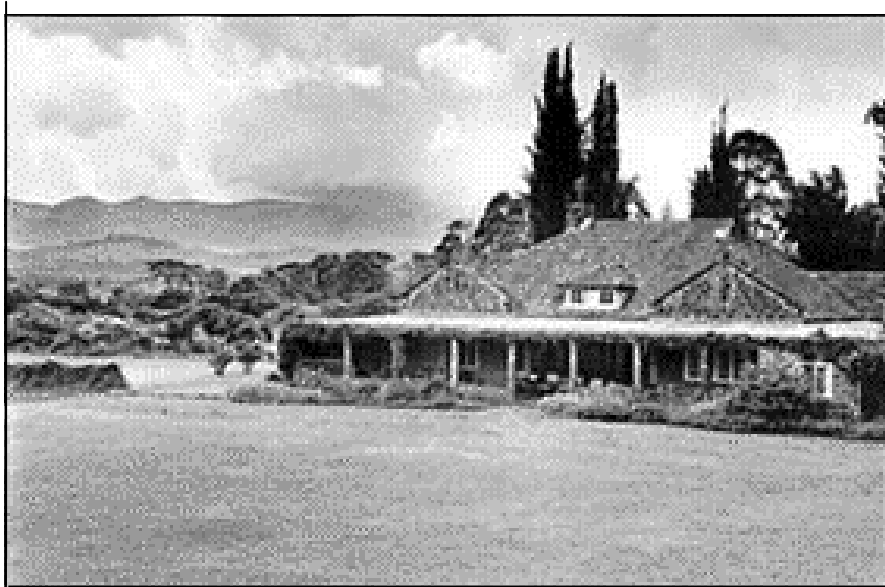


# ”Jeg havde en Farm i Afrika...”



En læsning af Karen Blixens *Den afrikanske Farm*  
som informativ, performativ og poetisk tekst

Institut for Litteraturhistorie · Aarhus Universitet

Vejleder: Marianne Ping Huang

Lotte Christensen · Årskortnr: 931407

## Indholdsfortegnelse

<b>Forord</b> .....	4
”Jeg havde en Farm i Afrika” .....	7
Out of Africa eller Den afrikanske Farm .....	9
<b>1. ”Saa nøjagtigt som muligt...”</b> .....	13
Autobiografien .....	15
Rejseskildringen .....	25
Det eurocentriske perspektiv .....	31
Den opdagelsesrejsende, etnografen og æsteten .....	39
<b>2. ”Scheherazade”</b> .....	49
Stemmen fra Afrika .....	53
’Repetition’, ’parallelism’ og ’piling’ .....	59
En litterær ’storyteller’ .....	66
<b>3. ”En Sang om Afrika”</b> .....	74
Et kærlighedsforhold .....	74
Perspektiver på paradiset .....	80

<b>Konklusion</b> .....	88
<b>Litteraturliste</b> .....	90

## Forord

Karen Blixen ønskede, at *Den afrikanske Farm* skulle udgives under hendes eget navn, fordi den omhandlede rigtige begivenheder og rigtige mennesker<sup>1</sup>, og hun pointerede at hun med bogen ønskede at fortælle en sandfærdig historie:<sup>2</sup>

Jeg vil skrive en Bog, hvori al Ting er sandt, hvor alt, hvad der fortælles, *virkelig er sket*. Det skal være Sandheden om de Sorte, som jeg selv har mødt og oplevet den.

Blixen præsenterede således selv *Den afrikanske Farm* som en tekst, der til forskel fra de fiktive fortællinger, skulle omhandle ting, der ”virkelig er sket”, og som derfor på en anden måde skulle være sandfærdig.

Sandfærdigheden har da også siden hen været et afgørende kriterium for vurderingen af *Den afrikanske Farm*, og man har især hæftet sig ved, hvorvidt bogen giver et korrekt billede af Blixens livshistorie og af de kolonialistiske forhold i Afrika. I den forbindelse er Karen Blixens bror, Thomas Dinesen (der flere gange besøgte Blixen i Afrika), blevet inddraget som et vidne, der kunne af- eller bekræfte bogens sandfærdighed. I et interview fra 1970 fortæller Thomas Dinesen f.eks.:

Jeg synes at ”Den afrikanske Farm” i enhver henseende giver et korrekt billede af tiden, afrikanerne og vennerne derude – men det hele er ligesom set gennem et kulørt glas. (...) Jeg fik under mine langvarige ophold i Kenya et bestemt indtryk af Afrika og af den verden, Tanne levede i, og da jeg senere læste hendes bog, kunne jeg ikke, ud fra det, jeg huskede og kendte til, pege på et eneste punkt, der ikke var korrekt.<sup>3</sup>

Det er bemærkelsesværdigt, at Thomas Dinesen i denne udtalelse undlader direkte at betegne *Den afrikanske Farm* som en sandfærdig eller korrekt beskrivelse af livet i Afrika. I stedet holder han sig til formuleringer om, at bogen giver et korrekt - om end farvet – *billede* af Afrika, og at der ikke er noget i bogen, der *ikke* er korrekt. Selvom Thomas Dinesen således anerkender, at beskrivelserne i *Den afrikanske Farm* er i overensstemmelse med virkeligheden, så gør han opmærksom på, at bogen samtidig foretager en fortolkning af virkeligheden, så resultatet ikke er en neutral gengivelse, men en *farvet* beskrivelse af Afrika.

---

<sup>1</sup> Jfr. *Blixeniana* 1984, p.38.

<sup>2</sup> Udtalelsen stammer fra et interview holdt den 3. december 1935, *Blixeniana* 1984, p.84.

Fem år senere radikaliserede Thomas Dinesen betydningen af denne *farvning*<sup>4</sup>, da han i et interview kommenterede bogens epigraf, ”At ride, at skyde med Bue og at tale Sandhed”<sup>5</sup>, med konstateringen: ”Well, in fact, my sister couldn’t ride or shoot an arrow, and she never told the truth.”<sup>6</sup>.

Da jeg første gang læste *Den afrikanske Farm* fik jeg, som så mange andre af bogens læsere, følelsen af for første gang at have været i, og oplevet Afrika. Jeg var fascineret af, hvordan Blixen vakte Afrika til live, men jeg var ikke overbevist om, at det var et helt objektivt billede af Afrika, som bogen viste mig - for selvom billedet på alle måder virkede overbevisende, så fornemmede jeg også hele tiden, at den maskerade-elskende fortællerske, som jeg kendte fra Blixens fiktive fortællinger, lurede bag den ”sandfærdige” historie og nok var med til at give historien lidt ekstra kolorit.

Selvom *Den afrikanske Farm* præsenterer sig som en sandfærdig tekst om virkeligheden, var det ikke mit indtryk at den i sin fortællestil var væsensforskellig fra Blixens fiktive fortællinger. Det var derimod mit indtryk, at bogen fremmanede ligeså fantastiske billeder og blev formidlet af en ligeså enigmatisk fortællertype som de fiktive fortællinger.

Da Blixen i 1935 varslede, at hun ville skrive en sandfærdig bog, gav hun da heller ingen ”løfter” om, at det skulle blive en kedsommelig affære. Hun lovede at fortælle sandheden som *hun selv* havde ”mødt og oplevet den”, men gav ingen løfter om blodfattig objektivitet - som så mange af os i overensstemmelse med en videnskabelig tradition forventer at støde på, når vi skal præsenteres for ”sandheden”.

At receptionen hidtil i så høj grad har målt *Den afrikanske Farms* værdi på dens sandfærdighed (forstået som objektivitet) er yderst beklageligt, ikke kun fordi det bygger på en misforståelse af Blixens hensigt, men også fordi det har medført en ufattelig blindhed overfor bogens kunstneriske rigdom.

I stedet for at hænge mig i det objektive sandhedskriterium og læse *Den afrikanske Farm* i et forsøg på at verificere farveløsheden, har jeg derfor ønsket at vende billedet og undersøge, hvilke farver Blixen benytter sig af i *Den afrikanske Farm*. Jeg har således valgt at betragte *Den afrikanske Farm* som et kunstværk og ikke blot som et dokument om Blixens ophold i

---

<sup>3</sup> *Blixeniana* 1984, p.12.

<sup>4</sup> Og underminerer dermed *Den afrikanske Farms* værdi som ”sandfærdig” tekst.

<sup>5</sup> *Equitare, arcum tendere, veritam dicere*, OA.

<sup>6</sup> Judith Thurman, *Isak Dinesen. The Life of a Storyteller*, p.165.

Afrika. I stedet for at undersøge, hvorvidt bogen formidler en objektiv sandhed, har jeg ønsket at afdække, hvilken kunstnerisk sandhed bogen formidler.

Jeg har forsøgt at betragte *Den afrikanske Farm* fra en række forskellige perspektiver – gennem en række af de forskellige genrer og fortælleteknikker, som bogen benytter sig af – for at få blik for tekstens nuancer, og for på tværs af genrerne at ane, hvilke genkommende træk og kulører, der træder frem og skaber den fascinerende tekst, som griber og overbeviser bogens læser.

Lotte Christensen

Århus, august 2000

## ”Jeg havde en Farm i Afrika”

*Den afrikanske Farm* indledes med de berømte ord "Jeg havde en Farm i Afrika"<sup>7</sup>, og med dette tematiske koncentrat føres læseren straks in medias res. Ordene rytme<sup>8</sup> understreger deres prægnans som en magisk formular, der åbner for bogens verden.

Med de indledende ord præsenteres læseren for tid, sted og hovedperson, og dermed sættes rammen for den efterfølgende narration. Men hvordan skal udsagnet "Jeg havde en Farm i Afrika" forstås? Ordene kan læses faktuel, som en garanti for, at Blixens førstehåndsbeskrivelse af Afrika er sandfærdig. Men de kan også opfattes som en fortællerisk indledning til 'historien' om farmen, der fordi den omhandler et afsluttet begivenhedsforløb, kan fortælles med efterrationaliseringens overblik, og præsentere sig som en fiktion, der indskriver sin egen afslutning i sig. Endelig er det også muligt at læse ordene som indledning til en poetisk beskrivelse af farmen, hvor den rytmiske optakt udvider sig til en lovsang af farmen som mødested for eksempelvis natur og kultur.

Rytmisk deler udsagnet "Jeg havde en Farm i Afrika" sig i tre elementer (omkring de trykstærke a'er), nemlig "Jeg havde", "en Farm" og "i Afrika". Tilsammen skaber elementerne et udsagn, der svæver mellem fakta, fiktion og poesi, men selvom elementerne kun afgiver betydning i sammenhæng, repræsenterer de hver for sig de tre muligheder for betydningsdannelse, som jeg har skitseret ovenfor.

Med ordene "i Afrika" rammesættes bogens handling geografisk. Stedet lokaliseres meget præcist i forhold til såvel Ngong-bjerget, Ækvator som den højdemæssige position, og man kunne hævde, at informationernes faktuelle karakter underbygger et ønske, som teksten også eksplicit udtrykker, om sandfærdigt at formidle indtrykket af Afrika:

Naar jeg her saa nøjagtigt som muligt skriver om mine Erfaringer paa Farmen, og med nogle af de vilde Indvaanere af Sletterne og Skovene, saa kan det maaske faa, ja saa har det maaske allerede nu, nogen historisk Interesse.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Karen Blixen *Den afrikanske Farm*, Gyldendals paperback udgave fra 1986, p. 9. Herefter AF. Jeg henviser til den engelske tekst med OA: *Out of Africa*, Penguin 1983.

<sup>8</sup> Svend Erik Larsen beskriver i *Landskab, erindring og identitet* rytmen som "en heksameterlignende daktylisk rytme" og argumenterer for, at sætningen er "et litterært ekko" af Ewalds "Jeg havde min Arendse", Larsen, p. 4.

Dermed kan teksten synes styret af et ideal om at formidle viden. Som en opdagelsesrejsende rapporterer Blixen hjem til Europa, og formålet med teksten præsenterer sig i denne optik som et vidensprojekt.

Under en anden optik præsenterer *Den afrikanske Farm* sig dog som fiktion. Med ordene "Jeg havde" introduceres vi for en jeg-fortæller, der synes at indbyde til en fortælling om sit livs oplevelser. Jeg-fortælleren sammenligner sig selv med den traditionelle fortællerske Sheherazade, og beskriver sin fortællekunst som performativ:

For jeg har altid tænkt, at jeg kunde have spillet en Rolle i Florens paa Pestens Tid<sup>10</sup>

Jeg-fortælleren synes således at iscenesætte sig selv inden for en klassisk tradition af fortællekunst, og selvom det fortalte baseres på virkelige erfaringer, kan man fra denne synsvinkel betragte *Den afrikanske Farm* som en fiktion.

Kernen i det indledende udsagn er ordene "en Farm", og farmen er da også bogens omdrejningspunkt, stedet for fortæller-jegets møde med Afrika. Men fremfor at være et sted med egen betydning (god landbrugsjord el.lign.), tilskrives farmen primært værdi gennem sin funktion som mødested for natur og kultur, europæere og indfødte, og farmen gæstes af stort set alle religioner. Dermed kommer farmen nærmest til at fremstå som et mytisk sted, hvor livet er harmonisk og kommunikation ofte foregår via en ikke-sproglig forståelse. Ud fra farmens vinkel kan *Den afrikanske Farm* således læses som en poetisk kærlighedserklæring til et tabt Afrika:

Jeg kan en Sang om Afrika, tænkte jeg, om Girafferne og om den afrikanske Nymaane, som ligger paa Ryggen, om Plovene i Marken og om Kaffeplukkernes svedte Ansigter. Kan Afrika ogsaa en Sang om mig? Dirrer Luften over Sletterne nogensinde med en Farve, som jeg har haft paa, leger Børnene en Leg, hvori mit Navn forekommer, kaster Fuldmaanen en Skygge over Gruset paa Indkørslen til Huset, som ligner mig? Ser Ørnene paa Ngong ud efter mig?<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> AF p. 23. "When I write down as accurately as possible my experiences on the farm, with the country and with some of the inhabitants of the plains and the woods, it may have a sort of historical interest.", OA, p. 28.

<sup>10</sup> AF, p. 174. "For I have always thought that I might have cut a figure at the time of the plague of Florence.", OA, p. 194.

<sup>11</sup> AF, p. 65. "If I know a song of Africa - I thought - of the giraffe, and the African new moon lying on her back, of the ploughs in the fields, and the sweaty faces of the coffee-pickers, does



Blixen synes her at beskrive (og længes efter) en fuldkommen samhørighed mellem mennesker, dyr og landskab. Hun udtrykker sig i billedet af sang, men udsagnet rummer også stærke visuelle og nærmest taktile kvaliteter. Teksten synes fra dette perspektiv således ikke blot at beskrive, men også poetisk at (gen)skabe den unikke stemning på farmen.

Selvom de enkelte elementer i "Jeg havde en Farm i Afrika" således kan læses som indgange til forskellige tekstuelle interesser, optræder ordene naturligvis i sammenhæng, og kun et kunstgreb kan tilskrive dem selvstændig betydning.

På samme måde optræder *Den afrikanske Farm* som en sammenskrevet enhed. Det er ikke muligt uden videre at lave en opdeling af bogen ud fra dens skiftende genrer, for oftest væver teksten sig, trods varierende genreindikatorer, sammen til et udsagn, der overskrider genremærker. I stedet for at fastslå, *hvor Den afrikanske Farm* benytter sig af forskellige genrer, vil mit mål være at undersøge, *hvordan* teksten indskriver de enkelte genrer i sin helhed. Som udgangspunkt vil jeg undersøge bogens genrebrug inden for de tre rammer, jeg har antydnet ovenfor, og betragte bogen som henholdsvis informativ, performativ og poetisk tekst.

## **Out of Africa eller Den afrikanske Farm**

Ligesom det gælder for Blixens øvrige forfatterskab, præsenterer *Den afrikanske Farm* læseren for valget mellem den engelsksprogede og den danske version af bogen. I forbindelse med andre af Blixens værker hersker der tvivl om, hvilket sprog de oprindeligt blev skrevet på. Men *Den afrikanske Farms* udgivelseshistorie viser, at bogen først blev skrevet på engelsk for siden at blive "oversat" til dansk. Fordi Blixen selv valgte at foretage "oversættelsen", og ikke veg tilbage for hverken udeladelser eller tilføjelser og omskrivninger, fungerer *Den afrikanske Farm* snarere som en genskrivning af *Out of Africa* end som en egentlig oversættelse, og den danske reception har med god samvittighed kunnet modtage *Den afrikanske Farm* som et originalsproget værk, ligesom engelsksprogede forskere har koncentreret sig om *Out of Africa*.

---

Africa know a song of me? Would the air over the plain quiver with a colour that I had had on, or the children invent a game in which my name was, or the full moon throw a shadow over the gravel of the drive that was like me, or would the eagles of Ngong look out for me?", OA, p. 76.

Men hvis man accepterer tilstedeværelsen af to originale værker, må man også acceptere, at ingen af de to tekster i sig selv kan læses som *det* originale værk. En sammenligning af de to tekster er ikke blot interessant, fordi de via deres forskelle gensidigt kan kaste lys på hinanden, men den forekommer også nødvendig, fordi forskningen hidtil praktisk talt har negligeret værkernes forskelligheder, og uden videre godtaget læsninger af det ene værk som værende gyldige for det andet også<sup>12</sup>. Dette forhold er især interessant, fordi der viser sig store forskelle i de to sprogområders forskningsmæssige interesser i Blixens værk, og man kunne overveje, i hvor høj grad divergenserne kunne skyldes forskelligheder mellem *Den afrikanske Farm* og *Out of Africa*<sup>13</sup>.

Bøgernes mest markante forskel findes på titelbladet. At dømme herudfra eksisterer der endda tilsyneladende *tre* originale udgaver fra Blixens hånd, den engelske *Out of Africa* skrevet af Karen Blixen, den amerikanske *Out of Africa* udgivet under pseudonymet Isak Dinesen, og den danske *Den afrikanske Farm* af Karen Blixen. Selvom den engelske og den amerikanske bog stort set rummer det samme indhold, kommer de i et vist omfang til at fungere som to forskellige bøger, fordi forfatterangivelsen præger læsningen og påvirker tekstens troværdighed - især hvis den læses som sandfærdig virkelighedsskildring.

Af større betydning er forskellen mellem den engelsksprogede og den danske titel. Allerede under sit første besøg i Danmark (efter at have bosat sig i Afrika i 1914) skrev Karen Blixen i 1915 digtet *Ex Africa*. I årene herefter brugte hun digtets titel som arbejdstitel for sine tekster om Afrika, og ønskede ved udgivelsen af den endelige bog, at den skulle bære titlen *Ex Africa*. Efter diskussion med sin amerikanske forlægger (der foreslog at kalde bogen *African Dream* eller *African Pastorale*) ændrede Blixen den dog til *Out of Africa*, og foreslog desuden *A Farm in Africa* som et muligt alternativ<sup>14</sup>. Da *Den afrikanske Farm* var udkommet i Danmark, forsøgte hun at få ændret den amerikanske titel til *The African Farm*, men da var bogen allerede delvist trykt<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Hvilket for den danske forskning frembyder et særligt problem; idet forskellen mellem værkerne reduceres til den rent national-sproglige, undergraves fundamentet for at læse *Den afrikanske Farm* som et originalt værk.

<sup>13</sup> En ulempe ved at tale om *Out of Africa* og *Den afrikanske Farm* som separate værker er, at det bliver problematisk at tale om det værk, som de i det store hele er fælles repræsentanter for. Jeg vælger her at bruge betegnelsen *Den afrikanske Farm* også om det "fælles" værk.

<sup>14</sup> *Blixeniana* 1984, p. 67.

<sup>15</sup> *Blixeniana* 1984, p. 76.

Med titlerne *Ex Africa* og *Out of Africa* pointeres tabet af Afrika og dermed fortællerens eksilerede position. Da Afrika i samtiden blev opfattet som en oprindelig, nærmest paradisk verdensdel, fungerer fortællerens landflygtighed som en allusion til forestillingen om fordrivelsen fra paradys, og nostalgien indskrives på forhånd som tekstens overordnede modus. I sammenligning hermed virker *A Farm in Africa* og *Den afrikanske Farm* langt mere neutrale for betydningsdannelsen. Som henholdsvis en del af og en omskrivning af bogens indledende ord, åbner disse titler på en anden måde op for teksten og giver plads for en mere nuanceret forståelse.

Med titlen *Out of Afrika* (samt den amerikanske brug af pseudonymet) synes den engelske tekst i højere grad end den danske at indskrive sig i et kulturhistorisk felt og iscenesætte sig som kunstværk; hvilket understreges af, at den engelske teksts epigrafer til første, tredje og femte del er udeladt i *Den afrikanske Farm*.

Den engelske tekst har da også været genstand for adskillige narratologiske læsninger, fra Robert Langbaums opmærksomhed på bogens forhold til den romantiske tradition i *The Gayety of Vision. A Study of Isak Dinesen's Art* til de senere års feministiske læsninger af bogen som et udfordrende alternativ til den traditionelle maskuline diskurs, sådan som Susan Hardy Aiken giver udtryk for, når hun i *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative* beskriver *Out of Afrika* som "a feminine counter-Genesis"<sup>16</sup>.

Efterhånden er interessen for Blixens forfatterskab også i Danmark blevet mere narratologisk orienteret, eksempelvis inviterer Tone Selboe i *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskab* til en læsning af *Den afrikanske Farm* "som roman, men en roman med stærke selvbiografiske trekk."<sup>17</sup> - men opfattelsen af *Den afrikanske Farm* som Blixens selvbiografi, er stadig fremherskende.

Mens *Den afrikanske Farm* i Danmark er blevet sat ud på et sidespor i forhold til Blixens øvrige forfatterskab og primært læses som en autobiografisk tekst, har *Out of Africa* i den engelsksprogede tradition fået klassikerstatus som et fremragende eksempel på kolonialistisk litteratur. På den ene side er *Out of Africa* blevet rost som det bedste, der nogensinde er blevet

---

<sup>16</sup> Aiken, p. 236. H. Jill Scott drister sig endog i *Sp(l)acing out the (Sub)Text: Rewriting through Landscapes in Isak Dinesen's Out of Africa* til at beskrive bogen som "a function of 'gynesis'", Scott, p. 46.

<sup>17</sup> Selboe, p. 35.

skrevet om Afrika<sup>18</sup>, og på den anden side er Blixen blevet kritiseret for villigt at have deltaget i det kolonialistiske klassesystem og for at vise et meget stereotypet billede af Afrika.

Både den biografiske interesse og den kolonialistiske diskussion har bevirket, at *Den afrikanske Farm* stadigvæk læses af et bredt publikum. Men de genremæssige udgrænsninger har også medført nogle meget begrænsede perspektiver i de akademiske læsninger.

Man kan undre sig over, hvorfor der har været så stor forskel på receptionen i de to sprogområder. Som tidligere nævnt medfører den engelske titel og brugen af pseudonym en øget opmærksomhed på bogens fiktive karakter. Disse forhold kan forklare, hvorfor de engelsksprogede læsere ikke i så høj grad som de danske opfatter *Den afrikanske Farm* som en biografisk nøgletekst, men de forklarer ikke, hvorfor de engelsksprogede læsere til gengæld interesserer sig så meget for bogens kolonialistiske ramme<sup>19</sup>.

Både i den danske og i den engelske tekst forholder Blixen sig direkte kritisk til det imperialistiske system. Når *Out of Africa* alligevel opfattes som værende for neutral overfor det samfund, som handlingen udspiller sig i - og dermed stemples som kolonialistisk litteratur - skyldes det måske, at de engelsksprogede lande har en større følsomhed overfor kolonialistiske og racistiske spørgsmål og derfor forventer en klarere stillingtagen til dem, end den danske læser gør.

I det store hele præsenterer *Out of Africa* og *Den afrikanske Farm* dog læseren for den samme tekst. I min læsning af *Den afrikanske Farm* vælger jeg primært at citere fra den danske tekst. I de tilfælde, hvor den engelske adskiller sig fra den danske, vil jeg også henvise til den engelske tekst. Derved vil jeg benytte mig af den enestående mulighed for at uddybe og/eller korrigere tolkninger af den danske tekst ved at konsultere den engelske ”tvillingetekst”.

---

<sup>18</sup> Elspeth Huxley beskriver den som “the best book ever written (at least in one opinion) about Africa, and the only book that conveys the feeling of Kenya”, *Blixeniana* 1984, p. 230.

<sup>19</sup> Tværtimod kunne man forvente, at den ekstra kulturelle fernis slørede blikket for bogens tilknytning til en konkret historisk kontekst. Men tilsyneladende har Blixens litterære bearbejdelse af den afrikanske virkelighed ligefrem virket ekstra provokerende, og er blevet opfattet som en metaforisk kolonialisering af Afrika – dette forhold vil jeg komme nærmere ind på i afsnittet om *Det eurocentriske perspektiv*.

# 1. "Saa nøjagtigt som muligt..."

*Den afrikanske Farm* omhandler forfatterens egne oplevelser gennem et årelangt ophold i et fremmed land, og det er derfor oplagt både at læse bogen som autobiografi og som rejseskildring. Begge genrer bygger på et sammenfald mellem forfatter, fortæller og protagonist og læseren må derfor formode, at jeg-fortælleren beretter om sine oplevelser som øjenvidne<sup>20</sup>.

Men selvom jeg-fortælleren er øjenvidne til begivenhederne, og hans beskrivelser må forventes at have en vis autenticitet som førstehåndsberetning, undergraver fortælleren sin privilegerede position dog også hans troværdighed; han fungerer ikke kun som formidler af begivenhederne men deltager også i dem, og de tolkes derfor ikke blot efterlods gennem den tekstuelle bearbejdning, men allerede i forløbet er jegets fortolkning en del af selve begivenheden.

Når autobiografien og rejseskildringen alligevel sædvanligvis opfattes som sandfærdige og forholdsvis nøgterne beretninger, skyldes det i høj grad den tids- og rumlige distance, fortælleren står i forhold til det fortalte. Det fortællende jeg befinder sig i en overblikposition, hvorfra det fortalte jeks oplevelser kan tolkes og sættes i perspektiv. Subjektiviteten synes neutraliseret af distancen til det fortalte, og fortælleren kan yderligere understrege sin autoritet ved eksempelvis at tilskrive beretningen et rapporterende formål.

Jeg-fortælleren i *Den afrikanske Farm* beskriver, hvordan hun "saa nøjagtigt som muligt skriver om mine Erfaringer" ud fra den betragtning, at disse kan have "nogen historisk Interesse"<sup>21</sup>. Dermed fremhæver hun bogens informative sigte og opfordrer læseren til at godtage *Den afrikanske Farm* som dokumentarisk rejseskildring.

---

<sup>20</sup> Den amerikanske udgaves brug af pseudonym bliver i den forbindelse problematisk, fordi den slører bogens tilblivelsesforhold, så den amerikanske læser ikke uden videre kan læse teksten som en autobiografi, men snarere må opfatte den som en fiktiv tekst med autobiografiske elementer.

<sup>21</sup> AF, p.23. I *Out of Africa* vurderer jeg-fortælleren beskedent, at bogen som vidnesbyrd "may have a sort of historical interest", OA, p. 28. Den danske tekst insisterer derimod mere direkte på sin værdi: "saa kan det maaske faa, ja saa har det maaske allerede nu, nogen historisk Interesse", AF, p. 23. Selvom den danske tekst med ordene "maaske" og "nogen" holder en beskeden tone, fungerer selvkorrektionen retorisk som en påpejning af bogens potentiale, og den danske tekst tydeliggør desuden, at bogen kan være af interesse for samtiden. Den danske tekst præsenterer sig altså ikke blot som et brugbart dokument men i særdeleshed også som en mulig aktør i samfundsdebatten.

*Den afrikanske Farm* er mindre eksplicit omkring sit autobiografiske projekt. Selvom beskrivelsen af jegets møde med Afrika løber som en rød tråd gennem bogen, forholder fortælleren sig ikke direkte til tekstens funktion som autobiografi, og den rummer derfor heller ingen forsikringer om sandfærdigt at skildre fortælleren's liv i Afrika. Fortælleren's autoritet funderes i stedet på den retrospektive distance, der giver hende mulighed for at beskrive sit liv med et vist efterrationaliserende overblik: "Naar jeg nu ser tilbage paa mit Liv i Afrika synes jeg at man kunde beskrive det som et Menneskes Liv, der er kommet ud af en larmende og urolig Verden ind i et stille Land."<sup>22</sup>. Med distancen til det fortalte synes fortælleren således objektivt at kunne beskrive sit liv som "et Menneskes Liv".

Autobiografien og rejseskildringen beskæftiger sig begge med at gengive virkeligheden på en troværdig måde, og de støder derfor på samme formidlingsmæssige problemer. Selvom jeg-fortælleren på mange måder kan etablere autoritet og vinde læserens tillid, befinder begge genrer sig i et prekært område, hvor sandheden altid er subjektiv<sup>23</sup>. Trods et mere eller mindre eksplicit ønske om at beskrive fortiden "saa nøjagtigt som muligt", er jeg-fortælleren ikke blot påvirket af sin subjektive oplevelse af begivenhederne, men han kan også kun gengive sit indtryk retrospektivt, med risiko for at beskrivelsen farves yderligere af et efterrationaliserende tilbageblik. Hvis beskrivelsen desuden har en fremadrettet målsætning, som eksempelvis at kunne indgå i en samfundsdebat, kommer førstehåndsberetningen i endnu højere grad til at virke bearbejdet. Autobiografien og rejseskildringen er således underkastet det nærmest paradoksale vilkår, at jeg-fortælleren's analyserende distance på samme tid opbygger beretningens autoritet og undergraver dens autenticitet.

Tilhørsforholdet til de virkelighedsorienterede genrer har betydet, at *Den afrikanske Farm* i vidt omfang er blevet læst som en ukompliceret tekst, hvis værdi direkte kan måles på, hvor præcist den beskriver konkrete historiske, geografiske og sociale forhold - for betragtet som rent informative genrer er sandfærdighed det afgørende kriterium i vurderingen af autobiografien og rejseskildringen. Men selvom *Den afrikanske Farm* inviterer til en informationssøgende læsning og påberåber sig troværdighed, er det ikke blot tvivlsomt, hvorvidt den lever op til denne målsætning, men også hvorvidt bogens *primære* kvalitet beror på dens evne til at skildre virkeligheden "saa nøjagtigt som muligt".

