

Lystig pedagogikk og narrativt begjær

To essays om Karen Blixens fortellinger

Ragnar Arntzen

Høgskolen i Østfold
2010

Online-versjon (pdf)

Utgivelsessted: Halden

Det må ikke kopieres fra rapporten i strid med åndsverkloven og fotografiloven eller i strid med avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

Høgskolen i Østfold har en godkjenningsordning for publikasjoner som skal gis ut i Høgskolens Rapport- og Arbeidsrapportserier.

Rapporten kan bestilles ved henvendelse til Høgskolen i Østfold.
(E-post: postmottak@hiof.no)

Høgskolen i Østfold
© Forfatteren/Høgskolen i Østfold
ISBN: 978-82-7825-271-0

Forord

Litterære analyser kan lett føre til at man går glipp av litteraturens umiddelbare fascinasjon som forfatteren av disse essayene så riktige påpeker. Det er derfor med en viss skepsis jeg nærmet meg denne teksten. Gleden ble desto større. Til tross for omfattende og grundig analyse formidlet den til meg ny fascinasjon for Karen Blixens tekster. I en lettest form trekker forfatteren linjer og perspektiver som skaper den type avstand til originalteksten som gir en lyst på å lese mer. Her kombineres pedagogisk analyse av Karen Blixens fortellinger med europeisk kulturhistorie på en måte som gjør teksten spennende og lærerik. Det er med glede og stolthet at jeg som leder for Avdeling for lærerutdanning, kan anbefale denne teksten for lek og lærd.

Remmen 12. desember 2009

Eystein Arntzen

Dekan

INNHold

Innganger til Karen Blixens univers	3
-------------------------------------	---

DEL I

Fortelling, lek og ironi – om et vintereventyr

Innledning	7
Lesning og fascinasjon	8
Harmoni og splittelse	9
Hva kan naturen fortelle oss?	10
Narcissus og Ekko	13
Sommerfugleeffekten	14
Innvielsen i menneskets grunnvilkår: om det komiske og tragisk	16
Dramaturgisk logikk og magisk dialog	19
Kommunikasjon og narrasjon	21
Former for ironi	23
Lek med formler og sjanger	28
Kan ironi forsvinne?	29
Blindhet og innsikt	31
Fortelling og lek	34
Å smelte sammen – i is	39

DEL II

Lystig pedagogikk og narrativt begjær

På din maske skal jeg lese deg	41
Leksjon 1: Metodisk lystspill	44
Om å pedagogisere med hammeren	44
Vitenskapelig ekskurs og lidenskapelig diskurs	47
Nakne fakta, blyge personalia og et kosteskaft	50
Pedagogiske primær-erfaringer	52

Leksjon 2: Pedagogiske snarveier via vers	54
Raske verseføtter	54
Regnets tale og hammerens sang	55
Fordelen ved å tale på vers	57
Falsk kadens – og en advarsel til potensielle fortellere	59
Pedagogisk eksempel – men ei til etterfølgelse	61
Leksjon 3: Narrativ pedagogikk	64
Ansikt til innsikt	64
Hvis fortellinger ikke fantes	68
- som fisken i vannet	69
Til vær med en søtere munns pedagogikk	71
Fortellekunst og moderne barneoppdragelse	73
Leksjon 4: Dramatikk – når pedagogiske aktører støter sammen	76
Jeg spørger kun	76
Når Hr. Ibsen triller piller	78
Fra Ibsen til Goethe	81
Kunstneren – et barn som drømmer	86
En mangfoldig historie om en enfoldig elev	91
Pekefingerens pedagogikk og en tante som fordufter	97
Leksjon 5: Er det hele bare en guddommelig komedie?	102
Orden i begreper	102
Maskerader og omveltninger i himmel og på jord	103
Den kosmiske orden er en komisk orden	106
Om daglig flåing og menneskets høyeste lykke	108
Målstyring i månelys	110
Det går som en drøm	113
Snakk om logos	115
Leksjon 6: Gjestebudets pedagogikk	117
Meny	117
Når utgangspunktet er som galest	118
Erotisk pedagogikk med sang og en retorisk digresjon	119
Øllebrød på skolekjøkkenet	121
Forvandlingens pedagogikk	122
Frikvarter og demaskering	124
Fortellinger av Karen Blixen som blir kommentert	127
Persongalleri	128
Takk	130

INNGANGER

Barnet og leken i Karen Blixens univers

Udenfor rækkevidde har hidtil intet været. Det eneste spørgsmål, som bliver gjort, er: Hvad har du lyst til? Loven er altid den samme: Hvad du ønsker, skal du få.

Ja, dette er den vidunderlige verden Karen Blixens fortellinger tar oss inn i: ingenting er umulig, du skal få det du aller mest begjærer. Dette Blixen-sitatet som er hentet fra essayet ”Moderne ægteskab og andre betragtninger”, er en ganske presis formel for mange av Blixens fortellinger. Det vidunderlige er alltid innen rekkevidde, og vi vil alle kunne nå det hvis vi virkelig vil og er innstilt på det. Karen Blixen går ikke av veien for å la sin fattige heltinne plutselig og helt urealistisk vinne 100 000 i lotteri, dersom det er det det står på for at det vidunderlige skal skje. Dette stiller Karen Blixens fortellinger i et ganske annet lys enn de aller fleste andre fortellinger, der spenningen som oftest er knyttet til hvordan man overvinner hindringer, og der spenningsnivået er knyttet til hvor store hindringer man kan stille i veien for helten før han eller hun skal få det han eller hun begjærer. Blixens helter får raskt det de begjærer, så spenningen her er ikke om og hvordan man får det, men hva man gjør når man har fått det. Hva gjør man med det vidunderlige?

Det går som en drøm, kunne man si. Eller som en lek. At det vidunderlige, ideale og det vi aller mest streber etter henger litt høyt, det er kun en spøk, sier hun, ”et elskværdigt gækkeri, ligesom når en moder hænger et kræmmerhus så højt på juletræet at hendes lille barn må strække sig til det alleryderste for at få

fat på det.” Og det står jo i Bibelen at dersom vi ikke blir som barn igjen, kommer vi ikke inn i himmelen; og i det eldste og kanskje vakreste visdomsdiktet i nordisk litteratur, *Voluspå*, fremstilles gudenes lykketilstand som det å leke: Det er det gudene tilbringer sin tid med før stridighetene kommer inn i verden, disse forferdelige konfliktene som førte frem til gudenes undergang i Ragnarok, og det er det gudene gjør etter at en ny verden stiger opp etter Ragnarok: de sitter i det grønne gresset på Idasletten, spiller med gullterninger – og leker.

Karen Christentze von Blixen-Finecke ble født i 1885, døde i 1962, og levde dermed hele sitt voksne liv på 1900-tallet. I hennes forfatterskap fins det ingen spor av den moderne verden hun så vokse frem med så rasende fart. Å lese Karen Blixens fortellinger er å gå inn i en annen og fremmed verden, tiden før industrialisering og moderne teknologi, før telefonen, filmen, bilen, flyet, platespilleren, radioen og alle de andre tingene vi nå ikke lenger klarer oss uten. Når Karen Blixen henlegger fortellingene sine til en helt annen tid enn den hun selv levde i, forklarer hun det med at moderne mennesker ikke egner seg som helter i hennes fortellinger: ”Nutidens Mennesker blir opdraget til alt mulig, bare ikke til at være modige.” Hele forfatterskapet kan derfor ses på som en indirekte kritikk av moderne pedagogikk og barneoppdragelse, ut fra et litterært, narrativt perspektiv. For er det noe fortellingen krever, er det helter, sier hun. Romaner kan godt handle om vanlige mennesker, men den guddommelige fortellekunsten krever handlingsdyktige helter. Det kan godt være at denne kritikken bare var en spøk hun kom med i et lystig øyeblikk, for Karen Blixen elsket å drille med sine medmennesker, men da må vi samtidig huske at for henne var spøk en særdeles alvorlig sak.

Etter at Karen Blixen hadde flyttet tilbake til Danmark etter sin 20-årige karriere som kaffefarmer i Afrika, klager hun flere ganger over at danskene tok alt så alvorlig, og at det som for henne var ment som spøk, ble av danskene

oppfattet som alvor. Hun følte det ofte, sier hun, som om hun var den eneste som hadde drukket champagne i et selskap der alle de andre var edrue, eller som et tøysete barn i et selskap av seriøse voksne. Ett av barna til de ansatte på Rungstedlund forteller at baronessen elsket å leke, og at hun ofte var den voldsomste og barnsligste i leken. I et brev til en venninne skriver hun at dersom hun hadde makt til å gjøre noe for menneskeheten, vil hun more den.

Denne spøkefulle holdningen gjenfinner vi også i forfatterskapet, og den signaliseres allerede i tittelen på debutboken, ikke i den danske, men i den engelske utgaven, ”Seven Gothic Tales”. Hun forklarer nemlig sjangerangivelsen ”Gothic Tales” med at *gothic* tidfester historien og antyder noe som både er ”ophøjet og kan slå over i Spøg og Spot, i Djævlerier og Mystik”. Og denne stadige veksling mellom noe opphøyet og noe spøkefullt gjenfinner vi også i hennes viktigste pseudonym, Isak Dinesen. Dinesen var Karens pikenavn (dvs farens navn), og hun forklarer Isak-navnet med at den bibelske ”Isak var den som fikk sin mor til å le”. Dessuten betyr Isak ”latter” på hebraisk. Også i selve valget ligger det en kobling mellom det opphøyde og spøkefulle, siden de kristne vel heller vil assosiere Isak-navnet til det stakkars barnet som Abraham ville ofre til sin Herre.

Barns lek er et eksempel på en menneskelig aktivitet der det voksne skille mellom alvor og spøk er opphevet, og Blixen fremhever da også leken som en heroisk livsholdning av nærmest overmenneskelige dimensjoner, for det er ikke så rent lite som fordres av den som skal leke: ”Mod og fantasi, humor og intelligens, men især en blanding av uselvished, generøsitet og ynde”. Men dette er også en meget presis karakteristikk av den blixenske helt og heltinne. De har ofte et utprøvende og lekende forhold til livets store spørsmål, som for eksempel i kjærlighetsforholdet¹:

¹ Hentet fra ”Moderne Ægteskab og andre Betragtninger”

Når den ene part kunde udslynge sit: "Du har leget med mig"; da stod den anden i den moralske Bevidsheden uden Svar. Men det kan tenkes de Øjeblik kan komme da den anklagede frimodigt kan svare: "Ja, jeg har leget med dig, fordi den ypperste Side af mit Væsen udfolder sig i Leg, og Leg er hellig. Men du, din usle Stakkel, du var snæverhjertet og stiv af Ånd, du forstod dig ikke på at lege.

Leken er altså en stor sak for Karen Blixen, og den henger sammen med den ypperste form for selvrealisering og livsfylde. Nå er det ikke så mange av Blixens fortellinger som handler om barn, og i de få som gjør det, er det kun én fortelling der barn leker, og der knyttes det interessante forbindelseslinjer mellom fortelleren, narrasjonen og det lekende barnet. Den fortellingen heter "Peter og Rosa" og vil danne det seriøse utgangspunktet for denne boken. I andre del skal vi betrakte hele forfatterskapet i et lystig-pedagogisk perspektiv, og se hva som skjer dersom vi tenker oss at alle Blixens helter egentlig er maskerte barn som på en eller annen måte utsettes for læring.

Fortelling, lek og ironi

Om vintereventyret ”Peter og Rosa”

”Peter og Rosa” er en av de aller vakreste fortellingene til Karen Blixen, - og en av de aller grusomste. Historien handler om Peter og Rosa på 15 år som er fetter og kusine, men de har vokst opp sammen på prestegården til Rosas far. Presten er en typisk luthersk prest i det blixenske univers – autoritær, verdensfornektende og nihilistisk – og han skaper et dystert oppvekstmiljø for barna: ”At vokse op i dette Hus var for de unge Mennesker der en tung Opgave og en Kamp, som om skæbnesvangre Magter drog dem den anden Vej, ned i Jorden, og manede dem til at opgive det farefulde og forfængelige Liv.” Presten har bestemt at Peter skal studere til prest, men i all hemmelighet planlegger Peter å rømme prestegården for å bli sjømann. Peter innvier Rosa i planen sin og håper at hun skal hjelpe ham, men Rosa blir sjalu og avslører Peters plan for presten. Før presten får grepet inn og stanset Peter, inviterer Rosa Peter ned til havet for å se på isen som er i ferd med å smelte. Her foreslår Rosa at de skal leke på den usikre isen, Peter blir med og de går gjennom isen og drukner.

Den tragiske slutten er forberedt fra første øyeblikk, men allikevel kommer den nesten som et sjokk fordi fortellingen også er omkranset av håp, og på slutten følger vi de to hovedpersonene i intens lek. Og det er vanskelig å akseptere at unge mennesker på vei ut i livet, velger å dø. Ekstra vanskelig å akseptere er det når døden markerer slutten på en lek. Dessuten, midtveis i

fortellingen, i en av de mest sentrale dialogene mellom de to hovedpersonene Peter og Rosa, presenterer Peter en lystig eksistensfilosofi der det hevdes at målet for den menneskelige eksistens er å få Gud til å le. Forløpet tilsier altså at dette er en tragisk fortelling, men flere steder inviterer teksten leseren til å reflektere over det komiske eller andre livsholdninger som står i motsetning til det tragiske, som for eksempel lek, latter og ironi. Man kan snakke om en motsigelse i teksten mellom handlingsforløp og refleksjoner, og her er interessante paralleller mellom fortelling og lek, og når mange av refleksjonene nærmest står i en slags dialog til mange andre av Karen Blixens fortellinger, har jeg latt meg friste til å studere denne fortellingen nærmere.

Lesning og fascinasjon

Den danske retoriker Christian Koch (1994) hevder at litteraturvitere er for opptatt av fortolkning og betydning. Gjennom empiriske undersøkelser blant danske og amerikanske studenter som er glade i å lese skjønnlitteratur, viser Koch at lystlesernes fascinasjon ikke er knyttet til betydningsinnhold. Og for så vidt er jo dette noe vi alle vet: Det er ikke budskapet som fryder oss i lesningen, det er ikke det avsluttende betydningsinnholdet som gjør lesning av god litteratur så fascinerende. Disse lystlesernes fascinasjoner har så Koch forsøkt å systematisere og lage en slags metode ut av. Vi må ikke bare fokusere hva teksten betyr, men også hvordan den betyr, og hvordan den setter i gang ulike lystfylte prosesser i leseren: ”Mange æstetiske virkninger i litterære tekster består i at læseren på en lystfull måte konfronteres med en fascinerende tegnfunksjon i teksten,” for eksempel ved at tegnet er

- flertydig
- motsigelsesfylt
- dunkelt (man aner mer enn man forstår)
- økonomisk (et lite uttrykk inneholder stor mengde betydning)
- ett og samme element synes å forene motsatte egenskaper ved seg,

- uttrykk for tragisk eller dramatisk ironi
- ett element kan ha én egenskap i én henseende, men samtidig en ganske motsatt i en annen henseende

Det er ingen stor overdrivelse å si at vi finner alle disse tegnfunksjonene i ”Peter og Rosa”. Tilsynelatende virker det som om fortellingen skrider jevnt og rolig fremover, men ved nærlesing viser det seg at alt er uopphørlig i bevegelse. Her er hele tiden et umerkelig skifte mellom indre og ytre virkelighet, og et veldig spill mellom illusjon og virkelighet. Synsvinkelen skifter mellom aural og personal, mellom Peter og Rosa, og den aural synsvinkel skifter mellom objektiv distanse og ironisk drill. Flere av situasjonene dobbelt- og trippleksponeres gjennom ulike litterære grep. Til slutt kan det nesten virke som om grunnen forsvinner under føttene på leseren, som når man hopper fra isflak til isflak – slik Peter og Rosa faktisk gjør.

Harmoni og splittelse

Peter og Rosa er satt opp som to kontraster, der Peter er den tillitsfulle og harmoniske, og Rosa det disharmoniske, splittede sinn. ”Hennes Sind balancerede langs med en smal Eg, hvorfra hun hvert Øjeblik kunde falde ned, enten i Henrykkelse over Foraaret i Luften og over sin egen friske Skønhed, eller, til den anden Side, i bitter Vrede imod, og Ringeaegt for hele Verden.” Hun er bortskjemt, ensom og ulykkelig, ”og i sit Hjerte troede hun, at der før eller senere vilde hende noget frygteligt.” Og det er aldri tomme trusler i det blixenske univers.

Rosa mangler Peters kjærlige og naive blick på verden, for ”hendes lange Øjenvipper gav hende udseende af at se paa Folk og Ting fra et Baghold” (denne karakteristikk dukker opp på et sentralt og dramatisk sted på slutten av fortellingen). Det å betrakte verden fra et bakhold kan saktens tolkes som en

form for ironi, i hvert fall er det her snakk om et skjevt perspektiv. Man kan også karakterisere det som et ondt blikk. Den som ligger i bakhold, har sjelden edle hensikter. Eller det kan tolkes som blikket til en som er svært skremt, en som føler seg utsatt og truet, og som kanskje ikke helt klarer å lokalisere eller identifisere fienden. Det siste stemmer kanskje best med Rosas egen selvforståelse, men slik fortelleren presenterer henne, inviteres ikke leseren til fullstendig å dele denne forståelsen. I hvert fall ikke i forholdet til Peter.

Rosa er på flere måter knyttet til død: Hun ønsker død over alle, av og til også over seg selv. Hennes mor døde da Rosa ble født, og Rosa pleier å sette opp håret på samme måte som sin mor når hun går til sin far for å be om noe.

I noen tilbakeblikk får vi greie på at Peter og Rosa har hatt en lykkelig barndom, på tross av det strengt pietistiske og livsfiendtlige miljøet. ”De to barn kom godt du af det sammen, for Peter var en føjelig Natur og let at regere, og de havde haft mange store Eventyr i Fællesskab.” Det kan virke som om Peter ikke har skjønt Rosas spill, men dersom han hadde sett den, er det ikke sikkert han ville ha tatt seg nær av det eller tillagt det noen vekt. Peter er føyelig i forhold til det sosiale miljøet, kanskje fordi han har sin oppmerksomhet mer mot naturen enn menneskene. Umiddelbart kan det se ut som om Peter og Rosa er helt og antihelt, men etter hvert vil vel den sammensatte og splittede Rosa virke mer interessant og fascinerende enn Peter.

Hva vil naturen fortelle oss?

Naturen spiller en bemerkelsesverdig og avgjørende rolle i historiens utvikling. At naturen akkompagnerer en histories utvikling, er nærmest en klisjé i litteraturen, men her skjer det på en så tydelig, overdreven og eksplisitt måte at klisjéen nærmest blir sprengt – og igjen blir estetisk produktiv. Historien begynner i et voldsomt og dramatisk naturpanorama som ser ut til ha avgjørende innvirkning på Peters livssituasjon. Midtveis dukker en liten sommerfugl opp,

og den forårsaker en endring av forholdet mellom Peter og Rosa (en ”sommerfugleffekt”). Her har vi altså en dobbel oppvåkning, i den store (makrokosmos) og den lille naturen (mikrokosmos). På slutten er naturen det eneste handlende subjekt (strømmen ”går sterkt” og ”suger” menneskene ned), mens grunnen bokstavelig talt forsvinner under føttene på de to menneskene i historien. Vannet er altså både livgivende og dødbringende.

Historien utspiller seg på Nordvestsjælland ut mot Øresundskysten, og den skal spilles til ende i løpet av noen dager i overgangen fra vinter til vår. Dette er en av de virkelig tunge vintre da sundet mellom Nordvestsjælland og svenskekysten er gjenfrosset. Dette gjenfrosne landskapet skal ikke bare få stå som en illustrasjon på noe annet, for eksempel det miljøet vi nå skal bevege oss inn i, for dette betyr, sier fortelleren, at ”Der var ingen Haab eller Barmhjertighed verken paa Jorden eller i Luften.”. Dermed er ikke naturen bare et bilde på noe annet, den er en integrert del av det universet der dramaet skal utspille seg. Når det så plutselig begynner å regne, så er naturen så besjelet at ”Den haarde, ubønhørlige Himmel over det døde Landskab brast, opløstes i strømmende Liv, og blev eet med Jorden.”

Regnet gir landskapet liv og stemme. Det blir et talende landskap, først viskende og så stiger det til sang og forkynnelse: ”Til alle Sider genlød den uophørlige Hvisken af fallende Vand, den voksede og blev til en Sang.” ”Et udødelig Haab var paa Rejse i Nat, et mægtigt Løfte, udsat for mange Stemmer.” Og den forkynner til ”de trælbundne Vandløb: I skal ikke dø, men leve.” Dermed er naturen blitt iscenesatt som en aktivt handlende, autonom aktør, på linje med de personene (eller kanskje overordnet?) vi nå skal møte.

Hva slags handling er det så som utspiller seg på naturplanet? Det er snakk om en gjenoppstandelse fra de døde, en oppvåkning til liv, et jublende, omfavnende og sterkt erotisk ladet liv.

Naturen er utstyrt med verbalt kommunikative ferdigheter, den taler, men det er kun den som er åpen og aktivt lyttende som får med seg hva den sier. Både Peter og Rosa er plassert ved et åpent vindu idet naturen begynner å tale. Rosa er så engasjert i sin sjels splittethet, at hun er døv for denne talen, mens Peter er åpent lyttende: "Hvor regnens Fald da tog til, og gav Ekko! Men han lyttede efter andre magiske Stemmer i Natten, de kom fra oven, ud af selve Æteren". Onkelen har bestemt at Peter skal bli prest, og Peter sitter ved sitt åpne vindu og studerer kirkefedrene, da denne naturens oppvåkning til liv begynner å tale til ham: "Og i mørket lød Tonerne af vældigt Liv paa Vandring over Himlen. Vinger sang der oppe, klare Fløjter spillede, gennemtrængende Pibesignaler blev udvekslet, højt, højt oppe over hans Hoved." Mens han står og ser på regnet og trekkfuglene, blir han selv en del av denne naturens forvandling: "En saa uhyre Strøm af Længsel, paa Vej mod Maalet, gik hen over hans Hoved, at han, hvor han stod, følte det trække i sine Læmmer. Han fløj selv med, og fulgtes et langt Stykke Vej med Fuglene." Trekkfuglene er altså ikke *et bilde på lengsel*, de *er* lengsel!

Også perspektivet (synsvinkelen) påvirkes av denne forvandlingsprosessen, for plutselig befinner Melkeveien seg ikke lenger *der oppe*, men *der nede*: "Lysene i Helsingør blinkede dybt nede, som en lille stump af Melkevejen." Og det er ikke bare fuglene som er i bevegelse, men også landskapet selv: "Fastland, Hav, Skov, Ødemark og Mose *gled sydpaa* under dem i Nattens Løp."

Det dramaet som Peter og Rosa nå skal gjennomleve, har sitt forspill i naturen, og teksten inviterer oss til å se et kausalitetsforhold mellom dem. Det er naturen som setter det hele i gang, og ved at Peter lytter til naturens tale, kommer han til innsikt i sitt eget liv og hva som er målet med det.

Narcissus og Ekko

Når fortellingen begynner, lever Peter og Rosa i hver sin verden. Peter er skildret og ser seg selv i samforståelse med den vårløsningen som er i ferd med å bryte fram. Rosa er lukket inne i seg selv. Denne innestengtheten kan en gjerne se i forbindelse med puberteten. Da Rosa for to år siden (13 år) plutselig vokste forbi Peter, var hun ”kommet i Besiddelse af en Verden, der var utilgængelig for alle andre (...) den var baade uendelig og strengt aflukket, fuld af Leg og dybt alvorlig, tryk og farlig.” Denne tvetydige verden av lek og alvor er ikke uten narcissistiske allmaktsfantasier: ”Hun vilde heller ikke kunne forklare dem, hvordan hun selv var eet med den, saa at hun, gennem denne Drømmeverdens Magt og Skønhed, i den gamle Kjole og de lappede Sko, i Virkeligheden sandsynligvis var *det skønneste, mægtigste og farligste Menneske paa Jorden.*” Her er hun suveren og usårlig, ”uden for Rækkevidde af nogen klodset Dreng med snavsede Hænder og skrabede Knæ.”

Om Rosa låner trekk fra Narcissus, forbindes stadig Peter med Ekko (slik de også er ført sammen i den greske myte)! Når Peter i begynnelsen hører regnet strømme ned, utbryter han: ”Hvor Regnens Fald da tog til, og gav *Ekko!*” Etter hvert går det opp for Rosa at hun er ikke så alene og suveren i sin drømmeverden som hun først trodde. Når Peter filosoferer høyt om sine tanker og forestillinger, finner hun at ”mange af (Peters tanker) havde i Rosas Øren en selsom Klang, som et *Ekko* af hendes egne. I saadanne Øjeblik fæstede hun sit Blik stift paa Peters Ansigt, grebet af Angst. Hun kunde ikke længere, tænkte hun føle sig sikker i sin Drømmeverden, Peter var i Stand til at finde det Sesam, der lukkede den op, og trænge ind i den, og hun kunde naar som helst møde ham der.” Rosa fantaserer derfor om at Peter vil gå til sjøs og ”møde en pludselig død, inden endnu verre Ting gennem ham kunde ramme hende.” Utenfor Rosas fantasi er det vanskelig å få øye på hvilken trussel Peter utgjør mot Rosa.

Rosa begrenser seg ikke til å ønske Peter død, ofte fantaserer hun om at alle andre var døde. Det overraskende er at denne dødsfantasien, når verden er tømt for andre mennesker, så åpner den seg for Rosa som den reneste idyll: ”Da vilde hun selv, fri for dem og alene, gaa over en grøn Jord, plukke Violer og se Viberne stryge og tumle langt over Markerne (...)” Denne vakre idyllen er ikke uten paralleller til Peters naturopplevelse (f eks dukker det også her opp en fugl), men det er også en markant forskjell ved det at Peters opplevelse går i retning av vann og hav, mens Rosas fantasi til jord. Vi kan også allerede nå forberede oss på styrken og livaktigheten i Rosas imaginasjon: ”Tanken om denne lykkelige Verden var saa levende hos hende, at hun blev overrasket og beklemt om Hjertet da hun hørte sin Fader skænde paa Peter i den anden Stue, og det gikk op for hende, at de begge endnu var i live, og i hendes Nærhed.” Rosa lever i to verdener, en vakker verden tom for mennesker, og en menneskeverden som gjør henne ”beklemt om Hjertet”.²

Peter har en mer likegyldig holdning til (andre) mennesker: ”Vejret, Fugle, Skibe, Fisk og Stjerner var for ham Ting af langt større Betydning.” Men han føler seg altså hjemme i verden, og han vet hva hans bestemmelse er. Ved en tilfeldighet bestemmer Peter seg for å avsløre hemmeligheten for Rosa – og det skal bli skjebnesvangert.

Sommerfugleffekten eller kunsten å se den annens ansikt

Årsaken til at Peter ønsker å innvie Rosa i sin hemmelighet, ligger i noe så uskyldig og symboltungt som den første sommerfugl. Rosa får øye på en sommerfugl høyt oppe i et vindu. Hun vil fange den til sin lillebror. Men da hun klatrer opp i vinduet, og plutselig befinner seg ”højt hævet over Verden”, ombestemmer hun seg og slipper sommerfuglen ut. I tillegg til at denne vesle

² Den betydningen Rosas fantasi har i det videre forløp og livaktigheten i hennes fantasier, gjør det ikke urimelig å tenke seg Rosa som et slags dikterportrett. I så tilfelle peker teksten på at den dikteriske skaperkraften vokser ut av død, splittelse, tomhet, kulde ...

scenen fint illustrerer Rosas sterkt splittede sinn (først vil hun fange sommerfuglen, men idet hun skal fange den, ombestemmer hun seg og slipper den fri), kan vi også lese denne scenen som en parallell til Peters lydhørhet overfor naturen i begynnelsen av fortellingen. Peter lytter til den store naturen, Rosa til en liten sommerfugl.

Det er interessant å se at Rosa handler "rett" idet hun føler seg "højt hevet over Verden". Er hun avhengig av å bli bekreftet i sin narscissistiske allmaktsfantasier for å bli aktivt handlende? Uansett er denne sommerfuglscenen en sterk symbolhandling, og det understrekes ved at det fortelles at det var som om hun selv var blitt befridd. Innestengning og befrielse er en av de helt sentrale kontraster i denne fortellingen, og åpne/lukkede vinduer og rom dukker opp i sentrale scener. Rosas motivasjon for å handle vekkes først av lillebrorens blikk, og denne handlingen gir henne et nytt, "høyere" perspektiv som så igjen fører til at handlingen snur 180 grader. Dernest forflytter fortelleren synsvinkelen til Peter, og med ham får vi se hendelsen nedenfra i et froskeperspektiv.

Akkurat idet Rosa står slik i vinduskarmen og befri sommerfuglen, kommer Peter og ser henne. Hans tanker er fylt med skip og hav, og han opplever det som om han ser "sin Sjæl Ansigt til Ansigt. Liv og Død, de søfarende Folks sælsomme Eventyr og Oplevelser, Skæbnen selv, stod lyslevende for Øjnene af ham, i en Piges Skikkelse." Peter synes Rosa er "saa vidunderlig lig" en gallionsfigur, og Peter bestemmer seg for at han skal innvie Rosa i sin hemmelige fluktplan.

Også denne scenen med sommerfugl får vi dobbeltbelyst gjennom Peter og Rosas perspektiv, både som et syn og en refleksjon. Peter ser henne i lys av sine sjømannsdrømmer, selv tenker hun: "Hun havde sluppet en Sommerfugl fri og gjort et lille Barn en Glæde, hun havde lyksaliggjort en Dreng ... Nu vidste de alle at hun var god, mild og alt levendes Velynderinde." For Peter er dette et sjelenes lykkelige møte som gjør drømmen om et nytt liv mer fullstendig, mens Rosa bruker den annens blikk til å speile seg i omverdenes beundring.

Innvielsen: Om det komiske og det tragiske

Etter scenen med sommerfuglen bestemmer altså Peter seg for å innvie Rosa i fluktplanen sin. Peter får overtalt Rosa til en nattlig samtale oppe på hennes rom, men den samtalen som der utspiller seg, likner svært lite på en ”vanlig litterær tenåringssamtale”, men den ligger ganske nær opp til teologiske samtaler slik vi kjenner dem fra andre Blixen-fortellinger. Det er nærmest en egen undersjanger i Karen Blixens forfatterskap. I stedet for å snakke om sine egne planer begynner Peter å forelese over Guds planer med menneskene og verden! Peter begynner med en ganske lang teologisk begrunnelse for flukten. Han har levd et elendig og stakkarslig liv som teologisk student, og han starter med noe som umiddelbart ser ut til å være en kristen bekjennelse, men som etter noen få ord raskt slår over i et overraskende nietzscheansk perspektiv: ”Jeg har krænket Gud og gjort ham skade, jeg har tilintetgjort Gud.” Perioden består grammatikalsk av tre sidestilte setninger som retorisk sett utgjør en tretrinnsrakett, fra den ydmyke syndsbekjennelse (”Jeg har krænket Gud”) til den overraskende vendingen at Gud gjennom dette er påført skade, til den endelige tilintetgjørelsen av Gud. Dette må være historiens raskeste Gudsmord, maskert som ydmykhet.

Deretter følger en ganske teologisk-filosofisk drøfting av forholdet mellom menneskets og dyrenes eksistensform, men hvor Gud så er gjeninnsatt på tronen. Sekvensen er også ganske overraskende i forhold til den episke fremdrift, nærmest som en digresjon.

Det er ganske paradoksalt at midt inne i dette tragiske skjebnedramaet, fins det ansatser til en komedien og latterens filosofi. Et tragisk forløp ser ut til å bli nedvurdert i forhold til det komiske. I korthet påstår Peter at til forskjell fra dyrene har ikke mennesket noen essens. Mennesket er ikke noe annet enn det det gjør og utfører: ”et Menneske er slet ikke mer værd end de Ting, han laver, enten han nu bygger Skibe eller laver Uhre eller Bøsser, - eller Bøger med, naar det endelig skal være.” Og det samme gjelder for Gud, også hans væren

avhenger av hans handlinger. ”Hvis Guds Værk ikke herliggør ham, hvor kan da Gud i sig selv være herlig.” Dyrene derimot er alltid seg selv, og uttrykker sitt vesen i alt hva det foretar seg: ”Jeg saa en Ræv forleden Dag. Den saa lige paa mig og rørte Halen lidt. Jeg tænkte, mens jeg saa tilbage paa den, at den forstod sig paa at være Ræv, saadan som Guds Mening med den har været. Alt hva den gør eller tænker er just helt og holdent ræveagtigt.”

