den projekterede patos. Men hvilke muligheder for at skabe patos ligger der i denne fantastiske gestus? I den sceniske præsentation af den afdøde Prins Potenziani ligner lidelsen monumental livløshed, idet døden indtræffer i et ikonisk, ”dirrende” øjebliksbillede. Et punkt, hvor patos og patetik samtidigt er til stede og resulterer i en nature morte, der mimer prinsens dødsstivnen og giver prinsen skulpturelle egenskaber.

Patos mellem dramatisk og plastisk form

En patoskrop uden teatral iscenesættelse er sårbarheden selv.⁹⁹

Prinsens paralyserede statur i en nature morte er et billede af en marmor-mortifikation. Spørgsmålet er, om den læses i forlængelse af hans camp-egenskaber, selv om det postuleres, at aristokraten bærer sin død med patos?: “Den sande aristokrat er helt opfyldt af det upersonlige, hvorfor der egentlig ikke er noget individuelt at ofre, når han dør for disse højere værdier. Der er ikke noget at miste, fordi det evige for aristokraten ikke er livet efter døden, men det der altid er der.” Derfor er aristokraten ”et adelsmærke for den, der <..> lever tilværelsens evige indretning ud.”¹⁰⁰

I ”Vejene omkring Pisa” mimer statuen tilsyneladende demiurgens magt over sine marionetfigurer som et adelsmærke for aristo (den bedste) kratos (magt) og artikulerer aristokratens fantastiske guddommeligheds- og evighedsperspektiv. Metamorfosen fra menneske til statuefigur giver således Prins Potenziani en metafysisk idealitet, der placerer ham uden for den menneskelige handlingssfære i et mytologisk rum.

Vores analyser viser imidlertid, at prinsens død kun cementerer hans potentiale som iscenesætter af aristotelisk patos, og derfor differentierer fortællingen mellem en aristokratisk og en aristotelisk død. Prinsen parodierer kun Leander Hansens opfattelse, at aristokratens selvbårne patos er identisk med den aristoteliske, for han dør ikke for disse ”højere værdier”, som det lyder, men af et hjerteslag. En fantastisk domfældelse, en absolutisme ad absurdum

⁹⁸ ”Vejene omkring Pisa”, p. 48

⁹⁹ Monna Dithmer ”Lidenskabernes anatomi. Dansens bevægelse fra det højstemte til det pinlige” i PATOS?, op.cit, p.83

¹⁰⁰ Frantz Leander Hansen *Babette og det aristokratiske univers*, p. 197

sætter ind under anagnôrisis og eskalerer i et etisk *over-kill*. Således finder den relative skyld, som hamartia hviler på sin modvægt i den absolutisme, prinsen dømmes sig selv med under anagnôrisis. Statuen som han gradvist ender i, er en fantastisk konsekvens af hans skyld og er i tråd med den afgudsmegalomani, der ligger til grund for hans vilje til magt. Prins Potenzianis fald er ikke tragisk, men teatralisk, bl.a fordi han ikke evner at relativere bedømmelsen af sin hamartia. Som fantastisk fortællerfigur er der ingen pardon, ingen patos. Afgudsmegalomant fælder han en absolut dom; han forstår fejlen i forvaltningen af skæbnemagten over marionetterne Agnese og Nino. ”Vejene omkring Pisa” reserverer derfor kun Prins Potenzianis statue som stedet for persuasiv *potentiel* patos. Allerede de teatraliske, stumfilmsagtige slowmotionsbevægelser han entrer scenen med indvarsler en processuel, positioneret patos og den fantastiske fysiske forandring han gennemgår i løbet af den dialogiske duel formidler hans følelser mellem scenisk og skulpturel patos.

Vores vurdering er derfor, at skulpturens sensibilitet inkluderer den camp, der også under det tragiske højdepunkt har karakteriseret prinsens fremtræden, manerer, bevægelser og prægnante tale. Denne stivnen skal vise de tragiske følelser, prinsen gennemlever, men cementerer kun hans patetiske krav om beundring. Det lykkes under peripeti-anagnôrisis, idet hans tragi-komiske død bliver et emblematiske udtryk for camps modale beundring. Prinsens farverige fremtræden og terracottarøde ansigtsfarve erstattes af den hvide, kolde marmor og det fantastiske er, at døden animerer en statue, den kommer fantastisk til syne (gr. *phantasia*, at komme til syne). Mellem tragisk skæbne og fantastisk identitet bliver Prins Potenziani således ikke en statur, der formidler Leander Hansens forestilling om aristokratisk patos og evighed.

Derimod kan vi ikke komme udenom en vis patologisk patetik i prinsens camp-identitet. Ved at posere og stille sig an søger han at dække over sine frustrerede følelser: ”Diffus angst og begær

manifesterer sig kropsligt på en måde, der på patetisk vis får den intenderede effekt til at krakelere.” Patos er forbundet med en vis ”spændthed” i kroppen som fremkaldes af lidelse eller en emotionel eksaltation der holdes i ave”.¹⁰¹ Forsøger man at dække over sin mangel på følelsesmæssig patos, sladrer kroppen så at sige. Denne holdning grunder i en *comme-il-faut* skepsis overfor patos. Ifølge Brix og Thau kan patos principielt afsløre sig selv ved at ville tilsløre. I vores analyse er der i så fald ikke længere tale om patos, men det patetiske, som Karen Blixen ifølge vores analyser ikke opfatter som synonyme. Det, som de i virkeligheden er inde på er camp.

Camps skulpturelle sensibilitet spiller på forventningen om scenisk og kompositionel patos, men idet det plastiske træder i stedet for det dramatiske og renser den spekulative sensibilitet i den aristokratiske repræsentationskultur, kan prinsens patos kun vurderes på fantastiske præmisser. Det er faktisk uklart, om prinsen er død eller levende, men ikke desto mindre cementerer han dermed en campet ”dirren mellem ekstremer”, for som Karin Sanders karakteristik lyder: ”Den hårde sten, det døde materiale, bliver levende gennem formning; det levende kød bliver statue gennem døden. <.> Forestillingen om at give liv til det døde marmor kan således ses som en tilsyneladende omvending af en forestilling om, at et menneske gennem døden bliver til en slags skulptur, idet *det følelsesmæssige udviskes*.¹⁰² Prinsen bliver en paradigmatiske parodi på patos. Der oscilleres mellem patos og ironi på det katastrofiske punkt mellem liv og død og fortællingen synes at parallellisere disse bevægelser, som Jørn Erslev Andersen formulerer det: ”I denne affektivitetens komplekse (retoriske) bevægelse eller oscillation synes den kontinuerte relation at resultere i en slags simultane udvekslingsfigurer som evt. kunne

¹⁰¹ Peter Brix Søndergaard i ”Patos: The Come-back – Billedkunstneriske patosformler” in PATOS?, op.cit, p.63 referer fra Carsten Thaus artikel i udstillingskataloget *Pathos*, Den Frie, august 1993, p.19.

¹⁰² Karin Sanders *Konturer.Skulpturer og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen.*, Museum Tusulanums Forlag, 1997, p.36 (vores kursivering)

kaldes ironisk patos eller patetisk ironi. Man kan diskutere om disse omslagspunkter, <..> skal lokaliseres i midten af udsvingene mellem ironi og patos, <..>, eller om de finder sted i yderpunkterne, hvor fx patos skrives eller erfares så langt ud, at den slår om i sin modsætning, ironi.”¹⁰³

Dette medfører, at Prins Potenziani hybridiserer den tragiske patos. Akkompagneret af camps affektive beundringsdiskurs opviser han et individuelt, melodramatisk følelsesrum, som opfordrer os til distance. Da den skulpturelle camp inkluderer den aristokratiske ironi, bliver Prins Potenzianis patetik omdrejningspunkt for at revurdere patos som kritisk term. I den legendariske Prins Potenziani mødes flere forskellige former for patos i et ideosynkratisk affektregister, der sikrer Karen Blixen autenticitet i omgangen med patos. Mellem performance og paralyse nuanceres billedet af Karen Blixens aristokrat. Han er både central for en paradigmatiske parodi på patos, men også som skulpturel skuespiller en retoriker der påkalder sig alvorfuld patos i en udforskning af romantikkens konventionelle plastiske former for patos.

For hvad sker der herefter? De to ofre for Prins Potenzianis rænkespil, Agnese og Nino mødes og vi vil nu undersøge forskelle og ligheder mellem Prins Potenzianis statuariske nature morte og Agnese og Ninos pantomimiske tableau vivant.

En skulpturel parallel til prinsen, Agnese og Nino finder vi med de tre figurer i den antikke Laokoon-statue¹⁰⁴ (se illustration).

Laokoon

Den antikke Laokoonstatue forestiller den trojanske præst, Laokoon, hvis to sønner bliver angrebet af en slange. Statuen synes at være

¹⁰³ Jørn Erslev Andersen ”Affekt og sandhed. Om patos som lyrisk modus” i PATOS?, op.cit, p.37

¹⁰⁴ Karen Blixen viser sit kendskab til Laokoon-statuen i ”De standhaftige Slaveejere” i *Vinter-Eventyr* (1957), hvor det hedder: Mizzi kunde vel et Øjeblik deje sit vredglødende, skrækslagne unge Ansigt om imod ham, i *en klassisk Forvridding*, - (vores kursivering).

stivnet i det øjeblik, han forsøger at befri sine sønner, men selv bliver bidt af den ene slange. Græsk mytologi fortæller, at Laokoon havde gennemskuet grækernes idé med den trojanske hest og derfor advarede sine våbenfæller. Kort derefter angreb slangerne hans sønner som de græske guders straf over ham. Indtil statuen blev fundet under udgravningen i 1505 eksisterede den kun i den antikke mytologi. Fundet af skulpturen fik stor betydning for kunstnere som Michelangelo (1475-1564) og Bernini (1598-1680).