---

<sup>22</sup> AF, p. 81.

<sup>23</sup> Det er i den forbindelse bemærkelsesværdigt, at både rejseskildringen og autobiografien var meget populære i det 18. århundrede, hvor forestillingen om sandhedens subjektivitet vandt frem, jfr. Percy G. Adams, *Travel literature and the evolution of the novel*, p. 165.

## Autobiografien

Biografien er en særlig form for historieskrivning, der beskæftiger sig med at nedfælde det enkelte (interessante) menneskes livshistorie. Biografens opgave består i at samle den faktuelle viden om livsforløbet i en sammenhængende form, og han forventes at forholde sig objektivt til sit stof. Hvis biografen vælger sit eget liv som stof, og skriver en autobiografi, kompliceres problemstillingen dog noget. Selvom også autobiografen kan bestræbe sig på at skildre sit liv sandfærdigt, og opnå en vis objektivitet i forhold til tidligere livsafsnit, vil han dog aldrig kunne opnå fuldt overblik over sit eget liv, fordi det uværgeligt fortsætter, mens han skriver om det.

I essayet *The Autobiographical Pact*<sup>24</sup> giver Philippe Lejeune en meget enkel definition på autobiografien:

DEFINITION: Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.<sup>25</sup>

Lejeunes definition har været udsat for en del kritik, især fordi den ikke udelukker, at det autobiografiske stof præsenteres i en fiktiv form, men den rummer dog interessante iagttagelser om autobiografien. Lejeune beskriver autobiografien som retrospektiv, og indikerer hermed, at forfatterens beskrivelse af fortiden tager udgangspunkt i hans nutidige position. Mens biografien forsøger at foretage en korrekt rekonstruktion af fortiden, beskæftiger autobiografien sig altså primært med at betragte den i tilbageblik. Lejeune påpeger desuden, at autobiografen beskæftiger sig med sin livshistorie for at afdække "the story of his personality". I stedet for faktisk at gengive livsforløbet fungerer autobiografien derfor snarere som en form for selvfortolkning, hvor nutidsjeget, ved at reflektere over sin fortid, kan nå til forståelse af sig selv. Modsat biografens objektive ideal er autobiografien således styret af en dobbelt subjektivitet, der både gælder dens stofområde og forfatterens engagement i bearbejdningen.

I *The Living Eye* beskriver Jean Starobinski i afsnittet *The Style of Autobiography* ligeledes autobiografien som et subjektivt projekt, der først og fremmest bæres af forfatterens aktuelle selvfortolkning:

---

<sup>24</sup> *The Autobiographical Pact* (1973) er genoptrykt i Philippe Lejeune: *On Autobiography*.

<sup>25</sup> Lejeune, p. 4.

All autobiography, even that which purports to limit itself to pure narration, is self-interpretation. Style is here the sign of the scriptor's relation to his own past, but at the same time it manifests a specific way of revealing oneself to others, which is a project directed toward the future.<sup>26</sup>

Starobinski argumenterer hermed for, at stilen ikke bør opfattes som en forurening af den faktuelle beskrivelse (som det kan være tilfældet i biografien), men at stilen tværtimod er en væsentlig del af autobiografiens udsagn. Gennem stilen forholder forfatteren sig til sit stof, og i autobiografiens tilfælde betyder dette, at forfatteren leverer en selvfølgelig og en selvscenesættelse. Ifølge Starobinski er autobiografien derfor bærer af "a *current* truthfulness. However doubtful the facts related, the writing will at least offer an "authentic" image of the writer's personality."<sup>27</sup> Starobinski præsenterer således autobiografien som en genre, der er fundamentalt forskellig fra biografens nøjagtige skildring af de fortidige begivenheder, og selvom han i stedet fokuserer på autobiografiens evne til at levere et sandfærdigt billede af jegets nutidige selvfølgelig, giver han også udtryk for, at dette selv-billede netop optræder i en bearbejdet form, hvor det er stilen, der bærer den egentlige betydning.

Autobiografien kan betragtes som forfatterens litterære bearbejdning af sit liv og sin selvforståelse. Som sådan adskiller en autobiografi sig ikke nødvendigvis markant fra rent fiktive værkers brug af personligt råmateriale. Lejeune bemærker, at der i mange fiktive tekster eksisterer en *phantasmatic pact*, der består i en indirekte tilkendegivelse af, at teksten afspejler forfatterens individuelle livsforståelse. Han argumenterer dermed for, at en stor del af den fiktive litteratur kan læses autobiografisk, men Lejeune gør også opmærksom på, at der er en afgørende forskel mellem den erklærede autobiografi og den fiktive tekst med autobiografiske træk. Autobiografien adskiller sig nemlig markant fra fiktionen gennem en *autobiographical pact*, der enten kan bestå i et eksplicit udsagn om, at teksten skildrer forfatterens livsforløb, eller i et sammenfald mellem forfatterens, fortællerens og hovedpersonens identitet. I begge tilfælde sætter autobiografien lighedstegn mellem tekst og virkelighed, og giver implicit udtryk for, at den vil foretage en skildring, der er "saa nøjagtig som mulig".

---

<sup>26</sup> Starobinski, p. 172.

<sup>27</sup> Starobinski, p. 173.



Den autobiografiske tekst præsenterer sig således med sit virkelighedsskildrende sigte som en historisk korrekt udredning af et specifikt livsforløb, men i realiteten fungerer den snarere som et meget subjektivt forsøg på at reflektere over meningen med livet<sup>28</sup>. Gennem distancen til sin fortid opnår autobiografen et overblik, der giver ham en vis autoritet som objektiv formidler af et historisk stof, men i beskrivelsen af fortiden indskriver han samtidig sin nutidige selvforståelse, og distancens autoritet forstyrres dermed af stilens autenticitet.

Når *Den afrikanske Farm* - læst som autobiografi - opfattes som en rent informativ og faktuel tekst, er det derfor udtryk for en misforståelse af den autobiografiske genre, hvor der ikke er taget højde for forskellen mellem biografi og autobiografi. *Den afrikanske Farm* rekonstruerer ikke Blixens liv i Afrika, men samler tværtimod udvalgte hændelsesforløb i en form, der f.eks. tilsidesætter kronologien og den udførlige virkelighedsreference til fordel for iscenesættelsen af livshistorien.

Tone Selboe læser i forlængelse heraf *Den afrikanske Farm* som et forsøg på at forme og fortolke livet som kunst, og hun påpeger, at bogen ikke adskiller sig væsentligt fra Blixens øvrige værker. Selboe bemærker, at det fortalte jeg aldrig benævnes Karen<sup>29</sup>, men istedet optræder gennem "roller og masker, som alle konnoterer det sterke og ledende: baronesse, løvinne, Msabu, doktor, Gud, skaper, lærer, forfatter, Napoleon, Føreren."<sup>30</sup>. Istedet for at skildre Karen Blixen som privatperson fremstiller *Den afrikanske Farm* således Blixen som udøver af en række offentlige funktioner, og beretningen om hendes livshistorie udmønter sig ikke så meget i en udforskning af Blixens personlige liv<sup>31</sup>, som den koncentrerer sig om at iscenesætte hende som aktør i de forskellige dramaer, der udspiller sig omkring hende i Afrika<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> I *Conditions and Limits of Autobiography* beskriver George Gusdorf autobiografiens dobbelte projekt: "There is, then, a considerable gap between the avowed plan of autobiography, which is simply to retrace the history of a life, and its deepest intentions, which are directed toward a kind of apologetics or theodicy of the individual being. This gap explains the puzzlement and the ambivalence of the literary genre.", Gusdorf, p. 39.

<sup>29</sup> Selboe bemærker at fornavnet "Karen" udelukkende optræder i forfattersignaturen, og hun beskriver dette som et brud med den autobiografiske pagt, jfr. Selboe, p. 33.

<sup>30</sup> Selboe, p. 33.

<sup>31</sup> Man kunne også hæfte sig ved, at bogens mest personlige forhold, nemlig kærlighedshistorien med Denys Finchs-Hatton, aldrig kommenteres direkte, men kun udspiller sig metaforisk gennem eksempelvis løvejagterne og flyveturene.

<sup>32</sup> Dermed kunne man med rette læse *Den afrikanske Farm* som Blixens memoirer. I Gyldendals Litteraturlleksikon defineres memoirer som: "erindringer, dog sådanne som ikke blot beskæftiger sig med forfatterens eget liv, men i mindst lige så høj grad med de personer

Det begrænsede fokus på Blixens personlige historie betyder, at hendes identitet længe forbliver sløret; således røbes hendes køn først, da Kamante tiltaler hende "Msabu"<sup>33</sup>, hendes nationalitet bliver først endelig fastslået ved mødet med "Landsmanden" Knudsen<sup>34</sup>, og hendes position som gift kvinde afsløres kun tilfældigt ved en nærmest henkastet bemærkning om "min Mand"<sup>35</sup>. Blixens personlige forhold inddrages kun i det omfang, de indgår i beretningen om hendes oplevelser, og det er bemærkelsesværdigt, at Blixen sjældent beskæftiger sig med at beskrive aspekter af sin egen personlighed, men primært interesserer sig for at forklare, hvilke roller hun påtager sig, og hvilket indtryk hun gør på sine omgivelser.

Med prioriteringen af handlingen minder *Den afrikanske Farm* meget om Blixens fiktive fortællinger, hvor personernes individuelle motivationer altid er underordnede deres funktion i narrationen<sup>36</sup>. Ligesom fortællingerne giver *Den afrikanske Farm* indtryk af, at det er langt mindre betydningsfuldt at forstå Blixens personlige bevæggrunde, end det er at få øje på det overordnede mønster, som hendes handlinger i sidste ende kommer til at udgøre.

Selboe beskriver, hvordan "Det biografiske blir skrevet inn som på samme tid veiledende og villedende spor. Biografien innføres som *allerede* tolket, dvs. som kunst, fiksjon, som navn."<sup>37</sup>, og hun bemærker, at der er et interessant mønster i de roller, Blixen indtager:

Når jeget framstår i teksten, er det som del av det å skape, forme, gjøre til noe *annet*, enten det dreier seg om skrivning, dyrkning av jord eller antropologiske utlegninger.<sup>38</sup>

---

han har mødt, eller de begivenheder han har oplevet. Grænsen til selvbiografien er flydende. Memoirer er imidlertid ikke kun en form for historieskrivning, men forfatterne af memoirer lægger for det første hyppigt vægt på at retfærdiggøre deres egne og venners handlemåde og for det andet ofte lige så stor vægt på det æstetisk formfuldendte som mange skønlitterære forfattere. Forfatteren af memoirer er tilskuer og kommentator til begivenhederne, men på en måde også iscenesætter", Gyldendals Litteraturlleksikon 1974, Bind 3, p.147.

<sup>33</sup> AF, p. 26.

<sup>34</sup> AF, p. 48.

<sup>35</sup> AF, p. 206.

<sup>36</sup> I *Kardinalens første Historie* lader Blixen Kardinal Salviati forklare dette princip: "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. De husker sikkert ogsaa selv (...) at den ældgamle guddommelige Histories Personer først viser sig paa den sjette Dag. Paa dette Tidspunkt maatte de naturnødvendigt træde frem, thi hvor Historien er, dér vil Personerne samle sig.", *Sidste Fortællinger*, p. 27.

<sup>37</sup> Selboe, p. 39.

Blixen iscenesættes således som en særdeles kreativ skikkelse, der i formidlingen af sin omverden fremstår som dens skaber, og *Den afrikanske Farm* giver dermed en meget omfattende fortolkning af Blixens kunstnerrolle; hun leverer ikke blot kreative historier fra virkeligheden, men gennem sine forskellige roller i livet er hun også med til kreativt at forme virkeligheden.

Selboe bemærker dog, at Blixens identitet takket være de mange forskellige roller ikke kan bestemmes entydigt, og hun sammenligner denne *udspretningsmanøver* af identitet med fortællingernes uddelegering af samhørende personlighedstræk på flere personer. I *Den afrikanske Farm* fungerer udspretningen mere subtilt end i fortællingerne, fordi personligheden ikke udspretnes over flere skikkelser, men Blixen blot beskrives i forskellige roller. Fælles for disse roller er dog, at Blixen altid optræder som en stærk offentlig aktør, der takket være sine evner for at forme og fortolke omverdenen kommer til at fungere som begivenhedernes midtpunkt, og fordi hendes roller er påfaldende ens, betyder udspretningen således ikke en større variation i perspektiverne på Blixens person. Udspretningen fungerer tværtimod som en forenkling af blikket på Blixens person; hendes oplevelser i Afrika formes som en række historier, hvor hun optræder i veldefinerede roller, og i stedet for direkte at tematisere Blixens personlighed kommer *Den afrikanske Farm* dermed til at indskrive hendes oplevelser i en form, der åbner op for en tolkning af livet som narration.

*Den afrikanske Farm* synes dermed at benytte sig af en poetik, som Blixen senere i forfatterskabet gør meget eksplicit gennem sine fortællinger<sup>39</sup> – at historien har forrang over individernes personlige motivationer. Men allerede i *Den afrikanske Farm* tematiserer Blixen denne poetik, og fremhæver narrationen som bærer af historiens mening.

I fablen *Livets Veje*<sup>40</sup> fortælles historien om en mand, der en nat hører en frygtelig larm og forsøger at finde ud af, hvad der er i vejen. Manden finder ikke kilden til larmen, men da han vågner næste morgen, opdager han, at hans tilsyneladende vilkårlige natlige forfølgelsesløb har formet sig til et billede af en stork. Historiens morale er, at livets tilsyneladende vilkårligheder, når alt kommer til alt, er styret af en overordnet mening, og at individets aktuelle forvirring vil forvandle sig til forståelse, når mønsteret afsløres, og man opdager betydningen af sine handlinger:

---

<sup>38</sup> Selboe, p. 39.

<sup>39</sup> F.eks. i *Kardinalens første Historie* i *Sidste Fortællinger*.

Han maa have undret sig over, hvad Meningen vel kunde være med alle hans Prøvelser, han kunde ikke vide, at det var en Stork. Men gennem hele sin Lidelseshistorie holdt han sig sit Formaal for Øje (...) Den Mand fik ogsaa sin Belønning, om Morgenen saa han Storcken. Da maa han have leet højt.<sup>41</sup>

Selvom manden ikke kender sin skæbne, er det hans pligt at forfølge den. Til gengæld får han den belønning, at han til sidst kommer til at se mønsteret i sine handlinger og meningen med historien<sup>42</sup>.

Individets forpligtelse til at forfølge den overordnede ide er dog ikke forbeholdt 'historien', også i livet er det enkelte menneske underlagt en overordnet struktur: 'skæbnen'. I tekststykket *Om Stolthed* beskriver Blixen, hvordan det vellykkede liv består i at erkende og leve op til sin skæbne:

Stolthed er Bevidstheden om, og Troen paa den Tanke, som Gud havde, da han skabte os. For den stolte Mand er denne Tanke altid nærværende, at det er hans Maal at fuldbyrde den. (...) Hans Sukces er Guds Tankes Sukces, og han er forelsket i sin Skæbne. (...) Han kræver en Skæbne af Gud.<sup>43</sup>

I forlængelse af *Livets Veje* overvejer Blixen, hvorvidt der er en mening med hendes eget liv: "Naar mit Livs Tegning er fuldført, skal da jeg, skal da andre Folk se en Stork?"<sup>44</sup>. Spørgsmålet forbliver i første omgang ubesvaret, men ved bogens slutning beretter Blixen om en hændelse, der mere end antyder, at hendes liv følger et overordnet skæbnemønster. Hændelsen finder sted, da Blixen efter Denys Finch-Hattons død og tabet af farmen ser hele sin tilværelse smuldre og i afmagt forlanger "et Tegn af Skæbnen"<sup>45</sup>. Men i stedet for at

---

<sup>40</sup> I fjerde del, *Af en Emigrants Dagbog*.

<sup>41</sup> AF, p. 196. I den engelske tekst taler Blixen ikke om "Lidelseshistorie", men henviser blot til mandens prøvelser som "them all", OA, p.215.

<sup>42</sup> Denne 'mening' synes dog komisk. Den giver nemlig ikke nogen egentlig forklaring på meningen med mandens prøvelser, men forklarer udelukkende meningen med historien. Alligevel beskrives denne 'mening' som lattervekkende – og vel at mærke ikke som latterlig! I tredje del, *En Sang om Afrika*, vil jeg undersøge Blixens specielle brug af latteren som udtryk for en særlig forståelse af 'meningen'.

<sup>43</sup> AF, p. 202. "Pride is faith in the idea that God had, when he made us. A proud man is conscious of the idea, and aspires to realize it. (...)His success is the idea of God, successfully carried through, and he is in love with his destiny. (...), OA, p. 224. Sidste sætning i den danske tekst eksisterer ikke i den engelske tekst.

<sup>44</sup> AF, p. 196.

<sup>45</sup> AF, p. 283.

modtage et trøstende svar udsættes hun tværtimod for endnu en udfordring, idet skæbnens tegn viser sig for hende i form af en hane, der plukker tungen ud på en kamæleon. Det fortællende jeg beskriver, hvordan det fortalte jeg tolkede svaret:

Kun ganske langsomt i Løbet af de næste faa Dage gik det op for mig, at jeg havde faaet et kraftigt, aandfuldt Svar paa mit Raab<sup>46</sup>. Jeg var paa en særlig Maade blevet hædret og udmærket. De Magter, jeg havde kaldt paa, havde staaet paa min Værdighed, mere end jeg selv havde gjort, og hvad andet Svar kunde de da give? Dette var jo tydeligvis ikke Øjeblikket til at pylre, og de havde paa storslaaet Vis vendt det døve Øre til min Svaghed. Vældige Magter havde leet ad mig, eller til mig, med et Ekko fra Højene<sup>47</sup>.

Saa var jeg ogsaa godt tilfreds med, at jeg havde været ude i Tide til at redde Kamæleonen fra en langsom pinefuld Død.<sup>48</sup>

Det fortællende jeg beskriver, hvordan det går op for det fortalte jeg, at tegnet er en opfordring til fortsat at vise styrke, og til at kæmpe for sin og farmens skæbne. Hermed beskrives Blixens rolle som farmens stærke overhoved som skæbnebestemt - selv tegnet fra de "Vældige Magter" insisterer på hendes styrke, idet det medfører et behov for, at hun handler og afliver kamæleonen.

Med forståelsen for og viljen til at leve i overensstemmelse med sin skæbne lever Blixen således op til idealet om at fuldbyrde "Guds Tanke". Selvom Blixen i løbet af bogen har båret varierende masker og tvivlet på meningen med sit liv, bliver det her klart, at hun hele tiden har udfyldt en skæbnebestemt rolle som den, der med sine ledende og skabende evner er ansvarlig for farmens velfærd; og denne rolle cementeres, idet hun som en sidste opgave påtager sig at skaffe jord til de indfødte, så de trods farmens udstykning fortsat kan bo sammen efter hendes afrejse.

*Den afrikanske Farm* præsenterer således læseren for et eksemplarisk livsforløb, der i forlængelse af Blixens tankegang enten må opfattes som et guddommeligt eller et menneskeligt kunstværk - afhængigt af om man opfatter livshistorien som en nøjagtig gengivelse af det levede liv, eller som en kreativ autobiografisk selvfortolkning. Blixen

---

<sup>46</sup> "I had had the most spiritual answer possible to my call.", OA, p. 315.

<sup>47</sup> I den engelske tekst uddybes den sidste sætning: "Great powers had laughed to me, with an echo from the hills to follow the laughter, they had said among the trumpets, among the cocks and chameleons, Ha ha!", OA, p. 315.

<sup>48</sup> AF, p. 284.

beskriver da også indirekte sit liv som et kunstværk, da hun overvejer, hvorvidt det er ønskværdigt at få mulighed for at leve sit liv om:

Man kan tage en Arietta, en lille Melodi, da capo, men ikke et helt Musikstykke, ikke nogen Symfoni og heller ikke nogen Tragedie i fem Akter. Hvis de bliver gentaget, saa er det fordi de ikke er gaaet, som de skulde.<sup>49</sup>

Men Blixens liv gik som det skulle - ifølge skæbnemotivet - og når *Den afrikanske Farm* læses som "the story of [Blixens] personality" fortæller den historien om en kunstner, der er så trofast mod sine fortælleriske idealer, at kunstnerens livshistorie udvikler sig til et kunstværk på linje med kunstnerens fiktive fortællinger.

Man kan indvende, at *Den afrikanske Farm* ikke beskriver et vellykket livsforløb, for bogen afsluttes jo med Blixens resignerede hjemrejse til Danmark. Men som i Blixens fortællinger kan historiens vellykkethed ikke måles på, hvorvidt den kulminerer i en "happy ending", men derimod på dens narrative styrke. I valget mellem individets lykke og historiens mening vælger Blixen konsekvent at tilgodesee historien<sup>50</sup>. Men dette sker i virkeligheden ikke på bekostning af individet, for individets "Sukces er Guds Tankes Sukces", og hvis denne fordrer individets ulykke, så må ulykken opfattes som lykkelig.

I *Den afrikanske Farm* kommer denne (paradoksale) tankegang f.eks. til udtryk i fablen *Livets Veje*, hvor det forhold, at mandens "Lidelseshistorie" aftegner billedet af en stork, beskrives som positivt og ligefrem lattervækkende. Samme tankegang ligger til grund for den besynderlige episode, hvor Blixen i fortvivlelse afkræver de højere magter et "Tegn af Skæbnen", og til sin tilfredshed mødes med (hvad hun opfatter som) deres latter! Latteren signalerer i begge tilfælde en nødvendig accept af en utaknemmelig skæbne - individet må påtage sig sin skæbne og understrege sin accept med livsbekræftende latter.

Men hvad er det da for en skæbne, der bliver Blixen til del, da hun må forlade Afrika? Der har i Danmark været en udpræget tendens til at opfatte overgangen fra farmerlivet i Afrika til forfatterlivet på Rungstedlund som en transformation fra liv til kunst<sup>51</sup> - og

---

<sup>49</sup> AF, p. 214.

<sup>50</sup> Til tider synes der endog at være et omvendt proportionalt forhold mellem individets ulykke og historiens succes, når Blixen f.eks. bemærker: "De haarde Tider velsignede os og gik bort igen" AF, p.213.

<sup>51</sup> F.eks. hævder Marianne Juhl og Bo Hakon Jørgensen: "Fortællingen blev en stedfortræder for liv", *Dianas Hævn: To spor i Karen Blixens forfatterskab*, p. 262.

skrivningen opfattes dermed som kompensation for et mislykket liv. Men hvordan tolker Blixen sin egen rolle? Hvilken autobiografisk selvfortolkning leverer hun i *Den afrikanske Farm*?

Ifølge Starobinski kan autobiografien benytte to forskellige tonaliteter i beskrivelsen af fortiden - den ironiske og den nostalgiske. Disse tonaliteter indeholder en positiv valorisering af henholdsvis nutiden og fortiden<sup>52</sup>. Idet det fortællende jeg beskriver sin fortid - enten med en ironisk distance til fordoms uvidenhed eller med længsel efter en svunden tid - foretager han en fortolkning af fortiden fra nutidens perspektiv, og dermed bliver beskrivelsen præget af det fortællende jeks selvfortolkning.

I *Den afrikanske Farm* fortæller Blixen fra en position, der både tidsligt og geografisk befinder sig fjernt fra bogens begivenheder, og både datidsformen og de gentagne kommentarer om, at livet i Afrika er et overstået kapitel, understreger dette forhold. Det fortællende jeks nutidige position inddrages dog kun enkelte gange i starten af bogen med bemærkningerne "Det er ikke en Maaned siden, jeg sidst havde Brev fra ham [Kamante]"<sup>53</sup> og "Naar jeg nu ser tilbage paa mit Liv i Afrika"<sup>54</sup>. Bemærkningerne understreger distancen til det fortalte<sup>55</sup>, men afslører intet om fortællerens nutidige situation. Hvis *Den afrikanske Farm* skal læses som en autobiografisk tekst, der afspejler det fortællende jeks selvfortolkning, kommer denne altså udelukkende til syne gennem beskrivelsen af fortiden - og selvfølgelig via læserens ekstratekstuelle kendskab til Blixens livsforhold.

Ifølge Selboe benytter *Den afrikanske Farm* sig både af den nostalgiske og af den ironiske tonalitet. Hun bemærker, at bogen beskriver Afrika som Blixens tabte paradys, men at bogen samtidig også antyder, at perioden udgør en fejltagelsens og ydmygelsens tid, hvor alt mislykkes for Blixen.

Selvom jeg er enig med Selboe i, at *Den afrikanske Farm* både udtrykker ironi og nostalgi, deler jeg ikke hendes opfattelse af, at begge tonaliteter benyttes i beskrivelsen af Blixens personlige historie. For mig at se rammer ironien aldrig Blixens egen person<sup>56</sup>; selvom alting

---

<sup>52</sup> Starobinski, p.181

<sup>53</sup> AF, p. 65.

<sup>54</sup> AF, p. 81.

<sup>55</sup> Beskrivelsen af Kamantes breve understreger desuden fortællerens distancerede forhold til Afrika: "Men disse Efterretninger fra Afrika kommer paa en uvirkelig Maade og ligner mere Skygger og Spejlbilleder af Livet end Meddelelser fra det", AF, p. 65f.

<sup>56</sup> Det eneste tidspunkt, hvor det fortalte jeg tilnærmelsesvist rammes af det fortællende jeks ironi, er da hun forlanger et tegn af skæbnen og oplever at "Vældige Magter havde leet ad

mislykkes for hende, beskrives det ikke som et resultat af hendes uduelighed, og jeg mener derfor, at fremlæsningsen af en sådan ironi udelukkende kan baseres på læserens merviden om forfatterens livshistorie<sup>57</sup>.

Den ironiske tonalitet - forstået som en kritisk holdning til fortidens gerninger - optræder i *Den afrikanske Farm* primært i form af en civilisationskritik. Jegfortælleren beklager den historiske udvikling, der fandt sted under hendes ophold i Afrika, og beskriver hvordan kolonialiseringen på mange måder ændrede og ødelagde den oprindelige natur. Det er dog interessant, at det ikke er kolonialiseringen som sådan, der kritiseres, men udelukkende dens senere, mere omfattende udstykninger af landet, mens de historiske forhold under Blixens første år i Afrika ligefrem beskrives som det ideal, der senere blev svigtet. Det er således ikke nutiden, men tiden forud for "fejltrinene" der valoriseres, og dermed kommer den ironiske tonalitet ligefrem til at understøtte den nostalgiske beskrivelse af Blixens "oprindelige" Afrika<sup>58</sup>.

Nostalgien er bogens dominerende tonalitet - med tabet af farmen som centralt omdrejningspunkt. Men nostalgien baserer sig ikke blot på Blixens personlige tab af farmen, Blixens tab fungerer *også* metonymisk som en beskrivelse af det europæiske menneskes tabte paradisiske fortid. *Den afrikanske Farm* udtrykker således ikke bare en personlig, men også en fælles vesterlandsk nostalgi.

Ironien unddrager sig Blixens person og udmønter sig f.eks. aldrig i udsagn af typen: "Men jeg er siden blevet klogere". På samme måde underspilles nostalgien omkring Blixens personlige historie. Vi hører ikke det fortællende jeg længes efter det fortalte og komme med udsagn som: "Jeg var meget lykkeligere dengang". Kun i ét tilfælde gives der eksplicit udtryk

---

mig, eller til mig, med et Ekko fra Højene". Indtil hun forstår sagens rette sammenhæng beskrives det, hvordan hun for en ganske kort tidsperiode er ironiens offer. De vældige magters latter er dog på intet tidspunkt hånligt ekskluderende, men synes tværtimod at invitere Blixen til at deltage i latteren, og efter ganske kort tids usikkerhed er det fortalte jeg da også i stand til at tilslutte sig latteren.

<sup>57</sup> Selboes beskrivelse af den ironiske tonalitet tager da også udgangspunkt i kontrasten mellem Blixens senere succes som forfatter og hendes fiasko som "farmer". Selboe giver desuden den forklaring, at jegfortælleren overblik rummer en implicit kritik af det fortalte jeks forvirring -men som jeg tidligere har vist, er det fortalte jeg i virkeligheden slet ikke så forvirret, som det kunne forekomme.

<sup>58</sup> Også Selboe er opmærksom på, at ironien virker befordrende for nostalgien, men mens hun beskriver ironien som en udjævning af fortidens fejltrin, der muliggør en nostalgisk tonalitet, mener jeg tværtimod at ironien, ved at fremhæve de historiske fejltrin gør tilbageblikket endnu mere vemodigt og derved styrker den nostalgiske tonalitet.



for, hvad der kunne tolkes som fortællerens personlige længsel, da der midt i en beskrivelse af Farmens omgivelser optræder en stærkt følelsesladet proklamation: ”Og havde jeg den Tro, som kunde flytte Bjerge, saa var det dette Bjerg, jeg vilde tage med mig, hvor jeg rejste hen”.<sup>59</sup> Men udsagnet står besynderligt løsrevet fra sammenhængen, og det er sat i anførselstegn, som var det et citat. Hvis man alligevel vælger at tolke ordene som Blixens, hvilken ”Blixen” er det da der taler – det fortalte jeg eller det fortællende jeg? Det er faktisk umuligt at afgøre, ikke bare p.g.a. udsagnets løsrevethed, men også fordi der ikke *er* nogen egentlig forskel mellem det fortalte jeg og det fortællende jeg.

Det fortællende jeks personlige historie er lige så underspillet og anonymiseret som det fortalte jeks. Ligesom vi kun får sporadiske oplysninger om det fortalte jeks køn, nationalitet og ægtestand, er det minimalt, hvilke oplysninger vi får om det fortællende jeg – den eneste oplysning vi reelt får er, at hun befinder sig fjernt fra Afrika.

