

"At ride, at skyde med Bue og at tale Sandhed"

Den afrikanske Farm lest som tragisk
kunstverk

Liv Pia Edvardsen



Masteroppgave ved Institutt for lingvistiske og nordiske
studier

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

"At ride, at skyde med Bue og at tale Sandhed"

Den afrikanske Farm lest som tragisk kunstverk

© Liv Pia Edvardsen

2014

"At ride, at skyde med Bue og at tale Sandhed". *Den afrikanske Farm* lest som tragisk kunstverk

Liv Pia Edvardsen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven analyserer Karen Blixens *Den afrikanske Farm* (1937) i lys av Friedrich Nietzsches forståelse av det tragiske og Julia Kristevas forståelse av det melankolske. Med utgangspunkt i henholdsvis *Tragediens fødsel* (1872), *Slik talte Zarathustra* (1883-85) og *Svart sol* (1987), leses *Den afrikanske Farm* som et tragisk kunstverk, der det melankolske betraktes som en del av det tragiskes historie. Oppgaven er på denne måten både en litterær analyse og en teoretisk samtenkning av to ulike kunstteorier. Kapittel 1 består av en redegjørelse for teoretisk rammeverk og tidligere forsknings lesninger av *Den afrikanske Farm*. I kapittel 2 analyseres det tragiske i form av tematikk og livsanskuelse. Kapittel 3 er en analyse av form, komposisjon og stil, der det blir vist hvordan det tragiske og melankolske får formmessige konsekvenser. I kapittel 4 blir den tidligere forskningens lesninger av *Den afrikanske Farm* i lys av selvbiografiens sjangertrekk problematisert gjennom en nærlesning av verkets biografiske opplysninger og selv fremstillende strategier. Også lesningen av *Den afrikanske Farm* i lys av informative og faktuelle sjangre, som reisebeskrivelse, etnografi og kolonihistorie, utvides og problematiseres. I kapittel 5 blir det med utgangspunkt i Kristevas teori om melankoli, vist hvordan *Den afrikanske Farm* skriver frem et kvinnefellesskap og en spesifikk kvinnelig holdning til den tragiske erkjennelsen. Analysen av forholdet mellom kvinnene i *Den afrikanske Farm* leder til en samtenkning av det tragiske og melankolske som kan skrives helt tilbake til Aristoteles. Kapittel 6 utgjør oppgavens avslutningskapittel

Denne oppgaven argumenterer for at *Den afrikanske Farm* først og fremst handler om eksistensielle erfaringer; om menneskets vilkår i verden og et ønske om mening med eget liv, til tross for den uutholdelige tanke at døden er det eneste sikre. Hos Nietzsche er dette knyttet til den tragiske erkjennelsen og sannheten om livet, og danner bakgrunnen for hans påstand om at verden kun kan rettferdiggjøres som estetisk fenomen. I kunsten slår både det tragiske og det melankolske over i sin motsetning; i livsbejaelse og en feiring av livet. I *Den afrikanske Farm* slår tapet, smerten og lidelsen over i frihet, lyst og latter.

Innholdsfortegnelse

Forord	vii
Presentasjon av prosjektet	viii
Kapittel 1: Innledning.....	1
1.1 Presentasjon av teoretisk rammeverk.....	1
1.1.1 Friedrich Nietzsche	1
1.1.2 Julia Kristeva.....	2
1.2 Presentasjon av tidligere forsknings lesning av <i>Den afrikanske Farm</i>	7
1.2.1 Blixen og Nietzsche	7
1.2.2 Blixen og Kristeva	11
1.2.3 Nietzsche og Kristeva	13
Kapittel 2: Det tragiske som tematikk og livsanskuelse	17
2.1 <i>Den afrikanske Farms</i> poetikk	17
2.2 Storken og kameleonen.....	18
2.3 Emmanuelson og tragediens idé	23
2.4 "Graven i Højene"	24
2.5 <i>Amor fati</i>	30
2.6 Kunsten som botemiddel.....	36
Kapittel 3: Form, komposisjon og stil	39
3.1 Fra tematikk til form	39
3.2 Oppbygning.....	39
3.3 Sammenbruddet i del IV	41
3.4 Gjennombruddet i del V	43
3.5 Stil	46
3.6 Estetisk lyst og <i>jouissance</i>	51
3.7 Katharsis	54
Kapittel 4: Sjanger og sannhet	59
4.1 Selvbiografiske lesninger	59
4.2 "At ride, at skyde med Bue og at tale Sandhed"	62
4.3 Fra det individuelle mot det allmenne	65
4.4 Fortellerens bruk av myter og mytologi.....	69
4.5 "Et Vaadeskuds Historie"	73
4.6 Tilværelsens under	77
Kapittel 5: Farvel til Farmen	79
5.1 Kvinnene i <i>Den afrikanske Farm</i> som bærere av det tragisk-melankolske.....	79

Kapittel 6: Avslutning	89
Litteratur.....	91

Forord

Denne oppgaven er skrevet ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier ved Universitetet i Oslo, fra høsten 2013 til våren 2014.

Jeg vil rette en stor takk til professor Elisabeth Oxfeldt for kyndig og konstruktiv veiledning. Takk for grundige gjennomlesninger og kontinuerlig respons, for engasjement og støtte. Våre samtaler rundt oppgaven har vært faglig utviklende.

Oslo, 9. mai 2014

Liv Pia Edvardsen

Presentasjon av prosjektet

Med utgangspunkt i *Den afrikanske Farm* (1937) av Karen Blixen, ønsker jeg i denne oppgaven å analysere en grunnleggende dobbelthet mellom tap, smerte og lidelse på den ene siden, og frihet, lyst og latter på den andre siden. Denne dobbeltheten vil bli forstått og analysert ut fra Friedrich Nietzsches og Julia Kristevas kunstteorier, slik den kommer til uttrykk i henholdsvis *Tragediens fødsel* (1872), *Slik talte Zarathustra* (1883-85) og *Svart sol* (1987).¹ Både det tragiske hos Nietzsche og det melankolske hos Kristeva følger en polaritetslogikk mellom motsatte krefter. Hos begge er dette et resultat av en innsikt i tilværelsens meningsløshet. Oppgaven vil være en undersøkelse av muligheten for en samtenkning av Nietzsches og Kristevas teorier. Det arbeides ut fra en oppfatning av at Kristevas psykoanalytisk funderte lingvistiske teoretisering av språkprosessen, delingen av språket i det symbolske og det semiotiske, kan leses i sammenheng med Nietzsches betraktninger om det apolliniske og det dionysiske. Med dette vil det også bli mulig å sette andre begrepspar fra de to teoriene opp mot hverandre. Kristevas teori vil leses som en kunstteori i forlengelse av Nietzsches.

Utgangspunktet for analysen av *Den afrikanske Farm* vil være at den kan leses som et tragisk kunstverk, og at den uttrykker en tragisk grunnholdning til tilværelsen, ut fra en nietzscheansk forståelse av begrepene. Oppgaven vil anvende betegnelsen tragisk kunstverk, og ikke tragedie, i møte med *Den afrikanske Farm*. Nietzsche bruker selv begge begrepene, og åpner på denne måten for at det ikke bare er tragedier i tradisjonell dramatisk forstand som kan omtales som tragiske kunstverk. Nietzsche beskriver hvordan tragedien går til grunne, først med Euripides, og endelig med Sokrates. Med blick til sin tyske samtid, mener Nietzsche at Arthur Schopenhauers filosofi og Richard Wagners musikkdrama innleder en ny tragisk kultur (*TF* 1969:100-102). Jeg leser *Tragediens fødsel* som at Nietzsche ikke bare håper på en gjenfødelse av tragedien, men også av det tragiske kunstverk. I denne oppgaven argumenteres det for at *Den afrikanske Farm* i så stor grad uttrykker et dionysisk livssyn og en estetikk beslektet med Nietzsches betraktninger i *Tragediens fødsel*, at det er rimelig å omtale den som et tragisk kunstverk. Det vil bli vist hva som er et tragisk kunstverks særlige kjennetegn, og hvordan dette kommer til uttrykk i *Den afrikanske Farm*. Det er et viktig premiss for oppgaven at et tragisk kunstverk ikke domineres av en pessimistisk livsholdning,

¹ Vil heretter refereres til med forkortelsene *TF*, *STZ* og *SS*. Når *Slik talte Zarathustra* inndras, skyldes det at den brukes som supplement til *Tragediens fødsel*. Jeg legger til grunn at også den formidler en tragisk og dionysisk livsholdning.

men en livsbejaelse, til tross for verdens grusomhet. Ved å spore en bevegelse fra sammenbrudd til gjennombrudd, vil det bli vist hvordan et tragisk kunstverk alltid også inneholder det komiske og lattervekkende.² *Den afrikanske Farms* frihet, lyst og latter vil på denne måten forstås og analyseres som et resultat av et tragisk livssyn. Blixens engelske pseudonym kan sies å danne en ramme rundt dette, da navnet Isak betyr ”den som ler”, etter at hans mor, Sara, lo da hun fødte ham (Det gamle testamentet, Første Mosebok, kapittel 21). Den amerikanske Blixen-forskeren Susan Hardy Aiken mener at Blixen på denne måten kunngjør en ironisk stemme under fortellerens patriarkalske maske, og påminner oss om at Isak innehar sin mors latter, og gjennom denne utfordrer maskulin autoritet og ”Farens ord” (1990:22). Denne oppgaven deler til en viss grad Aikens perspektiv, men ønsker også å sette latteren i forbindelse med den form for latter vi finner hos Nietzsche, der latteren er en helt sentral del av den dionysiske livsholdningen. Det er i lys av både Dionysos’ og Saras latter at vi må betrakte tjeneren Ismails utsagn til fortelleren i *Den afrikanske Farm*: ”denne Dusk [fortellerens hund] er af samme Stamme som du selv, han ler ad Folk” (1965:67). I analysene vil latteren bli lest som et ”tegn på” den estetiske rettferdiggjørelsen av verden, slik Nietzsche beskriver den.

Oppgavens hovedfokus vil være å lese *Den afrikanske Farm* som et tragisk kunstverk. Underveis vil dette samtenkes med Kristevas teori om melankoli som kunstnerisk skaperkraft. I tråd med Kristevas terminologi vil det undersøkes om det er et melankolsk moment som mobiliserer fortelleren i *Den afrikanske Farms* estetiske aktivitet. På denne måten vil *Den afrikanske Farm* leses som en bevisst mestring og en vellykket tapsbearbeidelse, der fortelleren står ansikt til ansikt med tapet og uttømmer smerten. I forlengelse av synet på latteren som et tegn på den estetiske rettferdiggjørelsen av verden, vil latteren også bli lest på som et tegn på en estetisk tilgivelse, slik Kristeva beskriver den. Samtenkningen av Nietzsches og Kristevas perspektiver vil lede til en diskusjon om kunstens betydning. Både hos Nietzsche og Kristeva sees kunsten som det eneste mulige grepet om tilværelsen. I følge Nietzsche trenger vi kunsten for å bære den tragiske erkjennelsen og sannheten om livet. Det er i lys av denne kunstforståelsen ”mottoet” på tittelbladet i *Den afrikanske Farm* vil bli lest: ”At ride, at skyde med Bue og at tale Sandhed”. Sitatet leses som en omskrivning av Zarathustras utsagn: ”Skyte godt med pil og bue og tale sant” (STZ 1998:47).³ Leses mottoet i lys av dets nietzscheanske referanse, vil dette få sjangermessige konsekvenser. Den tidligere

² *Den afrikanske Farm* vil derfor ikke omtales som tragi-komisk, da det tragiske kunstverk i sin essens innehar begge elementer.

³ Nietzsche henter sitatet fra den greske historikeren Herodot. Hvorvidt Blixen har det fra Nietzsche eller fra den opprinnelige kilden er uvisst.

forskningen har stort sett lest *Den afrikanske Farm* innenfor sjangre som selvbiografisk roman, memoarer, reiselitteratur og pastoral, og på denne måten sett sannhet som ensbetydende med fakta og virkelighet. Leses mottoets sannhetsbegrep i lys av en nietzscheansk og dionysisk sannhetsforståelse, kan dette åpne for å lese *Den afrikanske Farm* som et tragisk kunstverk.⁴ På denne måten kan *Den afrikanske Farm* sies å operere med to sannhetsbegreper. Heri skiller den seg fra store deler av Blixens øvrige forfatterskap, særlig fortellingene, som uproblematisk lar seg plassere innenfor fiksjonssjangeren. Muligens kan dette være en årsak til at forskningslitteraturen stort sett har ”sturt unna” *Den afrikanske Farm* når målet har vært å fremvise en nietzscheansk estetikk i Blixens tekster. I denne oppgaven vil ikke eventuelle selvbiografiske momenter stå i veien for å lese verket i lys av et nietzscheansk sannhetsbegrep. Hos Nietzsche uttrykker denne sannheten en tragisk grunnholdning til tilværelsen, der tapet, lidelsen og smerten slår over i lystighet, dans og latter. Hos Nietzsche heter det: ”Og la hver dag regnes tapt som ikke også var en dans! Og la hver sannhet kalles en løgn som ikke også skjenket en latter” (STZ 1998:186). En slik sannhet kan kun formidles gjennom et tragisk kunstverk. Om fortelleren i *Den afrikanske Farm* taler samme sannhet som Zarathustra, er det sannheten om den tragiske erkjennelsen. For å bære denne sannheten trenger vi kunsten, livet er uutholdelig uten kunst.

Når det gjelder valg av metode, baserer denne oppgaven seg dels på tematiske analyser, dels på tekstanalytiske nærlesninger. Med utgangspunkt i Nietzsches og Kristevas verk, anvendes det et filosofisk og kunstteoretisk perspektiv. Dette kombineres underveis med litteraturvitenskapelig teori. Både Nietzsches og Kristevas innsikter vil brukes som hermeneutisk verktøy i møte med *Den afrikanske Farm*. Der Nietzsche først og fremst brukes som utgangspunkt for en tematisk analyse, blir Kristevas teoretiske rammeverk særlig viktig i møte med tekstens stil og retorikk. Kristeva tilbyr i tillegg et kjønnsperspektiv vi ikke finner tilsvarende hos Nietzsche, hvilket vil bli anvendt i sentrale deler i analysen av *Den afrikanske Farm*.

Når det gjelder valg av terminologi, er det særlig oppgavens bruk av begrepene ”verk” og ”tekst” som må redegjøres for. Betegnelsen ”verk” vil anvendes når *Den afrikanske Farm* refereres til som helhet. I analysene av enkeltdele av verket vil begrepet ”tekst” anvendes. Bruken av de to begrepene skyldes både det teoretiske rammeverket som anvendes, og det litteratursynet som ligger til grunn for oppgavens tilnærming. Nietzsche skriver om det ”tragiske kunstverk”, men kommer ikke med noen definisjon av hva som ligger i dette

⁴ Jfr. blant andre Oxfeldts (2010:106), Aikens (1990:229) og Selboes (1996:34) sjangeromtaler.

verkbegrepet. Ikke all kunst er tragisk kunst. Det ligger et kvalitetsbegrep og et bestemt kunstsyn til grunn for denne kategorien. Et tragisk kunstverk er, slik jeg leser Nietzsche, ikke først og fremst tekst, men innhold, mening og en rettferdiggjørelse av verden. Det er imidlertid verdt å understreke at betegnelsen ”tragisk kunstverk”, slik det anvendes i denne oppgaven, ikke erstatter verkbegrepet. Verket er alltid mer enn den tilnærmingen som anlegges, og kan leses på flere og ulike måter. Den samtidige anvendelsen av begrepene ”verk” og ”tragisk kunstverk” anses derfor ikke som problematisk.

Når det gjelder begrepet ”tekst”, anvendes dette delvis i tråd med et poststrukturalistisk tekstbegrep, slik det formuleres av Roland Barthes i ”Fra værk til tekst” (1971). Teksten leses ikke i lys av forfatternavnet, og forfatterens eventuelle hensikter eller intensjoner får ikke fortolkningsmessige konsekvenser. Den fortelleren som fremstår i narrativet leses på lik linje med andre personer. Det arbeides etter en klar forestilling om en ”implisert forfatter”, slik begrepet ble introdusert av Wayne C. Booth i *The Rhetoric of Fiction* i 1961. Den impliserte forfatteren er ikke identisk med verken forfatteren eller fortelleren: ”The 'implied author' chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices” (1975:74-75). Den impliserte forfatteren er med andre ord en abstrakt størrelse og konstruksjon leseren danner seg på grunnlag av tekstens samlede virkemidler: ”It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole” (1975:73, min kursivering). Begrepet viser således til et verdi - og normsystem i teksten som verken kan tilskrives forfatteren eller fortelleren (1975:75). Den tragiske livsanskuelsen i *Den afrikanske Farm* innehas i siste instans av denne størrelsen.

Kristeva skriver i forlengelse av Barthes, og poststrukturalismens erstattelse av verk med tekst, men anvender selv både et tekstbegrep og et verkbegrep, der hun bruker betegnelsen verk om teksten som helhet. I likhet med Nietzsche forholder hun seg til et begrep om litterær kvalitet, i motsetning til Barthes, som gjør det klart at teksten ikke stanser ved den gode litteratur (Barthes 2004:259). Ifølge Kristeva er ikke all kunst melankolsk kunst, på samme måte som ikke all kunst er tragisk kunst. Oppgavens samtidige anvendelse av begrepene ”verk” og ”tekst” begrunnes, som sagt, i både det litteratursynet som ligger til grunn for analysen, og det teoretiske rammeverket som anvendes. Oppgaven representerer en tekstintern lesning av *Den afrikanske Farm*, der litterær kvalitet og kunstens egenverdi tillegges avgjørende betydning.

I kapittel 1 vil det bli redegjort for teoretisk rammeverk, samt tidligere forskningslesning av *Den afrikanske Farm*. I kapittel 2 vil det, med utgangspunkt i ”Livets Veje” i del

IV og kameleon-episoden i kapitlet ”Farah og jeg sælger ud” i del V, bli vist hvordan disse to delene kan tillegges poetologiske funksjoner. Begge tematiserer en tragisk livsanskuelse, der dobbeltheten mellom tap, smerte og lidelse på den ene siden, og frihet, lyst og latter på den andre siden, står helt sentralt. Ved å påvise en bevegelse fra sammenbrudd til gjennombrudd, vil det bli vist hvordan de dionysiske innsiktene og det semiotiske elementet kommer til uttrykk gjennom henholdsvis en apollinisk sanseliggjørelse og en melankolsk integrering i det symbolske. I kapittel 3 blir dette perspektivet utvidet til en analyse av *Den afrikanske Farms* form, komposisjon og stil, der det blir vist hvordan den tematiske bevegelsen fra sammenbrudd til gjennombrudd får formmessige konsekvenser. Nietzsches og Kristevas sammenlikning av menneskets forsøk på å se rett inn i tilværelsens indre med et forsøk å se rett på solen, eller en annen sterk lyskilde, vil tillegges en metapoetisk funksjon. På denne måten vil det bli diskutert hvilke midler fortelleren i *Den afrikanske Farm* har til rådighet for å fremstille den tilværelsen og virkeligheten som møter henne. Brudd, dissonans, projisering, billedspråk og besjeling vil bli vist som karakteristiske trekk ved Blixens stil og retorikk, og sentrale forutsetninger for at *Den afrikanske Farm* kan sies å være et katharsisk verk. I kapittel 4 vil det med utgangspunkt i sannhetsbegrepet i mottoet på tittelbladet i *Den afrikanske Farm*, bli vist hvordan verket kan sies å motsette seg entydige sjangerbegreper og lesninger der sannhet sees som ensbetydende med fakta eller virkelighet, enten det er snakk om biografi eller historie. I kapittel 5 vil analysen av kvinnefellesskapet som skrives frem i *Den afrikanske Farms* siste del lede til en samtenkning av det tragiske og det melankolske som kan skrives helt tilbake til Aristoteles. Kapittel 6 vil utgjøre denne oppgavens avslutningskapittel.

Kapittel 1: Innledning

1.1 Presentasjon av teoretisk rammeverk

1.1.1 Friedrich Nietzsche

I møte med Nietzsches filosofi er det flere begreper som går igjen, og som jeg ønsker å benytte som terminologisk verktøy i min analyse. Før presentasjonen av hovedmomentene i Nietzsches filosofi vil det derfor bli gitt en begrepsavklaring. Som nevnt, står *Tragediens fødsel* og *Slik talte Zarathustra* som de filosofiske hovedverkene i denne oppgaven. Begrepsapparatet er imidlertid kun hentet fra *Tragediens fødsel*, mens *Slik talte Zarathustra* vil bli trukket inn i analysene underveis. Også andre verk av Nietzsche vil refereres til når det er snakk om gjennomgående temaer og sentrale begreper.

Nietzsche ser kunsten knyttet til dobbeltheten *apollinisk* og *dionysisk*, etter de to greske gudene for kunst, Apollon og Dionysos. Mens det apolliniske er knyttet til det synlige, til begreper, bilder og ord, er det dionysiske knyttet til den ikke-bildende kunst, til rusen, dansen, selvutslettelsen, ekstasen, til grenseområder og tilværelsens avgrunn (*TF* 1969:37-44). Nietzsche omtaler det dionysiske og det tragiske som en *kultur*, et *livssyn*, et *verdenssyn* og en *livsholdning*. Dette setter han opp mot det *teoretiske livssyn*. Der det tragiske og dionysiske livssynet erkjenner tilværelsens uforklarlighet, søker det teoretiske kun det som lar seg forklare. Med dette skiller Nietzsche mellom *det dionysiske* og *det teoretiske/sokratiske mennesket*. Det teoretiske og sokratiske mennesket tror på at ”tenkning langs med årsakssetningens ledetråder rekker helt ned i tilværelsens dypeste avgrunner” (*TF* 1969:97). Det dionysiske mennesket derimot, har en *tragisk erkjennelse* etter et møte med *grenseområder*. Det dionysiske mennesket har erfart et grenseområde ved å ha ”kastet et gjennomtrengende blikk inn i tingenes hjerte” og på denne måten stirret inn i den uforklarlige og grusomme sannheten, det forferdelige eller absurde ved tilværelsen (*TF* 1969:63). Menneskets møte med et slikt grenseområde fører til en ny form for erkjennelse: den tragiske. For å bære den tragiske erkjennelsen trenger vi kunsten: ”Hun [kunsten] alene klarer bøye disse tanker på det ekle, det forferdelige eller absurde ved tilværelsen, om i forestillinger vi orker holde ut. Slik får vi da det *opphøyete*, som den kunstneriske temming av det forferdende” (*TF* 1969:63). Mennesket har behov for en kunst som også tar innover seg det uforklarlige og det tragiske. Nietzsches påstand om at tilværelsen og verden bare kan rettfærdiggjøres som estetisk fenomen, kan slik sett leses som kunstens rettfærdiggjørelse av

lidelsen (TF 1969:55). Kunsten blir da å få det apolliniske og det dionysiske til å operere ved siden av hverandre, slik at de gjensidig stimulerer hverandre. Det dionysiske er uten ethvert bilde og trenger derfor det apolliniske som sitt symbolske uttrykk. De dionysiske innsikter kan kun komme til uttrykk gjennom apolliniske bilder, der den dionysiske visdommen fastholdes av våre språklige begreper (TF 1969:121). Likevel kan de språklige begrepene aldri uttømme det dionysiskes vesen. Det er ikke slik at det apolliniske ”beseirer” det dionysiske og nyttiggjør seg det til eget formål:

Helhetsvirkningen ligger likevel hinsides alt apollinisk. I tragedien som helhet får det dionysiske overtak på ny. Tragedien slutter med en klang som aldri kunne tone ut av den apolliniske kunst. Dermed viser det apolliniske skinn seg som det er: en tilsløring av den egentlige, dionysiske virkning, så lenge tragedien står på. Denne er likevel mektig nok mot slutten til å tvinge det apolliniske drama i en retning hvor det begynner å utsi dionysisk visdom, og hvor det forneker seg selv og sin apolliniske synlighet. Slik kan man uttrykke det vanskelige forhold mellom det apolliniske og det dionysiske i tragedien: Den er disse to guddommers brorskap! Dionysos taler Apollons språk [sic], og Apollon til slutt det dionysiske. Dermed når vi det høyeste mål for både tragedie og kunst. (TF 1969:129)

Et tragisk kunstverk oppstår gjennom dette særegne samspillet mellom det apolliniske og det dionysiske. I kunst som ikke er tragisk, overvinner Apollon individets lidelse: ”Her seirer skjønnheten over den lidelse som klistrer seg til livet, og *smerten blir i en viss forstand løyet bort fra naturens trekk*” (TF 1969:105, min kursivering). I det tragiske kunstverket, der det dionysiske dominerer, blir ikke smerten ”løyet bort”, men erkjent fullt ut. Det dionysiske representerer på denne måten en grunnholdning til tilværelsen. Avgjørende for denne oppgaven er den dionysiske grunnholdningens dobbelthet: ”dette at smerte vekker lyst, og at jubelen driver martrede toner ut av brystet. Ut av den høyeste glede lyder forferdelsens skrik, eller den lengtende klage over et tap som aldri kan erstattes” (TF 1969:43). I siste instans fører den dionysiske innsikten til en lyst ved å være til. Denne virkningen av det tragiske omtaler Nietzsche som *estetisk lyst*, som står i motsetning til det som bare er *moralsk oppbyggelig* (TF 1969:139). Nietzsches omslagstankegang innebærer at den tragiske erkjennelsen muliggjør en livsbejaelse samtidig, som den bevarer smerten og det uforklarlige ved tilværelsen.