Johann Wolfgang Goethes essay *Über Laokoon* (1798) bygger på æstetikdiskussionen mellem Johan Winckelmann (1717-68) og Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). I modsætning til Lessing, der oplever et frygteligt skrig komme til udtryk, hører Winckelmann kun et suk. Et stille, skønt og romantisk suk. Smerten må nemlig ikke overdøve den klassicistiske, betydningsorienterede og ophøjede ro. Lessings Laokoon skriger og indvarsler således en moderne romantisk lidelsesæstetik.¹⁰⁵ I "Vejene omkring Pisa" varieres dette motiv under det tragiske højdepunkt således: Hans dybe, mørke Øjne stirrede lige ud, med Angst, men ogsaa med Mod, og han aabnede sin Mund lidt, som om han vilde til at synge for dem. "Carlotta!" sagde han."¹⁰⁶

Sukket eller skriget erstattes her af en kausalitetslakune, der pludseligt konfirmerer formodningen om en fortidig *liaison* mellem prinsen og Carlotta, som hun allerede under sin genfortælling af begivenhedernes gang til Grev Augustus har antydnet: "Skønt han er ude over den første Ungdom, er han en charmerende Person, en Mæcen, selv en talentfuld Dilettant, en *Arbiter Elegans* i alle Livets Forhold. <.> skønt han var en stor *Beundrer* af vort Køn, saa havde

¹⁰⁵ Lessing parallelliserer skulpturens smerte til tragedien *Filoktet*, 409 f.Kr af Sofokles (495-406 f.Kr), hvor Filoktet skriger af smerte. Idet han læser mytologien ind i Laokoon mener han også, at skulpturens smerte mimer skuespillerens. Skulpturen er ikke i sig selv et medie for patos. Kun i et tragisk, narrativt forløb, der levendegør statuen og medierer skulpturen og tragedien, kommer statuens skønne smerte til udtryk. I modsætning til den stumme statue har den tragiske skuespiller patos, idet han kompositorisk og retorisk artikulerer sin smerte.

¹⁰⁶ "Vejene omkring Pisa", p. 47

et Lune af Naturen hindret, at han nogensinde blev nogen Dames Ægtemand eller Elsker. <..> jeg vidste Besked dermed, thi han havde en Tid hørt til mine *Beundrere*, og jeg selv havde ikke kunnet sige mig fri for en Svaghed for ham.”¹⁰⁷ Beundringens modus er baggrunden for dette potentielle forhold og i overensstemmelse med den konventionelle betydning af den tragiske helts sidste ord, hvisker prinsen sin elskedes navn. Men den svaghed Carlotta har haft for prinsen synes at vende tilbage med ironisk kraft og forårsage den æreskrænkende svaghed, der med Agneses retoriske dødsstød fører til hans endeligt. Således bliver hans svaghed, hans skæbne Carlotta, selvom udbruddet kun antyder et uforløst, bittert og hævnmotiveret kærlighedsforhold. Karen Blixens tragiske suk eller skrig er således enigmatisk. Det appellerer til fortolkning og beundring, ikke følelse eller medlidenhed. Da Lessing pointerer, at beundring er det modsatte af den identifikationsoplevelse, man har med den tragiske helt, genkender vi vores analyse af Prins Potenzianis camp-identitet. Men hvad siger Goethe om Laokoon?

Tableau vivant

Med udgangspunkt i Simon Richters *Laocoon's Body and the Aesthetics Of Pain*, som behandler den romantiske æstetikdiskussion omkring Laokoon refererer vi nu til Goethes essay *Über Laokoon* (1798), der læser statuen som et allegorisk monument over den æstetikhistoriske diskussion omkring patos og kunstarternes sammenblanding i udtrykket *ut pictura poesis*.¹⁰⁸

Ligesom Lessing tager Goethe udgangspunkt i lidelsens udtryk, men han vælger at se bort fra skulpturens mytologiske, narrative idealitet

¹⁰⁷ *ibid.*, pp.16-17 (vores kursiveringer)

¹⁰⁸ ”Som billedkunsten, så poesien.” Det kunsthistoriske udtryk stammer fra *Ars poetica* (skrevet mellem 18-8 f.Kr af den romerske digter Horats *Quintus Flacus Horatius* (65-8 f.Kr).

og den auditive forskel mellem skrig og suk for at koncentrere sig om sin egen rolle som betragter. Som beundrer.

Kriteriet for "eine sehr pathetische Statue" – her synonymt med en statue, der har patos – er, at statuen lukker sig om sig selv i en øjeblikssmerte, "ein Schlag". Dette "Schlag" eller lynnedslag er centralt for Goethes oplevelse af Laokoons slangebids; "der Reiz". Goethe placerer patos i passagen mellem kampen og den paralyserede passive krop; en potentiel død krop. Laokoons kamp modsætter sig lidelsen og celebrerer en romantisk følelseskonvention, mens den voldsomme kamp er Goethes forudsætning for statuens "Anmut" og universelle, ikonografiske smerte. Vi antager derfor, at Goethes patoskrop medtænker Schillers modstand mod smerten og visualiserer "das Pathetisch-erhabende"¹⁰⁹, for som Simon Richter formulerer det: "Reiz in the sense of Grazie is what Goethe calls Anmut."¹¹⁰

Statuen viser Lessings forskel mellem Ideal og Anmut, der tilsvarende forskellen mellem tidsforløbet i *poesis* som en romantisk forestilling om ophøjet ynde og *pictura* som stedet for Laokoons pludselige, paralyserende "Schrecken". Læser vi figuren fra venstre, ser vi, at den yngste søn ikke står til at redde og vækker vores medlidenhed, mens den anden til højre er ved at undslippe og derfor viser håb for en fremtid. Da den ene søn er ved at frigøre sig fra slangernes greb og bestyrtet betragter sine slægtninges fortsatte lidelser som et vidne, mimer han betragteren af værket, der således lukker sig selvrefleksivt om sit eget drama.

Det tragiske højdepunkt i "Vejene omkring Pisa" rummer samme ut *pictura poesis* som Goethe taler om i sin analyse af Laokoon. Det er

¹⁰⁹ I artiklen "Billedets tid" in KRITIK nr.141, årg.32, p.59 kalder Lotte Thrane Lessings øjeblik mellem "Ideal" og "Anmut" for "det transitoriske moment": "Det transitoriske moment <.> betyder at den viste handling eller begivenhed ikke må afbildes i sit klimax. Det øjeblik der skildres og den vinkel der skildes fra bør vælges med tanke på virkning (i betragteren). Kun det der giver spillerum for forestillingskraften, er virksomt. Hvis Laokoon ikke skriger, men højst sukker – som man jo kan sige at han gør på skulpturen, da hans mund ikke er vidtåben – så kan *forestillingsevnen* høre ham skrig. Hvis han havde skreget i den skulpturelle fremstilling, ville *forestillingsevnen* ikke kunne bevæges, den ville ikke kunne flytte sig frit i forhold til fremstillingen. Man vil enten kun høre ham sukke, eller se ham som allerede død, som Lessing skriver."

¹¹⁰ Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*, p.174

endda således, at den relation der er mellem de tre figurer i skulpturen kan ses afspejlet i det centrale forhold i Blixens fortælling mellem Prins Potenziani, Nino og Agnese. Placerer vi Nino, Prins Potenziani og Agnese på de samme steder, kan vi se et skema for deres situation.

Nino søger at komme Agnese i møde, men ender som et monument over medlidenhed. Han efterlades i fortiden. Prins Potenziani er det øjeblikkelige ”Schrecken”, stedet for Goethes ”elektrischer Schlag”. Endelig ser vi Agnese, der ikke længere er ”fanget af en time”, men i færd med at forlade statuen og gå en håbefuldst fremtid i møde. Hun er den, der er ved at slippe fri og bestyrtet bevidner sin families skæbne. I denne isolerede scene udstilles logikken i *ut pictura poesis* særligt klart:

Efter Agneses sandhedstale og Prins Potenzianis fald, forlader alle scenen og Agnese og Nino står alene tilbage. Et tableau vivant opstår.¹¹¹ Agnese vil gå, for hun mener ikke, at De har noget at sige hinanden. Nino beder hende blive for at bede om tilgivelse for den smerte, han har forvoldt hende via et digt:

”Han forblev ubevægelig, dødbleg, og søgte Gang paa Gang, forgæves, at faa et Ord frem. Endelig begyndte han, med hæst og forandret stemme. <..> Der fulgte en lang og dyb Stilhed. Man kunde have taget hende for en lille *Statue* i Haven, hvis det ikke havde

¹¹¹ Hvad er et tableau? Birgitte Maj Aagaard Hansens *Utopiens Proces – Om Roland Barthes*, Litteraturhistorisk Forlag, 1994 giver en god definition p. 63: ”Ved tableau forstås et klart, separeret segment, der i sig selv rummer den fulde mening, den dramatiske konkrete enhed. <..> Forløbet i det enkelte teaterstykke, den enkelte film udgøres af et antal på hinanden følgende, men selvstændige tableaux. Tableauet lægger en mental, intellektuel mening frem, men indbygger også en refleksion over, hvordan dette gøres. Læseren eller betragteren ledes ikke ind i et lineært dramatisk forløb, der til sidst afslører den indholdsmæssige pointe. <..> Skønt det enkelte tableaux mening er tænkt, d.v.s ideal, og udgør et feticheret objekt for blikket, da er den formelle ”composition” eksponent for en forskydning af meningen. Den helhed, det enkelte tableau udgør, vil altid være sammensat af segmenter og fremstå som en figuration, der transcenderer den sublime mening.” *Billedets Ekko* foreslår ”fragment”, ”montage” og det surrealistiske ”objet trouvé”. Vores vurdering er, at tableau vivant samler disse betegnelser og inkluderer de forskellige visuelle strategier, der er på færde. Film, teater, foto og billedkunst mødes i Karen Blixens tableau vivant.