Det fortalte jeg holder sig strengt til sine roller i livet, og på samme måde holder det fortællende jeg sig strengt til fortællerrollen – en fortællerrolle der *ikke* inkluderer kød og blod men udelukkende fortællerens stemme<sup>60</sup>.

På det personlige autobiografiske niveau unddrager *Den afrikanske Farm* sig således tidslighed og dermed tonalitet. Bogen beskriver ikke forfatterens udviklingshistorie, men præsenterer derimod læseren for en færdig og gennemarbejdet selvfortolkning af Blixens rolle som kunstner - i livet og i kunsten.

Jeg mener derfor ikke, at man (med tekstligt belæg) kan læse *Den afrikanske Farm* som en biografisk nøgletekst. Til gengæld mener jeg, at Blixens selvscenesættelse som kunstner inviterer til en læsning af bogen som poetologisk nøgletekst<sup>61</sup>.

## Rejseskildringen

I *Travel literature and the evolution of the novel* beskriver Percy G. Adams brevet, dagbogen (eller journalen) og "the simple narrative" som de tre mest udbredte former for klassisk

---

<sup>59</sup> AF, p. 41.

<sup>60</sup> I 2. del, *Scheherazade*, vil jeg uddybe, hvad det er for en fortællerrolle, Blixen indtager i *Den afrikanske Farm*.

<sup>61</sup> I 2. del *Scheherazade* foretager jeg en sådan læsning af *Den afrikanske Farm* som poetologisk nøgletekst.

rejselitteratur<sup>62</sup>. Hvor brevet og dagbogen som hovedregel udfærdiges under rejseforløbet, er det mere almindeligt at "the simple narrative" nedfældes efter hjemkomsten, men også denne form for rejselitteratur baserer sig oftest på en kronologisk gennemgang af rejsens forløb med grundig angivelse af stednavne og datoer.

Sammenlignet med disse typiske former for rejselitteratur er *Den afrikanske Farm* langt mindre dokumentarisk i sin fremstillingsform. Hvor de dokumentariske beretninger lægger stor vægt på præcist at gengive rejsens forløb, synes *Den afrikanske Farm* at være langt mere optaget af skildringens forløb.

Bruddet med dokumentarismen er især iøjnefaldende i bogens fjerde del, der med titlen *Af en Emigrants Dagbog* præsenterer sig som et stykke "ægte" rejselitteratur. Ligesom resten af *Den afrikanske Farm* er denne del tydeligvis skrevet efter hjemkomsten til Danmark, og alene derved diskvalificerer teksten sig som en egentlig rejsedagbog. Teksten frembyder desuden en komplet mangel på tidsangivelser for nedskrivningen, og de begivenheder, der berettes om i den, optræder uden nogen form for kronologisk orden. Desorienteringen understreges endelig af tre tilsyneladende fiktive tekster (*Om det tusindaarige Rige, I Menageriet og Papegøjen*), der fuldstændig falder uden for bogens afrikanske ramme. Med inddragelsen af de fiktive afsnit kommer *Af en Emigrants Dagbog* faktisk til at fremstå som bogens mindst dokumentariske del, og "dagbogen" kan derfor læses som et fingerpeg om, at *Den afrikanske Farm* ikke blot er et stykke rejselitteratur, men at bogen også er en bevidst og eksplicit litterær bearbejdning af rejseoplevelsen.

Den enkle, forløbsorienterede rejselitteratur begrænser sig dog ikke nødvendigvis til en opremsning af rejsens begivenheder, men kan også indeholde reflekterende digressioner. Adams beskriver, hvordan "the simple narrative" "normally leaps and lingers while moving inexorably forward with the journey, and often includes an essay on the nature or advantages of travel"<sup>63</sup>. Selvom denne type rejselitteratur primært baseres på den fremadskridende beretning om rejsens forløb, giver dens midlertidige standsninger også fortælleren mulighed for at reflektere over sin egen status som rejsende eller over de særlige forhold, han observerer undervejs.

*Den afrikanske Farm* er fyldt med refleksioner over mødet med det afrikanske samfund, samt over fortælleres rolle som europæer i Afrika, og disse overvejelser medvirker i høj grad

---

<sup>62</sup> Adams, p. 43f.

<sup>63</sup> Adams, p. 44.

til at etablere forståelsen af bogen som rejselitteratur. Fortælleren involverer sig aktivt i det afrikanske samfund, og lader sine overvejelser udmønte sig i konklusioner, om hvordan europæeren bør forholde sig til Afrika. Trods sit engagement adskiller fortælleren sig dog væsentligt fra den typiske rejsende, der nedskriver sine umiddelbare indtryk og kun lejlighedsvist træder et skridt tilbage for at reflektere. Hun besidder ikke blot det overblik, som hjemkomsten og den tidsmæssige distance har givet hende, men bearbejder også sine indtryk særdeles professionelt.

Bearbejdningen er særlig markant i *Af en Emigrants Dagbog*, der indeholder en række tekststykker uden indholds- og formmæssig sammenhæng. Hver tekst må i stedet udfolde sig inden for sine egne rammer som en selvgyldig enhed, og tekststykkerne kommer dermed til at optræde som korte og koncentrerede eksempler på Blixens fortællestil. I det følgende vil jeg vise, hvordan Blixen foretager en meget kreativ argumentation i to af de tekster, der reflekterer over forholdet mellem europæere og afrikanere.

*Om de to Racer* antyder med titlens ”om” sit essayistiske anlæg. Teksten lægger ud med en overordnet (provokerende) påstand om, at forholdet mellem racerne ligner forholdet mellem kønnene. Derpå følger en længere illustration af, hvordan forholdet mellem mand og kvinde bygger på en gensidig illusion om den andens afhængighed: ”Hvis det ene af de to Køn fik at vide, at det ikke spillede nogen større Rolle i det andet Køns Liv, end dette andet Køn spillede i deres eget Liv, saa vilde det blive dybt rystet og saaret”<sup>64</sup>. Blixen beskriver videre, hvordan denne gensidige illusion er blevet opretholdt, idet begge parter altid har fortalt sine kønsfæller historier om deres egen betydning for det modsatte køn. Herefter foretager teksten et lille spring ved at sammenligne disse historier, med dem europæerne fortæller om afrikanernes afhængighed, og Blixen bemærker: ”Hvis de [europæerne] fik at vide, at de ikke spillede nogen større Rolle i de Indfødtes Liv end de Indfødte i deres eget, vilde de blive højst forargede og ilde tilmode.”<sup>65</sup>. Afslutningsvis fuldendes paralleliseringen med en konstatering af, at afrikanerne opfatter sig selv som værende *så* uundværlige for europæerne, at enhver påstand om det modsatte ville blive mødt med latter.

Uden egentlig at argumentere for sit indledende udsagn, illustrerer teksten det, ved elegant at binde en dobbeltsøjle, der sammenknytter de to fortælletråde<sup>66</sup>. Tekstens beskrivelser

---

<sup>64</sup> AF, p.205.

<sup>65</sup> AF, p.205.

<sup>66</sup> Det er interessant, at Blixen netop vælger at bruge fortællingerne som den fælles faktor, der demonstrerer, at forholdet mellem kønnene svarer til forholdet mellem racerne. Dermed

optræder som fremlæggelser af faktuelle forhold, og fortællerens væsentligste manipulation foretages i sammenknytningen af disse. Argumentationen foretages altså primært på tekstens strukturelle plan, hvor dens parallelisering af to kiasmer skaber en besnærende figur, der med sin symmetriske konstruktion virker meget overbevisende.

*Om de to Racer* kan ikke blot virke provokerende, fordi den implicit fremstiller raceforholdet som et kærlighedsforhold, men også fordi teksten foretager en omvendning af perspektivet, og tilføjer europæerens beskrivelse af afrikanerne en kommentar om afrikanernes syn på europæerne.

Argumentationen i *Negre og Historie* bygger ikke på samme imponerende struktur som *Om de to Racer*, men teksten følger alligevel nogle af de samme mønstre.

*Negre og Historie* indledes med en påpegning af det urimelige i forventningen om, at afrikanerne uden videre kan springe "fra Stenalderen ind i Automobilernes Aarhundrede"<sup>67</sup>. Dette uddybes herefter med, at menneskets frembringelser gennem tiderne har været knyttet til forskellige udviklingsstadier.

Derefter springer fortælleren til at diskutere en konkret hændelse, nemlig at nogle unge indfødte efter diskussion af transsubstantiationen har skiftet kirkelig retning. Først beskriver fortælleren, hvordan europæerne har mistro til ægtheden af de indfødtes trosskifte, fordi "vi Europæere kan jo ikke forstaa den [transsubstantiationen] og vil nødig tænke for meget paa den, og for de Indfødte maa den derfor være aldeles ubegribelig."<sup>68</sup> Fortælleren gendriver dog straks dette argument, idet hun påpeger, at transsubstantiationen *sandsynligvis* har betydning for mennesker på de indfødtes udviklingstrin.

Hermed vender hun tilbage til sin tidligere argumentation for, at racernes forskellige kulturforståelse er knyttet til deres forskellige udviklingsstadier, og selvom hun på intet tidspunkt *beviser*, at de indfødte faktisk har forståelse for transsubstantiationen, bruger hun historien til at "bevise" behovet for en gradvis udvikling – at kulturforståelse er knyttet til udviklingstrin - og til at argumentere for, at europæerne bør give de indfødte en gradvis indføring i den vestlige civilisation. Blixen lader således sin argumentation foretage en cirkelslutning, der strengt taget ikke beviser hendes påstand, men udelukkende illustrerer den.

---

illustrerer hun ikke blot, at fortællingen har afgørende betydning for vores selvforståelse (og for vores illusioner), men hun demonstrerer også sit velkendte princip om fortællingen som 'historiens' hovedperson – som narrationens drivkraft og som betydningsbærende instans.

<sup>67</sup> AF, p. 226.

<sup>68</sup> AF, p. 227.

*Negre og Historie* afsluttes med en kort eksponering af en beslægtet problemstilling, nemlig hvorvidt europæerne med tiden, af længsel efter fortiden, vil ønske at vende udviklingsmønsteret og stræbe efter at tilegne sig de indfødtes rodfæstede kultur. Dette sidste afsnit er formet som fire retoriske spørgsmål:

Hvor vil vi til den Tid finde os selv? Vil vi i Mellemtiden have faaet dem fat i Halen og have holdt ved, i desperat Higen efter Skygge, Mørke, Muld? Vil vi være ved med Lidenskab at øve os paa en Tam-Tam? Vil de saa kunne købe vore Automobileer under Indkøbspris, saadan som de nu kan faa Dogmet om Transsubstantiationen?<sup>69</sup>

Blixen leverer her et så detaljeret billede af den fremtid, der muligvis venter os, at vi allerede ser den for os, og lader os overbevise om, at dette scenario repræsenterer en reel mulighed.

Ligesom *Om de to Racer* foretager *Negre og Historie* en provokerende omvending af perspektivet<sup>70</sup>, europæerens blik på afrikaneren kommer ikke til at stå alene, teksterne inddrager afrikanerens blik på europæeren, og opfordrer således europæeren til også at vende blikket indad og overveje sin rolle i Afrika.

Begge tekster tager udgangspunkt i overvejelser over forholdet mellem europæere og indfødte, og når de inddrager konkrete eksempler, fremføres de ikke, fordi de logisk underbygger argumentationen, men fordi de retorisk illustrerer den, og med denne bearbejdede form må teksterne i *Af en Emigrants Dagbog* snarere betegnes som en rejsendes essays end som dokumentarisk rejselitteratur.

Hvis *Den afrikanske Farm* skal vurderes som rejselitteratur må man dog også tage i betragtning, at den "rejse" bogen beskriver faktisk strakte sig over en periode på 17 år, og derfor falder lidt uden for de gængse rejsebegreber; det er følgelig ikke overraskende, at bogen overskrider Percy G. Adams noget snævre forståelse af rejselitteratur, som de tekster der stammer fra rejser og primært omhandler rejseforløbet.

---

<sup>69</sup> AF, p. 228.

<sup>70</sup> For den nutidige læser kan antagelsen af, at de indfødte befinder sig på et lavere udviklingsstrin, og skal have hjælp for at komme på niveau med europæerne, forekomme provokerende, men for den samtidige læser har *Negre og Historie* sandsynligvis snarere virket provokerende, fordi teksten rummer en gennemgående tendens til at valorisere de indfødtes kulturforståelse positivt, idet den synes at sige "at det er *dem*, der bedst forstår *vores* kulturarv".

Adams påpeger, at litteraturen generelt set består af to grundtyper, nemlig "the domestic narrative" og "the adventure narrative"<sup>71</sup>. Han beskriver "the domestic narrative" som en statisk skildring, der omhandler en uforanderlig idyl, mens "the adventure narrative" forgår i en dynamisk verden, der også indeholder tilværelsens mørkere sider<sup>72</sup> - rejselitteraturen hører typisk hjemme under kategorien "the adventure narrative". Men hvilken grundtype tilhører *Den afrikanske Farm*? På den ene side besynger bogen opholdet i Afrika som en uforanderlig lykketilstand, og på den anden side demonstrerer den ikke blot indsigt i idyllens ophør, men også i en række samfundsmæssige problemer.

*Den afrikanske Farm* placerer sig således inden for begge disse grundtyper, og det kan være svært at skelne, hvornår den tilhører den ene, og hvornår den tilhører den anden type.

Allerede i indledningen er det svært at afgøre, om bogen beskriver en uforanderlig idyl eller en opdagelsesrejse. Efter den indledende euforiske beskrivelse af det afrikanske landskab afslutter fortælleren bogens første afsnit med sætningen: "I højlandet vaagnede man om Morgenen og tænkte: Nu er jeg der, hvor jeg skal være."<sup>73</sup> Det er oplagt at læse udsagnet, som ét der gentages hver morgen, og altså er udtryk for en statisk lykkefølelse. Udsagnet udtrykker uvilje mod videre bevægelse og markerer, at den beretning der følger, omhandler et paradisisk sted, hvor man ønsker opholde sig permanent – og udsagnet kan således læses som pastoralens "et in arcadia ego"<sup>74</sup>.

Men læst i forlængelse af indledningens storslåede landskabsbeskrivelse fungerer udsagnet *også* som et kulminationspunkt, der markerer at målet er nået – og i den forbindelse kan udsagnet læses som den rejsendes glæde over at have nået sit bestemmelsessted.<sup>75</sup> Efter en cæsur fortsætter teksten da også med en grundigere beskrivelse af Ngongbjergget og det omkringliggende landskab, hvor den højdemæssige placering såvel som forholdet til verdenshjørnerne angives.

---

<sup>71</sup> Adams, p. 148.

<sup>72</sup> Adams to kategorier kan således minde om Starobinskis beskrivelse af autobiografiens to tonaliteter, og man kunne betragte "the domestic narrative" som udtryk for en nostalgisk tonalitet og "the adventure narrative" som udtryk for en ironisk tonalitet.

<sup>73</sup> AF, p. 10. "Here I am, where I ought to be.", OA, p. 14.

<sup>74</sup> I *Narcissus and Orpheus. Pastoral in Sand, Fromentin, Jewett, Alain-Fourier, and Dinesen*. argumenterer Robin Magowan for en sådan læsning, Magowan, p. 108.

<sup>75</sup> I *Imperial Eyes – Travel Writing and Transculturation* beskriver Mary Louise Pratt, hvordan ankomst-scener er en væsentlig ingrediens i rejselitteraturen: "arrival scenes are a convention of almost every variety of travel writing", Pratt, p. 78.

Bogens indledende triumferende udsagn taler altså ikke entydigt for, at *Den afrikanske Farm* skal læses som "domestic narrative", for under et andet perspektiv indbyder samme udsagn til en læsning som "adventure narrative".

*Den afrikanske Farms* tilhørsforhold til begge grundtyper kan naturligvis virke forstyrrende på læsningen. Ved at optræde som "både-og" kommer bogen hurtigt i konflikt med normerne på begge sider, og kan derfor nemt komme til at fremstå som "hverken-eller". Mit sigte er dog ikke at vurdere, hvorvidt *Den afrikanske Farm* besidder et modsigelsesfrit tilhørsforhold til en given genre men derimod at undersøge, hvordan bogen benytter sig af forskellige genrer. I tredje del, *En Sang om Afrika*, vil jeg vende tilbage til, hvordan bogen beskriver opholdet i Afrika som en uforanderlig idyl, men først vil jeg gå lidt mere i dybden med at undersøge, hvad det er for et eventyrlystent blik, *Den afrikanske Farm* også kaster på Afrika.

## Det eurocentriske perspektiv

Under sit 17 år lange ophold i Afrika drev Karen Blixen en kaffefarm, bl.a. med det udtalte ønske at skabe sig en formue<sup>76</sup>. Betragtninger over, hvorvidt hun i sin rolle som hvid farmer deltog i undertrykkelsen af afrikanerne, indgår derfor som et væsentligt element i mange læsninger af hendes "rejsebog", og den resulterende moralske dom bygger ikke blot på en vurdering af anstændigheden i hendes interaktion med afrikanerne men også på, hvordan hun skildrer de indfødte. Det afgørende kriterium for vurderingen er, hvorvidt Blixen, ligesom de andre europæere, kun opfatter Afrika og afrikanerne som en ressource, eller om hun også har blik for landets særegne identitet og folkenes individualitet.

I *Stereotypes in Western fiction on Africa* foretager Raoul Granqvist en kort, men meget overbevisende læsning af *Den afrikanske Farms* stereotype syn på Afrika. Ud fra iagttagelsen af, at Blixen beskriver mødet med afrikanerne som en vækkelse af sine egne slumrende potentialer, identificerer han Blixens tilgang som udtryk for den typiske europæiske opfattelse af Afrika som et uberørt land, der er åbent for europæerens selvudfoldelse:

---

<sup>76</sup> I et brev til sin mor, dateret 26.4.1917, skriver Karen Blixen: "Sommetider, naar jeg synes der er mange Savn ved Livet herude, og at jeg er saa langt fra jer alle, - især fra Dig, - ønsker jeg, at jeg havde et andet Maal med det end slet og ret at tjene Penge.", *Breve fra Afrika 1914-31*, p.77.

Karen Blixen defines her "discovery" of Africa as a discovery of herself, a plunge into her own innate, mysterious personality. It might be possible to claim, without discrediting Karen Blixen's honesty, that what she had discovered are the worn-out clichés about Africa.<sup>77</sup>

Granqvist påpeger, at Blixen istedet for at gå på opdagelse i det ukendte Afrika, bliver stimuleret af klichéer om Afrika til at opdage ukendte sider af sig selv<sup>78</sup>. *Den afrikanske Farm* kan dermed læses som eksponent for det stereotype eurocentriske perspektiv, der udelukkende betragter Afrika ud fra europæiske interesser og opfatter Afrika som "a blank map"<sup>79</sup>.

Også Tone Selboe og Susan Hardy Aiken er i deres læsninger af *Den afrikanske Farm* opmærksomme på bogens eurocentrisme. Selboe bemærker: "Blixen gjenkaper i første række Afrika som poetisk natur, som kuliss for jegets selvfortolkning"<sup>80</sup>, og Aiken erkender, at bogens lyriske beskrivelser ligefrem kan betragtes som en form for litterær kolonialisme, der overmaler billedet af det virkelige Afrika med den europæiske drøm om et paradisisk Afrika:

Dinesen's recurrent Edenic and maternal tropes might be read as mere vestiges of a colonialist poetics that would plot Africa in Western terms, subsuming its specificity within the ahistorical *topos* of paradise lost or regained.<sup>81</sup>

Problemet med *Den afrikanske Farm* er altså ikke blot, at bogen overfører en kulturel drøm på beskrivelsen af det reelle Afrika, men også at den til dette formål benytter sig af en særlig europæisk diskurs, der metaforisk koloniserer Afrika.

---

<sup>77</sup> Granqvist, p. 22.

<sup>78</sup> Denne tankegang falder fint i tråd med Blixen-litteraturens gængse opfattelse af, at opholdet i Afrika modnede Blixen som forfatter, og gjorde at den unge, noget usikre Osceola kunne vende hjem fra Afrika og blive til verdensnavnet Isak Dinesen.

<sup>79</sup> Indtil midten af forrige århundrede bestod Afrika-kortet stort set af en kystlinje rundt om et ellers ukendt kontinent. Dermed syntes det "historieløse" Afrika at tilbyde europæeren uendelige udfoldelsesmuligheder. Men samtidig repræsenterede "the blank map", også en latent risiko for at fare vild – både i bogstavelig og i overført forstand. I *Heart of Darkness* lod Joseph Conrad i 1902 denne frygt materialisere sig i skikkelse af Mr. Kurtz, der i Afrikas indre udkæmper en voldsom kamp mellem civilisation og barbari.

<sup>80</sup> Selboe, p. 46.

<sup>81</sup> Aiken, p. 213.



Den mest iøjnefaldende metaforisering, som er faldet mange læsere for brystet, er Blixens utallige sammenligninger af afrikanere med dyr<sup>82</sup>. I artiklen *Isak Dinesen's Out of Africa: A Variation on a Theme* sammenholder Rashna B. Singh Blixens dyremetaforik med andre kolonialistiske forfattere og når frem til, at Blixens brug af sammenligninger er mindre stereotyp, fordi den ikke kun rammer de indfødte, men også inddrages i beskrivelsen af europæere; og da den samtidig er mindre fordomsfuld end den øvrige kolonialistiske litteratur, beskriver Singh den tværtimod som udtryk for en kreativitet, der svarer til fablens. Singh bemærker desuden, at Blixens metaforiseringer er beslægtede med de indfødtes egen forkærlighed for at give europæerne dyrenavne<sup>83</sup>, og dermed frikender han ikke blot Blixens metaforiseringer for at være kolonialistiske, men antyder også ligefrem, at hendes kreative sammenligninger kan være inspirerede af de indfødtes navngivninger.

Til gengæld retter Singh en helt anden kritik mod Blixen, nemlig at hun nok fremstiller afrikanerne som godt selskab, men kun etablerer egentlige venskaber med europæere. Han beskriver, hvordan hun behandler de indfødte som børn og fastslår, at selvom hendes holdning ikke er fordomsfuld, så er den dog nedladende, hvortil han bemærker: "Ultimately it is more dangerous because it is more deceptive. It beguiles readers into believing that the response is empathetic, when it is really only sympathetic"<sup>84</sup>. Dermed opfatter Singh Blixens forhold til afrikanerne som overfladisk, for selvom hun interesserer sig for dem, lader hun dem ikke komme ind på livet af sig, og generelt forekommer Blixen at være mest interesseret i de indfødte som "mine Folk", ligesom hun primært synes at interessere sig for Afrika som sit personlige paradis.

Selboe foretager en lignende læsning af Blixens forhold til de indfødte, hvor hun skelner mellem bogens *diskurs-* og *historieplan*<sup>85</sup>. Selboe bemærker, at Blixen på *diskursplanet* lægger stor vægt på at beskrive, hvordan de indfødtes navngivning og dyrkelse af udvalgte europæere påvirker disses identitet; navngivningen drejer sig ikke blot om en sproglig metaforisering, men også om en udøvelse af afrikanernes særlige magi, der kan forårsage en konkret transformation - hvilket illustreres med, at hun selv under krigen blev "hængt op som

---

<sup>82</sup> Især sammenstillingen af drengen Kamante og antilopen Lulu er blevet kritiseret, fordi Blixen beskriver Lulu som "Skønheden" og Kamante som "Dyret", AF, p. 57.

<sup>83</sup> Jfr. AF, p. 86.

<sup>84</sup> Singh, p.63. En af Blixens største kritikere, den keynanske forfatter Ngugi wa Thiong'o, kritiserer ligeledes Blixens beskrivelser for at udtrykke "racism of paternalistic sympathy", Thiong'o *Writers in Politics*, p. 13.

<sup>85</sup> Selboe p. 45.

Kobberslange"<sup>86</sup> og måtte påtage sig hele ansvaret for farmens skæbne. På *diskursplanet* beskriver Blixen altså sig selv som objekt for afrikanernes metaforiseringer, og giver dermed udtryk for en vis ligeværdighed i forholdet til afrikanerne; det er ikke kun *hende*, der i sin tekst metaforiserer *dem*, men også *deres* metaforiseringer, der har givet *hende* kendskab til sprogets kraft. Blixen forsøger desuden at inddrage afrikanernes synspunkter i sin beretning, og bemærker f.eks. at afrikanerne *kan* have et andet syn end hende vedrørende ejerskabet af farmens jord:

Maaske saa mine Squattere Forholdet i et andet Lys, for mange af dem var født paa Farmen, og deres Fædre før dem, og det er muligt, at de betragtede mig som en stormægtig Squatter paa deres eget Land.<sup>87</sup>

Men mens Blixen på *diskursplanet* tentativt foreslår en omvendning af perspektivet, beskriver Selboe, hvordan magtforholdet på *historieplanet* er urokkeligt. Blixen er farmens suveræne herre, og da hun til sidst må sælge sin jord, bliver selv de indfødte squattere nødt til at flytte fra den. Når hun inddrager de indfødtes synsvinkel, sker det da også mest antydningvist, hun *forestiller* sig, hvordan situationen må tage sig ud fra den anden side, men hun lader ikke de indfødte selv komme til orde.

Indtil slutningen af første verdenskrig var forestillingen om, at den afrikanske tankegang var præget af en truende mysticisme udbredt blandt europæere, og mødt med denne mysticisme kunne europæeren enten lade sig fascinere, eller han kunne forsøge at undertrykke eller ændre de indfødtes praksis<sup>88</sup>.

I *Den afrikanske Farm* giver Blixen adskillige eksempler på at "Afrikanernes Tanker løber naturligt og let paa de gamle dunkle Stier"<sup>89</sup>, og hun beskriver blandt andet, hvordan deres grundlæggende tro på sammenhængen mellem modsætninger bevirker, at hendes status som

---

<sup>86</sup> AF, p. 88.

<sup>87</sup> AF, p. 14. Den engelske tekst er en smule skarpere i sin formulering: "My squatters, I think, saw the relationship in a different light, for many of them were born on the farm, and their fathers before them, and they very likely regarded me as a sort of superior squatter on their estates.", OA, p. 18.

<sup>88</sup> "Mysticism" was an innate "primitive" quality that characterized native thought. In its presence the superior European man could do two things: either let himself be thrilled and occasionally go "native" (a hardly recommendable and often penalized strategy) or to try to change the practice or suppress it altogether.", Granqvist, p. 15f.

<sup>89</sup> AF, p. 85.

læge og dommer i de indfødtes øjne synes styrket af henholdsvis fejlbehandlinger<sup>90</sup> og manglende kendskab til loven<sup>91</sup>.

Blixen giver udtryk for en stor fascination af afrikanernes tankegang, og i hendes egen diskurs optræder paradokset som et gennemgående tankemønster. Ved ypperstepræstens besøg imponeres hun af hans ligevægt og spekulerer over, "om denne gennemførte Sorgløshed skyldes en fuldkommen Uvidenhed om Verdens Ondskab, eller et dybt Kendskab til den og Forstaaelse af den."<sup>92</sup>. Samme paradoksale tankegang indsniger sig i hendes bemærkning om tørketiden: "De haarde Tider velsignede os og gik bort igen."<sup>93</sup>, samt i afslutningens observation af, at landskabet inden hendes afrejse trækker sig tilbage fra hende<sup>94</sup>. På *diskursplanet* synes Blixens tekst således at være stærkt påvirket af afrikanernes mysticisme.

Men selvom Blixens brug af paradokset sandsynligvis i et vist omfang er inspireret af de indfødtes tankegang, har den også rødder tilbage til ungdomsværket *Sandhedens Hævn* (skrevet i 1904), som beskriver konsekvenserne af et hekseri, der forvandler enhver løgn til sandhed. Hendes interesse for at vende perspektivet og foretage nogle utraditionelle koblinger skal derfor ikke nødvendigvis læses som et udtryk for, at hun har overtaget de indfødtes tankegang.

Både Singh og Selboe beskriver, hvordan Blixen lader sin diskurs inspirere af det afrikanske; selvom hendes udgangspunkt er stærkt eurocentrisk (og bygger på en række klicheer om Afrika) foretager hendes litterære bearbejdnings også en del omvendinger af perspektivet, der kunne være udtryk for en afrikansk indflydelse. Men på bundlinjen er Blixen europæer, trods sin sympati for afrikanerne trives hun i rollen som deres herre, og hun forsøger på ingen måde at ændre dette forhold, for selvom Blixen verbalt udfordrer det eurocentriske verdensbillede, danner forestillingen om hvidt herredømme samtidig fundamentet for hendes position som kolonialistisk farmer. Når Blixen f.eks. i *Om de to Racer og Negre og Historie* beskæftiger sig med de indfødte, viser hun stor forståelse for afrikanernes forhold, men hendes primære interesse ligger hos europæerne, det er deres rolle,

---

<sup>90</sup> AF, p. 25.

<sup>91</sup> AF, p. 86.

<sup>92</sup> AF, p. 138.

<sup>93</sup> AF, p. 213.

<sup>94</sup> AF, p. 255.

der skal afdækkes, og derfor resulterer begge tekster da også i et alternativt perspektiv på europæernes stilling i Afrika.