1.1.2 Julia Kristeva

Også i møte med Kristevas teori er det flere begreper som kommer til å gå igjen, og som jeg ønsker å benytte som terminologisk verktøy i min analyse. *Svart sol* vil stå som det

kunstteoretiske hovedverket for analysene i denne oppgaven, men også andre verk av Kristeva vil refereres til underveis. Dette gjøres imidlertid ikke uten en bevissthet om at det er mange faser i Kristevas forfatterskap og at hennes beskjeftigelse med ulike begreper varierer. Når det likevel refereres til flere av hennes verk, gjøres det etter en oppfatning av at verkene hennes også kan leses i sammenheng, og at flere av begrepene brukes med koherens. På denne måten fungerer andre verk som supplement til og forklaring av liknende resonnementer i *Svart sol*. Flere av Kristevas begreper vil settes i sammenheng med beslektede begreper hos Nietzsche.

I bruken av Kristevas teori vil det bli tatt enkelte forbehold. Kristevas teori er psykoanalytisk fundert, og hun viderefører omdiskuterte elementer fra både Sigmund Freuds og Jacques Lacans teorier. Til grunn for hele hennes tankegang ligger en ødipal familiestruktur. Jeg kommer til å redegjøre for Kristevas teoretiske fundament, men i egne analyser kommer jeg til å vektlegge de elementene i hennes teori som omhandler kunstnerisk skaperkraft. Kristevas psykoanalytisk funderte kategorier vil forstås metaforisk, ikke biologisk.

I *La Révolution du langage poétique* (1974) presenterer Kristeva begrepene *det symbolske* og *det semiotiske*. I følge Kristeva består all signifikasjon av disse to elementene (1984:24). Ingeborg Windern Owesen skriver klargjørende om dette forholdet:

Det semiotiske element er de kroppslige drifter og begjær som kommer til uttrykk i signifikasjonen. Dette knyttes til rytmer, toner og bevegelse. Signifikasjonens symbolske element derimot assosieres med grammatikk og struktur. Det symbolske element er det som gjør referanse overhodet mulig. På den annen side er det ordenes semiotiske innhold som gir livet mening, men uten det symbolske ville all signifikasjon være tom og betydningsløs. (2003:8)

Det semiotiske elementets rytmer, toner og bevegelse stammer fra det fortrenge forholdet til en pre-ødipal mors kropp. Mens både Sigmund Freud og Jacques Lacan fokuserte på fallos' rolle i barnets psykoseksuelle utvikling, ser Kristeva barnets nære forbindelse til den pre-ødipale mors kroppen som avgjørende. Tapet av mors kroppen er en forutsetning for å tre inn i den symbolske orden og i språket. Den fortrenge mors kroppen kan likevel komme til uttrykk i språket gjennom det semiotiske elementet. Dette kan kun skje i kunsten, der den poetiske formen er "den eneste 'beholder' som tilsynelatende kan garantere et usikkert, men

tilstrekkelig grep om Tingen” (SS 1994:30).⁵ De semiotiske prosessenes uttømming av drifter, reaktiverer forholdet til den pre-ødipale morskroppen som subjektet måtte fortrenge for å kunne tre inn i språket (2003:258). Kunsten er å få det symbolske og det semiotiske til å jobbe sammen. Toril Moi skriver klargjørende om dette forholdet i sin innledning i *Svart sol*, der hun fremlegger bakgrunnen for Kristevas syn på skriften som forelsket, og fantasien som melankolsk. Skriften er forelsket fordi språket forutsetter idealiseringen av den falliske instans. Fantasien derimot, vil alltid kretse rundt tapet av den pre-ødipale moren. Fantasien er melankolsk fordi den ikke vil la den tapte moren være tapt. Ved en vellykket identifisering med den falliske instans, kan subjektet forsøke å gripe tilbake til moren i språket (Moi 1994:16). Gjennom det semiotiske elementet kan subjektet på denne måten uttrykke en erfaring og et tap som ikke lar seg representere med ord alene gjennom språkets symbolske element. Kristevas begreper om det symbolske og det semiotiske vil bli satt i sammenheng med Nietzsches begreper om det apolliniske og det dionysiske.

Melankoli er et av Kristevas viktigste begreper, og hun omtaler den som ”en trist nytelse, en sorgtung rus” (SS 1994:21). Med henvisning til Aristoteles ser hun melankolien som eksisterende sammen med menneskets uro i Væren; som et grensestadium og særtilfelle som åpenbarer Værens sanne natur (SS 1994:24-25). Disse beskrivelsene av melankolien likner Nietzsches beskrivelser av opplevelsen av et grenseområde; også melankolien er et metafysisk klarsyn, der man ved livets og dødens grenser får følelsen av å være vitne til Værens meningsløshet og menneskenes absurditet (SS 1994:22). I følge Kristeva kan den melankolske tilstand få ulike utfall. Hos depressive pasienter opphever den all tenkning og forsvinner i a-symboliens tomrom, eller i et overfylt, uregjerlig tankemessig kaos (SS 1994:47).⁶ Dette skyldes at sorgen over tapet av Tingen ikke er muliggjort på grunn av en manglende identifikasjon med en fallisk instans. Er denne identifikasjonen til stede, kan melankolien derimot være selve kilden til kunstnerisk skaperkraft: ”Den melankolske med sitt bedrøvede og hemmelige indre er en potensiell flyktning, men også en intellektuell i stand til å bygge briljante konstruksjoner” (SS 1994:72). På denne måten vitner begrepet *melankoli* om anstrengelsen for å oppnå bevisst mestring og presis betydning. Kunsten blir en ikke-depressiv løsning på melankolien. Melankoliens integrasjon av de semiotiske bevegelsene i

⁵ Betegnelsen ”Tingen” bruker Kristeva om den fortrenkte morskroppen (SS 1994:30). Ved å identifisere seg med morens begjær for fallosen (dette trenger ikke være begjæret for en mann, men en hvilken som helst symbolsk/fallisk handling, som for eksempel arbeid eller kreativ innsats), skaffes det en vei ut av symbiosen med mor. En vellykket identifikasjon med den falliske instans er avgjørende for individets dannelse av en solid forankret subjektivitet, og dermed også symbolske evner (Moi 1994:11-12).

⁶ Kristeva definerer ikke hva hun legger i begrepet ”a-symboli”, men jeg tolker henne dithen at dette peker på en tilstand der språket ikke lenger har noen mening.

den symbolske bygningen vil samtenkes med den apolliniske sanseliggjørelsen av dionysiske innsikter. For både Nietzsche og Kristeva handler dette om hvordan man kan gi en form til erfaringen av tilværelsen.

Resultatet av melankolien, og en måte å gi melankolien mening på, omtaler Kristeva som en *estetisk tilgivelse*: ”Denne tilgivelsen innebærer i utgangspunktet en vilje, et posulat eller et skjema: *meningen finnes*” (SS 1994:184). I kunsten, gjennom en formgivning av tegnene, manifesterer tilgivelsen seg og gir livet mening. Kristevas begrep om estetisk tilgivelse vil bli satt i sammenheng med Nietzsches begrep om den estetiske rettferdiggjørelsen av verden. Hos begge er det kun i kunsten at det tragiske og melankolske kan ”rettferdiggjøres” og ”tilgis”.

Der Nietzsche skiller mellom det dionysiske og det teoretiske mennesket og livssyn, setter Kristeva på liknende måte det poetiske og teoretiske opp mot hverandre:

I motsetning til kunnskapens tenkning er det poetiske språket på jakt etter en unik sannhet [*vérite singulière*]. Slik virkeliggjør det kanskje for det moderne fellesskapet det ensomme arbeidet antikkens materialister måtte gi opp i møtet med den fullendte teoretiske fornuft. (SS 1994:267)

Med utgangspunkt i den antikke greske tragedien, slik den fremsto før Sokrates’ fornuftstenkning seiret, håpet Nietzsche på en gjenfødelse av det tragiske kunstverk i sin tyske samtid. På liknende måte setter Kristeva det poetiske språket i forbindelse med et kunstsyn som kan tilbakeføres til det antikke Hellas.

Kristevas begrep om *gjenoppstandelse* vil bli satt i sammenheng med en beslektet omslagstankegang hos Nietzsche. For både Nietzsche og Kristeva ligger det en omslagstankegang til grunn for deres teorier om kunst og litterær kreativitet. Kristeva redegjør for hvordan melankolien, hos kunstneren, kan føre til en sublimerende løsning som makter å uttømme smerten, og slik trekke en form for nytelse ut av den. Da vil skriften og det poetiske språket representere en forvandling fra smerte til jubel (SS 1994:157). Dette omslaget beskriver hun som en veksling mellom sol og melankoli:

En ny forelsket verden vil stige til overflaten i den evige gjenkomsten i de historiske og mentale sykli. Etter bekymringens vinter følger kopiens lystighet; etter kjedsomhetens tomhet følger parodiens opprivende underholdning. Og omvendt. Sannheten vil til syvende og sist skape sin vei like mye i de unaturlige vittighetenes speilspill som den kan stadfeste seg i de smertefulle speilenes spill. Fortryllelsen ved det psykiske livet, holder den ikke alt tatt i betraktning fast ved denne veksling mellom forsvar og fall, smil og tårer, sol og melankoli? (Kristeva 1994:230)

Omslagetets uttømming av smerten ender i nytelse. Kristeva beskriver dette som en grense mellom ”tilsynkomst og forsvinning, utslettelse og sang, meningsløshet og tegn” (1994:142). Erfaringen av denne bevegelsen i språket, omtaler Kristeva som *jouissance*. Begrepet har sin opprinnelse i psykoanalytisk og poststrukturalistisk teori, og blir benyttet av blant andre Jacques Lacan, Roland Barthes, Hélène Cixous og Luce Irigaray. Kristeva knytter *jouissance* til det poetiske språkets bearbeidelse av tapet, som nærmer seg en form for nytelse, en erfaring som finner sted når den rytmiske driften filtreres gjennom språket og dets mening (2003:263). Denne erfaringen vil bli satt i sammenheng med Nietzsches betraktninger om den estetiske lyst.

Kristeva har få referanser til Nietzsche i *Svart sol*; kun to steder i teksten og i en fotnote (SS 1994:172, 173, 193-194). Her skriver hun om Nietzsches fordømmelse av kristendommen, og ser Fjodor Dostojevskijs verk som forløper for Nietzsches tanke om overmennesket. Det er imidlertid verdt å merke seg at Kristeva, i analysen av Gérard de Nervals sonette ”El Desdichado” (1853), bruker begrepsparet ”appolinisk” og ”dionysisk”, vel å merke uten å referere til Nietzsche.⁷ I Nerval-analysen setter Kristeva Dionysos i forbindelse med språkets semiotiske element:

Vi merker oss at Dionysos, for enkelte moderne kommentatorer, er mindre en fallisk guddom enn den som i sin kropp og sine dansende bevegelser uttrykker en forbindelse, for ikke å si *en intim identifikasjon, med det kvinnelige*. (SS 1994:144, min kursivering)

Kristeva slipper tilsynelatende tanken om det apolliniske og det dionysiske. Jeg vil imidlertid argumentere for at *Svart sol* i sin helhet, som sagt, kan leses som en kunstteori i forlengelse av Nietzsches. I analysene av Hans Holbein den yngres malerier, og Fjodor Dostojevskijs, Gérard de Nervals og Marguerite Duras’ litteratur i *Svart sol*, deler Kristeva en vesentlig innsikt med Nietzsche: Møtet med tilværelsen er ikke, og skal ikke være, lett. Dobbeltheten mellom smerte og lidelse, og frihet og nytelse i Nietzsches filosofi, ser vi allerede i tittelen på Kristevas verk: *Svart sol*. Navnet henter hun fra Nervals sonette ”El Desdichado”. Kristeva mener det nervalske sorgobjektet svart sol oppsummerer den forblindende styrken i det sorgtunge humøret (SS 1994:141). På denne måten kan hun sies å gi uttrykk for en tragisk livsanskuelse lik den vi finner hos Nietzsche.

⁷ Når ”appolinisk” her skrives med to -p’er og en -l, skyldes det Kristevas valg av ortografi.

1.2 Presentasjon av tidligere forsknings lesning av *Den afrikanske Farm*

Denne oppgaven tar for seg tre ulike komparative forhold: Blixen og Nietzsche, Blixen og Kristeva, og Nietzsche og Kristeva. Den forholder seg med andre ord til en forholdsvis omfattende mengde sekundærlitteratur. Sekundærlitteraturen vil derfor presenteres allerede i kapittel 1.⁸ Oppgaven forholder seg til skandinavisk forskningslitteratur, og forskningslitteratur fra land utenfor Skandinavia, primært USA og Tyskland. Dette gjøres med en visshet om at den amerikanske, og delvis også den tyske forskningen, forholder seg til *Out of Africa*, mens den skandinaviske forholder seg til *Den afrikanske Farm*. Det er betydningsmessige forskjeller mellom den engelskspråklige og den danskspråklige versjonen, men da dette ikke har hatt betydning for de aspektene som denne oppgaven tar for seg, vil det, for enkelthets skyld, refereres til *Den afrikanske Farm* også i omtalen av forskning utenfor Skandinavia.

1.2.1 Blixen og Nietzsche

Tone Selboe påpeker at knapt noen annen forfatter er blitt plassert under så ulike merkelapper som Blixen (1999:13). Forfatterskapet er blitt behandlet gjennom alt fra feministiske, postkolonialistiske, metapoetiske til historiske tilnæringsmåter. Gjennomgangen av den tidligere Blixen-forskningens utredelser om forholdet mellom Blixen og Nietzsche viser imidlertid at *Den afrikanske Farm* i liten grad er blitt behandlet. De nietzscheanske elementene er blitt påpekt av mange, men har blitt inngående diskutert av få. Det vil ikke være et poeng for denne oppgaven å forsøke å påvise eller avkrefte om Blixen har lest Nietzsche. På bakgrunn av det kildematerialet som foreligger fra Blixens liv, som brev, dagbøker og uttalelser i intervjuer eller til venner, lar det seg kun påvise at Blixen leste *Slik talte Zarathustra*, slik Torkild Bjørnvig kom frem til allerede i 1974 (Bjørnvig 1974:15). Siden har forholdet mellom Nietzsche og Blixen vært en etablert, men diskutert kobling i Blixen-forskningen. De fleste som har beskjeftiget seg med dette forholdet, har forsøkt å påvise hvordan Blixen på ulike måter har vært influert av Nietzsche. Detlef Brennecke representerer et unntak i denne sammenheng. I ”Nietzsche, Blixen – ohne ’ein berüchtigtes und’. Vom Missverständnis eines Vorbilds” (2000) går han systematisk til verks og tar for seg alle referanser til Nietzsche i Blixens tekster, og tilbakeviser tidligere forsknings forsøk på å

⁸ Utvalget er gjort etter søk i Bibsys, MLAs database og Aage Jørgensens ”Litteratur om Karen Blixen” (2012) på www.Blixen.dk

se de to sammen. Han mener Blixen har misforstått Nietzsche og anvender ham på en feilaktig måte. Blixen representerer, i følge Brennecke, en skandinavisk versjon av Nietzsche:

In Anbetracht des Tatbestands, daß Karen Blixen von manch einem Gelehrten zur "Nietzscheanerin" proklamiert worden ist, nehme ich es für das, was ich nun vortragen werde, als richtungweisend, daß sie die skandinavische Version der Sentenz verwendet hat und nicht deren Nietzschesche Adaption. (2000:102)

Videre hevder han at Blixen kun har hatt et overfladisk og begrenset forhold til Nietzsche. Han sammenlikner dette forholdet med forholdet mellom Johann Wolfgang von Goethe og Friedrich von Schiller: Lik man har nevnt Schiller sammen med Goethe, for å gi ham noe av mesterens glans, har man også satt Blixen i sammenheng med Nietzsche. Brennecke understreker det konstruerte ved slike forhold der han skriver: "Sprechen wir von Nietzsche ... gern auch von Karen Blixen ... soviel wir wollen – aber zu keiner Zeit anders als ohne 'ein berüchtigtes 'und'" (2000:112). Denne oppgavens perspektiv skiller seg radikalt fra Brenneckes, da det arbeides ut fra en oppfatning av at *Den afrikanske Farm* i så stor grad fremviser nietzscheanske tanker og ideer, at verket selv får stå som vitnesbyrd om "sammenfall" i filosofi og estetikk. Få i den tidligere forskningslitteraturen kommer til liknende konklusjon som Brennecke.⁹ På ulike måter har representanter innenfor Blixen-forskningen forsøkt å etablere en kobling mellom Blixen og Nietzsche.

I artikkelen "Den afrikanske tragedie: Om forholdet mellom Karen Blixens *Den afrikanske Farm* og Nietzsches *Tragediens fødsel*" (2002) vektlegger Steen Klitgård Povlsen strukturer hos Blixen som han mener tar form av en tragedie: heltens hybris og det påfølgende og uunngåelige fallet. Povlsen finner i *Den afrikanske Farm* en ånd lik den i den greske tragedie, og tilbakefører denne ånden hovedsakelig til Finch-Hatton, som han leser som tragisk helt (2002:39-40).¹⁰ Povlsen konkluderer med å ha påvist en "en indre, dyb overensstemmelse i verdenstolkning" mellom Blixen og Nietzsche (2002:45). Han nevner denne grunnholdningen flere ganger, men kommer ikke med noen dyptgripende forklaring eller analyse av hva den går ut på, eller hvilke konsekvenser den får for lesningen av *Den*

⁹ Bernhard Glienke kan imidlertid nevnes i denne sammenheng, da han i *Fatale Präzedenz. Karen Blixens Mythologie* (1986) fremlegger forholdet mellom Nietzsche og Blixen som en litteraturhistorisk myte. Det kan synes som at den tyske Blixen-forskningen i større grad enn den nordiske og amerikanske, vegrer seg mot å lese Blixen i lys av Nietzsche. *Muligens* bunner dette i en nasjonalistisk oppfatning av Nietzsche.

¹⁰ Det kan diskuteres om ikke Povlsen tildeler Finch-Hatton en for stor plass i sin analyse. Dette gjelder store deler av Blixen-forskning, og skyldes muligens både Sidney Pollacks filmatisering fra 1985, og at en biografisk tilnærming i perioder har dominert forskningen. Finch-Hatton tildeles ofte en plass som vanskelig lar seg rettferdiggjøre ut fra tekstens premisser alene.

afrikanske Farm.¹¹ Mitt hovedfokus vil være å få frem denne tragiske grunnholdningen i Blixens verk. Det mener jeg bedre lar seg gjøre ved å lese *Den afrikanske Farm* som et tragisk kunstverk, fremfor å lese den som en tragedie i lys av begreper hentet fra sjangerteori knyttet til dramaet, slik Povlsen gjør. Dette medfører blant annet at i min oppgave vil ikke Denys Finch-Hatton leses som tragisk helt, men det vil heller bli diskutert hvorvidt man kan lese ham som et dionysisk menneske i besittelse av en tragisk erkjennelse. Det fremstår imidlertid som viktig at Povlsen fremhever forbindelsen mellom *Den afrikanske Farm* og *Tragediens fødsel*, da denne forbindelsen i stor grad har blitt ignorert i Blixen-forskningen. Det er, som sagt, hovedsakelig Blixens fortellinger som er blitt analysert når målet har vært å se forbindelser til Nietzsches filosofi.

I artikkelen "Isak Dinesen's 'Roads Round Nietzsche'" (1991) fremhever Donald C. Riechel Blixens filosofi, og ser denne som en livsholdning hun deler med Nietzsche: "To live is to affirm the human condition as tragic, irremediably unjust, and beautiful" (1991:342). Jeg deler i denne oppgaven dette utgangspunktet med Riechel og ønsker å utdype det og anvende det i en analyse av *Den afrikanske Farm*. Riechel foretar ingen inngående analyse av én tekst, men kommer med flere sideblikk til og spredte bemerkninger om flere av Blixens fortellinger. Jeg deler Riechels oppfatning av at Blixen og Nietzsche har samme livsholdning, men ønsker å diskutere Riechels estetikkforståelse, der han fremhever det han betrakter som et nietzscheansk syn på en estetisk form for liv.¹² Med Riechels ord kan det virke som at han tolker Nietzsche dithen at det er livet som rettferdiggjør kunsten. Jeg leser midlertid Nietzsche på den måten at verden og tilværelsen kun kan rettferdiggjøres som estetisk fenomen, ikke omvendt. Det er en avgjørende forskjell mellom en estetisk form for liv, og livet som estetisk form. Dette vil bli diskutert i kapittel 2.

I sin prosjektoppgave i praktisk filosofi, *Magt og afmagt. Kierkegaard og Nietzsche spejlet i Karen Blixens forfatterskab* (2004), gjør Per Brahe det klart at han leser Blixen som filosof. Han finner det særlig interessant at hennes filosofi kan oppfattes som en samtenkning eller syntese av viktige elementer hos Nietzsche og Kierkegaard (2004:9). Min oppgave vil dele denne tilnærmingen til Blixens forfatterskap. Brahe sporer, hos både Blixen og Nietzsche, et ønske om en ubetinget aksept av livet, en måte å møte og forholde seg til verden og tilværelsen på. Dette vil stå sentralt også i min oppgave. Brahe forholder seg primært til "Kardinalens første Historie" (1957), "Samtale om natten i København" (1957) og "Peter og

¹¹ Povlsen bruker også begreper som "tragisk idé" og "tragisk grunntone", men uten å følge dette opp med underbyggende analyser.

¹² Dette er en misforståelse jeg mener å finne hos flere, blant andre hos Sabo (2005) og Engberg (2006), hvilket vil bli ytterligere diskutert i kapittel 2.

Rosa” (1942). Han gjør det imidlertid klart at han betrakter Blixens forfatterskap i sin helhet i dette perspektivet, da det er båret av noen grunntanker og tilbakevendende motiver, som er sammentenkt til en helhet, der menneskesyn og livsanskuelse på sjelden vis er integrert og sammenhengende (2004:45).

Brahde beskriver Nietzsches prosjekt som en rettferdiggjørelse av lidelsen, og poengterer at den kun kan skje estetisk, i det tragiske livssyn (2004:69). Jeg ønsker å plassere meg i forlengelse av dette, med en drøfting av hvordan *Den afrikanske Farm* kan leses som en estetisk rettferdiggjørelse av lidelsen. I denne oppgaven vil det imidlertid anlegges et annet syn på Blixens bruk av humor enn det Brahde fremlegger. Der han ser humoren som den eneste mulige måten å elske livet på, ønsker jeg i kapittel 2 å vise hvordan humoren er et resultat av det tragiske, ikke en måte å angripe det på, slik Brahdes metaforbruk tilsier.¹³

Charlotte Engbergs artikkel, “Vilje til skæbne” (2006), er et forsøk på å se i hvilket omfang det er mulig å trekke forbindelseslinjer mellom Blixens forfatterskap og det tankegods som utgår fra Nietzsches verk. Engberg forholder seg hovedsaklig til *Antikrist* (1895) og *Slik talte Zarathustra*, og kun i mindre grad til *Tragediens fødsel*. Når det gjelder Blixens forfatterskap, tar hun utgangspunkt i fortellingene. Engberg tar hovedsakelig for seg Blixens skjebnebegrep, som hun mener på flere måter er beslektet med Nietzsches: “Hendes version af *viljen til magt* består i uforfærdet at stille sig overfor skæbnens vilkår for derigennem at potensere sin livsfølelse” (2006:78). Dette er et syn jeg deler med Engberg, men der hun leser denne holdningen til skjebnen i Blixens fortellinger, ønsker jeg å vise hvordan den samme holdningen kan spores i *Den afrikanske Farm*. Denne oppgaven adskiller seg imidlertid fra Engberg på et avgjørende punkt. Engberg knytter forestillingen om skjebne til fortellingens funksjon, hvor det dreier seg om å gjøre liv til fortelling, og i ytterste konsekvens, liv til kunst (2006:80). I denne oppgaven argumenteres det for en annen forståelse av den estetiske rettferdiggjørelsen av lidelsen enn den Engberg gir uttrykk for.