Når så Peter prøver å anvende denne filosofien på sitt eget liv, sier han at det befinner seg et forstyrrende element mellom det livet han lever og det livet han skulle ønske at han hadde levd: hans neste. Folk han kjenner, presten og alle rundt ham, har villet at Peter skulle bli prest, selv om han ikke har egnet seg til det. Og så kommer kritikken av den kristne oppvurdering av ens neste: ”Hvorfor skal man ogsaa prøve at være sin Næste tilpas? Han ved jo ikke bedre end jeg selv Besked med, hva der er stort og herlig her i Verden.” Hva godt kan man gjøre sin neste, spør Peter. Nei, det er ikke ens neste en skal glede, men Gud. ”Ja, selv om vi kun kunde glæde og more Gud et eneste Øjeblik, saa vilde det dog være noget stort.” Lenger enn til å more Gud et øyeblikk strekker ikke den menneskelige eksistens seg. Samtidig kan man tenke at *det* ikke nødvendigvis er så lite. Det avhenger vel av hvor stor pris Gud – og Karen Blixen – setter på en spøk. Bibelen sier så vidt jeg vet intet om det, men den blixenske Gud elsker en ”spas”. Latteren er et fornyende element som skaper kraft og energi, det skaper en motstand i mennesket til ikke å la seg slå til marken av motgang og lidelse. Når et menneske ler, viser det at det er i slekt med himmelen, og det å more Gud, få Gud til å le, er en av de største gaver mennesket kan gi Gud, i følge Karen Blixen. I denne sammenheng er det vel også på sin plass å trekke fram Karen Blixens viktigste pseudonym, Isak Dinesen. Fornavnet Isak begrunner hun med den hebraiske betydningen: den som får sin mor til å le. Latter er altså et svært høyt vurdert fenomen i det blixenske univers. Og som vi skal se, dukker det opp en nær slektning av latteren på et avgjørende sted i slutten av fortellingen.

I vintereventyret som følger etter "Peter og Rosa", "Sorg-Agre", tas forholdet mellom tragedie og komedie opp til drøfting. Der sies det at tragedien er forbeholdt menneskene fordi de er underlagt "den haarde Nødvendighed", mens den sanne guddommelige kunst er det komiske. "Det komiske er det guddommeliges Nedstigen til Menneskets Verden, det er dens høyeste Indsigt, der ikke kan læres, men immer maa indblæses fra oven." Er det en slik "indblæsning" Peter nå prøver på i forhold til Rosa? Ved at Peter innvier Rosa i denne guddommelige hemmelighet, kan deres liv forvandles fra menneskelig tragedie til guddommelig komedie. De må handle slik at de får Gud til å le, f eks ved å realisere Peters plan, og derved narre presten!

Denne drøftingen mellom det komiske og det tragiske har visse paralleller til et annet forhold som Karen Blixen tematiserer flere steder i forfatterskapet, nemlig forholdet mellom den moderne romanen og den gamle fortellingen: "Denne nye Kunststart (dvs romanen) har en anden Ærgerrighed end de gamle Historier, den har foresat sig at gripe Mennesker fra det der kaldes det virkelige Liv, at placere dem i sine Romaner, hvor det saa kan føje sig, og der lade dem selv forme og bestemme Historien." ("Kardinalens første Historie"). Denne nærhet til menneskene og at menneskene fremstilles på samme plan som leseren "for ikke at gøre ham bange", gjør at selve historien blir ofret. Det romanen vinner i nærhet og gjensidig sympati mellom diktete personer og lesere, det taper den i evnen til å fortelle historier, hevder helten i "Kardinalens første Historie". Romanen handler om mennesker vi kan identifisere oss med, fortellingen handler om helter, og derfor er fortellingen "den guddommelige Kunststart" heter det. Hvis vi legger disse to resonnementene ved siden av hverandre, kan vi hevde at fortellingen ligger nærmere det komiske (det guddommelige) enn det tragiske (innlevelse i menneskets harde livsvilkår). I "Sorg-Agre" hevder den navnløse aristokraten at komedien er forbeholdt aristokratiet, mens altså tjenerskapet og underklassen er underlagt livets harde lover, altså det tragiske. Slik er det ikke i "Peter og Rosa".

Det fins en liten gruppe mennesker, litt bortgjemt på prestegården (og i teksten) som ser ut til å leve i overensstemmelse med dette lystige budskapet, nemlig de nordsjællandske fiskekonene som av og til dukker opp på kjøkkenet i prestegården. De lever et tungt og slitsomt liv, de vandrer milevis i all slags vær langs kysten for å selge fisk, og når de kommer hjem, må de stille for mann og svær ungeflokk. De lever under ”den haarde Nødvendighed”, og derfor kommer det som en ikke så rent liten overraskelse etter disse byrdene: ”De var lystige Folk”. Fiskekonene forteller nytt fra nabogårdene, ja de forteller historier og skrøner og skaper latter og humor. Kanskje har Peter hørt den magiske fortellingen om skipperen og hans kone av en av disse fiskekonene? Ved hjelp av fortellinger, latter, sladder og spøk setter disse fiskekonene ”den haarde Nødvendighed” i et ”guddommelig, komisk” perspektiv, og minner om at livet kan være annerledes, og de omskaper liv og erfaring til spøk, lek og fortelling.

Kommunikasjonen mellom natur og menneske og mennesker imellom har altså også en vertikal dimensjon; her finnes en Gud, men denne Guden er så innstilt på lek, latter og spøk at han mer ligner en blixensk forteller enn hva vi vanligvis definerer som Guds egenskaper.

Fortellerens forhold til sitt fiktive univers, blir ofte sammenlignet med Guds forhold til skaperverket, men da er det primært tenkt i forhold til egenskapene ”allmektighet” og ”allvitenhet”, aldri lattermildhet.

Dramaturgisk logikk og magisk dialog

Det er tre begivenheter som driver fortellingen framover mot den dramatiske slutten: 1. Peter bestemmer seg for å rømme fra prestegården og teologistudiene for å bli sjømann. 2. Peter innvier Rosa i fluktplanen. Det blir fatalt for Rosa sviker Peter og avslører planen for presten. 3. Rosa kommer til innsikt og tar føringen, og omskaper Peters fluktplan til en fantasireise. Hvis vi så ser på hva som forårsaker disse forandringene, i tekstens overflate, finner vi følgende tre begivenheter: A. Vinteren slipper taket, det begynner å regne og naturen får

stemme og taler til Peter; B. Rosa prøver å slippe ut en sommerfugl som er våknet til liv. Peter får øye på henne og synes hun ligner en gallionsfigur; C. Peter forteller en historie om et skipperektepar og en gallionsfigur ("De blå øyne").

Vi ser umiddelbart at det er innbyrdes fellestrekk mellom A og B og B og C. Det som virker sterkest inn på Peter i A, ja så sterkt at han kjenner det i kroppen, er trekkfugler. Fuglemotivet finner vi så igjen som sommerfugl i B, men her er det Rosa som er knyttet til fuglemotivet, selv blir hun imidlertid omskapt til gallionsfigur, i Peters blick. I den tredje forvandlingen dukker så gallionsfiguren opp i en fortelling av Peter, og her gjenkjenner Rosa seg selv som gallionsfigur, dvs hun skjønner plutselig at Peter har sett henne som gallionsfigur, og hun skjønner hva det innebærer. En slik motivglidning skaper selvsagt en veldig intensitet i teksten, og den er voldsomt ladet med betydning.

Fuglemotivet er eksplisitt knyttet til frihet, lengsel, livslyst og erotikk. Gallionsfiguren er forbundet med blick, perspektiv, øyne, blindhet og innsikt. Idet Rosa strekker seg mot fuglen, har hun først tenkt å fange fuglen, men så ombestemmer hun seg og velger å slippe den fri. Det ser ikke ut til at Peter er vitne til dette opptrinnet. Han ser ikke annet enn Rosa i det øyeblikket hun åpner vinduet. Peters sinn er totalt fylt av sjømann, hav, skuter og gallionsfigurer, og den Rosa han ser i dette "frigjøringsøyeblikket" faller på plass i hans fascinasjonsmønster.

Det er interessant å merke seg at Blixen ikke ser ut til å bekymre seg for hva personene i psykologisk-realistisk forstand vet om hverandre. Peter har for eksempel ikke fortalt Rosa at han har sett henne som en gallionsfigur, men det må kanskje personene ane dersom de skal kvalifisere seg som helter og heltinner! Vi kan også si det slik at det vesentligste er ikke hva personene i fortellingen skjønner, men hva leseren opplever.

Søren Baggesen skriver i "Den blicherske novelle" (Gyldendal 1965) at den "klassiske novelle" (fra Boccaccio til midten av 1800-tallet) "beskæftiger

sig med begivenheder, som kommer til mennesker udefra, snarere end med menneskelige handlinger”. Med ”menneskelige handlinger” tenker Baggesen på psykologisk motiverte handlinger, at den enkelte utfører noe som det ligger en vilje bak, mens ”begivenheten” er noe som griper inn utenfra, noe guddommelig, metafysisk eller noe helt tilfeldig. Novellen er derfor en form som beskjeftiger seg med det ”irrationelle i menneskenes tilværelse”, sier Baggesen. Det som er litt spesielt med ”begivenhetene” i ”Peter og Rosa”, er at ”det som kommer utenfra” i så sterk grad er avhengig av at den det treffer, reagerer, dvs. at vedkommende må være spesielt oppmerksom og lydhør, ja at vedkommende må gå i dialog med ”begivenheten”, lytte og gi svar. Ta f.eks. den første begivenheten der Peter bestemmer seg for å bli sjømann: Begivenheten, det som faktisk skjer i det ytre, er at det begynner å regne. Men dette er kun en ”begivenhet” for Peter, ikke for alle de andre som også blir utsatt for regnet. Regnet kan kun tale til og kommunisere med Peter fordi Peter åpner seg mot naturen og er i en lyttende posisjon. Dermed kan regnet tale til ham, og etter hvert trekkfuglene og hele naturen. Han kommer til innsikt i hva livet er, og hva hans identitet er. Dette er ikke irrasjonelt, det er magisk – og dialogisk.

Kommunikasjon og narrasjon

Det snakkes mye i ”Peter og Rosa”, men det er svært lite av talen som er genuin samtale mellom personer. På de første fem sidene er det kun fokusert på det indre livet til Peter og Rosa, deres tanker og følelser. På overflaten er det stille som i graven. Den eneste form for kommunikasjon i første del skjer mellom mennesket (Peter) og naturen. Den kommunikasjonen er til gjengjeld optimal. Regnet og fuglene hvisker og tisper og taler. Naturen synger og forkynner, fløyter spiller, pipesignaler utveksles. Trekkfuglene roper, ”rapper og skræpper”. I mørket lyder magiske stemmer og toner av ”vældigt Liv paa Vandring”. Det er en yrende livaktighet av forskjelligartede stemmer og uttrykksformer, og disse stemmene fra naturens magiske forvandringsnummer gjør stillheten mellom

menneskene enda mer påfallende. Kontrasten mellom naturens talende aktivitet og menneskenes stillhet forsterkes av lystigheten i naturen som er full av lek, erotikk og bevegelse og det tunge, dystre alvoret mellom menneskene.

At naturen taler og himmel og jord og hav omfavner hverandre, er slikt som kan skje i litteraturen, men vi er mer vant til å møte slikt i lyrikken enn i episke tekster, og det er mer utbredt i 1700- og tidlig 1800-tallslitteratur enn i moderne 1900-tallslitteratur. Riktignok spiller natur og kommunikasjonen mellom natur og menneske en stor rolle i mye moderne litteratur, som for eksempel i noen av Hamsuns romaner, men ikke så sterkt som her hos Blixen. Hos Hamsun går denne form for kommunikasjon i retning av mystikk, mens hos Blixen, og i særdeleshet i dette vintereventyret, kan vi snakke om at naturen taler mennesket til fornuft! Det mennesket som vender seg lyttende til naturen, vil komme til større innsikt i seg selv, slik det for eksempel skjer med Peter i begynnelsen av fortellingen der han er vitne til vårløsningen og fugletrekket. Vi kan snakke om en slags "natur-magisk ontologi" som eksplisitt drøftes i et lengre foredrag av Peter midtveis i fortellingen.

Den verbale kommunikasjonen mellom menneskene på prestegården er minimal, men vi merker allerede gjennom Peter og Rosas tanker at forholdet mellom personene her er preget av i beste fall likegyldighet (Peters forhold til de andre), oftere av smålighet, kulde, hat, hevnjerrighet, ressentiment. Når personene etter hvert begynner å tale sammen, og fortelleren stadig veksler mellom talen og personenes indre, viser det seg at det er stor avstand mellom hva personene sier og hva de tenker og føler. Samtalene preges av monologer, personer som snakker forbi hverandre, personer som mistror hverandre. Selv om Peter snakker ærlig og oppriktig, blir han alltid mistrodd av den som hører på ham. Denne ekstreme nærheten mellom mennesket og naturen, og distansen menneskene imellom, skaper en veldig merkelig form for kommunikasjon, av og til på grensen til det absurde (som vi straks skal se et eksempel på).

Monologene går av og til over i lengre filosofiske foredrag eller egne, selvstendige fortellinger. Både foredragene, situasjonene og fortellingene blir analysert og fortolket av de to hovedpersonene Peter og Rosa. Fortellingen ender med at Rosa omdikter den situasjonen hun og Peter befinner seg i til en fantasihistorie og illusjonsreise som realiserer Peters drøm om flukt, nytt liv, eventyr og kjærlighet. Gjennom denne omdiktning får Peter sine innerste drømmer oppfylt – i fantasien av Rosa. Og så drukner de.

Kommunikasjonen *i* teksten og *mellom* teksten og leseren blir ytterligere komplisert og intensivert ved at fortellingen filtreres gjennom en forteller som veksler mellom objektiv distanse og ulike former for ironi. I første halvpart av fortellingen er det særlig Rosa som utsettes for fortellerens ironi, men etter hvert smitter denne ironien over på Peter som hele tiden er like godtroende overfor Rosa selv om hun viser seg mer og mer upålitelig. Midtveis i fortellingen begår Rosa et forferdelig svik mot Peter, og fra da av virker det som om det skjer en tilnærming mellom fortelleren og Rosa.

For å forstå teksten rett må vi som lesere være ekstremt oppmerksomme overfor de kompliserte formene for kommunikasjon som skjer i naturen, mellom naturen og menneskene og menneskene imellom. Dersom man ikke er vant til å lese Blixens fortellinger, er det lett å overse det kompliserte kommunikasjonsspillet og betydningsglidningene som skjer i teksten, eller tro at det bare er romantiske rekvisitter og en litt pompøs og anakronistisk høystil.

Former for ironi

Fortellerteknisk har vi å gjøre med en tilsynelatende klassisk 3.persons allvitende forteller, slik det ofte er hos Karen Blixen. Fortelleren ser ut til å ha et lojalt og solidarisk forhold til Peter, hennes gjengivelse av Peters tanker og følelser virker ”troverdige”. Annerledes er det med fremstillingen av Rosa. I første del av fortellingen inntar fortelleren en ironisk holdning til Rosa, og etter

hvert smitter denne over på Peter, men denne ironien forvandles i slutten av fortellingen.

I ironiteori er det vanlig å skille mellom retorisk ironi, episk ironi, tragisk ironi og dramatisk ironi på den ene siden, og ironi som en livsholdning eller en livsfilosofi på den annen. Felles for de ulike formene for ironi at det er en motsetning eller diskrepans mellom ulike betydnings- eller meningsnivåer. Ironi vil ofte virke undergravende eller destabiliserende i forhold til naivitet og høystemt patos, og disse vil ofte være ironiens første ofre.

Fortellerens ironiske holdning til Rosa er ustabil, og det er nok noe av det som kan forvirre leseren. Av og til er forholdet mellom dem nært, f eks i denne passasjen: ”I de lange Vintermaaneder havde hun undertiden grebet sig selv i at ønske, at Peter vilde gaa til Søs og paa Søen møde en pludselig Død, inden endnu værre Ting gennem ham kunde ramme hende. *Peter var en vild, tankeløs Dreng, man kunde jo altid haabe.*” ”En vild, tankeløs Dreng” er Rosas og ikke fortellerens holdning, så strengt grammatisk skulle det ha stått: ”Rosa syntes Peter var”, men slik det faktisk står i teksten, danner Rosas karakteristikk som fortelleren overtar, overgang til den direkte gjengivelse av Rosas tanker og i Rosas eget språk: ”man kunde jo altid haabe”. Det siste tillegget er grammatisk lagt i munnen på fortelleren, men er Rosas mening i hennes egne ord. Dette er en skjult replikk som Mikhail Bakhtin ville ha kalt tostemt, dvs det er en økende grad av tostemthet i siste linje, fra en viss usikkerhet i begynnelsen om fortelleren innestår for utsagnet, til slutten der det er åpenbart at fortelleren ikke står inne for det som sies.

Neste eksempel ser først ut som en pastoral idyll: ”Pigen Rosa vævede ikke, men saa ud gennem Vinduet. Haven var endnu vinterlig øde og farveløs, men der var et svagt Sølvskær paa Himlen, Vandet dryppede fra Tage og fra alle Træer og Buske, og den sorte Jord i Havegangen var kommet til Syne der, hvor Sneen var smeltet. Rosa tog det altsammen i Øjesyn, alvorlig og grublende som en Sibylle, *men i Virkeligheden tænkte hun ikke paa nogetsomhelst.*” Den

kursiverte delen av sitatet virker jo drepende på hele den foranstående idyllen. Idyllen punkteres. Men hvor langt opp i teksten har ironien tilbakevirkende kraft? Det er vidunderlig å se hvordan pastoralen stiger til mytologiske høyder like før punkteringen: ”alvorlig grublende som en Sibylle”. Dermed blir fallet og kontrastvirkningen maksimal. Det kan tenkes at det er mulig å begrense ironien til den grublende Sibyllen, og at begynnelsen av perioden (at Rosa ”tog alt i Øjesyn”) ikke rammes. Det betyr i tilfelle at Rosa bare sanser, men ikke tenker. I så tilfelle rammer ironien fortelleren mer enn den rammer Rosa; dvs fortellerens forsøk på å løfte idyllen opp i de mytiske sfærer, og rammer dermed midt i det som mange elsker Blixens fortellinger for. Ironien rammer en bestemt lese måte og leserholdning som jeg frykter er ganske utbredt blant en del Blixen-lesere. Det er ikke så rart, for det er mye av denne type ”plasseringer”/”løft” i Karen Blixens fortellinger. Ja, det er ingen stor overdrivelse å hevde at en slik mytologisk farving av menneske- og naturskildringer er et stilistisk særtrekk hos Karen Blixen. Men kanskje er det også et særtrekk hos Blixen at hun leker, ironiserer over og parodierer seg selv og i særdeleshet bruken av høystil og mytologiske og litterære allusjoner.

Det er interessant å se at dette merkelig ironiske avsnittet står plassert etter en antydning om at Peter er ironisk³ og foran et avsnitt om hva ”onde tunger i Menigheden” påstår om prestens sexliv. Mens den foranstående ironien til Peter er av det uskyldige slaget, er altså retningen på avsnittet som følger av det mer ondsinnede slaget (”onde tunger”). Den blixenske ironien i vårt avsnitt er flerstemt, ustabil og mer djevlesk enn himmelsk. Det er heller ingen engel som avslutter avsnittet om Eline (prestekona) og menighetens onde tunger. Det sies om Eline at hun var ”sin unge, smukke Stedatters Slavinde”. Hadde det stått ”sin unge Stedatters Slavinde” hadde det vært en relativt nøytral karakteristikk, men når det føyes til at hun var smukk (noe leseren jo allerede vet), blir

³ Sekvensen lyder: ”Det er sandt at Barken, fra den først tog fat paa den, i Drengens Tanker havde heddet ’Rosa’, men det vilde være vanskelig at sige, om dette var ment som en Artighed mod Skibet eller mod Pigen.”

karakteristikken langt mer tvetydig, ved at noe positivt (skjønnhet) knyttes til noe negativt (slavinne), og en antydning om at Rosa bruker sin skjønnhet i kampen om makt på prestegården.

En helt annen form for ironi finner vi i den nattlige samtalen mellom Peter og Rosa, som på overflatenivå ikke er noen samtale, men en monolog. Det er Peter som holder "forelesning", mens Rosa sier nesten ingen ting, bare et lite "maaske" eller "ja". Men tausheten til Rosa er tilsynelatende, for egentlig er den megetsigende. Og igjen kan vi trekke inn Bakhtins polyfonibegrep. Tausheten til Rosa er full av skepsis, frykt, spott, aggresjon og hevnløst, og den omgir Peters varme bekjennelse med en kald gufs. Peters monolog toner ut i et flerstemt og konfliktfylt rom. Men hvordan kan man forsvare å kalle dette ironi? Jo, ved at Peter taler til en mottaker som han tror er tillitsfull, på hans parti, mens det faktisk er mulig å kalle Rosa i bokstaveligste forstand for hans dødsfiende. Etter at Peter har avslørt sin fluktplan for Rosa, sier hun: "Ja, men jeg har tit ønsket, at du vilde gaa til Søs." Denne replikken får Peter til å tro at han har en forbundsfelle i Rosa. Sju sider tidligere går det fram at Rosa har tenkt dette inn i følgende sammenheng: "I de lange Vintermaaneder havde hun undertiden grebet sig selv i at ønske, at Peter dog vilde gaa til Søs og paa Søen møde en pludselig Død." Det er altså en voldsom diskrepans mellom hvordan de to partene oppfatter situasjonen. Vi kan lese scenen som at Peter er situasjonens ironiske offer. Han er offer for sin egen bekjennende naivitet. Han tror han gjennom sin tale skaffer seg en medsammensvoren, mens han faktisk undergraver sitt eget prosjekt.

I neste scene er det Rosa som entydig blir ironiens offer, og vi har å gjøre med en veldig klassisk form for ironi. Det er etter den nattlige samtalen mellom Peter og Rosa, hvor vi først har fått Peters ekstatiske reaksjon og heroiske analyse, og deretter forflytter fortelleren seg opp til Rosas kammer. Hun prøver å falle i søvn, "Men til sin egen store Forundring forstod hun, at i Nat kom hun ikke til at sove. Hun havde læst i Romaner om Mennesker, der tilbringer

søvnløse Nætter.” Hun er altså ikke søvnløs på grunn av hendelsen med Peter, men fordi hun har lest i Romaner om ... Akkurat som Don Quijote. Dette er et kjent fenomen i litteraturen ikke bare fra Don Quijote, men fra en rekke andre fortellinger (Madame Bovary), og det fins en egen betegnelse for dette fenomenet, ”det mimetiske begjær”. Når vi begjærer noe, er det ikke alltid egenskaper ved objektet selv som har fascinert oss, men det at andre begjærer. Dersom jeg elsker samme kvinne som X (som jeg beundrer), vil jeg bli like beundringsverdig som X. Et mimetisk begjær er et ironisk begjær fordi det er en inautensitet i begjæret. Man begjærer ikke objektet, men selve begjæret. Men ironien i denne scenen stopper ikke her. Etter en sides lesning om Rosas ettertanker, avsluttes scenen slik: ”En halv Time efter Peter havde forladt hende, faldt Rosa i en dyb og rolig Søvn.” Man sier en ting og gjør noe helt annet. Det er en klassisk form for episk ironi. Ironien blir forsterket ved at det ikke står at ”Rosa *tenkte* at hun ikke kom til å sove i natt”, nei det sies at ”*til sin egen store Forundring forstod* hun at”. Igjen ser vi at fortelleren låner stemme til Rosa, men dette lånet er bedragersk. For først må vi smile av at Rosa har søvnløsheten på lån fra for mye romanlesning, dernest viser det seg at søvnløsheten bare er en talemåte. Rosa er ikke troverdig. Og igjen rammes fortellerens troverdighet av ironien ved at fortelleren hevder at hun *forstod* at. Det er selvsagt også et ironisk forhold mellom Peters reaksjon og Rosas. Etter å ha å ha fulgt Rosa inn i søvnen, blir det Don Quijote-aktige ved Peters heroisme enda mer fremtredende. Målet for hans angrep og erobring ser ut til å bli noen skikkelige vindmøller. Rosa ser ikke ut til å fortjene Peters voldsomme følelsesinvestering.

Etter at leseren har lest Rosas ettertanker, kommer også Peters himmelstige i et visst ironisk lys. Peter går ikke bare *ned* stigen. Ved å strebe etter Rosa vil han trekkes ned mot det mørke, farlig demoniske og sette seg selv i dødsfare. Hans begjær etter Rosa ser ut til å kunne bli en nedstigning i underverdenen. Vi har å gjøre med en helt som har seg selv og sin egen

manglende situasjonsforståelse som motstander. Peter ser ut til å bli forvandlet til et ironisk offer.

Blixens bruk av ironi er utrolig kompleks. Som livsholdning veksler den fra det spøkefulle til det tragiske, og hele det retoriske register av ulike former for ironi. Dette gjør "Peter og Rosa" til en veldig dialogisk og dynamisk tekst. Motsetningene verken overvinnes eller harmoniseres, men de iscenesettes i all sin forskjellighet og komplementaritet.

Ironisk lek med sjanger og formler

Som en foreløpig oppsummering kan vi si at i første halvpart av teksten er Peter hel, harmonisk og handlende – han har et prosjekt. Dersom vi skal bruke termer fra eventyrets morfologi, kan vi si at både Peter og Rosa står i en Mangelsituasjon, ja, situasjonen de to unge menneskene befinner seg i er uutholdelig. Peter har en plan for å komme seg vekk, Rosa har det ikke. Det formelaktige i fluktplanen understrekes ved at skipet han tenker reise med, heter 'Haabet'. Peter har en tydelig Motstander i presten. Peter tror først at Rosa er Hjelper, deretter blir han usikker på om Rosa kanskje er selve Objektet for hans Prosjekt idet han tror å se at hun har det opprinnelige Objektets egenskaper (hun likner havet!). Men Rosa er verken Hjelper eller en passiv "prinsesse" som skal være Gaven til helten. Rosa er innadvendt, grublende og splittet, men når hun får kjennskap til Peters plan, prøver hun å hindre Helten i å realisere sitt Prosjekt. Hun er altså heltens Motstander. Siden hun ikke er uten visse demoniske trekk, kan vi gjerne kalle henne en heks. Men da må vi samtidig huske på at Karen Blixen har et ganske så positivt forhold til hekser, og at hun flere ganger brukte den betegnelsen på seg selv. Bruken av eventyrformler er altså ikke uten en viss leken ironi.

Hvis vi går videre inn i aktantmodellen til Greimas, er det interessant å legge merke til at Karen Blixen har innført noe så umoderne, men den i eventyr så nødvendige Giveren, nemlig trekkfuglenes flukt og vårløsningens hviskende

stemmer. Denne måten å besjele naturen på ligger imidlertid nærmere romantikkens natursvermeri og H.C. Andersens kunsteventyr enn folkediktningsformler.

At vi har å gjøre med et moderne, ironisk eventyr, understrekes ved flere forhold. Peter søker hjelp og har hele tiden tillit til det som er hans fremste fiende. Oppfinnsomheten og det utspekulerte som vanligvis hjelperne til helten er utstyrt med i tradisjonelle eventyr, er her overlatt til heksen. Heksen er her rikt utstyrt med hjelpere, f.eks. den mektige presten. Dessuten, når det kommer til det avgjørende punktet hvor det må handles, nøler helten. Helten blir redd, og heksen overtar prosjektansvaret etter at hun først har avslørt Peters Prosjekt til Motstanderen presten. Heksen kan også tolkes som Giver i siste halvpart av fortellingen, ved det at hun omskaper Prosjektet til en fantasireise som hun manipulerer helten inn i. 'Haabet' er forvandlet til et isflak, og Peter feirer forvandringsnummeret med å plassere sitt "snavsede Lommetørklæde" i en stakk midt på isflaket. Heksen har bedrevet svart magi slik at helten ikke lenger klarer skille mellom virkelighet og fantasi, og hun har selv inntatt subjektets plass.

Med en slik lese måte har vi latt ironien få fritt løp, og det fins enkelte signaler som kan forsvare en slik lese måte, men motkreftene mot denne ironien fins også.

Kan ironi forsvinne?

Den ironiske skildringen av Rosa som ikke får sove, etterfølges av et sant mareritt. Ut på morgenen "havde hun en frygtelig Drøm og vaagnede op badet i Taarer." Karen Blixen uttalte seg flere ganger skeptisk til Freud og hans psykoanalyse. Det er ikke alt som fortjener forstandens klare lys⁴. I flere

⁴ "Jeg tror Freud har gjort sin tid en stor tjeneste ved at anerkende komplekser eller se dem i øjnene og derigjennem at befri sig for meget uro og angst. Men jeg tror også at de, der kom efter ham, mange gange har drevet hans stræben for vidt ... En plantes rødder må være dybt nede, i muld og mørke – når vi ikke trække dem op for at bese og undersøge dem, betyder det ikke, at vi ikke anerkender dem, eller vil undervurdere, eller

fortellinger ser vi imidlertid at hun lar personer som nekter å innse sannheten, eller som fortrenger sannheten, blir oppsøkt i drømmer og mareritt⁵. Vi ser eksempler på det i Alkmene og akkurat her i Peter og Rosa. ”Hun kunde ikke huske sin Drøm helt igennem, men kun at hun i den var blevet svigtet og foraadt, og efterladt i en iskold Verden, hvor der verken var Farve eller Liv. Hun prøvede at blive Drømmen kvit ved at vende sig mod den virkelige Verden og det daglige Liv omkring sig. Da huskede hun Peter, og hans Beslutning om at løbe bort og gaa til Søs. Hun blev meget bleg.” Vi ser at billedspråket er gjennomtrengt av is og hav og død: ”En Tanke fra Dybet af hendes Sind dukkede op til Overfladen.”

Drømmen avslører hvilke konsekvenser Peters flukt får for Rosas liv. Da blir hun værende alene igjen mellom de andre på prestegården. Rosas liv til nå har vært preget av avstand til mennesker og ting rundt seg, men ”i Dag syntes de at trænge tæt ind paa hende, at berøre hende, - og al Berøring var hende frygtelig imod.” Rosas svar er å avsløre Peters fluktplaner for faren. Før hun går inn til faren, ikler hun seg en død kvinnes rolle, hun setter opp håret på samme måte som sin døde mor. Som takk får Rosa 30 riksdaler av presten. Etterpå går Rosa til Peter og sier de har fått lov av presten til å dra til Helsingør sammen.

Fra nå av og teksten ut er det plutselig Rosa som er den drivende karakter. Nå er det Rosa som har et prosjekt, mens Peter blir mer og mer nølende og splittet. Det har skjedd et rollebytte. Peter sier nei til Rosas forslag om å stikke av, og det kan se ut til at han har endret på sin fluktplan: ”Nej, vi kan ikke ta af Sted i Dag. Jeg kommer op til dig i Aften igjen, for det er noget mer, jeg skal sige dig.” Hva har skjedd med Peter? Har han gitt opp ”Haabet” og heller valgt å satse på Rosa? Og hvorfor inviterer Rosa Peter med til Helsingør? Er det et nytt svik? Er det oppstått en ny vending i hennes sinn? Vil hun allikevel hjelpe Peter

undertrykke dem. vi ved meget godt, at de er træets livsbetingelser, måske den vigtigste del av det. Der er i menneskers natur og tilværelse mange ting, måske de betydningsfuldeste deri, som krever mørke og forlanger ubemærkedhed for at vokse sundt.” Fra *Den afrikanske Farm*.

⁵ Dette finner vi for øvrig også i de norrøne sagaene, som Karen Blixen var en stor beundrer av. I sagaene fungerer drømmer slik at det er der skjebnen åpenbarer seg.

og unngå at han får greie på hennes forræderi, eller at hun vil unngå at hennes forræderi får konsekvenser for Peter?

Mens teksten tidligere har beveget seg langsomt fremover og dvelt ved tankene til Peter og Rosa, blir vi nå, på dette avgjørende stedet, lukket ute fra disse personenes indre verden. Det var da slemt, kan man tenke, men det gjør også sitt til at spenningsnivået i teksten stiger sterkt. Marerittet markerer også et vendepunkt i fortellerens ironiske holdning til Rosa. Fra nå av er den borte.