Som før nævnt er Susan Hardy Aiken også opmærksom på *Den afrikanske Farms* eurocentrisme, og identificerer metaforiseringerne af Afrika som del af en kolonialistisk poetik, men hun insisterer samtidig på, at bogen i mindst lige så høj grad inviterer til det modsatte perspektiv:

In *Out of Africa*, by persistently inviting us not only to see Africans through the narrator's eyes, but to *try to imagine* seeing Europeans through Africans' eyes, Dinesen attempts to expose that Eurocentric "error of vision".<sup>95</sup>

Det er bemærkelsesværdigt, at Aiken her uden videre argumenterer for, at *Den afrikanske Farm* forsøger at foretage en perspektivisk revolution, selvom hun er opmærksom på, at revolten foretages på et imaginært grundlag ("try to imagine"). Som Selboe påpegede, inkluderer omvendingerne nemlig ikke afrikanernes blik, men foretages udelukkende ud fra Blixens *forestillinger* om de indfødtes tankegang - og omvendingerne foretages endog ofte kun antydningvist. Når Aiken alligevel kan tilskrive omvendingerne så stor betydning, er det fordi hendes perspektiv på *Den afrikanske Farm* er et helt andet, end det Selboe og Singh anlægger på bogen. I stedet for at betragte omvendingen som en kritik af den europæiske undertrykkelse af afrikanerne, opfatter Aiken den nemlig som et opgør med selve det (maskuline) europæiske perspektiv, der beskrives som "an Adamic project of possession via nomination"<sup>96</sup>. For Aiken er kolonialismen ikke blot kritisabel, fordi den undertrykker afrikanerne, men fordi den er udtryk for en europæisk tendens til også sprogligt og tekstuel at lægge verden i faste rammer: "The readerly quest for an organizing principle replicates the colonizing impulse"<sup>97</sup>. Mens Selboe og Singh undersøger, hvordan Blixen helt konkret forholder sig til afrikanerne, interesserer Aiken sig mere for *Den afrikanske Farms* litterære udtryk, og hun læser bogens omvendning af perspektivet som del af et langt mere omfattende projekt:

---

<sup>95</sup> Aiken, p. 215, min kursivering.

<sup>96</sup> Aiken, p. 236.

<sup>97</sup> Aiken, p. 230.

I would suggest that Dinesen's repeated interrogation and disruption of the Eurocentric perspective, as of the notions of subjectivity and textuality that underwrite it, might be seen as a calculated project of *disorientation*.<sup>98</sup>

Selvom *Den afrikanske Farm på historieplanet* synes rodfæstet i eurocentrismen, og også på *diskursplanet* har sine europæiske rødder, mener Aiken, at bogen med sin formmæssige ustabilitet bryder med det entydige europæiske perspektiv: "the structure(lessness) of the text: discontinuous, fragmentary, and associative rather than linear, geometric and stable, it, like the world it describes, resists "systematization"."<sup>99</sup>. Hun opfatter bogens struktur som en bevidst udfordring af det snævre eurocentriske perspektiv, og denne udfordring retter sig vel at mærke ikke kun mod europæerens blik på Afrika, men også mod hans selvforståelse og tillid til tekstens stabilitet.

Ifølge Aiken repræsenterer Afrika en stærk – kvindelig - natur, der med sit betydningsoverskud modsætter sig kolonialisering og tværtimod påtvinger europæeren en omvendning af perspektivet. Hun beskriver, hvordan "the "great wide open spaces" of Africa become homologues of the subversive spaces of language wherein woman might write"<sup>100</sup>. Aikens feministiske argumentation kan forekomme forceret, fordi den partout ønsker at skildre *Den afrikanske Farms* omvendning af perspektivet som en feminin subversion, og dermed løsriver bogen fra enhver anden sammenhæng. Selvom det er muligt at betragte *Den afrikanske Farms* fragmentering af formen som udtryk for en tidløs feminisme, mener jeg, at bogens formmæssige omvæltning er mindst lige så interessant set i lyset af det fragmenterede verdensbillede, der fulgte i kølvandet på første verdenskrig.

I *The Predicament of Culture* beskriver James Clifford, hvordan den romantiske retorik om heroisme og sejr kolliderede med første verdenskrigs barske realiteter, og resulterede i en radikalt anderledes modernitetserfaring: "Reality is no longer a given, a natural, familiar environment."<sup>101</sup>. Splintringen ramte ikke blot det gamle verdensbillede, men også den enkeltes selvforståelse, og ifølge Clifford betød dette bl.a. en radikal forandring i europæerens blik på "the other". Hvor det nittende århundredes europæer med sin fast forankrede kulturelle

---

<sup>98</sup> Aiken, p. 228.

<sup>99</sup> Aiken, p. 217. Også Selboe er opmærksom på bogens formmæssige brud med eurocentrismen: "Fragmentene, anekdotene og den kalkulerede dagboksformen blir en desentrering av formen som utfordrer det entydig sentraliserte perspektivet - det jeg over kalte et eurosentrisk fokus på Afrika.", Selboe, p. 53.

<sup>100</sup> Aiken, p. 235.

<sup>101</sup> Clifford, *The Predicament of Culture*, p. 119.

selvforståelse betragtede Afrika som en "eksotisme" der midlertidigt kunne tilbyde en alternativ vinkel, rettede det tyvende århundredes avantgarde interesseret blikket mod Afrika, som et ligeværdigt reservoir af "other forms and other beliefs"<sup>102</sup>.

Clifford betegner mellemkrigstidens kunstneriske interesse for Afrika som *ethnographic surrealism*, og viser hvordan kunsten ved dyrkelsen af *l'art negre*, og etnografien ved brug af kollagen bevægede sig ind på hinandens områder. Med betegnelsen *surrealisme* siger Clifford altså ikke kun til den rendyrkede kunstneriske surrealisme<sup>103</sup>:

I am using the term *surrealism* in an obviously expanded sense to circumscribe an aesthetic that values fragments, curious collections, unexpected juxtapositions - that works to provoke the manifestation of extraordinary realities drawn from the domains of the erotic, the exotic, and the unconscious.<sup>104</sup>

Clifford beskriver surrealismens primære teknik som "making the familiar strange"<sup>105</sup>, mens etnografien grundliggende arbejder med at gøre det fremmede forståeligt. Påvirket af surrealismen forsøgte etnografien dog i mellemkrigstiden at bryde med beskrivelsen af andre kulturer som organiske helheder, og skabte istedet - via kollagen - en *surrealist ethnography*, der fremfor den sammenhængende beskrivelse af enkelte kulturer beskæftigede sig med overraskende sammenstillinger af forskellige kulturer.

*Den afrikanske Farms* brud med den dokumentariske rejseskildringsform kunne betragtes som et udslag af *surrealist ethnography*. Især i "dagbogen" fragmenteres perspektivet, og teksten præsenterer sig som en vilkårlig kollage af erindringer og refleksioner. Ligheden er dog ikke begrænset til tekstens overordnede struktur, også i sine argumentationer benytter Blixen sig af overraskende sammenstillinger, som når hun i *Om de to Racer og Negre og Historie* ikke nøjes med at beskrive de indfødtes forhold, men inddrager sin egen kultur som et ligeså gyldigt researchobjekt. Dermed fungerer teksten ikke blot som en introduktion til en ukendt kultur, men også som en fremmedgørelse af den velkendte kultur.

---

<sup>102</sup> Clifford, *The Predicament of Culture*, p. 120.

<sup>103</sup> Clifford sammenligner sin brug af betegnelsen *surrealism* med Susan Sontags, og bemærker at den kan betragtes som "a pervasive - perhaps dominant - modern sensibility.", Clifford, *The Predicament of Culture*, p. 118n.

<sup>104</sup> Clifford, *The Predicament of Culture*, p. 118.

<sup>105</sup> Clifford, *The Predicament of Culture*, p. 121.

Formmæssigt udfordrer Blixen således det traditionelle eurocentriske perspektiv, og synes at lægge op til en meget tidstypisk diskussion af såvel den krakelerende europæiske selvforståelse som mistilliden til tekstens stabilitet. Men omvendingen er dog langt fra komplet. Selvom *Den afrikanske Farm* både formmæssigt og på *diskursplanet* eksperimenterer med en omvending af perspektivet, så er teksten på *historieplanet* præget af en meget traditionel opfattelse af Afrika som ”eksotisme”. Blixen udfordrer det eurocentriske perspektiv, men Afrika stilles ikke op som et *reelt* alternativ, og i beskrivelserne af Afrika og afrikanerne er den romantiske retorik iøjnefaldende. Landet beskrives som et paradys, de indfødte fremstår som "noble savages"<sup>106</sup>, og selv erklæringen om at ville beskrive Afrika ”saa nøjagtigt som muligt” er farvet af et romantisk syn på de indfødte, når den specificerer, at det er Blixens erfaringer med ”nogle af de vilde Indvaanere af Sletterne og Skovene”, der skal gengives.

I sit blik på Afrika synes *Den afrikanske Farm* således ikke at adskille sig væsentligt fra den mere traditionelle rejseberetning, og jeg vil i det følgende undersøge, hvordan blikket på Afrika er beslægtet med tre typiske former for rejselitteratur, og således kan tolkes som udtryk for et meget konventionelt blik på Afrika.

## **Den opdagelsesrejsende, etnografen og æsteten**

Blikket på det fremmede vil altid være påvirket af ens motiver til at rejse - man ser, hvad man *vil* se. Man må derfor forvente, at det fremmede vil blive fortolket meget forskelligt, alt efter om den rejsende optræder som erobreren af det fremmede, som én der forsøger at ordne og forstå det fremmede, eller som én der ønsker at opleve skønheden i det fremmede.

I *Den afrikanske Farm* optræder Blixen i alle disse roller; der fortælles om, hvordan hun ved ankomsten til Afrika var ivrig efter at skyde et stykke af hver type vildt<sup>107</sup> (for at erobre landet), hun forsøger gentagne gange at beskrive de indfødte stammers forskellige karakteristika (for at opnå etnografisk forståelse) og hendes beskrivelser af både landskab og mennesker koncentrerer sig ofte om disses maleriske kvaliteter. Som rejseskildring synes *Den*

---

<sup>106</sup> Som når Blixen ved afslutningen på første kapitels lovsang af Afrika citerer Johannes V Jensens ord: "Ædel fandt jeg altid den Indfødte og arm Indflytteren", AF, p. 23.

<sup>107</sup> AF, p. 186.

afrikanske Farm således at være styret af flere forskellige motiver, og jeg vil i det følgende undersøge, hvordan hver af disse påvirker det blik, bogen kaster på Afrika.

I *Imperial Eyes - Travel Writing and Transculturation* beskriver Mary Louise Pratt, hvordan det 19. århundredes opdagelsesrejsendes skildringer af det fremmede formede sig som en slags "verbal painting whose highest calling was to produce the peak moments at which geographical "discoveries" were "won" for England"<sup>108</sup>. Gennem æstetisering af det fremmede fastholder den opdagelsesrejsende således landskabet som et statisk maleri og iscenesætter sig selv, som den, der med sit suveræne overblik er "The monarch-of-all-I-survey"<sup>109</sup>, og det er interessant, at æstetiseringen ikke blot gør det fremmede overskueligt, men også gør det forståeligt, idet det formes efter en kendt kulturel skabelon. Pratt bemærker, at dette især foregår gennem rejseskildringens flittige brug af adjektiver<sup>110</sup>, der ikke kun gør beskrivelsen mere farverig, men også må ses som et forsøg på at forklare det fremmede ud fra kendte begrebsrammer.

I *Den afrikanske Farm* fungerer udråbet "Nu er jeg der, hvor jeg skal være."<sup>111</sup> som en markering af fortællerens ankomst, og den efterfølgende landskabsbeskrivelse former sig i overensstemmelse hermed som et "verbal painting" af det storslåede landskab:

Ngong Bjerget strækker sig i et langt Højdedrag fra Nord til Syd og er kronet med fire ædle Bjergtoppe som ubevægelige mørkere blaa Bølger mod Himlen. (...) Bjergskraaningerne styrter sig næsten lodret ned imod det vældige Dalstrøg: *The great Rift Valley*.<sup>112</sup>

Selvom Blixen ikke iscenesætter sit blik på landskabet som en egentlig geografisk opdagelse, bevirker dramatiseringen af landskabet, at beskrivelsen kommer til at rumme opdagelsens dynamik, og beskrivelsen af landskabet optræder således som et "peak moment", hvor fortælleren verbalt underlægger sig det fremmede.

Også i kapitlet *Vinger* optræder Blixen i rollen som "opdagelsesrejsende", idet hun beskriver endnu et "peak moment", nemlig "den største, mærkeligste Glæde i mit Liv paa Farmen"<sup>113</sup> - flyvningen over Afrika:

---

<sup>108</sup> Pratt, p. 201.

<sup>109</sup> Pratt, p. 205.

<sup>110</sup> Pratt, p. 204.

<sup>111</sup> AF, p. 10.

<sup>112</sup> AF, p. 10. "the hills fall vertically down towards the Great Rift Valley.", OA, p. 14.

<sup>113</sup> "the greatest, most transporting pleasure of my life on the farm", OA, p. 204.



Man har vældige Udsigter, naar man kommer op over de afrikanske Højlande. Her er der store, forbavsende Sammenspil og Omvekslinger af Lys og Farver. Regnbuen staar paa det grønne, solbelyste Land, de lodrette Skyer og store vilde, sorte Uvejr svinger om os til alle Sider i et Kapløb og en vild Dans, de piskende, haarde Regnbyger hvidner Verden paa skraa omkring En. Sproget mangler Ord for de Indtryk, man faar under Flyvning, og man kommer med Tiden til at finde paa nye Ord for dem. Naar man har fløjet over Rift Valley og over de to udslukte Vulkaner Suswa og Logonot, saa er man vidtbefaren, og har været i Landene paa den anden Side af Maanen. Til andre Tider flyver man maaske lavt ned, man ser Dyrene paa Sletterne, og føler for dem, som Gud gjorde, da han lige havde skabt dem, inden han endnu havde faaet Adam til at give dem Navne. (...) Javist, har jeg tænkt, det var altsaa Mening, og nu forstaar jeg det altsammen.<sup>114</sup>

Landskabet beskrives således som et storslået maleri, der dramatisk udfolder sig i lys og farver, og med sin placering i dramaets midte optræder Blixen som "The monarch-of-all-I-survey". Blixen giver dog udtryk for, at oplevelsen er så overvældende, at hun kommer til at mangle ord, og med beskrivelsen af at hun føler for dyrene som Gud gjorde, før Adam gav dem navne, indikerer hun, at flyvningen hensætter hende til en før-adamitisk, sprogløs tid. Alligevel mangler skildringen tydeligvis ikke ord, landskabet beskrives med et væld af adjektiver, og Blixen iscenesættes ikke blot som den, der har det fulde overblik, men også som den, der opnår den fulde forståelse: "nu forstaar jeg det altsammen".

Dobbeltheden af målløshed og rig sproglig udfoldelse er nært knyttet til oplevelsen af "wonder", som Stephen Greenblatt beskriver i *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*:

The expression of wonder stands for all that cannot be understood, that can scarcely be believed. It calls attention to the problem of credibility and at the same time insists upon the undeniability, the exigency of the experience.<sup>115</sup>

Mødt med det utrolige må man på den ene side erkende sprogets mangelfuldhed og på den anden side benytte sig af det selvsamme sprog til at gøre beskrivelsen af det utrolige troværdig.

---

<sup>114</sup> AF, p. 183f.

<sup>115</sup> Greenblatt, p. 20.

Blixens beskrivelse af flyveoplevelsen er i høj grad præget af "wonder". Både beskrivelsen af landskabet og de følelser, flyvningen afføder hos hende, er exceptionelle, og hun beskriver flyvningen som en overskridende oplevelse, hvorigennem man kan udvide sine vante rammer og opnå fri bevægelighed i tre dimensioner. Blixen fortæller om, hvordan man efter at have fløjet over udslukte vulkaner kan føle, at man har været "i Landene paa den anden Side af Maanen", og selvom udsagnet tydeligvis refererer til landskabets måneagtige karakter, antyder det også, at flyvningen kan henrykke én til uanede himmelske højder. Ifølge Greenblatt rummer oplevelsen af "wonder" da også netop denne henrykkende kvalitet:

... it is not simply the recognition of the unusual that constitutes a marvel but a certain excess, a hyperbolic intensity, a sense of awed delight. (...) a surpassing of the measure but not in the direction of the monstrous or grotesque; rather a heightening of impressions until they reach a kind of perfection.<sup>116</sup>

Greenblatt beskriver således oplevelsen af "wonder" som en *sublim* oplevelse, hvor man konfronteres med det storslåede og uforståelige. I *Den afrikanske Farm* skildres flyvningens "wonder" ligeledes som en sublim oplevelse, Blixen beskriver flyvningen som "*das Ding an sich*"<sup>117</sup>, og hun bemærker, at flyvemaskinen for europæerne repræsenterer en mulighed for at se "sig selv, og deres Gud, Ansigt til Ansigt"<sup>118</sup>.

De indfødtes opfattelse af flyvemaskiner som uinteressante fugle, står i grel kontrast til europæernes higen efter det sublime, og de indfødtes manglende interesse for flyvningens muligheder, fungerer indirekte som en påpegning af, at de mangler blik for landets storslåethed. Gennem flyvningen føler Blixen sig "taget ind i Hjertet af Afrika ad en ny Vej."<sup>119</sup>, hun oplever ikke blot det fantastiske landskab, men opnår også et guddommeligt perspektiv, der gør, at hun kan føle sig som landets herre; og fordi de indfødte tilsyneladende ikke selv er i stand til fuldt ud at værdsætte landskabet, kommer hun med sin æstetiske og perspektiviske erobring til at fremstå som landets retmæssige ejer - som den der fuldt ud værdsætter landskabets sublimitet.

---

<sup>116</sup> Greenblatt, p. 76.

<sup>117</sup> AF, p. 185.

<sup>118</sup> AF, p. 188.

<sup>119</sup> AF, p.187. "It was like having been taken into the heart of the Ngong Hills by a secret unknown road.", OA, p. 208.

Gennem æstetisering af landskabet kommer Blixen således til at indtage den traditionelle position som ”The-monarch-of-all-I-survey”, og forherligelsen af landskabet understreger desuden erobringens værdi. Hos Blixen optræder æstetiseringen dog også som langt mere end et middel til at synliggøre erobringens storslåethed. Æstetiseringen er selve erobringens essens – det er gennem sit blik for landskabet, at Blixen for alvor erobrer landet, og erobringen synes primært at være motiveret af en æstetisk interesse.

Det etnografiske forsøg på at ordne og forstå det fremmede er fundamentalt forskelligt fra erobrerens ønske om at underlægge sig det fremmede. Mens den opdagelsesrejsende fokuserer på sin egen rolle som fortolker af det fremmede, bestræber videnskabsmanden sig på at minimere sin egen rolle, for at opnå et objektivt blik på det fremmede. Selvom også videnskaben dybest set er et forsøg på at beherske det fremmede, beskriver Pratt således den videnskabelige rejse som "anti-conquest":

... the landscanning European eye seems powerless to act upon or interact with the landscape that offers itself. Unheroic, unparticularized, egoless, the eye seems able to do little but gaze from a periphery of its own creation: again we are in the realm of the anti-conquest.<sup>120</sup>

Med erklæringen om at hun vil gengive sine erfaringer fra Afrika "saa nøjagtigt som muligt", iscenesætter Blixen *Den afrikanske Farm* som et historisk dokument, der har til formål at levere et præcist billede af forholdene i Afrika. Når hun i den efterfølgende tekst beskriver de indfødte og deres kultur, må man derfor formode at hun forholdsvist objektivt gengiver sine iagttagelser. Selvom Blixen langt fra fremstilles som en "Unheroic, unparticularized, egoless" betragter, er hendes blik på afrikanerne ofte koncentreret om de forskellige stammers særlige karakteristika, og hendes betragtninger synes at være udtryk for en væsentlig etnografisk interesse.

De mest udførlige etnografiske betragtninger foretages i forbindelse med domfældelsen i vådeskudssagen<sup>121</sup>. Inspireret af kikuyuhøvdingen Kinanjuis og somalitjeneren Farahs tilstedeværelse foretager Blixen en "analyse" af forholdet mellem de underdanige indfødte folkeslag og de dominerende immigranter. Hun beskriver, hvordan forholdet mellem de indvandrede arabere og somalier og de indfødte kikuyuer og swaheliere er "frembragt gennem

---

<sup>120</sup> Pratt, p. 60.

<sup>121</sup> AF, p.115-123.

mange Aarhundreder"<sup>122</sup> og har formet sig som et forhold mellem "vilde Rovfugle" og "stiltfærdige Gnavere"<sup>123</sup>. Med en anden dyremetafor skildrer Blixen desuden somalierne som "Faarehunde" og kikuyuerne som "Faar", og ved at berette om Farahs rolle på farmen, viser hun, hvordan dette forhold er blevet så indgroet, at det nu hos begge parter ligger "i Blodet"<sup>124</sup>. Gennem sin "analyse" naturaliserer Blixen således nogle historisk betingede forhold, og istedet for at problematisere den "naturlige" rangorden synes hun at være begejstret over dens maleriske kvaliteter<sup>125</sup>.

Blixen opsummerer: "Nu mødtes Farah og Kinanjui her, Faarehunden og den gamle Vædder"<sup>126</sup> og hun forestiller sig derefter, hvordan mødet kunne være forgået hundrede år tidligere med Farah i rollen som slaveopkøber og Kinanjui som sælger af besværlige stammemedlemmer: "Farah vilde under de lange Forhandlinger ikke et Øjeblik have sluppet en Bagtanke om at slaa ned paa selve den gamle Høvding, som paa en fed Bid, og indbefatte ham i sin Vareforsendelse."<sup>127</sup>. Istedet for at afdække de faktuelle forhold omkring mødet sammenskriver Blixen således uden videre fortid og nutid, og leverer sin egen imaginære historie som et dramatisk koncentrat; og ved at iscenesætte Farah og Kinanjui i et historisk tableau, foretager Blixen en fortolkning af det etniske forhold, hvor hun primært fokuserer på den symbolik, der ligger i mødet.

I sin indledende beskrivelse af forholdet mellem de forskellige folk beskriver Blixen, hvordan det blev grundlagt "paa den Tid, da Alladin sendte Sultanen fire Hundrede sorte Slaver, belæssede med Ædelstene, og da Sultaninden holdt Aftenfest i Haremet med sin sorte Elsker, medens hendes Mand var paa Jagt, og maatte lide Døden for det."<sup>128</sup>. Ved at inddrage historierne fra *Tusind og én nat* sammenblander Blixen således historisk tid med fiktiv tid. På den ene side understreger dette hendes udsagn om, at det etniske forhold blev grundlagt i en fjern, nærmest mytisk fortid, men på den anden side undergraver det også den etnografiske analyses troværdighed. Idet Blixen således forkaster den historiske præcision til fordel for en

---

<sup>122</sup> AF, p. 117.

<sup>123</sup> AF, p. 119.

<sup>124</sup> AF, p. 119.

<sup>125</sup> "Analysen" indledes med kommentaren: "Farahs Forhold til de Indfødte i Landet var malerisk, der var Spil i det.", AF, p. 117. "Farah's attitude to the Natives of the country was a picturesque thing.", OA, p. 131.

<sup>126</sup> AF, p. 120.

<sup>127</sup> AF, p. 120.

<sup>128</sup> AF, p. 117.

malerisk beskrivelse af fortiden, bliver det tydeligt, at hendes etnografiske interesse ikke er funderet i en søgen efter sandhed, men derimod i ønsket om at fortælle en god historie.

Ligesom den videnskabelige etnograf betragter Blixen Afrika for at ordne og forstå det fremmede, men mens etnografen med sin objektivitet bestræber sig på "anti-conquest", tøver Blixen ikke med at forme det fremmede; dels ved at iscenesætte sin egen fortolkning som en fortælling, og dels ved direkte at gribe ind i de fremmede folks forhold og eksempelvis fælde dom i vådeskudssagen.

Uanset om Blixen betragter Afrika med erobrerens eller etnografens øjne, foretager hun en æstetisk erobring af landet. Hun har et eminent blik for landets maleriske og narrative kvaliteter og fremstår som en suveræn fortolker af både landskabet og menneskene. Men selvom Blixens fortolkning tager udgangspunkt i konkrete iagttagelser, overblændes de ofte af elementer fra hendes egen forestillingsverden, og denne kommer endog hyppigt til at fungere som beskrivelsens egentlige tyngdepunkt. De afrikanske omgivelser synes således i vidt omfang at fungere som en scene, hvor Blixen kan lade sine egne æstetiske forestillinger komme til live, og i den forstand kan Blixen beskrives som en romantisk rejsende, der med udgangspunkt i sine egne forestillinger om det skønne, forsøger at finde idealet legemliggjort i naturen i form af "the Picturesque"<sup>129</sup>.

Blixens beskrivelser af den afrikanske natur har i høj grad blik for "the Picturesque". Både mennesker og landskab præsenteres i særdeles velkomponerede tableauer, og selv når beskrivelserne tager udgangspunkt i dramatiske begivenheder, indfanger Blixen situationens maleriske kvaliteter i yderst storslåede øjebliksbilleder, der trods beskrivelsens dynamik fremstår i fuldstændig harmoni.

I afsnittet *Mine Venner paa Farmen* beskriver Blixen to forskellige situationer, hvor hun og Denys Finch-Hatton konfronteres med løver, og i begge tilfælde kulminerer den

---

<sup>129</sup> Med udgangspunkt i William Gilpins essay *On Picturesque Travel* (1794) beskriver John Whale i *Romantics, explorers and Picturesque travellers* den piktoreske rejsende som en "surrogate explorer", der selv i det kendte landskab kan gå på "opdagelse" for at genfinde sine æstetiske idealer. I jagten på "the Picturesque" forsøger den rejsende at genopdage landskabet som kunst, men mødt med den virkelige natur viser det sig ofte nødvendigt at foretage justeringer for at genfinde idealet. I *Anglo-American Landscapes. A study of nineteenth-century Anglo-American travel literature* beskriver Christopher Mulvey, hvordan man til dette formål kunne benytte sig af forskellige hjælpemidler, f.eks. et "Claude-glass", der var et konvekst håndspejl, hvori man kunne betragte et velegnet udsnit af landskabet. Glasset var endog farvet mørkt, for at landskabet kunne fremstå som et patineret maleri, Mulvey, p. 252.

dramatiske beskrivelse i et malerisk tableau: ”Løven stod oprejst og mørk lige paa det [et girafådsels plettede skin], og bag den var Himmelen flammende gylden. *Lion posant Or.*”<sup>130</sup> og ”... og der var Løven. Han stod med Ansigtet lige imod os, og saa lys, næsten hvid ud, med hele den sorte afrikanske Nat bag sig.”<sup>131</sup>. Selvom løven især i det sidste eksempel udgør en akut dødelig trussel, skildrer Blixen den ikke som et gruppevækkende men derimod som et imponerende syn. Øjeblikkets ”ramme alvor” viger for beskrivelsens storslåethed, og oplevelsen kommer primært til at udmærke sig ved sit æstetiske perspektiv.

Blixen skildrer således den afrikanske natur som et kunstværk, og vel at mærke som et kunstværk, der i påfaldende grad synes at forme sig efter en vesterlandsk skabelon. Dette er særligt tydeligt i beskrivelsen af farmens nærliggende skov:

Den afrikanske, jomfruelige Skov er en mystisk Region. Man rider lige ind i et gammelt Stykke grønt Gobelin, der paa nogle Steder er falmet og paa nogle Steder mørknet med Alderen, men har bevaret en uendelig Rigdom af grønne Farvetoner. (...) Luften inde i Skoven var sval som rindende Vand og fyldt med Duft af Løv og Græs. (...) Engang da vi drejede om et Hjørne paa Skovvejen, saa vi en Leopard sidde midt paa Vejen: en Dyrefigur i et Gobelin.<sup>132</sup>

Her beskriver Blixen ikke blot den afrikanske natur som et stykke traditionelt vesterlandsk kunsthåndværk (”et gammelt Stykke grønt Gobelin”), men hun alluderer også kraftigt til vesterlandske forestillinger om Paradis, hvad enten det gælder det klassiske *locus amoenus*<sup>133</sup> eller det bibelske paradys, hvor mennesker og dyr lever i fredelig sameksistens.

Blixen genfinder således den europæiske kultur i den afrikanske natur, men beskrivelsen er underlagt det paradoks, at jo tydeligere Blixen får fremskrevet dét patinerede billede, der udtrykker den europæiske kultur, des mere forsvinder indtrykket af den reelle afrikanske

---

<sup>130</sup> AF, p. 178.

<sup>131</sup> AF, p. 181.

<sup>132</sup> AF, p. 54. An African native forest is a mysterious region. You ride into the depths of an old tapestry, in places faded and in others darkened with age, but marvellously rich in green shades. (...) The air in the forest was cool like water, and filled with the scent of plants (...) Once as we turned a corner in the forest, we saw a leopard sitting on the road, a tapestry animal.”, OA, p. 63f.

<sup>133</sup> Allerede med ordene ”jomfruelig” og ”mystisk” varsles det, at skoven er et helt specielt sted, og med beskrivelsen af, at luften i skoven er som ”svalt og rindende Vand”, bliver det tydeligt at skoven har samme karakter som det sted ved kilden under træet/træerne, der i middelalderens ridderromaner danner ramme om det romantiske møde. Jfr. Tue og Bodil *Ved kilden under træet... Kapitler af paradisdømmens historie.*

skov<sup>134</sup>. Idet den fremmede natur beskrives inden for en velkendt symbolik tilsidesættes dens fremmedartethed; ligesom opdagelsen af "the Picturesque" koncentrerer sig om at genfinde idealet i naturen og ikke om at identificere det fremmedes egenart<sup>135</sup>.

Selvom Blixen synes at have et eminent blik for den afrikanske natur, er det tvivlsomt, hvorvidt hun overhovedet skildrer den afrikanske natur, eller om hun blot iscenesætter den som en legemliggørelse af det europæiske ideal.

Jagten på "the Picturesque" minder i høj grad om erobrerens æstetiseringsstrategi. I begge tilfælde forsøger den rejsende at tilegne sig det fremmede ved at iscenesætte det ud fra sine egne æstetiske idealer; den grundliggende forskel er blot, at erobreren benytter æstetiseringen som et middel til sin erobring, mens æstetiseringen er selve målet for den romantiske rejsende<sup>136</sup>. Man kan således hævde, at hverken erobreren eller den romantiske rejsende egentlig har blik for det fremmede, men at begge (ud fra hver sit motiv) forsøger at fortolke og forherlige det fremmede med udgangspunkt i sine egne æstetiske idealer.