I Ph. D-avhandlingen *The Übermensch Comes to Scandinavia: Rereading Hamsun and Dinesen in the Light of Nietzsche's Philosophy* (2000) presenterer Anne G. Sabo sentrale aspekter ved Nietzsches filosofi, med parallelle sideblikk til Blixens fortellinger. Hun sporer ideer i Blixens forfatterskap som hun betrakter som uttrykk for en filosofi (2000:11). Hovedvekten ligger på å vise hvordan Blixens “helter” og “heltinner” – primært i fortellingene – omvurderer gamle verdier og sannheter i moderne filosofi og kristendom, og på denne måten bekrefter den undertrykte kroppen, naturen og instinktene (2000:199). Sabo

¹³ “Humoren er kongevejen til at komme på en fortrolig fod med det [livet]; den er det *våben*, som kan tage brodden af de tildragelser, vi har sværest ved at forlige os med” (Brahde 2004:54, min kursivering).

legger større vekt på overmenneske-tankegangen slik den kommer til uttrykk i *Slik talte Zarathustra*, enn hun vektlegger *Tragediens fødsel*. I min oppgave vies de delene som i *Slik talte Zarathustra* klarest gir uttrykk for ideene om overmennesket mindre plass enn de delene jeg mener kan leses som uttrykk for en livsanskuelse og et kunstsyn lik det vi finner i *Tragediens fødsel*. Dette som en følge av min oppfatning av en grunnleggende diskrepans mellom de delene av Nietzsches filosofi som er poetologisk motivert og deler av hans øvrige filosofi.

Også i artikkelen ”Revamped Woman and and the Untruth of Truth: Unraveling the Antifeminism of Nietzsche and Dinesen” (2005) er det fortellingene fremfor *Den afrikanske Farm* som står i fokus hos Sabo. I analysen av fortellingene blir det viktigste hvem som er i stand til å spille sin rolle. Dette har sin bakgrunn i Sabos tolkning av Nietzsche, der hun slutter at livet skal leves som kunst, i motsetning til denne oppgavens forståelse av Nietzsches påstand om at verden kun kan rettferdiggjøres som estetisk fenomen.

Denne oppgaven er et forsøk på en dyptgående analyse, der den tragiske og dionysiske livsanskuelsen vil danne sentrum for forståelsen av forholdet mellom Blixen og Nietzsche. Der den tidligere forskningen, som sagt, primært har forholdt seg til fortellingene når målet har vært en samtenkning av Blixens forfatterskap og Nietzsches filosofi, håper jeg denne oppgaven kan bidra til å belyse viktige sider ved *Den afrikanske Farm* på en ny måte.

1.2.2 Blixen og Kristeva

Før presentasjonen av tidligere forsknings lesninger av Blixens forfatterskap i lys av Kristevas teorier, må det bemerkes av Kristeva selv, i *Hannah Arendt: Life Is a Narrative* (2001), henviser til Blixen. I kapittel 3, ”Narrating the Twentieth Century”, trekker Kristeva en parallell mellom Hannah Arendt og Blixen, i første omgang biografisk fundert. Hun utvider deretter denne parallellen med en innsikt hun mener Arendt og Blixen deler: Narrativet er uunnværlig, livet er avhengig av en eller annen form for narrativ. Kristeva skriver om Arendt, vel å merke uten å sammenlikne dette med Blixen, at narrasjonens inkludering av det poetiske er den eneste måten vi kan tenke ”horror” på (2001:44-45). Dette setter Kristeva så i forbindelse med Nietzsches ”livsfilosofi”: ”You have to want to live the great problems through your body and mind” (Nietzsche i Kristeva 2001:48). I lys av disse betraktningene ender Kristeva opp med å omtale Arendt som et kvinnelig geni (2001:47).

Verket om Arendt skiller seg på mange måter fra *Svart sol*; det tekniske og psykoanalytisk funderte begrepsapparatet er redusert til et minimum. Tilbake står det

uunnværlige forholdet mellom livet og narrasjonen. At Kristeva nevner Blixen i en slik sammenheng, styrker denne oppgavens argumentasjon for en analyse av *Den afrikanske Farm* i lys av Kristevas teori om melankoli som kunstnerisk skaperkraft, i den forstand at det melankolske kan leses løst fra et psykoanalytisk begrepsapparat.

Den tidligere forskningens lesning av Blixens forfatterskap i lys av Kristevas teorier begrenser seg, meg bekjent, til ett verk: Susan Hardy Aikens *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative* (1990). Til gjengjeld er denne omfattende. Aiken mener Blixen på en helt særegen måte foregriper Kristevas oppfatning om språk og subjektivitet.¹⁴ I kapittel 10, ”Transporting Topographies: *Out of Africa* and the Poetics of Nostalgia”, leser Aiken *Den afrikanske Farm* i lys av Kristevas psykologiske teori. Dette setter hun i forbindelse med et post-kolonialt perspektiv. Fokuset i hennes analyse er undergravingen av binære motsetningspar og den tekstlige bevegelsen dette fører til. Jeg kommer ikke til å forholde meg til Aiken i stor grad, da denne oppgavens måte å nyttiggjøre seg Kristevas teori på, skiller seg fra Aikens. Der Aiken ser Afrika som et psykologisk terreng der den tapte moren kan gjenfinnes (1990:210), vil denne oppgaven, som sagt, fokusere på de aspektene ved Kristevas teori som lar seg tenke uten forholdet til en pre-ødipal mors kropp. Aikens analyse av *Den afrikanske Farm* vil kun trekkes inn i enkelte deler av oppgaven, der dette anses som formålstjenlig.

Tone Selboe henviser ikke selv til Kristeva, men berører likevel helt sentrale aspekter ved Kristevas teori. I *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap* (1996) skriver Selboe om det litterære språket og fremstillingsformen i *Den afrikanske Farm*, som hun mener i økende grad preges av det ikke-lineære og oppsplittede. Ved å fokusere på Blixens fascinasjon for språkets sanselige side, leser hun ”Negre og Vers” som en poetologisk kommentar: ”I diktning og kunst er det poetiske overordnet sannhetsgehalten, og det er i klangen, i formen at det poetiske ligger” (1996:56). Ved å koble Blixens vektleggelse av språket til beskrivelsen av de innfødtes dansefester, ngomaen, viser Selboe hvordan Blixens utlegninger om språket så å si kulminerer med en musikalsk beskrivelse, i overenstemmelse med den gjennomgående vektleggingen av det poetiske og klanglige (1996:59). Selboe henviser i denne forbindelse til Jean-Jacques Rousseau, som ser musikken som språkets egentlige opprinnelse. Jeg mener flere av Selboes utlegninger om form og språk i *Den afrikanske Farm* vil kunne leses i lys av Kristevas teori, hvilket vil bli vist i kapittel 3. I kapittel 4 vil Selboes essay ”Stemme og antropologi i *Den afrikanske Farm*” (2012) bli

¹⁴ Aiken leser også Blixens forfatterskap i lys av Hélène Cixous’ og Luce Irigarays teorier.

trukket inn i drøftingen av sjangerspørsmål i møte med *Den afrikanske Farm*. Det vil bli diskutert hvorvidt Selboe kan sies å ha nyansert sitt syn på fortelleren og de selvframstillende aspektene i *Den afrikanske Farm* i forhold til hennes synspunkter i 1996-avhandlingen. Underveis i analysene vil også Selboes *Karen Blixen* (1999) trekkes inn.

1.2.3 Nietzsche og Kristeva

Når det gjelder forholdet mellom Kristevas teori og Nietzsches filosofi, er det skrevet forholdsvis lite om dette i forskningslitteraturen. Primært vil denne oppgaven forholde seg til Kelly Olivers artikkel ”Revolutionary Horror: Nietzsche and Kristeva on the Politics of Poetry” (1989). Olivers artikkel er en samtenkning av Nietzsches filosofi og Kristevas teori, der hun mener Nietzsche, med skillet mellom *tone/gesture*¹⁵, foregriper Kristevas distinksjon mellom det symbolske og det semiotiske:

Kristeva’s suggestion that semiosis seeps into poetic language is prefigured by Nietzsche’s suggestion that a bodily Dionysian force motivates poetry. Even Kristeva’s ”powers of horror” and its association with the maternal are prefigured by Nietzsche’s horrifying ”womb of being”. (1989:305)

Der Oliver ser det semiotiske og symbolske opp mot *tone* og *gesture*, vil jeg, som sagt, se Kristevas begrepspar opp mot det apolliniske og det dionysiske. Dette begrunnes med at hovedfokuset for denne oppgaven er de kunstteoretiske konsekvensene av den tragiske erkjennelsen og dennes forbindelse til det melankolske, fremfor forbindelsen til det før-språkliges eller utenom-språkliges forhold til ”morssubstansen”/Tingen. Jeg vil imidlertid støtte meg til Olivers samtenkning av Nietzsches og Kristevas syn på det komiske. Nietzsche skriver om møtet med det ekle, forferdelige eller absurde ved tilværelsen. Som et svar på dette får vi ”det komiske: som den kunstneriske avlastning fra ekkelheten ved det absurde” (*TF* 1969:63). Hos Nietzsche fremstår det komiske som et svar på, eller et resultat av, det tragiske. Parallellen Oliver så trekker til Kristevas bemerkninger om det komiske i *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1980), er svært relevant. Kristeva omtaler Louis-Ferdinand Célines stil som ”his horrified laughter: the comedy of abjection (...). Confronting the apocalypse, he exclaims with a horror close to ecstasy. Célinian laughter is a horrified and fascinated exclamation. An apocalyptic laughter” (Kristeva 1982:204). På bakgrunn av dette åpner Oliver for muligheten av at Kristeva kan sies å dele Nietzsches påstand om at verden kun kan

¹⁵ For Nietzsches utredning om distinksjonen *tone/gesture*, se ”On Words and Music” (1873).

rettferdiggjøres estetisk: "Like Nietzsche, Kristeva believes that the Dionysian horror, which both creates and destroys without discrimination, can be tolerated only through the sublime and comic of art. With Nietzsche, she seems to conclude that only aesthetically can life be justified" (Oliver 1989:313).

I tillegg til Oliver vil også enkelte perspektiver fra Jean Graybeals *Language and "the feminine" in Nietzsche and Heidegger* (1990) bli tatt med inn i analysen av *Den afrikanske Farm*. Graybeal representerer ikke en samtenkning av Nietzsche og Kristeva, men anlegger Kristevas teoretiske rammeverk på Nietzsches filosofiske tekster. Gjennom en nærlesning av utvalgte deler av Nietzsches tekster analyserer hun Nietzsches stil, som hun mener er preget av en integrering av det semiotiske (1990:4). Graybeal analyserer to utdrag fra *The Gay Science* (1882) – "We Artists" og "Women and Their Action at a Distance" –, deler av *Ecce Homo* (1888) og seks kapitler i *Slik talte Zarathustra*, som hun ser som emblematiske for boken som helhet. Hennes hovedvekt ligger på å spore en *jouissance* i det poetiske språket: "pleasure and pain, suffering and jouissance have found their way into their 'poetry', and Kristeva's way of 'listening' helps us to hear the particularities of each writer's experience of jouissance" (1990:17). Graybeal skriver klargjørende om Kristevas bruk av *jouissance*-begrepet, og med Nietzsche som eksempel viser hun hvordan dette kan anvendes i en litterær analyse. I min oppgave har ikke Graybeal fungert som ansats for å samtenke Nietzsches og Kristevas kunstteorier, men som inspirasjon for hvordan man kan spore en form for *jouissance* i *Den afrikanske Farm*. Særlig interessant er det at Graybeal omtaler *jouissance* som en språklig tilstand, der språket krysser sine egne grenser og blir til latter (1990:73). Dette vil bli diskutert i kapittel 3. Graybeal mener *jouissance* sjelden er blitt demonstrert så kraftfullt som hos Nietzsche, men påpeker at også andre forfattere på slutten av det 19.- og 20. århundre viste liknende tendenser (1990:158). I forlengelse av Graybeal vil jeg argumentere for at det er relevant å bringe Blixen inn i denne sammenheng.

Der forskningslitteraturen har behandlet forholdet mellom Nietzsche og Kristeva forholdsvis sparsommelig, vil dette forholdet stå sentralt i denne oppgaven. Så vidt jeg kan se, har ingen tidligere skrevet en inngående analyse av *Den afrikanske Farm* i lys av både Nietzsches og Kristevas kunstteorier. Det vil være et sentralt aspekt ved denne oppgaven å få frem det påfallende nære forholdet mellom Nietzsches og Kristevas innsikter. Deres utlegninger om det karakteristiske ved det poetiske språket danner en egnet innfallsvinkel til tolkning og analyse av skjønnlitteratur. Målet er at en samtenkning skal få frem karakteristiske trekk ved *Den afrikanske Farm*. Sees Kristevas teori om melankoli i forlengelse av Nietzsches betraktninger om det tragiske, bringer Kristeva inn nyskapende

tanker. Dette gjelder blant annet den betydningen hun tillegger stil og retorikk for det litterære verkets katharsiske funksjon. Samtenkningen av Nietzsches og Kristevas kunstforståelse viser seg å være særlig fruktbar når det kommer til en analyse av en kvinnelig melankoli i lys av tragediebegrepet i *Den afrikanske Farm*. Kristeva bringer inn et kjønnsperspektiv vi ikke finner tilsvarende hos Nietzsche. Det er imidlertid de forenende aspektene som vil være det viktigste i denne oppgaven, da det melankolske, som sagt, vil bli lest som en del av det tragiskes historie.

Kapittel 2: Det tragiske som tematikk og livsanskuelse

2.1 *Den afrikanske Farms* poetikk

I dette kapittelet vil det bli vist hvordan den tragiske livsholdningen innskriveres og gjennomsyres så å si alle nivåer i *Den afrikanske Farm*; den understrekes både i hovedfortellingen og i fortellinger om bipersoner. Til og med landskapet og dyrene blir skildret på liknende måte. Fortelleren sprer så å si det tragiske utover i sitt verk. Dette påvirker muligens fremstillingsformen i dette kapittelets forsøk på å anskueliggjøre hvordan det tragiske – forstått som tematisk størrelse og livsanskuelse – forholder seg i *Den afrikanske Farm* – det kan fremstå additivt som en følge av det tema det behandler. Det tragiske vil være utgangspunktet for analysene, for deretter i ”2.4 Graven i Højene”, å samtenkes med Kristevas betraktninger om det melankolske.

Som nevnt, er et av det tragiske kunstverkets viktigste kjennetegn at det inneholder et omslag fra tap, smerte og lidelse, til lyst, latter og frihet. Denne bevegelsen anskueliggjøres i både ”Livets Veje” i del IV og kameleon-episoden i ”Farah og jeg sælger ud” i del V. Ved å lese disse to delene opp mot hverandre, ønsker jeg å vise hvordan de står i forbindelse og dialog med hverandre ved at de begge innehar en poetologisk funksjon. Som parabler står de som et bilde på helheten; de uttrykker både et kunstsyn og et verdensbilde.¹⁶ Ved å tildele disse to delene poetologiske funksjoner, vil det være mulig å spore liknende tendenser også i andre deler av *Den afrikanske Farm*. Det analyseres ut fra en oppfatning av at verket som helhet, og flere av tekstens frittstående deler, representerer et omslag og en bevegelse fra sammenbrudd til gjennombrudd, fra det tragiske til det komiske, fra det lave til det høye. Dette vil bli lest som et resultat av et tragisk livssyn og en dionysisk livsinnsikt, og tilsvarende, en melankolsk bearbeidelse av møtet med tilværelsen. Kunsten er, som sagt, det eneste stedet der man kan le av tilværelsens lidelse og uforklarlighet. Dette muliggjøres av den apolliniske sanseliggjørelsen av dionysiske innsikter, eller tilsvarende, av melankoliens integrering av det semiotiske i det symbolske. På denne måten vil det bli vist hvordan det tragiske og det melankolske blir gitt en form og et uttrykk. Både det tragiske og det

¹⁶ Parabel: ”(gr. *parabole*, ’sammenligning’), lignelse der hendelser og gjenstander fra det jordiske illustrerer en åndelig sannhet” (Lothe m.fl. 1999:188).

melankolske kan leses som et forsøk på å gi det meningsløse en mening. I siste instans blir kunsten menneskets eneste botemiddel mot tanken på, og møtet med døden.

2.2 Storken og kameleonen

”Livets Veje” er et viktig kapittel som er blitt mye omtalt i den tidligere forskningslitteraturen. Kort fortalt, dreier det seg om en historie fortelleren fikk høre som barn. Denne fortellingen fortonet seg som et bilde, som ble tegnet gradvis etter hvert som fortellingen skred frem. Denne tegningen gjengis i *Den afrikanske Farm*, og er bokens eneste konkrete bilde. Det i seg selv gjør at det fremstår med en tyngde og viktighet. Fortellingen handler om en mann som bor i et hus omgitt av en innsjø. En natt våkner han av en voldsom lyd, og begir seg av sted i mørket for å finne ut hvor denne lyden kommer fra. På veien snubler han, faller i grøfter, tar feil vei, og snubler igjen. Til slutt finner han ut at lyden kommer fra en lekkasje i demningen, der vannet og fiskene strømmer ut gjennom et hull. Hele natten jobber han med å få tettet lekkasjen. Neste morgen våkner mannen og ser ut av vinduet sitt. Fortelleren kan da si, med stor dramatisk effekt: ”Hvad saa han da – ? En stork!” (1965:214). Fortellerens bemerkninger til denne fortellingen husket fra barndommen er interessante:

Jeg er glad over, at jeg har hørt denne Historie, og jeg vil huske paa den 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. (1965:214)

Gis fortellingen om storken en poetologisk funksjon, fremstår det avgjørende at fortelleren her knytter meningen med mannens lidelser og prøvelser til bildet av en stork. Fortellingen om storken kan på en måte virke enkel og komisk. Det er imidlertid et alvor og et tragisk livssyn som ligger bak. Gjenkaller vi Nietzsches tidligere siterte beskrivelser av svaret på det ekle, forferdelige eller absurde ved tilværelsen, husker vi at det var ”det komiske: som den kunstneriske avlastning fra ekkelheten ved det absurde” (TF 1969:63). Fortelling om og bildet av storken kan sees som en helt konkret anskueliggjørelse av menneskets evige og desperate forsøk på å gi lidelsen en mening, en form. Sees dette i lys av Nietzsches betraktninger om

den estetiske rettferdiggjørelsen av verden, fremstår det avgjørende at fortelleren påpeker at mannen må ha ledd da han så storke. Kunsten er det eneste stedet der man kan le av tilværelsens lidelse og uforklarlighet. At meningen med livet, og det mønsteret det danner, skulle likne en stork, er fullstendig meningsløst og absurd. En aksept av det meningsløse og absurde ved livet fører til latter og frihet. Lidelseshistorien som ender i latter, bevegelsen fra sammenbrudd til gjennombrudd, underbygges av det vi kunne kalle fortellingens ”filosofiske etterheng” i form av to kommentarer, hvorav den første er en omskrivning av et Vergil-sitat¹⁷:

Infandum, Regina, jubes renovare dolerem: – Troja i Flamme, syv Aars
Landflygtighed, tretten gode Skibe gaaet tabt. Hvad der skal komme ud af det?
”Uovertruffen Elegance, majestætisk Værdighed og uforlignelig Sødme”. (Blixen
1965:214)

Også her går bevegelsen fra tap og ulykker til ”sødme”. Den andre kommentaren er en henvisning til Jesu død og oppstandelse: ”*Hvor det gaar op og ned*, mere frygtelig endnu end for Manden i Historien. Hvad kommer der ud af det? Den anden Artikel i halve Verdens Trosbekendelse” (1965:214, min kursivering). Også med mannen i storkefortellingen gikk det ”op og ned” (1965:214). Ved å sammenlikne fortellingen om storke med Jesu lidelse, oppnår fortelleren en komisk effekt overfor leseren og det blir mulig å le av lidelsen.

Når Charlotte Engberg leser ”Livets Veje”, anser hun dens hovedbudskap å være at den personlige lidelseshistorien aldri er forgjeves hvis det kommer en historie eller en fortelling ut av den, hvilket i siste instans vil si, hvis det lykkes å gjøre livet til kunst. Dette knytter hun til Nietzsches påstand i *Tragediens fødsel* om at verden kun kan rettferdiggjøres som estetisk fenomen (Engberg 2006:85). Også Donald C. Riechel og Anne G. Sabo foretar en liknende slutning. Riechel omtaler, i likhet med Engberg, det han betrakter som et nietzscheansk syn på en estetisk form for liv i møte med Blixens fortellinger (1991:327). På samme måte fremhever Sabo i sine analyser av Blixens fortellinger, hvem som er i stand til å spille sin rolle – altså hvem som er i stand til å gjøre livet mest mulig estetisk: ”a celebration of the ability to live life as art” (2005:45). Dette danner bakgrunnen for Sabos fokus på klærnes betydning (2005:47). Gleden og feiringen av livet i Blixens fortellinger blir, i følge Sabo, et resultat av et vellykket rollespill (2005:57). Det kan diskuteres om ikke dette innebærer et noe forenklet syn på Nietzsches utredning om behovet for kunst. Vi trenger ikke kunsten for å kunne spille den rolle vi er tiltenkt i livet, men for i det hele tatt å kunne si ja til

¹⁷ Selboe redegjør for Blixens bruk av dette Vergil-sitatet, der hun skriver at de latinske åpningsordene er fra *Aeneiden*, 2.bok, 3.vers, mens avsnittets siste periode derimot, som er anført som sitat, ikke er hentet fra Vergil, og har vist seg vanskelig å lokalisere (Selboe 1996:14). Se også Engberg (2006:85).

tilværelsen, og å ha et grep om den. Feiringen av livet blir da et nødvendig resultat av den tragiske erkjennelsen, og ikke av et vellykket spill med roller og kostymer. I denne oppgaven anlegges det på denne måten et annet perspektiv på Nietzsches begrep om den estetiske rettferdiggjørelsen av verden enn den vi finner hos Engberg, Riechel og Sabo, som alle synes å tolke dette begrepet som en estetisk form for liv. Slik jeg ser det, er det ikke for Nietzsche et spørsmål om lidelsen er forgjeves, slik Engberg antyder. Lidelsen er et faktum. Grusomheten, absurditeten, det uforklarlige, tapet og døden er det eneste sikre. Det avgjørende hos Nietzsche er hvordan vi likevel kan rettferdiggjøre verden, og si ja til den en gang til. Tilværelsens lidelse rettferdiggjøres ikke ved at det lykkes å gjøre livet til kunst. Livet kan aldri bli ett med kunsten. Kunsten er derimot det eneste stedet der vi kan si ja til livet, der vi kan elske alle dets aspekter. Kun i kunsten kan det meningsløse bli gitt en mening. Fortellingen om storken tydeliggjør dette: Storken er ikke en del av mannens liv eller en rolle han spiller, men et perspektiv. Ved å lese "Livets Veje" på denne måten, fremstår det avgjørende at kunsten er det eneste stedet der man kan le av tilværelsens lidelse og uforklarlighet. Latteren blir på denne måten stående som et "tegn på" den estetiske rettferdiggjørelsen av verden. At en slik forståelse av Nietzsches begrep om den estetiske rettferdiggjørelsen av verden kan sies å bli tematisert i *Den afrikanske Farm* blir enda tydeligere i møte med kameleon-episoden, der det tragiske er mer fremtredende og nærværende.