været for Morgenvinden, som legede med, og løftede, hendes Haar.”<.>

Igen stod de to unge Mennesker tavse og som fortabte. Ligesom de Marionetter, de havde set optræde om Natten, var de i stærkere Hænder end deres egne, og ude af Stand til at sige, hvad der skulde blive af dem. Lidt efter talte han igen, idet han saa bort, og vred sine Hænder.”¹¹²

”Han standsede brat, fordi han, skønt han havde gentaget Verset for sig selv hundrede Gange, i dette Øjeblik ikke kunde huske et Ord mere. Han stod, som om han skulde styrte om uden Liv, som for nylig hans gamle Modstander i Duellen. Hun vendte sig og saa paa ham, strengt, men dog med den Ro og Klarhed, som Digterkunsten kalder frem paa deres Ansigt, der ret af Hjertet elsker den. Hun tænkte sig længe om, for i sin Hukommelse at finde det Vers, som passede her; da hun tilsidste talte, var hendes stemme klar som en Fugls <.> Hun saa et Øjeblik bort og igen tilbage til ham, drog Vejret dybt og fortsatte <.>” Med disse Ord gik hun bort, og skønt hun gik ham saa nær forbi, at han havde kunnet standse hende ved at række Haanden frem rørte han sig ikke, men blev staaende paa den Plet, hvor hun havde forladt ham, som om han havde til Hensigt at blive der for evigt.”¹¹³

Udviklingen i dialogen afspejles i marionetternes positurer. I udgangspunktet de begge ubevægelige, men til sidst forlader Agnese scenen, mens Nino ”blev stående paa den Plet, hvor hun havde forladt ham, som om han havde til Hensigt at blive der for evigt.” Da Nino således synes at stivne i en statue, repeterer Agnese sin retoriske triumf med Prins Potenziani; hun vinder dialogen, forlader tableauet for at rejse videre.

Ninos nederlag understreges ikke bare ved at han stivner i tableauet, men også ved at han er ude i stand til at forhindre hendes exit, selv

¹¹² ”Vejene omkring Pisa”, p. 49 (vores kursivering)

om hun passerer lige forbi ham som et scenisk bevis for hans retoriske nederlag.

Scenen viser, at Agnese og Nino ikke kan læses som almenrealistiske personer med psykologisk dybde, men snarere som sceniske figurer på afstand: ”At personerne hos Blixen optræder som marionetter, gør dem på ingen måde mere gennemskuelige <.>.Hvad de måtte mangle i psykologisk nuancering, vinder de til gengæld i emblematiske betydning, hvilket bl.a understreges ved, at de ofte karakteriseres ved deres lighed med litterære og mytologiske figurer.”¹¹⁴ At hvile i dukkeførerens eller demiurgens tråde, er at hvile i sit tyngdepunkt, i sin skæbne.¹¹⁵

I Agnese og Ninos emblematiske figurer konnoterer statuen således den tragiske skæbne. Marionetterne er ude i stand til at sige, hvad der skal blive af dem. Men deres statuekarakter er ikke blot et udtryk for lidelsens patos og for magtesløshed, men også for den lidelsesfulde hengivelse til en højere magt; skæbnemagten. Det at befinde sig i demiurgens hænder. Statuen påpeger dermed en magtafhændelse i lighed med Potenzialis gradvise fald, og Nino og Agnese fungerer således kun som figurer i fortællingen på demiurgens præmisser. Derfor er deres stivnede marionetkarakter også en demiurgisk fortællergestus, der vidner om fortællerens vilje til magt over sine figurer, der som vi senere skal se inkluderer magten over hendes egen forfatterfigur.

¹¹³ *ibid.*, p.50

¹¹⁴ *Billedets Ekko*, p.94. I ”Fortællingens maskepi”, *op.cit.*, p.173 er karakteristikken ligeledes kunsthistorisk: ”Når Blixens personer kan forekomme os velkendte, næsten stereotype, skyldes det deres placering i fortællingerne som *figures in a landscape*.” Karakteristikken gør sig også gældende her, da Nino i begyndelsen af fortællingen (p.29) beskrives som en skøn yngling fra et af Italiens mange malerigallerier. Som i et mytologisk maleri ligner han intet mindre end en engel fra den åbnede grav, Johannes Døberen og St. Sebastian.

¹¹⁵ *Scheinbewegungen* er Heinrich von Kleists udtryk for menneskets vilje til at gøre modstand mod sin skæbne: ”Wo Bewusstsein und Reflexion gegeben sind, da sei die Grazie gefährdet, da beginne die Zierat (da.= ynde). von Kleist påpeger her romantikkens problem med autentisk patos. *Über das Marionettentheater*, Insel Verlag, 1997, (1.udg. 1810)

Skulpturelle skuespillere

Med Karin Sanders formulering kan vi beskrive scenen således: ”Winckelmanns og Lessings analyser af en akustisk smerte, hvad enten i form af et skingrende skrig eller et suk, er hos Goethe afløst af en slags stumfilmagtig, *fastfrossen pantomime*, hvor det visuelle tableau, som en slags *tableau vivant*, netop har fundet en stilling og igen snart vil skifte til en ny tableau-stilling.<.> Mens Lessing taler om forskellen mellem smertens repræsentation i plastisk form og i litterær form, og ser skuespilleren som en slags mellem-person mellem de to, så ser Goethe ud til at tildele de skulpturelle figurer roller som skuespillere i deres eget drama. Samtidig styres disse skulpturelle skuespillere som en slags marionetter gennem vores blikks rykvise bevægelse, når vi med Goethe lader vores øjne agere filmapparat.”¹¹⁶

Agnese og Ninos møde i et tableau vivant viser, at figurerne ikke blot er marionetter i lighed med den konventionelle karakteristikk i Karen Blixen-litteraturen. De har ideel ”Anmut” og ”Grazie”, men er også skulpturelle skuespillere i deres eget drama, der repræsenterer fortællingens tragiske skæbner. Karen Blixen anvender således den romantisk-idealistiske scene- og afstandsæstetik i sin brug af marionetternes skulpturelle bevægelser, der mimer aristokratens repræsentationskultur, men hun gør mere end det. Hun indsætter denne diskurs i et tableau vivant og giver sine marionetter ordet med en allegori. Hermed udfordrer hun den romantiske sceneæstetik og tildeler marionetterne roller som pantomimiske skulpturelle skuespillere. En positioneret, privilegeret, men også barok patos kommer derfor til udtryk i Agnese og Ninos tableau vivant.

¹¹⁶ Karin Sanders ”Smertens krop – kroppens smerte. Omkring Laokoon og Den sårede Filoktet” in *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*. Red. af Erik Østerud. Aarhus Universitetsforlag, 1997, p.111 (*fastfrossen pantomime* er vores kursivering)

Agnese og Nino er i scenens tableau vivant på én gang levendegjorte og stivnede figurer. Fortællingens patos opererer kun tilsyneladende med den romantiske forestilling om en formfuldendt og gådefuld statur af fin og formfuldendt marmorhud, der dækker over androgyn skønhed og et gådefuldt forhold mellem Agnese og Nino.

Som typologiske og ideelle figurer på scenen udgør marionetterne en ideal projekionsflade, hvor romantiske repræsentationsformler for feminitet og maskulinitet, skønhed og kærlighed kommer til udtryk. Tiltrækningen mellem de to elskere beror på Ninos effeminerede træk og Agneses traditionelle maskuline handlekraft og klædedragt, men en undertone af camp genlyder i denne androgyne zone, hvor sensualiteten gennemstrømmes i en traditionel romantisk dialektik mellem tale og tavshed.

Tableauet udfordrer således den romantiske skulpturelle patosrepræsentation, da Ninos forstenede krop ikke artikulerer det maskuline skønhedsideal i den aristokratiske repræsentationskultur, men ironisk nok kun afbilder en typisk romantisk feminin attitude, Anmut. Om Nino også efter antikt ideal artikulerer en indre realitet, en særlig intens følelse er spørgsmålet. Vores vurdering er, at hans paralyserede positur ikke primært skal formidle patos som et vidnesbyrd om uudsigelig lidelse, men at Karen Blixens ønske er at fastholde patos i et billede. Derfor bliver hendes marionetter en slags skulpturelle skuespillere. Det giver dem flere egenskaber end skulpturen. De kan tale og bevæge sig. Af den grund opstår der en raffineret sammenhæng mellem tableauets retoriske patos og positurens processuelle paralyser. Denne retoriske strategi afspejles i de positurer, de indtager overfor hinanden i et situationsbillede, der både er malerisk og poetisk: *ut pictura poesis*.

Slanger, smerte og skæbne

Patos formidles således ikke bare via fortællingens tragiske komposition, men via Karen Blixens evne til at skabe tableauer, der

priviligerer den retoriske patos og udnytter forskellen mellem positioneret tavshed og tale. I billedet afslører statuen, hvad talen tilslører poetisk og pantomimisk. Patosparalysen viser, hvordan kroppen taler smertens sprog. Et autentisk sprog, der placerer sig helt uden for Prins Potenzianis patetiske og anstrengte forsøg på patos. Parallellen mellem Goethes læsning af Laokoon og Karen Blixens tableau vivant i ”Vejene omkring Pisa” fungerer imidlertid kun i Goethes tentative, pantomimiske stumfilmsoptik. Inkluderer vi mytologien fungerer parallellen ikke; Prins Potenziani vil ikke redde Agnese og Nino, han er derimod slangen i deres utopiske paradys. En ikonografisk koreografi kontrollerer syndefaldsbevidstheden og udviser en schillersk modstand mod lidelsen. Begge balancerer de på betændte følelser og slangerne er en gennemgående syndefaldsmetafor under deres samtale:

”Det Kar, som knustes af den fule Slange, /var, og er ej. Men vid I, som har Skylden:/ Guds Hævn er for Bestikkelse ej bange.”¹¹⁷

Syndefaldskonnotationen falder udenfor statuens receptionshistorie, selv om man i kristen tradition har genkendt en Kristus-figur i Laokoon. Hos Karen Blixen er Laokoon alias Prins Potenziani dæmoniseret med aristokratisk ironi. Under peripeti-anagnôrisis udsættes prinsen selv for ”slangens slag”, da han indser, at han selv er blevet offer for de elskovsfristende slanger, han slap løs med Prins Nino. Men Karen Blixens Laokoon-slanger er ikke kun syndefaldsrelaterede.