Blixen benytter sig dog også af et tredje rejsemotiv - som i princippet burde give et fuldstændigt nøgternt billede af Afrika - nemlig den etnografiske beskrivelse. Som tidligere nævnt bryder Blixen dog den videnskabelige stringens ved både at inddrage fortidige og fiktive elementer i sin beskrivelse, og ved direkte at tage del i de beskrevne begivenheder. Principielt diskvalificerer *Den afrikanske Farm* sig således som etnografisk beskrivelse, men i praksis er hverken fiktionaliseringen eller involveringen fremmed for etnografien.

Etnografien er underkastet det paradoksale vilkår, at etnografen i sit forsøg på at være den første, der når frem til en civilisation, for at registrere den oprindelige kultur inden den bliver besmittet udefra, selv bliver den, der indleder besmittelsen. I artiklen *On Ethnographic Allegory* beskriver James Clifford, hvordan dette medfører, at etnografien kommer til at opfatte sig selv som "'salvage' ethnography"; som en videnskab der registrerer kulturer i

---

<sup>134</sup> Whale beskriver dette som et vilkår for den rejsende, der søger "the Picturesque": "The further he travels towards nature, the more he must admit artifice; the more he defines his idea of beauty, the further he flies from nature.", Whale, p. 178.

<sup>135</sup> Whale beskriver, hvordan "the Picturesque" således er udtryk for en "ufarlig" æstetik: "We seem to be in the safety of native pleasuregrounds, inside a decidedly male make-believe aesthetic which has tamed, or turned its back on, the terrible threat of cultural otherness. Indeed, the Picturesque has often been considered as a safe middleground, a compromise category, happily mediating the dangerous Burkean opposites of the Sublime and the Beautiful.", Whale, p. 176.

<sup>136</sup> At Blixen f.eks. gennem sit suveræne blik for landskabet indirekte kommer til at fremstå som landets naturlige, herre er i den sammenhæng blot en "heldig" sidegevinst.

udåndingsøjeblikket, og således sikrer deres fortsatte eksistens – som tekster! Etnografien får derved et sentimentalt præg, og beskrivelsen af de ”uddøde” kulturer kommer nemt til at fungere som pastoraler, der lovpriser en forsvunden tid<sup>137</sup>.

Blixens beskrivelse af de afrikanske samfund benytter sig i høj grad af en sådan etnografisk sentimentalitet. Hun udtrykker gentagne gange frygt for, at de indfødte kulturer vil undergå voldsomme ændringer, og i sine forherligelser af den eksisterende kultur fokuserer hun ofte på den lange tradition, der ligger bag de nuværende forhold. Selvom det er nutiden, der danner udgangspunkt for den positive beskrivelse, bliver det faktisk (forestillingen om) fortiden, der valoriseres.

Ligesom Blixen i rollerne som erobrere og æstet får skabt indtrykket af Afrika som en fortidig verden (som henholdsvis en adamtisk sprogløs verden og et romantisk paradys), fremskriver hun også som etnograf et billede af landets mytiske fortid. Samtidig med at hun forherliger landet, distancerer hun sig således fra det, og iscenesætter det som ”allerede tabt”. Selv fra den etnografiske vinkel kommer Blixen dermed ikke til at se det ”virkelige” Afrika, men snarere en romantisk spejling af drømmen om Afrika.

Det er i den sammenhæng slående, at bogen konsekvent kalder landet, der danner ramme om Blixens oplevelser, for ”Afrika”<sup>138</sup>, selvom det faktisk var i ”Kenya”, at Karen Blixen opholdt sig igennem 17 år. Hermed gøres det også tydeligt, at bogen ikke interesserer sig nær så meget for at beskrive det faktiske geografiske Kenya, som den gør for at vise Afrika som projektionsskærm for en vesterlandsk paradysdrøm.

---

<sup>137</sup> Jfr. James Clifford, *On Ethnographic Allegory*, p. 112f.

<sup>138</sup> En unode som jeg også løbende gør mig skyldig i, idet jeg følger Blixens betegnelser.



## 2. ”Scheherazade”

Karen Blixen yndede at iscenesætte sig som en 3000årig fortællerske<sup>139</sup>, og hun beskrev sin rolle i livet som:

I belong to an ancient, idle, wild and useless tribe, perhaps I am even one of the last members of it, who, for many thousands of years, in all countries and parts of the world, has, now and again, stayed for a time among the hard-working honest people in real life, and sometimes has thus been fortunate enough to create another sort of reality for them, which in some way or another, has satisfied them. I am a storyteller.<sup>140</sup>

Som læser af Blixens meget kunstfærdigt gennearbejdede tekster kan man undre sig over, at hun vælger at præsentere sig som en mundtlig og folkelig fortæller - teksternes kompleksitet overskrider langt rammerne for den mundtlige fortælling - og mange har som Tone Selboe afvist tilhørsforholdet til den mundtlige tradition og i stedet søgt at vise, hvordan Blixen er en særdeles moderne forfatter der ”snarere skaper en illusjon om en muntlig fortelling.”<sup>141</sup>

Jeg mener dog ikke, at man nødvendigvis må afskrive den mundtlige fortælletradition for at anerkende Blixens moderne litterære kvalitet, tværtimod er både selviscenesættelsen og iscenesættelsen af de fiktive fortællere med til at gøre Blixens fortællinger uhyre interessante og særdeles moderne – og der er der ingen tvivl om, at Blixens optræden som mundtlig fortæller var en del af det maskespil, som hun udførte omkring sin person og sine fortællinger. I det følgende vil jeg derfor undersøge, hvad det er for en fortællerrolle, Blixen iscenesætter sig i, og om denne er udtryk for et rent overfladisk maskespil, eller om den faktisk har rod i en mundtlig præget fortællestil.

I undersøgelsen af Blixens fortællerrolle er *Den afrikanske Farm* særlig interessant, både fordi den direkte tematiserer Blixens forhold til fortællinger og skrift, og fordi den i forfatterskabet er kommet til at stå som den tekst, der med beskrivelserne af Blixens afrikanske fortid ”accounted for the character of Isak Dinesen’s voice (...) at once so

---

<sup>139</sup> Karen Blixen: *Samlede Essays*, p. 174f.

<sup>140</sup> Donald Hannah *Isak Dinesen" and Karen Blixen - The Mask and The Reality*, p. 60.

<sup>141</sup> Tone Selboe, p. 19

primitive and so civilized”<sup>142</sup>. *Den afrikanske Farm* kan således ikke blot læses som en biografisk nøgletekst men også som en poetologisk nøgletekst.

I *Den afrikanske Farm* begrunder Blixen sin glæde over at fortælle historier: "For jeg har altid tænkt, at jeg kunde have spillet en Rolle i Florens paa Pestens Tid”<sup>143</sup> og beskriver situationen, hvor hun fortæller historier for Denys Finch-Hatton, som et østerlandsk tableau:

Om Aftenen gjorde han sig det bekvemt paa Gulvet foran Kaminen med alle Husets Puder spredt omkring sig, jeg sad med Benene overkors ved Siden af ham, som selve Sheherazade, og han hørte opmærksom paa en lang Historie fra Begyndelsen til Enden.<sup>144</sup>

Ved at beskrive sin fortællerrolle med henvisning til to af verdenslitteraturens klassiske samlinger af fortællinger, nemlig *Dekameron* og *Tusind og én Nat*, understreger hun sit tilhørsforhold til traditionen. Hun lader sig indskrive i en tradition for ritualiseret fortællekunst, hvor den enkelte historie indgår i et kompliceret net af fortællinger, med en overordnet rammefortælling som samlende princip.

Både *Dekameron* og *Tusind og én Nat* tematiserer den mundtlige fortælling og iscenesætter sine fortællere i dramatiske fortællesituationer, mens fortællesamlingerne selv foreligger som fiktive, nedskrevne værker. De hviler altså på samme modsætning mellem mundtlig iscenesættelse og skriftlig realitet som Blixens forfatterskab, og når Blixen iscenesætter sig som en fortæller af denne type, kan det tolkes som en indikation af, at også hendes mundtlige fortællerrolle er en fiktion - hvilket desuden understreges af hendes egen skelnen mellem historiefortællerne som ”an ancient, idle, wild and useless tribe” og “the hard-working honest people in *real life*”(min kursivering).

Mens Karen Blixen i rollen som historiefortæller for Denys Finch-Hatton (og siden hen for resten af verden) således synes at påtage sig en fiktiv fortællerrolle, forekommer *Den afrikanske Farms* fortæller at være af en helt anden natur, når hun lover at fortælle om sine erfaringer ”saa nøjagtigt som muligt”.

---

<sup>142</sup> Robert Langbaum, *The gayety of Vision*, p. 131.

<sup>143</sup> AF, p. 174. ”For I have always thought that I might have cut a figure at the time of the plague of Florence”, OA, p.194.

<sup>144</sup> AF, p. 174.

Ifølge Robert Langbaum er *Den afrikanske Farms* beskrivelser af erfaringerne fra Afrika dog en vigtig forudsætning for Blixens rolle som storyteller:

Because *Out of Africa* gives evidence that Isak Dinesen has been at the heart of things, both as a historical and an ever-present perceptual condition, it justifies the ageless and authoritative voice behind the stories, the voice of the archetypal storyteller who knows all the stories and has therefore all the memories and wisdom of the culture.<sup>145</sup>

Dermed opstiller Langbaum erfaringen som et afgørende kriterium for at etablere fortællerisk autoritet – til gengæld behøver de enkelte fortællinger tilsyneladende ikke at hvile på personlige erfaringer.

I essayet *Fortælleren* giver Walter Benjamin en lignende karakteristik af den traditionelle mundtlige fortæller. Benjamin beskriver den oprindelige fortæller som en ældre håndværker, der gennem fortællinger videregiver sit livs erfaringer og de historier, han selv har fået fortalt. Benjamin påpeger, at fortællingens styrke beror på, at den ikke fortolkes undervejs, men at den forbliver åben for fortolkning. Han bemærker desuden, at fortællingen bør bevæge sig ubesværet på alle erfaringstrin fra enkle eventyr til kompleks livsvisdom. Men hvis fortælleren formår at indarbejde sin livshistorie i kollektiverfaringen, vil den til gengæld komme til at indgå i ”det net, som alle historier i den sidste ende danner. Den ene knytter an til den anden, sådan som de store – og først og fremmest de orientalske - fortællere altid gerne har vist det. I hver af dem lever en Shahrazad, som hvor som helst i sin fortælling kommer på en ny.”<sup>146</sup>

Ligesom Langbaum beskriver Benjamin, hvordan den personlige erfaring er med til at etablere fortællerens autoritet, men det fremgår også tydeligt, at det *ikke* er fortællerens evne til *nøjagtigt* at gengive sine erfaringer, der kendetegner den store fortæller. Men at denne derimod kan kendes på sin evne til at forme de personlige oplevelser til arketyperiske fortællinger, der rummer kulturens hukommelse og visdom.

Den største forskel mellem Blixens ’storyteller’ og Benjamins ’fortæller’ synes således at ligge i deres forventninger til fortællingernes nytteværdi. Mens Blixens historier tilsyneladende fortælles som ren underholdning tillægger Benjamin *også* fortællingen en nyttefunktion. Derudover er der stor lighed mellem Benjamins beskrivelse af den mundtlige

---

<sup>145</sup> Langbaum, p. 130.

<sup>146</sup> Benjamin, p.54.

fortælletradition og Karen Blixens forfatterskab, det gælder bl.a. fortællingernes mangfoldige fortolkningsmuligheder<sup>147</sup>, og den måde fortællingerne med en bred kulturhistorisk referenceramme henviser til et utal af andre fortællinger.

Sammenligningen med den traditionelle mundtlige fortællekunst perspektiverer også Blixens meget særprægede brug af ”naive” genrebetegnelser til sine komplekse fortællinger. I *Difficult Women, Artful Lives* beskriver Susan R. Horton, hvordan fortællingernes tilsyneladende naivitet giver dem stor gennemslagskraft fordi de når modtageren ”in an attitude of relaxed receptivity”<sup>148</sup>. Om *Sorgagre* skriver hun: ”like every story effective in Benjamin’s terms, this is one from which we can learn *precisely because* it appears to be nothing more than a simple, timeless tale”. I *Den afrikanske Farm* beskriver Blixen da også, hvordan hendes eksemplariske tilhører, Denys Finch-Hatton, afslappet og modtagende lytter til hendes historier, og ikke forstyrres af bagateller, som at hun kommer til at rode rundt i persongalleriet og f.eks. ”genopliver” en person, der er død tidligere i historien<sup>149</sup>.

Når Blixen i *Den afrikanske Farm* lover at fortælle ”saa nøjagtigt som muligt” om sine erfaringer fra Afrika, kan det også være udtryk for en særlig fortællerisk strategi, der har rod i den mundtlige tradition. Ifølge Benjamin er det nemlig helt almindeligt, at fortælleren sætter sit personlige præg på historien ved at indlede med en beretning om sin egen forbindelse til det fortalte: ”Fortællerne er tilbøjelige til at begynde deres historie med en fremstilling af omstændighederne, hvorunder de selv har erfaret det, der skal følge, når de da ikke slet og ret gengiver det som deres egne oplevelser.”<sup>150</sup>. Ved at iscenesætte det fortalte som selvoplevet, og dermed insistere på sandfærdigheden, kan man sige, at fortælleren foretager en reaktualisering af ’historien’. Når vi læser *Den afrikanske Farm* som en historie om fordrivelsen fra Paradis, er det tydeligt, at Blixen ikke blot fortæller med sin egen stemme,

---

<sup>147</sup> Selboe bemærker: ”Benjamins ’påbud’ om at holde fortællingen fri for fortolkninger mens man fortæller den brydes konsekvent hos Blixen. Dermed nærmer fortællingerne sig romanen som ifølge Benjamin er en *erindringsakt* i sitt forsøg på å *samle* bruddstykkene til én historie.”, Selboe, p. 19. Her mener jeg dog, at Selboe tager fejl og tillægger Blixens ”fortolkninger” for stor betydning. Når Blixen f.eks. citerer diverse klassikere som tolkninger af sine egne fortællinger, *udvider* det oftest fortolkningsmulighederne, og jeg mener slet ikke, at man kan beskrive Blixens fortællinger som forsøg på å *samle* brudstykkerne til én fortælling; hvis dét havde været Blixens sigte, er jeg overbevist om, at hun kunne have skrevet langt enklere og mere gennemskuelige fortællinger.

<sup>148</sup> Horton p. 113.

<sup>149</sup> Jfr. AF, p. 175.

<sup>150</sup> Benjamin p. 47.

men også spiller på hele traditionens stemmeorgel. Den personlige historie overskrider dermed en snæver realisme og reaktualiserer i stedet syndefaldsmyten.

Karen Blixens fortællestrategi synes således på mange måder at have rod i en mundtlig fortælletradition med et ritualiseret maskespil mellem det selvoplevede og det fiktive.

På baggrund af sit ophold i Afrika reaktualiserer Blixen en mundtlig fortællerrolle, og jeg vil i det følgende vise, hvordan hun i *Den afrikanske Farm* underbygger fortællerrollens autenticitet ved at demonstrere sit kendskab til mundtlig afrikansk fortællekunst. Jeg undersøger, hvordan Blixen forholder sig til mundtligheden; hvordan hun beskriver mødet med de mundtlige afrikanske fortælletraditioner<sup>151</sup>, og hvordan hun selv benytter sig af mundtlige fortælle teknikker.

## Stemmen fra Afrika

I *Den afrikanske Farm* kommenterer Blixen gentagne gange forskellen mellem europærens og afrikanerens forhold til skrift og fortællinger, og valoriserer konsekvent afrikanerens umiddelbare tilgang til disse. Blixen fremhæver de indfødtes evne til at lytte til en historie<sup>152</sup>, og hun beskriver flere gange, hvordan de indfødte ville være langt mere receptive overfor den vestlige kulturs klassiske værker end de fleste europæere (fordi afrikanerne befinder sig på et lavere udviklingstrin!)<sup>153</sup>.

Selvom Blixen således beundrer de indfødtes evne til at værdsætte fortællinger, antyder hun dog samtidig, at denne evne er betinget af en mangelsituation - af afrikanernes manglende kendskab til skriften.

I *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word* beskriver Walter J. Ong, hvilken enorm indflydelse brugen af skriftsprog har på menneskets tankegang. Mens ordene i en førskriftlig kultur er stærkt knyttet til udtaleøjeblikket, bliver det med skriften muligt at fastholde ord over tid. Dermed opnås en distance til ordene og en mulighed for analytisk refleksion. Samtidig betyder skriftliggørelsen en mindsket fornemmelse for ordenes oprindelige lydlige natur og deres situationsbestemte styrke, og skriftliggørelsen kan dermed betragtes som et syndefald fra det uskyldige natursprog til kundskabens analyse:

---

<sup>151</sup> Det møde der ifølge Robert Langbaum autoriserer Blixens rolle som mundtlig fortæller.

<sup>152</sup> F.eks. "...den Kunst at høre efter en Historie er gaaet tabt i Europa. De Indfødte i Afrika, som ikke kan læse, kan den endnu..." AF, p. 174.

<sup>153</sup> F.eks. beskriver hun, hvordan afrikanerne ville værdsætte Sct. Frans af Assisi og Rabelais "højere, end vi i Europa, i vor Tid, gør." AF, p. 228.

Oral cultures indeed produce powerful and beautiful verbal performances of high artistic and human worth, which are no longer even possible once writing has taken possession of the psyche. Nevertheless, without writing, human consciousness cannot achieve its fuller potentials, cannot produce other beautiful and powerful creations. (...) Literacy, as will be seen, is absolutely necessary for the development not only of science but also of history, philosophy, explicative understanding of literature and of any art.<sup>154</sup>

Når Blixen i *Den afrikanske Farm* lader sig fascinere af de indfødtes forhold til sprog og fortællinger, ligger det således i fin forlængelse af hendes beskrivelse af Afrika som det genfundne Paradis, og Blixen beskriver nogle aspekter ved de indfødtes tankegang, som i høj grad svarer til Ongs karakteristik af før-skriftlige kulturer.

Blixen fortæller: ”der er Magi i Ord”, og beskriver hvordan de indfødte udøver magi, når de giver europæerne navne:

Et Menneske, som mange Aar igennem af alle sine Omgivelser er blevet betegnet med et Dyrenavn, kommer tilsidst til at føle sig i Familie med det Dyr, han er opkaldt efter, han genkender sig selv i det. (...) Paa grund af denne mytiske Gave kan de Indfødte paaføre os Oplevelser, som vi ikke kan væрге os imod, og ikke slippe ud af. De kan gøre os til Symboler.<sup>155</sup>

Ong forklarer, at mens ordene i en skriftkultur har en visuel karakter – og navnet fungerer som et navneskilt, man kan tage af eller på - så fungerer de i en mundtlig kultur snarere som handlinger, som ”events”, og navngivningen får dermed en magisk karakter som ”conveying power over things”<sup>156</sup>. Blixen beskriver med stolthed, hvordan denne ord-magi rammer hende selv, når de indfødte gør hende til ”Kobberslange”<sup>157</sup>, og der skal heller ikke megen eftertanke til, før hun accepterer tanken om, at sproget kan bruges til heksekunster, da en gammel kikuyu-kvinde kaster en forbandelse over Kaninus køer<sup>158</sup>. Selvom afrikanernes tankegang dybest set er Blixen meget fremmed, så fascineres hun af den, og prøver tilsyneladende at tage ved lære af den, for: ”Vi Europæere har mistet Evnen til at skabe Myter og maa holde os

---

<sup>154</sup> Ong, p. 14f.

<sup>155</sup> AF, p. 86f.

<sup>156</sup> Ong, p.33.

<sup>157</sup> AF, p. 87f.

<sup>158</sup> ”...jeg blev efterhaanden fortrolig med Tanken om Trolddom. Det var maaske en naturlig og rimelig Ting at foretage sig. Der var saa mange Ting ude om Natten i Afrika.”, AF, p. 112.

til, hvad Fortiden har samlet sammen og efterladt os. Men Afrikanernes Tanker løber naturligt og let paa de gamle dunkle Stier.”<sup>159</sup>

Blixen begejstres over de indfødtes evne til at lytte til en historie:

...den Kunst at høre efter en Historie er gaaet tabt i Europa. De Indfødte i Afrika, som ikke kan læse, kan den endnu og hvis man begynder at fortælle dem: “Der var engang en Mand, som gik ud på en Vej, og der mødte han en anden Mand,” har man straks deres fulde Opmærksomhed, og deres Tanker løber rask efter Mændene paa Vejen. “Ja, Msabu, ja” siger de, “og hvad saa? Hvad sagde de?” Men hvide Folk kan ikke...<sup>160</sup>

Men selvom Blixen således glæder sig over at have fundet et interesseret publikum, kommenterer hun ikke deres meget aktive deltagelse i fortælleprocessen – hvilket kunne tyde på, at deres deltagelse ikke har afgørende indflydelse på historiens udvikling.

Isidore Okpewho beskriver i *African Oral Literature*, hvordan publikum normalt har afgørende indflydelse på afrikanske fortælleres historier:

In most narrative traditions across the African continent, the storyteller simply has the bare outlines of the story and is expected to make up appropriate adjustments to the details in accordance with the interests of the audience.<sup>161</sup>

Publikum afbryder løbende med spørgsmål, udråb, latter og kommentarer, og ifølge Okpewho vurderes fortællerens dygtighed derfor i høj grad ud fra hans evne til at besvare publikum.

*Den afrikanske Farm* beskriver to lejligheder, hvor Blixen fortæller en historie for en afrikaner. Først fortæller hun Kamante historien om Odysseus og Polyphemos<sup>162</sup>, og senere forklarer hun Farah handlingsgangen i *Købmanden i Venedig*<sup>163</sup>. I begge tilfælde forholder tilhøreren sig opmærksomt lyttende, mens Blixen fortæller, og han kommenterer først bagefter historien med en lind strøm af spørgsmål. Selvom Blixen ved disse lejligheder ikke fortæller sine egne historier, mener jeg, at de giver et udmærket billede af hendes fortællestil – og det er tydeligvis en fortællestil, der ligger fjernt fra afrikansk ”kollektiv-digtning”.

---

<sup>159</sup> AF, p. 85.

<sup>160</sup> AF, p. 174. De indfødtes kommentarer: ”“Ja, Msabu, ja” siger de, “og hvad saa? Hvad sagde de?”” optræder ikke i den engelske tekst, OA p.194.

<sup>161</sup> Okpewho, p. 45.

<sup>162</sup> AF, p. 43.

<sup>163</sup> AF, p. 200.

Ong beskriver, hvordan fællesskabets interaktive historieproduktion resulterer i en anden type historier, end den isolerede forfatter kan frembringe: ”Primary orality fosters personality structures that in certain ways are more communal and externalized, and less introspective than those common among literates.”<sup>164</sup>, og han beskriver romanens introspektion som et typisk skriftligt træk: ”The novel is clearly a print genre, deeply interior, de-heroicized, and tending strongly to irony.”<sup>165</sup>. Blixens sympati ligger tydeligvis hos den mundtlige fortællings eksternaliserede personbeskrivelse<sup>166</sup>, men hun kan ikke entydigt beskrives som en mundtlig fortæller. Selvom hun ynder at præsentere sine fortællinger for et publikum, så udarbejder hun dem ikke i en levende udveksling med sit publikum. Blixen leverer derimod færdige og gennemarbejdede historier - og selvom hun er dygtig til at iscenesætte sig indenfor en primær oralitet, må hun således siges at være udøver af en sekundær oralitet, hvor mundtligheden ikke er et vilkår men et valg.

Ved to lejligheder beskriver Blixen sig selv som tilhører til indfødtes fortællinger. I begge tilfælde drejer det sig om muhammedanske somalier, der med deres arabiske tilknytning udgør overklassen blandt de indfødte. Ved begge lejligheder får Blixen mulighed for at træde ind i en ellers lukket kreds af fortællere og tilhørere. Først får hun fortalt historier af de sky somalikvinder og derefter af de reserverede somaliske mænd Farah og Ismail:

Undertiden fortalte de mig Eventyr af samme Slags som Tusind og een Nats Historier, de var i Reglen i den komiske Genre og behandlede Kærligheden meget frit. Fælles for alle deres Historier var det, at Heltinden, enten hun var anstændig eller ikke, var de mandlige Optrædende overlegen og fik dem sat til Vægs.<sup>167</sup>

Her følte baade Farah og Ismail, og gamle Ismail selv, sig i saa sikker Afstand fra Civilisationen, at deres Tunger blev løst, og de fortalte mig om mange mærkelige Hændelser hjemme i Somaliland, eller Fortællinger ud af Koranen og Tusind og een Nat.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> Ong, p. 69.

<sup>165</sup> Ong, p. 159. Walter Benjamin beskriver ligeledes romanen som en genre, der baserer sig på forfatterens isolation: ”Romanens fødested er det ensomme individ”, Benjamin, p. 182.

<sup>166</sup> Jfr. Kardinal Salviatis fremhævelse af den gamle historiefortælling som langt mere værdifuld end den moderne romankunst, *Kardinalens første Historie, Sidste Fortællinger*, p. 26-29.

<sup>167</sup> AF, p. 143.

<sup>168</sup> AF, p. 208.



Hermed får Blixen ikke blot et førstehåndsindtryk af en særdeles levende mundtlig fortælletradition<sup>169</sup>, men hun synes også at blive indviet i en hemmelig fortælletradition og dermed opnå den nødvendige baggrund for sin selvscenesættelse som fortællerske.

Det er dog bemærkelsesværdigt, at Blixen udelukkende lader muhamedanerne optræde som fortællere, og på intet tidspunkt beskriver en specifik *afrikansk* fortælletradition. Men Blixen skelner slet ikke mellem arabisk og afrikansk fortælletradition, for hende er de nemlig udtryk for samme indfødte kultur og for samme grundliggende livssyn:

Negeren staar paa en venskabelig og fortrolig Fod med Skæbnen, for han har været i dens Hænder hele sit Liv, og den er for ham saa at sige Hjemmet, det velkendte Tusmørke i Hytten, dyb Muld for hans Rødder. (...) Mellem de Egenskaber, som han søger og venter hos sin Herre eller sin Doktor, eller hos Gud, kommer Fantasien højt oppe paa Listen. Det skyldes maaske dette træk hos de sorte Folk, at det er lykkedes Kalifen Harun al Raschid i Afrikas og Arabiens Hjerter at bevare Stillingen som den ideale Regent. Med ham kunde ingen vide, hvad den næste Bevægelse vilde blive, man vidste ikke, hvor man havde ham.<sup>170</sup>

Blixen fremhæver her det primitive liv - ”det velkendte Tusmørke i Hytten” – som befordrende for fantasien. Det farefulde primitive liv tvinger de indfødte til at acceptere og elske skæbnen på godt og ondt, med et ”Mod, den uforfalskede Kærlighed til Faren, som er Skabningens Svar paa Forkyndelsen af dens Lod”<sup>171</sup>. Naturens voldsomme omskiftelser tvinger menneskene til at se livet og døden i øjnene, og dermed opstår forudsætningerne for store fortællinger, der kun kan fortælles i ”sikker Afstand fra Civilisationen”.

Men selvom Blixen således beundrer de indfødtes livssyn og deres prioritering af fantasien, så giver hun på intet tidspunkt læseren mulighed for på egen hånd at vurdere afrikanernes fortælleriske evner. Hverken somalierne eller de øvrige indfødte kommer direkte til orde<sup>172</sup>. Blixen gengiver kun de overordnede træk i somaliernes historier, og når hun

---

<sup>169</sup> Selvom somalierne fortæller historier, der *minder* om *Tusind og én nat*, så er det ikke historier fra *Tusind og én nat*, men historier der, som *Tusind og én nats* forlæg, udføres indenfor en mundtlig tradition, der *ikke* benytter sig af skriften som medium.

<sup>170</sup> AF, p. 24.

<sup>171</sup> AF, p. 24.

<sup>172</sup> Blixens gengivelse af Joganas beretning er tydeligvis rekonstrueret. Blixen citerer: ”Paa den Tid, da Waweru Wamai i Nyeri var ved at dø – *na taka kufa*, ønskede at dø, siger de paa Swaheli – havde han to Koner.”, AF, p. 96. Heller ikke brevet fra Kamante gengiver uformidlet Kamantes ord, brevet fremstår nemlig som de indiske skrivers meget famlende gengivelse af hans ord, jfr. AF, p. 66.

beskriver fortælsituationerne, er hun tydeligvis mere interesseret i at fremhæve sin egen ekstraordinære indvielse i en mundtlig fortælletradition, end hun er i at beskrive, hvordan denne fortælletradition faktisk udarter sig.

Med Tone Selboes begreber kan man således sige, at Blixen på *diskursplanet* giver udtryk for en stor (romantisk) beundring for afrikanernes mundtlige fortælletraditioner, mens hun på *historieplanet* hverken synes at være interesseret i at lade afrikanerne påvirke hendes egne fortællinger, eller interesserer sig for at videregive afrikanernes faktiske fortællekunst.

Samtidig gennemsyres Blixens beskrivelser af afrikanernes forhold til sprog og fortællinger af en meget forenklet og stereotyp opfattelse af afrikanerne. Selvom Blixen beskriver store kulturelle forskelle mellem de indfødte stammer – for at kunne skildre skønheden i variationen – viger hun ikke tilbage for at bruge grove fællesbetegnelser som ”de Indfødte” og ”Negeren”, og hun benytter sig gentagne gange af klicheen om Afrika som et intellektuelt formørket kontinent, når hun f.eks. skriver: ”Afrikanernes Tanker løber naturligt og let paa de gamle dunkle Stier”<sup>173</sup> og ”Negeren staar paa en venskabelig Fod med Skæbnen (...) den er for ham saa at sige Hjemmet, det velkendte Tasmørke i Hytten...”<sup>174</sup>.

Blixen fascineres af afrikanernes ”mørke” tankegang og lader til at opfatte den som udtryk for en attråværdig (paradisisk/før-skriftlig) tilstand, men samtidig føler hun sig tilsyneladende hævet over den - med sin ”højerestående” kulturelle baggrund – og benytter den fortrinsvist til at aktualisere sine *egne* fortælleriske idealer, og til at iscenesætte sig selv indenfor en mundtlig fortælletradition.