Blindhet og innsikt⁶

Retningen fortellingen nå tar, ser først ut til å være en digresjon, pusterom og spenningsfall. I stedet for flukt, konfrontasjon og dramatikk, blir Peter med Rosa ned til stranden for å se på isen som er i ferd med bryte opp på havet. Vandringer ser ut til å bli en ny begynnelse. I begynnelsen av fortellingen stod Peter ved det åpne vinduet og følte seg ett med de første vårtegn. Nå vandrer han ut i denne våren sammen med Rosa: "Saa snart de var ude af Døren, saa de, at Sneen var borte fra Markerne, men Verden var alligevel lysere end før." Den lyse vårluften og "den spinkle Lærketrillen, var som en fin regn af Henrykkelse". Når de lukker døren og går ut i naturen og våren, er det som om de lukker prestegårdsverdenen bak seg. Barna i prestegården "kom sjældent i Berøring med Folk udefra", heter det, men nå møter de mennesker og Rosa "følte at Verden begyndte at lukke sig op for hende." Peter har fått med seg Rosa ut, og her beskrives denne hverdagslige hendelsen som en befrielse. Men det som ser ut som åpningen til en befriende våriddyll, skal vise seg å bli en høydramatisk og svimlende veksling mellom henrykkelse og forferdelse der til

⁶ Blindhet (i betydningen manglende kunnskap om hvordan tingene egentlig forholder seg) er en sentral dimensjon både ved det tragiske, komiske og ironiske: Ødipus stikker ut øynene på seg selv når han kommer til innsikt i hva han har gjort, mye komikk skyldes at personer handler ut fra overtro, misforståelser, foreldede konvensjoner, og den naive er ironiens første offer.

slutt det ene ikke er til å skille fra det andre. Når Peter og Rosa vandrer ut på isen, begynner den faste grunnen å forsvinne under føttene – også på leseren.

Det første omslaget kommer i form av en historie som Peter forteller. Den handler om en skipperkone som er sjalu på gallionsfiguren på skipperens skute. Skipperen mottar to blå edelstener i gave, lar dem sette inn som øyne i gallionsfiguren, men da blir kona så sjalu at hun stjeler edelstenene, og setter inn to glass i stedet. Skipperen seiler av sted, kona mister synet og skipet seiler på en klippe som stikker langt opp av sjøen, på høylys dag. Når Peter kommer til slutten av fortellingen, merker han at den har en så sjokkartet virkning på Rosa (hun ”sank i Knæ”), at han ”afbrød sin Historie”. Det som eventuelt gjenstår for at historien skal være fortalt ferdig, er å høre hvordan skipperkonen reagerer på den forferdelige beskjeden. Men Blixen bytter ut skipperkonens reaksjon med Rosas. Rosa gjenkjenner seg selv i skipperkonens skjebne. For Rosa er ingen gallionsfigur, slik Peter har trodd, og nå har han medvirket til at den verden som var begynt å åpne seg for Rosa, lukkes.

Historien om skipperen og hans kone kan sies å handle om blindhet. Skipperkonen mister synet fordi hun har vært eksistensielt ”blind”. Hun har vært så selvopptatt, sjalu og havesyk at hun ikke har vært i stand til å se det storslåtte i livet, og blindheten og selvopptattheten gjør at hun handler stikk i strid med sine egne interesser. Hennes eksistensielle blindhet har gjort verden og livet mindre enn det er. Det er derfor en slags skjebnemessig konsekvens i det at hun mister synet. Ved å lytte til historien om skipperkonens blindhet kommer Rosa til innsikt i sitt eget liv, sitt svik og forræderi. Hun merker plutselig de 30 riksdalerne hun har fått av faren: ”Tallet lød bekendt i hendes Øren. Tredive Sølvpenge, det var Købesummen for et Menneskeliv. Hun havde solgt sin Ven, det Menneske, der stolede paa hende, tænkte hun, hun havde gjort, hvad Judas Iskariot havde gjort før hende.”

Det er en skjebnens ironi i det at det er Peter og hans fortelling som er skyld i Rosas forandring fra lykke til ulykke, og ironien dobles ved at Peter

forteller den på grunn av den lykkerusen samværet med Rosa gir ham. Han har villet gi henne en gave, men den har mer fungert som et nakkeskudd.

Presten har tidligere vært fengselsprest, og han har belært Rosa om at fengselet er et godt sted å være for der kan man sove tryggere enn noe annet sted! ”Men nu havde Rosa af eget frit Valg, og for bestandig, lukket sig inde i den samme Stue, i Fængselet og i Graven.” Vi merker oss selvsagt koplingen stue, fengsel og grav, men vi bør også få med oss vindu-motivet. I første del av fortellingen har vinduet igjen og igjen blitt åpnet, nå er det stengt: ”Hun tænkte paa det aabne Vindue Aftenen forinden, da Peter var gaaet fra hende, og paa det kølige, friske Mørke, der havde omgivet hendes Hovedpude, - nu havde hun lukket ogsaa dette Vindue i, for bestandig. Ja, hun havde lukket alle Vinduer i Verden til, og skulde aldrig mer staa i noget aabent Vindue og se ned paa ham, som en Gallionsfigur ser paa Bølgerne, saa at alting kom til ham, og blev ham klart, af sig selv.” Her er vi ganske langt unna den ironisering som fortelleren tidligere har spunnet rundt Rosa. Vi merker oss også at Rosa nå skjønner at hun har hatt gallionsfiguren som mulighet og alternativ til skipperkonens skjebne. Historien om skipperkona har jo lært oss at det er i gallionsfigurens kunstige øyne at den egentlige innsikten ligger. Rosa er sett og verdsatt av Peter, men hun har ikke erkjent det.

Samtidig er dette omslaget til ulykke ikke noe annet enn det Rosa hele tiden har gått og ventet på, og dermed indirekte bedt om: ”Nu var det altsaa kommet, tænkte hun, det, som hun hele sit Liv havde ventet og frygtet.” Slik er ofte den dramaturgiske logikken i det blixenske univers, at det skjer ikke annet enn det personene går og venter på. Det du lengter og streber etter, kommer. Det gjør også det du frykter. Målstokken helten og heltinnen så blir målt etter, er hvordan de tar imot det de har gått og lengtet etter eller fryktet. Etter at Rosa har erkjent sitt forræderi, tenker hun: ”Det forfærdelige som hun hele sit Liv havde frygtet – og som hun ikke lenger kunde undgaa, det forstod hun nu var døden.”

Gjennom sitt svik har hun utløst den katastrofen som hun hele tiden har fryktet. Man kan gjerne kalle Rosa en skurk i første halvpart av fortellingen, men fra nå av er det heroiske dimensjoner over alt hun foretar seg. Nå er det hun som ligger foran Peter og skal vise Peter vei. Ja, kanskje er det Rosa som har vært Heltinnen fra første øyeblikk, men at Peters godtroende, naive og ekstatiske taleflom har gjort leseren døv?

Fortelling og lek

Rosa vet at dersom de vender hjem, venter presten, Peters fangenskap og hennes nye, forferdelige ensomhet, men hun har altså denne timen sammen med Peter, og i denne tilmålte tiden skal hun ”*leve, lege, nyde og lide* saa inderlig, som hendes Natur var i Stand til.”

At hun skal leve og lide inderlig, virker ikke så urimelig, men leken og nytelsen virker overraskende. Leken og nytelsen forteller oss at Rosa fra nå av alle livets dimensjoner, både de lyse og mørke, slik historien om ’De blaa øjne’ inviterer til. På en måte er leken i slekt med ironien ved det at begge utfolder seg i forstillelse: *man later som om*. Leken kan selvsagt koples til livet, men å sammenstille lek og lidelse er uvant. Dersom vi vender oss inn i teksten for å finne tilnytningspunkter til lek, er det i hvert fall to mulige tolkninger: Leken uttrykker en form for regresjon. Rosa er i så stor fortvilelse og lidelsen så uutholdelig at hun faller tilbake i barndommen. Da blir koblingen mellom liv og lidelse på den ene siden og lek på den annen forståelig. Allikevel tror jeg at den tolkningen av Rosas lek blir for snever.

Det fins gode grunner til å koble leken til et annet moment i teksten, nemlig Peters teologiske forelesning der han hevder viktigheten av at mennesket morer og gleder Gud. Peter og Rosa har tidligere levd i et så tungt og hardt alvor at de har skadet Gud. Ved å leke vil de kunne snu Guds misnøye til glede. Dermed vil leken ikke være regressiv og en mindreverdige handlemåte. Dette

stemmer også bedre hvis vi vender oss til større deler av Blixens forfatterskap, f eks hennes essay om "Moderne ekteskap" hvor hun over flere sider forsvarer leken som eksistensform i et svært historisk og kulturelt perspektiv og bl a sier: "Der fordres ikke lidt af den, som virkelig skal kunde lege. Mod og fantasi, humor og intelligens, ... men især den blanding af uselvskhed, generøsitet, selvbeherskelse og ynde, som kaldes 'gentilezza'". Mangel på lek er det som gjør moderne ekteskap til en så bedrøvelig affære, sier hun. For Rosa betyr leken at hun kommer seg ut av sin innelukkethet, avvisning og manipulasjon og nærmer seg Peter. Hun blir "uselvsk og generøs", og hun frykter ikke lenger berøringen.

Tanken om lek fører til at verden ikke lenger er et fengsel, men et mirakel: "Det store Mirakel ved den Verden hun her saa, var for hende at den var vaad." Tidligere har den vært tørr og hard og uten "Ekko for hendes eget Hjertes Stemme. Men her flød og drev alt." Og det gjør også fra nå av fortellingen, alt flyter. Ingenting ligger lenger fast. Det konkrete utgangspunktet for denne opplevelsen er selvsagt at Rosa og Peter nå begir seg ut på isen som er i ferd med å bryte opp, men den flytende fuktigheten er større enn som så: "Hun blev lidt svimmel mens hun løb. Hun følte, som om ogsaa hun selv og Peter om et Øjeblik maatte opløses i ukendte, salte Strømme af Salighed og blive eet med det uendelige flydende Verdensalt." Denne "saligheten" som Rosa her føler, er beskrevet på nøyaktig samme måte som Peters tanker om døden på havsens bunn i begynnelsen av fortellingen. Og den salige svimmelheten gir Rosa et merkelig fugleperspektiv på Peter og seg selv: "Hun saa deres egne Skikkelser som ganske smaa Figurer paa den hvide Flade." Det betyr at Rosa ikke lenger bare er en handlende figur, hun har også en fortellers privilegerte fugleperspektiv!

Rosas fantasilek med Peter kan leses som Rosas motfortelling til Peters fortelling om "De blaa Øjne". I stedet for å ta inn over seg skyldfølelsen og bli knust under judasstempelet, slik hun først reagerer når hun har hørt fortellingen,

velger hun gjennom leken å gi Peter et svar ut fra gallionsfigurens perspektiv, ”saa at alting kom til ham, og blev ham klart, af sig selv.” Det er en spesiell form for lek Rosa inviterer Peter til, nemlig en fantasilek som skal etterlikne Peters flukt. Rosa omskaper flukten til diktning: ”’Peter’, sagde hun, ’Vi er paa Vej til Helsingør nu. Den store Isskruning derhenne er min Gudmoders Hus, og den der længere ude, ved du hvad? – det er Havnen i Helsingør.’” Og så leker de seg utover på isen.

Det er interessant å se hvor forskjellig Peter og Rosa reagerer når det virkelig går opp for dem hvor det bærer hen. Rosa merker det først: ”I et Par Sekunder var hun, alene af de to, klar over deres Stilling. Hun tænkte ikke meget, hun stod ret op og ned og tog imod Skæbnen. Ja, de skulde dø her, hun og Peter, de skulde drukne.” Peter reagerer med forferdelse og skrekk når han ser at de ikke klarer redde seg i land. Men Rosa prøver roe ham og få ham til å fortsette leken: ”Nu sejler vi lige til Helsingør’ sagde hun, ’du kan da forstaa, at det er meget bedre, end om vi skulde hjem først.” Peter blir bokstavelig talt sjarmert i hjel av Rosa når han hører hvor modig hun er: ”Den Fare, de var i, og hans egen Skyld ved at bringe hende herud, blegnede og blev til intet lige overfor det Under, at en Pige kunde være saa herlig.”

Her utfoldes en art isflakballett med isdronningen Rosa som både har regien og er den som fører. Leken og fantasien omskaper ikke bare nåets vandring til en reise inn i en vidunderlig verden, den forvandler også den dystre fortiden: ”I dette Øjeblik syntes det ham, at han i lang Tid, ja maaske hele sit Liv igennem, var blevet løftet fra den ene Henrykkelse ind i den anden, og dette kunde da meget vel blive det Mirakel, som skulde krone det altsammen.” Gjennom leken åpenbares ”amor fati”.

Peter og Rosa har flere muligheter til å redde seg i land i løpet av denne ferden, det har de også helt til slutt når isen brister under dem: ”De kunde have reddet sig, hvis de havde sluppet hinanden, og prøvet at komme op paa hver Side af

Vaagen, men det faldt ingen af dem ind.” De velger altså å holde om hverandre fremfor redningen, fordi å redde seg i land betyr å bli stengt inne på prestegården på ubestemt tid, dvs å redde seg i land vil også være en form for død. Peter har hele tiden hatt to bilder av død i seg, og de dukker opp i hans fantasi like etter at han har fått ideen om å stikke til sjøs: ”hans Tanker dvælede en Tid ved hans eget sidste Hvilested paa Havsens Bund. Højtidelig, med rynkede Bryn betragtede han, saa at sige, sine egne Knogler paa Sandet. Dybhavsstømmene vilde gaa gennem hans Øjenhuler som en Række skønne, grønne Drømme, store Fisk, Hvalerne selv, vilde sejle hen over ham som Skygger av Skyer, og en Flok ganske smaa Fisk vilde maaske pludselig fare forbi ham i en uendelig Stime, som Fuglene i Nat.” Som vi ser, denne sjømannsdøden skremmer ham ikke. Tvert imot, dette noe grotesk-realistiske dødsbildet danner en parallell til det innledende, oppvåkneende, livgivende fuglebildet, og vi ser at også fuglene er med i dette dødsbildet. Derfor konkluderer han da også med at ”Det vilde være godt, tænkte han, langt bedre end at blive begravet i Søllerød, og have sin Onkel til at kaste Jord paa Kisten.” Å si ja til det livsmysteriet Peter opplever i begynnelsen av fortellingen, er også et ja til døden som del av livssyklusen. Døden på havsens bunn slik Peter tenker seg den, er mer i slekt med det store livet enn det livsfornektende miljøet på prestegården.

Rosas fantasilek kan tolkes som en forløsningsprosess. Gjennom leken forløses den indre verden hun tidligere ikke har kunnet kommunisere til andre. Gjennom leken blir det destruktive, aggressive, hevngjerrige splittede sinn helet og omskapt til kreativ fantasiproduksjon. Rosa blir en *fortellerske* som omskaper prestegårdens livsfiendtlige virkelighet til en fascinerende fortelling om eventyr, skjønnhet og død. Vi skal straks se et konkret eksempel på at Rosas fantasilek nærmest er identisk med fortellerens ”metaforiseringer”, og Rosas ”fortelling” er ikke noe mindre flertydig enn Blixens fortelling. Peter faller ut av ”fortellingen” flere steder; den ene gangen er når han i stor fortvilelse ser hvor det bærer hen.

Der er det Rosa som snakker ham inn i ”fortellingen” igjen. Den andre gangen er når Peter setter opp stokken med sitt røde lommeterkle. Peter tenker at det vil fungere som nødflagg, og han lager seg en båtshake i tilfelle det skulle dukke opp en båt. Han har ennå ikke gitt opp håpet om å redde seg. I denne situasjonen er det ikke Rosa, men fortelleren som griper inn for å holde ”fortellingen” til Rosa (og illusjonen) intakt: ”I det Øjeblik de hejste Flaget, blev deres Isflage noget ganske andet end de andre drivende Isstykker om kring dem. Den var et Skib, et Hjem paa Havet for ham og hende.” Etter det innordner Peter seg i ”fortellingen” igjen, og han tenker ikke mer på redning, men savner sin fløyte slik at han kunne spille for Rosa og seileridyllen ville være komplett!

Rosas ”fortelling av Peter” har flere fellestrekk med vintereventyrets begynnelse. Der er det vintereventyrets forteller som leker med Peter og omskaper ”Peter i vinduet” til ”Peter på flukt: ”Højere oppe i Rummet var maaske nu Sværme av Vagtlar, Drosler og Snepper paa Vingerne. En saa uhyre Strøm af Længsel, gik hen over Peters Hoved, at han, hvor han stod, følte det trække i sine Lemmer. *Han fløj selv med, og fulgtes et langt Stykke Vej med Fuglene.*” (min uth.) Selvsagt kan det være enkelte som vil lese dette som uttrykk for noe Peter føler (at han flyr med fuglene). Men det er ikke det som står, og parallellen til slutten er slående. Og i hvert fall er det en slående likhet mellom fortellerens metaforer, sammenligninger og besjeling av naturen og Rosas fantasilek. Videre er det en påfallende komplementaritet mellom hvordan fortelleren sender Peter til værs i begynnelsen, og Rosas fortelling som sender Peter ut på havet og ned. Både fortellerens retoriske figurer og Rosas fantasilek skaper et dobbeltbilde av det konkrete, bokstavelige og det overførte planet. I vårløsningskildringen i begynnelsen fremvises et univers der drømmer og lengsler realiseres. Det samme kan vi si om Rosas ”fortelling”, der realiseres Peters drømmer og lengsler, først som illusjon, men så drikker de brennevin og Rosa gir Peter lov til å løsne det oppsatte håret hennes så det ”kan flyve for

Vinden”. Så forsvinner isen under dem, og de slynges mot hverandre i en omfavnelse.

Dersom vi leser de seks siste linjene i ”Peter og Rosa” isolert, kan de vel så gjerne skildre en erotisk omfavnelse som drukning: ”Og i dette Øjeblik løb den forunderlige, ukendte Fornemmelse af *ikke at have fast Grund under Fødderne*, i hans Bevidsthed sammen med en *overvældende ny Følelse af Blødhed og Fylde i hans Favn*, af *hendes Legeme mod hans eget*. Rosa pressede sit Ansigt imod hans Kraveben og lukkede Øjnene. Strømmen gikk stærkt, de blev i et Øjeblik, *suget nedefter, i hinandens Arme.*” En slik dobbelhet skaper selvsagt en voldsom intensitet i lesningen.

Å smelte sammen – i is

Fascinasjonen ved en tekst som ”Peter og Rosa” er hvordan fortelleren i løpet av teksten etablerer en rekke kontraster som mer og mer griper inn og over i hverandre, der en person eller et fenomen etableres som noe positivt som stilles overfor sin motsetning for deretter at motsetningene skifter plass i forhold til det positive og det negative. Det ironiske forholdet mellom forteller og antagonist forvandles til antagonists lek med protagonisten. Alt settes i bevegelse: våren (liv) stilles i kontrast til vinteren (død), det livgivende i naturen stilles i kontrast til det gledesløse prestegårdsmiljøet som så igjen sidestilles med grav og død som så settes i kontrast til en annen form for død. Den forferdelige drukningen innskriveres i et erotisk språk. Altså en utrolig dynamisk struktur der betydningsnivåer bygges opp, forventninger skapes og bearbeides. Motsetningene blir ikke forsonet eller opphøyet. Teksten faller ikke til ro. Det ender midt i det herligste og frykteligste. Men Peters frigjøringsplaner er fra første øyeblikk også innskrevet i døden på havsens bunn. Slik kanskje enhver drøm om å smelte sammen og gå totalt opp i noe er en form for død.

Den omfavnelsen som skjer mellom himmel og jord i begynnelsen, og som der uttrykkes som et håp og et løfte for alt som er, skjer i slutten mellom Peter og Rosa. De har frigjort seg fra det tunge jordeliv som presten prediker. De har moret Gud, hvilket jo er det høyeste et menneske kan nå. Det som i et menneskelig perspektiv fremstår som en tragedie, inviterer teksten, gjennom det kosmiske naturperspektivet, og de innlagte refleksjonene, til å se i et komisk lys, ikke komisk i betydningen at vi ler, men at det har en mening. Peter og Rosa har gjennomført en storslått lek den tiden de hadde til rådighet. For å fremvise alle livets tonearter, hele dets rikdom, hører både det tragiske og komiske med. Begge deler er til stede samtidig i den avsluttende leken. Det er denne dobbeltheten som gjør leseropplevelsen så intens; sammenvevningen av erotikk og død, fangenskap og frigjøring, lek og alvor.

Lystig pedagogikk og narrativt begjær

På din maske skal jeg lese deg

Vi har nå lært at leken kan ha heroiske dimensjoner, og i visse sammenhenger kan den virke omveltende, frigjørende og forløsende. Det er imidlertid primært voksne som leker eller inntar en lekende holdning til tilværelsen hos Blixen, og mange av hennes kunstnere og aristokratiske helter synes nesten å være maskerte barn, eller de sammenlignes med barn, som for eksempel frøken Malin Nat-og-Dag i ”Syndefloden over Norderney”: ”Hun var selv Heltinden i alle de Fantasier, hun hengav sig til, og hun gennemløb de syv Dødssynders Regioner saa henrykt *som en lille Dreng, der galopperer gennem alle Verdens store Væddeløb paa sin Gyngehest.*”

Den typiske blixenske helt er uten tanke for penger, morgendagens plikter, moralsk anstendighet eller andre voksenbekymringer; de mangler interesse for skillet mellom virkelighet og fantasi, de kan spøke med alt og de har bevart drømmen om at det vidunderligste og storslåtte vil skje. De kan av og til virke ganske uoppdragne, og konflikten i mange av fortellingene er at disse ”uoppdragne barna” blir stilt overfor moralister som mer enn gjerne vil oppdra og innprente moral og fornuft i ”barna”.

Dette inviterer mildt sagt til et pedagogisk blikk på Blixens tekster. Man kunne ha kalt dette for ”negativ pedagogikk”, siden Karen Blixen så tydelig tar parti for ”barnet” mot oppdrageren. Men i og med at det ikke er barnet i og for

seg som er hennes anliggende, men det spøkefullt lystige, velger jeg betegnelsen ”lystig pedagogikk”. Dermed knyttes det også mer direkte til lystprinsippets verdimønster. En annen begrunnelse for valget av denne betegnelsen er at ”negativ pedagogikk” hos enkelte vil assosieres til Adornos ”negativ dialektikk”, mens ”lystig pedagogikk” vil peke i retning av lystig vitenskap og andre karevalstradisjoner. Det vil snart bli åpenbart at sistnevnte vil være langt mer dekkende, også for denne teksten som helhet.

Sigmund Freud er en av de som har tatt spøken på alvor, i sin bok *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Spøken og Alvoret representerer hver sin side i kampen mellom lystprinsippet og realitetsprinsippet, sier han. Spøk, tøys og vitsing er barnets forsvar mot voksenlivet, Alvoret, plikten og fornuften. Det er jegets forsvar overfor det strenge, irettesettende, oppdragende overjeget. Uten spøken knuses det stakkars jeget overfor Alvorets voksentyngde. Barnet fryder seg over tiltrekningen fra det som fornuften har forbudt, sier Freud. Barnet bruker leken til å unndra seg presset fra den kritiske fornuften, men tøys, spøk og annen lek-aktig omgang med språket *tar slutt* ved at barnet blir mer og mer kritisk og fornuftig – ved hjelp av skole, pedagoger og andre oppdragere – sier Freud.

Freud ville ha kunnet sagt at det som forener mange av heltene til Karen Blixen, er at de drives av lystprinsippet. De er alle som små barn som nekter å innordne seg realitetsprinsippet (oppdragerne, fornuften, voksenlogikken, Alvoret, hverdagspliktene, moralen). Blixens blikk på disse ”uoppdragne barna” – og på seg selv – er spøkefull og humoristisk, og dermed, sier Freud, ”behandler man seg selv som et barn og samtidig spiller (man) den overlegne voksnes rolle overfor dette barnet” Den voksenrollen det her er snakk om, altså den spøkefulle, representerer ikke realitetsprinsippet, og heller ikke det vurderende og irettesettende overjeget, men den voksne som ifølge Freud sier:

Se her, dette er den verden som ser så farlig ut. Den er en lek, så bare fleip med den!

Dette befriende og storartede voksenblikket er det den blixenske fortellersken Isak Dinesen ser sine diktete personer med, og som vi blir delaktige i når vi leser hennes fortellinger.

Mange som har skrevet om Karen Blixens maskespill, prøver både å gå bak maskene og å betrakte maskespillet som et moderne trekk i forfatterskapet. Det kan se ut til at enkelte litterater mener at en litteratur som er skrevet i det 20. århundret er mindreverdig dersom den ikke har moderne eller modernistiske trekk. Jeg har lyst til å ta Karen Blixen på ordet og prøve å holde meg på overflaten. Hvorfor kan man ikke la maske være maske? Hvorfor denne utilfredsheten ved masken? Er det så sikkert at det finnes noe bak maskene? Og hvis det finnes noe, er det så sikkert at det bakenfor eller underliggende er så mye mer spennende og fascinerende og vakkert enn det overfladiske og maskebærende? På din maske skal jeg kjenne deg, sier flere av Blixens personer. På din maske skal jeg lese deg, svarer jeg.

Kanskje vi heller skulle være med på maskeleken og være overfladisk ”på samme måte som skib, der sejler frem over et hav. Vi anser det ikke for nogen fordel at nå til bunden, det kaldes i bedste fald for at stå på grund.” Det å betrakte tilværelsen og menneskelivet som et tragikomisk maskespill er like gammelt som sivilisasjonen selv, ja det er like gammelt som fortellingen og fortaper seg tilbake i det arkaiske. Det eventuelt moderne ligger i (over-) troen på at det skulle ligge noe ”egentlig” under som man kan analysere seg ned til. Nei, la oss heller være med på maskespillet, og da trenger vi noen rekvisitter og retningslinjer som skal presenteres på de neste sidene.

Leksjon 1: Metodisk lystspill

Om å pedagogisere med hammeren

Det er sagt og skrevet mangt et alvorsord om Karen Blixen. Ja, så mye er det faktisk skrevet, at noen begynner å lure på om ikke den siden er utskrevet. Denne forfatteren synes det, og vil oppfordre alle sine opponenter til å stille seg foran det alvorstunge berget av bøker om Blixen og spørre seg selv: Er det nødvendig at jeg bidrar til dette bergets vekst? Risikerer en ikke bare at berget skal føde en mus? Selv om denne forfatteren ikke nærer onde følelser overfor mus, men heller ikke har lagt hele sin elsk på dem, velger han i stedet å se saken an fra den andre siden, fra latteren og morskapens side, og stoler på at ”fra det latterlige til det sublime kan der jo dog vel kun være et skridt”.

Temaet for denne teksten er Karen Blixen og pedagogikken, og siden alvorsordene om Karen Blixen er oppbrukt, er det for meg kun tilbake en spøkefull rest, et pedagogisk satyrspill. At enkelte vil beklage at man plasserer noe så alvorlig som pedagogikk i så spøkefulle omgivelser, vil jeg svare: Umiddelbart kan det nok virke som om jeg driver gjøn med pedagogikken, men det er bare på overflaten. På et dypere plan ønsker jeg å komme med et beskjedent bidrag til å vitalisere pedagogikken, og til å gjenreise respekten for pedagogikken der den måtte være truet. Men før en slik gjenreising er mulig, må et stort og negativt saneringsarbeid til for at det positive skal kunne ha noen som helst troverdighet. Metodisk inspirasjon til dette oppbyggelige saneringsarbeid har jeg søkt hos Den magre i *Peer Gynt*:

*Jeg damper, jeg drypper, jeg brenner, jeg reiser,
med svovl og med lignende ingredienser,
til billedet kommer som platen skulle give, -
nemlig det der kalles det positive*

Jeg har også hatt utbytte av å løfte frem fra glemselen en tradisjon som vi finner helt tilbake i overgangen senmiddelalder og renessanse, nemlig ”gaia scienza”, eller den lystige vitenskap. Den vokste frem samtidig og parallelt med de nye human- og språkvitenskapene, og den parodierte og gjorde narr av de seriøse vitenskapene. Det var gjerne de samme personene som utøvet både den seriøse og den lystige vitenskap, og som dermed gjorde narr av og parodierte seg selv. Gjennom den dobbelte, serio-komiske vitenskapeligheten kunne man minne om at alt er relativt i forhold til det perspektivet man anlegger på saken, og man kunne samtidig *feire* det fenomenet man undersøkte. Arenaen for de lystige vitenskapene var i særlig grad de store karnevalene knyttet til årssyklusens ritualer og seremonier.

Da den tyske filosofen Friedrich Nietzsche prøvde å hente den lystige vitenskap ut av glemmeboken og inn i filosofihistorien med en bok han kalte ”Fröhliches Wissenschaft”, ble han så lystig at han begynte å filosofere med hammeren. Det er derfor ikke uten en viss frykt og beven jeg begir meg ut på dette risikable prosjektet, men i tillit til det gode humøret til den fortellersken jeg her skal avlegge en visitt, og til den velvilje og omtanke som jeg er sikker på min pedagogiske leser tar med seg inn i teksten, føler jeg meg rimelig godt utrustet til den ferden vi her skal legge ut på. Allikevel kan jeg ikke så tidlig i teksten ha den hele og fulle oversikt over hvor sterke virkemidler som vil være nødvendige for å gå løs på problemer som brått og uventet kan dukke opp. Om så skulle skje, og hammeren må frem, får vi søke tilflukt hos en annen hammerfilosof, Peer Gynt, som, uten å miste sitt gode humør, konstaterte hamringens paradoks: ”Om jeg hamrer eller hamres, like fullt så skal der jamres”.

Vi må kunne glede oss over vår dårskap for å beholde gleden over vår visdom, slår Nietzsche fast med lystige hammerslag. Vi må lære oss å le av det vi skal undersøke. Latteren må slutte forbund med visdommen, og vi må finne

frem til den narren som skjuler seg i vår søken etter sannhet. Ikke minst trenger vi narrekappen som beskyttelse mot oss selv og vårt frie forhold til tingene og verden rundt oss. Stoffet til denne narrekappen mener Nietzsche vi kan finne i all slags dansende, barnslig, narraktig, overdådig, svevende og henrykt kunst.

Siden Nietzsche så vakkert har hamret ut den lystige vitenskapen, har vi latt oss friste til å gå løs på Karen Blixens fortellinger med hardtslående redskaper for å se om vi kan meisle ut en lystig pedagogikk. Dette til tross for at det ikke har manglet på advarsler fra velmenende litteraturpedagoger om at man lett kan gå seg vill i de blixenske labyrinter. Men akkurat her føler forfatteren seg på sikker grunn. Lystig pedagogikk er nemlig bygd etter samme arkitektoniske prinsipper som labyrinten: Her finner alle, selv de minst begavede, veien *inn*, men kun de færreste finner *ut* av den. Men hvem har sagt at vi skal ut av labyrinten? Eller mer presist: Hvem har påstått at det er forfatterens oppgave å føre leseren ut av noe som helst? Man kan da ikke forvente å bli *ført ut av* noe i en *innføringsbok*? Dessuten hevder postmoderne teorier om lesningens kunst at forfatteren kun har ansvar for halvparten av boken, den andre halvparten, den endelige fullføringen og en eventuell vei ut, er leserens ansvar.

Umiddelbart kan det synes som om en hammer er et altfor grovt redskap for å gå løs på en så finslepen dikter som Karen Blixen, men hammeren er et fenomen som Karen Blixen virkelig hadde sans for; få, om noen, var som Karen Blixen i stand til å lytte seg frem til hammerens sang og se hammerens pedagogiske muligheter i møte med problemer som kan virke uoverkommelige.⁷

Veien til lystig pedagogikk må nødvendigvis bli kronglete og full av misforståelser. Ideen til dette skriftstykket ble unnfanget ved en feiltakelse under en biltur på Strandveien mellom Helsingør og København, i en deilig park ut

⁷ ”Hvorfor i granskogen setter vi oss her og jobber med bokstaver, / rytmer og skilletegn når det er låter de vil ha, / billedstriper. Trykke på en knapp. Ord / som bare er et sus i ørene. / Bokstaver / må være som boksehansker. Pang / - et slag i trynet så du raver.” skriver den milde poeten Rolf Jacobsen på sine gamle dager, i samlingen *Nattåpent* 1985. Da var han 78 år gammel.

mot havet. Før jeg tar fatt på vandringen ut i fortellingene, har jeg derfor gleden av å invitere leseren med på en liten utflukt til åstedet.