Vender vi tilbage til den græske mytologi, husker vi, at angrebet var de græske guders hævn over den trojanske præst, der havde gennemskuet grækernes list og derfor advaret sine våbenfæller. Her

¹¹⁷ ”Vejene omkring Pisa”, p.50. I den engelske udgave af fortællingen ”The Roads round Pisa er Dantes ord fra Skærsilden gengivet på italiensk. Sørensen/Togeby opregner i *Omvejene til Pisa. En fortolkning af Karen Blixen Vejene omkring Pisa* (2001) betydningerne af det knuste kar pp. 247-8: 1) bogstaveligt: som den karet Beatrice kommer kørende i; 2) mytisk-psykologisk: som den krop Beatrices sjæl havde boet i, hun var jo død som 24-årig; 3) som kirken i samfundet og historien. Hos Karen Blixen betyder det så Agneses jomfrudom og stolthed, som blev

følger Karen Blixen mytologien. Agneses hævn er sandhedens hævn. Som det ubeskrevne blad i fortællingen antyder hun, at elskovsmødet som en voldtægt var et smertefuldt slag, et slangebids, en smerte, der skulle komme til at skitsere hendes skæbne. Afklaret midt i hævnens sødme forlader Agnese skulpturen og tableauet uforfærdet i modsætning til Laokoons søn, der forfærdet betragter sine slægtninges skæbne. Agnese bærer nu biddets ar, men returnerer det også retorisk som vi har set i den dialogiske duel. Også Prins Nino erkender: ”Saalunde *bed* Selverkendelsen mit Hjerte.” Men Agnese svarer ham: ”.. Det ikke mer sig sømmer, /at Skam og Frygt Dig *binder som en Fange.<.>*”¹¹⁸

Karen Blixen bruger her slangemetaforikken som i *Den afrikanske Farm*: ”Men slanger er smukke Dyr, runde og glatte, som mange af de Ting vi her i Livet sætter størst Pris paa, <.>, de er *yndefulde* i alle deres Bevægelser. Men for et godt Menneske er denne Skønhed og Ynde i sig selv afskyelig, den lugter af evig Fortabelse, og minder ham om Syndefaldet. Et instinkt i ham faar ham til at vende sig fra Slangen som fra Djævelen selv, - og dette Instinkt kaldes Samvittighed. Den Mand der kan kæle for en Slange, er i Stand til hvad som helst.”¹¹⁹

Konkluderende er Karen Blixens nature morte og tableau vivant vidt forskellige variationer over patos i den aristokratiske, anakronistiske repræsentationskultur. Prinsens statuariske nature morte og de skulpturelle skuespilleres pantomime i et tableau vivant udforsker romantikkens plastiske patosudtryk. Samtidig nuancerer disse forskellige repræsentationsformer billedet af Karen Blixens aristokrat.

Goethes analyse af Laokoon-figuren diagnosticerer den ”poetics of pain”, vi møder hos de skulpturelle skuespillere. Deres dialog er et

smadret af *den fule slange*.” Citatet viser logikken i argumentationen: Hvorfor opregne de tre punkter, når pointen om Agneses jomfrudom taler for sig selv?

¹¹⁸ ”Vejene omkring Pisa”, p.50

¹¹⁹ *Den afrikanske Farm*, p.235, 1992, (1.udg.Gyldendal 1937) (vores kursivering og iøvrigt jvf. Anmut).

digt-billede, et udtryk for ut pictura poesis. Samtidig lever det op til Goethes skulpturelle patos-kriterie: Det skal kunne stå for sig selv. Karen Blixens figurer er ligeledes autonome, selv om fortællingen inkluderer dem i et kunst- og litteraturhistorisk konnotationsmønster, der synes at opfordre til en allegorisk afkodning.

Parallellen til Laokoon viser også, hvordan en fortæller bliver til med intertekstuel patos og som Karin Sanders siger: Siden antikken har statuens evne til at være livagtig fungeret som en slags lakmusprøve på kunstnerisk fuldkommenhed og autenticitet. Men samtidig ligger der i denne formidlende evne en mystik, som peger på selve skabelsesprocessens mystik; <..>”¹²⁰.

Fortællingens tragiske højdepunkt peripeti-anagnôrisis har vi således behandlet retorisk, juridisk og skulpturelt, og vi vil nu se, at vores analyser også kan læses som et allegorisk udtryk for, hvordan Karen Blixen skaber sin forfatterfigur. I det perspektiv tilsvarende aristokratens fantastiske identitetsmuligheder forfatterens.

¹²⁰ Karin Sanders *Konturer. Skulpturer og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen.*, Museum Tusulanums Forlag, p.23

IV. INTERTEKSTUEL PATOS

"Great writing is always rewriting or revisionism and is founded upon a reading that clears space for the self, or that so works as to reopen old works to our fresh sufferings." (The Western Canon, p.11)

"The burden of influence has to be borne, if significant originality is to be achieved and re-achieved within the wealth of Western literary tradition. Tradition is not only a handing-down or process of benign transmission; it is also a conflict between past genius and present aspiration, in which the prize is literary survival or canonical inclusion." (The Western Canon, p. 8-9)

"There can be no strong, canonical writing without the process of literary influence, <..>" (The Western Canon, p.8)

Præsentation af Harold Bloom

Dialogen mellem Nino og Agnese er et digt, der stammer fra *Divina Comedia* af Dante Alighieri (1265-1321). Denne litteraturhistoriske reference er et karakteristisk træk for Karen Blixens forfatterskab. Charlotte Engberg celebrerer således også den udbredte opfattelse, at Karen Blixens originalitet beror på en "næsten grimasserende udsigelse, der er tyk af henvisninger til andre konkrete litterære tekster, men endnu oftere til tekstlige genrekonventioner i bredere

forstand.”¹²¹ Med udgangspunkt i dette forhold formulerer Frantz Leander Hansen en slags poetik for forfatterskabet: ”Fundamentet sikres med en understrøm i kunstværket af de myter, eventyr og historier, der er gjort af det udødelige stof; denne udødelige litteratur er den ”slægt”, som kunstværket opstår af og *fortsætter*.”¹²²

Karen Blixens kritikere deler altså en patetisk beundring for hendes karakteristiske originale, referentielle gestus, men giver intet konkret bud på, hvordan Karen Blixen hermed reviderer den litteraturhistoriske kanon. Begge foretager komparative analyser for at påpege traditionens rolle i forfatterskabet. Men hvor Leander Hansen viser, hvordan *Babettes Gæstebud* demonstrer Karen Blixens genskrivning af James Joyce’ ”The Dead”, foreslår Charlotte Engberg at accentuere referencens barokke *mise en scene*.¹²³ Overvejelser om referencens betydning for patos’ position i forfatterskabet leder man forgæves efter. Vores vurdering er imidlertid, at Karen Blixens karakteristiske referentielle gestus inkluderer en forestilling om at skabe eller formidle autentisk patos. Vores pointe er, at traditionen er indeholdt i den referentielle gestus, fordi den har autoritet til at skabe autentisk patos. En patos der etableres, idet Karen Blixen assimilerer litteraturhistorisk kanon og autonomt indskriver sit eget forfatterprojekt i denne ”slægt.” Derfor vil vi i dette kapitel undersøge intertekstualitetens patos i ”Vejene

¹²¹ *Billedets Ekko*, p.13.

¹²² *Babette og det aristokratiske univers*, p.199 (vores kursivering).

¹²³ Frantz Leander Hansen, op.cit gør rede for parallellen mellem ”Babettes Gæstebud” *Skæbne-anekdoter* (1958) og James Joyce’s novelle ”The Dead” *Dubliners* (1914). Karen Blixen genskriver f.eks J.B.H de Sainte-Pierre (1737-1814) *Paul et Virginie* (Paris, 1787) i ”Den udødelige Historie” *Skæbne-anekdoter* (1958). Endvidere behandler Charlotte Engberg fortællingen ”Alkmene” fra *Vinter-Eventyr* (1942), der er fyldt med litterære allusioner til H.C Andersen ”Den grimme Ælling”, Henrik Pontoppidans ”Ørneflugt” og S.S Blicher. ”Litterariteten forlener det blixenske univers med en udtalt *teatralisk intensitet*, en udstilling af sine egne illusionsskabende midler.”<.>Der indtræder igennem denne teatralisering af det fortalte en *barok* transformering af det foreliggende litterære materiale, idet Blixen trækker en mild regn af anførelstegn henover teksten, <.>.” ”Fortællingens maskepi”, *Maskerade – teori, tekst, billeder*, Kulturstudier 16, red. af Charlotte Engberg og Bodil Marie Thomsen, Aarhus Universitetsforlag, 1992, p.188

omkring Pisa” med den amerikanske litteraturprofessor Harold Blooms tese om forfatterfiguren ud fra to værker; *A map of misreading* (1975) og *The Western Canon* (1994).