Det kunne således se ud til, at Blixen blot påtager sig mundtligheden som en charmerende (men naiv) maske, og at opholdet i Afrika ikke for alvor har påvirket hendes skriftlige fortællekunst - men blot tydeliggjort nogle af Blixens *egne* fortælleriske idealer.

Hvis man godtager, at Blixen blot genfinder sine *egne* fortælleriske idealer i den oprindelige afrikanske fortællekunst, må det tolkes som et eklatant eksempel på virkeliggørelse af forfatterskabets romantisk ideal om samklangen mellem natur og civilisation - at civilisationens ypperste frembringelser kan genfindes i naturen<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> AF, p. 85.

<sup>174</sup> AF, p. 24.

<sup>175</sup> Jfr. Langbaum p. 137

Jeg vil dog gerne sætte spørgsmålstegn ved ”påstanden” om, at Blixens *egne* fortælleriske idealer *ikke* blev påvirket under hendes 17årige ophold i Afrika<sup>176</sup>, og i det følgende vil jeg gøre et eksperiment; ud fra den hypotese, at Blixen *kan* have arvet nogle af sine fortælle teknikker fra mundtlig afrikansk fortællekunst, vil jeg undersøge hvordan *Den afrikanske Farm* benytter sig af tre typiske afrikanske fortælle teknikker. Eksperimentet går således ud på at undersøge, hvad Blixen *kunne tænkes at have lært* af afrikansk fortællekunst.

### **’Repetition’, ’parallelism’ og ’piling’**

Der udgives i disse år mange bøger om afrikansk fortællekunst og om forskellen mellem mundtlighed og skriftlighed. Debatten er politisk betonet og den udmønter sig oftest i et forsvar for, at mundtlig fortællekunst er af lige så stor værdi som skriftlig litteratur, f.eks argumenterer Ngugi wa Thiong'o i *Penpoints, Gunpoints, and Dreams. Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa* for, at den mundtlige fortællekunst, ”orature”, ikke bare skal ses som en gren af litteraturen, men som ”a total aesthetic system”<sup>177</sup>. Desværre undlader Ngugi - som så mange andre - at uddybe den mundtlige fortællekunstens særlige egenart, og der findes således endnu ikke meget teori om den mundtlige afrikanske fortællekunstens specifikke stilistiske karakteristika.

I *African Oral Literature* fremhæver Isidore Okpewho dog tre stilistiske teknikker, der har langt større udbredelse i mundtlig ”performance” end i skriftlig litteratur, det drejer sig om: ’repetition’, ’parallelism’ og ’piling’<sup>178</sup>. I *Den afrikanske Farm* benytter Blixen sig af alle tre teknikker, og jeg vil nu undersøge, hvordan disse mundtlige fortælle teknikker kan siges at komme til udtryk i Blixens meget særprægede litterære fortællestil.

’Repetition’ og ’parallelism’<sup>179</sup> spiller en meget vigtig rolle i mundtlig fortællekunst som mnemotekniske hjælpemidler, der hjælper fortælleren med at huske og strukturere sin fortælling. Fortælleren kan desuden bruge de stilistiske teknikker til at skabe rytme, markere

---

<sup>176</sup> Jeg sætter dermed spørgsmålstegn ved *Den afrikanske Farms* romantiske beskrivelse af, hvordan Blixen genfandt sine *egne* idealer i Afrika, og jeg antyder i stedet, at Blixens *egne* idealer delvis kan være blevet formet i Afrika (hvilket for mig at se er mere sandsynligt – og på sin vis også mere interessant).

<sup>177</sup> Ngugi, *Penpoints, Gunpoints, and Dreams. Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, p. 117.

<sup>178</sup> Okpewho, p. 70ff.

tidsforløb og til at inddele fortællingen i enheder. Udover disse praktiske funktioner kan fortælleren også bruge 'repetition' og 'parallelism' til at forøge effekten af sin fortælling. Han kan opbygge spænding og signalere ophidselse, han kan skabe genkendelige passager, hvor tilhørerne kan "synge med", og han kan give et imponerende indtryk at "fullness and variety"<sup>180</sup>.

*Den afrikanske Farm* er et litterært værk og således ikke afhængig af 'repetition' og 'parallelism' som struktureringsredskaber. Blixens brug af disse stilistiske teknikker har derfor snarere et effektsøgende sigte; Blixen benytter sig af teknikkernes retoriske styrke, og iscenesætter sig gennem dem som viderefører af en mundtlig fortælletradition.

I tredje del, *Gæster paa Farmen*, benytter Blixen dog også 'repetition' som struktureringsværktøj. Hvert afsnit indledes med beskrivelsen af en ny gruppe "Gæster paa Farmen"<sup>181</sup>, og dermed markeres det, at der nu fortælles om en ny kategori af gæster. Men gentagelsen af ordene "Gæster paa Farmen" fungerer især retorisk, idet der sættes fokus på *Farmen* som mødested for mange forskellige mennesker.

Den mest markante brug af 'repetition' sker i Blixens storslåede naturbeskrivelser, hvor gentagelsen – enten i form af anafor eller epifor – opbygger en stærkt følelsesladet stemning.

To gange benytter Blixen 'repetition' til at beskrive sine naturoplevelser på safariture. Første gang indleder hun med ordene: "Ude paa Safari har jeg set en Bøffeljord..." og fortsætter derefter med en udførlig beskrivelse af sine oplevelser: "Jeg har set en Elefanthjord...", "Jeg har mange gange set Girafferne...", "Jeg har fulgt efter to Næsehorn...", "Jeg har set den kongelige Løve..."<sup>182</sup>. Anden gang beskriver hun aftenerne i masai-reservatet: "Verden var eet med mig, Græsset var mig og Luften, de fjerne usynlige Bjerge var mig, de trætte Okser var mig, jeg aandede med Nattevinden i Træerne."<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> Okpewho definerer 'parallelism' som: "a repetitive device that puts more emphasis on diversity and contrast than on similarity between details.", Okpewho, p. 82.

<sup>180</sup> jfr. Okpewho, p. 73.

<sup>181</sup> "Vi havde mange **Gæster paa Farmen**", AF, p. 127, "Men vi fik ogsaa Besøg fra fjerne Lande. Monsunen blæser fra Bombay, vise og erfarne gamle Mænd gik ombord i Skibe, sejlede over Havet og kom paa Besøg **paa Farmen**", AF, p. 136, "Der var en lille Gruppe **Gæster paa Farmen**", AF, p. 139, "Der var nogle **Gæster** fra Europa, som kom drivende ind **paa Farmen**", AF, p. 148, "Der var een Vejfarende, der kom til **Farmen**", AF, p.154 og "Mine Venners Besøg **paa Farmen** var glædelige Begivenheder i min Tilværelse, og Farmen vidste det.", AF, p.160 (mine fremhævelser).

<sup>182</sup> AF, p. 18.

<sup>183</sup> AF, p. 211.

Den repeterende opremsning af naturens mange fænomener giver læseren indtryk af ”fullness and variety”. Selvom vi undervejs får beskrevet Blixens oplevelse med enkeltstående dele af naturen, så opbygger gentagelserne en rytmisk struktur, hvori de enkelte elementer forenes til ét samlet billede af Blixens forhold til naturen.

Med gentagelsen af ordene ”Jeg har set” og ”var mig” sættes der fokus på jeg’ets oplevelser og på oplevelsernes fortidighed. Selvom gentagelserne fremhæver jeg’ets forening med naturen påpeger de samtidig foreningens ophør, og det resulterer i nogle patosfulde billeder af en fuldkommen lykke, der er forbi.

Når Blixen kombinerer ’repetition’ med ’parallelism’ bliver resultatet endnu mere imponerende, som i beskrivelsen af hendes venten på regn:

Naar det stærke Sus kom vandrende over Hovedet paa mig, saa var det Blæsten i de høje Træer i Skoven, og ikke Regnen. Naar det løb langs med Jorden, var det Blæsten i Buskene og i det lange Græs, og ikke Regnen, naar det raslede og hvislede lige over Jorden, var det Blæsten i Majsmarkerne – hvori den lød saa livagtig som Regn, at man Gang paa Gang lod sig narre, og endogsaa lyttede med en vis Fornøjelse, som om en Begivenhed, man længtes efter, blev spillet for En paa Scenen – og ikke Regnen.

Men naar Jorden svarede som en Sangbund, med et dybt, frodigt, voksende Brøl, og hele Verden sang omkring mig i alle Dimensioner, over og under mig, da var det Regnen. Det var som at komme tilbage til Havet efter længe at have været borte fra det, det var som en Elskers Omfavnelse.<sup>184</sup>

Ved hjælp af ’repetition’ dramatiserer Blixen her den ulidelige ventetids forhåbninger og skuffelser, og den sidste sætnings antitetiske omslag fra ”ikke Regnen” til ”Regnen” kommer dermed til at fungere som en enorm spændingsudløsning.

Senere i teksten bruger Blixen samme struktur, med omvendt fortegn, til at beskrive sin kærlighed til Afrika:

Jeg kan en Sang om Afrika, tænkte jeg, om Girafferne og om den afrikanske Nymaane, som ligger paa Ryggen, om Plovene i Marken og om Kaffeplukkernes svedte Ansigter. Kan Afrika ogsaa en Sang om mig? Dirrer Luften over Sletterne nogensinde med en Farve, som jeg har haft paa, leger Børnene en Leg, hvori mit Navn forekommer, kaster Fuldmaanen en

---

<sup>184</sup> AF, p. 38f.

Skygge over Gruset paa Indkørslen til Huset, som ligner mig? Ser Ørnene  
paa Ngong ud efter mig?<sup>185</sup>

Her afløses de indledende sætningers vished af en håbefuld uvished. Spørgsmålene forbliver ubesvarede, men afsnittets retorik signalerer en udveksling og harmoni, der indirekte bekræfter Blixens spørgsmål - den kiasmiske struktur illustrerer det gensidige kærlighedsforhold.

Okpewho beskriver, hvordan fortælleren kan bruge 'parallelism' "to present a convincing picture" eller "to achieve a certain musical or poetic balance"<sup>186</sup>. Dermed antyder han, at den mundtlige fortællekunst ikke overbeviser sine tilhørere intellektuelt men emotionelt<sup>187</sup>. Det er billedets skønhed og fortællingens rytme, der overbeviser tilhøreren om historiens værdi - og om historiens sandhed<sup>188</sup>.

I naturbeskrivelserne benytter Blixen sig i høj grad af de retoriske figurers emotionelle overtalelsesevne. Men teknikken er ikke forbeholdt disse patosfulde beskrivelser, også i mere nøgternt argumenterende afsnit benytter Blixen sig af 'repetition' og 'parallelism' som overtalelsesfigurer; f.eks. i tekststykkerne *Om de to Racer* og *Negre og Historie*, hvor Blixen, som tidligere beskrevet, bygger sin argumentation op i overbevisende parallelstrukturer.

I historien om *Livets Veje* tematiserer Blixen endog betydningen af fortællingens underliggende figur; historien om mandens natlige bevægelser giver udelukkende mening, idet bevægelserne aftegner mønsteret af en stork - men denne 'mening' trodser enhver logik. Meningen opstår udelukkende, hvis man lader sig fascinere af storkens fremkomst som *historiens* mening, og accepterer at denne også er udtryk for individets mening (skæbnen).

Blixens omfattende brug af retoriske figurer kunne opfattes som en effektsøgende prioritering af form over indhold, men det fascinerende ved Blixens fortællestil er netop, at formen bruges så kontrolleret, at den kommer til at *understrege* indholdet. Blixen benytter sig af nogle meget effektfulde mundtlige fortælleknikker, og indarbejder dem så kunstfærdigt i sin fortællestil, at de trods den enkle overflade afspejler dybderne i narrationen.

---

<sup>185</sup> AF, p. 65.

<sup>186</sup> Okpewho, p.78 og 79.

<sup>187</sup> I *Signs Taken for Wonders* beskriver Franco Moretti ligeledes, hvordan retorikken "addresses itself to 'feeling'", Moretti, p. 5.

<sup>188</sup> Ifølge Lévi-Strauss strukturerer den menneskelige perception sig universelt ud fra "binary opposites" (Jfr. Fiske, p. 117) takket være hjernens fysiske struktur. Dette giver en mulig forklaring på menneskets forkærlighed for retoriske dualitetsfigurer som kiasmen og oxymoronet, og på vores villighed til at lade os overbevise af dem.

Afrikansk fortællekunst er ofte præget af et vist konkurrenceelement, fortællerne har skullet dyste om publikums gunst, og Okpewho beskriver, hvordan fortællerne derfor har forsøgt at fortælle så mange historier som muligt ”to impress the listeners with the depth and variety of his wisdom”<sup>189</sup>. Dermed bliver ”piling” en vigtig teknik, evnen til at sammenkoble mange historier i én flydende strøm. *Den afrikanske Farm* beskrives ofte som en besynderlig tekst, der på den ene side er stærkt fragmenteret i sin form og på den anden side meget overbevisende i sin helhed. Susan Hardy Aiken skriver:

*The European or American reader who takes up this book is likely to be struck by the sense of having experienced at once a shaped, coherent, and fulfilling whole and, simultaneously, a kind of bricolage – fragmentary, heterogeneous, almost random.*<sup>190</sup> (min kursivering)

Mens den vesterlandske læser lader sig forvirre af *Den afrikanske Farms* sammenkobling af meget forskelligartede historier, vil denne ”piling” næppe overraske den indfødte afrikanske tilhører – Blixen demonstrerer jo blot dybden og variationen i sin fortælleriske kunnen.

I fjerde del, *Af en Emigrants Dagbog*, udøver Blixen dog en meget utraditionel form for ”piling”, idet hun bryder med princippet om flydende sammenkobling af delhistorierne. Læst i sammenhæng med resten af bogen, forekommer dens historier dog hverken særligt dissocierede eller fremmede. Fjerde del genoptager nemlig en række historier og temaer fra bogens forudgående dele, og fungerer således som en forlængelse af ’historien’. Fragmentationen i fjerde del er ikke resultat af manglende sammenhæng men en påmindelse om ’historiens’ mange delhistorier og fortælletråde - *Af en Emigrants Dagbog* nedbryder således ikke fortællingens røde tråd, men udvider tværtimod fortællingens rum<sup>191</sup>.

I de øvrige dele af *Den afrikanske Farm* bruges ”piling”-teknikken mere traditionelt, og der er en meget direkte sammenhæng mellem historierne, når Blixen f.eks. afbryder sin beretning om Kamantes forhold til kristendommen for at indskyde historien om Kitau<sup>192</sup> - en ung indfødt, der kommer til hendes hus, for at vurdere, om han vil konvertere til

---

<sup>189</sup> Okpewho, p. 83.

<sup>190</sup> Aiken, p. 229.

<sup>191</sup> Som bemærket i afsnittet *Det eurocentriske perspektiv* udfordrer Blixen med fragmentationen det traditionelle perspektiv og foreslår alternative synsvinkler. Men Blixen bibeholder også et meget traditionelt perspektiv i sine beskrivelser af Afrika, og fragmentationen optræder således ikke som et egentligt brud med, men mere som en udvidelse af den traditionelle mulighed for meningsdannelse.

kristendommen - eller når hun afbryder historien om domfældelsen i vådeskudssagen med sin meget maleriske beskrivelse af forholdet mellem de indfødte<sup>193</sup>.

Blixens ”piling” har ofte karakter af en metonymisk glidning mellem rammefortælling og detailhistorier. Handlingsgangen afbrydes konstant for at fortælle historien om ét delelement, og resultatet er en narration, der består i et omfattende net af historier. Det mest imponerede ved Blixens fortællestruktur er dog, at de enkelte detailhistorier samtidig metaforisk kommenterer rammefortællingen.

En særlig imponerende brug af denne fortælleteknik forekommer i bogens første del, hvor Blixen fortæller om, hvordan hun sidder i spisestuen og prøver at skrive en bog<sup>194</sup>. Vi får at vide, at de indfødte opfatter dette arbejde som et sidste forsøg på at redde farmens økonomi, og at de derfor kommer ind og overvåger processen. Fra dette punkt bevæger beskrivelsen sig i en glidende bevægelse fra spisestuen, gennem dens vinduer, ud over terrænet, over floden, til ”Foden af Højene”. Her afbrydes beskrivelsen af udråbet: ”Og havde jeg den Tro, som kunde flytte Bjerge, saa var det dette Bjerg, jeg vilde tage med mig, hvor jeg rejste hen.”. Derefter genoptages beskrivelsen i en tilbagegående bevægelse mod huset. Blixen beskriver græsplænen foran huset og de små vogterdrengene på den, og hun fortæller om, hvordan de hver dag klokken halv tolv nærmer sig huset for at komme ind og se kukuret slå tolv slag. Blixen beskriver afslutningsvist, hvordan hendes tjenerne ler af børnenes begejstring for kukuret, og lader derefter beskrivelsen vende tilbage til sit udgangspunkt med ordene: ”Nu kom de selv ind for at se mig skrive.”

Igennem hele denne beskrivelse har man fornemmelsen af, at følge Blixens blik i en langsomt glidende bevægelse ud af stuen og tilbage igen. Det er nemt at forestille sig, hvordan Blixen et øjeblik kigger op fra sit skrivearbejde, og tilfældigt lader sit blik glide ud af vinduerne for at finde inspiration.

Der er dog intet tilfældigt over de beskrivelser, blikket afføder, de tematiserer nemlig alle mødet mellem natur og civilisation. Blixen beskriver floden som ”Grænsen mellem mit Land og Masai-Reservatet”, græsplænen som ”en Slags Forbindelsesled mellem Vildmarkens Liv og Livet i mit civiliserede Hus”, og hun forklarer, hvordan vogterdrengene sniger sig ind i huset drevet af en ”stor Kærlighed til og Begejstring for Civilisationen”.

---

<sup>192</sup> AF, p. 45.

<sup>193</sup> AF, p. 117.

<sup>194</sup> AF, p. 40-42.



Gennem blikkets ekskurs beskriver Blixen grænsen mellem natur og civilisation, og den gensidige fascination de udøver på hinanden. Dermed perspektiverer hun det kultursammenstød, der finder sted i spisestuen - og hun får iscenesat tjenernes tilsynekomst som en bevægelse fra vildmarken til spisestuen<sup>195</sup>.

Blixens ’piling’ har karakter af uddybning. Detailhistorierne tilbyder variationer over rammefortællingens tema, og i forhold til den løbende narration kommer de således både til at fungere som udsættende digressioner og som foregribende eksplikationer.

I artiklen *Fortællingen til døden* beskriver Charlotte Engberg, hvordan Blixens fortællinger – som en arv fra fortællersken over alle fortællersker, Scheherazade – former sig efter de modstridende principper om udsættelse og foregribelse:

Fortællingen tjener først og fremmest det formål at holde døden på afstand. Fortællingen udsætter tidspunktet for konklusionen, fortolkningen, overblikket osv. (...) Men samtidig med, at fortællingens modus er udsættelse, lider fortællingen af en næsten uimodståelig længsel efter ’sidste punktum’, en død, som den forsøger at holde ud i strakt arm.<sup>196</sup>

Engberg beskriver, hvordan fortællingen ubønhørligt er knyttet til døden, ved – på den ene side at udskyde afslutningen (fortællingens død), og på den anden side at gravitere mod afslutningens fortolkningsmulighed<sup>197</sup>.

Det er oplagt, at læse *Den afrikanske Farm* som en fortælling, der ligeledes knytter sig til ’døden’. Allerede med bogens første ord: ”Jeg havde en Farm i Afrika” ved vi, hvordan historien ender, og resten af bogen kan læses som et forsøg på at udsætte det endelige tab af farmen.

Blixens brug af ’piling’ kan således tolkes som et forsøg på at udsætte historiens afslutning<sup>198</sup> og fastholde publikums opmærksomhed. Men Blixens ’piling’ fungerer ikke kun

---

<sup>195</sup> Man kunne også tolke de centrale udråb ”Og havde jeg den tro som kunde flytte Bjerger, saa var det dette Bjerger, jeg vilde tage med mig, hvor jeg rejste hen” som et møde mellem natur og civilisation. Fordi det optræder i en tekst, der giver et så levende billede af Afrika, at bjerget Ngong i høj grad synes at være tilstede, kan udråbet læses som udtryk for, at *Den afrikanske Farm* ved hjælp af civilisationens værktøj, skriften, forsøger at fastholde naturen, bjerget Ngong.

<sup>196</sup> Engberg, *Fortællingen til døden*, p. 47.

<sup>197</sup> Jfr. Walter Benjamins beskrivelse af, at fortællingen først opnår autoritet konfronteret med døden, Benjamin, p. 50.

som overlevelsesstrategi, den tjener også et helt andet, og anderledes positivt sigte, som et sprudlende fortællerisk kompositionsprincip.

Gennem brug af 'piling' udsætter *Den afrikanske Farm* ikke blot døden, men den bekræfter også livet ved at iscenesætte det som en uendelig strøm af historier. Selvom døden (afslutningen) er indskrevet i fortællingen om farmen, så modarbejder de mange fortælletråde fortællingens ophør og en definitiv afslutning synes umulig; som Engberg bemærker, bliver Blixenlæseren "så godt og grundigt viklet ind i historier, at han eller hun næsten kan være sikker på, at slutningen ikke bibringer een [overblik]"<sup>199</sup>. Man kan sige, at *Den afrikanske Farm* - ligesom mange af Blixens andre fortællinger - foregriber et afsluttende overblik, som alligevel ikke eksisterer, ligesom bogen udsætter narrationen med digressioner, som egentlig ikke er digressioner men metaforer for den samlede historie.

### **En litterær 'storyteller'**

I *Den afrikanske Farm* benytter Blixen sig flittigt – og med stor effekt – af en række fortælle teknikker, som *hun kunne tænkes at have lært* under sit 17årige ophold i Afrika. Som vist ovenfor, foretager Blixen dog en meget raffineret brug af de mundtlige fortælle teknikker, og resultatet er ikke en autentisk men en *stiliseret* mundtlighed.

Den primære (autentiske) oralitet går ifølge Ong uigenkaldeligt tabt, idet man tilegner sig skriften. Ethvert forsøg på at reetablere mundtligheden og et fortællerisk fællesskab indebærer derfor en (ubehagelig) bevidsthed om, at man forsøger at overvinde individets grundlæggende isolation. Den sekundære oralitet er modsat den primære oralitet udtryk for et valg, og den sekundære oralitet kan kun skabe et kunstigt fællesskab<sup>200</sup> og udtrykke en kunstig form for mundtlighed og fortællerisk spontanitet:

---

<sup>198</sup> Hvilket i øvrigt harmoner udmærket med hendes beskrivelse af skriveprocessen som afledningsmanøvre: "Jeg begyndte om Aftenen at skrive Historier og Eventyr, som kunde tage mine Tanker langt bort til andre Lande og Tider.", AF, p. 49.

<sup>199</sup> Engberg, *Fortællingen til døden*, p. 41.

<sup>200</sup> "In our age of secondary orality, we are group-minded self-consciously and programmatically. The individual feels that he or she, as an individual, must be socially sensitive. Unlike members of a primary oral culture, who are turned outward because they have had little occasion to turn inward, we are turned outward because we have turned inward.", Ong, p.136.

(...) where primary orality promotes spontaneity because the analytic reflectiveness by writing is unavailable, secondary orality promotes spontaneity because through analytic reflection we have decided that spontaneity is a good thing. We plan our happenings carefully to be sure that they are thoroughly spontaneous.<sup>201</sup>

Karen Blixens forfatterskab rummer adskillige refleksioner over, hvorfor den oprindelige mundtlige fortællestil er den moderne roman overlegen, men qua sin argumentation udtrykker Blixen indirekte sit tilhørsforhold til en moderne, analytisk skriftkultur. Blixen placerer sig dermed i en sekundær oralitet, hvor mundtligheden ikke er et vilkår, men et valg; men i en sekundær oralitet kan man vel at mærke ikke længere vælge en primær oralitet, men kun en sekundær (selvbevidst) oralitet, hvor man nok kan genoptage temaer og teknikker fra en primær oralitet, men aldrig genvinde dens umiddelbarhed.

Mundtligheden kan opfattes som en maske, som den moderne forfatter, Blixen, påtager sig i ønsket om at genskabe en oprindelig fortællerrolle. Men selvom masken umiddelbart slører fortællerens skriftlige baggrund, afslører den samtidig denne, idet fortælleren argumenterer for valget af masken.

I *Syndfloden over Norderney* lader Blixen den falske Kardinal, Kasparsen, udtrykke en af forfatterskabets centrale trossætninger: ”Paa din Maske skal jeg kende dig.”<sup>202</sup>, hermed giver Blixen udtryk for maskens konstitutive betydning. Idet mundtlighedens maske på samme tid kan siges at sløre og afsløre Blixens moderne litterære baggrund, mener jeg, at den – i overensstemmelse med Blixens poetik - viser hendes sande fortælleriske ansigt, som en både anakronistisk og hypermoderne fortæller. På den ene side peger masken på et forældet (og uopnåeligt) fortællerisk ideal, og på den anden side peger masken med sin selvbevidsthed frem mod en særdeles moderne fortællestil, hvor teknikker fra den primære oralitet inkorporeres i en sekundær oralitet med meget overbevisende effekt. Resultatet er en ultimativ moderne ”storyteller”, hvis fortællinger i litteraritetens ånd udspiller sig snævert gennem fortællerens ”stemme”<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> Ong, p. 137.

<sup>202</sup> Blixen, *Syv fantastiske Fortællinger*, p. 202.

<sup>203</sup> Selvom Blixens stærkt malede øjne (og hendes enigmatiske figur i det hele taget) utvivlsomt gav hendes TV optrædener en særlig dramatisk effekt, så spillede hverken kropssprog eller stemmeføring en egentlig rolle for narrationen, der i det store hele bestod i genfortælling af nedskrevne tekster. Indenfor en primær oralitet ville fortælleren derimod benytte sig af et langt bredere repertoire af udtryksmidler: ”To make the narration more vivid and convincing the performer must accompany the words of the tale with the appropriate face

Blixen foretager en meget original reaktualisering af en mundtlig fortællerrolle, hvor hun indarbejder den i en skriftlig tradition. Samtidig iscenesætter hun den skriftlige tradition, som del af en mundtlig praksis. Ved hyppigt at citere - og fejlcitere - andre litterære værker, sætter hun den litterære tradition i spil som et net af fortællinger, der ligesom den mundtlige tradition udgør et reservoir af historier, som fortælleren må reaktualisere og fortolke på ny, for at holde dem i live som en del af ”det net, som alle historier i den sidste ende danner”.

Dermed påberåber Blixen sig ikke blot tilhørsforholdet til den mundtlige fortælletradition, men inddrager også hele den litterære kulturhistorie som sit fortælleriske arvegods, og hun opnår således en utrolig autoritet som en *litterær* fortællerske.

Blixens litterære selvbevidsthed undergraver hendes autenticitet som en oprindelig mundtlig fortæller. Når Blixen reaktualiserer en historie, reaktualiserer hun den bevidst som en fiktion. Selv i *Den afrikanske Farm*, der på mange måder iscenesættes som en sandfærdig historie om Blixens liv i Afrika, antyder Blixen at grænsen mellem virkelighed og fiktion er flydende, især når hun i fjerde del, *Af en Emigrants Dagbog*, skiftevis fortæller anekdoter fra sit liv i Afrika og anekdoter af mere fiktivt tilsnit.

Charlotte Engberg karakteriserer Blixens selvbevidste fortællestil på følgende måde:

Hvis skønlitteratur i ’al almindelighed’ kan siges at være et maskeret udtryk, for så vidt som den kunstneriske iscenesættelse hylder princippet om at sige ’tingene på en anden måde’, kan man i Blixens tilfælde konstatere at hendes fortællinger har kultiveret dette princip til det yderste. Det fortalte udspilles indenfor en teatralisk grimasserende udsigelse, der er tyk af henvisninger til andre tekster; gennem et kompliceret og finmasket net af citater, camoufleres fortællingen idet den – så at sige – absorberes af selve fortællesituationen.<sup>204</sup>

Blixens fortællinger forekommer således meget moderne, og som Engberg antyder, synes fortællingerne endog at have et postmoderne tilsnit, når deres metatekstuelle selvbevidsthed sætter sig i centrum på bekostning af den egentlige fortælling.

I *Den afrikanske Farm* er mange af Blixens typiske metarefleksioner over det at fortælle passende skiftet ud med refleksioner over det at leve<sup>205</sup> - men i sidste ende kommer det ud på

---

and body movements to illustrate such things as fear, anxiety, delight, and the behaviors of various characters in the tale.”, Okpewho, p.45.

<sup>204</sup> Engberg, *Verden på vrangen*, p. 157.

<sup>205</sup> Idet bogen ikke blot fortæller en historie men en livshistorie.

ét, da målet med livet, ifølge Blixens autobiografiske selvfortolkning, er at gøre livet til et kunstværk.

Målet med livet er ifølge *Den afrikanske Farm at se storken* - at se helheden i livshistorien og dermed opnå dét overblik, der forklarer meningen med livets tilsyneladende usammenhængende delelementer. Dermed kan man sige, at Blixen viderefører et romantisk ideal om, at kunsten skal formidle sammenhæng og mening i livet. Men Blixen overskrider også det romantiske ideal <sup>206</sup>, og tillægger kunsten et langt mere livgivende (kættersk) potentiale. Kunsten formidler ikke bare livet og meningen med livet, kunsten skaber også mening – og liv!

I *Den afrikanske Farm* beskriver Blixen, hvordan hun, efter at have nedskrevet en af de indfødtes, Joganas, livshistorie, læser den op for ham - med et imponerende, dramatisk resultat:

Men idet jeg læste hans eget Navn op (...) drejede han lynsnart Ansigtet om imod mig og gav mig et stort, vildt, flammende Blik, saa overstrømmende af Latter, at det forvandlede den gamle Mand til en Dreng, til selve Ungdommens Symbol. Da jeg var færdig med Dokumentet og for anden Gang læste Navnet op (...) fik jeg det samme, levende, grebne Blik men denne Gang dybere og roligere, fuldt af en helt ny Værdighed.