Vitenskapelig ekskurs og lidenskapelig diskurs *Hvor Rungsted indhegner den reneste Lyst*

Det hele skyldes en misforståelse på en gammel kro på Rungstedlund, som ikke lenger er en kro, men et museum. Der, mens det ennå var kro, bodde nemlig dikteren Johannes Ewald på midten av 1770-tallet, og der skrev han en liten tekst på knappe 100 sider som jeg leste for mange år siden og som jeg senere aldri er kommet helt ut av. *Levnet og meninger*, som boken heter, er en tragikomisk og selvironisk biografi der Johannes Ewald skildrer hele sitt livs lykke og ulykke med en fortelling om hvordan Johannes rømte hjemmefra som femtenåring for å gjøre rask karriere i krigen, for dermed å vinne sin kjære Arendse. Selve fortellingen utspiller seg i løpet av 14 dager, og den rommer alt! Humøret svinger fra de høyeste tinder til de dypeste avgrunner, og stilen svinger med humøret, fra lovtaler over naturen, elskoven og den første rus til grovkornet lavstil der dikteren Johannes prater i fylla med seg selv, leseren og en rekke andre bemerkelsesverdige personligheter. Vi møter den aldrende, giktplagede dikteren på et par og tredve år som sitter på sitt værelse i annen etasje over kroen og erindrer og tenker tilbake på ynglingen på 15 år som var full av håp om en heroisk fremtid fylt av berømmelse og kjærlighet. Men Arendse fant en annen og selv gikk han i hundene. *Levnet og meninger* er en slik tekst man aldri legger bak seg, og for den teksten du her skal ta fatt på, vil muligens Johannes Ewald være en ånd som stadig spøker mellom linjene og i fotnotene, og dermed får han en tilsvarende plass som den han har i Rungstedlunds haver og hus.

På en litt bortgjemt og bitteliten høyde, bak Karen Blixens monumentale gravsted, står det en liten grå stenstøtte der man så vidt kan tyde navnet Johannes Ewald dersom sollyset faller heldig. Høyden stikker vel ikke mer enn en fire til fem meter over det havet som man kan skimte mellom de

kjempestore løvtrærne, ”hvor skiærtsende Bølger beskvalpe den Vandrør, hvis Øye, snart stirrende følger Med Helsinges graanende Høye.” Dansk skov, grønne enger og hvite mastetopper på de luksuriøse havseilerne nede ved moloen. Fuglene er fredet, men de kvitrer og kan høres tross bilene som durer endeløst forbi nede på Strandveien. Det er som å befinne seg midt i et dikt! Og det gjør man da også, for akkurat her er utsiktspunktet for det deilige diktet ”Rungsteds Lyksaligheder”:

*I kjølede Skygger,
I Mørke, som Roser udbrede;
Hvor Sangersken bygger
Og quiddrende røber sin Rede –
Hvor sprudlende Bække,
Snart dysse, snart vække
Camoernes⁸ Yndling, den følede Skiald,
Med steds' eensrislende Fald –
...
Hvor Rungsted indhegner den reeneste Lyst;
Der fylgte Camoenen mit bryst.*

Midt i dette idylliske diktet vokste hun altså opp, Karen Christentze Dinesen. Kan det være så gartneraktig banalt at det er selve parken på Rungstedlund, ”Rungsteds Lyksaligheder”, som virker så positivt inn på det kunstneriske sinn? Var det slik at den *lysten* som Johannes hevder Rungsted ”innhegner” med kvitrende fugler, sprudlende bekker og kjølede skygger, er det som gjør at ”Camoenen” fyller og inspirerer den kunstneren som holder til der?

*Og Himle forsamles omkring han; og Lyst
Udbredes i Menniskets Bryst. –*

⁸ Camoene = sanggudinne, muse

Er det her, med hele den himmelske hærske forundret forsamlet i denne vakre parken rundt dikteren, at "Lystens" pedagogikk har sin rot? Riktignok har de "sprudlende bekker" som vekker "Camoernes Yngling", dvs dikteren, tørket inn på Rungstedlund, men bekkene sprudler jo fremdeles i diktet. Og der strømmer det på med lyst, fryd og toner, omformet fra dikterens smertepunkt:

*Men Du, som allene
Fremkaldte den Lyst af min Smerte,
Siig! – Kan min Camoene
Udbrede sin Fryd i dit Hierte? –
Kan Sangens Gudinde,
Med smeltende Toner belønne det Skiød,
Hvoraf min Lyksalighed flød? –*

For å komme til "Ewaldsrommet" inne på Rungstedlund gård, må vi også passere Karen Blixen, tvers gjennom privatlivet og hennes vidløftige stuer med plastovertrekk på skoene, og inn til "Ewaldsrommet". Der satt i sin tid, ikke Johannes, men Karen Blixen og skrev, under bysten av Ewald. Veggene er prydet med gjenstander fra Karen Blixens opphold i Afrika: spyd, skjold og et par malerier med afrikanske motiver av Karen Blixen. Bortsett fra den lille bysten som man først får øye på når guiden gjør oppmerksom på den, og det misvisende navnet, er her intet som minner om Ewald. Her har aldri Johannes sittet og skrevet og skålt med leseren og grått over sin kjære Arendse. Jeg trenger knapt å utmale skuffelsen første gang jeg var her, og irritasjonen mot denne brautende baronessen som stengte innsynet til Johannes' privatlivs åpenbaring. Nei, jeg bare siterer guiden som på mitt beskjedne spørsmål svarer at Johannes Ewald satt på et lite kvistværelse i annen etasje som nå er stengt for publikum. Lukket og helt privat.

Slik begynte denne litterære romansen med en slags utestegning fra det kjære objekt, og der jeg som erstatning, indirekte ble tvunget til å vandre gjennom Karen Blixens private stuer. Altså en slags tvangs-romanse. Det tok meg lang tid å lære å bli glad i hennes fortellinger. En atypisk kjærlighetshistorie, med mange typiske forviklinger. Her var mye avstand, mange store ord, sosialt jåleri og senromantiske rekvisitter jeg måtte venne meg til. Det likner mer et gammeldags fornuftsekteskap som sjelden blir gjenstand for dikterisk oppmerksomhet, der man må legge godviljen til og arbeide seg frem til en slags kjærlighet, enn det likner forelskelse ved første blick. Hvorfor jeg tok fatt på det arbeidet, må gudene vite. Spør du meg, er svaret langt mer jordnært: Det var Johannes og Rungstedlunds lykksaligheter som var grobunnen, den vidunderlige parken og fuglene som førte meg videre langs Strandvejen til den underliggjørende pedagogikken, årstidenes veksling og tallenes kalendariske skjønnhet.

Nakne fakta, blyge personalia og et kosterkaft

Hvem var hun egentlig, Karen von Blixen, spør kanskje enkelte lesere som stusser litt ved dette fremmedartede ”von”? ”Jeg er en 3000 år gammel heks”, pleide hun å svare. At *det* ikke bare var snakk, vil leseren erfare i det følgende der vi gjentatte ganger ser oss nødt til å bli med von Blixen opp på kosterkaftet, ikke som tidtrøyte, men som et alternativ til Ariadnes tråd og garnnøste som hjalp Thesevs ut av labyrinten da han var truet av uhyret Minotaurus. Forfatteren har ikke tenkt seg ut av vår pedagogiske labyrint på god stund ennå, for her er intet utrivelig uhyre som truer oss, men en liten luftig opptur, om så på et kosterkaft, for å gi teksten litt *schwung* og skaffe forfatteren litt oversikt, vil nok ikke skade.

At kvinner har jentenavn, etternavn og pikenavn er, om ikke naturlig, så i hvert fall vanlig, selv om det ofte kan føre til forviklinger og forvekslinger.

Aristokratiske kvinner og menn kan ha seks - sju navn og enda flere. Alt dette er bare barnemat mot det som her kommer.

Karen von Blixen, og her er vi nødt til å lage nytt avsnitt for å få plass, hadde 24 navn – i tillegg til de tre hun fikk ved dåpen, Karen Christentze Dinesen, barndommens kjæle navn Tanne og de to hun fikk da hun giftet seg! Ikke sånn pyntelig på rad og rekke etter hverandre, men 24 selvstendige, utskiftbare navn brukt til ulike anledninger slik andre kvinner har kjoler. Både kvinner, ektemenn og samboere vet hvor vanskelig det kan være med de 24 kjolene og valgets kval, like før festlige anledninger. Et sånt umenneskelig dilemma møtte Karen von Blixen, født Dinesen, forfatterpseudonym Isak Dinesen, Pierre ... hver eneste gang hun satte seg til ved skrivebordet, og det gjorde hun som oftest flere ganger daglig. Om det var skjønnlitteratur eller privatbrev hun skrev, stod alltid følgende navn til rådighet i det pseudonyme garderobeskapet (av plasshensyn må vi dessverre begrense oss til 17): Karen Blixen, Karen Blixen-Finecke, Karen von Blixen, KB, KvB, KBF, Tania von Blixen, Baroness Blixen, Baroness von Blixen, Baroness Blixen-Finecke født Dinesen, Isak Dinesen, Pierre Andrézel, Osceola, Tanne, Memsahib, Khamar og Gøgen (altså Gjøken).

Og ingen skal tro hun tok lett på det. Hun skilte for eksempel skarpt mellom forfatteren Isak Dinesen og ”seg selv”, hvem av de 22 andre det mon kunne være: ”Egentlig har *jeg* skrevet alltid, Isak Dinesen begyndte at gjøre det i Afrika – og fortsatte her (på Rungstedlund) –.” Sekretæren til Karen Blixen, Clara Selborn, forteller at når Baronessen hadde diktert et brev og skulle skrive under, kunne det plutselig skje at hun stoppet opp og spurte: ”Hva hedder jeg her?” Pierre Andrézel og ”hans” roman *Gengældelsens Veje* tok det Karen von Blixen 12 år å innrømme morskapet til.

Og av dette kan vi lære, at i omgang med Karen von Blixen, er det intet som er enkelt, entydig og liketil. Pedagogikken krever imidlertid at man forenkler og tilpasser, og når det attpåtil kan skje i overensstemmelse med vår

lystig hamrende følgesvenn og filosof Nietzsche som definerer ”tenkeren” som den som forstår seg på å oppfatte tingene enklere enn de er, skal vi ganske enkelt se litt på Karen Dinesens pedagogiske primærerfaringer.

Pedagogiske primærerfaringer i og utenfor klasserommet

Forholdet mellom Karen Blixen, skole, klasserom og pedagogikk er beklagelig og kort fortalt: Karen Blixen tilbrakte ikke en eneste dag av sin lykkelige barndom i det vi vanligvis kaller ”klasserom”, og det er ikke en eneste av hennes fortellinger som utspiller seg i skolen eller i skolens nærområder. Her er ingen omsorgsfulle pedagoger som får låne fortellerstemmen for å opplyse den oppvoksende menneskeslekt eller lærerrike samtaler rundt kjøkkenbordet der Ole forteller mor og far hvordan skoledagen har forløpt. Her er ingen slemme medelever, mobbing, spesialpedagogiske tiltak, svette matpakker og sure sokker i gymnastikken. Nei, ikke den minste duft av skole fins i hennes forfatterskap eller erfaringsverden!

Men ikke bare det! I enkelte avisintervjuer kan det virke som om baronessen skryter av denne oppsiktsvekkende erfaringsmangel: ”Jeg har aldri gått på regulær skole. Som ung pike fordypet jeg meg i Homer, i de norske kongesagaer og i de greske myter.” (Morgenbladet 12.06.1954) Til den danske dikteren Karl Bjarnhof våger hun å være enda mer direkte, ja nærmest fiendtlig mot den regulære, offentlige skolen: ”Skal jeg sige det, som det er, tror jeg det var en lykke, at vi som barn ikke gik i skole, men havde lærerinde hjemme.” Jeg kan trøste alle gode pedagoger og tilhengere av enhetsskolen med at denne uhørte uttalelsen, etter baronessens eget ønske, aldri ble hørt i hennes levetid, men først lot seg høre på film 20 år etter hennes død, 2. mars 1982.

Allikevel vandrer vi med freidig mot videre, for pedagogikk er selvsagt ikke avhengig av et klasserom eller en skolebygning. Tenk bare på Sokrates, kanskje den største pedagog noen sinne, som vandret rundt i gatene og på torget

i Athen med sin forløsende jordmorpedagogikk! Eller Aristoteles og hans peripatetikere som spaserte seg inn i visdommen utendørs! I et slikt perspektiv stiller saken seg radikalt annerledes, og vi skal straks se at pedagogikken faktisk opptar en særdeles privilegert plass, ikke bare i forfatterskapet, men i hele Karen Blixens skrivekarriere, helt fra de første skriverier i tidlig barndom.

Leksjon 2: Pedagogiske snarveier via vers

Raske versefötter

Karen Christentze Dinesen debuterte som pedagogisk skribent da hun var ni og et halvt år med en geografilære på vers! Verset er en dramatisert klasseromsdialog mellom lærerinnen og skolepikene Ida, Karen-Margrete og Else. ”Børnenes Moder” er også nevnt i det innledende persongalleriet, men hun dukker aldri opp i selve det dramatiske verset. Leserne kastes rett inn i dramaets handling, og dette er visstnok eneste verk av Karen Blixen med en slik brå begynnelse kalt ”in medias res”. Vi befinner oss i et lite klasserom med tre kvinnelige elever der lærerinnen innledende spør: ”Hvad boer vi paa?” og en av skolepikene svarer korrekt: ”Vi boer paa Jorden”. Og slik fortsetter den gode dialogen mellom den utspørrende læreren og de flittig svarende skolepikene gjennom store deler av dansk, europeisk og afrikansk geografi helt til det er 3 minutter igjen av skoletimen. To av de siste tre minuttene går med til en krangel mellom to av skolepikene om et fingerbøl, og det ender med at de to kranglefantene blir sendt på gangen. Ikke overraskende kanskje heter den ene av de to Karen, men denne kranglescenen vil ikke få spesialpedagogisk behandling. Episoden ligger jo så langt tilbake i tid at alle de impliserte er døde, dersom vi forutsetter at dette virkelig er en realistisk klasseromsskildring – og det må vi jo nesten gjøre siden ingenting tyder på det motsatte!

Det siste minuttet av ”Geografilære på vers” får den gjensittende Ida alene med læreren, og hun premieres med å få lov til å fremsi et vers om alle verdens dyr i løpet av 45 sekunder. Det gjør lille Ida, og så er skoletimen og verset slutt.

Snakk om pedagogisk raske versefötter: ”*alle verdens dyr i løpet av 45 sekunder*”. Dette vil kunne revolusjonere pedagogikken og kanskje parkere de snart utgåtte sjumilsstøvlene. Tiden er inne til å ta frem kosteskafet og gå til værns for å kunne overskue de pedagogiske og litterære konsekvensene av dette

funnet. Den smilende Nietzsche anbefaler da også, i aforisme nummer 107 i ”Lystig vitenskap”, at vi ”av og til må hvile slik at vi ser oss selv på avstand og i fugleperspektiv.”

Etter denne lille visitten i barndommens rike, og den påfølgende luftetur, kan vi nå føre bevis for at Karen Blixen aldri mistet troen på det rytmiske verset som et uovertruffent pedagogisk virkemiddel, og vi gjenfinner spor av denne pedagogikken utover i hele forfatterskapet.

Regnets tale og hammerens sang

Rim og rytme er den eldste form for pedagogikk. Det er lettere å huske og lære utenat en tekst som er på vers enn på prosa, skriver Nietzsche i aforisme nr. 84 i *Lystig vitenskap*, og hos pytagoreerne fremtrer rytmen som det viktigste pedagogiske kunstgrep. Gjennom rytmens tikktakk kunne menneskene faktisk få makt over gudene, hevder han. Rytmask lek med språket er kjent i alle kulturer til alle tider, mens rim er langt mindre utbredt, og Karen Blixen mente for eksempel at de svarte afrikanerne ikke kjente til rim da hun kom til Afrika.

I *Den afrikanske Farm* forteller Karen Blixen om en kveld hun var ute på maismarken og hun for moro skyld begynte å tale til medarbeiderne på rimede vers – på swahili:

Ngumbe

Na penda chumbe

Malaya

Mbaia

Wakamba

Na kula mamba

Denne rytmisk rimede tale vekker stor begeistring, selv om versene ikke har noen mening: "Oksene kan godt like salt. Horer er slemme. Wakamberne spiser slanger". Medarbeiderne forstår nemlig raskt at "Meningen i Poesi er af underordnet Betydning", og de venter bare spent på at rimet skulle komme og ler når det kommer. "Tal igjen, tal som Regn", ber de, og regn er jo noe afrikanerne alltid venter på med lengsel, og den poetiske talen knyttes således til naturens livgivende element. Kanskje var det denne replikken som var inspirasjonskilden til den vakre talen til regnet som innleder "Peter og Rosa"?

Afrika er fremfor noe rytmens kontinent, og vi møter den flere ganger i *Den afrikanske Farm*, men selve kongen over rytmen er den indiske smeden Pooran Singh, og han overgår selv Nietzsche i bruk av hammer. Smien hans nede ved møllen var et miniatyr-helvete på farmen til Karen Blixen, og det var alltid en masse mennesker der, både inne og utenfor. Pooran Singh er nærmest skildret som et overmenneske: "Pooran Singh arbejdede i et overmenneskelig Tempo ... Han sprang lige i Vejret over Ambolten, han skreg sine Ordre til sine to unge Kikuyu-Medhjælpere i et højt Fugleskrig og opførte sig som en Mand, der selv bliver brændt paa Baalet eller som en forkullet, ukuelig Overdjævel ved Arbejdet." Men Poor Singh var ikke noen djevel, han hadde et blidt sinnelag, og utenfor arbeidstiden kunne han virke litt affektert og jomfrunalsk, forteller Karen Blixen! Ellers behersker han alle håndverk. Det som særlig trekker folk til smien, ifølge Karen Blixen, er hammerens sang og filosofi: "Den tredobbelte, ensformige og overraskende Rytme i Smedens Arbejde ved Ambolten havde mystisk Kraft i sig".

Som en kan se er det intet aristokratisk snobberi i denne lovsang over dette virkelig tunge kroppsarbeid, men heller noe sterkt og rått maskulint som på en tvetydig måte taler seg inn i kvinnehjertene: "Rytmen er saa mandig, at den forfærder og smelter Kvindernes Hjerter, den er ærlig, usødet og ligetil, den taler Sandhed og intet andet end Sandhed". Hammerens rytme er *munter* og sterk, og ikke overraskende kobler Blixen den til barnets lek, for den "udretter gerne, og

som i Leg, de svære Ting for os, som vi ikke selv magter". Her er talen fri, "og mange dristige Indfald blev fremsat til Akkompagnement af Hammerens Sang".

Hammeren til Pooran Singh kan også synge deilige sanger på vers; de fleste vil kanskje ikke assosiere hammer med noe erotisk⁹, men til Karen Blixen sang den et gresk vers om eros:

*Eros slog til som en Smed med sin Hammer
saa Gnisterne føg af min Trods.
Han svaled mit Hjerte i Taarer og Jammer
som glødende Jærn i en Fos*

Etter denne glødende erotiske hamring skal vi avkjøle oss med noen teoretiske spekulasjoner omkring det lyriske språkets magiske evner. I fortellingen "Storme" (i Vinter-Eventyr) finner vi en forfinet slektning av den barske rytmesmed Pooran Singh, og han har utviklet en pedagogisk og retorisk teori om rytmisk tale kontra prosa-tale.

Fordelen ved å tale på vers

Valdemar Sørensen er en gammel skuespiller og teaterdirektør som i sin ungdom har spilt på københavnske scener. Som lite barn har han vært på besøk hos sin mors slekt i Norge, og har bevart et dypt, fantasifullt svermeri for "Fjeldlandet, det stod for hans Sind, himmelstræbende og stormomsuset, som Baggrund og Kulisser til Hakon Jarl, og til Macbeth's og Ossian's Skotland", forteller Karen Blixen i "Storme". Om Hr. Sørensens Norges-bilde har sammenheng med eller gitt inspirasjon til hans teori om meddelelsens problem og løsning, ja det må vi overlate til leserens dristige spekulasjoner. Men noe demonisk var det i hans karakter, og av sine forretningsforbindelser ble han

⁹ I norrøn mytologi var hammeren til Tor et fruktbarhetssymbol.

betegnet som en ublu spekulant, men i forhold til de udødelige var han bluferdig som en jomfru. ”De evige Aander var hans Brødre, og forstod ham som han dem. I deres Kreds kunde han frit og jublende slaa sig løs, eller i dyb Verdenssmerte fælde Taarer.”

Dette skulle være tilstrekkelig psykologisk bakgrunn for virkelig å forstå radikaliteten i den teori han kom frem til, og som dessverre kun enkelte gode venner visste beskjed om.

Teorien går kort fortalt ut på at menneskeheten ville ha unngått mange problemer og uverdige situasjoner dersom menneskene kunne venne seg til å tale på vers. Det behøver ikke rime, for ”rimede Vers er, i længden, et Snigløb paa selve Versets Gehalt.” Nei, viktigere enn rimet er selve rytmen, og fremst blant disse den lettfotede jambiske rytmen: lett-tung, lett-tung, lett-tung, lett-tung og slik fremetter i en jevnt galopperende veksling mellom trykklett og trykktung stavelse, ”Thi Jamben tvinger blidt vor raa Natur – til ædel Værdighed”. Jamben løfter oss, og den frigjør oss, ”skiller nidkært – det løse Pjats og Sladrens Slagger ud – fra lødige Guld i menneskelig Tale.”¹⁰

Tilhengere av det frie, moderne vers vil muligens finne dette evinnelige lett-tung-travet noe ensformig i lengden, men litt må man da kunne forsake når man tenker på de enorme gevinstene en slik utopisk tilstand ville medføre: tenk en verden uten sladder og pjatt! Uten snakk! Karen Blixen fortsatte å uttrykke seg på vers, men de ble forsvarlig lukket ned i skrivebordskuffen og aldri publisert, men det er tydelig at hun holder fast på sin fascinasjon for at mennesker skulle konversere på vers. I ”Vejene omkring Pisa” refereres det til den ”klassiske ’Sandhedens Hævn’, den mest fortryllende af alle

¹⁰ ”I den perioden hvor barn lærer å bruke ordforrådet i sitt morsmål, har det åpenbart glede av å ”lekeeksperimentere med språkmateriale, og uten å føle seg bundet av betydningen setter det sammen ordene for å få en lystvirkning ut av rytmen eller rimet i dem (her henviser Freud til Groos: Die Spiele des Menschen, 1899). Når barnet blir enda eldre vil det på tross vri på ordene og forandre på ordenes form eller lage et eget (røver-)språk til bruk blant kameratene. Dette ser man også hos visse kategorier psykiatriske pasienter, sier Freud.

Marionetkomedier”.¹¹ Når komediens skjønne damer er alene på scenen, taler de på vers, men mennenes språk er ”overmaade grovt”, unntatt en ung gutt, ”den eneste uskyldige i det fordærvede Miljeu, har et par meget smukke Sange til Mandolinaccompagnement bag Scenen”.

I ”Kardinalens første Historie” presenteres en teori som danner et naturlig og musikalsk kontrapunkt til Sørensens jamberi.

Falsk kadens – og en skarp advarsel til potensielle fortellere

Prinsesse Benedetta blir som femtenårig pike, rik av hjerte og forstand og fullkomment uskyldig, giftet bort til den bryske prins Pompilio som da var over tre ganger så gammel som sin brud. Prins Pompilio har kun giftet seg for at hans navn skulle leve videre og lar den vakre bruden i fred på slottet dagen lang. Den unge prinsessen har en yndig sangstemme, og prins Pompilio engasjerer en tidligere operasanger til å undervise henne. Musikken får hennes sjel til å synge. I musikken finner hun et språk som er et naturlig menneskelig språk som kan gi tingene et sant uttrykk. Prinsesse Benedetta utvikler ikke bare sangstemmen, hun utvikler også en allmenn musikkteori som står kontrapunktisk til Hr. Sørensens jambe-teori. Hr. Sørensens teori danner på en måte en uendelig (og for enkelte, kjedsommelig) linje, uten begynnelse, uten slutt: ta-tam, ta-tam, ta-tam ... Ja, det sier seg jo nesten selv: Her er lite å hente for en dramaturg. Men denne mangel kan også i visse henseende være en styrke. Den enkelte står fritt til å gå på og av etter eget forgodtbefinnende, bare man ikke bryter den jevne takten ta-tam, ta-tam...

Prinsesse Benedettas teori går inn i menneskelivets, musikkens og hele kunstens mest dramatiske øyeblikk, nemlig avslutningen¹². For på slutten er det

¹¹ ”Sannhedens Hævn” er tittelen på et drama Karen Dinesen skrev i ungdommen, men som hun aldri publiserte.

¹² Unnskyld, men har vi ikke nå tatt spranget fra det lyriske til det narrative, og dermed plassert dette avsnittet i feil kapittel, for det narrative blir jo tatt opp i sin fulle bredde i neste kapittel? Jo, for så vidt som tingenes rekkefølge så desidert hører inn under det narrative, men kadens har også med det klanglige å gjøre, og dermed

som kjent en hel masse som skal skje, løse tråder bindes sammen, den gode skal få sin lønn, den onde skal få sitt, han og hun skal få hverandre, og boken og forfatteren skal overbevise den spent leseren om at verden tross alt er som den er, og det visste jo leseren fra før, men av det som skjedde underveis, trodde hun ikke i sin villeste fantasi at det virkelig forholdt seg slik. Til slutt skal lykken, eller ulykken, triumfere. I det hele tatt, og som Einar Økland har bevist i et kjent dikt: ”Det plar ofte vere så mykje bråk der/ei bok held på og skal slutte.”

At slutten på en historie ikke er noen spøk, er følgende historie et særdeles grufullt eksempel på. Det dreier seg faktisk om den første novellen til Karen Blixen for den store verden, nemlig ”Vejene omkring Pisa”. Denne novellen består av en rekke ufullstendige, ufullførte historier som blir fortalt, og der de fortellende selv og deres slektninger er hoved- eller bipersoner. Den fremste fortelleren og den mest potente helten er den impotente prins Potenziani, men da han etter en av sine mange ufullførte historier spør unge, hissig prins Nino om hva han synes om hans siste fortelling, sier prins Nino ærlig at den kjedet ham, var altfor lang ”og dog er det ingen Ende paa den.” La oss nå gjøre en ende på historien, sier han, og fyller sitt glass med rødvin, drikker halvparten og kaster resten i ansiktet på den stakkars fortelleren Potenziani. Potenziani er som nevnt, til tross for sitt partielle handikap nedentil, særdeles handlingspotent oventil og utfordrer dermed den uforskammede prins Nino til duell. Og det hele ender i forferdelse og død, riktignok først etter at historien har tatt en særdeles overraskende vending, og leseren aner ugler i mosen og må bla fremover for å finne ut av det hele. Dette som en liten advarsel til potensielle fortellere om viktigheten av at fortellingene de lager ikke må bli lange og kjedelige og uten ordentlig slutt.

I musikken kalles avslutningsdelen for kadens, men uttales kadans. Kadens kommer av latinsk cadere og betyr falle, henge og altså slutte, og på

hører det også inn under det lyriske. Logisk sett skulle dermed dette avsnittet stått i begge kapitlene, men så kategoriske kan vi ikke være i omgang med kategoriene, for hva hjelp har vi da av kategoriene?

grunnlag av dette begrepet danner prinsesse Benedetta seg en musikk- og livsfilosofi. I musikken trenger kadens ikke nødvendigvis bare være den absolutte, ugjenkallelige slutt, kadens kan også danne avslutningen på en sekvens. Det er vanlig å skille mellom ulike typer kadens, og de viktigste er *helkadens*, *halvkadens*, *skuffende kadens* og *falsk kadens*. Prinsesse Benedetta var i særlig god forståelse med, og la hele sin elsk på (og sikkert med sin forfatterinnes fulle og uforfalskede tilslutning) *cadenza d'inganno*, dvs. falsk kadens. Om den kan Karen von Blixens musikkleksikon opplyse at ”den træffer alle Forberedelser til en fuldendt harmonisk Afslutning og saa, i Stedet for at give den ventede Slutakkord, pludselig bryder af og ender i en uventet og urovækkende Klang.” Og hermed har prinsesse Benedetta, og baronessen, funnet den urokkelige regel for det uregelmessige.

Og her har vi, riktignok ad en kronglete omvei via vers, geografilære, et kosteskraft, Hr. Sørensens jamber og prinsesse Benedettas kadens funnet en av de hemmeligste formlene til baronesse Karen von Blixens egne romantiske og barokke fortellinger. *Cadenza d'inganno*, per favore!¹³

Baron von Brackel som pedagogisk eksempel – men ei til etterfølgelse

I ”Den gamle omvandrende Ridder” forteller Baron von Brackel om en høstopplevelse i Paris. Det regner, han sitter alene på en benk i natten, i dyp fortvilelse, da plutselig en ung vakker pike kommer bort til ham: ”Dette var ikke det sædvanlige profesjonelle Tilbud. Hun saa ud som et Menneske, der er ude paa et stort Eventyr, eller som bærer paa en stor Hemmelighed.” Hun er aldeles deilig og uskyldig og blir med ham hjem.

¹³ Vi kan ikke unnså å nevne, i hvert fall ikke her nede i fotboden, at falsk kadens også er noe som kjennetegner teknikken man bruker når man lager vitser (ifølge Freud), og som uforskammede barn (ifølge min erfaring) benytter seg av overfor lærere for å sabotere et lengre pedagogisk resonnement!

Det er en essensiell del av Karen Blixens teknikk at hun i løpet av et par sider, bl a en lang filosofisk digresjon om kvinnekjønnets utsatte posisjon i det moderne, får oss overbevist om at dette ikke kan være en prostituert, men er ”selve anledningen” i von Brackels liv. Dette er Kvinnen i hans liv. Nå kan han få sitt høyeste ønske oppfylt. Slikt skjer med nesten alle hovedpersonene til Karen Blixen. Slike anledninger dukker sikkert opp i mange personers liv utenfor Karen Blixens fortellinger også.

Den unge piken er kald og gjennomvåt, så han ber om å få kle av henne, hvilket han får ”indtil hun stod der helt nøgen; da havde jeg for mig det største Naturens Mesterværk, som det nogensinde har været mine Øjne forundt at hvile paa, en Skønhedsaaften, som kunde tage Vejret fra En ... Hun var den første uberørte, unge Pige, som blev min.” Midt på natten våkner han opp med en sterk følelse av at det er en fare som truer ham: ”Jeg ved, at jeg skal betale for dette, men hvad er det, jeg skal betale?” Når de skal skilles om morgenen, kommer piken bort til ham og sier: ”Og saa skal jeg have tyve Francs!”

Idet leseren og von Brackel har lullet seg inn i den faste overbevisning at piken ikke er prostituert, trekker fortelleren det trygge teppet vekk under føttene på oss. Her finner vi et typisk blixensk dobbeltspill mellom illusjon og illusjonsbrudd, mellom et ords pålydende og dets metaforiske og forførende merverdi. Når fortelleren stripper det metaforiske munnhullet (”du skal betale dyrt”) for ornamental illusjon, gir det leseren en paradoksal merverdi i form av en liten estetisk rystelse. Leseren vekkes opp av illusjonens og den døde metaforens dvale: Var det virkelig slik det skulle falle ut, nå som alt så ut til å stige! Prinsesse Benedetta har gitt oss begrepet for dette kompositoriske prinsipp: falsk kadens. Fortelleren bygger opp en begivenhetsrekke: en fortvilet mann møter en fortvilet ung pike, søt musikk oppstår i hjertene til de to ... , men plutselig bryter det av og ender i en uventet og urovekkende klang.

Av dette kan vi lære at i bunnen av Karen Blixens narrative forfatterskap ligger det en dyp forståelse av lyrikkens gåtefulle magi. Men allikevel ble hun fortellerske. Var det fordi "falsk kadens" trives bedre i fortellinger enn i dikt? Var det narrative begjæret som drev henne til det?

Leksjon 3 *Narrativ pedagogikk*

Ansikt til innsikt

Karen Blixen forteller i *Den afrikanske Farm* en historie om hvordan det forferdelige kan få et forsoningens skjær over seg, selv for den som opplever det forferdelige, når vedkommende ser at strevet skaper et mønster eller en fortelling. Fortellingen stiller krav til leseren om at han må skape et bilde eller en figur i sitt indre for å skjønne at det er en fortelling som har et poeng. Enklest er det nok å ta frem blyanten og tegne i den åpne venstremargen mens du leser. De tegnesvake og andre trengende kan slå opp på kapitlet "Livets Veje" i *Den afrikanske Farm*.

I et lille rundt Hus med et rundt Vindue i og en lille trekantet Have til, boede der en Mand. Ikke langt fra Huset var der en Sø med en Mængde Fisk i, som Manden fangede og solgte i Byen.