Harold Bloom mener, at al digtning er et udtryk for viljesbetonet revisionisme. Alle forfattere føler sig nemlig forpligtet på traditionen, men har også en vilje til at gøre op med den. Det betyder, at alle digte i virkeligheden blot er omskrivninger eller revisioner af de foregående. Således mener han f.eks, at den engelske romantiske digter William Wordsworth (1770-1850) er forgængeren for Geoffrey Hill (1932) og, at en undersøgelse af Hills retoriske troper vil vise et valgslægtsskab med Wordsworth, fordi de deler samme poetiske vision. Trods dette valgslægtsskab må efeben på et tidspunkt gøre sig fri af traditionens indflydelse, for at finde sin autonome forfatteridentitet. Denne proces afhænger af efebens fortolkning af sin forgænger og hans originale revision af ham.

Harold Blooms eget forfatterskab er genskrivninger af Friedrich Nietzsche (1844-1900) og Sigmund Freuds (1856-1939) værker, men beror især i *A map of misreading* også på jødisk mysticisme og profeten Isaac Lurias fortolkninger af Mishnah-traktaten *Pirkei avot* (da. *Fædrenes Etik*) fra ca. 200 f.Kr: ”The difference between a Talmudic work like the Book of Enoch is the Hebraic version of the difference between *ethos* and *pathos*, a distinction definitive for separating out all orthodox from revisionist traditions.”¹²⁴

Således opfatter Harold Bloom forfatteren som en anagog, der inkluderer en vision af Biblen i sit værk og derfor først og fremmest er karakteriseret ved en profetisk patos: ”All revisionists, however irreligious, are anagogist, though frequently shallow in their anagogy”.¹²⁵ Denne opfattelse genlyder i Karen Blixen-litteraturen, hvor man i reglen ikke kommer uden om at omtale Karen Blixen som en demiurg, et platonisk begreb, der bruges især om Karen Blixens suværene magt over sine marionetter, som vi f.eks så det i analysen

¹²⁴ *A map of misreading*, pp.45-6

af Agnese og Nino.¹²⁶ Vores veje skal imidlertid føre os et andet sted hen, for det, der interesserer os er, hvordan Karen Blixen bruger denne demiurgiske forfattermagt til at skabe autoritativ, autentisk og autonom patos.

At fortælle er en skæbnesvanger gestus, og om end Karen Blixens forfatterskab kun iscenesætter en klassisk oral tradition som Charlotte Engberg påpeger, ikke desto mindre insisterer på at inkludere patos: ”Saaledes bliver ogsaa vi helliggjort, idet Herrens Haand flytter os derhen, hvor han vil have os”.¹²⁷ Gud og skæbne har ofte status af synonyme skriver Engberg ligeledes¹²⁸, og da Harold Bloom mener, at forfatteren er en eksemplarisk lidelsesfigur, der med sit forfatterskab tager sin skæbne på sig, bifalder han den profetiske patos, der findes overalt i Karen Blixen-receptionen. Ufortøvet ophøjer han forfatteren til ”a mortal god” og taler f.eks om Milton som ”a sacred being.” Faren for at lade sig forblænde af forfatterfiguren ligesom det sker overalt i Karen Blixen-litteraturen kommer Harold Bloom imidlertid ikke uden om.

Biografismen og de mange læsninger, der inddrager biografiske træk har institutionaliseret (og musealiseret) Karen Blixens patos i det personlige.¹²⁹ Denne *state of the art* advokerer imidlertid ikke for patos, men fører kun Karen Blixen-figuren ad patetiske vildveje. Men hvorfor egentlig ekskludere Karen Blixen som forfatterfigur i læsningen, når hun insisterer så kraftigt på at være tilstede som forfatterfigur? Harold Bloom tilbyder en interessant løsning på og en

¹²⁵ *ibid.*, p.83

¹²⁶ Svend Bjerg har uden i øvrigt at beskæftige sig med patos' placering i forfatterskabet viet dette emne en bog med titlen *Karen Blixens teologi*, Århus, 1989

¹²⁷ ”Syndfloden over Norderney i *Syv fantastiske Fortællinger*, p.149

¹²⁸ I ”Fortællingens Maskepi” i *Maskerade – teori, tekst, billeder*, Kulturstudier, 16, p.182

¹²⁹ Her kan nævnes Aage Henriksen *Det guddommelige barn og andre essays om Karen Blixen*, Kbh. 1984 og *De ubændige*, Gyldendal, Kbh. 1984, Thorkild Bjørnvig *Pagten*, Ole Wivel *Karen Blixen. Et uafsluttet selvopgør*, Lindhardt & Ringhof, Kbh, 1987 og Else Brundbjerg *Kvinden, kætteren, kunstneren Karen Blixen*, Carit Andersens Forlag A/S, 1985. Hun skriver eksemplarisk på sidste linje p.227: ”Så er kærligheden i hendes digtning måske alligevel almægtig.”

læsning af de to konventionelle, men penible problemer omkring den referentielle gestus og den demiurgiske forfatterfigur, problemer man kun har påpeget, men endnu ikke diskuteret i en litteraturteoretisk optik. Harold Blooms *A map of misreading* giver os imidlertid mulighed for at læse denne demiurgiske forfatterfigur ind i den referentielle patos i ”Vejene omkring Pisa”. Således tager vi konsekvensen af Karen Blixens demiurgiske prædikat, et begreb som Harold Bloom imidlertid ikke bruger, men som korresponderer med hans tanke om, at forfatteren med sin forgænger udgør ”two-gods-in-one”.¹³⁰ Det er således vores hensigt at vise, at ”Vejene omkring Pisa” handler om Karen Blixens forfatterrolle og den patos, hun tillægger den *via* sit forfatterskabs referencer. Dantes rolle i ”Vejene omkring Pisa” vil nu vise, hvordan man kan komme omkring disse problemer uden at banalisere eller biografisere Karen Blixen-forfatterfiguren, men originalt indkredse fortællingens patos.

Dante og allegorien

Referencen til Dante og Beatrices kærlighedshistorie skal i Karen Blixens fortælling uddybe og ophøje den enigmatiske relation mellem Nino og Agnese. Via Dante søger Karen Blixen at udtrykke en autenticitet, der skal vise Agnese og Ninos lidelsesfulde patos. En patos, der paralleliserer Beatrice og Dantes. (se bilag)

Sørensen/Togebys aktuelle bog *Omvejene omkring Pisa* (2001) tager afsæt i fortællingens allegoriske materiale med henblik på at opklare fortællingens mest sandsynlige narrative koherens. Uden at referere direkte til Robert Langbaums tese om forfatterskabets romantiske ironi, som de uden videre afviser, kritiserer de hans opfattelse af parallellen mellem Nino/Agnese og Dante/ Beatrice: ”Ved at kalde sig selv Dante og hende Beatrice bliver Giovanni i stand til at sige ting, han aldrig kunne sige rent ud, i sit eget navn; han kan udtale hvad han dybest begærer. Han fremsiger de linjer, hvor Dante angrer,

¹³⁰ *A map of misreading*, p. 87

efter at Beatrice har bebrejdet ham hans troløshed mod hende. Og hun svarer med Beatrices tilgivende ord og hendes forsikring om (sådan som Karen Blixen øjensynlig fortolker Dantes mening) at Guds straf kan mildnes.”¹³¹

Det er imidlertid svært at se, hvori ironien findes, for Robert Langbaums fortolkning er regulært romantisk i sin forestilling om tableauets spirituelle møde: ”They <Nino og Agnese> were brought together physically when they acted out the old comic tale of the substitute bride. Now, by stepping into a more exalted artwork, they are brought together spiritually.”¹³² Langbaum forklarer, at Agneses hentydning til Peters fornægtelse af Kristus svarer til Ninos afvisning af Agnese, der uden at genkende Agnese efter deres elskovsmøde for et år siden forlod hende. Han mener, at Agneses anklage mildnes, da Nino bryder ud i recitation af de linjer, hvor Dante genser Beatrice i det jordiske paradys på toppen af skærsildens bjerg. Men med henvisning til Chr. Molbechs oversættelse af Dantes ord, mener Sørensen/Togeby ikke, at Guds straf kan mildnes, for ”hun overlader det til dem selv at kæmpe med deres samvittighed (Guds straf), det er ikke hendes problem længere hvad der skete den nat for et år siden; hun er blevet fri, han er ikke.” <..> Tolkningen bliver således at Agnese, <..> vil tilgive ham og måske også fortsat vil have med ham at gøre, men hun kan ikke befri hverken Potenziani eller ham for deres egen samvittighed og skyldfølelse over deres fejlgreb. Det kan de kun selv.”¹³³

Spørgsmålet er nu, hvad vi kan få ud af disse analyser. De forklarer Dantes allegori i overensstemmelse med den oplevelse, at intertekstualiteten ikke er vilkårlig, men overvejer ikke, hvordan man kan tale om Dantes emblematiske intertekstuelle betydning. I vores

¹³¹ Vi citerer fra den danske oversættelse *Mulm, Stråler og Latter* (1964) af *The Gayety of Vision* p.27. Dantedigtene er fra Skærsilden (Purgatorio) XXX, 34-39, XXXI, 85-89 og XXXIII, 31-36.

¹³² Robert Langbaum, *The Gayety of Vision – A Study of Isak Dinesen’s Art*, London, 1964, p.17

¹³³ Sørensen/Togeby, p.249

optik ligger en diskussion gemt her, som rækker ud over Langbaums og Sørensen/Togebys stringente afkodning af fortællingens narrative koherens. Det er således vores hensigt nu, at ekskludere disse allegoriske fortolkningsmuligheder og i stedet undersøge Dante som en intertekstuel gestus. Vi vurderer nemlig, at Dantes *Divina Comedia* først og fremmest fungerer som en demonstrativ intertekstuel reference og kun sekundært skal forklares kontekstuel og allegorisk. Og i det perspektiv er det ikke sikkert, at det er Nino, der er Dante, men derimod Prins Potenziari. Dante har principielt ikke noget med Nino og Agneses' situation at gøre, og da digtets allegoriske betydning ikke umiddelbart er forståeligt, bliver digtets emblematiske betydning *patos' betydning*. Derfor er allegorien principielt ligegyldig i sin udlægning. Digtet betyder kun patos. Men hvilken patos?