Der fortellingen om storken er en historie husket fra barndommen med et klart bilde, skjer kameleon-episoden i Afrika og oppleves av fortelleren som voksen. Tapet av farmen er et faktum og fortelleren fortviler og leter etter mening i tilværelsen:

Hvor jeg end gik, skred Jorden bort under Fødderne på mig, og Stjernerne faldt fra Himlen. Jeg tænkte paa Digtet om Ragnarok, hvori Stjernernes Fald er beskrevet, og paa Verset om Dværgene, som høres sukke dybt i Fjældet, og som dør af Skræk. Alt det, der var sket, tænkte jeg, kunde ikke være simpelthen et Sammentræf af Omstændighederne, hvad Folk kalder en Kæde af Uheld, men der maatte ligge et samlende Princip under det altsammen. (1965:312)

Fortelleren ser etter tegn fra skjebnen, og påpeker at ikke alle mennesker står i sin rett til å kunne kreve et slikt tegn. Til det kreves det en særegen sinnstilstand:

Mange Mennesker vil mene, at det er en urimelig Ting at forlange et Tegn af Skæbnen. Dermed hænger det saadan sammen, at der kræves en særegen Sindstilstand for overhovedet at kunne forlange et Tegn, og at ikke alle Mennesker nogensinde har befundet sig i denne Sindstilstand. Hvis man med denne særlige Indstilling beder om

et Tegn, kan man ikke undgaa at faa Svar, det følger som en naturlig Konsekvens af selve Forlangendet. Paa samme Maade samler en begavet Kortspiller tretten tilfældige Kort sammen paa Bordet og tager op derfra, hvad man kalder en Haand, en Enhed. Hvor andre Folk ikke kunde tænke sig andet end at melde Pas, stirrer en Deklaration, en Storeslem ham ret i Ansigtet. Er der en Storeslem i de Kort? Ja, for den rette Spiller. (1965:312)

Det kan være nærliggende å sette denne sinnstilstanden i forbindelse med et tragisk livssyn. Å se en storeslem der andre ikke kan tenke seg annet enn å melde pass, er det samme som å se muligheter der andre tror det er slutt. Vel å merke uten å referere til kameleon-episoden fremhever, som sagt, Engberg Blixens versjon av ”viljen til makt”, som hun mener består av å uforferdet stille seg overfor skjebnens vilkår (2006:78). Å se en storeslem innebærer nettopp å anta en slik holdning. Det medfører en tro på at situasjonen, tilværelsen, kan endre seg, at det kan finne sted et omslag, som gjør at et dårlig utgangspunkt ender i sin motsetning. Å se en storeslem i en dårlig hånd, blir på en måte det samme som å se en stork. Å se en stork innebærer også et mot, i den forstand at det krever at man åpner opp for at det absurde og meningsløse kan bli gitt en mening. Å se en storeslem krever riktig nok en mer aktiv rolle, da det er opp til kortspilleren selv om han/hun skal gå for ”alt eller ingenting”, men både å se en stork og å se en storeslem, uttrykker et mestringsforsøk og et forsøk på å få et grep om tilværelsen. Fortelleren påpeker at et menneske med den rette sinnstilstanden, vil, når det ber om et tegn, nødvendigvis få et svar. Kort tid etter blir fortelleren vitne til et gruffullt drama i miniatyrgave: På stien foran henne blir en kameleon og en hane stående overfor hverandre. Kameleonen er modig og åpner munnen på vidt gap for å skremme hanen. Lynsnart plukker hanen kameleonens tunge ut, og fortelleren blir nødt til å ta livet av den. I etterkant blir fortelleren sittende og se ned på jorden uten å løfte øynene: ”Saa farlig forekom hele Verden mig” (1965:313). Først etter to dager skjønner hun at hun har fått et kraftig, åndfullt svar på sitt rop og sin søken etter tegn: ”Vældige Magter havde leet ad mig, eller til mig, med et Ekko fra Højene” (1965:313). Episoden er, i fortellerens perspektiv, et svar på hennes egen fortvilelse, hennes eget totale tap. Lik hanen fratar kameleonen dens livsgrunnlag i ett ”napp”, slik ”napper” maktene hele fortellerens livsverk fra henne. Denne episoden bærer ikke – som fortellingen om storken – preg av å være en overlevert liknelse. Dette skjer der og da, som et svar på hennes nød. Distansen i storkefortellingen er borte, og det tragiske fremstår tydeligere som en følge av nærheten mellom fortelleren og hendelsen i tid. Episoden er ubehagelig og urovekkende. Tegnet fortelleren får, er at tapet, og til slutt døden, er det eneste sikre. Denne erkjennelsen slår imidlertid i siste instans over i sin motsetning, og det blir lattervekkende at alle ens bestrebelse til slutt skal bli til ingenting og død. På denne måten fremstår humoren

og det komiske som et nødvendig resultat av et tragisk livssyn og en tragisk erkjennelse. Som nevnt i kapittel 1, ser Per Brahdde humoren, både hos Blixen og Nietzsche, som den eneste mulige måten å kunne elske livet på: “humoren er kongevejen til at komme på en fortrolig fod med det [livet]; den er det våben, som kan tage brodden af de tildragelser, vi har sværest ved at forlige os med” (2004:54). Selv om metaforen – humor som våpen – i seg selv fungerer dårlig, er det imidlertid selve synet på humoren og omslagstankegangen som kan problematiseres. Verken hos Blixen eller Nietzsche fører humoren til en aksept av livets tragiske sider. Først ved en ubetinget aksept av tilværelsen i seg selv – en evne til å innreflektere også smerten og lidelsen i eget liv – kan humoren oppstå som et nødvendig resultat av dette. Brahdde ser gleden som det bærende element hvorav det utspinner seg en sterk, livsbekreftende stemning. På denne måten blir lidelsen akseptabel på grunn av den glede som også føles (2004:85). I motsetning til Brahdde, skriver jeg ut fra en forståelse av at det er lidelsen og smerten alene som fører til en bekreftelse av livet. Det er ikke gleden som bærer smerten oppe, men smerten som avføder gleden. Et slikt perspektiv vil dele Kelly Olivers syn på det komiske som et *svar* på det ekle, forferdelige eller absurde ved tilværelsen, både hos Kristeva og Nietzsche (Oliver 1989:312). På denne måten anskueliggjør kameleon-episoden hvordan møtet med et grenseområde, og en påfølgende tragisk erkjennelse der tapet og døden aksepteres, i siste instans slår over i sin motsetning og resulterer i latter og frihetsfølelse. Fortelleren har selv gitt uttrykk for et liknende livssyn tidligere, da hun i kapittelet ”Vinger” i del III sier til Denys Finch-Hatton: ”Lad os gaa hen og risikere Livet helt hen i Vejret. For hvis vort Liv har nogen Værdi, saa er det den, at det ingen Værdi har. *Frei lebt wer sterben kann*” (1965:199).¹⁸ Det er imidlertid først når tapet av farmen er et faktum at fortelleren kjenner dette på egen kropp. Episoden med kameleonen gjør henne i stand til å le av det tragiske. Med henvisning til Elisabeth Oxfeldt, vil jeg omtale de høyere makters latter i kameleon-episoden som en eksistensiell latter. Denne latteren ser Oxfeldt som et tegn på den høyeste form for humor. Med henvisning til Harald Høffding påpeker hun hvordan denne humoren krever livserfaring, refleksjon og en reise gjennom Purgatoriet (2010:137).¹⁹ Det er nettopp en slik reise som muliggjør at fortellerens lidelseshistorie kan ende i latter og en feiring av livet. Den eksistensielle latteren minner om Olivers beskrivelser av det hun, med

¹⁸ Dobbeltbetydningen i uttrykket ”hen i Vejret” er interessant, da den i følge *Den Danske Ordbog* betyr både at noe er ”oppe i luften” og at noe er ”helt uten fornuft og mening”. Den tragiske livsanskuelsen kjennetegnes nettopp av en visshet om at meningen med livet er ”ufornuftig”, i den forstand at den er absurd og uforklarlig. Et menneske med en tragisk livsanskuelse hører, i følge Nietzsche, hjemme i høyden (*STZ* 1998:134).

¹⁹ I sin analyse av ”Livets Veje”, skriver Selboe at fortellingen om storken former seg som en lek, men at det som ligger under og motiverer lettheten, er smerte, fortvilelse og tyngde (1996:15). Dette blir, slik jeg ser det, desto tydeligere i møtet med kameleon-episoden.

henvisning til både Nietzsche og Kristeva, omtaler som en apokalyptisk latter (1989:312-313). Dette er en latter som stammer fra, og bevarer, smerten og lidelsen.

Kameleon-episoden anskueliggjør på denne måten hvordan en aksept av tapet, og til slutt døden, vil føre til frihet. En slik bevegelse fra sammenbrudd til gjennombrudd gjelder verket som helhet, enkelte deler, så vel som fortellerens og bipersoners livsanskuelser. Emmanuelson, en av gjestene på farmen, vil stå som et første eksempel på det tragiske innskrevet i en biperson.

2.3 Emmanuelson og tragediens idé

I kapittelet "En Flygtning sover paa Farmen" i del III, introduseres vi for Emmanuelson. Han er en tragisk skuespiller og, i likhet med Zarathustra, en vandrer. Han introduseres på en måte som gjør at vi skjønner at han har gjort inntrykk på fortelleren: "Der var en Vejfarende, der kom til Farmen, sov der en Nat for at gaa videre næste Dag og aldrig komme tilbage, som jeg tit har tænkt på siden" (1965:169). Når vi møter Emmanuelson, er han kommet i vanskeligheter i byen og oppsøker farmen i håp om å få hjelp. Fortelleren sier til ham at hun på en måte ikke kan tenke seg noen som er vanskeligere stilt enn ham. Emmanuelsons svar røper at han er bærer av en tragisk livsanskuelse:

"Nej, jeg tror det heller ikke selv," sagde han, "men der er noget, som jeg for nylig har tænkt over, og som De maaske ikke har tænkt paa: et eller andet Menneske maa jo være værst stillet af alle Mennesker". (1965:173)

Likevel har Emmanuelson et håp om at hvis han bare kommer seg til Tanganyika, så vil han "komme ind i noget" (1965:173). Veien dit er tohundre og tjue kilometer til fots. Fortelleren bestemmer seg for å kjøre ham de første femten kilometerne av veien: "Jeg vilde ogsaa gerne selv være med i hans *Komedie eller Tragedie*" (1965:174, min kursivering). Forholdet mellom nettopp det tragiske og det komiske og lattervekkende, er av avgjørende betydning i *Den afrikanske Farm*, som vist i analysen av "Livets Veje" og kameleon-episoden. Emmanuelsons "store Sortie" (1965:174) fremstilles av fortelleren som både tragisk og lattervekkende:

I morgenvinden viftede hans lange store Overfrakke ham lidt om Benene, op af en af Lommerne paa den stak en Flaskehals. Mit Hjerter blev helt fyldt med den store Kjærlighed og Taknemlighed, som de, der bliver hjemme, føler for Vandrere og Vejfarende, for Sømænd, Opdagelsesrejsende og Vagabonder. Da han kom til Toppen

af den næste lille Bakke, vendte han sig igen, tog sin Hat af og viftede med den. Hans lange, sorte Haar blæste op i Luften fra hans Pande. (1965:175)

Med frakken flagrende om kroppen, en flaske Chambertin 1906 stikkende opp av lommen, og håret til vær, legger Emmanuelson ut på en reise til fots, som få tror han vil komme fra i live. Et halvt år senere får imidlertid fortelleren et brev fra Emmanuelson, der han meddeler at han har fått seg jobb som bartender i Dodoma. Masaiene hadde funnet ham på veien, og sammen med dem reiste han hele den lange veien til Tanganyika. Det er av avgjørende betydning at fortelleren påpeker at både Emmanuelson og masaiene er i forståelse med tragedien og tragediens idé:

Den er for dem selve Guds Plan med Verden, og Livets Toneart. Heri adskiller de sig fra det Bourgeoisie af alle Klasser, som fornægter Tragedien og grumme nødig finner sig i den, og for hvem det tragiske er ensbetydende med det triste i Verden eller med dens Ubehageligheder. (1965:176)

Verken Emmanuelson eller fortelleren fornekte tragedien eller ser den som ensbetydende med det triste i verden. Tragedien inneholder også det komiske og lattervekkende. Emmanuelson fremstår ikke komisk *til tross for* det tragiske, men *på grunn av* det. Fortelleren ønsket å se utfallet på Emmanuelsons reise – om han var en del av en komedie eller en tragedie. Hun ender opp med å se ham slik masaiene så ham: ”De hadde straks set at den ensomme Vandrer i sort var en Person ud af en Tragedie, og hos dem var den tragiske Skuespiller endelig en Gang kommet til sin Ret” (1965:176). Det lille kapittelet om Emmanuelson kan leses som tragediens triumf. Han fremstår med et mot, en handlekraft, en frihet, og ikke minst, en fändenivoldskhet som svarer til ”slagordet” *Frei lebt wer sterben kann*. Der andre kunne tenke seg å melde pass, ser Emmanuelson en storeslem.

2.4 ”Graven i Højene”

Der ”Livets Veje”, kameleon-episoden og beskrivelsen av Emmanuelsons reise representerer en bevegelse fra sammenbrudd til gjennombrudd, fra det tragiske til det komiske og lattervekkende, skjer det i møte med kapitlene som omhandler Denys Finch-Hatton en tilsvarende bevegelse fra det lave til det høye. På denne måten kan fortelleren sies å innskrive det tragiske også i landskapet. Leses de mange topografiske beskrivelsene i lys av Nietzsches omslagstankegang, kan sammenkoblingen mellom havet og himmelen leses som et bilde på opplevelsen av et grenseområde og en påfølgende tragisk erkjennelse. Det er påfallende

hvordan denne bevegelsen nedenfra og opp kulminerer i kapitlene som omhandler Finch-Hatton. I den påfølgende analysen vil det bli diskutert hvorvidt Finch-Hatton kan leses som bærer av et tragisk livssyn. Dette er ikke det samme som å lese ham som tragisk helt, slik Steen Klitgård Povlsen gjør i sin analyse av forholdet mellom *Den afrikanske Farm* og *Tragediens fødsel*. Povlsen leser *Den afrikanske Farm* som en tragedie, og ikke som et tragisk kunstverk, slik jeg ønsker å gjøre (jfr. redegjørelsen for de to begrepene innledningsvis i denne oppgaven). Istedenfor å lese *Den afrikanske Farm* ut fra begreper hentet fra sjangerteori knyttet til dramaet – med begreper som helt, kor og hybris – ønsker jeg å vektlegge det tragiske kunstverkets særlige kjennetegn: Bevegelsen fra sammenbrudd til gjennombrudd, fra lidelse til lyst, fra det lave til det høye. Når Povlsen først og fremst leser Finch-Hatton som den tragiske helt og dionysiske korfører, havner denne bevegelsen i bakgrunnen. Det sentrale i Povlsens analyse blir hybrisbegrepet: ”Masaierne overdriver dansen, Finch-Hatton overdriver flyvningen. Bag det hele ligger sammenligningen: det var Blixen der overdrev kaffedyrkningen (i høyden), derfor blev hendes liv en tragedie” (2002:42). I denne oppgaven betraktes ikke personenes overmøte som det tragiske. Det tragiske er innskrevet i tilværelsen fra begynnelsen av; lidelsen, tapet og døden er det eneste sikre. Finch-Hatton er særlig interessant å lese i lys av et begrep om en tragisk livsanskuelse, da det oppstår en diskrepans mellom måten fortelleren sier han ser seg selv på, og måten fortelleren selv betrakter ham på. Fortelleren ser ham som bærer av et tragisk og melankolsk livssyn, da han er preget av både tungsinn og livsglede:

Denys, som regnede sig selv for et udpræget Fornuftmenneske, led til Tider under en særegen Slags Stemninger og Forudannelser, og naar de kom over ham, var han ganske tavs i dagevis. Men han vidste ikke selv af det, og blev forbavset, naar jeg spurgte ham, hvad der var i Vejen. De sidste Dage, før han brød op for at tage til Kysten, var han paa denne Maade aandsfraværende og som fordybet i Grublen, men naar jeg talte til ham om det, *lo han af mig*. (1969:294, min kursivering)

Fortelleren gjør det klart at Finch-Hatton ser seg selv som et utpreget fornuftmenneske. Det sokratiske, teoretiske og abstrakte mennesket hos Nietzsche, er nettopp preget av en tro på fornuften. Dette står i motsetning til det dionysiske mennesket. Fortellerens beskrivelser av Finch-Hattons lidelser under en form for særlige stemninger og forutannelser, kan leses som beskrivelser av et møte med dionysiske innsikter. Hos Nietzsche er det avgjørende at det enkelte individ bare blir seg bevisst så mye av undergrunnen og grenseområdene som det klarer å overvinne gjennom sin kraft til apolliniske utlegninger (TF 1969:141). På liknende måte kan melankolien, som nevnt, hos Kristeva lede til a-symboli og meningstap (SS

1994:47). Ved at fortelleren sier at Finch-Hatton kunne sitte taus i dagevis når han led under disse stemningene, kan det synes som om han har latt seg overmanne. Fortelleren ser at Finch-Hatton preges av disse stemningene, men påpeker at han selv ikke er klar over det. Det kan diskuteres om Finch-Hatton på denne måten forsøker å holde det tragiske og melankolske på avstand. Når fortelleren spør ham om dette, ler han av henne. Dette er en annen latter enn den vi møtte i "Livets Veje" og kameleon-episoden; den er avfeiende. Det vil si at den ikke er et resultat av en tragisk erkjennelse, men et forsøk på å holde det tragiske og dionysiske på avstand. På denne måten kan ikke Finch-Hatton sies å være et dionysisk menneske i besittelse av en tragisk erkjennelse. Denne oppgavens syn på Finch-Hatton, skiller seg med andre ord fra Povlsens. Dette skillet baserer seg ikke kun på Povlsens anvendelse av dramatiske begreper, men skyldes denne oppgavens vektleggelse av diskrepansen i beskrivelsene av Finch-Hatton. Povlsen sporer en ånd lik den i den greske tragedie og tilbakefører, som sagt, denne til Finch-Hatton. I denne oppgaven argumenteres det for at fortellerens fremstilling av Finch-Hatton og beskrivelser knyttet til ham, kan sees i forbindelse med det tragiske og dionysiske, ikke Finch-Hattons egen livsanskuelse, slik fortelleren fremstiller den.

Fortelleren beskriver Finch-Hatton som en av *Den afrikanske Farms* store vandrere:

Denys Finch-Hatton hadde ikke noget andet Hjem i Afrika end Farmen. Han boede ind imellem sine Safarier i mit Hus og havde sine Bøger og sin Grammofon der (...). Han var lykkelig, naar han var paa Farmen, han kom der kun, naar han havde Lyst til at være der (...). Han gjorde aldrig andet end hvad han havde Lyst til. (1969:193)

Både i *Den afrikanske Farm* og hos Nietzsche har vandrere en høy stjerne, og hos Nietzsche er vandreren bærer av et tragisk livssyn: "Zarathustra er venn av alle som reiser vidt omkring og ikke vil leve et liv uten farer" (STZ 1998:136). Den som vandrer er fri, men sier samtidig ja til å leve et liv med farer. Finch-Hatton kan leses nettopp som en slik "ja-sier" som opplever og erfarer grenseområder.²⁰ Dette understrekes ved at det etableres en nær forbindelse mellom Finch-Hatton og løvene. Hos Nietzsche knyttes den tragiske erkjennelsen til den som er i besittelse av løvens mot (STZ 1998:181). Finch-Hattons mot understrekes ytterligere gjennom flyvningen og hans søken mot høyden. Hos Nietzsche hører vandreren hjemme i høyden:

²⁰ Brennecke hevder imidlertid at Blixen har misforstått Nietzsches begrep om "ja-sieren": "Dann aber, bei der einzigen Gelegenheit, bei der eine intellektuelle Internalisierung stattgefunden habe könnte... dort, wo sich die Epikerin unter Bezug auf Zarathustra als Ja-sagerin apostrophiert: ebenda verrät sie, daß sie von der Hermeneutik ihres Stichwortgebers keinen Deut begriffen hat" (2000:111). Blixen henter, i følge Brennecke, sine "stikkord" fra Nietzsche, men har ikke forstått betydningen av dem.

”Jeg er en vandrer og en tindebestiger,” sa han til sitt hjerte. ”Lavlandet elsker jeg ikke, og det later ikke til at jeg kan sitte stille”. Hva fremtiden enn måtte innebære og hvilken skjebne jeg enn møter – vil det alltid være en vandrers og tindebestigers skjebne: til slutt opplever man bare seg selv. (STZ 1998:134)

Også i *Den afrikanske Farm* hører vandreren hjemme i høyden. Finch-Hattons forhold til høydene blir særlig tydelig i forbindelse med beskrivelsene av hans død i kapittelet ”Graven i Højene” i del V. Allerede kapitteloverskriften innehar bevegelsen fra sammenbrudd til gjennombrudd, fra det lave til det høye. Før flystyrten har fortelleren selv utpekt sin egen begravellesplass i høyden, på den første åsen innenfor viltreservatets grense. Finch-Hatton forteller henne at også han ønsker å begraves der. Fra dette stedet har de en uendelig vid utsikt: ”Og vi skulde blive der for bestandigt, tænkte jeg dengang, til Trods for den udbredte Teori, at Alle en Gang maa dø” (1965:299). Finch-Hattons død føltes, både for fortelleren og de innfødte, som et tap de ikke kunne komme over. Høyden gjør imidlertid tanken på døden levelig og smerten tålelig. Ved begravelsen tar høydene imot Finch-Hatton, og han blir – i fortellerens perspektiv – til slutt lik høylandet selv:

Højene stod alvorlige lodret op, de vidste og forstod, hvad vi foretog os i dem. Efter en Stunds Forløb overtog de selv Ceremonien, den blev til et Foretagende mellem dem og ham (...). Denys, tænkte jeg, havde iagttaget og fulgt hele de afrikanske Højlandes Liv og Færden (...). Han havde holdt Øje med Vejrforandringerne og med Folkene i Højlandene, med Skyerne, og med Stjernerne om Natten (...). Han havde tilegnet sig Afrika, og i hans Øjne og hans Sind var det blevet forandret, stemplet af hans egen Personlighed og gjort til en Del af ham selv. Nu tog Afrika imod ham og tilegnede sig ham. Det vilde forandre ham og gjøre ham til eet med sin egen Natur. (1969:302)

Der det i møte med ”Livets Veje”, kameleon-episoden og beskrivelsene av Emmanuelson ble vist en bevegelse fra sammenbrudd til gjennombrudd, fra det tragiske til det komiske, etableres det i møte med beskrivelser knyttet til Finch-Hatton en bevegelse fra det lave til det høye. Lik det tragiske innehar det komiske, innehar høydene havet:

Den tidlige Morgenluft i de afrikanske Højlande er saa haandgribelig frisk og kold, at den samme Forestilling bestandig faar Tag i os: Vi er ikke paa Jorden, men i mørkt, dybt Vand, vi gaar frem langs Bunden af Havet (...). Stjernerne højt oppe er saa store, fordi det ikke er de virkelige Stjerner, men Gjenspejlinger af dem, som hænger og blinker paa Havets Overflade (...). Luften bliver klarere og klarere; naar Solen staar op, da er det Havbunden der hæver sig højere op, stiger over Havfladen og ligger som en nyskabt Ø i Verden. (Blixen 1969:195-196)

Sitatet danner en slående parallell til Nietzsches beskrivelser av sammensmeltingen av himmel og hav:

Se hvor utålmodig den [solen] nærmer seg over havet! Føler dere ikke dens kjærlighetstørst og begjærets hete ånde strømme mot jorden? Av havet vil den drikke, og suge dets dyp opp til seg i høydene: se, der hever havets begjær seg med tusen bryster! Det *vil* kysses og suges av den tørstende sol. Luft vil det bli og opphøyet, og en bro for lyset – og selv lys. Sannelig, som jeg elsker livet og alle dype hav. *Og dette kaller jeg erkjennelse: alt dypt skal opp – til min høyde.* (STZ 1998:109, min kursivering)

Den som er i besittelse av et tragisk livssyn, vet at smerten også inneholder lyst, at ”alt dypt skal opp”. En slik form for livsanskuelse anerkjenner tilværelsens dobbelthet: Lidelsen og lysten, livet og døden, havet og himmelen. Nietzsches bilde på dette inneholder essensen av hva et grenseområde er: ”Bare et lysende bilde i himmel og sky, som gjenspeiler en svart sjø av sorg” (TF 1969:73). Lidelse og lyst, det tragiske og det komiske, henger uløselig sammen, lik speilbildet av himmelen i havet, der den *sorte* sjøen gir fra seg et *lysende* bilde.