En Nat vaagnede han op ved at høre en frygtelig Larm, og han begav sig afsted i Mørket for at finde ud af, hvad der var i Vejen. Han løb ned ad Søen til.

Først løb han sydpaa. Her snublede han over en Sten, som laa midt paa Vejen, og lidt efter faldt han i en Grøft, kom op igen, faldt i en anden Grøft, kom op igen, falt i en tredie Grøft, og kom tilsidst ogsaa op af den.

Han forstod nu at han havde taget Fejl, og at Larmen ikke kom fra denne Kant, og han løb tilbage mod Nord. Men da han var der, mente han igen at høre, at Larmen kom sydfra, og han løb samme Vej tilbage. Han snublede først over en stor Sten, som laa midt paa Vejen, og lidt efter faldt

han i en Grøft, kom op, faldt i en anden Grøft, kom op, falt i en tredje Grøft, og kom tilsidst ogsaa op af den.

Nu kunde han bestemt høre, at Larmen kom fra Enden af Søen. Han styrtede da derhen og saa, at der var en stor Lækage i Dæmningen her, og at alt Vandet og Fiskene med strømmede ud gennem Hullet. Han tog da fat paa at stoppe Lækkentil, og arbejdede paa det hele Natten, og først da hans Arbejde var færdigt, vendte han tilbage til sit Hus og gik i Seng.

Da Manden vaagnede næste Morgen og saa ud av sit lille runde Vindue, ja hvad saa han da - ?

Da saa han en ... ¹⁴

Og her er Karen Blixens egen kommentar: "Jeg vil huske paa denne Historie i Nødens Time. Manden i historien blev grusomt narret og svære Hindringer blev lagt paa hans Vej. Han maa have tænkt: Hvilken lang Række Uheld! Hvor det dog gaar op og ned for mig! 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, intet fik ham til at vende om og gaa hjem, før han havde faaet sit Arbejde gjort. Han fuldførte Løbet og bevarede Troen. Den Mand fik ogsaa sin Belønning, om Morgenen saa han Storken. Da maa han have leet højt ... Naar mit livs Tegning er fuldført, skal da jeg, skal da andre Folk se en Stork?"

Mannens umiddelbare oplevelse er tragisk-absurd, den er forvirrende, stressende, slitsom. Man kan stille spørgsmål ved om dette er en fortelling, eventuelt en *god* fortelling. Historien blir vel først en fortelling ved storkens tilsynekomst, men fortellingen blir først god og fullkommengjort ved Karen

¹⁴ Nei, du finner ikke svaret her, men på side 273 i *Min afrikanske farm* i kapitlet "Livets Veje". Der står det at mannen fikk øye på en stork!

Blixens kommentar og omskaping av lidelseshistorien til en komedie (mannen ser storken og ler). Mer tragi-komisk blir Karen Blixens avslutningsspørsmål – om andre mennesker ser en stork når Blixens tegning er fullført – når vi vet at Karen Blixen forble barnløs.

Denne teksten er også interessant i et annet perspektiv dersom vi ser fortellingen og kommentaren som én tekst, nemlig ved at vi da ser en bevegelse fra det narrative (mannen på jakt etter larmens kilde) over det figurative (mannen som ser at nattens fotspor danner figuren av en stork) til det metaforiske (storkefiguren = mannens lidelseshistorie = mønsteret i Karen Blixens livshistorie). Det metaforiske nivået vekker leseren språklig og gjør oppmerksom på at teksten illuderer en reise gjennom sansene: lydenes forvirring, kroppen som bekjemper forvirringen, og til slutt synet som ordner og gir det hele en mening. Men synet av storken er et optisk og festlig bedrag: det er et artig poeng at mannen "blir seende" og kommer til innsikt ved å se ut gjennom "fuglens øye"; ansikt til innsikt. Men man kan da ikke se storken fra storkens øye? Til det kunne man svare at det er gjennom dette optisk-metaforiske bedrag at leseren kommer til innsikt. Eller at det narrative bedrar, metaforen gir innsikt?

Det at det traumatiske omskapes til et bilde, danner et mønster, en fortelling, gjør ikke livet bare utholdelig, det tilfører også livet en humørfylt glede. Og her er vi ved den andre polen i forfatterskapet, som jeg synes har vært for lite tematisert i litteraturen om Blixens fortellinger, nemlig latteren, det gode humøret, det ubekymret løsslupne, det lekent utprøvende, ja gjerne barnslige. Idet den stakkars mannen får øye på at hans forvirrede løping danner en sammenhengende figur eller mønster, bryter han ut i latter. Nærmest på tilsvarende måte som man bryter ut i latter når man får den overraskende vendingen og poenget i en god vits.

På en måte har fortellingen om storken *alt som en fortelling krever*: Noe uventet skjer, eller det skjer et brudd med det normale, vanlige (at mannen får

sove om natten). Derfor vil fortellingen ofte begynne med en harmonisk situasjon som blir forstyrret (larmen). Forstyrrelsen tvinger frem en handling (mannen løp ut for å finne ut hva som var i veien) og en forventning om en ny harmoni og likevektstilstand (finner og stopper lekkasjen). Det er i disse enkle bevegelsene at fortellingen utspiller seg. Begivenhetene kan være tatt ut av virkeligheten eller funnet på (fiktive), men uansett vil fortellingen ikke "speile" virkeligheten. For selve fortellingen er ikke noe som fins der ute i virkeligheten, fortellinger er noe som skapes, formes. Fortellinger gjengir ikke fakta, fortellinger skaper sammenheng gjennom tids- og perspektivorganisering, og det er først i erfaringens lys at livet kan omskapes til fortelling. *Stork* fins i virkeligheten, *fortellingen om en begivenhetsrekke som danner en stork* fins kun gjennom et optisk-narrativt bedrag og en metaforisk transformering.

Alt dette har Blixens lille og tilsynelatende enkle fortelling, som egentlig ikke er Blixens fortelling, for hun hørte den da hun var liten jente. I et strengt litterært perspektiv gjør det at fortellingen faller utenfor forfatterskapet, mens i vår pedagogiske sammenheng er det helt motsatt. Nettopp det at den knyttes til forfatterens barndom, gjør den pedagogisk interessant for dermed får vi et herlig innblikk i forfatterens dannelsesprosess, og dessuten har sjangeren gjenfortelling en lang og ærerik tradisjon i pedagogikkens historie. Gjennom den kommentaren som følger gjenfortellingen, ser vi at Blixen bruker storke til å konkretisere og eksemplifisere et av hovedmotivene i forfatterskapet, nemlig skjebnemotivet. For Blixen ser ikke skjebnen primært som et religiøst fenomen, men som et narrativt og estetisk fenomen. Ved at ulike tildragelser, begivenheter og episoder danner et mønster, en orden og en form blir livet vakkert, skjønt og storslått – uansett hvor tragisk det måtte ende. Få er forunt å oppleve det i sitt eget liv, men slik er det vi møter livet i alle gode historiefortellinger, i følge Blixen.

Hvis fortellinger ikke fantes

Karen Blixen har skrevet *Den udødelig historie* om en gammel og ensom forretningsmann som har levd et helt liv uten noensinne å ha hørt en fortelling. Han vet ikke engang at det eksisterer noe slikt, eller at det er mulig å snakke om noe som verken er virkelig eller noen kan tjene penger på. Mannen har levd hele sitt liv i forretningslivet, med pengetransaksjoner og handel. De eneste bøker han kjenner til er regnskapsbøker, og de eneste menneskelige forbindelser han har erfart er forretningsforbindelser. Han bygger opp et svært forretningsimperium. På slutten av livet, etter at han har trukket seg tilbake fra aktivt forretningsliv, begynner han å uroes over noen merkelige spørsmål. Hva har dette livet vært godt for? Hva nå? Han har ingen til å arve imperiet. Han blir søvnløs, og han får sin tjener til å underholde seg om natten med å lese opp fra regnskapsbøkene. Slik går natt etter natt med regnskapsbokopplesninger. Debet mot kredit. Etter noen netter begynner mannen å lure på om det fins andre bøker. Og så forteller tjeneren en gammel historie om en sjømann som går i land, blir stoppet av en eldre rik herre, og tilbudt fem gulldinarer for å tilbringe en natt sammen med hans unge vakre hustru.

Fortellingen åpner opp en ny verden for Mr Clay, og det er ikke bare behagelig. Han kommer nemlig til innsikt i at det er mulig å bruke språket om noe som verken er kredit eller debet, om noe som verken har skjedd eller skal skje. Det blir så uutholdelig og provoserende for ham, at han bestemmer seg for å iscenesette og gjøre fortellingen om sjømannen virkelig. Selv om det skal koste ham dyrt. Ja, han skal bevise at til og med fortellingen lar seg kjøpe og innlemmes i debet-kredit-verden. Men fortellingen tar hevn. Mr Clay blir nemlig selv innlemmet i fortellingen, og omskapes til en person som må underordne seg forløpets uforutsigbare, ubønnhørlige, skjebnetunge logikk. Og til slutt må han betale fortellingens egentlige pris – sitt eget liv.

Det er mange måter å strukturere virkeligheten på. Mr Clay strukturerte den i debet og kredit, og ble rik på penger, men fattig på mening og livsfylde. Fortellingen er en annen måte å strukturere et stoff på slik at man får en sammenhengende, helhetlig og autonom verden som er oversiktlig med en begynnelse, et midtparti og en avslutning. Det som kjennetegner fortellingens formgiving, er at stoffet formes i henhold til hendelser og begivenheter som utfolder seg over et avgrenset tidsrom og i ett bestemt fortellerperspektiv. Denne organiseringen gjør at det skapes en verden der vi kan orientere oss, og vi kan derfor godt si at verden blir mer beboelig og utholdelig, uansett hvor forferdelig det er det som skjer i fortellingen. For ofte vil det skje noe forferdelig i en fortelling, eller i hvert fall en konflikt der mennesker står mot hverandre og mindre hyggelige ting skjer. Hvis det bare skjer hyggelige ting og alt går som planlagt, hva vil det da være å fortelle om? Ja, sett at man har det...

... som fisken i vannet

Ja, da fins det kun én historie å fortelle, fortelles det i *Dykkeren!*¹⁵ ”Thi Fiskene har, ifølge selve deres Væsen og Form, kun ringe Sans eller Interesse for Historier,” – Tenk bare på hvor vanskelig det er å snakke under vann. En historie som er formet som fiskens hale, blir sjelden mer enn en middelmådig historie. Tar vi fiskens faktiske liv og sammenligner det med menneskets, må vi innrømme at det lever hele sitt liv i sann, harmonisk og trygg velvære. Den er i fullkommen likevekt om den stiger eller synker. Fisken kan bevege seg i alle dimensjoner uten fare for å snuble eller falle. Som fisken selv sier: ”Vi Fisk hviler rolig, til alle Sider understøttede, i et Element der til enhver Tid paalideligt og nøjagtigt udjævner sig til ensarted Vanstand.” Ja, fisken kan endog bruke den store filosofen Arkimedes som sannhetsvitne på at havet selv

¹⁵ Er det fordi vannet mangler narrativ potens, at Jesus ikke har sans for vann? Tenk bare på alle de episodene der Jesus fornekter vannets egenart: Jesus som går på vannet, Jesus som forvandler vann til vin osv osv. Jesu fornektelse av vann virker imidlertid underlig med tanke på at han tilbrakte hele sin barndom med tømmermenn.

har overtatt fiskens egen Væren. Om fisken opptrer i flat eller rund form, ”saa fastslaar og opnoterer Statistikken vor Vægt og vor Fylde i Henhold til det Kvantum Vand som vi fortrænger.”

At dette skulle ha noe som helst å gjøre med tid og følelser, var det en spekulativ matematiker som opplyste om: Alt levende lever i nuet, men mennesket har i tillegg muligheter for en bevissthet om fortid og fremtid; en fortid som mennesket kan omskape til erfaringer, og ut fra disse erfaringene kan man danne seg hypoteser og planlegge om fremtiden. Når planene slår feil, dukker følelsene opp, dvs *den gode følelsen* forsvinner og alle de andre mindre gode, ikke helt gode og absolutt u gode følelser flommer frem. Fisken, uten fortid og fremtid, og dermed også totalt blottet for andre følelser enn den gode følelsen, forteller det på *sin* måte: ”Mennesket foruroliges, til syvende og sidst, af hva han kalder Tiden og bringes ud af sund Ligevægt ved at flakke mellem Fortid og Fremtid.”

Enkelte har villet tolke denne evige velvære som en mild parodi på det moderne velferdssamfunnet, og da må det bli et tankekors for velmenende og utopiske samfunnsreformatorer at den eneste historien som er mulig å fortelle om denne tilværelsesformen, *ikke* er historien om paradiset, men historien om syndfloden. Det kan kanskje høres trist ut, men bare ut fra et menneskelig perspektiv som har alt sitt på det tørre. For fisken er syndfloden bare én av mange former for et liv i overflod.

Dette betyr ikke at alt liv i havet mangler narrativ potens, ”Thi den, som dykker ned til Bunden af Havet, ser mange Ting. Perler er i sig selv tankevækkende Genstande at give sig af med, og følger man blot en enkelt Perles Levnedsløb, finder man deri Stof til hundrede Historier.” Er det da slik at det er på havsens bunn at alle fortellinger har sitt utspring? –Vel, ”Perler ligner tillige i sig selv Digternes Frembringelser, - de er Sygdom forvandlede til Skønhed” og de er på en gang klare og ugjennomskuelige. ”De er Dybets Hemmeligheder, med Møje og Fare bragt for Dagen for at glæde unge Kvinder,

der i dem genkender deres egne Hjerters dybere Hemmeligheder.” Krystallklart og gåtefullt!

Innledningsvis har vi programforpliktet oss til kun å holde oss på overflaten, men akkurat her ser det ut til at fisk og perler har fristet oss ut på dypt vann, ned til uanede dybder, kvinnehjerters hemmeligheter og annen uhåndterlig materie. Skal dette bli vårt endelikt? Skal vi drukne midt i tredje akt? Peter (i ”Peter og Rosa”, *Vinter-Æventyr*) kan opplyse oss om hvordan et siste hvilested på havsens bunn ville ha artet seg: ”Højtideligt, med rynkede Bryn betragtede han, saa at sige, sine egne Knogler paa Sandet. Dybhavsstømmene vilde gaa gennem hans Øjenhuler som en Række skønne, grønne Drømme, store Fisk, Hvalerne selv, vilde sejle hen over ham som Skygger av Skyer, og en Flok ganske smaa Fisk vilde maaske pludselig fare forbi ham i en uendelig Stime, som Fuglene i Nat. Det vilde være godt, tænkte han, langt bedre end at blive begravet i Søllerød, og have sin Onkel til at kaste Jord paa Kisten.” En død i skjønnhet og evig velvære, ja vel, men død er død, og den kommer uten vår aktive medvirkning og dermed trengs her ingen pedagogikk, og ingen nytte kan vi ha av hammer og kosteskraft, så la oss derfor raskt stige til overflaten igjen for å se hva som venter oss i de luftigere sfærer.

Til værds med en søtere munns pedagogikk og et lass med fjær

I hele Karen Blixens forfatterskap har jeg kun funnet én person som tar sin lærers ord på alvor og prøver å sette ut i livet hva læreren har belært, og som samtidig har karakter av å være helt! Saufe heter en ung teologisk student som gjennom iherdig lesning av Koranen blir så fascinert av engler, at han til sist føler seg mer hjemme blant dem enn blant mennesker. Han setter seg derfor som mål å gi menneskene vinger, forlater familie, skole og lærere og setter seg ut under åpen himmel for å studere de bevingede skapningers vesen og virksomhet.

Det er en forferdelig opplevelse for en forteller å erfare at hans historie er sann, sier en av Karen Blixens fortellere. Kanskje like forferdelig som for en lærer å oppleve at elever realiserer det han belærer? I hvert fall blir lærerne til Saufe så skremt av hans selvstudiums engleprosjekt, at de først prøver å snakke ham fra det, men da det ikke hjelper, bestemmer de seg for å gi ham en skikkelig leksjon. De sender ham den deiligste danserinnen i byen, og Saufe er så oppfylt av tanken på engler at han aldri er i tvil om hva dette er for en gjest. Danserinnen opplyser ham om at sanne engler ikke behøver vinger for å komme til himmelen, og hvis han og hun bare blir riktig gode venner, vil heller ikke han trenge vinger. Siden det er himmelreisen og ikke vingene i og for seg som er Saufes mål, ber han henne skjelvende om å undervise ham i dette delikate emnet som strider imot alle naturlover, og lattermild svarer hun ham: ”O Gud, hvor I Mænd dog altid vil have Love og Beviser! Og hvor I dog har en grulig stærk Tro paa de Ord, der kommer ud gennem jeres Skæg! Men jeg vil lære dig, at vi Engle har Mund til sødere Meddelelser, og en sødere Mund at meddele os med.” Og den skjønnne danserinnen går straks i gang med å undervise Saufe, både med søtere ord og den søtere munn, må vi tro. I hvert fall blir Saufe så overveldet av denne søte pedagogikken at hans vingeprojekt utslettes av hans erindring, mens han igjen og igjen ”gav sig hen til den omtalte himmelske Forstaaelse”, og kommer til den innsikt at ”Hver den som er en Fjende af en Engel, er en Fjende af Gud.”

Heller ikke lærerinnen er uberørt av dette pedagogiske eksperimentet, og hun blir forelsket i Saufe, ”for han var skøn af Ansigt og Lemmer, og med sin uforbrugte Ungdomskraft var han en vældig Elsker.” Og som i enhver god pedagogisk situasjon kommer også lærerinnen selv til innsikt i tilværelsens jordiske og himmelske anliggender: ”Siden jeg er kommet til dig, forstaar jeg at det ikke er mig, men dig som er en Engel! Der er jo langt mer vidunderlig himmelsk Styrke og Liv i Dine Hænder, end der kan være i et helt Læs Fjer!”

Og av dette kan vi lære at spørsmålet om pedagogisk metode kan være mer luftig enn det yrkespedagoger skal ha det til. Spesielt når det gjelder de høyeste materier kan deilige danserinner ofte vise til dristige åpninger, ja rene åpenbaringer, der mer tradisjonelle, maskuline metoder går i stå.

Fortellekunst og moderne barneoppdragelse

Fra litteraturen kjenner vi flere eksempler på forfattere som dyrker en bestemt sjanger. Ikke bare det at de f eks elsker å lage tekster av en bestemt type, men at de lager en slags ideologi rundt en sjanger. Her står poetene i en særstilling. De aller fleste poeter (og lidenskapelige poesielskere) mener at diktet står i en særstilling. Det er så kort, så konsentrert, så potent med betydning, så språkbevisst, så lite av omfang, men så totalt ladet med mening at det strengt tatt bare er *diktet* som er egentlig skrivekunst. De andre sjangrene er så fulle av snakk.

Forfatteren Milan Kundera har skrevet en hel essaysamling som lovpriser romansjangeren, romanens filosofi og romanens muligheter. Det er visst ikke den ting en roman ikke kan hjelpe den skrivende, filosoferende, følsomme, spekulerende, fantaserende romanforfatteren med. Som f eks den følsomme Dag Solstad. Han innledet sin romankarriere med å skrive modernistiske romaner for den nye intellektuelle mellomklassen, gikk over til å skrive sosialistiske romaner for arbeiderklassen, for å ende opp med å skrive (maskuline) roman-aktige romaner for (kvinnelige) roman-elskere. I sin snurrige logikk kaller han dette for 1920-tallsromaner. Til og med sin egen roman *Roman 1987*.

Karen Blixen delte ikke denne romanbegeistringen, fordi hun mente at den ofret fortellingen til fordel for menneskelig nærhet og varme: ”Denne nye Kunststart har en anden ærgerrighed end de gamle Historier, den har foresat sig at gribe Mennesker fra det der kaldes det virkelige Liv, at placere dem i sine Romaner, hvor det saa kan føje sig, og der at lade dem selv forme og bestemme

Historien.”¹⁶ Denne nærhet til menneskene og at menneskene fremstilles på samme plan som leseren ”for ikke at gjøre ham bange”, gjør at selve historien blir ofret. Det romanen vinner i nærhet og gjensidig sympati mellom diktede personer og lesere, det taper den i evnen til å fortelle historier. Romanen handler om mennesker, fortellingen handler om helter, og derfor sier Salviati ”Den guddommelige Kunst er og bliver Historien”, og siden romanen er den seirende kunstart, må verden klare – og kjede – seg uten helter! Slik er det altså i moderne romaner, men ikke i Karen Blixens fortellinger.

Fortellinger er for menneskene like nødvendig som vann, hevdes det i *Kardinalens første historie*. Uten fortellinger ville mennesket ha gått under; og det er nødvendig at fortellingene handler om storslåtte helter for at menneskene skal ha noe å strekke seg etter. *Romanen* forteller hvordan verden og menneskene er, ”de udødelige *historiene*” om hvordan verden og menneskene kunne ha vært, burde ha vært, ikke i moralsk forstand, men i estetisk og religiøs forstand. Moral, anger og samvittighet hører til i romanverdenen, mens historiefortelleren Karen Blixen har gått i lære hos afrikanerne. I *Den afrikanske Farm* hevder hun at ”Farvede Folk tager ikke Parti i en Fortælling, for dem ligger Vægten i selve Handlingens Sindrighed. Somalierne, der i det virkelige Liv har udpræget Sans for Værdier, og Talen for moralsk Forargelse, tager sig en Ferie fra disse Ting i deres Digtning”.

Det kan godt tenkes at det bare var en del av et image av en helt annerledes, aristokratisk, gammeldags rolle Karen Blixen prøver å bygge, når hun stadig fremhever at hun er en 3000 år gammel heks som har muntlige fortellere som sin viktigste inspirasjonskilde. Det er et artig poeng at nettopp denne gammeldagse, muntlige fortellerrollen passet som hånd i hanske på de moderne medier som dukket opp i løpet av Blixens forfatterkarriere. Hun ble en populær fortellerstemme i dansk radio og gjorde stor suksess og ble nærmest tv-stjerne i

¹⁶ Den som fremfører denne romankritikken, er kardinal Salviati i *Kardinalens første Historie*.

USA da hun var der i 1959. Slikt skjer av og til, at det intendert alderdommelige blir siste mote. Hun var en eksotisk anakronisme.

Karen Blixen ville være forteller, ikke forfatter. Forfatterrollen var en rolle hun påstod hun bare motstrebende tok på seg, for hun ville ikke bli en ”Tryksak”: ”Jeg har bleivet Forfatter sent i livet og egentlig mod min Vilje. Det var skæbnen der vilde have det saadan,” sier hun i en radiotale på 70-årsdagen. Hun prøver derfor hele tiden å plassere seg i utkanten av litteraturen og det skriftlig-litterære, og i opposisjon til det moderne. Karen Blixen skal en gang ha sagt: ”Jeg avskyr litteratur – særskilt den moderne”. Hun bruker aldri betegnelsen ”novelle” på det hun skriver, men bruker sjangerbetegnelser som har sin opprinnelse og utfoldelse i muntlige fortellekulturer, som for eksempel fortelling, anekdote, oppbyggelige eller udødelige historie, eventyr. Den muntlige fortellersken var en av hennes kjæreste masker, og når hun talte i radio hadde hun en følelse av at ”nu tager jeg Kasteskiftet frem og stikker til Vejrs.”

Leksjon 4 Dramatikk – når pedagogiske aktører støter sammen

Jeg spørger kun, mitt kall er ei at svare – *eller?*

Vi har alle blitt utsatt for den utspørrende læreren og lærerinnen. Læreren stiller spørsmålene og elevene svarer. Noen av oss har selv overtatt denne pedagogiske stafettspinnen, og fører således en eldgammel tradisjon videre uten at vi kanskje tenker så mye over det. Denne formen for pedagogikk er nemlig like gammel som pedagogikken og skolen selv, men alderen alene er ikke noe argument verken for eller imot noe som helst. Allerede Ludvig Holberg påviste det bakvendte og stupide i å la den som vet spørre den som ikke vet. Og ikke bare det, men dessuten la den uvitende dosere i vei for sine stakkars medelever. Er det noe rart de andre elevene har kjedet seg i klasserommet opp gjennom historien, når de time etter time, i årevis, har måttet sitte og høre på sine uvitende og ubeskjedne og skoleflinke kamerater og venninner skravle i vei om noe de har like lite peiling på som dem selv?

Den moderne kunstneren spørger kun, hans kall er ei at svare, sier man med Ibsen. Denne spørrende holdningen har egentlig vært dyrket opp gjennom hele sivilisasjonens historie, og den har sitt utspring i Sokrates og hans ironi. Den sokratiske ironi er lumsk ironisk. Sokrates spør ikke fordi han ikke vet, eller fordi han ikke har svar, i hvert fall ikke slik Platon skildrer Sokrates. Sokrates spør for å undergrave svarene og sannhetene til samtalepartneren. Den undergravende utspørringen til Sokrates bunner ikke i postmoderne dekonstruksjonsiver, men skyldes et ønske om å bygge opp mer gjennomreflekterte svar og sannheter hos samtalepartneren og lytterne; svar som kan stå seg mot et dialektisk angrep.

Jeg tror nok også man kan si at Ibsen gir svar, men han ville ikke, eller kunne ikke, gi svar utenfor sine dramaer. Ibsen gir svar gjennom sine dramaer, men svarene er flertydige og krever fortolkningsarbeid. Svarene ropes ikke ut

gjennom aktørens replikker, men er vevd inn i et komplekst spill mellom replikker, situasjoner, personer og scener.

Allikevel kan det være pedagogisk riktig å hevde at moderne litteratur, moderne forfattere og kunstnere har hatt større og større motvilje mot og større og større problemer med å gi svar. Med romantikkens kunstsyn på overgangen til 1800-tallet fikk kunstnerens svar en kodet form. Kunstnerens svar var gitt gjennom det besatte, guddommelig inspirerte og visjonære geni. Det var ikke en hver gitt å utlese svaret. Fortolkningsarbeid ble et uomgjengelig krav til kunstkonsumenten. Utover på 1800-tallet, og spesielt med modernismen, nekter kunstnerne for at de har noen svar. Kunstnerne blir kritiske. Kunstnerne skal kritisere og undergrave Svarene og Sannhetene, fordi språket og de konvensjonelle måtene å kommunisere på er foreldet i forhold til den virkelighet, - eller de virkeligheter - mennesket nå står overfor.

Etter hvert sprer denne ”mistankens hermeneutikk” seg utover i samfunnet, til ulike typer intellektuelle, også til pedagoger og profesjonelle oppdragere. Pedagogene har ikke lenger noe svar å gi, eller dersom de har noe svar, er det helt bortkastet å komme med dem. Barna og elevene foretrekker å låne øre og oppmerksomhet til andre, mer markedstilpassede og underholdende aktører i medias res.

Karen Blixen hadde som ett av sine mottoer: ”Je respondray”, dvs ”Jeg vil svare”. ”For et svar er noget meget sjældnere end man i almindelighed forestiller seg. Der er mange højt intelligente mennesker, der overhovedet ikke har et svar i sig. En samtale med sådanne mennesker er ikke andet end en dobbelt monolog – om man stryger blidt eller slår hårdt, er der ikke mer ekko at få fra dem end fra en træblok”. Da gud skapte verden, utfordret han samtidig menneskene til å gi et gjensvar, sier hun flere steder. Det å skape en fortelling er en måte å svare gud på, og kunstneren har derfor et særskilt ansvar for å svare gud.

Et av de vidunderligste svarene Karen Blixen har gitt, fins i en av hennes aller siste fortellinger, ”Det ubeskrevne Blad”. Før selve fortellingen møter vi en

gammel, kaffebrun kvinne som tjener til livets opphold ved å fortelle historier, og det har hun lært av sin mor og bestemor:

”Hos min Mormoder,” siger hun, ”gik jeg i en skarp Skole. ’Vær tro imod Historien,’ sagde den Gamle ...Hvor Menneskene er tro, evigt og urokkeligt tro imod Historien, der taler tilsidst Tavsheden. Hvor der ingen Historie er og ingen har været, eller hvor man har forraadt Historien, der er Tavsheden Tomhed, - men naar den Fortællerske tier, som har været Historien tro indtil Døden, da taler Tavsheden. Enten nu en lille Tøs forstaar det eller ej! Og hvem fortæller da, naar vi selv tier, en Historie bedre end nogen af os har gjort det? Det gør Tavsheden. Hvor læser man da en bedre Historie end paa den skønnest prentede Side i den kosteligste Bog? Paa det ubeskrevne Blad.

Og så finnes det altså en historie om tausheten og det ubeskrevne blad, en slags metahistorie, men slike fortellinger som avslører fortellernes og fortellingenes innerste hemligheter, vil virkelige fortellere helst ikke fortelle fordi de helst ikke vil forklare seg, men la historien være i fred med sine svar som taler eller tier. ”Dog, til Dem, min kære og fine Herre og Dame med de gavmilde Hjerter, vil jeg berette den: Højt oppe i Portugals blaa Bjerge ligger et Nonnekloster...”

Når Hr. Ibsen triller piller – og Jensine teller perler

Et av de merkeligste portretter som er gitt av den store moralisten, idealisten og tuktemesteren Henrik Ibsen, finner vi i ”Historien om en Perle”, en fortelling der Norge spiller en sentral rolle på flere måter: For det første er fortellingen skrevet som en erklært motfortelling til Sigrid Undsets trilogi om Kristin Lavransdatter; hva ville ha skjedd dersom den moralistiske Kristin hadde hørt litt mer på sin aristokratiske ektemann? Dessuten fins det en naturskildring av de norske fjell

som får avgjørende virkning for fortellingens forløp. Om ikke det skulle være nok, så dukker også Henrik Ibsen opp.

Hovedpersonen Jensine har fått et kostbart perlekjede, et familieklenodium, av sin aristokratiske ektemann Alexander, de er på bryllupsreise i den norske fjellheimen, og så går perlekjedet i stykker. Jensine tar det med til en skomaker som også er kjent for å reparere kostbare perlekjeder. På vei hjem derfra får hun øye på ”en lille, svær Mand i sort Frakke”, og de setter seg på samme benk for å nyte utsikten. Og slik tegner Karen Blixen den tredveårige Henrik Ibsen: ”Han havde et bredt, tungt, samlet Ansigt og hvasse, klare Øjne”, og i begynnelsen av samtalen tror Jensine at mannen har en skrue løs fordi han stadig hopper mellom ordenes bokstavelige og metaforiske betydning. Ibsen har selv vært hos skomakeren for å få noen perler av ham, dvs noen historier og eventyr, ja skomakeren drømte en gang om å bli dikter, sier Ibsen, men så ”slog Skæbnen ham haardt ned”, og så ble han skomaker i stedet. Og så starter Ibsen et skikkelig ironisk spill med Jensine så hun blir enda mer svimmel enn det de norske fjellene tidligere har gjort henne:

Her sidder vi to nu og ynker Skomageren (det er kun Ibsen som har snakket hele tiden!) fordi han har maattet oppgive sin Drøm om at blive Digter, om Berømmelse og om Menneskers Bifald. Hvor kan vi egentlig vide, om det ikke var hans Held? Storhed, Berømmelse, Massernes Beundring! Naar alt kommer til alt, min unge Dame, saa staar man sig maaske bedst ved at lade dem være, hva de er. Maaske kan de i Handel og Vandel ikke gøre det ud for et Skomagerskilt, og den ædle Kunst at Forsaale et Par Sko. Maaske gør man bedst i at skille sig af med dem til Indkøbspris. (Og først nå slipper han Jensine til, egentlig ikke for å høre hennes mening, men for å presse henne ut på glattisen, som vi skal se) Hva siger De, Frue, har jeg Ret? - Ja, jeg tror De har Ret, sagde hun langsomt. (Og så har Ibsen lurt henne til å samtykke, og da slår han selv kontra) –Se, se! sagde han. Saa det er Deres Raad paa denne skønne

Sommerdag: Skomager, bliv ved din Læst? (Og for virkelig å erte henne fortsetter han å henspille på sin tidligere jobb som apotekerlærling) Man gør klogere mener De, i at trille Piller og blande Mixturer for den syge Menneskehed, - og Kreaturene ikke at forglemme – end i at skrive Tragedier? Han brød ud i en klukkende Latter. Det er sandelig en brav Spøg, et fint Indfald av Skæbnen, sagde han. (Og så kommer den gedigne og dog spøkefulle børen han legger på stakkars, unge, tause, uskyldige Jensine, ikke bare skal han drive gjøn med henne her oppe i den svimle høyden, men dette skal også inn i historiebøkene!!) Om hundrede Aar vil man erindre det, og skrive i en Bog: ”En lille Dame fra Danmark gav ham det Raad at blive ved sin Læst. Ulykkeligvis fulgte han det ikke. –

Dette må være en av de mest konsentrert ironiske samtalene i hele Karen Blixens forfatterskap, og etter at Ibsen/Blixen har gitt stakkars bekymrede Jensine denne ironiske leksjonen, ser det ut til at fortelleren får mer sympati for Jensine, og hun ”får lov til” å vinne maktkampen hun har gående med Alexander, og blir fortellingens heltinne. Men hun må tåle en liten ironisk ørefik til, ikke av Ibsen, men av skomakeren.