Efeben Karen Blixen

Det er i vores vurdering en patos, der knytter sig til selve fortællerens magt til at revidere Dante via Nino og Agnese. Kærligheden mellem dem indrammes nemlig af Agnese og Karen Blixens kærlighed til digterkunsten: "Hun <Agnese> vendte sig og saa på ham, strengt, men dog med den Ro og Klarhed, som Digterkunsten kalder frem paa deres Ansigt, der ret af Hjertet elsker den." Agneses kærlighed til Nino er en parallel til fortællerens kærlighed til digtekunsten, og da dialogen mellem de elskende således handler om den universelle kærlighed til litteraturen, udslettes Dantes betydning som personen Dante, idet hans originale lyriske patos "reduces" til den patos, der knyttes til den lyriske genre. Men den intertekstuelle status ophøjer i samme gestus Dante til den universelle litterære tradition. Derfor bliver referencen i "Vejene omkring Pisa" en storslået bestræbelse, der fordrer patos og ophøjer fortællingen til noget, der både er originalt og traditionsbundet. I én og samme gestus skaber og udsletter Karen Blixen sin egen autonome status som forfatter, idet

hun refererer til litteraturhistoriens bloomske *grand old father* og samtidig manifesterer det dybt originale i dén gestus. For som Potenziani siger, så er ”<.> det, som Gud i virkeligheden gaar ud paa at skabe <.> min Don Juan og Homers Odysseus, og Cervantes’ Ridder <.> - Det er jo for dem, at Gud har beredt Himmel og Helvede. <.> - Menneskene, de er jo den almægtige Guds ler, hans Materiale, og vi Kunstnerne, vi er hans Værktøj, hans Spatel og mejsel, og naar endelig Statuen staar færdig i Marmor <.>, da slaar han os alle i Stykker <.>, og bedre er vi da heller ikke værd.¹³⁴

Laokoons patos giver således ekko i fortællingens egen romantiske forestilling om den guddommelige forfatterfigur, hvis skaberværk tilhører evigheden.¹³⁵ I forlængelse af analysen af Prins Potenzianis statue i et nature morte bliver statuen nu emblematiske for forfatterfigurens opgør med sin forgænger og magt over de figurer, han kan skabe og give en skæbne. Prins Potenzianis gradvise stivnen og forstummen under anagnôrisis, statueforvandling og død skyldes således ikke blot erkendelsen af sin afmagt som allegorisk fortæller, men også konkurrencen mod efterfølgeren, den store retoriker Agnese. Prins Potenziani er en allegorisk kæmpe, han er den Dante Blixen kæmper imod og retorisk overvinder med sin fortælling. Karen Blixens fortælling ”Vejene omkring Pisa” kan således læses som et skulpturelt monument over en kamp med de store, traditionelle forgængere, og som Karen Blixen et andet sted fortæller: ”Da den store gamle Mester, Billedhuggeren Leonidas Allori <.> blev fængslet <.> og dømt til Døden, da græd og stormede hans Elever, for hvem han havde været *den aandelige Fader, Ærkeenglen og den Udødelige.*”¹³⁶

¹³⁴ ”Vejene omkring Pisa”, pp.30-31. Fra Prins Potenzianis allegoriske fortælling om digteren Monti, ”vor guddommelige Monti.”

¹³⁵ Karin Sanders skriver i op.cit, p.42: ” Hvis en forfatter bruger det skulpturelle (statuer, marmorhud osv.) som et litterært billede kan det altså ikke blot ses som en tydeliggørelse af en æstetisk form, men også som en meta-fiktiv refleksion over det skriftlige selv og dets forhold til permanens, til dødelighed og til udødelighed.”

Karen Blixens og Harold Blooms Dante

“*Idolatry is a theological category and a poetic metaphor <..>*”¹³⁷

Idet Karen Blixen indsætter Dantes allegori fra *Divina Comedia* opfatter vi hende som en efeb, der på én gang er i færd med at kæmpe sig fri af sin forgænger og på samme tid er forpligtet på at tale via ham som ”den, der ret af Hjertet elsker Digtekunsten.” Samtidig inkluderer Karen Blixens valg af Dante også den teologiske patos-diskurs, der findes i Dante-receptionen: ”The *Comedy's* Beatrice matters not because she is an imitation of Christ, but because she is Dante's idealized projection of his own singularity, the point of view of his work as an author.”¹³⁸ Ligeledes bliver Agnese Karen Blixens alter ego i ”Vejene omkring Pisa.”

Det betyder, at Agnese i Karen Blixens fortolkning af Beatrice forvandles fra Robert Langbaums Kristus-figur til forfatteren som den eksemplariske lidelsesfigur. Agneses lidelser handler således ikke længere om et allegorisk udtryk for *agnus dei*, men om Karen Blixens opgør med Dante. Derfor må vi antage, at Karen Blixen ikke forudsætter, at vi genkender allegorien og kan ”oversætte” den som Langbaum, Sørensen/Togebys insisterer på. I Harold Blooms optik ønsker Karen Blixen ikke at brillere eller kokkettere med sin intertekstuelle viden og i en vis forstand overvurderer Sørensen/Togebys Karen Blixens valg af Dante. Det, der i virkeligheden interesserer Karen Blixen er ikke, om vi genkender eller gennemskuer citatet og gennemfører et narrativt koherent

¹³⁶ Karen Blixen ”Kappen”, *Sidste Fortællinger*, p. 30 (vores kursivering)

¹³⁷ *The Western Canon*, p.104

¹³⁸ *ibid.*, p.82

betydningsarbejde, men derimod om vi opdager hendes originale revision af Dante via Nino og Agnese. Den dialogiske Dante er nemlig efebens fortjeneste. Derfor er det også Blixens originale gestus at revidere statue-formens patos i Prins Potenzianis dødsmoment. Marionet- og statuestilen vidner således om en hyperpotent forfatter, der genskriver Dante og Beatrice i *Divina Comedia* i en anden form for at overvinde sin forgænger og skabe sin egen forfatteridentitet. Karen Blixen manifesterer således sin autonome forfattermagt i statuen, men denne magt kommer imidlertid også på ironisk vis til kort, fordi den virker så spektakulær. Intertekstualitetens særegne signatur giver situationen en barok originalitet, som vi kan beskrive med Harold Blooms kanonkriterium; ”strangeness.” Under det tragiske højdepunkt gribes vi af en følelse af at befinde os i et raritetskabinet og derfor er det vores pointe, at Dante påpeger dén radikale retoriske tænkning, som sætter forskellen mellem den barokke forfatter og Robert Langbaums romantiske opfattelse af forfatterskabet.¹³⁹

Hermed legitimerer Karen Blixens referentielle gestus også en forventning om at opnå kanonstatus og *Syv fantastiske fortællinger* figurerer således også sammen med Dante på Harold Blooms liste over kanoniske værker.

Bloom opponerer mod den kritiske opfattelse af, at Dante i højere grad er en doktrinær, teologisk allegoriker end en visionær poet. Her er Beatrice det afgørende element for Harold Bloom: ”By his authority, Dante integrates Beatrice into Christian typology, or perhaps it would be more accurate to say that he integrates Christian typology into his vision of Beatrice. Beatrice, not Christ, is the poem; Dante, not Augustine, is the maker. This is not to deny Dante’s

¹³⁹ En anden karakteristik af Harold Blooms ”strangeness” er det barokke hos Karen Blixen. Charlotte Engbergs *Billedets Ekko* henviser til Storstein og Sørensens *Den barokke tekst*: ”<.>den allegoriske tekst forudsætter den teologiske prætekstualitet. <.> Teksten er allerede i udgangspunktet fortolket andet steds. <.> Den kolporterer allerede eksisterende viden. Heri ligger der en afgørende forskel

spirituality but only to indicate that originality is not in itself a Christian virtue, and that Dante matters because of his originality.”¹⁴⁰

Dantes forelskelse i Beatrice udfolder en poetisk styrke af en guddommelige visioner og derfor er *Divina Comedia* den suveræne poesi, der nærmer sig den absolutte sandhed.¹⁴¹

Men sagen er, at Harold Bloom via beskrivelsen af Beatrice søger at nærme sig Dantes alter ego. Bloom forestiller sig endda, hvor spændende det må have været at diskutere med Dante: ”He cannot have been an easy person with whom to quarrel while he lived, and he has proved fierce ever since”¹⁴² Det er sådanne passager, der synes at forrykke Blooms ærinde fra det relevante til det irrelevante. Er det *Divina Comedia* eller forfatterfiguren Dante, der er det brændende emne for professoren? Idet Bloom celebrerer Dante glemmer han endda den grundregel, at forfatteren aldrig må parallelliseres med forfatterens fortællerjag. Dante the Pilgrim er principielt ikke Dante himself. Blooms virkelige ærinde er, at revurdere religiøs patos via Dante alias Forfatterfiguren: ”Since I myself am partial to finding the voice of God in Shakespeare <.> I have no difficulty in finding Dante’s *Comedy* to be divine. I would not speak of the divine *Confessions* , however, and I do not hear the voice of God in Augustine. Nor am I persuaded that Dante ever heard God in any voice but his own.”¹⁴³

Karen Blixens Dante er således også Harold Blooms. Der er en anerkendelse af anagogen. Der er en teologisk vision. Og der er i denne betingelsesløse hengivelse til litterær ontologi patos på grænsen til det patetiske.

mellem en barokforfatter og en romantisk digter: den første bedriver retorisk tænkning, mens den anden er en poetisk tænker.”