Erkjennelsen av et slikt grenseområde gjør ikke bare døden tålelig, men også nødvendig: ”Bare hvor det finnes graver, finnes det oppstandelse” (STZ 1998:98). I lys av både Nietzsches og Kristevas bruk av begrepet, kan beskrivelsene knyttet til Finch-Hattons død leses som en gjenoppstandelse, der den dionysiske livsinnsikten og melankolien blir gitt et symbolsk/apollinisk uttrykk:

Luften var ganske anderledes heroppe end der [på farmen], saa klar som et Glas Vand. Lette Vinde løftede Ens Haar naar man tog Hatten af, over Bjærgtoppene kom Skyerne vandrende østfra, trak deres levende Skygger over det vidtstrakte, bølgeformede Landskab dybt under os, og blev opløst, og forsvandt, over Rift Valley. *Maanen stod op, og lyste paa Graven, og der var intet mærkeligt tilbage under dens Vandring.* (1965:304, min kursivering)

Ordet ”mærkeligt” hadde på den tiden *Den afrikanske Farm* ble skrevet ulike betydninger. I følge *Ordbog over det danske Sprog* kan ordet henvise til at noe er tydelig og merkbart, at noe er interessant og bemerkelsesverdig, eller det kan henvise til at noe vekker undring og er besynderlig. Bruken av ordet i *Den afrikanske Farm* henviser, slik jeg leser det, til den sistnevnte betydningen av ordet. Ved å se sitatet i forbindelse med fortellerens tidligere beskrivelse av flyturene med Finch-Hatton, underbygges påstanden om at dette kan leses som en språklig integrering av det dionysiske og det semiotiske. Her beskrives flyvningen som en merkelig glede som språket mangler ord for:

Gennem Denys Finch-Hatton oplevede jeg *den største, mærkeligste Glæde* i mit Liv paa Farmen, jeg fløj med ham over Afrika (...). *Sproget mangler Ord for de Indtryk, man faar under Flyvning*, og man kommer med Tiden til at finde paa nye Ord for dem. (1965:204, mine kursiveringer)

Fortelleren velger, som sagt, også å bruke ordet ”mærkeligt” i beskrivelsene av Finch-Hattons grav. Ved å påpeke at det *ikke* er noe merkelig tilstede, oppstår den paradoksale effekt at vi føler at det nettopp *er* noe merkelig tilstede. Ordet peker på seg selv, og samtidig også utover seg selv. Månens vandring og lyset den kaster over Finch-Hattons grav, blir et bilde på det merkelige og uforklarlige ved tilværelsen, det som ikke lar seg uttrykke, men som samtidig kommer til uttrykk. Dette særegne og paradoksale forholdet finner vi beskrevet hos både Nietzsche og Kristeva. Hos Nietzsche heter det at vi i tragedien vil se og lengte ut over den samme betraktning (*TF* 1969:140). Dette har sin bakgrunn i at det apolliniske synliggjør, mens det dionysiske er uten ethvert bilde. Samspillet mellom det apolliniske og det dionysiske muliggjør at ordene og bildene kan si en ting, og samtidig også uttrykke noe utover den samme betydning. Den eneste tilgang til det dionysiske er gjennom det apolliniske. Likevel virker det dionysiske langt utover det apolliniske:

Bare gjennom ham [Apollon] kan vi fullt ut nå forløsning gjennom skinnet og det tilsynelatende. Under det mystiske jubelrop fra Dionysos blir denne oppdeling sprenget i stykker, og veien lagt åpen til tingenes moderskjød og innerste kjerne. (*TF* 1969:101)

Gjennom de apolliniske bildene uttømmes den dionysiske visdommen. Et liknende fenomen kan vi se ved måten det melankolske gis en form på gjennom det symbolske og semiotiske hos Kristeva, der melankolien kan åpne for en bedre integrasjon av de semiotiske bevegelsene i den symbolske bygningen (*SS* 1994:74). Kristeva omtaler melankolien som en ukommuniserbar smerte (*SS* 1994:21). Gjennom det semiotiske elementet uttømmes imidlertid denne smerten gjennom språkets symbolske element. Det semiotiske og det dionysiske er på denne måten noe ukommuniserbart og urepresenterbart, som likevel kommer til uttrykk. Dette er det paradoksale ved både Nietzsches og Kristevas kunstteorier. Vår eneste tilgang til det ikke-språklige er gjennom språket. Lik de dionysiske innsikter kan ”overmanne” mennesket, kan melankolien ende i depresjon. Klarer mennesket derimot å bære den dionysiske livsinnsikten og melankolien, kan resultatet bli kunst.

Hvis vi i lys av disse betraktningene ser tilbake på bildet av månens vandring og lyset den kaster på Finch-Hattons grav, vil vi se at smerten ikke er redusert eller ”løyet bort”, men

er blitt gitt en form – et symbolsk/apollinisk uttrykk. Bildene fortelleren fremkaller, kan sees både som en form for dionysiske innsikter sanseliggjort gjennom det apolliniske, og som en integrasjon av det semiotiske i det symbolske gjennom melankolien. Fortelleren makter med andre ord å gi det tragiske og det melankolske en form. En tragisk livsanskuelse og holdning til tilværelsen dreier seg nettopp om å snu lidelse og tap til glede og nytelse. Smerten leder ikke til pessimisme, men til livsbejaelse. Kunsten blir på denne måten det eneste stedet der mennesket kan makte å seire over graven og døden. Det er, som sagt, fortellerens fremstilling av ham som muliggjør at beskrivelsene av ham ender i livsbejaelse og seier, ikke Finch-Hattons egen livsanskuelse, slik fortelleren fremstiller den.

2.5 *Amor fati*

Dødsvissheten i kunsten, slik vi ser den ved Finch-Hattons grav, er et tilbakevendende tema i *Den afrikanske Farm*. Stadig konfronteres vi med beskrivelser av dyr og mennesker som bukker under eller holder på å dø. Også landskapet skildres på samme måte; stjerner slukner og faller over himmelen (1965:80). Døden utspiller seg i ulike former og skikkelser. Vi møter døden på markene, og døden i universet. Menneskets skjebne er til slutt døden. Dette er en av tilværelsens mest påtrengende og uutholdelige tanker. Gjennom begrepet *amor fati* hevder Nietzsche at mennesket likevel skal elske sin skjebne. Denne holdning til skjebnen innebærer en måte å møte de dionysiske innsiktene på, en måte å bære livet på.

Nietzsche tar først i bruk begrepet *amor fati* i *Fröhliche Wissenschaft* (1882/1887). Siden blir det et viktig begrep i hans filosofi. I ”Why I Am So Clever” i *Ecce Homo* (1888) skriver han:

My formula for human greatness is *amor fati*: that you do not want anything to be different, not forwards, not backwards, not for all eternity. Not to tolerate necessity, still less to conceal it – all idealism is hypocrisy towards necessity – but to love it... (2005:99)

Amor fati-begrepet handler med andre ord om å makte å elske sin skjebne, til tross for at den også inneholder lidelser og prøvelser, og i siste instans, døden. Bare på denne måten kan mennesket gi livet en mening. Dette er kun mulig i kunsten. Tilværelsen er i seg selv meningsløs, som anskueliggjort gjennom analysen av ”Livets Veje” og kameleon-episoden. I *Den afrikanske Farm* er *amor fati* – sammen med mottoet på tittelbladet – den eneste direkte

referansen til Nietzsche.²¹ I sin lesning av Blixens forfatterskap, mener Riechel at Blixens forståelse av skjebnebegrepet antar en annen form enn den vi møter hos Nietzsche. Den forenende faktor anser han å være at Blixen knytter skjebnebegrepet til mannlige egenskaper. Den adskillende faktor derimot, blir for Riechel Blixens og Nietzsches metafysikk, eller rettere sagt Blixens metafysikk og Nietzsches anti-metafysikk (1991:339-346). Riechels argument kan imidlertid snus på hodet. Det sitatet som tydeligst sammenfatter fortelleren i *Den afrikanske Farms* syn på skjebnen, åpner for å anlegge et annet perspektiv på sammenhengen mellom Nietzsches og Blixens forståelse av skjebnebegrepet enn det Riechel anlegger:

Kamante drev denne Egenskab [en glede ved å se noe gå galt] til en sjælden Fuldkommenhed, han udviklede endogsaa en særlig Slags Selvironi, saa at han kunde nyde sine egne Ulykker og Skuffelser, ganske som om det havde været andre Folks. Jeg har stødt paa den samme Mentalitet hos de gamle, indfødte Koner, der er blevet ristede over mange slags Ild, som har blandet Blod med Skæbnen og nu genkender dens Ironi, naar de møder den, *som om det var en Søsters*. (1965:35-36, min kursivering)

De egenskapene som kjennetegner en nietzscheansk holdning til skjebnen setter, som sagt, Riechel i forbindelse med maskuline kvaliteter: "It is a measure of Dinesen's desire for men's freedom to move and choose (see Stambaugh) that she adopts the Nietzschean ethic of male strength and daring" (1991:339). Fortelleren i *Den afrikanske Farms* sammenlikning etablerer imidlertid en annen forbindelse. I sitatet ovenfor skriver hun om å gjenkjenne skjebnens ironi som om den var en søsters. Hun knytter ikke denne holdningen til mannlige egenskaper, men etablerer en forbindelse mellom det kvinnelige og en nietzscheansk eller tragisk holdning til skjebnen. Å gjenkjenne skjebnens ironi som om den var en søsters, innebærer å se skjebnen som noe velkomment, å se på den med ømhet, og å elske den. Betraktes skjebnens ironi som en søsters, innebærer det en forsoning med det tragiske, der det tragiske ikke betraktes som noe som må bekjempes eller ryddes av veien.²²

Riechel mener Blixens og Nietzsches skjebnebegrep skiller seg fra hverandre hovedsakelig ved at Blixen har det han omtaler som et "metafysisk behov": "Dinesen's 'performance,' in contrast, has God in mind" (1991:346). Ved å innføre dette metafysiske behovet i Blixens tekster, mener Riechel at skjebnen hovedsakelig består av å oppdage og

²¹ Fortelleren nevner ikke selv *amor fati*, men det er tydelig at hun henviser til begrepet der hun skriver om å være "forelsket i sin skæbne" (1965:222).

²² Søstermetaforen og andre kjønnsmessige aspekter ved *Den afrikanske Farm* vil bli ytterligere diskutert i kapittel 5.

bekreftede en form for guddommelig orden og plan med livet: "Plot is order, meaning, a cosmos, and what we do is discover our role in a story, the plot of our lives, the pattern a divine comedian may whimsically disclose to us" (1991:346). Dette mener Riechel skiller seg fra Nietzsches syn på forholdet mellom skjebne og metafysikk: "Whereas for Nietzsche there is no meaning, design or pattern in life unless we create it, for Dinesen there is a pre-given pattern, symbolized by aristocratic tradition and story plot, which matters to discover" (1991:346-347). Riechels analyse forholder seg, som sagt, ikke primært til *Den afrikanske Farm*, men tar for seg Blixens forfatterskap i sin helhet. Skjebnebegrepet kan muligens ha en annen funksjon i *Den afrikanske Farm* enn den har i fortellingene. Som det ble vist i analysen av "Livets Veje" og kameleon-episoden, impliserer riktig nok fortellerens metaforbruk og ordvalg at det gjelder å se et mønster i tilværelsen og livet, og at dette mønsteret blir lagt av noe utenfor mennesket selv – hos Gud eller "de høyere makter". I forkant av kameleon-episoden ber fortelleren, som sagt, de høyere makter om et tegn. Tegnet fortelleren får impliserer at skjebnen har en annen form og funksjon enn den Riechel fremlegger. Riechels lesning legger opp til at mennesket må lokalisere en mening og et mønster, for på denne måten å kunne spille den rolle i livet det er tiltenkt å spille. For fortelleren i *Den afrikanske Farm* danner ikke livet eller tilværelsen et mønster, men består av kaos og absurditet. Det er nettopp dette som er skjebnens ironi; det meningsfulle med livet er det meningsløse. En ironisk holdning til skjebnen er en konsekvens av et skjebnesyn som innreflekterer tilværelsens absurditet. Klarest kommer dette til uttrykk i "Livets Veje": At livets mønster skulle danne en stork, er absurd og meningsløst. På denne måten ligger fortellerens syn på metafysikk nærmere Nietzsches enn det Riechel mener. Fortelleren i *Den afrikanske Farm* bruker riktig nok et Gudsbegrep vi ikke finner hos Nietzsche, hvilket vi blant annet ser der hun knytter skjebnebegrepet til et syn på stolthet og Guds plan:

Stolthed er Bevidstheden om, og Troen paa den Tanke, som Gud havde, da han skabte os. For den stolte Mand er denne Tanke altid nærværende, at det er hans Maal at fuldbyrde den. Han stræber ikke efter en Lykke eller et Velvære, som ikke er i Overensstemmelse med Guds Plan med ham. Hans Sukces er Guds Tankes Sukces, og han er forelsket i sin skæbne. Ligesom den gode Borger finder Lykken i Opfyldelsen af sin Pligt med Samfundet, saadan finder den stolte Mand sin Lykke i Fuldbyrdelsen af sin Skæbne. Han kræver en Skæbne af Gud. (1965:221-222)

Når det likevel kan hevdes at fortellerens syn på metafysikk ligger tett opp mot Nietzsches, kommer dette av at Gudsbegrepet hennes er tvetydig. I *Den afrikanske Farm* er Gud og djevelen ett (1965:23), og Gud er like gjerne guder i flertall og "høyere makter", men kanskje

først og fremst en metafysisk kraft i mennesket selv. Leses skjebneforståelsen i *Den afrikanske Farm* på denne måten, ligger den tettere opp mot Nietzsches enn det man kanskje først skulle anta. Når fortelleren i *Den afrikanske Farm* sier ”Elsk Guds Stolthed over alle Ting” (1965:222), blir det det samme som å si elsk din skjebne over alle ting. Mennesker uten stolthet, frykter sin skjebne og løper fra den. Et menneske med stolthet, møter sin skjebne og ønsker å bære den. Dette likner Nietzsches syn på stolthet, der han sammenlikner det med å se ned i avgrunnen og tilværelsens indre og fortsatt makte å møte sin skjebne:

Mot har den som *kjenner* frykt, men *betvinger* sin frykt; den som ser avgrunnen, men ser den med *stolthet*: – den som ser avgrunnen, men med ørnens øyne – den som *slår ned* på avgrunnen med sine ørneklør: den har mot. –”. (STZ 1998:261)

En slik holdning til skjebnen finner vi som livsanskuelse hos enkeltpersoner, og som holdning hos fortelleren. Den første personen vi presenteres for som kan sies å ha denne holdningen, er den lille kikuyugutten Kamante:

Hans Sjælsstyrke Ansigt til Ansigt med store Smerter var en gammel Soldats Styrke og Udholdenhed. Intet kunde være saa slemt, at det kom bag paa ham. Han var i følge sin Erfaring og sin Livsanskuelse forberedt paa det værste. Alt dette var i den store Stil og genkaldte Prometheus’ Trosbekendelse: ”Kval er mit Element som Had er dit, du søndrer nu min Krop, jeg lidt det ænser”. (1965:29)

Lik Nietzsche krever, er Kamante forberedt på en undergang i lidelse (TF 1969:105).

En annen biperson som kan sies å være i besittelse av samme livsanskuelse og tiltro til skjebnen, er Knudsen. Fortelleren fremhever selv forholdet mellom Kamante og Knudsen i forbindelse med Knudsens dødsfall: ”Det var, som det skulde være, at det blev Kamante, som fandt Gamle Knudsen, for mellem alle Farmens Indfødte var Kamante den eneste, som havde vist ham nogen Sympati og Interesse” (1965:59). Også Knudsen tar i mot og bærer alle tilværelsens sider: ”Der var ikke den Ting i Verden, som gamle Knudsen ikke kunde paatage sig at klare i en Haandevending og ikke den Modstander som han ikke kunde slaa til Spillemand for Livstid med det samme” (1965:57). I likhet med Finch-Hatton, er også Knudsen en melankoliker; han er preget av både tungsinn og livsglede. Når han klarer å bekjempe sin tendens til å se svart på tingene, fylles han av planer og ideer. Et av prosjektene Knudsen og fortelleren har sammen, er å lage en dam og en demning på farmen. Etter Knudsens død, og ved fortellerens siste avskjed med farmen, fremheves dammens betydning:

Da vi kom til Dammen, spurgte jeg Mohr, om der var Tid til at standse der et Øjeblik, og vi stod ud af Automobilet og røg en Cigaret paa Bredden. Vi saa nogle Fisk staa i Vandet. Det var nu for Fremtiden deres Skæbne at blive fanget og spist af Folk, der aldrig havde kendt Gamle Knudsen, og som ikke forstod Fiskenes eller Dammens Betydning. (1965:328, min kursivering)

Sees utsagnet i lys av tidligere beskrivelser av Knudsens og fortellerens livssyn, og ikke minst, mannens forsøk på å reparere demningen i "Livets Veje", kan dammens betydning knyttet til et tragisk livssyn og en tiltro til skjebnen. Når fortelleren fortviler over sin egen skjebne, gjenkaller hun nettopp Knudsens ord:

Men den menneskelige Natur har dog store Evner til Selvfornyelse. Midt om Natten tænkte jeg, som om selve Gamle Knudsen havde hvisket det ind i Øret paa mig, at fyrretyve Tons, det var dog altid noget, det var ikke at foragte, – men Mismod, Mismod var en gruelig Last. (1965:276)

Knudsens livssyn innebærer, i likhet med Emmanuelsons, en tro på at tingene skal forandre seg, at omslaget skal inntreffe. De elsker sin skjebne. Også Knudsen evner å se en storeslem i dårlige kort, å se en stork.

På liknende måte som i møte med Kamante og Knudsen, tematiserer også beskrivelsene av Berkeley Cole skjebnen og et forsøk på å gi det meningsløse en mening. Han har egenskaper som setter ham i nær forbindelse med det tragiske: Han har en fin sans for musikk, kunst, er kunstner selv og en stor jeger (1965:185). Lik Finch-Hatton er han en vandrer, lik Knudsen elsker han havet, og lik Emmanuelson settes han i forbindelse med masaiene. Det er særlig ett uttrykk fortelleren anvender i beskrivelsene av Berkeley Cole som peker seg ut: Han har "en Glød i Sjælen, Grandezza, det *vilde Haab*" (1965:184, min kursivering). Også ved to andre anledninger anvender fortelleren uttrykket *vilt håp*. Den første bruken av uttrykket forekommer ved en av de tidligste beskrivelsene av det afrikanske høylandet: "Her i denne høje Luft trak man Vejret let og indaandede *et vildt Haab*, som Vinger. I Højlandet vaagnede man om Morgenen og tænkte: Nu er jeg der, hvor jeg skal være" (1965:10, min kursivering). Tredje gangen dette uttrykket forekommer, er i kapittelet "Jeg slipper dig ikke, før du velsigner mig". Her brukes det i forbindelse med erindringen om *Marka mbaya*, det onde år, tørkeåret, og fløytespillet til en liten gutt:

Naar jeg har hørt den Melodi igen, har den i et eneste Øjeblik genkaldt mig al vor Kummer og Fortvivlelse, den smager salt af Taarer. Men paa samme Tid var der uventet, overraskende, i Melodien en Kraft, en ejendommelig Sødme. Har de haarde Tider virkelig indeholdt alt det? Dengang var der Ungdom i os, der var et *vildt Haab*.

Det var i disse lange, sørgelige Dage, at vi blev smeltet sammen til en Enhed, saadan at vi på en anden Planet vil kunne kende hinanden igjen, og den ene Ting vil raabe til den anden, – Gøguhret og mine Bøger til de magre Køer paa Plænen og de sorgfulde gamle Kikuyuer: ”I var ogsaa en Del af Farmen ved Ngong”. De haarde Tider velsignede os og gik bort igen. (1965:234, min kursivering)

Vilt håp blir på denne måten et ledemotiv som gjentas tre ganger og knyttes til bestemte erfaringer og opplevelser. Ved at det gjentas på forskjellige steder i handlingsutviklingen utvides betydningen, og uttrykket tillegges nye betydningsvalører. Sees bruken av uttrykket *vilt håp* i forbindelse med hverandre, kan det sies å uttrykke en holdning til tilværelsen som nærmer seg den tragiske. I det første eksempelet sees *vilt håp* som en *grandezza*, som i følge *Store norske leksikon* betyr en verdig og stolt fremferd. Det er nærliggende å se denne holdningen som et resultat av en tragisk livsanskuelse. I den andre bruken av uttrykket sammenliknes det med vinger, og settes dermed i forbindelse med flyvning. Hva som menes med flyvningens ”ville håp”, kan muligens sees i lys av den gamle kikuyuens spørsmål til fortelleren og Finch-Hatton. Kikuyuen spør dem om de kan fly så høyt opp at de ser Gud. Begge svarer at det vet de ikke, hvor til den gamle kikuyu sier ”saa ved jeg heller sletikke, hvorfor I to bliver ved at flyve” (1965:210). Flyvningen kan her sees som en tro på at det uforklarlige, eller meningsløse, er meningsfylt. Å ha et *vilt håp* blir da et mestringsforsøk, en måte å møte tilværelsen på. Også den tredje bruken av uttrykket kan leses på liknende måte, da det tematiserer hvordan tilværelsen inneholder lidelse og fortvilelse, og nettopp derfor også en kraft og en sødme. Berkeley Coles verdige og stolte fremferd kan leses som resultatet av et vilt håp. Å forsøke å gi det meningsløse en mening, å elske sin skjebne, og å forsøke å se en stork og en storeslem, er nettopp et slikt vilt håp. Dette er, som vist, et håp flere av personene i *Den afrikanske Farm* deler. Både Kamante og Knudsen kjenner tyngden og vekten av sitt liv, og ønsker å bære det. Slik likner deres holdning fortellerens beskrivelser av Afrikas okser:

Okserne tænkte: Saadan er Livet, og Verdens Kaar er ikke bedre. Det er haardt, haardt. Men det maa bæres, det kan ikke være anderledes. Det er en forfærdelig vanskelig Ting at faa en Vogn ned ad en Bakke, det gælder Liv eller Død. Det kan ikke være anderledes. (1965:224)

Fortelleren etablerer en kobling mellom seg selv og oksene ved å tenke ” I er mig, og jeg er jer” (1965:223). Selv om hun finner glede i å tenke på oksenes ”fortvilede og heroiske Kamp med livets Kaar” (1965:224), tyder mye likevel på at hun selv ikke umiddelbart kan sies å elske sin skjebne, men at hun gjennomgår en erkjennelsesprosess i løpet av narrativet. I forbindelse med en fortelling om en gammel dame som i et selskap forteller om sitt svundne

liv, og erklærer at hun gjerne ville ha levd hele livet en gang til, fordi hun hadde levd forstandig og vel, kommenterer fortelleren:

Jeg tænkte: Ja, hendes Liv har nok været af den Slags, som man egentlig maa opleve to Gange, før man kan sige, at man har levet. Man kan tage en Arietta, en lille Melodi, da capo, men ikke et helt Musikstykke, ikke nogen Symfoni og heller ikke nogen Tragedie i fem Akter. Hvis de bliver gentaget, saa er det, fordi de ikke er gaaet, som de skulde. (1965:235)

På daværende tidspunkt mener altså fortelleren at livet kun bør leves om igjen, om noe er slått feil og ikke er gått som det skulle. Lenge nekter hun å godta sin egen skjebne, og tar ikke innover seg at farmen vil gå tapt. Kameleon-episoden er, som vist, et vendepunkt i så måte. Fortelleren forsoner seg ikke bare med tapet av farmen og godtar sin skjebne, mye tyder også på at hun elsker den.

Til tross for utallige møter med døden i *Den afrikanske Farm*, synes det til slutt å være livet som står igjen. Det er nettopp dette Kristeva skriver om, når hun hevder at mennesket makter å seire over graven, og at livet vinner i de levendes erfaring (SS 1994:212). Også hos Nietzsche er livet selvfornyende, og gjennom kunsten makter mennesket å elske sin skjebne:

Motet overvinner også svimmelheten foran avgrunnen: og hvor står ikke mennesket ved en avgrunn! Er ikke selve det å se – å se avgrunner åpne seg? (...). Så dypt mennesket ser i livet, så dypt ser det inn i lidelsen (...). Men mot er det beste mordvåpen, mot som angriper: det dreper selv døden, for det sier: ”Var *dette* livet? Vel, nok en gang!”. (STZ 1998:137-138)

Det er nærliggende å tenke at fortelleren i *Den afrikanske Farm* kunne ha antatt en liknende holdning; hun ville ikke hatt noe annerledes, og fikk hun muligheten, ville hun ha levd det samme livet én gang til.