Da Jensine leverte perlekjede til den fattige skomakeren, virket det på ham som om hun var redd skomakeren skulle stjele en perle fra hennes dyrebare perlebånd. I stedet putter skomakeren på en ekstra perle, en perle som er mer kostbar enn hele Jensines perlebånd til sammen. Perlen tilhører en engelsk dame, og ved å beholde denne perlen blir den tidligere så moralske og anstendige borgerpiken like moralsk tvilsom som sin snyltende og pekuniært ubekymrede ektemann Alexander. Men gevinsten er altså at hun blir en blixensk heltinne, et ledd i en kjede av historier som vil huskes om hundre år: ”Om hundrede Aar, tænkte hun, vilde en ung Mand give sin unge Kone Perlehalsbaandet, og fortælle hende dets Historie, saadan som Alexander havde givet hende om sin Bedstemoder.”

Fra Ibsen til Goethe: Kunsten å få den andre til å rødme

Geheimeråd Johann Wolfgang Cazotte er på mange måter et interessant kunstnerportrett i det blixenske arkiv. Han kommer fra fattige kår, men har jobbet seg opp og står på god fot med aristokratene (han trenger mesener, slik kunstnerne gjorde i førmoderne tid; han trenger oppdrag og penger – og kunstforståelse/dannelse). Det er påfallende i denne fortellingen "Ehrengard" at kunstneren er et redskap for en aristokratisk families kamp for å bevare sin ledende posisjon gjennom arv. Dette passer inn i en estetisk-aristokratisk ideologi som det ikke er så vanskelig å finne belegg for i Karen Blixens forfatterskap.

La oss først lytte til Cazottes forførelsesfilosofi:

Kunstnerens holdning overfor verden omkring ham er helt og holdent forførerens. Hva betyr vel forførelse, om ikke evnen til med uendelig møyje, udholdenhet og tålmodighed at formå den genstand, hvorom man koncentrerer sine tanker, til frivillig og henrykt at udlevere sit indærste væsen? Ja, til derigennem at opnå en højere skønhed (...) Jeg har forført en gammel lerkrugke og to citroner til at hengive deres inderste væsen til mig, til at blive mine og på samme tid blive til overvældende skønne, forklarede genstande. Men at blive forført er først og fremmest kvindens privilegium (...) Lad en kvinde være aldrig så beundringsværdig – hvis hun ikke vækker forførerinstinkt hos manden, er hun at ligne ved Chevalier de Kerguelens hest, "som havde alle tænkelige gode egenskaber, men var død". Og hvor ville vi mænd være nogle usle og foragtelige skabninger, om vi ikke, som violinvirtuosen med sin bue, søgte at aflokke det instrument, vi har mellem hænderne, dets hele tonefyldte!

Men tro ikke, at forførerens kunst i hvert enkelt tilfælde nødvendigvis må hjemføre det samme trofæ.

Kunstneren avslører altså tingenes vesen ved å fremstille deres ytre fremtredelsesform? Avsløre det indre gjennom det ytre?

En annen og mer sympatisk lese måte enn den aristokratisk-ideologiske kan være denne: Ved å plassere inn Cazotte mellom fortelleren og det fortalte får fortellingen et reflekterende og bevisst manipulerende – og spøkefullt – metanivå. D.v.s. vi har to metanivåer i Ehrengard:

Fortellingen er lagt i munnen på ”en gammel dame” (oldebarn av grevinne von Gassner som stod på en vennskapelig fot med Cazotte, hun var en stor kunstelsker, og var den som i sin tid oppdaget Cazottes geni, og sørget for at han får utdanning og oppdrag i aristokratiet) som ser ut til å sitte og fortelle i en krets av ”kære venner”, og denne damen er en ganske dreven forteller som vet å komponere sin fortelling. Hun omtaler forløpet på følgende måte:

”Historien kan siges at falde i tre avsnit, hvoraf det første – selv om De måske vil finde det noget langtrukket – i virkeligheden kun er et slags optakt til det andet og tredje”. Og så kommer historien om storhertugen og storhertuginen av Babenhausen og deres arvemessige problemer ... som hun på slutten av første del betitler ”Prins Lothar”

I annet avsnitt begynner forteller-damen å omtale komposisjonen i musikalske termer: ”Min anden sats er en pastorale”, og også her må hun unnskyldes seg med at det kan virke litt ”langtrukket”: ”Den er gået lidt langsomt, ved jeg – det gør i almindelighed pastorer”. Men på slutten av annen sats, lover hun bedring når det gjelder tempoet: ” For nu at indhente det forsømte bliver sidste sats i min lille sonate en rondo, som De måske endda vil finde ender *con furore*.”

Og i ”con furore” ender det, må man nesten innrømme den gamle dame, da herr Cazotte, som var kunstner, rødmer idet Ehrengard påstår overfor sin forlovede, for å redde situasjonen og storhertugfamiliens ære, at Cazotte er far til det barn hun snart skal føde!

Så handler altså fortellingen egentlig om at den suverene forførereren av en kunstner, geheimeråd Johann Wolfgang Cazotte, som skal få den standhaftige og krigerske Ehrengard til å rødme, selv rødmer. Tja, selv om det i siste sats, rondoen, skjer dramatiske ting, ammens ektemann som røver prinsebarnet, skal det en god porsjon velvilje til for å si at dette er en medrivende, interessant eller fascinerende fortelling. Jeg synes ikke rondoens con furore redder de to første satsenes langtekkelighet. Fortellingen har en rekke typiske blixenrekvisitter, og de er nyttige for en del blixen-tolkere fordi her faller blixenbrikkene på plass: Den selvbevisste fortelleren som behandler sitt stoff og sine personer som marionette-figurer: ”Jeg vil begynne med at fortælle at skuepladsen for vor lille komedie eller tragedie var det yndige land og den stolte by ...”

Inne i fortellingen finner vi en rekke brev fra Cazotte til fortellerdamens oldemor, og det er gjennom disse brevene fortellerdamen har fått kjennskap til historien, og i brevene blir vi som lesere kjent med de tankene Cazotte har i forhold til sine prosjekter.

På det andre metanivået er det altså kunstneren Cazotte som får i oppdrag av storhertuginnen først å finne en ektemake til sønnen, prins Lothar, dernest å hemmeligholde den for tidlige fødselen til avkommet til prins Lothar og hans utkårede, prinsesse Ludmilla Leuchtenstein. Disse oppdragene fyller storparten av fortellingen og likner til forveksling en aristokratisk trivialfortelling. Men det er ikke dette det skal handle om, for tittelpersonen Ehrengard er ennå ikke introdusert, og hun inntar egentlig bare en svært perifer rolle i den intrigen jeg her har antydnet. Ja, hun virker nærmest overflødig i det som i første halvpart av fortellingen ser ut til å være hovedhandlingen.¹⁷ Hvorfor tar Karen Blixen slike lange og omstendelige omveier til de ”egentlige fortellingene”? For det det egentlig dreier seg om, dersom vi skal ta tittelen på alvor, er forførereren Cazotte som skal få den gjenstridige, standhaftige, lutherianske, barske, puritanske, keitete ungjenten, oppdratt ”i de strengeste militære dyder” og blottet for

¹⁷ Dette er ikke helt utypisk for de lange fortellingene til Karen Blixen

kunstneriske interesser eller anlegg, dette ”jernstativ” er det forførelsen Cazotte skal få til å røde. Dette er hva det egentlig dreier seg om: Forførelsen stilles overfor en person som synes å mangle talent for å la seg forføre.

Hvor vellykket er Cazotte som forfører som han utroper seg selv til i kraft av å være kunstner? Lenge ser det ut til at Cazotte skal være denne fortellingens helt, og han er utstyrt med en rekke blixenske dyder: kunstnerisk følsom, høy sosial intelligens, suveren evne til å bevege seg i de øverste og nederste sosiale lag, erotisk tiltrekkende og forførende, og så har han altså denne estetiserende filosofien med sterke erotiske og komisk-religiøse overtoner som nesten til forveksling likner Karen Blixens eget idealiserte selvportrett som kunstner og forførelseskunstner.

Det ser videre ut til at dette er en av mange fortellinger der Karen Blixen lar en estetisk-aristokratisk-katolsk livsholdning bli stilt overfor en luthersk-moralsk-puritansk livsholdning. Det er her, mellom disse at Karen Blixen ofte lar konfliktene utspille seg, og hun tar klart parti. Det er også interessant at Blixen her setter to former for ”krigføring” opp mot hverandre: Den direkte militære og den indirekte, forførelseskunstneriske (metaforiske); to livsnivåer: det etiske kontra det estetiske. Det er også kjønn blandet inn, om enn på en noe invertert måte: kvinnen representerer her det militære og mannen representerer, ja hva da? Han er i særlig grad knyttet til kvinner: han er flere kvinners fortrolige rådgiver, veileder og viderefører av aristokratisk sladder. Ut i fra et blixensk verdiperspektiv skulle utfallet av kampen være klart, dersom man regner Karen Blixen som en ideologisk forteller. Men da gjør man regning uten vert. Over dem alle, også over fortellingens ulike metanivåer, står fortelleren Karen Blixen og skal ivareta fortellingens egen logikk. Og i det perspektivet er det nokså selvsagt at en så velfundert og utspekulert plan som Cazottes forførelsesplan, må og skal mislykkes, selv om Cazottes selvforståelse forankrer forførelsesideologien i det guddommelige. Og uansett hvor mye Cazottes ideer likner til forveksling på Karen Blixens egne ideer. Dersom Cazottes

forførelsesplan overfor Ehrengard hadde lykkes, ville ikke fortellingen ha latt seg fortelle. Cazotte, uansett hvor mye kunstner, aristokrat og forfører han er, er selv bare en brikke i fortellingens logikk.

Hva er så ”fortellingens egen logikk”? Det er en type logikk som fra filosofiens logikk virker alogisk. Nei, fortellingens logikk er den magien som gjør fortelling til fortelling, den overbevisningskraft og fascinasjon som kun fortellingen har, og det som gjør at det er noe å fortelle, og når den først er fortalt, er den udødelig!! Man kan ikke logisk argumentere mot en fortelling, man kan kun lage nye fortellinger som danner motbilder til tidligere fortellinger. Det er den ideologien Karen Blixen aldri sviker.

”På samme tid stod han på fortrolig fod med gadesælgere, gøglere og blomsterpiger”; - ja kanskje er det her, i dette jordsmonn kunsten vokser frem? Som mange av kunstnerne og fortellerne hos Karen Blixen har han ett ben i aristokratiet og ett i proletariatet/folkedypet. Er det så enkelt som jeg antyder: at kunsten vokser frem nedenfra folkedypet, men mottakelsen av den krever aristokratisk danning av smaken? At kunstneren trenger penger fra en rik overklasse er greit nok. Kan det være andre grunner til denne dobbelte sosiale plassering av kunstneren? Tja, det kan vel være at denne sosiale dobbeltheten gjør kunstneren sosialt hjemløs: kunstneren kan bevege seg hjemmevant i begge miljøer, uten å være så hjemme i disse at han/hun er offer for disse miljøenes begrensninger og fordommer. Denne hjemløsheten betyr ikke at kunstneren er en outsider, for han/hun står ikke utenfor, men hevet over, parallelt til slik Gud står plassert i forhold til skaperverket.

Hvorfor lykkes ikke forføreren og kunstneren Cazotte? Fordi han befinner seg i en fortelling av Karen Blixen? Fordi han har mistet sine livgivende forbindelser til det folkedypet han er sprunget ut av og solgt seg til aristokratiets intriger og maktspill?

Men om Cazotte mislykkes i sin forførelsesplan og selv blir forført, så lykkes han på mange måter i "livet". Mens de andre personene fortsetter sine mer eller mindre latterlige intriger og spill, blir Cazotte "kaldt tilbake til Rom for at male et portrett af paven. Det var der, han da hadde den berømte kærlighedsaffære med en sangerinde fra operaen, som gav anledning til meget snak og fik hans bekendte til smilende at ændre hans navn til Cazanova." Men dette er altså da helt i fortellingens utkant, der kan han gjerne lykkes så elegant med sine forførelsesstrategier, men i *Ehregard* er det Karen Blixen som skal forføre. Der må hun være suveren. Hun kan ikke la seg forføre av sine egne oppdiktede personer, for da forråder hun fortellingens logikk.

Og den aristokratiske oppdragsgiveren, storhertuginde, blir fortellingens ironiske offer: "Og jeg, sagde hun, som i den tid på Rosenbad hadde fått sådan en tillid til geheimeråd Cazotte."

Kunstneren – et barn som drømmer

"Det drømmende barn" er også et slags kunstnerportrett, og altså gestaltet i et drømmende barn¹⁸. Det kan være interessant å sammenligne dette kunstnerportrettet med det vi finner i *Ehregard*, for også her, på et litt dypere plan, dreier det seg om forføring. Her er flere kontrapunktiske relasjoner mellom disse:

Begge (Cazotte og Jens) kommer fra fattige kår og løftes sosialt, Cazotte opp til det høyeste aristokrati, hoffet osv, Jens blir adoptert inn i en velstående handelsfamilie. Men mens Cazotte rykker opp i aristokratiet og blir en slags tjenende ånd der, han maler deres portretter, gir råd, veiledning, spiller med i deres intriger osv, skliir ikke Jens like motstandsløst inn i den høyere sosiale sfære. Han bevarer minner fra fattiglivet hos Madam Mahler, og forteller stadig

¹⁸ Freud definerer kunstneren som en person som klarer å formidle sine dagdrømmer på en slik måte at det ikke er pinlig å høre på.

små minner fra sitt fattigliv til sin adoptivmor, ja han truer faktisk adoptivmoren med at han skal dra tilbake og hente en rotte.

Cazotte er en bevisst forfører som mislykkes i det forførelsesprosjektet fortellingen egentlig dreier seg om (han skal få den standhaftige Ehrengard til å rødme, mens det ender med at han selv rødmer). Jens har ikke noe bevisst ønske om å forføre eller forandre/forvandle andre ("Jens var ikke selv sin Magt bevidst"), han bare forholder seg til sine drømmer og lengsler som om de er virkelige: "Om Natten hadde han vældige, kaotiske, regnbuefarvede Drømme, og selv om Dagen dvælede hans Sind i dem, saa at Erindringen fik ham til at le ...". Cazotte er spøkefull i forhold til et publikum, Jens har et spøkefullt forhold til sitt eget liv: Når han i erindringen ser avstanden mellom drømmene og sitt faktiske liv, ler han. Det er hva vi kan kalle en (heroisk) amor fati. Jens prøver ikke å manipulere de andre, men ved å manipulere sitt eget liv, dvs han velger å fastholde drømmene om det storslåtte på tross av den faktiske elendighet han befinner seg midt oppe i.

Hva slags kunstner er så Jens? Han skaper ikke kunstverk, men fortelleren påstår at han er kunstner: "Nu var Jens, som Digter og som Medlem av Poeternes store Broderskab, i sig selv Humorist, en komisk Kunstner og Fabulant." Han er kunstner av holdning, ikke av profesjon. Han overser, merker seg ikke ved trivialitetene, begrensingene, fattigdommen, men det er heller det "burleske og vildt fantastiske Element, der fængslede og inspirerede ham."

Jens er sønn av en ung jente fra landet som ankommer København, havner i "ulykken", får et barn og dør allerede ved 20 års alder. Barnet overlater hun til en fattig vaskekone, Madam Mahler i Adelgate. Når gutten vokser opp, merker han fort at han ikke hører til her, verken hos Madam Mahler eller i det fattige strøket, og han begynner å drømme seg bort. Madam Mahler er svært takknemlig for de pengene hun har fått for å ta seg av barnet, men ellers bryr hun seg ikke særlig om ham. Det er så den merkelige Jomfru Ane som skal ta seg av dannelsen av det lille guttebarnet til en sann drømmer, for i sin barm

huser hun "en stor, vild Sjæl, en Friskhed og Overlegenhed, som lod hende glemme Dagens trange Kaar i Erindringen om den Herlighed, som hendes Øjne engang havde set" (hun har tjenestegjort i høyborgerlige familier). Og dette ulike paret, jomfru Ane og Jens, bygger seg store og vidunderlige fremtidsdrømmer, "en ophøjet og straalende Verden".

Hovedhandlingen utspiller seg så hos det velhavende, høyborgerlige ekteparet Jacob og Emilie, som har alt, unntatt barn (og kjærlighet; altså en parallell til presteekteparet i Alkmene). Emilie er datter av en rik skipsreder og ekteskapet med søskenbarnet Jacob er et rent fornuftsekteskap. Emilie er en klassisk borgerlig-moralsk kristen, "sandhedskærlig, forstandig, retsindig, god og selvgod", og etter et lite sidesprang i ungdommen, styrkes moralismen og hun blir en prinsippfast tilhenger av "Kendsgjerningens strenge Religion" ... Hvis en Ting først ikke er sand saa er det mig næsten det samme, hva den ellers er," tenker hun. Emilie har både pengene, makten og moralen. Jacob tar initiativet til at de skal adoptere et barn, og tilfældighetene fører til at det blir drømmebarnet og kunstneren Jens.

Emilie beslutter seg for å opplære "Drengen i sin egen Aand, og havde skrevet Betragtninger om Børneopdragelse ned i en net Notisbog." Ja, hun opptrer nærmest som en moderne målstyringspedagog, men det kommer man sjelden langt med i Karen Blixens univers. Heller ikke her. For helt umerkelig underlegger Jens seg hjemmet til Emilie og Jacob "og tog det i besittelse, ikke ved Magt og ikke ved Styrke, men i sin Egenskab af den udødelige, uimodstaaelige og besnærende Personlighed," for Jens er "den Drømmer hvis Drømme gaar i Opfyldelse." Jens har nærmest en magisk virkning på sine omgivelser: han får dem til å se seg selv med drømmernes øyne, "og smilende tvang han dem til at leve op til et Ideal (...) I den Tid, Jens boede i Huset, forvandlede det". Han forvandler menneskene der, men han får ikke sin nye adoptivmor til å elske seg, for selv om hun av og til rives med av hans fabuleringer og hans lykkelige opptatthet av hva hun viser ham, merker hun at

”hvor gavmild hun end vilde vise seg for ham, var og blev han dog altid den, der gav, og hun selv den, der tog imod.” Og selv da Jens blir syk og skal dø, er hennes moralske prinsippfasthet maktesløs overfor drømmeren Jens: ”Men her var hun, tænkte hun med bitter Græmmelse, kommet i Hændene paa et menneske, saa meget mindre og svagere end hun selv, for hvem alt i Livet var lige godt, som tog imod Lys og Mørke, Glæde og Smerte, Liv og Død, med samme redebonne, lysende, ukuelige Bravour.” Denne holdningen, amor fati, synes å oppheve hennes prinsipper, ja hele hennes eksistens.

På dødsleiet underholder Jens sin stemor med noen ganske groteske fortellinger fra fattigstrøket i Adelgade. Og når Jens dør, så forsvinner også magien fra Emilies hjem, det blir igjen et ”hus i husrekken”, og Emilie går inn i en taus depresjon. Når hun til slutt kommer ut av tausheten, ser det ut til at hun til fulle har tatt inn over seg Jens sin ”drømmeverden”: Hun lyver på seg overfor Jacob at hun er den biologiske mor til Jens ved et førekteskapelig sidesprang, og hun legger av seg sin moralske prinsippfasthet: ”Verden er ikke streng og haard, saadan som Folk lærer os. Den er ikke engang retfærdig. Alting bliver tilgivet, ja alting. De ædle, skønne Ting i Verden kan man slet ikke komme til at gøre Fortræd. De er altfor stærke til det.”

Hvorfor lyver Emilie på seg moderskapet til Jens, og hvorfor er det riktig at hun gjør det? Jo, for ved å ta på seg den løgnen, tilbakekaller hun den avvisningen hun i sin ungdom viste overfor Charley da han ville ha en elskovsnatt med henne.

Jeg hevdet tidligere at fortellingen om kunstneren Jens står i et kontrapunktisk forhold til Cazotte i Ehrengard. ”Det drømmende barn” står nok i et enda mer intimt forhold til ”Alkmene” med en rekke felles motiver: Det barnløse ekteparet som adopterer et barn med en kunstnersjel/drømmenatur, barnet som ikke kjenner forskjellen mellom godt og ondt, mellom mitt og ditt, mellom virkelighet og fantasi. Det merkelige er at mens *barnet* Jens i ”Det drømmende

barn" dør, så har fortellingen selv en lykkelig slutt (= komedie), mens antagonistene dør i "Alkmene", og Alkmene lever videre, men hun resignerer i forhold til sin kunstnernatur, og "Alkmene" har derfor en tragisk slutt.

Kunstneren og aristokraten kan altså tape uten å gå under, uten at fortellingen ender i tragedie. Barnet kan det ikke. Hvorfor? Hvorfor må Jens dø? Er dette et for sentimentalt, "moderne", "romanaktig" spørsmål? Som vi tidligere har vært inne på mener Karen Blixen at det er selve historien som er det overordnet, og som personene må underordne seg. Men hvorfor er det i særlig grad barna som "må dø"? Av de fem store barneheltene vi har tatt for oss her, dør tre (Peter, Rosa og Jens), Alkmene dør en symbolsk død (hun må drepe det beste i seg for å leve videre), mens altså bare Simon, som har tatt livet av et mennesket, lever lykkelig "saa længe, at han kunde fortælle denne Historie".

Når det gjelder Jens, er det slik at han bare er en "funksjon" i fortellingen om Emilie, og at hans funksjon er å "befri" Emilie fra den livsfornektende moralismen hun har gjort til sitt livssyn? Er det videre slik at Emilie ikke kan befris uten at Jens forsvinner, at hennes forvandling krever et offer? Er Jens' død like symbolsk som Simons drap? Altså når Jens dør, (gjen-)fødes det fortrenge barnet i Emilie. Jacob, ektemannen til Emilie, er den som i særlig grad ønsker at de skal ha barn (forretningen trenger en økonomisk arving) og er den som tar initiativet til adopsjonen av Jens. Skal vi lese fortellingen slik at det Emilie trenger, ikke er et barn som kan føre denne skipsrederfamilien videre, men det hun trenger er barnet i seg, den barnlige, lekne, sjenerøse holdningen til livet.

Her er et ubehagelig paradoks: Min hovedpåstand er jo at Blixens forfatterskap er et forsvar for det amoralske barnet og en kritikk av voksenlivet underordnet realitetsprinsippet. Da er det litt for påfallende at i mange av fortellingene der heltene er barn, dør barnet. Det lekende, spøkende, ubekymrede univers virker ikke spesielt barnevennlig.

Det er mulig jeg her tenker for "romanaktig", for dersom vi tenker på Blixens egen sjangerrefleksjon slik vi møter den i "Livets Veje" (s. 69-73), så

finner vi også i denne fortellingen en figur som heltens historie skal innskriveres i, nemlig fortellingen om ”Pæleroden”¹⁹:

Det sker, at unge Træer, som plantes ud, faar Pæleroden bøjet og aldrig rigtigt Fæste i Jorden. Saadanne Træer sætter en stor Mængde Skud og Blomster, lover rigt for Fremtiden, men maa dog gaa ud.

Dette treet blomstrer vakrere og mer intenst enn noen andre trær, men det dør før det bærer noen frukter. Dette er skjebnebildet som historien til Jens skal skrives inn i, og den skjønnheten det treet – og Jens – skaper, vil ikke han selv kunne høste fruktene av (slik heller ikke Babette får nyte den maten hun lager, som vi skal se i siste kapittel), men det skaper noen bilder, forestillinger og fantasier som virker omveltende på livene til de som er rundt ham. Det er fortellingens idé og poeng som fortelleren må være tro mot.

Veiene omkring Pisa

En mangfoldig historie om en enfoldig elev

Vi har til nå konsentrert oss om gode læringssituasjoner og eksemplariske elever for ikke å ta motet fra målrettede og ambisiøse pedagoger. Vi skal derfor her ta for oss en elev som blir utsatt for tre ganger tre (altså ni) fortellinger, men som er like klok eller like dum på siste som på første side. Og det skyldes definitivt ikke manglende ressurser, sosiale forhold eller sviktende familiebakgrunn.

Siden vi nå skal bevege oss inn i en skikkelig fortellelabyrint, foreslår jeg at vi tar det nummerisk etter Karen Blixens eget system, og vi ber leseren om å følge ekstra godt med og eventuelt notere og lage tankekart underveis. Gjerne skulle jeg ha lånt leseren mitt pedagogiske kosteskaft, men det er praktisk talt umulig og teoretisk sett uforsvarlig, så vi får bare kaste oss ut i det og sette vår lit til lukteflasken:

¹⁹ Denne koblingen mellom ”pælerød” og drøm finner vi også i fortellingen ”Drømmerne” i ”Syv fantastiske Fortellinger”, med det litt grusomme tillegg om at det å drømme er veloppdragne menneskers form for selvmord.

1. "Lugteflasken": Grev Augustus von Schimmelman har fått en lukteflaske av sin fars tante. Tanten har fått lukteflasken av en italiensk venninne, og på lukteflasken er det avbildet et vakkert italiensk landskap som Augustus drar til Italia for å finne. Mer skal det ikke til for å få denne eleven ut på langtur.

2. "Den ulykkelige hændelse": Like etter ankomst Italia blir Augustus avbrutt av en øredøvende larm fra en vogn som velter. Augustus finner en skadet og skallet gammel mann som ved nærmere ettersyn viser seg å være en gammel dame. Den skallede damen, Carlotta di Gampocorta, ber greven, etter at hun har forsikret seg om at han tror på Gud, om hjelp til å finne sin datterdatter, som egentlig ikke er datterdatter, men datter av stedatter, Rosina di Gampocorta.

3. "Den gamle Dames Historie": Rosinas mor døde i barsel, slik også hennes mor hadde gjort. Carlotta frykter for Rosinas ekteskapelige helse og ofrer et kyskhetsbelte til en helgen for at denne skal hjelpe henne til å finne passende ektemann til Rosina. Hun mener hun blir bønnehørt da prins Potenziani – som er impotent, nærmere 60 år, fetladen og den rikeste mann i Toscana – frir til den 17 år gamle smellvakre Rosina. Rosina svarer ja, men angre seg. Rosina forelsker seg i sin fetter, Mario. Carlotta overtaler Rosina til å holde fast ved prinsen, og ber den 17årige venninne Agnese della Gherardesci passe på Rosina. Agnese bringer i stedet kjærlighetsbrev mellom de to elskende. Dagen før bryllupet flykter de to ungjentene, men blir innhentet av Carlotta. En måned etter bryllupet ber Rosina paven om å kjenne ekteskapet hennes ugyldig, fordi det "aldri var blitt fuldbyrdet". Prinsen blir stum i tre dager. Ekteskapet blir opphevet og Rosina gifter seg med Mario og hun blir gravid. Til slutt bestemmer Carlotta seg for å oppsøke sin "datterdatter", men vognei velter i del 2, men leseren kan fortsette til del 4:

4. "Den unge Dames Sorger": Augustus drar mot Pisa, men gjør et opphold på et osteri, og der får han høre om prins Potenziani og den vakre prins Nino som er på vei til samme sted. Prins Nino har brukt opp familieformuen og er nå helt i hendene på den rike Potenziani. Augustus blir helt betatt av en ung mann i spisesalen, men mannen viser seg å være en kvinne, ja til slutt avslører hun seg som Agnese. Hun /han vil studere astronomi for å slippe unna tidens tyranni; det er en time i sitt liv hun ikke klarer la være å tenke på.

5. "Historien om den lejede Morder": Prins Potenziani og prins Nino ankommer. Prins Potenziani forteller to historier: om den guddommelige dikter Monti som trakk sin pistol og skjøt prelat Talbot pga av en teologisk diskusjon om kunst; og om den rike adelsmannen som blir grusomt sviktet av en ung venn som står ham aller nærmest. Prins Ninos mener at denne historien ikke har noe slutt, derfor skal Nino gi ham en, og slenger et glass vin i ansiktet på Potenziani. Potenziani utforder Nino til duell. Nino ber Augustus om å være sin sekundant.

6. "Marionetterne": Augustus forteller Agnese om tildragelsen mellom Potenziani og Nino. Agnes har visse problemer med å skjønne poenget med historien, så hun ber om å få den fortalt en gang til. Her er også en marionetteforestilling, "den klassiske "Sandhedens hævn", den mest fortryllende af alle Marionekomedier. Enhver vil huske ..": Enhver løgn som uttales blir sannhet. Her er ellers å merke seg at Damene (når de er alene) taler på vers, mens menneie taler overmåte grovt. Nino forteller til slutt en historie om Josef og Potifars hustru som ønsker "paradisets stjerne" til sin svigersønn, og det får hun. Den forkledde Agnese skal være Potenzianis sekundant, og da er vi klare for

7. "Duellen": Prins Potenziani bæres ut i en armstol (han er så fet at han knapt orker gå). Like før nedtellingen bryter Agnese av og ber om å få si noe til Potenziani, og hun forteller hvordan den unge hustruen til Potenziani har bedratt

ham med hjelp av tjenerskapet hans og henne selv. Potenziani innser at han har vært ”for lille for Guds planer”. Med navnet Carlotta på sine lepper skyter han seg.

8. ”Den befriede Fange”: Nino og Agnese taler sammen – på vers! Nino forteller om en natt for et år siden da Agnese lå i sengen til Rosina at han hadde revet klærne av henne og voldtatt henne. Muligens trodde han det var Rosina, og muligens gjorde han dette etter ordre fra Potenziani! Verken Agnese eller Nino har kunnet glemme dette øyeblikket! De skilles og Agnese sier at nå er både hun og han fri; de er ikke lenger lenket til ”øyeblikket”. Kapitlet avslutter med en moral: ”for ethvert Menneske burde der findes en Plads i vor egen Tankeverden”; Agnese mener nå at Rosina burde ha prøvd å gjøre Potenziani lykkelig.

9. ”Afskedsgaven”: Augustus har vært i Pisa i tre uker, hatt en kjærlighetshistorie med en svensk dame (tilhenger av Swedenborg), men det har gjort større inntrykk på ham at to prester har prøvd å omvende ham. Allikevel lar han seg ikke vende om, og han søker omgang med en hemmelig politisk klubb av jacobinere. Alt har ordnet seg mellom Carlotta og Rosina og Rosina har født en sønn som hun oppkaller etter bestemoren. Augustus besøker den gjenforenede familie i Carlottas villa. Carlotta forteller om en 3. person hun har elsket i sitt liv (ved siden av Rosina og hennes mor), en ung kvinne som gav henne en lukteflaske med et bilde som Augustus gjenkjenner som sitt eget hjem. Den unge kvinnen var altså hans fars tante. Like før han får flasken gjenkjenner han landskapet i Carlottas have; det er landskapet fra den lukteflasken vi møter i 1.kapittel.

Se det var hele historien! Og leseren venter vel spent på å se hva forfatteren *egentlig* har ment med dette? Her må vi prioritere de pedagogiske smuler vi

finner på overflatene, uansett klasseskiller og klasstrinn. Dersom vi ser på fortellingens nåtid, er den særdeles enkel: vi følger Augustus på reise i Italia, i utkanten av Pisa. Selve oppholdet i Pisa fortelles summarisk og i ettertid, selv om det som der skjer, mer direkte angår Augustus. Handlingen består av samtaler som blir ført og overhørt, og med to dramatiske opptrinn: Nino som kaster vin i ansiktet på Potenziani og duellen mellom de samme to som avbrytes av Agneses fortelling og Potenzianis selvmord. For noen vil sikkert hele historien virke på grensen til det usannsynlige, f.eks. at den første personen Augustus møter i Italia er venninne til farens tante, at de første personene Augustus møter etter Carlottas fortelling er datterdatterens første ektemann og Agnese som kan gi ham adressen til Rosina. Men det er slik det blir fortalt, og da har vi ikke annet å holde oss til. At Augustus i mesteparten av historien, bortsett fra i begynnelsen og slutten, stort sett er tilskuer til det som skjer, er ikke så uvanlig i noveller. Begynnelsen og slutten speiler hverandre: i første del står Augustus og betrakter bildet av den italienske hagen på lukteflasken, mens i siste del har han funnet frem til det avbildede landskapet i Italia, og han får en liknende lukteflaske der hans egen hage er avbildet. Dette virker meget smukt og meget velkomponert og meget mer.