¹⁴⁰ *The Western Canon*, p.91

¹⁴¹ ”Despite his complex relations to many traditions – poetic, philosophical, theological, political – Dante owes Beatrice to none of them. She can be distinguished from Christ, but not from the *Comedy*, because she is Dante’s poem, the single image of images that represents not God, but Dante’s own achievement.”, *The Western Canon*, p.96

¹⁴² *The Western Canon*, p.89

¹⁴³ *ibid.*, p.84

Harold Blooms revision af etos-logos-patos

Om autoritet, autenticitet og autonomi

”But how do we pass from origins to repetition and continuity, and thence to the discontinuity that marks all revisionism?”, spørger Harold Bloom i *A map of misprision*.¹⁴⁴

”Vejene omkring Pisa” var i den amerikanske førsteudgave af *Seven gothic Tales* (1934) placeret i midten p.g.a en misforståelse med den amerikanske forlægger. Karen Blixen insisterede imidlertid på, at fortællingen skulle være den første i samlingen. Hvorfor mon? Vi vil nu kortlægge Karen Blixens intertekstuelle gestus i den første fortælling i *Syv fantastiske fortællinger* for at vise, hvordan hun skaber sig selv som forfatter i ”Vejene omkring Pisa”. Denne gestus inkluderer en autentisk patos, der beror på traditionens autoritet til at etablere det Harold Bloom kalder ”a scene of instruction” og efebens defensive originalitet.¹⁴⁵ Med begreber fra *Det gamle Testamente* beskriver Harold Bloom disse defensive, kognitive faser eller ”revisionary ratios” som ”contraction”, ”catastrophe” og ”restitution.” Disse faser er konstrueret som et sprog med retoriske troper, der fremtræder i teksten på baggrund af efebens defensive originalitet. Harold Blooms tese om ”contraction”, ”catastrophe” og ”restitution” kombinerer græsk og jødisk tanke for at revidere den retoriske triade etos-logos-patos og vil vi nu vurdere disse tre faser analogt med den dialogiske duel, Prins Potenzianis død og Dantes

¹⁴⁴ *ibid.*, p.47

¹⁴⁵ Harold Bloom mener, at efebens forsvar mod sin forgænger kommer til udtryk i valget af den ny teksts retoriske troper. I en dialektik mellem assimileringens ”limitation” og ”representation” revideres forgængerens originalitet til fordel for efebens. Faserne i ”The Primal Scene of Instruction” er parallelle til de defensive faser, der beskrives i *The Anxiety of Influence* 1973, som det vil føre for vidt at gennemgå her.

placering i ”Vejene omkring Pisa”, for: ”Every Primal Scene is necessarily a stage performane or *fantastic* fiction, <.>”¹⁴⁶

Desuden vil vi vælge at begrænse det jødiske etymologiske begrebsomfang til at diskutere logos, som Harold Bloom substituerer med det jødiske davhar. Vi orienterer os i ”det intertekstuelle kort” med ordene autoritet, autenticitet og autonomi. ”Kortet” over Harold Blooms ”revisionary ratios” vil vise os, hvordan Karen Blixens forfatterfigur bliver til i allegorisk forstand med Agneses figur og, hvordan Harold Blooms revision af retorikken får betydning for patos’ diskurs i ”Vejene omkring Pisa.”

Contraction/ autoritet

Det jødiske *Abahah-chesed* svarer til den grund-og betingelsesløse kærlighed, der er mellem efeben og hans forgænger. En kærlighed, der er karakteriseret af konkurrence, misundelse og ambition, men ikke desto mindre indebærer en imødekommenhed og tilpasning, ”assimilation and accomodation.” Abahah betyder at brænde og derfor beskriver Harold Blooms denne ”election-love” med disse patetiske vendinger: ”<.> the revisionary ratios that will be employed as means-of-defense by the maturing poet do not manifest themselves in the ephebe. They appear only when he quests for fire, when he seeks to burn through every context that the precursors created or themselves accepted.”¹⁴⁷

Efeben etablerer her en mulighed for at realisere ”a daemonic personae”¹⁴⁸, som hun adopterer af sin forgænger, en identitet han bærer som en maske. Således giver Harold Bloom Karen Blixen nye dimensioner, når hun siger: ”Ikke på dit Ansigt, men på din Maske

¹⁴⁶ *A map of misreading*, p.47 (vores kursivering)

¹⁴⁷ *ibid.*, p.17

¹⁴⁸ *ibid.*, p.54

vil jeg kende dig.”¹⁴⁹ Abahab-chesed skaber således forfatterens selvbevidsthed og muligheder for at skabe og gen-skabe sig selv mellem den forgænger, der er hendes skæbne og det originale sproglige udtryk, der kan skabe hendes singulære forfatteridentitet. Således bliver Dante Karen Blixens skæbne, det er ham, der befinder sig bag hendes maskes identitet, hvis udtryk er hendes eget originale valg. Den ortodokse tradition etablerer altså også et behov for at gøre sig fri og vælge en singulær identitet. Ligesom Agnese/ Karen Blixen gør op med Prins Potenziani/Dante prioriterer hun også sig selv: ”The first element to note then about the Scene of Instruction is its absolute firstness; it *defines* priority.”¹⁵⁰

Catastrophe/autenticitet

Her sætter katastrofen, det tragiske højdepunkt ind. Prins Potenziani dør. Kampen mod forgængeren er katastrofal, for efeben fortvivler over sit opgør og sin søgen efter sit eget autentiske sprog uden at synes at være i stand til at overkomme sprogets eller dødens forhindringer. I ”Vejene omkring Pisa” sætter prinsens død imidlertid efeben fri. Harold Bloom beskriver dette med assimileringfaserne *ruach-davhar*, som er stedet for den individuelle inspiration og siger: ”<.> to invoke *ruach* is to call on a power and life transcending powers already in our control. To differentiate such power from a precursor-source is to pass beyond assimilation once and for all, but also to reject the initiatory or inaugural aspect of the traditional principle of accommodation.”¹⁵¹

Agnese vinder således den dialogiske duel, fordi hun med sin sandhedstale nedsætter præmisserne for sin egen domstol og for sin egen fortælling.

Davhar tilsvarende logos men ser i højere grad en sammenhæng mellem at tale, at handle og at være: ”The concept of *davhar* is: speak, act,

¹⁴⁹ ”Syndfloden over Norderney” i *Syv fantastiske fortællinger*, p.202

¹⁵⁰ *ibid.*, p.51

be. The concept of *logos* is: speak, reckon, think. *Logos* orders and makes reasonable the context of speech, yet in its deepest meaning does not deal with the function of speaking. *Davhar*, in thrusting forward what is concealed in the self, is concerned with *oral expression*, with getting a word, a thing, a deed out into the light”¹⁵². Agneses sandhedstale er således Karen Blixens *davhar*. *Davhar* er stedet, hvor Karen Blixen med *etos* skaber sit eget ord, sin egen sandhedstale. Her genskriver hun Dantes teologiske og allegoriske receptionshistorie, idet hun i en original gestus driller sin læser med at efterprøve denne sandhed i et allegorisk opklaringsarbejde. Fortællingens logik bryder sammen, hvilket for eksempel afspejles i Sørensen/Togebys forsøg på at give en rationel koherent forklaring på denne allegoriske sandhed. Selvom *logos* bryder sammen betyder dette imidlertid ikke, at den retoriske tale er konsekvensløs. Tværtimod. Sammenbruddet af *logos* finder sted, da Prins Potenzianni dør og forskyder den tragiske forventningshorisont. Karen Blixens revision af *logos* udmunder således i et genre-sammenbrud, der, som vi har set, ikke virker med tragisk patos, men derimod med aristokratisk ironi og fantastiske elementer, der indskriver den bloomske ”strangeness”, og som et resultat af Agneses retoriske beherskelse af *etos-logos-patos* gør situationen original.

Agnese/Karen Blixen gør således ikke bare op med Prins Potenziannis skæbnemagt over Agnese og Nino, men også med det sprog, han iscenesætter sig selv med som den store retoriske allegoriker. Den retoriske duel kan således læses som et opgør mellem forgængerens anakronistiske (allegoriske) fortælling og Karen Blixens originale revurdering af allegorien i sin egen fortælling. En fortælling, der gennemført gør op med Dantes allegoriske anakronistiske fortælling, men også kokketerer med at iscenesætte sit forfatterskab i forlængelse af kanon og den klassiske fortælling. Således viser den dialogiske duel mellem Agnese og Potenzianni, at Karen Blixen i en

¹⁵¹ *A map of misreading*, p.54

vis forstand er nødt til at ”slå Dante ihjel” før hun igen kan animere og indsætte ham i sin fortælling for definitivt at give den den ”strangeness” og originalitet, som Dante trods dette personlige opgør altid vil besidde. Også derfor ender Prins Potenziani i skulpturens evige marmorfigur. Men han er en skulptur, der falder og netop derfor opnår den endelige, mageløse beundring, idet hele scenen stivner i en nature morte. Døden er Dantes, men også Karen Blixens originale tilblivelse, idet hun nu får mulighed at revidere ham på sine egne præmisser i en variation over ut pictura poesis. Således er denne revision af logos en forudsætning for at forstå den originale ”strangeness” i Dantes autoritære patos i Karen Blixens fortælling. I modsætning til logos inkluderer davhar etos i en retorisk handling, vi kan parallellisere med Nino og Agneses dialog. Karen Blixen erstatter således logos med davhar med henblik på at genoverveje Dantes autoritative/autoritære, traditionelle og kanoniserede patos. Præmisset for at forstå Karen Blixens originale patos er denne bloomske revision af logos. Denne gestus tildeler imidlertid Dante den ”strangeness”, som uden tvivl har været Harold Blooms afgørende kriterium for at placere *Syv fantastiske fortællinger* på kanonlisten i *The Western Canon*.