2.6 Kunsten som botemiddel

Sees begrepet om *amor fati* i forbindelse med den estetiske rettferdigjørelsen av verden, er det kun i kunsten at mennesket kan elske alle sider ved sin skjebne. På denne måten er begrepet om *amor fati* et helt sentralt aspekt for å forstå hvorfor Nietzsche hevder at livet er utholdelig uten kunst. Det er kun i kunsten at mennesket kan skape mening:

All min higen og diktende trang er å sammendikte og sammenfatte til ett alt som hittil var bruddstykker, gåter og grusom tilfeldighet. Hvorledes skulle jeg holde ut å være menneske, hvis ikke mennesket også var tilfeldighetenes dikter, gåtetyder og forløser! (STZ 1998:122)

Sees fortellingen om storken i lys av dette, fremstår det avgjørende at den fremhever at det er tilfeldighetene og det vilkårlige i livet som rår. Gjennom kunsten forsøker mennesket å få et grep om verden, om dens ”bruddstykker”, ”gåter” og ”grusomme tilfeldighet”, for i det hele tatt å holde ut å være menneske. På denne måten er kunst og diktning en forløsning; kun der kan verden sees i et tålelig lys. Hos Kristeva gis tilværelsen, på tilsvarende måte, mening gjennom den estetiske tilgivelsen. Den estetiske tilgivelsen innebærer et postulat: meningen finnes (SS 1994:184). Kunsten er det eneste stedet der mennesket kan si ja til, og elske, alle aspekter ved livet, også døden og det meningsløse. Den estetiske rettferdiggjørelsen av verden hos Nietzsche, og tilsvarende, den estetiske tilgivelsen hos Kristeva, er et resultat av kunstens fremstilling av den tilværelsen som møter mennesket. Det er påfallende hvordan dette forholdet, både hos Nietzsche og Kristeva, sammenliknes med et forsøk på å se rett på solen eller en annen sterk lyskilde. Nietzsche skriver:

Når vi blendet vender oss bort fra et kraftig forsøk på å holde solen fast i øyet, ser vi mørkt fargete flekker, likesom et helbredelsesmiddel for øyet. Omvendt blir dette lysbildeaktige ved heltene hos Sofokles, altså det apolliniske ved masken, den uunngåelige følge etter et blick i naturens redselsfulle indre, så å si lysende flekker til heling av synet vårt, skadet gjennom den uhyggelige natt. (TF 1969:70)

Menneskets forsøk på å se direkte på solen – å holde solen fast i øyet – , er et bilde på menneskets forsøk på å se direkte inn i tilværelsens indre. Ved synet av de dionysiske innsikter, er mennesket nødt til å vende seg bort. Kun gjennom det apolliniskes illusjon, dets slør over tilværelsen, kan vi utholde synet av den. De mørke flekkene mennesket ser som en følge av et forsøk på holde solen fast i øyet, sammenliknes med det apolliniskes forsøk på å hele synet etter at det har kastet et blick inn i tilværelsens ”redselsfulle indre”, dens grusomhet og absurditet.

Kristeva utviser en liknende tankegang der hun henviser til Paul Valéry's sammenlikning av åndens katastrofe – som fulgte i kjølvannet av den 1. verdenskrig og nihilismen etter ”Guds død” – med det en fysiker observerer i en hvitglødende ovn:

Hvis øyet kunne holde det ut, ville det ikke se *noe som helst*. Det ville ikke være igjen noen lysforskjeller til å skille rommets punkter fra hverandre. Denne enorme, innestengte energien ville ende i usynlighet, i det ufattelig udifferensierbare En [sic] likhet av denne typen er ikke annet enn det fullkomne kaos. (Valéry i Kristeva SS 1994:201-202)

Med henvisning til Valéry tematiserer Kristeva, i likhet med Nietzsche, umuligheten av å se rett inn i tilværelsens indre. Lik Nietzsche mener at de dionysiske innsiktene hadde blendet oss hvis de ikke var tildekket av det apolliniske ”sløret”, og ble helet av de apolliniske ”flekkene”, mener Kristeva at et blikk direkte inn i tilværelsens grusomhet og absurditet vil ende i kaos og usynlighet. Dette mener hun er tilfellet i møtet med Marguerite Duras’ forfatterskap:

Disse stillhetene minner, som vi har nevnt, om det ”ingenting” som det valéryske øye så i en hvitglødende ovn, i hjertet av et uhyrlig kaos. (...) Både personenes speilvirkninger og stillheten innskrevet som sådan, insisteringen på dette ”ingenting” å si som smertens ytterste manifestasjon, fører Duras til meningens tomrom. Bundet til en retorisk klossethet konstituerer disse elementene et ubehagets univers, foruroligende og smittomt. (SS 1994:229)

Duras’ forfatterskap er, i følge Kristeva, preget av en klossethetens estetikk, og tjener til et eksempel på en ikke-katharsisk litteratur (SS 1994:204). Samtenkes Nietzsches og Kristevas ”løsninger”, i form av ulike representasjonsmidler i møte med tilværelsens indre, er ”flekker” og ”slør” Nietzsches løsning, mens det avgjørende hos Kristeva er stil og retorikk. Nietzsches ”flekker” er en mer abstrakt kategori, og lar seg vanskeligere påvise konkret i en analyse, men kan forstås metaforisk som språklige uttrykksmidler i møte med døden og det tragiske. Kristevas løsning i form av stil og retorikk lar seg lettere anvendes konkret i en analyse. Stil og retorikk som representasjonsmidler, svarer hos Kristeva til det psykiske behovet om å kjempe mot døden og tomheten (SS 1994:21). På denne måten vitner stilen om en overvunnet depresjon; den er ”en hjelp til å komme gjennom tapet av den andre og av meningen” (SS 1994:121). Både Nietzsches og Kristevas ”løsninger” kan tillegges metapoetiske funksjoner, og slik danne en innfallsvinkel for en analyse av *Den afrikanske Farms* form og stil. Nietzsches betraktninger vil danne utgangspunktet for en analyse av del IV i *Den afrikanske Farm*, der det vil diskuteres om denne delen er preget av en mangel på ”flekker”, i form av ”en vidunderlig illusjon” som gjør at man klarer livet (TF 1969:141). De dionysiske innsiktene kan, som sagt, kun utholdes om de er dekket av det apolliniske ”sløret”. I del IV konfronteres fortelleren gjennomgående med døden. Hun prøver å fremstille den virkeligheten som møter henne, men det ”utilslørte” møtet med døden overmannet henne og umuliggjør en helhetlig fremstilling. Sees det dionysiske og det semiotiske i forbindelse med hverandre, kan de sies å bryte gjennom de apolliniske ”flekkene” og den symbolske bygningen. Stilt overfor tilværelsen, ender ikke fortellerens syn i ”usynlighet” eller ”kaos”, men i ”flekker” og en retorisk eleganse.

Kapittel 3: Form, komposisjon og stil

3.1 Fra tematikk til form

Med utgangspunkt i ”Livets Veje” og kameleon-episoden ble det, i kapittel 2, vist hvordan den tragiske livsholdningen gjennomsyrrer flere nivåer i *Den afrikanske Farm*; i møte med fortelleren, bipersoner og landskaps- og dyrebeskrivelser. Der det i kapittel 2 ble vist en bevegelse fra sammenbrudd til gjennombrudd i møte med det tragiske og melankolske, vil det i dette kapittelet bli vist hvordan denne bevegelsen får formmessige utslag. Ved å analysere den narrative strukturen, fra del I til del V, vil det bli vist hvordan maktesløsheten i møte med grenseområder som tap og død leder til en nedbryting av en kronologisk orden. Først når døden og skjebnen aksepteres, kan narrativet fremstå sammenhengende. Spørsmålet om form, blir på denne måten et spørsmål om hvordan sannheten – det grusomme og absurde ved tilværelsen – kan gis et uttrykk. Dette perspektivet tas med inn i analysen av Blixens stil. Det vil bli vist hvordan det tragiske og melankolske forholder seg på både makro- og mikronivå; verket sett under ett, fra del I til del V, i enkelte tekstdeler og på setningsnivå.

3.2 Oppbygning

Den afrikanske Farm er delt inn i fem deler. I de tre første delene – ”Kamante og Lullu”, ”Et Vaadeskuds Historie” og ”Gæster paa Farmen” – er narrativet preget av en kronologisk fremstillingsform. I del IV, ”Af en Emigrants Dagbog”, skjer det en forandring i narrativet i form av en fragmentering og oppstyking av teksten i ulike smådelar og anekdoter. På denne måten fremstår del IV som en viktig del, da den skiller seg fra de øvrige delene. I del V, ”Farvel til Farmen”, samles imidlertid trådene igjen og narrativet fremstår som sammenhengende. Den tidligere Blixen-forskningen synes å være samstemte i synet på formmessige og strukturelle spørsmål i møte med *Den afrikanske Farm*. De fleste påpeker denne bevegelsen fra del I til V, der teksten midtveis i narrativet bryter sammen, for så tilslutt å fremstå samlet og koherent.²³ Få ser imidlertid dette som en direkte konsekvens av et tragisk livssyn som får formmessige utslag. I den tidligere forskningen er det først og fremst inndelingen av verket i fem deler som har fått flere til å omtale den som en tragedie. Dette ser vi blant andre hos Tone Selboe²⁴:

²³ Se blant andre Oxfeldt (2010:110), Selboe (1996:53), Kjeldgaard (2007:432) og Povlsen (2002:43-44).

²⁴ Se også Juhl (1984:135).

Boka er, lik den klassiske tragedie, sammensatt av fem deler. Handlingsforløpet bærer da også noen av tragediens trekk: Fra innledningens paradisiske idyll under en høy, klar himmel, føres hovedpersonen gjennom vanskeligheter som uunngåelig leder mot den endelige avskjeden nede på jernbanestasjonen i Nairobi. (1999:52)

Leses derimot *Den afrikanske Farm* i lys av et tragisk livssyn, vil det være andre aspekter som gjør dette til et tragisk kunstverk. Steen Klitgård Povlsen representerer en tendens i denne retning, der han skriver følgende:

Et af de mest iøjnefaldende strukturelle udviklingstræk i *Den afrikanske farm* er i den måde de to første kapitlers lange, episke fortællinger afløses af tredje og især fjerde kapitels montage af korte, ofte gådefulde filosofiske tekster og anekdoter. *Det er som om der er sluppet en kaotisk kraft løs i hendes tekst*, som om en episk sammenhæng er gået tabt og derfor en overskuelig verdensforklaring. Død og fallit er indholdet i de fleste af disse små tekster, kulminerende i det kobbel vilde hunde, der overhaler fortællerinden i kapitlets næstsidste episode. (2002:43, min kursivering)

Povlsen fremlegger særlig del IV som en del der død og fallitt virker som en kaotisk kraft som gjør en episk sammenheng og overskuelig verdensforklaring umulig. I forlengelse av Povlsen kan den kaotiske kraften sees som en følge av et tragisk livssyn og en dionysisk livsinnsikt.

Den kaotiske kraften oppstår som følge av møtet med et grenseområde, og blir på denne måten også forutsetningen for at et omslag kan finne sted. Måten den kaotiske kraften virker på, kan minne om fortellerens beskrivelse av jordskjelvets rystelse:

Da det andet Stød kom, tænkte jeg: ”Nu dør jeg. Saadan er det altsaa at dø”. (...) Men da den tredie og sidste Rystelse kom, bragte den med sig en saa overvældende Glæde og Henrykkelse, at jeg ikke tror, at jeg nogensinde i mit Liv er blevet saa hovedkulds og grundigt bragt i Ekstase. (...) Denne umaadelige Lykkefølelse ligger hovedsagelig i Bevidstheden om, at noget, som man har troet ubevægeligt, viser sig at kunne røre på sig. Det maa være en af de rigeste Kilder til Glæde og Haab i Verden. Den døde Klode, Jordens tunge Klump, bevægede sig og strakte sig under mig. Den sendte mig et Budskab, en let Berøring i Forhold til hvad den kunde gøre, hvis den vilde, men af uendelig Betydning. Den lo saa de smaa Hytter faldt om og raabte: ”*E pur si muove*.”. (1965:252)

Det er nettopp en slik jordskjelvets rystelse som kan sies å finne sted i løpet av narrativets utvikling. Først fører jordskjelvet til en frykt for døden, og en nedbryting av en kronologisk fremstilling. Deretter leder den til et omslag, der en påfølgende glede, håp og latter muliggjør at fremstillingen igjen kan fremstå sammenhengende og koherent. Nietzsche skriver om jordskjelvet nettopp som en kraft som bringer frem nye kilder:

For *jordskjelvet* – det lukker mange brønner og får mangt til å vansmekte: men det vekker også dypets krefter og hever skjulte skatter opp i dagens lys. Jordskjelvet åpenbarer nye kilder. Når gamle folkeslag rystes av jordskjelv, da bryter nye kilder frem. (STZ 1998:187)

Der fortelleren i *Den afrikanske Farm* sier at jordskjelvet fører med seg et ”budskap”, påpeker Nietzsche hvordan jordskjelvet hever ”skjulte” skatter frem. Jordskjelvet blir hos begge et bilde på hvordan noe skjult, urepresenterbart og usigelig likevel blir brakt frem i lyset. Narrativets utvikling i *Den afrikanske Farm* kan la seg forstå innenfor et slikt perspektiv, der tilværelsens grenseområder oppleves som en ukommuniserbar smerte og erfaring som likevel blir gitt et uttrykk. Ved å se de formmessige aspektene i lys av den omslagstankegangen som ligger til grunn for både Nietzsches og Kristevas teorier, vil nedbrytingen og presset på den kronologiske fremstillingen sees som en forutsetning for at verket til slutt fremstår som et formfullendt hele. Del IV vil derfor ikke betraktes som en ”svakhet” eller et ”problem”, men som en nødvendig forutsetning for omslaget.

3.3 Sammenbruddet i del IV

Del IV bærer, som sagt, navnet ”Af en Emigrants Dagbok”. Fortellerens valg av tittel er i seg selv interessant. Ved å kalle denne delen dette, gjøres det klart at vi ikke skal presenteres for en hel dagbok, kun deler av den. Sjangerbetegnelsen virker imidlertid paradoksal, da tekstene i del IV ligger langt fra dagboksjangeren, slik vi vanligvis kjenner den; jeget trer i bakgrunnen og ingen av tekstene er daterte. Heller enn en å ta form av personlige nedtegnelser om private opplevelser, tematiserer de ulike delene det vi kunne kalle allmennmenneskelige eksistensvilkår. Felles for flertallet av kapitlene i del IV er at de er korte og anekdotiske, omhandler døden, og at det er en distanse mellom fortelleren og det fortalte.²⁵ På denne måten skiller, som sagt, del IV seg fra de fire øvrige delene i *Den afrikanske Farm*. I *Mulm, Stråler og Latter. En studie i Karen Blixens kunst* (1964) mener Robert Langbaum at denne delen frembyr et problem (1964:162).²⁶ Langbaums forsøk på forklaring på hvordan vi skal forstå den formen narrativet antar i del IV er interessant:

²⁵ Der Langbaum mener det er ”flere meget lette ting i fjerde del” (1964:163), argumenteres det i denne oppgaven for at det er det ”tunge” som dominerer fremstillingen i del IV.

²⁶ Hans Brix går som langt som å fremheve flere av delene i del IV som ubetinget svake, og mener en fornyet utgivelse burde rense ut enkelte deler: ”Hvorfor skal et saadant Kunstværk slæbe paa den Slags Dødvægt?” (1949:273).

Idet de [del IVs ulike episoder] står mellom idyllen og sammenbruddet, forlenger de idyllens varighet; bogens proportioner gjør det således klart, at lykken vendte seg lige mod slutningen af hendes ophold i Afrika. På samme tid tjener forskjellen mellom fjerde del og de foregående dele til at frembringe en pause, som bevirker at omslaget gjør desto større indtryk; og heri ligner fjerde del den forhåpningsfylte fjerde akt i mange femakts tragedier. Fjerde akts håb er imidlertid som regel et ironisk bedrag. Men stemningen af ro i fjerde del er forskjellig fra den i de foregående dele, fordi den foregriber den visdom, Karen Blixen når til efter katastrofen i femte del. (1964:162-163)

Denne oppgavens forståelse av del IV adskiller seg på avgjørende punkter fra Langbaums. Her betraktes ikke del IV som en samling episoder som står mellom idyllen og sammenbruddet, men som selve sammenbruddet. Den betraktes ikke som en forlengelse av idyllens varighet, som en pause og et håp, men som en intens del der døden dominerer. Del IV åpner med kapittelet "Vildmarken kom Vildmarken til Hjælp", en urovekkende og ubehagelig fortelling om en bøffelokses død. Etter å ha fått bakbeina bundet sammen og munnen surret igjen med lærreimer, blir den i løpet av natten angrepet av en leopard som spiser av hele dens ene bakbein, og bestyreren blir nødt til å avlive den. Beskrivelser av lidelse og en påfølgende død møter oss også i andre kapitler i del IV. "Kitosh' Historie" kan sies å danne en parallell til fortellingen om bøffeloksen. Etter å ha lånt farmerens hest til en venn, blir Kitosh bundet til låven og prylt. I likhet med bøffeloksen, dør Kitosh i løpet av natten av skadene han har blitt påført. Overalt i del IV synes fortelleren å bli konfrontert med død; iguanenes død, Esas død, og giraffenes skjebne i fangenskap i Hamburg, som er så grusom at fortelleren heller ønsker dem døden. Til og med det lille kapittelet om Afrikas fugler, som åpner med en beskrivelse av nattergalens sang, ender med flamingoenes død: "De døde Fugle flød en kort Stund paa Vandet, og gyngede op og ned i Skibets Køl vand, før de sank" (1965:244).

Narrativets sammenbrudd i del IV kan leses som en følge av fortellerens møte med grenseområder som tap og død. Oppstykkningen av narrativet i ulike deler og anekdoter kan sees som en mangel på formildende og helende apolliniske "flekker" og "slør", en fremstillingsform som ville gjort en enhetlig fremstilling mulig. I møte med døden og tapet er fortelleren nødt til å "vende seg bort", på den måten at den påbegynte anekdoten eller fortellingen forlates, og en ny påbegynnes. En måte å forstå dette trekket ved fremstillingsformen på, er at fortelleren her ikke er kommet så langt i erkjennelsesprosessen at hun ubetinget elsker sin skjebne, og makter tanken på døden. Tanken på døden er så trykkende og skremmende, at fremstillingen av den er umulig. I kapittel 2 ble det vist hvordan Nietzsche mener det er avgjørende at det enkelte individ bare blir seg bevisst så mye av undergrunnen og grenseområdene, som det klarer å overvinne gjennom sin kraft til

apolliniske utlegninger (*TF* 1969:141). Leses del IV innenfor et slikt perspektiv, har fortelleren latt seg overmanne i møtet med døden og de dionysiske innsiktene.

Del IV avsluttes med gjengivelsen av et gammelt, gresk vers av Sappfo: ”Plejaderne sank, og Selene./ Midnat er inde/ Timerne rinde/ jeg hviler paa Lejet alene” (1965:270). Dette verset danner en viktig overgang til del V, da sitatet anskueliggjør hvordan man etter å ha innfunnet seg med lidelsen, til slutt bare opplever seg selv (jfr. Nietzsche *STZ* 1998:134). I del V står fortelleren selv i sentrum, og hun makter å se døden og uttømme smerten. Dette muliggjør en kronologisk og helhetlig fremstilling.

3.4 Gjennombruddet i del V

Del V åpner med kapittelet ”Tunge tider”. Til forskjell fra del IV står fortelleren nå i sentrum. Vi får beskrevet ukene i forkant av at farmen går tapt, med feilslåtte avlinger og gresshoppenes angrep. Fortelleren skjønner at hun er nødt til å selge farmen. Lest i forhold til del IV, fremstår kapittelet ”Kinanjuis død” særlig viktig. Her står fortelleren ansikt til ansikt med døden:

Kinanjui laa fladt udstrakt paa sin Seng. Han var ved at dø, allerede halvvejs inde i Død og Opløsning, og Stanken af ham var saa voldsom, at jeg til at begynde med ikke turde lukke Munden op. Den gamle Mand var ganske nøgen (...). Hans Øjne var halvt brustne, og mælkeaktige i det mørke Ansigt. Men han kunde endnu se med dem, og da jeg kom hen til hans Seng, drejede han sine Øjne imod mig, og han holdt sit Blik fæstet paa mit Ansigt al den Tid, jeg var i Hytten. (1965:285-286)

Dette er en detaljert beskrivelse av et menneske på dødsleiet. Fortelleren skildrer Kinanjuis lidelser uten distanse; hun er til stede og ser dette med egne øyne, uten å ”vende seg bort”. Fortelleren har gjennomgått en erkjennelsesprosess, der hun til slutt, etter å ha sett inn i tilværelsens indre og møtt døden ansikt til ansikt, makter å akseptere døden, og slik også oppleve seg selv og fremstille den tilværelsen som møter henne. Forsøket på å opprettholde et Selv og forsøket på å gi tilværelsen mening, henger hos Nietzsche nøye sammen:

Mennesket gav først selv tingene verdi – av selvoppholdelsesdrift; det gav *selv* først tingene mening – en menneskemening! derfor kaller det også seg selv ”mennesket”, det er: ”den verdsettende”. Å verdsette er å skape: hør dette, dere skapende! Selve verdsettelsen er den verdifulleste av alle verdifulle ting! Først gjennom vurderingen oppstår verdi: og uten verdsettelse er tilværelsens nøtt selv hul og verdiløs. Hør dette, dere skapende! (*STZ* 1998:47)

Uten menneskets vurdering og skapende evne, er tilværelsen tom og uten verdi – den er absurd og meningsløs. Kun gjennom jeget kan tilværelsen bevises (STZ 1998:23). Synet på mennesket som skapende, er en viktig forenende faktor mellom Nietzsche og Kristeva. Også Kristeva ser den litterære skapelsesprosessen som et skapende jeks forsøk på en bearbeidelse av møtet med tilværelsen: ”Et univers jeg etter beste evne forsøker å få til å stemme med mine egne erfaringer av virkeligheten” (SS 1994:36). Kristeva tillegger kunsten og det poetiske språket stor betydning, og i likhet med Nietzsche, er de forutsetninger for subjektets overlevelse (SS 1994:185).

Den afrikanske Farm kan leses som et slikt forsøk på å fremstille tilværelsen, og å gi den mening, gjennom språket og kunsten. Fortelleren tematiserer dette allerede tidlig i narrativet, der hun forteller om tørketiden; ”en tragisk, forfærdelig Oplevelse” (1965:43, min kursivering). I møte med det tragiske blir kunsten eneste botemiddel:

Jeg var ung, og for at leve maatte jeg samle mine Evner om noget, hvis jeg da ikke skulde hvirvles helt bort med Støvet, der stod op i høje Støtter paa Vejene, eller med Røgen over Sletten. Jeg begyndte om Aftenen at skrive Historier og Eventyr, som kunde tage mine Tanker langt bort til andre Lande og Tider. Nogle af disse Historier havde jeg før fortalt, til Underholdning af en Ven af mig, der tit besøgte mig paa Farmen. Naar jeg holdt op at skrive og gik ud af Huset, blæste der en tynd, grusom Vind, Himlen var klar med en Million haarde stjerner, alt var tørt. (1965:45)

Kunsten er avgjørende for jegets selvoppholdelse, og for fremstillingen av tilværelsen og det tragiske.²⁷ Selboe påpeker hvordan innledningen i *Den afrikanske Farm* sammenskriver identitet og topografi – en åpning hun mener er tematisk og metaforisk karakteristisk for forfatterskapet som helhet (1996:40). En mulig måte å forstå denne sammenskrivingen på, er gjennom forholdet mellom Selvet og Væren, slik det, som vist, beskrives av både Nietzsche og Kristeva. Narrativets bevegelse i *Den afrikanske Farm*, fra sammenbrudd til gjennombrudd, kan leses som et forsøk på å opprettholde et Selv i møte med tilværelsens kaos, og samtidig gi dette kaoset en mening. Til slutt fremstår narrativet koherent, og ved at begynnelse og slutt bindes sammen, kan *Den afrikanske Farm* betraktes som et formfullendt hele:

²⁷ Både i ”Livets Veje” og kameleon-episoden fungerer kunsten som et botemiddel og en trøst. I ”Livets Veje” sier fortelleren at hun skal huske på fortellingen om storken i nødens time (1965:214). Også i møtet med kameleon-episoden fungerer kunsten på liknende måte: ”Hvor jeg end gik, skred Jorden bort under Fødderne på mig, og Stjernerne faldt fra Himlen. Jeg tænkte paa Digtet om Ragnarok, hvori Stjernernes Fald er beskrevet, og paa Verset om Dværgene, som høres sukke dybt i Fjældet, og som dør af Skræk” (1965:312, mine kursivering).