Augustus kan vi altså si bare er ”aktiv” (har et prosjekt) i rammefortellingen (begynnelse og slutt). Ingenting av det som skjer i fortellingene imellom, har noe med ham å gjøre, rent overfladisk betraktet. Samtidig er det to av de sentrale aktørene i historien som sier at møtet med Augustus vil bli et lykkelig møte for dem, men bringer det ham selv noen lykke? Det mest påfallende med helten er at han er høflig og hjelpsom, og det er jo hyggelig – i virkeligheten, men kanskje litt kjedelig i en fortelling. Han er så høflig at det er så vidt han våger å stille det spørsmålet som er hans eneste oppgave i fortellelabyrinten. Så vi kan nok tillate oss å karakterisere Augustus som en litt kjedelig helt, og det ser ut til at han selv ikke er uten en viss anelse om det samme: ”Om hundrede Aar vil der maaske være Folk, som læser om mig

og mit Mismod i Aften, for at underholde sig, - og maaske finder de det da slet ikke underholdende.” Ikke så underlig da kanskje at han ønsker seg inn i noe morsommere: ”Hvis jeg nu virkelig er kommet ind i en Marionetkomedie, saa vil jeg passe godt paa, at jeg ikke kommer ud af den igjen.” Vi må derfor spørre oss: Hva vil Karen Blixen med ham? Eller mer pedagogisk presist: Hvilken lekse vil hun gi ham? Hun må da ha en hensikt med å sende ham (og leseren) inn i denne fortellelabyrinten? Her må da finnes et gjennomgående tema, en ariadnetråd ut av labyrinten. En aldri så liten temastilk?

For de som søker dybder under alle disse overflater, kan ”Vejene omkring Pisa” virke uutgrunnelig, men overfladisk og pedagogisk betraktet stiller saken seg naturlig nok langt enklere. Mine kjære studenter ville ha skrevet at her er det mange temaer, og for en gangs skyld føler jeg meg fristet til å være enig. Vi nevner i fleip: ulykkelig kjærlighet, kjærlighetsløse ekteskap, kjønnsforvirring, impotente forførere, kvinnelige vertinner og mannlige gjester som gjerne vil bli lagt merke til, ukonvensjonelle, fete og noe vanføre skjønnhetsideal, skallede baronesser, løgner som forvandles til sannhet, frigjøring fra øyeblikkets tyranni – altså elleve temastilker (og vi har ikke nevnt alle) og da er vi like langt. Da hjelper ikke de tematiske dybdeboringene oss det grann, og vi kan likeså godt holde oss på fortellingenes overflater. Kanskje har Augustus det også slik som leseren, en følelse av at her skjer det for mye. Han klarer ikke å ta inn over seg alt som skjer. Han lærer ikke noe av det? Han må nøyes med lukteflasken.

Det hjelper heller ikke helten at han blir presentert for tre potente personer: Nino som sørger for at Potenzianis poengløse fortelling får en skikkelig dramatisk slutt (om enn utenfor selve fortellingen), Agnese som sørger for at Potenziani får sannheten om sitt ekteskap med Rosina, og Potenziani som tar konsekvensen av sin impotens som ikke bare sitter mellom benene, men også mellom ørene. Her skulle være nok å ta lærdom av. Her har den forfengelige, selvopptatte Augustus tre pedagogiske eksempelfortellinger som han kan speile sitt liv i, men i stedet griper han i nest siste linje ned i lommen og trekker frem

det lille damespeilet han går rundt med, for i siste linje å se tankefullt inn i det. Siden dette er siste linje får vi ingen innblikk i hva disse tankene går ut på, men dette er da ikke stedet for slike narsissistiske apestreker? Burde ikke heller Augustus nå ha gått ut og klatret i trærne? Den pedagogiske lærdommen vi kan trekke ut av dette, lar seg formulere med følgende sats: Det er jaggu ikke lett å bli klok på en så dum elev.

Pekefingerens pedagogikk og en tante som gjenglemmes i teksten

Pekefingeren er den mest nyttige og følsomme fingeren vi har. Har du for eksempel merket hvor kjælent blyanten legger seg inntil og nærmest snor seg rundt pekefingeren når du skriver kjærlighetsbrev? Og alle de hemmelige hulrommene på kroppen som pekefingeren gir oss tilgang til? Og er vi ustø i lesningen, trer pekefingeren så hjelpsomt til og viser vei bortover linjene og nedover arket og blar om. Men så er det bare den uvanen pekefingeren har til å sprette opp i fjeset på andre når vi ikke klarer å motstå fristelsen til å belære vår neste.

I mange av Karen Blixens fortellinger fins det små fortellinger inne i fortellingene. Småfortellingene kan ha ulike funksjoner, og av og til kan de fungere som pedagogisk virkemiddel. Det kan være så enkelt som at en person vil belære eller advare en annen. I "En Historie om en Perle" kan vi finne flere slike eksempler. Utgangspunktet og den første konflikten i fortellingen er at en vakker jente fra borgerskapet, Jensine, skal gifte seg med en aristokrat. Flere av jentens slektninger er skeptiske, og en tante oppsøker Jensine for å advare henne, og det gjør hun med en anekdote:

Da jeg var barn forlovede unge Baron Rosenkrantz sig med en rig Guldsmeds Datter - hvad giver du mig? Din Oldemor kendte hende. Brudgommen havde en Tvillingesøster, der var Hofdame hos Prinsesse Charlotte Frederikke, hun kørte til Guldsmedens Hus for at se paa Bruden. Da hun var kørt væk igjen, sagde Pigen til sin Kæreste: "Din Søster lo ad min Kjole, og fordi jeg ikke kunde svare hende, da hun talte Fransk. Hun er et slet Menneske, det saa jeg med det samme. Hvis vi skal blive lykkelige sammen, maa du aldrig mer se hende." Den unge Mand lovede hende da, for at stille hende tilfreds, at han aldrig mer vilde se sin Søster. Næstre Søndag tog han Pigen med sig til Middag hos sin Moder. Da han fulgte hende hjem derfra, sagde hun til ham: "Din Moder havde Taarer i Øjneie, da hun saa mig. Hun har regnet med et fornemmere Parti for dig. Hvis du elsker mig, saa maa du bryde medc din Moder." Den unge Baron Rosenkrantz var forelsket og havde en Skrue løs, som alle forelskede Folk. Han lovede hende hvad hun bad om, skønt det holdt ham haardt, for hans Moder var Enke, og han var hendes eneste Søn. Kort Tid derefter sendte han sin Kammertjener med en Buket til sin Brud. Næste Dag sagde den unge Pige til ham: "Jeg taaler ikke det Ansigt, som din Tjener sætter op, naar han ser paa mig. Du maa sige ham op til den første." "Mademoiselle", sagde Baron Rosenkrantz, "jeg kan ikke have en Kone, der lader sig afficere af, hvad Ansigt min Kammertjener sætter op. Her er deres Ring, Farvel for evig."

Jeg har tidligere nevnt at Karen Blixens fortellinger er preget av distanse i personskildringene. Det er handlingen, selve fortelleforløpet, som er viktig, personene er mindre viktige og kan ofte virke som små marionetter som fortelleren manipulerer og leker med i et større og viktigere spill. Det åpner også opp for ironi, og det er særlig én gruppe mennesker, fra ett bestemt sosialt sjikt, som utsettes for den blixenske ironi. Det blixenske univers er befolket av personer fra tre ulike sosiale grupper eller klasser: aristokrati, borgerskap og underklasse (tjenere, arbeidere, bønder ...). Fortelleren har ofte klare sym- og

antipatier overfor disse sosiale gruppene, som ser ut til å falle sammen med Karen Blixens egne: Karen Blixen ønsket å være og ble gjennom giftermål aristokrat, men hun ser ikke ut til å trives i samvær med dem; hun kom fra og foraktet borgerskapet – spesielt den kristen-moralske, pengebekymrede delen av den – og hun ville helst være sammen underklassen, for det var der hun fant fortellingene.

Det kan også se ut til at hun knytter de tre sosiale klassene til ulike livsområder: aristokratiet til det estetiske, borgerskapet til det moralske og underklassen til det religiøse. Som sin landsmann Søren Kierkegaard ser Karen Blixen ut til å være mest fascinert av det estetiske og religiøse, det aristokratiske og det folkelig-proletære. La oss for eksempel lytte til fortellersken i Den afrikanske Farm: ”Det virkelige Aristokrati i Verden, og det virkelige Proletariat, de er begge i Forstaaelse med Verden, og Livets Toneart. Heri adskiller de sig fra det Bourgeoisi af alle Klasser, som fornægter Tragedien og grumme nødig finder sig i den, og for hvem det tragiske er ensbetydende med det triste i Verden ... De mørke tvære Masaier var baade Aristokrati og Proletariat”. I høy grad ser det ut til at Karen Blixens høye vurdering av afrikansk natur, kultur og folk henger sammen med det at hun her finner denne koblingen av noe aristokratisk og proletært, og fraværet av alt borgerlig. Om det afrikanske landskapet hun bor i heter det at ”Alt i denne Natur stræbte imod Storhed, Frihed og høj Adel”.

Tilbake til Jensine og hennes moraliserende tante. Anekdoten får ikke den ønskede moralske effekt, tvert imot. Slik er det jo ofte med direkte moralisering. Jensine blir bare bestyrket i sin kjærlighet. Tantens baktanker med forsøket på innblanding er moralsk-økonomisk. For det evig moralsk-bekymrede borgerskap går nemlig moral og økonomi over i hverandre, og de forakter aristokratiets ubekymrede og løsslupne omgang med pekuniære og moralske verdier. Det er borgerskapet som legger seg opp penger, aristokratiet bruker penger. Borgerskapet er så bekymret for de pengene de har tjent, for de pengene de skal

tjene, og ikke minst de pengene de muligens kommer til å tape, at de for-veksler denne tredoble pengebekymringen med livets grunnvilkår. Men dersom vi kommer oss ut av denne lille antiborgerlige digresjonen, og tilbake til poenget, så har vi nesten glemt hva det var. Jo, det var altså det med å bruke fortelling i moraliserende øyemed. Det er ikke helt ufarlig, som vi allerede har sett. Den som blir utsatt for det, vil ofte slå kontra og gå enda lenger ut i den forderveligheten man prøvde å redde vedkommende fra. Så kontrær er nå engang den oppvoksende menneskehet.

En annen grunn til at man skal være litt forsiktig med å bruke fortellinger og anekdoter til moralsk oppbyggelse, er at både språket generelt, og fortellinger spesielt, sjelden er noe man som avsender har fullstendig kontroll over. Ord kan være lumskt tvetydige når de kommer i en levende kontekst, ja av og til kan de virke som det berømmelige bananskall på den travle og uoppmerksomme pedagog. Teksten kan ha lunefulle huller som ikke bare lytteren/leseren/eleven/barnet/den umoralske kan falle ned i, nei vel så ofte kan avsenderen/pedagogen/moralisten selv snuble i et teksthull. Andre ganger kan det være at brødteksten, selve fortellingen, dementerer og utsier helt andre og mindre oppbyggelige sannheter enn det den freidige avslutningsmoralen roper ut.

For tredje og siste gang, vender vi tilbake til Jensines gamle tante som nå har sittet her i teksten med sin moralske pekefinger lenge nok. Henne hadde vi nesten glemt. Så mens jeg går tilbake i teksten for å lete opp tante og hennes finger, kan leseren underholde seg med anekdoten en gang til.

Nå, hva synes du etter annen gangs lesning? Uansett hvor moralsk og velmenende vår kjære tante er, noen god tekstleser er hun vel egentlig ikke? Kanskje hun heller skulle ha brukt pekefingeren til å finlese teksten med? Nei, la oss glemme tanten, jeg gidder ikke finne henne, hun kan bare sitte der med

fingeren til den dovner bort. Anekdoten er jo mer et forsvar for aristokraten enn en avsløring av ham. Har han ikke både generøsitet og tålmodighet med sin smålig-kverulerende kjæreste, han ofrer kontakt med familien, ja sin egen mor for hennes skyld. Hva er det tante egentlig vil ha? Fingeren?

Leksjon 5 Er det hele bare en guddommelig komedie?

Orden, pynt og Gud – forsøk på en begrepsmessig opprydding

Orden” er et sentralt begrep i skolens historie, og i tidligere tider – og i enkelte kretser – ble det, sammen med ”oppførsel”, ansett for å være det grunnlaget dannelsen skulle bygges på. Noen vil kanskje trekke på smilebåndet av en så høy vurdering av noe som vel ikke kan være sååå avgjørende, men da vil jeg mildt og bestemt komme med følgende etymologiske irrettesetting. På gresk heter orden ”kosmos”, og der har det også den prektige bibetydningen ”pryd”. På latinsk er det ikke mindre fint, og der kaller de det for ”ornatus” og vi aner slektskapet med de prydelige fremmedordene ”ornament”, ”ornamental” og ”ornamentikk”. Orden har altså noe med utsmykning og skjønnhet å gjøre. Grekerne tenkte verden som et velordnet, velproporsjonert og harmonisk hele, der hver ting hadde sin rettmessige plass – akkurat som i et klasserom. Ordenskarakteren er altså langt fra noe som er innført av en pedantisk pedagog, men noe som skal sikre at klasserommet utopisk speiler Den skjønne verdensordenen. For å gripe det hele mer håndgripelig an, og for å følge det edle pedagogiske prinsipp om at man skal gå fra det enkle til det mer komplekse, velger vi å starte med det latinske ”ornatus”, ut fra tanken om at ornamentikken er litt mer håndterbar enn verdensordenen.

Ornatus betegner den retoriske utsmykning av talen og skriften. Når man skulle fremtre for offentligheten, tenkte latinerne, og det hadde de for så vidt lært av grekerne, var det en høytidelig begivenhet som krevde at man pyntet seg, ikke bare i klesveien, men også når det gjaldt språket og selve fremføringen. Talen eller skriften skulle være veldisponert og vakker. ”Ornatus er en forutsetning for den estetiske del av talens overtalelseskraft”, opplyser vårt leksikon. Den skarpsindige leser vil se at jeg her skriver i fortid, for dette er et ideal som ikke lenger gjelder. Ornatus-idealet møtte stadig sterkere motbør ved

utviklinga av det moderne (naturvitenskap, opplysningsfilosofi, romantikk, realisme osv) både i og utenfor den skjønne litteraturen, slik at for et moderne blick virker den utsmykkede stilen gammeldags (og mistenkelig ”Tomme tønner rumler mest”).

Både den unge Tanne, den voksne baronessen og den eldre Karen von Blixen elsket å pynte seg. Det gjorde også forfatteren Karen Blixen, og vi har tidligere antydnet at Blixens fortellinger kanskje er de mest pyntede fortellinger i det 20 århundret. Men Karen Blixen yndet ikke bare å kle seg, hun likte også, ikke ulikt små barn, å kle seg ut. Det hadde hun også til felles med forfatterinnei. I stilistikken skiller man mellom den naturlige ordning av stoffet (*ordo naturalis*) og den kunstferdige (*ordo artificialis*). Hennes stil er den billedrike, utsmykkede, ornamentale og på alle måter kunstferdige stilen som ofte kan virke kunstig, og – strengt vurdert – kanskje litt affektert (*mala affectatio*). Men dette er ikke stedet for strenge dommer, så vi skal heller se nærmere på pyntens spektakulære overflate for å se om vi der kan finne en pedagogisk hensikt.

Maskerader og omveltninger i himmel og på jord

Den blixenske overflate blir ofte så høy at den bringer oss helt opp i de øverste regioner, for noe av det mest iøynefallende ved hennes stil, er den religiøse retorikken. Her vrimler det med ”Guds tanke”, ”Nåden”, ”Velsignelsen”, og enkelte har hevdet at Karen Blixen er den mest bibelkyndige danske forfatter siden Grundtvig. Ofte skjer det en omforming og omplassering av den religiøse retorikken til kunstens område: ”Skje din Vilje, William Shakespeare, som på scenen, så også i dagligstuen”, (”Storme”) ”Ja, jeg er Opstandelsen og Livet. Hver den som tror på mig om han end dør, han skal dog leve”, ”Du skal elske din Kunst av dit ganske Hjerte og din ganske Sjæl, og dit ganske Sind. Og du skal elske Publikum som dig selv” (”En opbyggelig Historie”).

Men det er ikke bare kunsten som opphøyes til religion hos Blixen. Av og til går transformeringen den andre veien ved at Gud blir kunstner: ”Gud Fader

som er en stor kunstner, maler undertiden sine billeder således at de tager sig bedst ud på afstand". Når Gud anlegger Edens Have, blir han omtalt som landskapsarkitekt, som ikke nøyes med englenes ukritiske hallelujarop for sin arkitektoniske bragd, men som har behov for et uhildet kritisk kjennerblikk: "Men den store landskapsarkitekt selv må, da hans værk var fuldendt og han betragtede det og lyttede til englekorenes Gloria og Hallelujah, sikkert have følt trang til at lade et klart, uhildet blikk betragte det sammen med ham, en krikers og kenders blikk. Og hvilken skabning i hele Paradiset ville han vel finde udrustet med et sådant blik, Madame - - Madame – slangen!" (fra "Ehrengard", en fortelling som først ble utgitt etter Karen Blixens død, og som derfor har en litt annen rettskrivning enn de som hun selv publiserte). Som vi ser går ikke Karen Blixen av veien for å ominnrede den guddommelige orden, ved å plassere noe djevlesk, slangen, som Gud trenger for å få bekreftet sin imponerende skaperevne. I moderne sjargong kunne vi si at Gud trenger djevelen/slangen for å styrke sitt omnipotente ego.

Karen Blixen går heller ikke av veien for latterliggjøre Guds skaperevne: "Som lille Pige fik jeg den Regel indprentet, at man aldrig skulde vise et halvfærdigt Arbejde til en Dumrian. Men hva andet gør vel den gode Gud imod os hele Livet igennem."²⁰ At kunsten og kunstneren får religiøs funksjon, er en ideologi som ikke er ukjent fra romantikken. Hos Karen Blixen får denne religiøse transformeringen av det religiøse ofte en ironisk, parodisk eller degraderende funksjon.

Det store ankepunktet til Karen Blixen mot kristendommen, var den kristne dualismen mellom det kroppslige og det åndelige, mellom det menneskelige og det guddommelige, mellom det gode og det onde, mellom lys og mørke. Det kan enkelte steder se ut til at det er kunstneren som er den som skal lege den splittelsen som kristendommen har forårsaket i den vestlige sivilisasjon. Vi kan f eks tenke på kokkekunstneren Babette som "er i stand til at

²⁰ Disse ordene tilhører Carlotta i Vejene omkring Pisa

forvandle hvert enkelt Maaltid på Cafe Anglais til en Art Kærlighedsaffære, et ophøjet og romantisk Elskovsforhold, hvori man ikke længere formaar at skelne mellem legemlig og sjælelig Appetit eller Mæthed”.

I fortellingen ”Aben” (i *Syv fantastiske Fortællinger* ²¹) antydes det at kunstneren og Gud er to motsatte krefter i tilværelsen, der Gud er en lunefull og uberegnelig kraft som hele tiden forandrer og skaper uorden og rot for menneskene, mens kunstneren hjelper mennesket med å fastholde øyeblikket og å overvinne forgjengeligheten: ”Den egentlige Forskel mellem Gud og Mennesker, tænkte Boris, er, at Gud kan ikke udholde Varighed. Aldrig saa snart har han skabt en Aarstid eller en særlig Time paa Døgnet, før han faar Lyst til noget andet og tilintetgør det. Aldrig saasart var man en ung Mand og godt tilfreds dermed, før Verdensordenen slyngede En ind i Ægteskabet, Døden eller Alderdommen. Og Mennesket klynger sig til Øjeblikket. Hele sit Liv kæmper det for at fastholde Nuet og staar hele Livet igennem overfor en force majeure. Kunsten, den er jo intet andet end et Forsøg paa fremfor alt at fange og fastholde det enkelte Øjeblik, dets Stemning og dets Betydning, det øjeblikkelige Trylleri ved en enkelt Kvinde eller en enkelt Blomst, og at gøre dette uforgængeligt.” Det er derfor helt feilaktig når vi forestiller oss Paradiset som en evig uforanderlig salighetstilstand: ”Det vil uden Tvivl vise sig at være det stik modsatte , et ustandseligt Op og Ned, en Malstrøm af Omskiftelighed i Guds egen Aand.” Eneste trøst, tenker Boris, er at man blir ett med Gud og dermed får samme smak!

Ikke til å undres over derfor at Gud har særlig sans for maskerader, og hans dristigste maskerade er, hevder en av Blixens forkledte kardinaler, ”den gang han antog Kødets og dvælede iblandt os”. Og det kristne syndefallet løftes fra det menneskelige opp til det guddommelige, ifølge samme ”kardinal”: ”Jeg tror at et Fald har fundet Sted. Men jeg holder for at det ikke er Mennesket, der

²¹ Vi minner om den engelske tittelen ”Seven Gothic Tales”, og Karen Blixens begrunnelse for valget av sjangeren *gotisk* fortelling: ”den er både ophøjet og kan slå over i Spøg og Spot.”

er faldet. Jeg tror, at der har sket et Fald i den guddommelige Sfære. Vi tjener nu om Stunder et lavere himmelsk Dynasti ... en forfærdelig Omvæltning har fundet Sted i Himlen, i Lighed med den franske Revolution.”

Karen Blixen trenger Gud og religion for å gi størst mulig dimensjoner til det univers hun vil la menneskene utspille sine liv i. Fortellingene er gigantiske pedagogiske eksperimenter som undersøker hva som skjer mennesker under optimale betingelser, hvor høyt mennesket kan stige – og hvor dypt det kan falle. Realismens hverdagslige problemer har ingen plass i dette storslåtte univers.

Den kosmiske orden er en komisk orden

Den blixenske gud likner verken på den gammeltestamentlige Gud eller på den nytestamentlige milde Jesus.

De fleste som alvorlig har beskjeftiget seg med latter, har gjerne henvist den til lavere regioner: kroppen, fallet – på bananskallet eller helt ned i arvesynden. Teologene har f eks i snart 2000 år bedømt latteren som noe djevelsk. Kanskje fordi Jesus aldri lo? Også ikke-troende, som f eks den norske dikteren Tor Ulven, mener at humor ikke hører hjemme i de øvre regioner: ”I Paradiset ville det i høyden finnes bleke smil, ikke noen humor: Engler forteller ikke vitser”. Og det har han sikkert rett i, men tenker man nærmere etter, er det i grunnen litt rart dette at det skulle være så forbasket morsomt i helvete, og man føler seg fristet til å spørre: Hva fanden er det å le av der?

Karen Blixen har et litt annet syn på dette. På den ene siden knytter hun fraværet av latter i de himmelske regioner til treenighetsbegrepet Faderen, Sønnen og Den hellige ånd: ”Jeg kan ikke tenke meg noe mer dødkedeligt Herreselskap”. Det er det alvorstunge, kjedsommelige, humørløse, smålige,

feige, pedantiske, puritanske, pietistiske som for Karen Blixen ser ut til å være det rene helvete. Det betyr imidlertid ikke at hun mener at sjefen sjøl er uten humoristisk sans. Snarere tvert imot. Nå er ikke det guddommelige noe som enkelt og greit faller på plass i det blixenske univers: ”Jeg har i lang Tid prøvet at forstaa Gud. Nu er jeg blevet Venner med ham. For at elske ham oprigtigt maa man elske Forandring, og man maa elske en Spas, da disse Ting er efter hans eget Hjerte.” Men når Gud så er på plass høyt der oppe, nøler hun ikke med å la selve det komiske og komedien som kunstform ha sitt utspring der: ”Den sande guddommelige Kunst er det komiske. Det komiske er det guddommeliges Nedstigen til Menneskets Verden”. Og i denne guddommelige komedien kan man til og med drive gjøn og spotte med Gudene, ”saa længe Spotten holdes i sand himmelsk Smag og Harmoni.”

Hvis Gud finnes, er det ikke for å straffe de slemme menneskene, eller for å tyng oss ned med dårlig samvittighet; det ville lett blitt et svare strev og kreve et voldsomt guddommelig politikorps. Å innføre det guddommelige prinsipp i tilværelsen er å ”skabe en sublim Verden med Mulighed for det herligste og det frygteligste.” Dermed får tilværelsen dimensjoner og perspektiv, og menneskene får et større handlingsrom, mer pusterom, et større og videre perspektiv på tilværelsen (hva skulle man ellers bevege seg så høyt opp for?). Latteren er et fornyende element som skaper kraft og energi, det skaper en motstand i mennesket til ikke å la seg slå til marken av motgang og lidelse. Når et mennesket ler, viser det at det er i slekt med himmelen, og det å more Gud, få Gud til å le, er en av de største gaver mennesket kan gi Gud. Vår følgesvenn Freud sier at humor ikke bare har noe befriende ved seg, ”men også noe storartet og opphøyende”. Denne komiske ordenen er ikke ulikt det universet de blixenske personene utspiller sine liv i.

Hvis det fins et Oppe og Nede i det blixenske univers, og det gjør det, så er livets skyggeverden bolig for humørløshet, smålighet, pedanteri, feighet. Å leve puritansk og moralsk forsiktig (slik mange gode kristne gjør) uten å

realisere sine ypperste evner, er intet mindre, sier Peter i "Peter og Rosa", enn å tilintetgjøre Gud. Det er en parallell til det Nietzsche kalte "ressentimentmennesker", de som hevner seg på livet.

Om daglig flåing og menneskets høyeste lykke

I eldre pedagogikk og oppdragelseslære ligger det ofte et puritansk syn på læring: man skal anstrenge seg for å få kunnskap, for å lære, for å komme til innsikt. Læringens vei er en lang og tornefull vei preget av forsakelse. Folk flest vil også mene at det samme gjelder for å gjøre karriere, for å få sine største drømmer oppfylt: det krever anstrengelse, planlegging, hardt arbeid, blod, svette og tårer. Det kan derfor virke pedagogisk irriterende at vi i mange av fortellingene til Karen Blixen møter det helt motsatte syn, nemlig personer som får sine høyeste ønsker oppfylt, bare ved å ønske det, uten noen som helst anstrengelser. Det lyder nesten som et ekko gjennom forfatterskapet: Hva du ønsker skal du få – og vel så det. "Baksheeshe" var et ord Karen Blixen var glad i, og det har hun henta fra Midtøsten, og der betyr det rett og slett "drikkepenger". Karen Blixen brukte det i denne betydningen: "en uventet gave fra tilværelsen, at man får mer enn det som tilkommer en", og nettopp der likte hun å plassere personene sine.

I fortellingen "Alkmene" finner vi f eks et barnløst presteektepar som lever i et tilsynelatende harmonisk, lykkelig ekteskap, men det er bare det at de ikke kan få barn. Denne mangelen blir etter hvert så plagsom at den truer med å ødelegge livslykken for de to. Men de har ikke før satt ord på plagen og ytret ønsket for andre (og for leseren), så blir ønsket oppfylt. De får et barn, et adoptivbarn. Det er et meget vakkert barn, og ekstremt lærenemt – når det gjelder enkelte emner. Presten vil gjerne selv styre oppdragelsen av barnet og underviser henne derfor selv, og lærer henne gresk språk og mytologi. Barnet

lærer både språket og de mytene han forteller henne helt uten anstrengelse. Så presten gir opp greskundervisningen. Alkmene har bare en mangel, men den er til gjengjeld stor i et kristen-moralsk perspektiv. Hun mangler ”syndefallets erfaring”, hun har ingen kunnskap om godt og ondt, og hun bryr seg ikke om forskjellen mellom mitt og ditt. Det er en lekse hun ikke vil lære, og derfor bruker presten og de andre voksne rundt Alkmene store ressurser på å knekke Alkmenes motvilje mot denne læren. Pedagogene er så velmenende og gode, de har retten på sin side, så derfor lykkes de. Den kristne moralpedagogen triumferer til slutt, og barnets vilje knekkes.

Alkmene representerer ikke bare ekteparets ønske om å få barn. Hun representerer også noe som begge ektefellene tidligere har hatt som mulighet i livet, men som de har avvist, nemlig det skjønne, vidunderlige og poetiske. Alkmene kommer derfor til ekteparet også som en påminning om noe de har fortrenget, og som de derfor trenger for å gjøre livet fullt og helt og storslått. Med Alkmene blir deres ønsker og behov overoppfylt, men ekteparet sier nei. Ikke fordi de mangler moral. Nei, moral er ikke løsningen, men selve problemet. Moral har de så mye av at den har gjort dem blinde for livets andre dimensjoner.

Den nesten dagdrømmeriske ønskeoppfyllelsen i fortellingene til Karen Blixen, er også noe som kan irritere leseren, i hvert fall til å begynne med. Det virker som om alt går så lett og helt uten den motstanden vi er vant til å møte (i litteraturen eller i livet?). Enkelte vil kanskje hevde at dette er en litt umoden side ved Blixens forfatterskap, og det kan man jo gi dem rett i, uten at man av den grunn gir etter for lysten til å moralisere over nettopp det. Poenget er at Karen Blixen ofte flytter blikket fra mennesker som strever mot et mål, til å undersøke hva som skjer med et menneske når det får oppfylt sitt høyeste ønske: Var det det som manglet? Hvordan forvalter personen drømmen og lykken? Vil de ha den?

I hele menneskehetens historie er intet ideal blitt oppgitt, fordi det var for store vanskeligheter forbundet med det, sier Karen Blixen i essayet ”Moderne ægteskap og andre betragtninger”. Bare vi ønsker det lenge nok, får vi det. Det er ikke noen fare eller lidelse som i lengden kan stanse mennesket på vei mot idealets oppnåelse. Når dagens mennesker ikke lar seg brenne eller utstøte av samfunnet for paradiset skyld, er det ikke fordi vi med våre mer forfinede nerver frykter bålet mer enn de gamle, men det er fordi det paradiset som loves oss ikke tiltaler oss lenger. ”Måske ville i dette øjeblik 50% av den civiliserede menneskehed forsone sig med at døje alle de første kristnes lidelser, hvis de vidste, at de ville komme ud på den anden side med en årlig indtægt af 50.000 £ for resten af deres liv .. og det er jo for dem ingen grund til at misunde Neros ofre, hvem en evig salighed ventede, deres karakterstyrke”. Og, føyer hun til, mange kvinner gjennomgår lidelser som kommer opp mot en daglig flåing, for å bevare, ikke sin ungdom, men et skinn av ungdom!

Det er altså ingen trøst i å få sine høyeste ønsker oppfylt, for mange, kanskje de fleste (?), er det ingenting som er mer truende. For som Oscar Wilde har sagt, det fins bare to tragedier, den første er å ikke få det man vil ha, den andre å få det.

Målstyring i månelys

Simon heter hovedpersonen i ”Skibsdrengens Fortælling”. Han er, til helt å være, litt grå og initiativløs: Krever lite, ser ut til å trives med de daglige gjøremål om bord, har få om noen forventninger til fremtiden. Han lever helt i nuet, og plages verken av en traumatisk fortid eller fristes til heroisk innsats for en storslått fremtid. I målstyringsperspektiv er han en pedagogisk katastrofe.²² En gang har han reddet en falk som hadde satt seg fast i et garn i mastetoppen på skipet han seilte med. Det er alt han har å vise til, men som vi tidligere har sett,

²² Det ryktes at Nora senere giftet seg med Arve Synden og ble grandtante til en viss statssekretær under den supereffektive utdanningsminister Gud. Hernes og var den som fikk lagt hele det norske skolesystemet inn under målstyringsideologien, til grandtantens elleville begeistring og død, 125 år gammel.

er det mangt man kan få øye på gjennom et fugleblikk (se Storkens øye). Før Simon møter falken har hans erfaringer lært ham at ”enhver maa klare sig selv her i Verden, og at det kun er Børn og Fæhoder, der stoler paa, at andre skal hjelpe dem.” Etter å ha studert falkens kamp på liv og død i mastetoppen ”vaagned en Følelse av Fællesskab, en dyb Erkendelse av alt levendes Samhørighed.”