Et saadant Blik gav Adam Gud, da Herren havde dannet ham af Støv og blæst Livets Aande i hans Næse, og Mennesket blev til en levende Sjæl. Jeg havde skabt ham og vist ham ham selv, Jogana Kanyagga, som havde det evige Liv. (...) Kødet var blevet Ord og boede iblandt os, fuldt af Naade og Sandhed.<sup>207</sup>

Blixen beskriver her kunstens (skriftens) indvirkning som en omvendt skabelse - livet bliver til ord, og et nyt, *evigt* liv opstår.

Blixen tillægger dermed ordet og kunsten en kraft, der i høj grad kan minde om de indfødtes ordmagi, men hos Blixen sker ”ordmagien” på et helt andet og mere reflekteret niveau. Hos de indfødte fungerer ordmagien direkte, den enkelte ytring opleves som en

---

<sup>206</sup> Charlotte Engberg gør også opmærksom på dette forhold, Engberg skriver: ”Samtidig med, at hun [Blixen] tilsyneladende restløst gentager den klassiske romantiske opfattelse af kunstneren som Guds stedfortræder, intonerer hun en ganske anden melodi, som adskiller sig radikalt fra romantikkens forsoningsfilosofi. Hendes mange fortælleres fortvivlede forsøg på at få svaret på ”hvem er jeg?” bliver til – intet andet end – nye fortællinger, som følger sig til de allerede fortalte.”, *Verden på vrangen*, p. 173.

<sup>207</sup> AF, p. 97f.

handling, hvormed man kan ændre en genstands eller et menneskes væsen<sup>208</sup>. Hos Blixen er ”ordmagien” langt mere kompliceret, den forandrer ikke blot enkeltstående elementer i den givne verden, men skaber en helt ny verden.

I *Den afrikanske Farm* idealiserer Blixen hyppigt afrikanernes umiddelbare forhold til sproget, men hun udtrykker også gentagne gange stor fornøjelse over at opleve de indfødte tilegne sig skriften:

Det skrevne Ords Verden blev just for første Gang aabnet for afrikanske Indfødte paa den Tid, da jeg boede i Afrika. Jeg havde da Lejlighed til at fange Fortiden ved Halen og til at leve et Stykke af vor egen Historie med; den Tid da Skriftsproget paa samme Maade aabenbarede sig for den store jævne Befolkning i Europa. Jeg tror at Folkets Reaktion overfor Bogens Verden maa have været næsten nøjagtig den samme i begge Tilfælde<sup>209</sup>. Mennesker kan kun ved ganske enkelte Lejligheder have vist en saa ydmyg og henrykt Tilslutning til Princippet *l'art pour l'art*.<sup>210</sup>

Blixen beskriver således ikke de indfødtes møde med skriften som et syndefald, men derimod som noget positivt og berigende. Hun begejstres over de indfødtes evne til at forstå skriften som en kunstform – som et medie der ikke behøver at referere til en ydre virkelighed, men som har værdi i sig selv. Blixen beskriver f.eks., hvordan hun fortæller de indfødte nogle nonsensvers, der ikke har mening i sig selv, men er lavet for rimets skyld:

Det vakte straks mine Arbejders levende Interesse, de sluttede Kredt om mig. De forstod hurtigt, at Meningen i Poesi er af underordnet Betydning, og bekymrede sig ikke om Versenes Indhold (...) De ventede spændt paa at Rimet skulle komme og lo, naar det kom.<sup>211</sup>

Blixen beskriver, hvordan hun opfordrer de indfødte til selv at lave vers, men ”det kunde eller vilde de ikke”. I stedet fortæller hun, at de indfødte bad hende om at fortsætte: ”Tal igen, tal som Regn”.

---

<sup>208</sup> Blixen beskriver, hvordan hun får fortalt, at Kaninus køer er ved at blive blinde, efter at en gammel Kikuyukvinde har kastet en forbandelse på dem (AF, p.112) og hun beskriver ligeledes, hvordan hendes egen selvopfattelse blev ændret, idet hun er blevet gjort til ”Kobberslange” (AF, p.88).

<sup>209</sup> I den engelske tekst uddybes denne sætning: ”In Denmark it happened a good hundred years ago, and from what I have been told by people who were very old when I was a child, I believe that the reaction in both cases has been nearly exactly the same.”, OA, p. 110.

<sup>210</sup> AF, p. 98.

Blixen undrer sig over, at de indfødte, ”som har saa stærk rytmisk Sans”<sup>212</sup>, ikke i forvejen kender til rim, men hun glædes over, at de så hurtigt er i stand til at få fornøjelse af kunstformen<sup>213</sup>, og hun er tydeligvis stolt over, at de opfatter rimene som ”Regn” – hvilket flere gange i bogen udførligt beskrives som noget længe ventet og særdeles livgivende!

Blixen undlader her at kommentere de indfødtes manglende vilje/evne til selv at skabe rim. Tidligere i bogen har hun dog beskrevet, hvordan de indfødte forholder sig dogmatisk og ufleksibelt til skriften: ”de vilde hellere tro de mest urimelige Ting, end de vilde tvivle paa det skrevne Ord”<sup>214</sup>. Blixen gengiver en episode, hvor en ung kikuyu modtager et brev, hvori en ven skriver ”jeg har kogt en abe”. I stedet for at acceptere den indlysende stavfejl<sup>215</sup>, begiver de indfødte sig (til Blixens fortvivlelse?) ud i lange overvejelser over, hvorfor venen har kogt en abe.

Med deres insisteren på at tage skriften bogstaveligt demonstrerer de indfødte manglende evne til at opleve skriften som et *medie*, der formidler mening. De indfødte viser deres tilhørsforhold til en mundtlig kultur, hvor sproget (og skriften) opleves som en uomgængelig realitet *i* verden, der er med til at *skabe* verden, og de forstår ikke, at skriften kan bruges som et medie, der blot *beskriver* verden. De indfødte har endnu ikke opnået den refleksive distance til sproget, som skriften giver, og de opfatter stadig sproget som noget, der direkte skaber det, det benævner, og derfor må tages langt mere alvorligt i sig selv.

Man kunne undre sig over, at de indfødte med deres seriøse forhold til skriften accepterer Blixens nonsensrim. De indfødte har dog ikke noget problem med at acceptere nonsens i sig selv, tværtimod anser de paradokser og utilregnelig fantasifuldhed og som uomgængelige og vigtige elementer i livet – og som Blixen bemærker, oplever de indfødte *derfor* kaliffen Harun al Raschid som den ideale regent<sup>216</sup>. Det er meget sigende, at de indfødte netop opfatter Blixens fantasifulde rim som regn - som en livgivende naturkraft. De indfødte accepterer og værdsætter Blixens paradoksale poesi, ligesom de anerkender, at verden er paradoksal - og

---

<sup>211</sup> AF, p. 214.

<sup>212</sup> AF, p.214.

<sup>213</sup> Og dermed bekræfte det romantiske ideal om, at civilisationens ypperste frembringelser kan genfindes i naturen.

<sup>214</sup> AF, p. 99

<sup>215</sup> Blixen skriver: ”Jeg forklarede Modtageren af Brevet, at hans Ven maatte have ment, at han havde fanget et Abe, eftersom de to Ord paa Swahili ligner hinanden noget, men han vilde paa ingen Maade gaa ind herpaa.” AF, p.99f.

<sup>216</sup> Jfr. citat s. 59.

qua sin poetiske evne til at skabe verden, mener jeg, at Blixen cementerer sin position som en væsentlig *natur*kraft i de indfødtes verdensbillede.

Jeg mener, at Blixen fejltolker<sup>217</sup>, når hun tolker de indfødtes begejstring for rimet og det skrevne ord som en begejstring for l'art pour l'art. Jeg mener ikke, at de indfødtes begejstring kan tolkes som en begejstring over kunsten for kunstens egen skyld. Jeg mener derimod, at deres begejstring er meget mere umiddelbar - en begejstring over livet for livets egen skyld. Ifølge Blixens egne beskrivelser skelner de indfødte slet ikke mellem liv og sprog. De forstår ikke, at skriften kan fungere som et medie, der blot formidler et budskab – og at der i dette medie kan opstå fejl, som forvrænger budskabet. Derfor mener jeg ikke, at deres begejstring skyldes mediets potentiale, men at den snarere udspringer af en begejstring over livets mangfoldighed.

Det kunne således se ud til, at Blixen benytter de indfødte som garant for værdien af hendes egne fortælleriske idealer, selvom de indfødte slet ikke er i stand til fuldt ud at forstå og værdsætte disse. Ved at benytte de indfødte som vidner til sin fortællekunst vinder Blixen fortællerisk autenticitet, og hun får udvidet fortællingens fortolkningsrum. De indfødte kommer på én og samme tid til at repræsentere en uhyre naiv tilgang til fortællinger<sup>218</sup> og en dyb forståelse af fortællekunsten. Blixen opnår dermed en imponerende udvidelse af sine fortællingers potentiale og af sin fortælleriske autoritet, idet tilhørernes udbytte synes at strække sig fra en genkendelse af træk fra deres egen livsverden til en avanceret kunstforståelse.

Blixen iscenesætter de indfødtes umiddelbare forståelse af verden, så den får en kuriøs poetisk styrke. Hun tager f.eks. de indfødtes metonymiske navngivning af hende selv som *Lioness* Blixen eller Kamantes navngivning af retter som ”det store Lynnedslags Dej” og ”den graa Hests Sauce, der døde”<sup>219</sup> til sig, men løsriver dem fra de konkrete begivenheder, der har affødt dem, så de i stedet får en metaforisk styrke. Resultatet er, at de indfødtes naturlige og

---

<sup>217</sup> Og lader sit romantiske ideal overblænde virkeligheden.

<sup>218</sup> Ved de to lejligheder, hvor Blixen fortæller historier for en indfødt, beskriver Blixen, hvordan de indfødte er mest interesserede i nogle meget praktiske aspekter omkring fortællingerne. Kamante vurderer f.eks., at *Odysseen* er en god bog, fordi dens sider hænger sammen og fordi bogen er tung og hård, og da Blixen fortæller ham om bogens indhold, er han umiddelbart mest interesseret i at få afklaret, hvilken race den involverede vædder var af (AF, p.43). På samme måde er Farah, efter at have fået fortalt handlingsgangen i *Købmanden i Venedig*, mest optaget af at finde ud af, hvordan Shylock i praksis kunne have fået sit pund kød (AF, p.200).

<sup>219</sup> AF, p.35.



ureflekterede navngivning og omverdensforståelse (der jfr. Ong er affødt af et manglende kendskab til skriften – en manglende refleksivitet) iscenesættes som betydningsmættede kunstværker. Dermed kan man sige, at Blixen låner effekter fra den primære oralitet, der ikke nødvendigvis på forhånd er effekter, men som bliver det, når de indsættes i hendes reflekterede, skriftlige fortællekunst.

Jeg mener således ikke, at Blixen i *Den afrikanske Farm* fremstiller den primære oralitet som et ideal i sig selv - på bekostning af skriften. Den primære oralitet tilskrives værdi fordi den kan inspirere og nuancere Blixens egen skriftlige fortællekunst, og fordi Blixen i den mundtlige fortællekunst, mener at kunne genfinde og få bekræftet sine egne fortælleriske idealer.

Selvom Blixen ved flere lejligheder beskriver de indfødte som et interesseret og engageret publikum, så præsenterer hun dem kun for smagsprøver på litterær fortællekunst, hun resumerer klassikere som *Odysseen* og *Købmanden i Venedig* og laver selv små nonsensrim, men hun afprøver aldrig sin egen egentlige fortællekunst på de indfødte - den forbeholdes hendes ideale tilhører Denys Finch-Hatton.

Denys Finch-Hatton beskrives som en enestående tilhører, der ikke blot - som de indfødte - besidder evnen til at lytte, men også er særdeles velbevandret i den klassiske litteratur. Han er - ligesom de indfødte - i stand til at acceptere nonsens, når Blixen f.eks. roder rund i handlingsgangen<sup>220</sup>, men han hænger sig ikke i smålige forhold omkring fortællingens praktiske aspekter – som de indfødte ville gøre - men lader sig lydhør rive med af fortællesituationen.

Den eksemplariske tilhører, Denys Finch-Hatton, synes at forene det bedste af begge verdener – den orale og den skriftlige kultur – og give Blixen mulighed for at indtræde i en fortællerrolle<sup>221</sup>, hvor kunsten har forrang over virkeligheden, hvor hun kan leve op til sit ideal som fortællerske: ”to create another sort of reality for them [people in real life], which in some way or another, has satisfied them.”<sup>222</sup> - at skabe en virkelighed, der ikke er virkelig, men som er virkelig underholdende.

---

<sup>220</sup> Jfr. AF, p.175.

<sup>221</sup> Beskrivelsen af Denys får Blixen til at konkludere: ”...jeg kunde have spillet en Rolle i Florens paa Pestens Tid.” AF, p.174.

<sup>222</sup> Donald Hannah *Isak Dinesen" and Karen Blixen - The Mask and The Reality*, p. 60.

### 3. ”En Sang om Afrika”

Genremæssigt kan *Den afrikanske Farm* ikke betegnes som poesi, alligevel fremstår bogen på mange måder som en poetisk tekst. Gennem storslåede billeder skaber *Den afrikanske Farm* sin helt egen verden og fremkalder et bredt følelsesrepertoire, og selvom teksten ikke er skrevet på vers, så er den ofte rytmisk, bl.a. når den benytter sig af de omtalte teknikker, ’repetition’ og ’piling’.

Hidtil har jeg vist, hvordan Blixen i *Den afrikanske Farm* ikke så meget beskriver det virkelige Afrika, som hun foretager en poetisk skildring af en vesterlandsk paradisdrom, og jeg har vist, hvordan Blixen ikke direkte har overtaget, men muligvis har ladet sig inspirere af afrikanske fortælletraditioner til at udvikle sin særlige litterære fortællekunst. Nu vil jeg afslutningsvis undersøge, hvad det er for en form for poetisk skildring af paradiset ”Afrika”, som den litterære fortællerske foretager i *Den afrikanske Farm*.

*Den afrikanske Farm* læner sig op af genrer som kærlighedsdigtet og pastoralen, og bogen fremstår på mange måder som et sentimentalt værk om en uforanderlig idyl. I det følgende vil jeg undersøge, hvordan *Den afrikanske Farm* benytter sig af det poetiske og det sentimentale, og jeg vil undersøge, hvilket nostalgisk perspektiv, der præger Blixens sang om Afrika.

#### Et kærlighedsforhold

*Den afrikanske Farm* beskriver Afrika i kolonialiseringstiden som et oprindeligt paradis. Samklangens mellem landskab, dyr og indfødte fremhæves, og Blixen beskriver, hvordan landet udgør en samlet helhed, som hun – bl.a. som jæger - træder ind i, og til tider bliver ét med:

Jægere kan ikke følge deres eget Hoved, men maa lære Landskabets Farver,  
Lugt og Vind at kende, og falde ind med det store Orkesters eget Tempo.  
(...) Naar man paa Jagt har faaet Afrikas Rytme i sig, forstaar man, at den  
gaar igen i enhver Form for Liv derude. Hvad jeg havde lært af Vildtet,  
kunde jeg anvende i Omgang med de indfødte Folk.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> AF, p.19. ”Hunters cannot have their own way, they must fall in with the wind, and the colours and smells of the landscape, and they must make the tempo of the ensemble their

Harmonien beskrives gentagne gange gennem lydlig metaforik, som en samklang, én fælles rytme, der kan genfindes i alle dele – f.eks. i gøgens kukken: ”Det er, som om man endelig hørte Lyden af hele Afrikas Hjerteslag.”<sup>224</sup>.

Blixen beskriver også mødet med de indfødte som en lydlig åbenbaring: ”Da jeg traf paa de Indfødte i Afrika, satte jeg mit daglige Livs Rutine – hvad man kalder dets Trummerum – ud for Orkester”<sup>225</sup>, men samtidig beskriver hun det afrikanske som noget fremmedartet og dunkelt, som det er enestående at møde, men som hun aldrig helt kommer på bølgelængde med: ”...til alle Tider følte jeg det indfødte Folks tavse, overskyggede Tilværelse løbe parallelt med min egen, men i et andet Plan. Et stort Ekko naede fra den ene Bred til den anden, tilsammen var vi Farmen”<sup>226</sup>.

Det kunne således se ud til, at de lydlige metaforer benyttes på to niveauer; dels til at beskrive det afrikanske kontinents egen mystiske rytme, og dels til at beskrive Blixens (mytiske) møde med Afrika som et ekko, hvor hun oplever at genfinde og forstærke sin egenart i mødet med det fremmede.

Blixen beskriver, afrikanernes oplevelse af enhed og harmoni som en oprindelig tilstand - før syndefaldet:

Maaske var de virkelig paa en Maade, der for os maa blive uforstaaelig, og som vi ikke kan efterligne, i selve Livet i deres rette Element, som Dybhavsfisk, der ikke vilde kunne forklare sig vor Frygt for at drukne. Denne Sikkerhed i Tilværelsen, denne Svømmekunst, tænkte jeg, har de fordi de har bevaret en Kundskab, som vores egne første Forældre satte overstyr for os, og hvori, mellem alle Verdensdele, Afrika især kan undervise os: At Gud og Djævelen er én, deres Herlighed er lige stor, deres Majestæt lige evig (...) – og de afrikanske Indfødte ærer Dobbeltheden i Enheden og Enheden i Dobbeltheden.<sup>227</sup>

---

own. (...) When you have caught the rhythm of Africa, you find that it is the same in all her music. What I learned from the game of the country was useful to me in my dealings with the native people.”, OA, p.24.

<sup>224</sup> AF, p. 64. ”... like the sonorous heartbeat of the world.”, OA, p.74.

<sup>225</sup> AF, p.20. ”After I had met with the Natives, I set out the routine of my daily life to the orchestra.”, OA, p.25.

<sup>226</sup> AF, p.22. Sidste sætning i den engelske tekst lyder blot: ”Echoes went from the one to the other.”, OA, p. 28.

<sup>227</sup> AF, p. 21. I den engelske tekst lyder sidste sætning: ”The Natives neither confounded the persons nor divided the substance” OA, p.27.

Det er interessant, at Blixen her beskriver den afrikanske enhedsoplevelse som et ideal, en mytisk fortid, som vi *må* længes efter, men samtidig gør det tydeligt, at oplevelsen hører til i et mystisk verdensbillede, som vi ikke *kan* forstå. Den oprindelige enhed beskrives på én gang, som noget vi kan lære af, som vi bør stræbe mod, og som noget vi aldrig vil kunne forstå.

Det er slående, at Blixen adskillige gange beskriver sin sammensmeltning med det afrikanske gennem et stærkt erotiseret kærlighedssprog. Det afrikanske skildres først som noget fremmedartet og fascinerende, og mødet kommer derefter til at fremstå som et favntag, hvor modsætninger mødes, og ikke bare *sød*, men *storslået* musik opstår:

Verden var eet med mig, Græsset var mig og Luften, de fjerne usynlige  
Bjerge var mig, de trætte Okser var mig, jeg aandede med Nattevinden i  
Træerne.<sup>228</sup>

Men naar Jorden svarede som en Sangbund, med et dybt, frodigt, voksende  
Brøl, og hele Verden sang omkring mig i alle Dimensioner, over og under  
mig, da var det Regnen. Det var som at komme tilbage til Havet efter længe  
at have været borte fra det, det var som en Elskers Omfavnelse.<sup>229</sup>

Beskrivelserne illustrerer indirekte kærlighedsforholdets fuldbyrdelse. Rytmen er stærkt sanselig, og beskrivelsernes kiastiske opbygning signalerer, at det drejer sig om et gensidigt kærlighedsforhold, hvor det ikke bare er Blixen, der hengiver sig til "Afrika", men også "Afrika" der forener sig med Blixen<sup>230</sup>. Beskrivelserne rummer desuden et orgie af billeder, der skildrer foreningen som en sanselig helhedsoplevelse med meget taktile kvaliteter:

Jeg kan en Sang om Afrika, tænkte jeg, om Girafferne og om den afrikanske  
Nymaane, som ligger paa Ryggen, om Plovene i Marken og om  
Kaffeplukkernes svedte Ansigter. Kan Afrika ogsaa en Sang om mig? Dirrer  
Luften over Sletterne nogensinde med en Farve, som jeg har haft paa, leger  
Børnene en Leg, hvori mit Navn forekommer, kaster Fuldmaanen en  
Skygge over Gruset paa Indkørslen til Huset, som ligner mig? Ser Ørnene  
paa Ngong ud efter mig?<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> AF, p. 211.

<sup>229</sup> AF, p. 38f.

<sup>230</sup> Jfr. Gennemgangen i afsnittet '*Repetition*', '*parallelism*' og '*piling*'.

<sup>231</sup> AF, p. 65. "If I know a song of Africa - I thought - of the giraffe, and the African new moon lying on her back, of the ploughs in the fields, and the sweaty faces of the coffee-pickers, does Africa know a song of me? Would the air over the plain quiver with a colour that I had had on, or the children invent a game in which my name was, or the full moon

Men selvom *Den afrikanske Farm* kraftigt antyder, at Blixen oplever en fuldstændig forening med det afrikanske, signalerer kærligheds sproget netop, at det drejer sig om en forening af modsætninger i enkelte ekstatiske øjeblikke, og ikke om en varig ophævelse af modsætningerne.

Som vist i afsnittet *Den opdagelsesrejsende, etnografen og æsteten*, oplever Blixen i mødet med den oprindelige natur (f.eks. gennem flyvningen over Afrika) en ekstase, som de indfødte afrikanere aldrig ville kunne føle, fordi de ikke på samme måde betragter naturen som et æstetisk objekt.

I artiklen *Landskab* beskriver filosofen Joachim Ritter, hvordan landskabet er en kategori, som først opstår, idet mennesket fjerner sig fra naturen og bliver uafhængig af den som sit direkte eksistensgrundlag. Først derefter kan mennesket se naturen som et landskab, som man er adskilt fra, og først derefter kan mennesket interessere sig for landskabet som et rent æstetisk objekt, som man i den æstetiske nydelse midlertidigt kan forene sig med:

Naturen bliver derfor først landskab for den, der ”går ud” (transcensus) i den for ”derude”, i naturen selv, ved fri nydende betragtning at få del i den ”helhed”, som er nærværende i den og som den repræsenterer.<sup>232</sup>

Mens Blixen netop beskriver den afrikanske natur som en ”helhed”, som hun kan gå ”ud” i - og spejle sine egne æstetiske idealer i - så oplever de indfødte stadig naturen som en helhed, som de er en del af. De indfødte besidder et helt andet verdensbillede, hvor de ikke blot kan siges at se enheden i dobbeltheden<sup>233</sup>, men slet ikke bemærker, at der skulle være sket en splittelse<sup>234</sup>.

Ifølge Ong er splittelsen et grundvilkår i en skriftlig kultur. Skriften skaber en kunstig distance mellem individ og verden, der muliggør en høj grad af analytisk skarphed, men samtidig betyder tab af en oprindelig enhedsfølelse. Med skriften bevæger man sig fra en

---

throw a shadow over the gravel of the drive that was like me, or would the eagles of Ngong look out for me?”, OA, p. 76.

<sup>232</sup> Ritter, p. 26f.

<sup>233</sup> Jfr. den danske tekst om forholdet mellem Gud og Djævelen: ”de afrikanske Indfødte ærer Dobbelttheden i Enheden og Enheden i Dobbelttheden”, AF, p. 21.

<sup>234</sup> Hvilket er tydeligere i den engelske tekst om Gud og Djævelen: ”The Natives neither confounded the persons nor divided the substance.”, OA, p.27.

helhedsforståelse, til en opsplitning af verden i forskellige analytiske kategorier og videnskaber.

K. C. Anyanwu beskriver i bogen *African philosophy. An Introduction to the main philosophical trends in Contemporary Africa*, hvordan den kunstneriske og æstetiske oplevelse indenfor den afrikanske kultursfære er uadskillelig fra mytologi, religion, ontologi og det sociale og politiske liv:

In the Western culture, a person can limit the field of enquiry and focus attention on a specific point or issue. It is absolutely impossible to do so in the African cultural experience without destroying the vital relations and unity among things.<sup>235</sup>

Dette forhold bevirker, ifølge Anyanwu, at man i Afrika har en helt anden, mere holistisk kunst- og kulturopfattelse end i de vestlige, skriftlige kulturer:

The African does not seek an abstract unity, lifeless and impersonal, but a vital unity which embodies sensuous, spiritual, hence aesthetic qualities.<sup>236</sup>

Mens man i Vesten søger at fornemme helheden i verden gennem kunsten – for at overvinde splittelsen i samfundet – opleves kunsten i Afrika som en uadskillelig del af en eksisterende helhed. Kunsten behøver ikke at skabe helhed og overblik, men kan ”nøjes” med at skildre enkelte, meget sanselige elementer af den eksisterende og allestedsnærværende helhed.

Ong bemærker, at man med skriften bevæger sig fra et auditivt til et visuelt ideal:

Sight isolates, sound incorporates. (...) By contrast with vision, the dissecting sense, sound is thus a unifying sense. A typical visual ideal is clarity and distinctness, a taking apart (...). The auditory ideal, by contrast, is harmony, a putting together.<sup>237</sup>

Det talte ord kommer til én udefra og forplanter sig i kroppen og øret uafhængig af ens egen vilje. Man kan vælge at overhøre noget, men lydbølgerne gennemstrømmer uvægerligt kroppen. Overfor det skrevne ord befinder man sig i en helt anden position. man kaster sit blik

---

<sup>235</sup> Anyanwu, p.270.

<sup>236</sup> Anyanwu, p.274.

<sup>237</sup> Ong, p.72.

på teksten og indoptager den udelukkende i det omfang, som man selv ønsker. Det talte ord rummer således en helt anden form for sanselighed end det skrevne ord, og når man først har vænnet sig til skriftens mulighed for at overskue og kontrollere verden, kan den primære oralitet forekomme faretruende, som en ukontrolleret sanselighed, hvor man risikerer at miste sig selv – sit overblik<sup>238</sup>.

Når Blixen i *Den afrikanske Farm* beskriver den totale forening med Afrika gennem en stærk, lydlig metaforik, må den vesterlandske læser frygte, at Blixen har mistet overblikket, og er havnet i en ren sanselighed (en banal sentimentalitet), eller hvad værre er, at hun er blevet opslugt af de indfødtes totaliserende mysticisme. Men fordi foreningen beskrives som et kærlighedsforhold, hvor *modsatninger* mødes, kommer foreningen også til at *bestyrke* modsætningsforholdet. Den lydlig samklang kan således på samme tid betragtes som en forenende og en forskelssættende effekt i beskrivelsen af forholdet mellem Blixen og Afrika.

På den ene side foretager Blixen i *Den afrikanske Farm* en sentimental dyrkelse af et paradys i total harmoni, og på den anden side dekonstruerer Blixen harmonien, idet den iscenesættes som tabt. Blixen veksler mellem at benytte sig af sprogets lydige, sensuelle kvaliteter og skriftens kølige overblik. Gennem de svulstige skildringer af kærlighedsforholdet kan læseren momentant føle sig indoptaget i en mystisk afrikanske kultur, for derefter straks at blive mindet om, at det er en uigenkaldeligt tabt, mytisk verden, der skildres.

Tekstens vekslen mellem sensuel nærhed og bevidst distance kan siges at afspejle de to modstridende fortælleprincipper, som Blixen benytter sig af: udsættelse og foregribelse<sup>239</sup>. Gennem de mange sanselige beskrivelser af Afrika og Blixens forening med landet, dyrene og menneskene udsættes fortællingens flow, og der skabes intensive sansebilleder, som synes at mime det auditive ideal om harmoni og sammenhæng. De løbende kommentarer om foreningens ophør foregriber derimod fortællingens afslutning og skaber et fjernt tolkningsperspektiv, der synes at afspejle det visuelle ideal om klarhed og overblik.

Man kunne hævde, at den udsættende fortællestrategi udtrykker en nostalgisk tonalitet, hvormed Blixen naivt og sentimentalt forsøger at bibeholde indtrykket af Afrika så længe som muligt, mens den foregribende fortællestrategi udtrykker en ironisk tonalitet, hvormed Blixen selvbevidst erkender, at den paradisiske tilstand er uigenkaldeligt tabt. Jeg mener dog

---

<sup>238</sup> Jfr. den klassiske rædsel for at "fare vild" i de indfødtes mysticisme, som beskrevet i afsnittet *Det eurocentriske perspektiv*, note 82.

hverken, at man behøver at skelne så skarpt mellem de to tonaliteter, eller at man behøver at beskrive dem så stereotyp. Som bemærket i afsnittet *Autobiografien* mener jeg, at den ironiske tonalitet hos Blixen netop er med til at understrege nostalgien, fordi den fremhæver den pinefulde afstand til den besungne fortid, og i det følgende afsnit vil jeg vise, hvordan Blixen foretager en original brug af de to tonaliteter.

## Perspektiver på paradiset

Robin Magowan læser i *Narcissus and Orpheus. Pastoral in Sand, Fromentin, Jewett, Alain-Fournier and Dinesen Den afrikanske Farm* som en moderne pastorale, der udvider genrens potentialer med sin fantastiske evne til at frembringe levende og konkrete billeder af et Afrika, der er tabt. Magowan bemærker, at *Den afrikanske Farm* til forskel fra andre moderne pastoraler ikke kun benytter sig af centralperspektivet og dets konstante inkludering af forgrund, mellemgrund og baggrund i billedet (som nutid, fortid og urgammel fortid), men at bogen også til tider benytter sig af et guddommeligt fugleperspektiv, der gør dens skildring af den urgamle fortid mere storslået og virkelighedstro, fordi den ikke overblændes af nutids- eller fortidsperspektivet<sup>240</sup>.