Revision/autonomi

Intertekstualitetens patos fungerer som en slags revision af Karen Blixens forgænger Dante. Dante er stedet, hvor Karen Blixen bliver sig selv og ”wearing his precursor’s coat”¹⁵³ fuldender hans værk og skaber sig selv som forfatter. Denne gestus inkluderer etos, fordi efeben vælger en form via forgængerens. Først frigør hun sig fra sin forgængers skæbnemagt over hende, for derefter frit at kunne tale med ham. Bemærkelsesværdigt er det, at Karen Blixens genskrivning af Dante bogstaveligt talt ikke ændrer hans ord og derfor ”cleaves

¹⁵² *ibid.*, p.42-43 (vores kursivering)

¹⁵³ *The Anxiety of Influence*, p.56

more closely to origins the more intensely it strives to distance itself from origins.”¹⁵⁴

Alligevel fremstår digtets allegoriske potentiale på Karen Blixens præmisser. Da Karen Blixen således eksplicit undlader at gennemskrive Dante, er det tilsyneladende med en ydmyg bevidsthed om hans kanoniske storhed, men også med en megaloman vision om at skrive sig ind i himlen; at opnå kanonisk status. Genskriver hun ham ikke fuldender hun ham med retoriske midler i ”a completion that is also an opposition.” Via et af Blooms ”revisionary ratios” davhar tildeler hun sin forgænger autoritetens kanoniske prestige. En prestige, der for Bloom er parallel med de ortodokse jødiske skrifter. Karen Blixens bloomske ”Scene of Instruction” afspejler den orale jødiske traditon, som Blooms ”revisionary ratios” udspringer af. Karen Blixens fortællingen er ligeledes en revideret, klassisk genre, der tager udgangspunkt i den klassiske fortælling. Mundtligheden, retorikken spiller således en afgørende rolle for Harold Blooms såvel som for Karen Blixens revisionisme. Agnese og Ninos dialog beror således på et opgør med en ortodoks fortællertradition. Karen Blixen taler her med sin egen stemme i en autonom genlæsning af Dante. Ligesom Agnese rejser videre, ”misprisoned”, skriver Karen Blixen sig igennem sin rolle som Dantes efeb for endeligt med intertekstuel patos at skabe sig en fantastiske forfatteridentitet som demiurg eller narrateur dieu. Idet Karen Blixen gør sig til ”Guds talerør”¹⁵⁵ tematiserer hun også Dantes visionære teologiske allegorier og reflekterer over, hvordan forfatterfiguren via referencens patos i fortællingen skaber autoritet, autenticitet og autonomi. Således kan vi konkluderende konstatere, at Harold Bloom celebrerer den patos og beundringskultur, der omringer Karen Blixen som institutionaliseret og musealiseret forfatterfigur. Heldigvis sikres en balance i omgangen med patos i ”Vejene omkring Pisa”, da *både* Agnese der har patos og Prins Potenziani der er patetisk, tildeles forfatterfigurens

¹⁵⁴ *A Map of Misreading*, p.62

maske. Det er vores opfattelse, at Prins Potenzianis affektbetonede poler mellem ironi og patos viser os ”den anden side” af Harold Blooms forfatterpatos. Karen Blixen inkluderer i Prins Potenzianis camp-figur en kritik af opfattelsen af Forfatteren/Dante som kanonisk, beundrings- og patosværdigt ikon. Alligevel er det interessant at finde en uddelt positiv opfattelse af patos hos den amerikanske litteraturprofessor, som man ikke har set siden 1800-tallets æstetiske debat tillagde den neutrale tragiske patos-term negativ valeur. For Harold Bloom er patos ikke en følelse eller form, man bør behæfte med kritisk mistro. Ikke desto mindre ender denne holdning med at blive et problem for Blooms egen patosautenticitet. Er der ingen grænse for patetisk beundring af forfatterfiguren har vi dog i Harold Bloom fundet en måde at tale om Karen Blixens forfatterfigur på. Patos og beundring mødes i en teologisk, visionær forfatterfigur, som Karen Blixen selv skitserer:

Hvem er vel den Mand som i sit Liv paa Jorden <..> er placeret med Ryggen til Gud og Ansigtet mod Menneskene, af denne Grund: at han er Guds Talerør, og at Guds Stemme går gennem ham? Hvem er vel den Mand, der ikke har nogen egen Eksistens, af denne Grund: at ethvert Menneskes Eksistens er hans?” <..>

”Det er Kunstneren,” svarede hun langsomt.

”De har Ret,” sagde han, ”det er Kunstneren. Og hvem mere?”

”Præsten,” sagde Damen.” <..>

”Kan De være sikker paa,” spurgte hun, ”at den Herre som De tjener, nidkært og ubestikkeligt, at det er Gud?”

Kardinalen saa op, mødte hendes Blik og smilede.

”Dette”, svarede han, ”dette, Madame, er en Risiko som Kunstnere og Præster i denne Verden altid maa løbe.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ ”Kardinalens første Historie”, *Sidste Fortællinger*, op.cit, henholdsvis pp. 24, 26 og 29

Afslutning

“Vejene omkring Pisa” er en refleksion over patos. Fortællingen problematiserer forestillingen om en autentisk, moderne patos og differentierer på en moderne erfaringsbaggrund mellem en tragisk skæbne og en fantastisk identitet. Fortællingen kombinerer patos med fantastiske diskurser, som vi har valgt at beskrive med aristokratisk ironi og camp.

Vi har set, at fortællingens tragiske forløb afspejler patos’ begrebshistoriske udvikling fra Aristoteles i første kapitel, over 1800-tallets æstetikdebat i kapitlerne om retorisk og skulpturel patos til Harold Bloom i den endelige diskussion af fortællingens intertekstuelle patos.

Hvor den tragiske patos beroede på den middelmådige helts genkendelige følelser i en objektiv repræsentation bliver problemet omkring fortællingens tidspunkt, at følelsen individualiseres og der opstår derfor en mistro overfor patos som et autentisk udtryk for oprigtig følelse. Ironien anerkendes i denne proces som autentisk kritisk term, der afslører følelsens falskhed. Patos destabileres af disse sentimentale og melodramatiske prædikater og belægges med affektbetoninger. Denne æstetikdebat kommer til udtryk i det, vi har kaldt den aristokratiske ironi og som konsekvent akkompagnerer den tragiske helt Prins Potenziani og derfor reducerer hans potente selvbarne patos til potentielle affektbetonede positurer.

Den affektbetoning, som findes i Prins Potenzianis fantastiske person kulminerer under det tragiske højdepunkt peripeti-anagnôrisis. Karen Blixen punkterer patos via en barok brug af skulpturen i isolerede billeder. Prins Potenziani paralyseres i en nature morte, mens de skulpturelle skuespillere kæmper med og mod deres skæbne i et pantomimisk tableau vivant. Sammen udgør de en skulpturel

parallel til den antikke Laokoon-statue. Den relation der er mellem de tre figurer i skulpturen kan ses afspejlet i det centrale forhold mellem Prins Potenziani, Nino og Agnese.

Karen Blixen placerer patos i en krop, der selvfølgelig er resultatet af det tragiske forløb, men også åbner for perception af patos på helt andre præmisser. Patos paralyseres i isolerede billeder. Fortællingens variation over romantikkens patos-positurer og performance afspejles i Prins Potenzianis statuariske nature morte og de skulpturelle skuespilleres pantomimiske tableau vivant. I udtrykket *ut pictura poesis* oplever vi patos som fortællingens ”poetics of pain”.

Idet Karen Blixen nedprioriterer den aristoteliske patos til fordel for skulpturens potentielle patos, påpeger hun også begrebets bevægelse væk fra Aristoteles’ receptionsorienterede patos, der beroede på empatisk frygt og medlidenhed til fordel for en patos, der skal placeres i en beundringsdiskurs, der inkluderer forfatteren selv. I fortællingens isolerede billeder potenseret patos ikke af det processuelle og aristoteliske og, hvor tragedien drejede sig om om gudernes magt versus menneskenes afmagt og skæbnens patos, bliver Karen Blixens patos et spørgsmål om forfatterens autoritative, autentiske og autonome patos. En forestilling om at være sin egen skaber og skabe andre, at være demiurg gennemstrømmer Karen Blixens patosbegreb. Idet hun hybridiserer tragisk patos som æstetisk strategi, inkluderer hun også i fortællingen en refleksion over fortælleren; forfatterfiguren Karen Blixen.

Kritikken af den aristokratiske repræsentationskultur implicerer således en kritik af tragisk patos som en anakronistisk mental horisont. Den autentiske omgang med patos som Karen Blixen iværksætter i sin fortælling er garanteret af, at den tragiske patos opvejes af humoristiske, fantastiske diskurser som ikke er patos’ modpol; ironi, men befinder sig i et åbent felt, der balancerer mellem katastrofiske punkter af ironisk patos og patetisk ironi.

Et sådant omslagspunkt er fortællingens tragiske højdepunkt, der udmunder i skulpturelle isolerede billeder som en slags barokke *mise en scènes*. Her skaber Karen Blixen sit autentiske patosbegreb og her skaber hun sig selv. Forløbet i den dialogiske duel tilsvarende Karen Blixens konstruktion af en sin forfatterfigur. Autenticiteten hentes i sandhedsimperativet bag den dialogiske duel med Prins Potenzianni som Dante, som autoritet. Dante optræder først i Prins Potenzianni skikkelse. Han er den, Karen Blixen/Agnese kæmper imod for at blive sig selv under den dialogiske duel. Først derefter optræder han i Ninos skikkelse. Dialogen mellem Nino og Agnese er således en poetisk refleksion over mødet mellem Dante og Karen Blixen. Endeligt skaber Karen Blixen sit autentiske patosudtryk, der inkluderer Harold Blooms barokke kanonpræmis; nemlig "strangeness". Fortællingens intertekstuelle patos beror således på samtidig tilstedeværelse af Dantes autoritet, et autentisk opgør med ham og et endeligt autonomt udtryk for patos, der samtidigt viser, hvordan forfatterens egen genesis.