Da skipet ligger for anker i Bodø to år senere, ”langt oppe i Norge”, treffer han en merkelig jentunge på 13-14 år, som kanskje skal bli hans store kjærlighet i livet. I hvert fall er hun hans rake motsetning når det gjelder initiativ og retning fremover i livet. Vi må unne oss det første møtet mellom de to:

De to unge Mennesker tog hinanden i Øjesyn. ”Hvad staar du og kigger efter?” spurgte Simon, for at sige noget. Et straalende, hovmodigt Smil brød frem paa Pogens Ansigt. ”Paa den Mand som jeg skal giftes med, kan du forstaa,” sagde hun. Noget i hendes Udseende gjorde Drengen tillidsfuld og glad, han grinede lidt tilbage til hende. ”Det er saa vel mig?” sagde han. ”Ha ha!” sagde Pigen, ”han er noget mere voksen end du, kan jeg forsikre deg.” ”Naa ja, hvad,” sagde Simon, ”du er jo ikke voksen selv.” Den lille Pige rystede langsomt og højtideligt paa Hovedet. ”Nej,” sagde hun, ”men naar jeg bliver voksen, saa bliver jeg meget smuk, maa du vide, - og saa vil jeg have en Hat, og et Par højhælede Sko.” ”Vil du have en Appelsin?” spurgte Simon, som ikke kunde give hende nogen af de Ting, hun havde nævnt ... ”hvad skal du have for din Appelsin, Simon?” Da han hørte sit Navn i hendes Mund, blev Simon dristig. ”Vil du give mig et Kys for Appelsinen?” spurgte han. Nora betragtede ham et Øjeblik med stor Alvor. ”Ja,” sagde hun, ”Jeg vil godt kysse dig.”

Men før Nora og Simon får kysset hverandre, blir Nora ropt inn av preste-faren, og Nora ber ham om å komme tilbake for å få kysset dagen etter. Men Simon er ikke vant til å legge planer ”langt ind i Fremtiden, og kunde heller ikke nu vide, om han virkelig vilde gaa tilbage til Pigen eller ikke.” Han forholder seg helt passiv og initiativløs. I stedet for å prøve å komme seg i land for å få kysset, setter han seg på dekket og spiller harmonika! For en håpløs og treg helt!

Men så kommer vi altså til det lille pedagogiske poenget. Fortellersken vet at Simon skal ha sitt kyss, men hun presser ham ikke, lar ham få ”god Tid til å øve seg i at spille”. Siden Nora og Simon skal møtes, virker det som om heltens psykologiske motivasjon er irrelevant, og fortellersken velger heller å gripe inn fra oven, gjennom månen! Et underlig valg av en moderne forteller, vil nok de fleste synes. Siden Karen Blixen ofte foretrekker en slik ytre inngripen fremfor en indre motivasjon, må vi tro det er et særlig bevisst valg. Slik kommer heltens til innsikt i hva som må gjøres:

Himlen var saa lys, at Maanei slet ikke syntes at behøves deroppe, det var, som om den var kommet derop af eget Lune. Den var rund, stille og hovmodig. Idet han stod og saa paa den, gik detop for ham, at han maatte i Land, om det saa skulde koste ham Livet.

Kanskje ønsker hun å flytte oppmerksomheten fra det psykologiske til den episke fremdrift og heltens episke dimensjoner? Hvordan takler Simon de eventuelle hindringene som nå blir stilt i veien for at han skal nå sitt mål? Det første hinderet er så prosaisk at fortellersken igjen griper inn. Simon har ikke noen jolle til å komme i land med, så fortellersken sender en jolle med russiske sjømenn som skal i land for å slå seg løs i Bodøs natteliv. Og der om bord i denne vesle jolla blir Simons skjebne beseglet. Fortellersken sender Simon en svær russisk bamsekar for å teste ham om han holder et ord, for Simon har nå

bestemt seg, han skal i land ”om det saa skulde koste ham Livet”. Dette siste er jo bare et munnhell, men for en så ordknapp person som Simon, og en likeså snedig fortellerske, er det blodig alvor.

Det er lett å lese seg forbi slike tilsynelatende floskler hos Karen Blixen, til å begynne med, for her er så mange store og flotte ord, men så viser det seg igjen og igjen at Karen Blixen vil gjenreise de store ordene som i dagligspråket er blitt forslitte. Simon kommer seg i land, får møtt og kysset sin Nora, men det koster ham et liv. Han må drepe den russiske bamsen. Og han mister Nora fordi hun ikke kan holde ut en kjæreste som har blodige morderhender. Månen ser ut til å være en lunefull pedagogisk medhjelper, men fortellingen slutter ikke her. I løpet av historien skal det vise seg at alt som har skjedd, har vært nødvendig, men den helheten ligger langt bortenfor den lystige pedagogikkens horisont. Og litt skal det jo være igjen til leseren også!

Det går som en drøm

”Og litt skal det jo være igjen til leseren også!”! Har man sett maken til lettvint unnaluring? Skal leseren ta over forfatterens (riktignok underbetalte) arbeid? Hva er dette for slags nymotens og postmoderne påfunn. For ikke å bli beskyldt for å være lettvint og overfladisk skal jeg nå ta med leseren på en liten gårdsutflukt, det som i vitenskapen kalles ”ekskurs”. I *Den afrikanske Farm* gjør Karen Blixen seg noen tanker om drømmer og den spesielle formen for logikk som råder der, og som muligens kan hjelpe oss ut av denne knipen.

Mennesker som drømmer når de sover, kjenner til en egen dyp tilfredshet som ikke hører dagens verden til, en rent passiv frihet og letthet som er lik honning på tungen, den store fryd i drømmen ligger i grunnen i den følelse av uendelig frihet den har med seg. Det er en kunstners frihet, som ikke selv har noen vilje, men er fri fra å ville. Drømmerens særegne glede ligger ikke i det han drømmer

om, men i at alt i drømmen hender uten noe strev fra hans side og uten at han kan gjøre noe fra eller til.

Dette er egentlig en ganske presis beskrivelse av hvordan skipsdrengen Simon fremstilles: passiv, fri, lett, ubekymret, mangel på vilje og plan. ”Storartet åndfulle og vittige ting blir sagt av alle og enhver”, sier hun videre, og det passer jo utmerket på f eks den lille jentungen Nora og for så vidt på de aller fleste oppdiktete personene i Karen Blixens univers. ”En flykter og forfølger, og begge deler er like frydefulle”. Som antydnet ovenfor ”må” Simon slå i hjel en russer for å nå frem til stevnemøtet med Nora. Etter hvert forfølges han av russerens kamerater, og da fortelles det om Simon at ”Han anraabte ikke sin Skæbne og klagede ikke. Her var han, han havde slaaet en Mand i hjel, og kysset en Pige, han forlangte ikke mer af Livet, heller ikke forlangte Livet mer af ham. Han var Simon, en Mand som Mændene omkring ham, og han skulde dø nu, som de alle engang skulde dø.”

I *Den afrikanske Farm* sier hun videre om drømmeren at han er ”den utvalgte, han er høyt benådet, selv har han ikke noe å gjøre med det som hender, men alt som hender er til glede og rikdom for ham” (*Den afrikanske Farm* side 72). Da det ser ut til at russerne skal få fatt i Simon, dukker det plutselig opp en mystisk og myndig lappekvinne og redder ham. Og så viser det seg at denne kvinnen har forvandlingens nådegaver og egentlig var den falcken som Simon reddet fra mastetoppen i begynnelsen av fortellingen! Og hun gir Simon følgende attest for de tingene han har gjennomlevd: ”Saa du er saadan en Dreng, sa hun, som vil slaa en Mand i hjel, hellere end han vil komme for sent til Stævnemøde med sin Kæreste? Vi holder sammen, skal jeg sige dig, vi Kvindfolk her i Verden. Nu skal jeg merke dig i Panden, saa at Pigerne kan kende det paa dig. De vil synes godt om dig for det”. Alt som har skjedd Simon, er til ”Glede og Rigdom” for ham, ser vi.

Snakk om logos – eller hvis nitallet ikke fantes

For å illustrere et abstrakt og særdeles krevende pedagogisk resonnement ser vi oss her tvunget til å servere en velkjent vits: ”Frøken spør: Hva er det som er lite og brunt med lang hale og som hopper fra tre til tre? Lille Ole rekker hånden i været: Vanligvis ville jeg ha sagt at det er et ekorn, men siden det er du som spør, frøken, må det være Jesus.” Denne vitsen kaster lange historiske skygger tilbake til følgende kristelig tilsnikelse: Ordet logos er helt gresk for meg og betyr bare ”ord”, ”språklig ytring”, men allerede Aristoteles²³ sier at logos er saken taleren behandler og som han baserer sine ”logiske” bevis på. Men da kristeligheten tok makten og parkerte Romerriket og hele Europa i den mørke middelalderen, ble det etter hvert så mørkt at de trodde, som lille Ole, at ikke bare ekornet, men også logos var Jesus! Dette høres jo ut som en vits, vil nok enkelte si, og jeg skulle gjerne sett at det var det. Vi skal imidlertid prøve å bøte på noe av skaden ved å fremvise et eksempel på den blixenske logos.

Like etter at Karen Blixen kom til Afrika, var det en blyg, ung svenske som skulle lære henne tallene på swahili, men da tallet ni har en ”tvilsom Klang i svenske Øren”, våget han ikke å si det, og påstod i stedet at tallet ni ikke finnes på swahili. Heller ikke 19, 90 eller 900 finnes, sa han, for alle disse tallene er avledet av tallet ni, men alle de andre tallene våre har de, påstår den blyge svensken. Vi må unne oss å følge Karen Blixens didaktiske refleksjoner over dette fenomen, for et mer dekkende bilde av hennes tenkemåte fins knapt:

Tanken om dette System beskæftigede mig i lang Tid og voldte mig stor Glæde. Her har vi da, tænkte jeg, endelig engang et Folk, som har Mod og Fordomsfrihed til at bryde med vor egen Talrækkes ældgamle Pedanteri.

Naar et, to og tre er de eneste paa hinande følgende Primtal, tænkte jeg, da kan jo otte og ti godt være de eneste paa hinanden følgende lige Tal. Man

²³ Da har De vel også hørt om den eleven som trodde at Aristoteles het Allerede til fornavn? Da så!

vilde maaske fosøge at bevise Nitallets Eksistens ved at hævde, at det maa være muligt at gange Tallet tre med sig selv, men hvorfor skal det være det? Hvis tallet to ikke har nogen Kvadratrod, saa kan Tallet tre ogsaa godt være uden noget Kvadrattal. Hvis man tager Tværsummen af et Tal, indtil man har reduceret det til et encifret Tal, saa gør det ingen Forskel, om Tallet ni, eller nogen Mangefold af ni, fra Begyndelsen af indeholdes i Tallet eller ej, og denne Kendsgerning tyder paa, at Nitallet i Virkeligheden er illusorisk, og taler for Swaheliernes System.

Det traf sig, at jeg paa den Tid havde en Tjener, som hed Zacharia, som havde mistet den fjerde Finger paa venstre Haand. Maaske, tænkte jeg, er det en almindelig Ting mellem de Indfødte at sætte den af, og det bliver gjort for at lette dem deres Regnskaber, naar de tæller paa Fingrene.

Da jeg gav mig til at udvikle mine Tanker for andre Folk, afbrød de mig og oplyste mig. Men jeg har endnu paa Følelsen, at der eksisterer et indfødt Talsystem uden Tallet ni, som gaar meget godt, og ved hvis Hjælp man kan finde ud af mange Ting.

I denne Forbindelse har jeg ogsaa tænkt paa en gammel, dansk Præst, som sagde at han ikke troede at Gud havde skabt det Attende Aarhundrede.

Og pludselig går det opp for oss, eller i hvert fall meg da jeg skrev av dette, at Karen Blixen faktisk må være læremesteren til den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges som har perfektionert denne dristige tenkemåten i et av de merkverdige forfatterskap i moderne litteratur.

Hinsides tid og rom – Babettes Gæstebud i Berlevåg

- oversatt til pedagogikk med innbakte leksjoner

MENY

Erotisk pedagogikk punkteres

Skilpaddesuppe, anbefalt drikk Amontillado

Musikalsk pedagogikk med retorisk digresjon

Blinis Demidoff, anbefalt drikk Cliquot 1860

Parodiens pedagogikk – på skolekjøkkenet

Cailles en Sarcophage, anbefalt drikk Clos Vougeot 1846

Pedagogisk spøk

Friske frukter med drueklaser fra Esjkoldalen

Post festum: Metaleksjon og kvalitetssikring til fryd for englene

Når utgangspunktet er som galest

Oversatt til pedagogikk kan vi si at "Babettes Gæstebud" handler om læring og lærevegring, og om ulike strategier for å bekjempe eller forføre de vegrende. Fortellingen går i korthet ut på følgende: Et innelukka miljø, en from og pietistisk menighet som forneker all jordisk glede (erotisk kjærlighet, mat og drikke, fornøyelser, kunst osv) og som har all sin streben vendt oppad mot himmelsk frelse, får besøk av tre personer som på en eller annen måte prøver å (for-)føre dem tilbake til en sanselig, dennesidig glede/lyst. Menigheten har i sin himmelske lengsel vendt verden ryggen. Inntrengerne skal føre dem tilbake igjen til den jordiske kjærligheten, den vakre musikken og den deilige maten.

I utgangspunktet kan vi si at menigheten er religiøst forført av den karismatiske prostens Menigheten er fascinert og fanget i prostens eiendommelig, mytisk-poetiske språk:

"Miskundhed og Sandhed mødes, kære Brødre. Retfærd og Fryd skulle kysse hinanden", "Børnlille, elsker hinanden", "Guds Veje gaar over Havets Bølger og over de sneklædte Bjerger; hvor Menneskeøjet ikke ser nogen Sti", "Guds Veje gaar ogsaa lige gennem Elvene, mit Barn".

To av utsagnene peker mot en metaforisk vei utenfor menneskelig ferdseil og sansning og som fortaper seg i det menneskelig utilgjengelige. Prosten henleder oppmerksomheten mot det som ikke kan sanses. Det første utsagnet ender derimot i det meget sanselige, nemlig kysset, men her er det altså snakk om to abstrakter som skal kysse hverandre. Hvis vi prøver å plassere de to abstrakter, ser vi at det ene kan plasseres i det etiske (retfærd), det andre (fryd), i

det estetiske. Uansett, kysset skal etter hvert danne et ledemotiv i denne teksten, og kyssets vei gå fra det konkrete til det sanselige, kanskje til det erotiske?

Erotisk pedagogikk punkteres med sang

Den første som bryter inn i dette miljøet, er den staute, vakre og noe utsvevende og svermeriske offiseren Lorens Løwenhielm. Han faller pladask for den ene av døtrene til prosten, Martine. Lorens faller i dobbeltmetaforisk forstand, for i møtet med dette fromme pietistiske miljøet forvandles og forminskes han. Hans militære og aristokratiske verdighet verdsettes ikke. Han når ikke frem med sine vante forførelsesstrategier. Han mister munn og mæle i menigheten, og med ham forsvinner den erotiske kjærlighets fristelse. Lorens får seg en lekse av menigheten. Han kommer til den innsikt som for menigheten er en trøst, for ham et nederlag: ”Her har jeg lært at Skæbnen er haard og ubønhørlig, og at der i denne Verden er Ting, som er umulige”.

Neste som ankommer er sangeren Achilles Papin, direkte fra Paris, operaen og sosietetslivet. Han blir nærmest lamslått av den voldsomme naturen (Nord-Norge, Berlevaag) og sangstemmen til den andre datteren til prosten, Philippa (som fortelleren påstår er natur oversatt til musikk). Til tross for at han er papist, får han motstrebende lov til å gi Philippa sangtimer. Papin er verdensmann og storsjarmør, og er litt mer strategisk enn offiseren. Han begrunner sangopplæringen med at Philippa da vil utgjøre en enda større glede for Gud (vi har tidligere sett at det å glede Gud er et argument som i hvert fall KB er svak for!). Dessuten vet han å velge sine ord: ”Almægtige Gud, Din Miskundhed rækker til Himlen, og Din Retfærdighed til Havenes Dyb! Her er en Diva, der vil lægge Paris for sine Fødder”. I hvert fall første del av utsagnet klinger som et ekko av prostens tale. Siste del likner mer på en blasfemisk degradering. Den

samme bekreftende og derpå følgende degraderende bevegelse finner vi i hans neste replikk: ”Verden vil endnu engang anerkende Miraklet, naar hun og jeg synger sammen”.

Her finner vi en interessant pedagogisk og retorisk strategi: den retoriske strategien går ut på at du stjeler motstanderens ord, slik Papin stjeler prestens, og plasserer dem i din kontekst, slik Papin plasserer prestens ord i sin, dvs i den parisiske opera-sosietet. Gevinsten kan være dobbel: du kan vinne sympati hos motstanderen, og/eller du kan degradere motstanderens selvhøytidelighet, pompøsitet eller punktere hans maktposisjon. Den pedagogiske strategien kan være like effektiv (og moralsk tvilsom): man later som om man gir eleven det eleven vil ha, mens man egentlig gir det motsatte. Det er moralsk betenkelig, altså verdt å tenke over, og det kan vel tenkes at i visse situasjoner kan en sån strategi la seg forsvare. Eller?

Ser vi på Papins skjebne i Berlevaag, må vi med beklagelse konstatere at han snubler i sin egen retorikk. Plutselig klarer han ikke å skille mellom musikk og erotikk og pedagogikk. At musikk og erotikk kan skli over i hverandre, er vel noe flere frydefullt har opplevd i virkeligheten. I Berlevaag er det en dødssynd. Derfor er det en dødssynd i retorikken også, for da mangler nemlig Papin situasjonsforståelse i Berlevaag. Manglende forståelse for den situasjonen man befinner seg i, legger enhver forføring eller overtalelse død. At pedagogikk glir over i erotikk, er en dødssynd alle andre steder enn akkurat i denne scenen i Berlevaag: Sangundervisningen blir brått brutt da Papin skal øve inn en duett fra Don Juan. For ikke bare fører han her erotikken inn med smektende ord og toner, nei etter sangtimen er han usikker på om kysset mellom de to elskende bare er skjedd i sangen, eller om han også kysset Philippa i ”virkeligheten”: ”Don Juan kyssede Zerlina, og Achille Papin betaler for det. Saaledes er Kunstnerens Skæbne”.

Derfor kan ikke musikken og det estetiske trenge inn i, forføre eller forandre dette lukkede miljøet. I hvert fall ikke i denne leksjonen med en slik snublende retorisk pedagog!

Vi lager øllebrød på skolekjøkkenet

Så dør prosten, samholdet i menigheten går i stykker og Babette ankommer: Kvinnen, kokkekunstneren, den revolusjonære petroløsen som har kastet bensinbomber fra barrikadene i Paris. Men ulikt de to første inntrengerne, har hun i utgangspunktet ikke til hensikt å uroe eller vinne menigheten for sine kvaliteter. Hun vil verken åpne gourmet-restaurant for å trekke turister til en fattig fiskerlandsby, eller skape revolusjon i menigheten. Babette kommer som politisk flyktning og søker asyl hos de to søstrene som nå er ledere for menigheten etter at prosten har gått bort.

Og så skjer det pedagogisk absurde at søstrene skal lære Babette å lage mat. Ikke spisevegrene, men matfornekterne (de som forneker alle jordens gleder, heri også mat og drikke) skal lære kokkekunstneren å lage mat! Hva er dette? Forsøk på av-læring, velmenende b-læring? Læringssituasjonen blir ikke mindre absurd ved at antall elever er redusert til én, lærerkreftene fordoblet til to. Enkelte ondsinnede fiender av pedagogikken vil kanskje muntert hevde at dette er en presis beskrivelse av dagens problembaserte læringspedagogikk. Dem om det.

Akkurat i denne scenen må jeg innrømme at jeg synes det er beklagelig at Karen Blixen aldri går inn i personene sine og forteller deres innerste tanker. Jeg har ofte lurt på hva Babette tenker der hun står ute på kjøkkenet og skal lære å lage mat av matfornekterne. Slik skildres ”skolekjøkkenet” med to frøkner og en elev: ”De (søstrene) forklarede omhyggeligt Babette hvordan man laver Klipfisk og Øllebrød og demonstrerede Fremgangsmaaden for hende, og den franske Kvindes Ansigt blev under Demonstrationei aldeles udtrykssløst”. Babette har jo

tidligere stått på barrikadene i Paris og kastet brannbomber, så her kunne man nesten ventet at hun i det minste hadde kastet en tallerken i veggen, eller tilfeldigvis sluppet noe i gulvet. Men nei, hun bare står der helt uttrykksløst og blir belært. Er hun blitt feig? Har hun resignert?

Nei, jeg tror ikke det. Jeg tror hun står og lærer. Ikke om mat og matlaging, men Babette bruker øynene for å lære om sitt politiske asyl, hun lærer om miljøet, kulturen, omgangsformene, språket ("hun lærte aldrig at tale sit nye Lands Sprog helt fejlfritt, men paa sit gebrokne Norsk mestrede hun Berlevaags gamle drevne Handelsmænd og satte dem skaanselsløst til Vægs") for å vite hvordan asylet skal omformes i hennes bilde! Tilsynelatende underordner hun seg og lar seg belære, men i det stille forbereder hun en revolusjon. Hun gjør ikke som sine to forløpere, går rett på menigheten for å forandre den. Nei, Babette begynner med menneskene i utkanten eller utenfor menigheten: "Hun var frygtet baade ved Skibene i Havnen og i Boderne paa Torvet". I menigheten skjøtter hun sitt øllebrød så godt at menigheten tar Babette inn i sin aftenbønn og "takkede Herren for den sælsomme Fremmede, der skærmede og gav Læ til dette Lys. Den Sten som Bygmestrene gerne havde set forkastet var blevet en Hovedhjørneste".

Babette går gradene fra tjener (som har medlidenhet, etter hvert tillit, kjærlighet, avhengighet) til å bli miljøets "Hovedhjørneste". Først da kan hun sette inn støtet:

Forvandlingens pedagogikk

Under forberedelsene til prostens 100-årsjubileum viser det seg at Babette har vunnet 10.000 francs i et lotteri, og hun ber søstrene om å få lage og bekoste en middag for menigheten til festen. Søstrene går motvillig med på det, men angrer straks og får voldsom angst og mareritt når de får øynene opp for hva Babette

egentlig har planer om å gjøre: Babette skal servere menigheten et festmåltid med god mat og deilig drikke!

Menigheten er som nevnt i denne tiden preget av stridigheter og indre konflikt, men med denne forferdelige trusselen fra Babette, klarer søstrene å få mobilisert menigheten til samhold og motstand. Alle lover høyt og hellig at de under festen ikke skal skjenke maten en eneste tanke: ”det skal blive som om Smagens Evne aldrig var givet dem”.

Festdagen opprinner, og menigheten går til bords, vel forberedt på motstand gjennom bønn og salmesang. Dessverre dukker ordene brød og føde opp i alle salmene og bønneie, de er jo hyppige metaforer i kristen retorikk. Men så fort glassene er fylt og menigheten så vidt har begynt å smake på mat og drikke, begynner forvandlingen: ”Sædvanligvis talte man i Berlevaag ikke synderligt under Maaltiderne. Men paa forunderlig Vis blev Tungerne denne Aften hurtigt løste.” Og slik bare stiger og stiger stemningen i løpet av måltidet, for en innlend servitør passer stadig på at glassene fylles av vidunderlige viner, champagne, likører ... Og selv om menigheten tror det er brus de drikker, unnlater ikke vinen å gjøre sin virkning. Vin tar ikke slike smålige hensyn.

Men det er ikke bare drikkevarene som skaper forvandlingen, nei, det er ikke den som er det primære her. Babette er nemlig en helt usedvanlig kokke. Jeg har glemt å nevne at også Lorens Løwenhielm, den gamle beileren, har dukket opp på festen, og han har vært i Paris på nettopp den restauranten der Babette var kokke. Og LL kan fortelle oss at Babette var kjent i hele Paris ”som Tidens største kulinariske Geni (...) og denne Kvinde er i Stand til at forvandle hvert enkelt Maaltid til en Art Kærlighedsaffære, et opphøjet og romantisk Elskovsforhold, hvori man ikke længere formaar at skelne mellem legemlig og sjælelig Appetit eller Mæthed”.

Og det er denne forvandlingen som her skjer i løpet av festmiddagen til ære for prestens 100-årsjubileum: måltidet blir forvandlet til en kjærlighetsaffære og oppløfter gjestene til en stemning der det fysiske ikke er til

å skjelne fra det åndelige. Menigheten tolker den løftede stemningen som et uttrykk for at prostens ånd er vendt tilbake, mens egentlig er det det motsatte som er skjedd: noe fysisk – mat og drikke – er forvandlet, ikke til noe åndelig, men en tilstand der skillet mellom legemlig og åndelig er opphevet. Babettes måltid har hen-rykket dem. Slik stor kunst kan.

Eksistensielt er det ikke Babette, men menigheten som har vært i landflyktighet. De har flyktet fra livet, de jordiske, sanselige gleder. Babette bringer dem "Nåden": "Den forlanger intet andet af os, end vi skal forvente den i Tillid og erkende den i Taknemlighed. Den stiller ingen Betingelser og udvælger ikke nogen enkelt iblandt os; den deklarerer almindelig Amnesti."

Hva du ønsker, skal du få. Underet i Babettes Gæstebud er at selv om du ikke ber om det, Det Store, ja, selv om du avviser Det, kan Det plutselig være der: "Se! det som vi har valgt skænkes os, og det som vi har afslaaet bliver os, tillige og paa samme Tid, tildel. Ja, det som vi har forkastet, rækkes os indtil Overflod". Derfor er det kunstneren Babette som virkeliggjør Prostens poesi: "Thi Miskundhed og Sandhed mødes, og Retfærd og Fryd skulle kysse hinanden". Det gode og det skjønne kysser hverandre. Lorens Løwenhielm som før han ankommer tror han skal imponere menigheten (han har levd et helt liv siden forrige besøk, men det har han ennå ikke lært), blir i stedet avlært sin første leksjon fra første møte: "For jeg har i Aften lært, kære Søster, at i denne vor skønne Verden er alt muligt."

Frikvarter og demaskering

Og som i all god pedagogikk blir de voksne som barn igjen når de blir utsatt for læring. Slik finner vi den pietistiske menigheten ute i snøen etter festmåltidet: "Det var velsignet at være blevet gjort til Barn igjen, det var tillige en velsignet Spøg at se gamle Brødre og Søstre, der havde taget sig selv saa alvorligt, paa

denne himmelske Vis gaa i Barndom. De snublede og kom paa Benene, ravede lidt videre eller stod stille, Haand i Haand legemligt saavel som aandeligt". De er på himmelsk vis gått i barndommen, påstås det, men denne barnliggjøringa er allerede foretatt av fortellersken på første side der hun zoomer inn på menneskene i Berlevåg: "Ved Fjeldenes Fod ligger Berlevaag By som et Barns Legetøjsby af smaa Træklodser malede i graa, gule og hvide, rosa og andre Kulører."

Og her midt i frikvarteret, idet Karen Blixen selv, og med god hjelp av Babette, på himmelsk vis lar de "voksne" bli forvandlet og demaskert til bekymringsløse, spøkefulle, snublende barn er maskespillet over, og da gjenstår bare å stenge fotboden.

Jeg har tidligere foretatt pedagogiske og retoriske betenkninger over ulike situasjoner og personer i Karen Blixens fortellinger. Såpass har jeg fulgt med i den pedagogiske debatten og fått med meg av dyrekjøpte pedagogiske nyvinninger, at en slik kvalitetssikring alltid er på sin plass. Heller ikke her føler jeg den vil være malplassert. I Babettes Gæstebud har vi sett hvordan et lærevegrende miljø er blitt utsatt for pedagogiske og forførende eksperimenter av erotiske, musikalske og gastronomiske pedagoger. De to første forsøkene mislykkes, det tredje lykkes, og man føler seg fristet til å spørre: Hvorfor det da? Jeg tror svaret er enkelt. De to første valgte typiske mannlige strategier, de var erobrere som gikk rett på. Vi har tidligere kommentert hvor fatalt det var for musikk-pedagogen å mangle situasjonsforståelse. Den samme mangelen finner vi hos den erotiske pedagogen Lorens Löwenhielm. Han tenker bare på egen verdighet, og føler seg overlegen det miljøet han kommer inn i. Det må han betale for med en trist lekse som plager ham og som han ikke kommer seg ut av før han mange år senere kommer tilbake for å overrumples av en ny leksjon.

Det som skiller Babette fra sine to mannlige kolleger, er at hun gir tid. Hun venter, hun lytter, hun er oppmerksom, hun lærer og later som om hun lar

vegrerne få fortsette med å vegre. Gradvis, taust og umerkelig innfører hun en ny ånd i menigheten og miljøet rundt. Det kan kalles en indirekte pedagogikk (i motsetning til en direkte konfronterende, og dermed truende pedagogikk). Det er også verdt å merke seg at hun ikke annonserer det gastronomiske under hun vil gi dem, annet enn at hun høflig ber om å få lage en skikkelig middag som hun kan lage for personer hun bryr seg om. Under gjestebudet er hun så taus og tilbaketrukket at fortelleren må invitere den verdensvante Lorens L for å gjøre leseren oppmerksom på hva slags måltid dette egentlig er. Hun gir dem alt hun har og kan, ikke fordi hun tror at de trenger det, eller at de har godt av det, eller at de skal lære en lekse, men fordi hun trenger det selv. Av hensyn til seg selv som kokke, kunstner eller pedagog trenger hun å gi det beste av seg selv, og derigjennom kan man kanskje være til større glede for sin neste?

Disse tekstene av Karen Blixen er kommentert

Aben 105, 107

Alkmene 88, 89, 108

Babettes Gæstebud 91, 104, 117-126

Den afrikanske Farm 55-58, 64-67, 74, 90, 99, 110, 113, 114

Den gamle omvandrende Ridderen 61-62

Den udødelige Historie 68-69

Den unge Mand med Nelliken 81

Det drømmende Barn 86-91

Det ubeskrevne Blad 77-78

Drømmerne 90-91

Dykkeren 69-73

Ehrengard 80-86, 89, 104

En opbyggelig Historie 103

Gengældelsens Veje 63

Geografilære på Vers 54

Historien om en Perle 78-80, 97-100

Kardinalens første Historie 18, 59, 73

Peter og Rosa 7-40, 71, 90, 107

Samlede essays 3-5, 34, 40, 42, 75, 77, 106, 109-110

Sandhedens Hævn 59n

Seven gothic Tales 5, 105

Skibsdrengens Fortælling 110-114

Sorg-Agre 17

Spøgelseshestene 60

Storme 57-59, 103

Syndefloden over Norderney 40

Vejene omkring Pisa 58, 60-61, 91-97

Forfattere, filosofer og andre som omtales, brukes og/eller siteres

Adorno, Theodor 42
Andersen, Hans Christian 29
Ariadne 50
Arkimedes 69
Aristoteles 53, 115
Baggesen, Søren: *Den blicherske novelle*, 1965: 21
Bakhtin, Mikhail 24, 26, 45
Barnhof, Karl 52
Bibelen 3, 5
Bjørnevig, Thorkild 40
Boccaccio 21
Borges, Jorge Luis 116
Bovary, Emma 26
Casanova 85
Don Juan 121
Don Quijote 27, 28
Eros 55
Ewald, Johannes 47-50
Fader (se Gud)
Freud, Sigmund 29, 40, 41, 58n, 61n, 86n, 107
Goethe, Johann W 81-85
Greimas, Algirdas Julien 27
Grass, Günther 76
Grundtvig, N.F.S. 103
Gud, Vår Herre (se også Fader) 5, 8, 17, 18, 21, 77, 90, 97, 107, 108, 110 osv
osv
Gynt, Peer 44, 45
Henriksen, Åge 103
Hernes, Gud. 110n
Holberg, Ludvig 76
Ibsen, Henrik 76, 78-80
Isak (Abrahamsen) 5
Jacobsen, Rolf 46n
Jesus (se også Sønnen) 69n, 106, 114, 115
Kierkegaard, Søren 99
Koch, Christian 8
Kristus (se Jesus)
Kundera, Milan 73
Lille Ole 114
Minotaurus 50
Nietzsche, Friedrich 16, 45, 46, 48, 52, 55, 107
Platon 76

Shakespeare, William 103
Selborn, Clara 51
Sokrates 53, 76
Solstad, Dag 73
Thesevs 50
Tor (med hammeren) 57
Ulven, Tor 106
Undset, Sigrid 78
Vold, Jan Erik (mellom linjene) 76
Voluspå 3
West, Mae 68, 70
Wilde, Oscar 110
Ødipus, (konge og kompleks) 31
Økland, Einar 60
Ånd, Den Hellige 71

Takk

Jeg må få takke Frank Stubb Micaelsen, Kristin Lyhmann, Werner Christie Mathisen og Toralf Rud for kloke kommentarer og konstruktiv kritikk underveis i arbeidet med disse tekstene. Takk også til Fondet for Dansk-Norsk samarbeid som gav meg stipendopphold på Schæffergården til å jobbe med manus og anledning til å søke i Blixen-arkivet.