Magowan beskriver, hvordan *Den afrikanske Farm* til og med afsnittet *Vinger* (sidst i tredje del) ofte benytter sig af et guddommeligt og religiøst perspektiv, for derefter at ”falde” mod et mere almindeligt centralperspektivisk pastoraleperspektiv; den ’guddommelige’ historie om paradiset erstattes langsomt af den personlige historie om tabet af Afrika som en allegori for den vestlige kulturs mytiske tab af Paradis. Magowan bemærker:

For Dinesen, as for Milton, pastoral is a mode of irony; something that one can in dire moments fall back on, but which cannot replace the Adamic ecstasy they feel when they write as if with God’s own eyes.<sup>241</sup>

Magowan beklager dette ”fald”, men jeg vil mene, at det perspektiviske ”fald” faktisk gør *Den afrikanske Farm* til et endnu mere imponerende og ’guddommeligt’ værk, idet det

---

<sup>239</sup> Jfr. afsnittet ’*Repetition*’, ’*parallelism*’ og ’*piling*’.

<sup>240</sup> Når man bruger centralperspektivet, vil pastoralens nostalgi oftest fungere som en kritik af nutiden. Længselen efter den urgamle fortid kan dermed komme til at virke komisk og noget søgt, fordi nostalgien ikke synes at udspringe af en egentlig længsel, men af et ønske om at kritisere nutiden, jfr. Magowan, p.8.



indskriver et perspektivisk ”syndefald” i sin egen beretning om uddrivelsen af paradys, så man allerede undervejs i bogen kan fornemme, at den urgamle fortid langsomt bliver utydelig og overblændes af fortidsperspektivet: fordrivelsen fra paradys. *Den afrikanske Farm* kan således siges at fortælle *hele* paradismyten, både historien om paradys og historien om tabet af paradys.

Med udgangspunkt i indledningen til *Den afrikanske Farm* beskriver Magowan Blixens særlige, ’guddommelige’ fortællestil; efter en sansemættet fordybelse i landskabet bliver læseren pludselig løftet op til en overblikposition, og som Magowan bemærker: ”(...) the effect is as if at whole sensual wrapping were being torn away from us and we were being made to see, as if for the first time, with the eyes of God”<sup>242</sup>. Det ’guddommelige’ i Blixens fortællestil består ikke blot i bevægelsen fra det sanselige til overblikket (en bevægelse der kan minde om udviklingen fra en primær oralitet til en skriftkultur) men i samspillet mellem de to (en kombination af oralitetens helhedsfølelse og skriftens overblik). Med hurtige skift mellem en sensorisk fordybelse og et storslået overblik foretager Blixen en konstant vekslen mellem det konkrete og det abstrakte, og skaber en sublim helhedsoplevelse som en intensivering af både sanser og bevidsthed<sup>243</sup>.

Blixens ’guddommelige’ beskrivelser rummer en henrykkende kvalitet, der i høj grad minder om den oplevelse, som jeg i afsnittet *Den opdagelsesrejsende, etnografen og æsteten* har beskrevet som ’wonder’. Alle indtryk synes pludselig at samle sig i ét storslået billede, og selvom man ikke fuldt ud forstår sammenhængen, så oplever man den intenst.

Oplevelsen af fuldstændig sammenhæng og harmoni minder om den helhedsforståelse, som en oral kultur ifølge Ong bygger på. Men oplevelsen af ’wonder’ adskiller sig markant ved ikke at være af varig karakter. Oplevelsen af ’wonder’ sker som en henrykkelse fra det vanlige, fragmenterede verdensbillede til en ekstasetilstand, hvor man oplever verden som fortryllet. Mens helhedsoplevelsen i en oral kultur er en varig tilstand, er oplevelsen i en skriftlig kultur kun midlertidig - til gengæld vil man i en skriftlig kultur opfatte helhedsoplevelsen som noget langt mere storslået og betagende, fordi man ikke bare oplever helheden, men også oplever, *at* man oplever helheden. Den helhedsoplevelse, der knytter sig til en skriftlig kultur, er derfor af en helt anden karakter. Helheden er ikke et grundvilkår men

---

<sup>241</sup> Magowan, p.119.

<sup>242</sup> Magowan, p.109.

<sup>243</sup> Det guddommelige perspektiv benyttes f.eks. i mange af beskrivelserne af landskabet, dyrene og de indfødte og især i skildringerne af Blixens forening med ”Afrika”.

et kunst-værk<sup>244</sup>, og selve oplevelsen kombineres med en meta-oplevelse af oplevelsen *som* et kunst-værk.

Når *Den afrikanske Farm* formidler oplevelsen af 'wonder', sker det ikke gennem en ren formidling den afrikanske verden, men ved en bevidst bearbejdning af det afrikanske, så det fremstår og genkendes som et kunst-værk, hvor man henrykkes og fornemmer, at alle delene udgør en sammenhængende helhed, som det f.eks. sker i beskrivelserne af Blixens kærlighedsforhold til Afrika.

Magowan beskriver det guddommelige perspektiv som en henrykkelse fra det vanlige centralperspektiv til et højere, mere indsigtsfuldt (religiøst) niveau, hvor Blixen som fortæller kan optræde som en fri og sprudlende skaber: "(...) we sense the joy of a free presence, experience creation at its most intense. It is this that the twisting, doubling brush-strokes reveal, the joy of a creator (...)"<sup>245</sup>.

Som Magowan gør opmærksom på, hæver Blixen sig med denne ekstatiske fortælleform over en banal sentimentalisering af fortiden, til fordel for en original iscenesættelse af et paradys. Jeg er dog uenig med Magowan i, at Blixens originalitet begrænser sig til brugen af det guddommelige perspektiv, og jeg vil hævde, at Blixen også, når hun "kun" benytter centralperspektivet og dets (ironiske) inkludering af den nutidige forgrund og den fortidige mellemgrund, udfører en meget original og på sin vis "henrykkende" fortælleform.

Ved hjælp af det guddommelige perspektiv "henrykker" Blixen *Den afrikanske Farms* læser "ud af" nutiden og "ind i" en fjern paradisisk verden. Den bevægelse Blixen foretager ved hjælp af centralperspektivet er mindre storslået, men måske ligeså effektiv. Den består nemlig i en "forrykkelse" af selve udgangspunktet, nutidsperspektivets traditionelle verdensbillede.

Blixen foretager en række originale omvendinger af perspektivet, og synes at foreslå et mere nuanceret blik på verden, hvor figurer som kiasmen og paradokset får lov at dominere. Jeg har tidligere beskrevet, hvordan omvendingerne af perspektivet i tekststykkerne *Om de to Racer* og *Negre og Historie* virker provokerende, fordi de synes at opfordre til en omvæltning af det eurocentriske verdensbillede, men udover denne politiske omvendelse foretager Blixen også andre former for omvendinger, der provokerer på andre måder.

---

<sup>244</sup> Helhedsoplevelsen er i en skriftlig kultur en kunstig tilstand, som det kræver en indsats (et kunststykke) at opnå.

<sup>245</sup> Magowan, p.111.

I tekststykket *Naturforskeren og Aberne* foretager Blixen en meget morsom teologisk omvending af perspektivet, da hun gengiver, hvordan en professor engang fortalte hende om, at han oppe på Mount Elgon for et øjeblik (til sin overraskelse) fandt det muligt at tro på Guds eksistens. Blixen fortæller, hvordan hun derefter for sig selv stiller et modspørgsmål til professorens teologiske tvivl: ”Havde det, oppe paa Mount Elgon, været muligt for Gud et øjeblik at tro paa Professor Landgreens Eksistens?”<sup>246</sup>. Andre steder nærmer Blixens omvendinger sig det blasfemiske, når hun f.eks. iscenesætter sin oplæsning af Joganas livshistorie som en omvendt skabelse<sup>247</sup>, eller de kan forekomme nedværdigende, som når hun beskriver gazellekiddet Lulu som ”Skønheden” og den indfødte dreng Kamante som ”Dyret”<sup>248</sup>.

Fælles for disse eksempler er, at Blixen ikke foretager et egentligt brud med det traditionelle perspektiv, men udfordrer det, og foreslår en *udvidelse* af perspektivet – et supplerende perspektiv - så det bliver bredere, mere nuanceret og mere levende. Blixen insisterer på verdens dobbelthed og foretager filosofiske og poetiske spejlinger, der med deres tilsyneladende respektløse kortslutninger kan forekomme løsslupne og useriøse. Spejlingerne er dog hverken så overfladiske, at de helt kan afvises, eller helt så vægtige, at de uden videre kan erstatte en mere traditionel beskrivelse. De synes at afprøve et alternativt blik på verden ude at afvise andre perspektiver, og resultatet er en oscilleren mellem et traditionelt billede og et provokerende modbillede.

I artiklen *Tavsheden som tableau* beskriver Charlotte Engberg, hvordan Blixen i fortællingen *Det ubeskrevne blad* sætter læseren i en lignende situation, idet fortællingen fremskriver en poetik for fortællekunsten, som hylder *tavsheden*:

Og som så ofte med Blixen bliver man i tvivl om, hvad det er man har været vidne til. Fortællingen bevæger sig på en knivsæg mellem det frivole og det højstemte og fremkalder hos læseren en reaktion, hvor tavsheden et blik-kort sekund efter afløses af latteren. Formen, Blixen her benytter sig af, er beslægtet med et pun, som udover at rime på *fun*, præsenterer sig som et på én og samme tid vittigt og åndfuldt udsagn.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> AF, p.237.

<sup>247</sup> ”Kødet var blevet Ord og boede iblandt os, fuldt af Naade og Sandhed.”, AF, p.98.

<sup>248</sup> AF, p.57.

<sup>249</sup> Engberg, *Tavsheden som tableau*, p.25.

Den vekslen mellem usikkerhed og forståelse, som Blixen opnår, når hun laver et ”pun”, minder på sin vis om oplevelsen af ’wonder’. I begge tilfælde oplever man en forrykkelse af perspektivet og en fornemmelse af, at tingene hænger sammen på en anden måde, end man er vant til. Man oplever en vis usikkerhed, indtil man genkender ”forrykkelsen” som noget sublimt (et menneskeligt eller guddommeligt kunstværk) eller som en vittighed.

Engberg beskriver, hvordan man stillet overfor vittigheden gennemgår samme erkendelsesproces som overfor det hellige:

Som det hellige er også vittigheden et kors for tanken. Og stillet overfor et sådant fænomen optræder der et mellemrum, en suspension af tid og rum der er fyldt med opmærksomhed, intuitiv vished og tavshed.<sup>250</sup>

Vittighedens suspension forløses som regel, idet man genkender ”forrykkelsen” som en simpel vittighed, der kun spøgefuldt forrykker ens verdensbillede, og man (lettet) begynder at le. Den simple vittigheds midlertidige forrykkelse af et verdensbillede kan på sin vis siges at cementere dette. Vittigheden udfordrer i første omgang verdensbilledets grænser, men i anden omgang bekræfter den dem, i og med at vittigheden afslører sig selv *som* en vittighed, der netop ikke skal tages alvorligt.

Hos Blixen skal ”vittighederne” dog langt fra altid opfattes som simple krusninger på overfladen, dertil optræder ”forrykkelserne” alt for ofte<sup>251</sup>, og ”vittighederne” besidder desuden et vid, der giver dem tyngde. Man kan selvfølgelig sagtens le ad Blixens ”forrykkelser” som vittigheder, der *for sjov* rykker ved et verdensbillede, men man kan også begejstres over dem, fordi de *for alvor* rykker ved et verdensbillede og viser en større og mere fantastisk verden.

I *Den afrikanske Farm* beskriver Blixen, hvordan hun selv føler en umådelig lykke, da noget ”rykker” hende *for alvor*. Hun beskriver, hvordan hun under et jordskælv oplever: ”en saa overvældende Glæde og Henrykkelse, at jeg ikke tror, at jeg nogensinde i mit Liv er blevet saa hovedkulds og grundigt bragt i Ekstase”<sup>252</sup>, og hun beskriver årsagen til sin henrykkelse som:

---

<sup>250</sup> Engberg, *Tavsheden som tableau*, p. 31.

<sup>251</sup> De mange ”forrykkelser” synes at afspejle et grundlæggende ønske om at pirre og ”forrykke” et eksisterende verdensbillede.

<sup>252</sup> AF, p.228. I den engelske tekst lyder det ikke, at Blixen blev ”bragt i Ekstase”, men at hun blev ”transported”, OA, p.253.

Denne umaadelige Lykkefølelse ligger hovedsagelig i Bevidstheden om, at noget, som man har troet var ubevægeligt, viser sig at kunne røre paa sig. Det maa være en af de rigeste Kilder til Glæde og Haab i Verden. Den døde Klode, Jordens tunge Klump, bevægede og strakte sig under mig. Den sendte mig et Budskab, en let Berøring i Forhold til hvad den kunde gøre, hvis den vilde, men af uendelig Betydning. Den lo saa de smaa Hytter faldt om og raabte: "*E pur si muove.*"<sup>253</sup>

Blixens beskrivelse hæver sig her til et guddommeligt perspektiv, hvor vi hverken bliver præsenteret for nutidens eller fortidens problemer, men udelukkende for en fjern fortid, hvor hun var ét med Afrika, og hvor jorden ligefrem sendte hende "et Budskab". Beskrivelsen minder meget om en anden 'guddommelig' scene, hvor Blixen i afmagt træder ud af huset for at afkræve de højere magter et tegn og bliver mødt med, hvad hun opfatter som en latter<sup>254</sup>, der bekræfter, at hendes skæbne er hård, men at hun må have kræfter til at fuldbyrde den.

I begge situationer føler Blixen sig ramt af latteren som en naturkraft, der "forrykker" hendes verdensbillede, og får hende til at erkende henholdsvis verdens og sin egen skæbnes potentiale og kompleksitet. Men Blixen beskriver ikke bare latteren som en ekstern kraft, der forrykker hendes verdensbillede. Latteren forplanter sig også til hende, og får hende til at føle sig som en del af verdensaltet – en oplevelse der må betegnes som en sublim, religiøs oplevelse.

Jeg mener, at det er samme form for perspektivisk "forrykkelse", som Blixen lægger op til, med de perspektiviske omvendinger, som hun foretager ved hjælp af det mere "almindelige" centralperspektiv - om end "forrykkelserne" her forekommer knap så storslåede.

De perspektiviske omvendinger kan, som før nævnt, opfattes som overfladiske provokationer, der kan afvises med latter, men man kan også opfatte dem som reelle forslag til forrykkelser af perspektivet, og hvis man vælger denne sidste strategi, vil man ikke kun le ad "forrykkelserne" som vittigheder, men også som vidnesbyrd om, at verden er mere nuanceret, end man måske umiddelbart skulle tro. Latteren kommer således ikke blot til at fungere som en anerkendelse af vittighedens banale paradoksalitet, men også som en anerkendelse af (og glæde over) verdens komplekse paradoksalitet.

---

<sup>253</sup> AF, p.229.

<sup>254</sup> "Vældige Magter havde leet ad mig, eller til mig, med et Ekko fra Højene.", AF, p.284.

Jeg har tidligere antydnet, at *Den afrikanske Farm* benytter det 'guddommelige' perspektiv til at skildre paradiset, mens centralperspektivet bruges til at skildre tabet af paradiset. Man kunne således forvente, at det 'guddommelige' perspektiv udelukkende blev benyttet til at beskrive de forhold, der eksisterede i "Afrika" inden syndefaldet, og det mener jeg, også er tilfældet. Men jeg mener, at det 'guddommelige' perspektiv beskriver to forskellige former for paradiset, der knytter sig til to forskellige former for syndefald.

Dels beskriver Blixen Afrika som et oprindeligt (naivt) paradiset, hvor mennesker, dyr og landskab på forunderlig vis er i samklang, og hvor det syndefald, der f.eks. sætter skel mellem Gud og Djævelen, endnu ikke er indtruffet. I dette paradiset besidder man en naturlig form for helhedsforståelse, fordi man simpelthen endnu ikke besidder evnen til at skelne – det er den form for paradiset, som jeg har knyttet til Ongs beskrivelse af førskriftlige kulturer.

Desuden beskriver Blixen Afrika som et paradiset, hvor hun som et civiliseret menneske kan genopleve at være del af en helhed. Dette paradiset har gennemgået skriftens syndefald, men når skellene for et øjeblik ophæves, og man erkender enheden i dobbeltheden, kan man for et øjeblik genvinde en helhedsforståelse. I denne helhedsforståelse er man særdeles bevidst om modsætningerne, og når modsætningerne ophæves, og man føler, at alt trods alt udgør en helhed, opleves det som et 'wonder'. Det egentlige syndefald for dette paradiset finder sted, når de maleriske forskelle forfladiges, så det bliver meningsløst at foretage egentlige foreninger af forskellene<sup>255</sup>.

Ved hjælp af centralperspektivet beskriver og beklager Blixen tabet af paradiset, men det er vel at mærke kun tabet af det "civiliserede" paradiset, der for alvor beklages. Selvom Blixen beklager, at det oprindelige Afrika (landet, dyrene og menneskene) vil ændre sig mere og mere med kolonialiseringen af landet, så beklager hun egentlig ikke den civiliseringsproces, de indfødte udsættes for. Blixen taler for, at man skal sikre sig, at processen ikke går for hurtigt, men hun er f.eks. begejstret over at kunne være med til at bibringe de indfødte skriftens gave. Det kunne således se ud til, at Blixen opfatter "syndefaldet" fra det oprindelige som et acceptabelt offer for at modtage civilisationens og skriftens velsignelse<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> *Den afrikanske Farm* beskriver, hvordan dette syndefald gradvis finder sted under Blixens ophold i Afrika, og for alvor tager fart ved hendes afrejse.

<sup>256</sup> I et brev til mosteren Mary Bess Westenholtz skriver Blixen om de tidlige tilflytters liv i Afrika: "Jeg tror at der er meget af dette, som man vil omtale med en særlig Kærlighed og med et særligt Savn, naar det om nogle Aar er forsvundet; men paa samme Tide er det rent umuligt at lade være at arbejde af alle Kræfter paa at forandre alle disse Forhold: at forbedre Vejene, at lære vore Folk op, saa at én af dem kan overkomme et Arbejde, som det nu tager

Nostalgien i *Den afrikanske Farm* retter sig mod det ”civiliserede” paradys, hvor man ikke bare lever i skøn harmoni, men hvor man er bevidst om, at man lever i skøn harmoni – og hvor man er parat til at yde en indsats for at livet skal forme sig som et smukt kunstværk.

Ved hjælp af det ”guddommelige” perspektiv bringer Blixen dette ”kunstige” paradys til live i en rendyrket poetisk tekst. Sideløbende forklarer hun ved hjælp af centralperspektivet, hvordan denne paradisiske verden er tabt, men hun benytter også centralperspektivet til at antyde, hvordan man ved at foretage omvendinger og udvidelser af perspektivet kan nærme sig en paradisisk helhedsopfattelse. Dermed mener jeg, at centralperspektivet sideløbende med det ”guddommelige” perspektivs levendegørelse af harmonien mellem liv og kunst, fremskriver en poetik for, hvordan man gør livet til kunst, og hvordan man gør kunsten livagtig.

---

fra 5 til 10 af dem at udføre, - paa alle Maader at lade ”Landet som omkring sig skuer, - og med Ørk og Højfjeld truer, - korte Smil og aldrig vekt” – være som i Bjørnsons Digt: ”Jætten som skal tæmmes, - for at det vi vil, skal fremmes. Han skal bære, han skal drage, - han skal hamre, han skal sage, - han skal male Lys i Fossen. Hele Dundren, hele Trodsen, - skal imellem Fjord og Fjælde, - bygge os et Skønhedsvælde.” – og det er vel deri, at vi i Sandhed ligner, og lever med de gamle Dages Folk.”, *Breve fra Afrika*, 2. del, p.156.

## Konklusion

*Den afrikanske Farm* læner sig op af mange genrer; som vist i det forudgående præsenterer bogen sig bl.a. som en autobiografi, en rejseskildring og en pastorale, og bogens fortæller iscenesætter sig som en traditionel mundtlig fortællerske. *Den afrikanske Farm* er desuden spækket med citater og henvisninger, og dermed synes en omfattende og vidt forgrenet kulturarv at blive inddraget i bogens univers. Men selvom *Den afrikanske Farm* således fremstår som en multifacetteret tekst, er teksten dog hverken kaotisk eller fuldkommen ustruktureret.

I de forudgående tre dele har jeg betragtet *Den afrikanske farm* ud fra tre forskellige hovedperspektiver for at afdække, hvordan bogen præsenterer sig som en virkelighedsskildrende tekst, som en underholdende tekst og som en poetisk tekst. Men gennem disse læsninger er jeg også blevet opmærksom på, hvordan der på tværs af de forskellige genrer og fortælleriske teknikker fremkommer en række overordnede mønstre.

Læsningen af bogen som autobiografi viste, af Blixen i *Den afrikanske Farm* ikke så meget beskriver sin personlige historie, som hun *fortæller* en historie, hvor hun optræder i rollen som kunstner. På samme måde viste læsningen af Blixens mundtlige fortællerrolle, at hun i *Den afrikanske Farm* ikke fokuserer så meget på selve de mundtlige fortælletraditioner, hun oplevede i Afrika, som hun fokuserer på, *at* hun i løbet af sit ophold blev indviet i en mundtlig tradition, og dermed berettiget kan iscenesætte sig i rollen som mundtlig fortællerske. I begge tilfælde viger den konkrete personlige historie til fordel for en mere symbolsk iscenesættelse af Blixen i en kunstnerrolle, og *Den afrikanske Farm* fremstår dermed i begge tilfælde mere som en poetologisk nøgletekst, end som en biografisk nøgletekst.

Mens beskrivelserne af Blixens person giver et entydigt billede af hende i rollen som kunstner, tegner beskrivelserne af Afrika et anderledes flertydigt mønster. Under læsningen af *Den afrikanske Farm* som rejseskildring blev det tydeligt, at bogen på *diskursplanet* opfordrer til en omvendning af det traditionelle vesterlandske perspektiv og forsøgsvis foreslår et afrikansk perspektiv, mens bogen på *historieplanet* fastholder et særdeles stereotyp billede af Afrika. Samme paradoksalt dukkede frem i undersøgelsen af Blixens mundtlige fortællerrolle, hvor Blixen på samme måde iscenesætter det afrikanske – mundtligheden – som et forbilledligt alternativ, samtidig med at hun på intet tidspunkt tillader afrikanerne at spille en væsentlig rolle hverken som fortællere eller som tilhørere. Også under læsningen af *Den afrikanske Farm* som kærlighedserklæring kom dobbeltheden til syne. Blixen



iscenesætter både det afrikanske som noget fremmedartet og uforståeligt, som en europæer aldrig vil kunne forstå, og samtidig beskriver hun meget overbevisende sin egen (midlertidige) forening med Afrika.

Jeg har tolket dobbeltheden som en konsekvens af, at Blixen fastholder det stereotype vesterlandske perspektiv, fordi det har æstetisk slagkraft, men at hun samtidig tilnærmer sig det afrikanske som et alternativ, der kan berige (og bekræfte<sup>257</sup>) det vesterlandske perspektiv. Begge perspektiver værdsættes, fordi de begge har æstetisk potentiale, og når Blixen benytter sig af begge perspektiver bliver resultatet en interessant æstetisk uafgørelighed, hvor hun på den ene side taler for et oprindeligt (naivt) verdensbillede, og på den anden side afslører sig som en civiliseret og selvbevidst kunstner, der insisterer på kunsten som livets egentlige målestok.

Mønsteret med, at Blixen læner sig op ad traditionen samtidig med at hun udfordrer dens grænser, strækker sig også til hendes brug af forskellige genrer i *Den afrikanske Farm*. Læsningerne af *Den afrikanske Farm* som autobiografi og rejseskildring har vist, at disse ”sandfærdige” genrer ikke nødvendigvis behøver at være så blodfattige og objektive, som man umiddelbart kunne tro, men at genrekonventionerne også tillader en vis grad af subjektiv fortolkning. Blixen overskrider dog også disse videre grænser for genrerne, f.eks. når hun i sin autobiografi helt undlader at fortælle den personlige historie og i stedet fortæller historien om sin kunstnerrolle, ligesom hun overskrider konventionerne for den etnografiske rapportering, når hun ikke bare tillader den subjektive fortolkning at trænge ind i sin beskrivelse af de faktiske begivenheder, men ligefrem lader fortolkningen overblænde de faktiske begivenheder.

Fælles for alle de mønstre der tegner sig, for hvordan *Den afrikanske Farm* genererer sin fortælling, er, at Blixen overskrider det oplagte og enkle til fordel for iscenesættelsen af en kompleks og nuanceret verden, der minder om de verdener, som hun skaber i sine fiktive fortællinger. Selvom stofområdet i *Den afrikanske Farm* er et andet, foretager bogen samme form for kunstnerisk bearbejdning af stoffet, og jeg mener, at resultatet er et kunstværk, der er lige så fascinerende som Blixens fiktive fortællinger.

---

<sup>257</sup> Jfr. Det romantiske ideal om at kunne genfinde civilisationens ypperste frembringelser i naturen.

## Litteraturliste

Adams, Percy G.: *Travel literature and the evolution of the novel*, The University Press of Kentucky 1983.

Aiken, Susan Hardy: *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, The University of Chicago Press 1990.

Anyanwu, Dr. K.C (og Prof. E. A. Ruch): *African philisophy. An Introduction to the main philosophical trends in Contemporary Africa*, Catholic Book Agency, Rome 1984.

Benjamin, Walter: *Fortælleren. I: Fortælleren og andre essays*, Nordisk Forlag 1996.

Blixen, Karen: *Breve fra Afrika 1914-31*, Gyldendal 1986.

Blixen, Karen: *Den afrikanske Farm*, Gyldendal 1986.

Blixen, Karen (Isak Dinesen): *Out of Africa*, Penguin 1983.

Blixen, Karen: *Samlede Essays*, Gyldendal 1985.

Blixen, Karen: *Sandhedens hævn. En Marionetkomedie*, Gyldendal 1980.

Blixen, Karen: *Sidste fortællinger*, Gyldendal 1997.

Blixen, Karen: *Syv fantastiske Fortællinger*, Gyldendal 1986.

*Blixeniania* 1984 (Red. Hans Andersen og Frans Lasson), Karen Blixen selskabet 1984.

Clifford, James: *On Ethnographic Allegory* (1986), I: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, (Red.: James Clifford and George E. Marcus), University of California Press 1986.

Clifford, James: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press 1988.

Engberg, Charlotte: *Fortællingen til døden*, I: *Ny Poetik* 4, 1994.

Engberg, Charlotte: *Tavsheden som tableau*, I: *Ny Poetik* 7, 1997.

Engberg, Charlotte: *Verden på vrangen*, I: *Masken som repræsentation* (Red. Jørgen Østergård Andersen og Charlotte Engberg), Aarhus Universitetsforlag 1994.

Fiske, John: *Introduction to communication studies*, Routledge 1996.

Gad, Tue og Bodil: *Ved kilden under træet... Kapitler af paradisdømmens historie*, Reitzel 1988.

Granqvist, Raoul: *Stereotypes in Western fiction on Africa: A study of Joseph Conrad, Joyce Cary, Ernest Hemmingway, Karen Blixen, Graham Greene and Alan Paton*, Umeå Universitet 1984.

Greenblatt, Stephen: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, The University of Chicago Press 1991.

Gusdorf, George: *Conditions and Limits of Autobiography* (1959), I: Autobiography. Essays Theoretical and Critical, (Red. James Olney), Princeton University Press 1980.

*Gyldendals Litteraturlleksikon* 1974, Bind 3.

Hannah, Donald: *"Isak Dinesen" and Karen Blixen - The Mask and The Reality*, N.Y. 1971.

Horton, Susan R.: *Difficult Women, Artful Lives. Olive Schreiner and Isak Dinesen, In and Out of Africa*, The John Hopkins University Press 1995.

Juhl, Marianne (og Bo Hakon Jørgensen): *Dianas hævn - to spor i Karen Blixens forfatter-skab*, Odense Universitetsforlag 1981.

Langbaum, Robert: *The gayety of Vision. A Study of Isak Dinesen's Art*, Chatto & Windus 1964.

Larsen, Svend Erik: *Landskab, erindring og identitet, I: Menneske og Natur*. Arbejdsrapport 72, Odense 1995.

Lejeune, Philippe: *On Autobiography*, University of Minnesota Press 1989.

Magowan, Robin: *Narcissus and Orpheus. Pastoral in Sand, Fromentin, Jewett, Alain-Fourier, and Dinesen*, Garland publications in comparative literature 1988.

Moretti, Franco: *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*, Verso 1997.

Mulvey, Christopher: *Anglo-American Landscapes. A study of nineteenth-century Anglo-American travel literature*, Cambridge University Press 1983.

Ngugi wa Thiong'o: *Writers in Politics*, Oxford 1997.

Ngugi wa Thiong'o: *Penpoints, Gunpoints, and Dreams. Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford 1998.

Okpewho, Isidore: *African Oral Literature*, Indiana University Press 1992.

Ong, Walter J.: *Orality & Literacy. The Technologizing of the Word*, Routledge 1996.

Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes – Travel Writing and Transculturation*, Routledge 1992.

Ritter, Joachim: *Landskab. Om det æstetiskes funktion i det moderne samfund* (1963). I: *Æstetiske teorier* (Red. Jørgen Dehs), Odense Universitetsforlag 1995.

Scott, H. Jill: *Sp(l)acing out the (Sub)Text: Rewriting through Landscapes in Isak Dinesen's Out of Africa*", I: *Isak Dinesen and Narrativity: reassessments for the 1990s* (Red. Gurli Woods), Carleton University Press 1994.

Selboe, Tone: *Kunst og Erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*, Odense Universitetsforlag 1996.

Singh, Rashna B.: *Isak Dinesen's Out of Africa: A Variation on a Theme*. I: *Karen Blixen / Isak Dinesen: Tradition, Modernity and Other Ambiguities*, University of Minnesota 1985.

Starobinski, Jean: *The Living Eye*, Harvard University Press 1989.

Thurman, Judith: *Isak Dinesen. The Life of a Storyteller*, Picador USA 1995.

Whale, John: *Romantics, explorers and Picturesque travellers*, I: *The Politics of the Picturesque: Literature, landscape and aesthetics since 1770*, (Red. Stephen Copley & Peter Garside), Cambridge University Press 1994.