Fra dette Sted saa jeg Ngong Hills mod Sydvest. Højdernes ædle Bølge rejste sig over det omgivende flade Land, mørkere blaa end Himlen. Men det var allerede saa langt borte, at de fire Tinder saa ubetydelige ud paa den lange Bjærgryg, man kunde næppe skelne dem. Det var anderledes herfra end set fra Farmen, som om det var et andet Bjærg. Bjærgets Omrids blev langsomt glattet og jævnet ud af Afstanden. (1965:329)

Beskrivelsen peker tilbake på åpningens beskrivelser av farmen, fjellet og landskapet i det afrikanske høylandet. Formen understreker på denne måten det tragiske synet på livet som selvfornøyende og sirkulært. At narrativet til slutt fremstår på denne måten, skyldes at fortelleren ikke har veket unna tilværelsens grenseområder, men har evnet å innreflektere også smerten i sin diskurs. Med Kristevas terminologi kan det sies at det litterære verket på denne måten er å følge smerten, stå ansikt til ansikt med den, og gi den en form, for på denne måten å uttømme smerten. Skriften blir slik en sublimerende utvei: fordi skriften er tilgivelse, er den også en forvandling, en overføring og et uttrykk (SS 1994:129).

På denne måten er kunsten, både hos Nietzsche og Kristeva, knyttet til et forsøk på å se inn i tilværelsen og forsøke å gi den mening. For begge er kunsten det eneste stedet der sannheten kan utholdes. Sannheten, forstått som den ukommuniserbare smerten ved tilværelsen, kan kun uttrykkes gjennom det Nietzsche omtaler som helende ”flekker”, eller gjennom stil og retorikk hos Kristeva. *Den afrikanske Farm* kan leses som et slikt bevisst mestringsforsøk, der det urepresenterbare – tilværelsens grusomhet og absurditet – blir gitt et uttrykk. Gjenkaller vi betraktningene fra delkapittelet ”2.6 Kunsten som botemiddel”, kan det diskuteres hvorvidt det dionysiske og semiotiske strømmer gjennom de apolliniske ”flekkene” og den symbolske bygningen, og slik sett muliggjør fremstillingen av det tragiske og melankolske. Kelly Oliver påpeker hvordan det poetiske språket, hos både Nietzsche og Kristeva, er revolusjonært nettopp fordi det inneholder noe usagt og urepresenterbart: ”What is revolutionary or even therapeutic in ‘poetry’, according to both Nietzsche and Kristeva, is not what it articulates, but what it does not articulate, the unspoken. The power of revolutionary ‘poetry’ is the effect of something still hidden” (1989:316). Kristeva sporer dette usagte først og fremst i avantgardistisk litteratur, der det poetiske språket forstyrrer den symbolske orden (Oliver 1989:311). Blixen er ikke en representant for en avantgardistisk litteratur, men vi kan likevel spore en tendens i retning av en forstyrrelse av den symbolske orden. Det er riktig nok ikke rimelig å snakke om en elidering eller korrumperting av syntaksen, slik vi kan se det hos for eksempel Samuel Beckett, men også i *Den afrikanske Farm* finner vi brudd og rytmiske variasjoner. En stilistisk analyse av *Den afrikanske Farm*, med utgangspunkt i Nietzsches og Kristevas vektleggelse av litteraturens bruk av musikk, kan

danne en innfallsvinkel for en analyse av hvordan det rytmiske og ikke-språklige er en avgjørende del av kunstens fremstilling av tilværelsen og det tragisk-melankolske.

3.5 Stil²⁸

I den tidligere Blixen-forskningen har flere fokusert på det musikalske ved Blixens stil.²⁹ Selboe er en representant for denne tendensen, der hun kobler Blixens fascinasjon for språkets sanselige side til beskrivelsene av de innfødtes danser, ngomaen: ”Utlegningene om språket kulminerer så å si med en musikalsk beskrivelse, som jo er i overenstemmelse med den gjennomgående vektleggingen av det poetiske og klanglige. Som hos Rousseau er språkets opprinnelse egentlig musikken” (1996:59). Særlig interessante er Selboes kommentarer til det musikalske ved beskrivelsene av Kamantes brev til fortelleren. Kamante kan verken skrive eller snakke engelsk. For å få skrevet brevene går han til en av de profesjonelle indiske skriverne, men også de har dårlige engelskkunnskaper, og utstyres brevene med en rekke tegn og ”kruseduller”:

Ud af alt dette kommer den Slags Budskaber, som Folk engang fik af Oraklet i Delphi. Der er et Perspektiv i de Breve, jeg faar. Jeg føler, at der er en Meddelelse i dem, som har ligget Afsenderen tungt paa Hjerte, som har faaet ham til at gaa tre til fire Mil fra Kikuyu-Reservatet til Posthuset. Men Meddelesen er hyllet i Mørke. Det billige, snavsede Ark Papir, som, naar det ankommer, har rejst mange Tusend Mil, det skrigger op imod mig, men hvad det siger veed jeg ikke. (1965:75)

Selboe påpeker hvordan stemmen når mottakeren til tross for uforståeligheten på grunn av språkets sanselige side, lydsiden snarere enn innholdssiden eller idéiden:

Forståelsen er med andre ord ikke avhengig av språkets semantiske side, men trenger ofte sterkest gjennom når semantikken svikter. Det er den mangelfulle syntaksen – formens ufullstendighet – som bærer budskapet. Bokstavene utgjør imidlertid en slags sammenheng, og innholdet blir gjentatt gang på gang; det viser seg av tekstens referat at brevene faktisk forteller en hel del om Kamantes situasjon, at han er arbeidsløs og fattig osv. Men ropet fra hans sjel – hans sterke stemme – trenger gjennom til tross for skriftens merkelige logikk, så å si på tvers av brevets innhold, og det er denne stemmen som er bærer av den vesentlige betydningen. Meningen er underordnet klangen. (1996:56)

²⁸ Stil forstås som en ”samlebetegnelse for den språklige uttrykksformen i en litterær tekst, det samlende preg som uttrykksmidlene i en tekst gir” (Lothe m.fl. 1999:238).

²⁹ Se også Aikens vektleggelse av det musikalske, der hun omtaler *Den afrikanske Farm* som ”a ’song’ that lifts and carries its listeners above the suffering, loss, and death it narrates” (1990:243). På denne måten knytter Aiken det musikalske til representasjonen av lidelse, tap og død.

Det kan være interessant å se Selboes utsagn i lys av Kristevas teori. Meningen kommer til uttrykk gjennom lydsiden snarere enn innholdssiden eller idéside, på samme måte som det semiotiske elementet i språket trenger gjennom og utsetter det symbolske elementet for et press. Det semiotiske – det som ikke står skrevet – blir på denne måten den egentlige meningen og innehar en betydning som ikke kan nås på noen annen måte. Hos Nietzsche bryter det dionysiske på liknende måte gjennom de apolliniske ”flekkene”. Kamantes meddelelse av livet i Afrika omtales som en meddelelse som er hyllet i mørket, men som likevel taler til fortelleren, som musikk: ”Hans Stemme er sterk, naar han raaber til mig over Havet, der er en Klang i den af Hyrdedrengen Davids Harpe” (1965:76). Fortellerens beskrivelser av Kamantes brev kan leses som en metakommentar, der musikken fremstilles som noe som kommer til uttrykk mellom ordene. Både hos Nietzsche og Kristeva er henholdsvis det dionysiske og det semiotiske nært knyttet til det musikalske, nærmere bestemt et begrep om musikalsk dissonans: ”(av lat. *dis*, ’i stykker’ og *sonare*, ’lyd, klinge’), misklang, musikalsk betegnelse som blir brukt på mange forskjellige måter om litteratur” (Lothe mfl. 1999:238). Både Nietzsche og Kristeva anvender på denne måten et begrep hentet fra musikken for å si noe om estetiske fenomener. Kristeva knytter dissonans til språkets semiotiske element, der hun skriver: ”Fordi de alle [Louis-Ferdinand Céline, Stéphane Mallarmé og Antonin Artaud] er stilister, lar de oss høre dissonansen i språkets tetiske og faderlige funksjon” (2003:260).³⁰ Nietzsche, på den andre siden, setter dissonans i nær forbindelse med det dionysiske, der han skriver at musikken er den egentlige forestilling om verden (*TF* 1969:128). Kunstens bruk av dissonans blir dermed et sentralt element for å forstå bakgrunnen for hans påstand om at verden og tilværelsen kun kan rettferdiggjøres som estetisk fenomen:

Jeg gjentar da det tidligere utsagn om at verden og tilværelsen kan rettferdiggjøres bare som estetisk fenomen. I denne forstand må den tragiske myte nettopp overbevise oss om at selv det heslige og uharmoniske er det kunstferdige spill viljen leker med seg selv, i sitt evige overmål av lyst. Dette er det nesten ufattelige urfenomen innenfor den dionysiske kunst. *Det kan gjøres direkte forståelig bare i den underfulle tyding av den musikalske dissonans*. Musikken, som et sidestykke til verden, er i det hele tatt det eneste som kan gi et begrep om hva vi forstår under rettferdiggjørelse av verden, som estetisk fenomen. Den lyst som fødes gjennom den tragiske myte, har en lignende hjemstavn som den lystbetonte opplevelse av musikalsk dissonans. Det dionysiske er

³⁰ Begrepet tetisk er synonymt med den språklige betydningsprosessens grunnstruktur (Witt-Brattström1990:17).

uttrykk for vår lyst, også ved smerte. Dette er det felles moderskjød for musikken og den tragiske myte. (TF 1969:139-140, min kursivering)³¹

Musikken kan gjøre det forståelig hvordan det er mulig å føle lyst også ved smerte. Akkurat som man ved dissonans i musikken, kan føle lyst og glede, kan man gjennom kunsten føle lyst også ved tilværelsens lidelse og absurditet. Nietzsche påpeker hvordan musikken utdyper et område hvis lystbetonte akkorder lar dissonansene klinge like yndefullt som det frykteligste verdensbilde og ”leker med ulystens torner” (TF 1969:141). Med Nietzsches bruk av dissonansbegrepet, blir musikken en uttrykksform der sannheten – det grusomme, forferdelige og absurde ved tilværelsen – kommer til uttrykk. Også hos Kristeva er musikken en måte å gi sannheten et uttrykk på; etter det valéryske øyets syn inn en hvitglødende ovn, leter Mallarmé, i følge Kristeva, etter ordenes musikk (SS 1994:229).

Anvendt i en analyse av *Den afrikanske Farm* gjør dissonansen seg gjeldende på to plan: tematisk gjennom eksplisitte formuleringer, samt rent formelt og språklig. Flere steder i *Den afrikanske Farm* knytter fortelleren møtet med tilværelsen til sang, musikk og dans. De mange musikalske beskrivelsene i *Den afrikanske Farm* er et karakteristisk trekk ved Blixens stil. Også her blir musikken en måte å gi sannheten et uttrykk på. Det mest fortettede eksemplet på dissonans, både på et tematisk og formelt plan, er fortellerens beskrivelse av ”sangen om Afrika”:

Jeg kan en Sang om Afrika, tænkte jeg, om Girafferne og om den afrikanske Nymaane, som ligger paa Ryggen, om Plovene i Marken og om Kaffeplukkernes svedte Ansigter. Kan Afrika ogsaa en Sang om mig? Dirrer Luften over Sletten nogensinde med en Farve, som jeg har haft paa, leger Børnene en Leg, hvori mit Navn forekommer, kaster Fuldmaanen en Skygge over Gruset paa Indkørslen til Huset, som ligner min? Ser Ørnene paa Ngong ud efter mig?. (1965:74)

Dette er en rytmisk og musikalsk beskrivelse, der det legges opp til en høystemt og mektig naturbeskrivelse. Også fortellerens bruk av substantiver understreker og underbygger det ”høye”; giraffene, nymånen, luften, fullmånen og ørnene befinner seg alle på et høyt plan. Med en anaforisk struktur – sammenbundet av ordene ”som” og ”om” – skaper teksten en forventning om at det hele skal tone høyere og høyere, som en symfoni som stadig stiger og løftes.³² Med spørsmålet ”Kan Afrika ogsaa en Sang om mig?” brytes denne forventningen, og det inntreffer et vendepunkt og et brudd – både tematisk og formelt. Den høystemte

³¹ Mytenes betydning for det tragiske kunstverk vil bli redegjort for i kapittel 4.

³² Anafor er en ”retorisk figur som betegner gjentagelse av det samme ordet, eller flere ord i begynnelsen av to eller flere etterfølgende perioder” (Lothe m.fl. 1997:12-13).

musikalske beskrivelsen ender i noe annet; den får en urovekkende og uventet slutt, som kan sies å romme en ensomhet og fremmedfølelse. Deretter fortsetter fortelleren beskrivelsen med gjentagende rytmiske repetisjoner, grammatisk bestående av et verb, subjekt og objekt, etterfulgt av en modifikasjon. Denne strukturen gjentas tre ganger. Den fjerde repetisjonen avbrytes og etterfølges ikke av en modifikasjon, men avsluttes kun med spørsmålet ”Ser Ørnene paa Ngong ud efter mig?” (1965:74). Også dette blir et formelt og tematisk brudd, da vi forventer en modifikasjon. Spørsmålet blir hengende i luften, og rommer, som det første spørsmålet, en ensomhet og stillhet. Lik Nietzsche beskriver musikkens dissonans, ender beskrivelsen i en uventet og urovekkende klang. Til tross for at fortellerens beskrivelser av ”sangen om Afrika” innehar en ensomhet og en form for uro, preges den samme beskrivelsen også av lyst på grunn av det poetiske språkets særegne rytme og billedbruk. På denne måten likner beskrivelsen det fenomenet Nietzsche omtaler i forbindelse med opplevelsen av dissonansen; til tross for tilværelsens lidelse og absurditet, kan vi fortsatt ønske den og føle lyst i møte med den, så lenge den er kunstnerisk og tragisk representert.

Det er et gjennomgående trekk i *Den afrikanske Farm* at fortelleren knytter beskrivelsene av landskapet og tilværelsen til musikken. Ofte gjøres dette ved bruk av besjeling – et karakteristisk trekk ved Blixens stil og retorikk.³³ Bruken av besjeling begrenser seg imidlertid ikke til beskrivelser knyttet til det musikalske, men gjennomsyrrer landskapsbeskrivelsene i *Den afrikanske Farm*; vinden vandrer, gresset springer og flykter, marken rødmer, skyene reiser, høydene åpner seg motvillig, og månen taler (1965:10, 15, 13, 10, 300, 321). Ofte brukes besjeling i kombinasjon med simile: ”Dufte løber langs med Jorden, og Stjernes kud løber over Himlen, som Taarer over Kinder” (1965:80).³⁴ I mange tilfeller fungerer besjelingen på den måten at naturen ”spiller på lag med” fortelleren og svarer til hennes erfaringer. Dette var for eksempel tilfellet i forbindelse med det tidligere brukte sitatet fra beskrivelsene av Finch-Hattons begravelse, der ”Højene stod alvorlige lodret op, de vidste og forstod, hvad vi foretog os i dem” (1965:302). Besjelingen har her en bekræftende funksjon, der Afrika tar i mot og tilegner seg Finch-Hatton – han blir så å si ett med Afrika. Denne typen besjeling går igjen i narrativet: ”saa var det Afrika selv, der vandrede, lo, talte sine Hjorder, dansede og berattede om gamle Dage” (1969:25). Her forutsettes Afrika å ha en stemme, som kan tale og le, og en kropp som kan danse. Denne

³³ Besjeling er en ”metafor type som projiserer menneskelige egenskaper over på noe ikke-menneskelig” (Lothe m.fl. 1997:29).

³⁴ Simile er en ”retorisk figur, en eksplisitt sammenligning som åpenbarer en likhet mellom to helt forskjellige ting (en form for analogi) oftest ved bruk av ordet ’som’” (Lothe m.fl. 1997:232).

besjelingen er en klassisk trope som i retorikken har fått navnet *prosopopeia*.³⁵ Naturen svarer og gjenspeiler fortelleren. Her kan det se ut som besjelingen som virkemiddel fungerer på den måten den gjorde i romantikken, der naturen oppfattes som et organisk hele, som mennesket hadde del i (Fibiger og Lütken 2005:484). I *Den afrikanske Farm* får imidlertid besjelingen også en annen virkning. Gjenkaller vi sitatet ovenfor, der fortelleren spør ”Kan Afrika ogsaa en Sang om mig?” (1965:74), blir det resultatet av et tolkningsspørsmål hvorvidt man mener besjelingen virker harmoniserende eller fremmedgjørende. Det kan argumenteres for at teksten selv legger opp til at besjelingen her virker fremmedgjørende; det er lite som tilsier at Afrika kan en sang om fortelleren, at luften over sletten dirrer med en farge hun har hatt på, at barna leker en lek der hennes navn forekommer, eller at månen skulle kaste en skygge som likner hennes. Det skrives frem en fremmedgjørelse mellom fortelleren og det landskapet hun beskriver. Dette forholdet preges imidlertid av noe annet enn bare manglende resiprositet. Besjelingen får en paradoksal virkning ved at den skriver frem et umulig forhold, som det likevel ikke går an å løsrive seg fra; hvis besjelingen legger opp til at Afrika *ikke* kan en sang om fortelleren, fremstår det paradoksalt at man likevel fortsetter å forholde seg til forsøket på å få landskapet i tale. Det er på denne måten et forhold det er umulig å komme utenom. Besjelingens virkning er også paradoksal i den forstand at den både skriver frem og utvisker jeget. Der Dag Heede, i *Det umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen* (2001), mener at omrisset av en person indirekte skrives frem gjennom landskapet og dyreverdenens antropomorfering, mener Selboe at personifiseringen av landskapet fører til en avpersonifisering av fortelleren (Heede 2001:229, Selboe 2012:23). Begge deler kan sies å finne sted, og er et resultat av besjelingen. Besjelingen peker på denne måten på noe fundamentalt tragisk: Fortelleren har et ønske om å skape en mening og en forbindelse mellom seg selv og den tilværelsen som møter henne. Dette forholdet vil imidlertid aldri fremstå resiprokt. Nettopp her får det musikalske ved Blixens stil i kombinasjon med besjeling en særegen virkning, som vist i analysen av ”sangen om Afrika”. Besjelingen blir et forsøk på å få tilværelsen i tale, et forsøk på å få et grep om det kaos som møter mennesket, samtidig som den peker på umuligheten ved dette. ”Under” ordene, i de rytmiske bruddene, ”hører” vi sannheten; smerten som oppstår i møte med det grusomme og absurde ved tilværelsen. Hos Nietzsche leder denne erfaringen til en estetisk lyst og hos

³⁵ ”(av gr. *prosopon*, ’ansikt’ og *poiein*, ’lage, skape’; lat. *fictio personae*, ’oppdiktning av person’), klassisk retorisk trope som betegner at begreper, ting eller dyr gis menneskelige egenskaper” (Lothe m.fl.1997:205).

Kristeva til *jouissance* eller nytelse.³⁶ Dette er et paradoksalt og tilsynelatende umulig forhold, som bare kunsten kan gi oss en viss forståelse av.

3.6 Estetisk lyst og *jouissance*

Nietzsches begrep om den estetiske lyst og Kristevas begrep om *jouissance*, er begge beskrivelser av henholdsvis tragediens og det melankolskes virkning. Begge begrepene forsøker å forklare hvordan det er mulig å trekke en form for lyst eller nytelse ut av sorg, tap og det absurde ved tilværelsen. For både Nietzsche og Kristeva er dette kun mulig i kunsten, gjennom samspeillet mellom henholdsvis det apolliniske og det dionysiske, og det symbolske og det semiotiske. Der Nietzsches begrep er en estetisk og filosofisk kategori, har *jouissance*-begrepet en psykoanalytisk forankring. Kristevas teori innehar flere beskrivelser av dette begrepet, og utdyper i større grad forutsetningene for den opplevelsen *jouissance* innebærer, enn det Nietzsche gjør i forbindelse med den estetiske lyst. Muligheten for opplevelsen av *jouissance* skriver seg tilbake til et før-språklig stadium. I kapittel 1 ble det gjort klart at denne oppgaven tar en rekke forbehold i møte med Kristevas teori. Særlig gjelder dette det semiotiske elementets forhold til en pre-ødipal mors kropp, når dette leses biologisk. Når *jouissance*-begrepet likevel anvendes i en analyse av *Den afrikanske Farm*, er dette en konsekvens av at Kristeva mener litteraturen vitner om vår evne til å bearbeide én grunnleggende, og mange påfølgende sorger (SS 1994:54). *Den afrikanske Farm* analyseres som et sorgarbeid, løst fra den første grunnleggende sorgen som tapet av mors kroppen innebærer. I analysen av *Den afrikanske Farm* blir tapet forstått i betydningen tap av mening som en følge av opplevelsen av et grenseområde.

Som nevnt i kapittel 1, knytter Kristeva *jouissance* til det poetiske språkets bearbeidelse av tapet, som nærmer seg en form for nytelse, en erfaring som finner sted når den rytmiske driften filtreres gjennom språket og dets mening (2003:263). På denne måten står *jouissance* i nær forbindelse med språkets lydlige uttrykk. Graybeal påpeker dette der hun skriver at "Kristeva's way of 'listening' helps us to hear the particularities of each writer's experience of *jouissance*" (1990:17). Med henvisning til Louis-Ferdinand Céline og James Joyce, skriver Kristeva at man må lese deres tekster høyt for å kunne begripe at formålet med den praksisen vi oppfatter som språk, er å vinne fram med en musikk, en rytme, en polyfoni, men også med en utradering av meningen gjennom meningsløshet og latter:

³⁶ I norske utgaver oversettes gjerne *jouissance* med nytelse.

Dette er en vanskelig operasjon som ikke krever at leseren skal kombinere betydninger, men derimot vil at han skal knuse sin egen dømmende bevissthet og åpne for fortetningens produkt, den rytmiske driften som idet den filtreres gjennom språket og dens mening, erfares som *nytelse*. (2003:265, min kursivering)

I *Den afrikanske Farm* kan fortelleren sies å tematisere dette når hun forteller om hvordan hun – før hun lærte seg å snakke swaheli – leste opp de innfødtes brev:

Jeg sad da ved mit Bord og læste Brevene andægtigt op, Ord for Ord, med Adressaterne til Brevene i aandeløs Spænding omkring mig, og jeg kunde følge min Teksts Virkning uden at vide, hvad det i Virkeligheden drejede sig om. Undertiden brast de i Graad mens jeg læste, eller vred deres Hænder, til andre Tider skreg de højt af Glæde. Den mest almindelige Virkning af min Oplæsning var Latter, og de var bestandig sammenbøjede i Latterkrampe, naar jeg læste højt. (1965:109)

På samme måte som Kristeva påpeker hvordan tekster må leses høyt for å begripe at formålet med språket er å vinne fram en rytme og en utradering av mening gjennom latter, fremstiller fortelleren virkningen av sin opplesning som en erfaring som likner denne. Hos Kristeva beskrives denne erfaringen som de semiotiske driftenes og prosessenens filtrering og uttømming gjennom den symbolske bygningen, gjennom sang, musikk, dans, poesi og teater – som hun samlende karakteriserer som kunst.³⁷ Denne uttømmingen leder i siste instans til en opplevelse av *jouissance* (1984:79). Når Kristeva omtaler *jouissance* som en språklig praksis som likner latterens, skyldes dette at språket kommer i bevegelse: ”The practice of the text is a kind of laughter whose only explosions are those of language” (1984:225). Ved at språket, ordene og det symbolske brytes opp, innføres det en bevegelse i teksten. *Jouissance*, sammenliknet med latter, har på denne måten en funksjon som kan minne om jordskjelvets kaotiske kraft, slik det ble beskrevet tidligere i dette kapitlet. Som en følge av den oppløsende virkningen, kan *jouissance* strømme fritt gjennom den symbolske bygningen.

Med tanke på denne oppgavens analyse av dobbeltheten mellom tap, smerte og lidelse på den ene siden, og frihet, lyst og latter på den andre siden, fremstår det avgjørende at Kristeva omtaler latteren som ”always painful, forced, black” (1984:22). *Jouissance* er på denne måten en nytelse som springer ut av lidelsen. Dette er en dobbelthet som ligger allerede i Roland Barthes’ tidlige bruk av begrepet. I *Lysten ved teksten* (1973) lanserer han begrepene

³⁷ Det er verdt å merke seg at Kristeva tilbakefører dette til de dionysiske fester i det antikke Hellas: ”By reproducing signifiers – vocal, gestural, verbal – the subject crosses the border of the symbolic and reaches the semiotic chora (...). The Dionysian festivals in Greece are the most striking example of this deluge of the signifier, which so inundates the symbolic order that it portends the latter’s dissolution in a dancing, singing, and poetic animality” (1984:79). Dette kan leses som en kobling til Nietzsche.

plaisir/jouissance, lyst/vellyst.³⁸ En lyst-tekst er i følge Barthes ”en tekst som gjør en glad, tilfreds, euforisk; en tekst som springer ut av kulturen, som ikke bryter med den, som er knyttet til en komfortabel måte å lese på” (1998:18). En vellyst-tekst, derimot, er ”en tekst som setter en i en tilstand av selvfortapelse, som fremkaller ubehag (kanskje til og med en slags lede), som rokker ved leserens historiske, kulturelle, psykologiske grunnvoll, ved stabiliteten i hans lyster, verdier og erindringer, skaper krise i hans forhold til språket” (1998:18).³⁹ Sees begrepene i sammenheng med Nietzsches beskrivelser av den tragiske virkning, kan *jouissance*/vellyst sies å svare til det Nietzsche omtaler som ”estetisk lyst”, mens lyst kan sies å svare til det han anser som kun å være ”moralsk oppbyggelig” (*TF* 1969:139). Verset Finch-Hatton siterer for fortelleren – ved en anledning der de begge vet at farmen vil gå tapt – kan sies å demonstrere forskjellen mellom en lyst-tekst og en vellyst-tekst: ”You must turn your mournful ditty/ to a merry measure,/ I will never come for pity/ I will come for pleasure” (1965:291).⁴⁰ Verset har en jevn rytme, bestående av to firfotet og to trefotet trokéer: - U-U-U-U/-U-U-U/-U-U-U-U/-U-U-U. Verset er tematisk, grammatisk og musikalsk forutsigbart. Det er ingen brudd eller dissonans, det følger ikke latterens logikk. Rent tematisk forfekter verset et syn på det tragiske og det melankolske som står i motsetning til det som har blitt vist gjeldende både for *Den afrikanske Farm* som helhet og for fortellerens og bipersoners livsanskuelser. I verset ønsker ikke det dikteriske jeget tragedie/vellyst (pity), men lyst (pleasure). Der Barthes beskriver lysten som et velbehag, en tilfredshet og velvære, representerer vellysten derimot, et sjokk, en rystelse og en selvfortapelse (1998:23). Det dikteriske jeget i det siterte verset søker det konforme og behagelige, og kan på denne måten ikke sies å inneha en forståelse av muligheten for å føle lyst også ved smerte, slik vellyst-begrepet er et forsøk på å forklare.⁴¹ Fortelleren i *Den afrikanske Farm* velger, som vist gjennom analysen av ”sangen om Afrika”, en annen løsning; hun velger tragediens og det melankolskes estetiske lyst og *jouissance*. Både hos Nietzsche og Kristeva er begrepene et forsøk på å forklare hvordan lyst og nytelse er mulig, når tapet, og i siste instans døden, er det eneste sikre. Hos begge peker dette på noe som ikke kan uttrykkes gjennom språket alene. Estetisk lyst og *jouissance* oppstår som en følge av samspillet mellom henholdsvis det apolliniske og det dionysiske, og det symbolske og det

³⁸ Når denne oppgaven tidligere har brukt betegnelsen lyst i møte med *Den afrikanske Farm* og Nietzsches filosofi og Kristevas teori, er dette blitt brukt liknende som Barthes bruker begrepet vellyst, ikke lyst.

³⁹ I følge Barthes er tragedien særlig interessant i så måte, da den representerer en forsterking av vellysten fordi man forteller en historie man kjenner slutten på (1998:47). I *Den afrikanske Farm* vet vi at farmen vil gå tapt – det er innskrevet helt fra begynnelsen av.

⁴⁰ Verset er en omskrevet versjon av et dikt av Percy B. Shelley.

⁴¹ Versets budskap er på denne måten i tråd med analysen av Finch-Hattons manglende tragiske og dionysiske livsinnsikt.

semiotiske.

Den forutgående stilistiske analysen har vist hvordan *Den afrikanske Farm* representerer en retorisk eleganse, gjennom musikalitet, besjeling, billedspråk, projisering, brudd og dissonans. På denne måten kan man si at *jouissance* demonstreres i *Den afrikanske Farm*. Det må imidlertid påpekes at *jouissance* vanskelig lar seg påvise helt konkret. Det er en abstrakt kategori, og fungerer derfor ikke optimalt som hermeneutisk verktøy. Muligens er det en mer anvendbar kategori i møte med modernistisk litteratur, hvilket Kristeva ofte har som utgangspunkt. Det er likevel blitt vist hvordan *jouissance* kan la seg spore i *Den afrikanske Farm*, både tematisk og på et formelt og språklig nivå. Stilen i *Den afrikanske Farm* skiller seg på avgjørende måte, både tematisk og rytmisk, fra verset Finch-Hatton siterer. Sammenliknet med modernistisk eller avantgardistisk litteratur er det likevel et gradsspørsmål hvorvidt *jouissance*-begrepet egner seg for å belyse Blixens stil.

Vi husker at Kristeva mener Duras' tekster ender i et "ingenting" som leder henne til et "meningens tomrom" (SS 1994:229). Bak Kristevas resonnement ligger det et syn på melankoli som drivkraft bak teksters retorikk (SS 1994:203). Melankolien kan, som sagt, få ulikt utfall. Stilen blir da et spørsmål om hvordan melankolien fungerer, og hva slags retorikk den driver frem. Duras' tekster er, i følge Kristeva, bundet av en retorisk klossethet, og ender i stillhet. Driver melankolien derimot frem en stilistisk vellykkethet, ender den i renselse, i katharsis (SS 1994:206). På bakgrunn av den forutgående stilistiske analysen kan det argumenteres for at *Den afrikanske Farm* kan omtales som katharsisk litteratur. Den estetiske lysten eller *jouissance* leder i siste instans til katharsis.

3.7 Katharsis

Katharsisbegrepet har hatt ulikt innhold til ulike tider. Ordet kommer fra gresk og betyr "renselse" og "befri fra noe urent" (Lothe m.fl. 1997:121). I *Om diktetkunsten* (ca. 300-tallet f.Kr.) knytter Aristoteles begrepet til tragediens virkning: "Gjennom frykt og medlidenhet fører den [tragedien] til den renselse [katharsis] som hører slike sinnsstemninger til" (1997:35). Nietzsche kommenterer Aristoteles' forståelse av katharsisbegrepet, og mener han ser den som en patologisk utladning. Selv ønsker han ikke å regne den til verken det medisinske eller moralske området (TF 1969:132). Katharsis er for Nietzsche et rent estetisk fenomen. For ham er tragediens virkning den at den gjør mennesket i stand til å se inn i tilværelsens grusomhet og absurditet, og samtidig klare å leve videre, endog med lyst. Denne egenartede lysten må søkes innenfor det rent estetiske området, uten å gripe over i

”medlidenhet, frykt eller det sedelig opphøyete” (TF 1969:139). For Nietzsche er katharsis en prosess innenfor det tragiske kunstverket.

Også for Kristeva er katharsis en effekt ved det litterære verket, men den psykoanalytiske forankringen gjør at katharsisbegrepet også utvides til å gjelde leseren og forfatteren. Carin Franzén skriver klargjørende om Kristevas katharsisbegrep i *Att översätta känslan* (1995), der hun påpeker at Kristeva ser katharsis som en symbolsk representasjon av følelsesmessige erfaringer:

Litteraturens katharsiska funktion beror alltså på att den betydelseskapande verksamheten berör det bortträngda och släpper igenom känslor och drifter, genom symboliska representationer, vilka medför en förändring av såväl subjektiva (psykiska) som konventionella (språkliga) strukturer. (1995:144)

I følge Kristevas logikk forutsetter en katharsisk litteratur at det har funnet sted en adskillelse fra den pre-ødipale morskroppen og en påfølgende vellykket identifisering med en fallisk instans. Dette er avgjørende for at subjektet siden skal kunne finne tilbake til de morstilknyttede og driftsbaserte semiotiske prosessene igjen, i språket og ordene. Her vender de tilbake som ”signifikant’, ’primærprosess’, forskyvning og fortetning, metonymi, metafor, retoriske figurer – men nå alltid underlagt og underliggende navngivningens og predikasjonens grunnleggende funksjon” (2003:258). En slik logikk gjør at Kristevas katharsisbegrep på avgjørende måte skiller seg fra Nietzsches, da han, som sagt, ser katharsis som et rent estetisk fenomen. Videre tilsier Kristevas argumentasjon at det er vanskeligere for en kvinne å skrive katharsisk litteratur, enn det er for en mann:

For en kvinne er den inverterte modermordsdriften vanskeligere enn for menn, for ikke å si umulig (...). Man kan ikke nok få understreket den enorme psykiske anstrengelsen som en kvinne må igjennom for å bli i stand til å se det andre kjønnnet som et erotisk objekt. (SS 1994:41-42)

Dette kan være noe av forklaringen på hvorfor Kristeva primært analyserer litteratur skrevet av menn. I *Svart sol* står Duras som eneste kvinne, og tjener da som eksempel på en ikke-katharsisk litteratur. Når denne oppgaven leser *Den afrikanske Farm* i lys av Kristevas katharsisbegrep, gjøres dette uten å innreflektere kjønnsmessige aspekter, så lenge dette hviler på biografiske og/eller biologiske forutsetninger. Det avgjørende premisset for denne oppgavens forståelse av Kristevas katharsisbegrep er at renselsen innebærer en bevaring av smerten og lidelsen, sammen med den nytelsen som også erfares. Dette representerer en annen tolkning av Kristevas katharsisbegrep enn den Kjersti Bale fremlegger i *Om melankoli*

(1997), der Bale mener at Kristeva har et entydig negativt melankolibegrep, i den grad hun ser melankoli som noe som må overkommes. I presentasjonen av Kristevas teori i kapittel 1 i denne oppgaven, ble det gjort klart at melankoli kan få to utfall; den kan ende i depresjon og a-symboli, eller den kan fungere som kunstnerisk skaperkraft. Bale fastholder imidlertid at Kristeva har en utvetydig bestemmelse av melankoli som en negativ term: ”Melankoli er meningstap, fortvilelse, utvisking av symbolske verdier, ja til og med av livets verdi. Ettersom kunst innebærer mening, blir melankoli noe som må overvinnes” (1997:233). På denne måten ender Bale opp med å lese Kristevas katharsisbegrep som en erstattelse av den melankolske lidelsen med musikalsk nytelse (1997:323). Denne oppgaven betrakter ikke Kristevas katharsisbegrep som en opphevelse av den melankolske lidelsen. Kristevas poetikk baserer seg ikke på et syn på skrift som en overskridelse eller renselse av melankoli. Kristevas ordvalg synes å understreke dette, da hun skriver om en nytelsens lønn i tillegg til det avdekkede ondet (SS 1994:206). Nytelsen er et *tillegg* til lidelsen, ikke en *erstattelse*.

Både hos Nietzsche og Kristeva bevarer det katharsiske verket den opprinnelige smerten. *Den afrikanske Farms* form kan sies å vitne om dette. Del IVs uro og intensitet blir ikke borte ved at narrativet i del V fremstår kronologisk, eller ved at begynnelse og slutt bindes sammen. Også de tematiske analysene av fortellerens og bipersonenes livsanskuelser har vist hvordan smerte og lyst henger uløselig sammen. I *Den afrikanske Farm* er ikke melankoli et svartsyn som må ryddes av veien. Melankoliens sorte farge er ikke ensbetydende med destruktivitet, men likner nesehornfuglens ”positive sorte”:

Sorte var de [nesehornfuglene] alle sammen, men af en dyb, sød, hemmelighedsfuld, ædel sort Farve, et intenst Mørke, der var blevet samlet og indsuget lange Tider igennem, som gammel Sod og Tørverøg, det positive sorte som faar en til at føle, at hvor der gælder Elegance, Kraft og Livfuldhed kan ingen Farve maale sig med sort. (1965:243)

Sees melankoli som drivkraften bak *Den afrikanske Farms* stil, retorikk og tematikk, representerer den nettopp en ”Elegance, ”Kraft” og ”Livfuldhed”. Det er avgjørende for denne oppgavens forståelse av et tragisk og melankolsk kunstverk at smerten avføder gleden. Leves det tragiske og melankolske til sin ende, vil det til slutt slå over i sin motsetning.

Dette ligger i både Nietzsches og Kristevas katharsisbegrep. Kristeva beskriver skriften som ”en smertefull og vedvarende kamp for å sette sammen et verk kant i kant med ødeleggelsens og kaosets ujevne vellyst” (SS 1994:171). Forstås katharsis på denne måten, kan Kristeva muligens gis rett i å omtale Duras’ *Elskeren* (1984) som et eksempel på en ikke-katharsisk

litteratur, da teksten blir værende i den lidelsen den omhandler. Det kan imidlertid synes som om også sjangerforventninger har hatt innvirkning på Kristevas lesning av Duras' verk, der hun vektlegger forholdet mellom den historiske rammen og det private og intime dramaet som utspiller seg mellom romanens personer. Kristeva omtaler *Elskeren* som en ”journalistisk fortelling om den koloniale elendigheten og ubehaget under okkupasjonen” (SS 1994:208, min kursivering), og leser den som en sosialhistorisk og realistisk roman. Går vi til teksten *Elskeren*, er det imidlertid verdt å spørre om dette er rimelige betegnelser å anvende. Kanskje handler *Elskeren* først og fremst om opplevelsen av grenseområder som tap, død og meningsløshet. Kristevas lesning kan til en viss grad sies å være styrt av en sjangerforventning til teksten, som teksten selv verken ber om eller innfrir. På denne måten kan Kristeva sies å gjøre det mange innenfor Blixen-forskningen har gjort i møte med *Den afrikanske Farm*; la utenom-tekstlige opplysninger om historie og biografi virke styrende for lesningen. Selv om det tilsynelatende er lite i *Elskeren* som minner om *Den afrikanske Farm*, har de to bøkene noen avgjørende fellestrekk: I begge er handlingen langt til en koloni og fortelles i et ikke-kronologisk narrativ. 1. personsfortelleren er riktignok ikke navngitt i *Elskeren*, i motsetning til i *Den afrikanske Farm*, der fortelleren omtales med etternavn. Både *Elskeren* og *Den afrikanske Farm* er imidlertid blitt lest selvbiografisk, som en følge av at de begge er skrevet av kvinner som selv opplevde en kolonitid.

Med utgangspunkt i sannhetsbegrepet i mottoet på tittelbladet i *Den afrikanske Farm*, vil lesninger som anlegger en selvbiografisk og/eller en dokumentarisk forståelse diskuteres. Betraktes sannhet synonymt med virkelighet og fakta, kan det innledende mottoet synes å legge opp til en fortelling om virkelige hendelser, det være seg biografiske eller historiske. Leses derimot sannhetsbegrepet i lys av det verket det er hentet fra, *Slik talte Zarathustra*, antar det helt andre dimensjoner. Når jeg i denne oppgaven velger å lese *Den afrikanske Farm* i lys av mottoets nietzscheanske referanse, betyr ikke dette at verket fristilles fra de konkrete geografiske, historiske og sosiale forholdene det ble skrevet under og omhandler, men at andre faktorer og tekstlige strategier sees som mer avgjørende og dyptgripende.

Kapittel 4: Sjanger og sannhet

4.1 Selvbiografiske lesninger

Både litteraturkritikken og litteraturforskningen har utførlig diskutert sjangerspørsmål i møte med *Den afrikanske Farm*. Den har vist seg å være et verk som er vanskelig å plassere, og som motsetter seg en entydig klassifisering. Elisabeth Oxfeldt omtaler den som ”a hybrid text carrying elements of the autobiography, memoir, travelogue, pastoral, myth, ethnography, poetry and novel” (2010:106). Felles for den tidligere forskningens lesninger har helt siden utgivelsen av *Den afrikanske Farm* vært en beskjeftigelse med forholdet mellom fakta og fiksjon. Dette var den første boken Blixen ga ut under eget navn for det nordiske og engelske publikum.⁴² I intervjuer forfektet hun selv *Den afrikanske Farms* sannhetsverdi. I ”Karen Blixens selvbiografi og fiktion” (1986) presenterer Frank Egholm Andersen Blixens egne uttalelser omkring utgivelsen av *Den afrikanske Farm*, og utdrag fra samtidens litteraturkritikks omtale av den. Til dagbladet *Nationaltidende* 2. oktober 1937 uttalte Blixen: ”Det er det Liv, jeg beskriver i min Bog, der er lutter Virkelighed, i Modsætning til den forrige [*Syv fantastiske Fortællinger*], der skildrede Livet som det kunde være, hvis Hele Verden var anderledes, end den er” (Blixen i Andersen 1986:82). Samtidens litteraturkritikk anla i stor grad det perspektivet Blixen tilsynelatende ga uttrykk for at hun ønsket skulle anlegges på *Den afrikanske Farm*. Tom Kristensen skrev i *Politikens* anmeldelse 6. oktober 1937:

Og det er da ogsaa lutter Realiteter, hun har givet os i denne bog om sine Oplevelser paa en Kaffeplantage i Britisk Østafrika, Kenya, det er *Sandheder* om Kaffedyrking og Hør dyrkning, det er *Sandheder* om Somalinegre og Kikuyunegre og Masainegre, det er *Sandheder* om Løver og Heste og Hunde og – Traner, en fabelagtig Beskrivelse, og det er *Sandheder* om hendes engelske Venner. Blixen formåede at overbevise offentligheden om, at hendes eventyr var en ting, mens Afrikahistorierne var en anden, nemlig ren dokumentation. (Kristensen i Andersen 1986:82, mine kursiveringer)

Litteraturkritikken bidro på denne måten til å skille *Den afrikanske Farm* fra det øvrige forfatterskapet ved å tilskrive den en sannhetsverdi. *Den afrikanske Farm* handlet, i motsetning til fortellingene, om virkelige hendelser fra Blixens liv i Øst-Afrika. *Den afrikanske Farm* skulle først og fremst leses historisk og/eller biografisk. Etter hvert skjer det imidlertid en dreining innenfor forskningsfeltet, der det stilles spørsmålsteget ved denne

⁴² Den amerikanske utgaven ble utgitt under pseudonymet Isak Dinesen.

sannhetsverdien. Marianne Juhl og Bo Hakon Jørgensen skriver om denne dreiningen, og mener særlig utgivelsen av *Breve fra Afrika 1914-31* (1978) gjorde at *Den afrikanske Farm* ble sett på en annen måte: ”Efter at brevene er udkommet, kan man se, at jegpersonen i ’Den afrikanske Farm’ er langt fra at være et opriktigt selvportræt, og at ’Den afrikanske Farm’ er lige dele fiktion og selvbiografi, måske ovenikøbet mest fiktion” (1981:21). Denne dreiningen, fra å lese verket selvbiografisk til å i større grad lese den som fiksjon på lik linje med fortellingene, gjør imidlertid ikke at lesningene beveger seg utenfor dikotomien fakta/fiksjon, den forblir derimot innenfor denne polariseringen. Der det i den tidlige litteraturkritikken og Blixen-forskningen var *Den afrikanske Farms* sannhetsverdi som sto i sentrum, var det senere spillet med denne sannheten som ble det sentrale. Både Tone Selboe og Frank Egholm Andersen kan sees som representanter for denne dreiningen. Andersen der han omtaler *Den afrikanske Farm* som en ”falsk” selvbiografi:

*Den Afrikanske Farm lader som om den er selvbiografi. Jegpersonen forråder aldrig sine tætte relationer til det fortalte, og alligevel bliver det til fiktion. Som genre er selv-biografien interessant, fordi den medierer den borgerlige udviklingsroman, rejse-skildringen og reportagen. I denne op-hævelse [sic] af grænserne mellem genrer er *Den Afrikanske Farm* placeret. (1986:83-84, min kursivering)*

Også Selboe ser det selvbiografiske som en avgjørende tekststrategi i *Den afrikanske Farm*, og definerer den som en roman med sterke selvbiografiske trekk (1996:35). Med henvisning til Philippe Lejeune, mener Selboe at *Den afrikanske Farm* oppretter en selvbiografisk pakt som siden brytes (1996:33). Lejeune regnes som en hovedmann innen teoretiseringen og avgrensningen av selvbiografien som sjanger. I *On Autobiography* (1989) definerer han den som ”Retrospective prose narrative by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (1989:4). Definisjonen utdypes med fire kategorier, som alle må være oppfylt for at verket skal kunne defineres som en selvbiografi:

- 1) *Form of language*
 - a) narrative
 - b) in prose
- 2) *Subject treated*: individual life, story of a personality
- 3) *Situation of the author*: the author (whose name refers to a real person) and narrator are identical
- 4) *Position of narrator*
 - a) the narrator and the principal character are identical
 - b) retrospective point of view of the narrative (1989:4).

Nært relaterte sjangre, som dagbøker, journaler, biografier, selvbiografiske dikt og romaner, memoarer og erindringer, innfrir kun enkelte av disse kravene (1989:4). Parallelt med den selvbiografiske pakten, opererer Lejeune med en fiksjonskontrakt. En fiksjonskontrakt opprettes ved at det kun er delvis samsvar mellom forfatter, forteller og hovedperson, eller ved at parateksten – til tross for fullstendig samsvar mellom forfatter, forteller og hovedperson – meddeler at dette er, for eksempel, en roman (1989:14-16).

Den afrikanske Farm innfrir Lejeunes krav om retrospektivitet. Dette ser vi allerede i forbindelse med åpningssetningen: ”Jeg *havde* en Farm i Afrika ved Foden af Bjærgt *Ngong*” (1965:9, min kursivering). Den innfrir imidlertid ikke fullstendig kravet om sammenfall mellom forfatter, forteller og hovedperson; navnet Karen opptrer aldri i teksten. Når det gjelder fiksjonskontrakten, ble *Den afrikanske Farm* utgitt under sjangerbetegnelsen ”roman” i Danmark, Norge og USA. I Sverige valgte forlaget Bonniers å gi den tittelen *Afrikansk pastoral* (Juhl 1984:114). I følge Lejeunes krav er ikke *Den afrikanske Farm* en selvbiografi, men den kan betraktes som tilhørende nært beslektede sjangre som memoarer, erindringer og selvbiografiske romaner. Til tross for enkelte samsvar med Lejeunes krav er det imidlertid verdt å undersøke om det selvbiografiske er en avgjørende tekststrategi, slik blant andre Selboe anser det å være (1996:35). I neste delkapittel vil det argumenteres for at en selvbiografisk lesning, eller en lesning som fokuserer på spillet mellom fakta og fiksjon, ikke nødvendigvis er noe verket selv ber om. Når *Den afrikanske Farm* leses selvbiografisk er dette i stor grad en konsekvens av et bestemt tekstsyn, der epitekster anses som meningskonstituerende.⁴³ Epitekster som brev og intervjuer har bidratt til at store deler av Blixen-forskningen har lest *Den afrikanske Farm* innenfor en selvbiografisk sjanger. Hvis epitekster derimot ikke anses som meningskonstituerende og avgjørende for lesningen, er det mulig andre betegnelser fremstår mer nærliggende i møte med *Den afrikanske Farm* enn den selvbiografiske. Med utgangspunkt i en av verkets mest sentrale peritekster, mottoet på tittelbladet, vil det bli diskutert hva slags sannhetsbegrep vi står overfor i *Den afrikanske Farm*, og hvordan tolkningen av dette sannhetsbegrepet kan få sjangermessige konsekvenser.

⁴³ I følge Gérard Genettes terminologi er periteksten en paratekst som inngår i verket: “Within the same volume are such elements as the title or the preface and sometimes elements inserted into the interstices of the text, such as chapter titles or certain notes”(2001:4-5). Epitekster derimot, lokaliseres utenfor teksten: “The distanced elements are all those messages that, at least, originally, are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others)” (2001:5).

4.2 ”At ride, at skyde med Bue og at tale Sandhed”

Med mottoet ”At ride, at skyde med Bue og at tale Sandhed” innføres det et sannhetsbegrep i *Den afrikanske Farm*. Forståelsen og tolkningen av dette sannhetsbegrepet har vært omtalt eller diskutert av de fleste representanter innenfor Blixen-forskningen. Felles for flere av lesningene er at de fra å påpeke sitatets nietzscheanske opphav, ender opp med å se mottoets sannhetsbegrep som en autentisitetstest for historiske og/eller biografiske hendelser og opplysninger.⁴⁴ Kirsten Thisted går så langt at hun sammenlikner mottoet med et løsrevet utsagn:

Begrepet sandhed skal næppe forstås som en objektiv, verifiserbar størrelse – der tales ikke om, hvad fortælleren personligt har oplevet, men netop erfaret, med det element af fortolkning og bearbejdning, som gør det oplevede meningsfuldt. Man kan argumentere for at, Blixen hermed har givet læseren nøglen til teksten: Led efter de overordnede erfaringer, snarere end de løsrevne udsagn. (2004:104)

Få innenfor den tidligere Blixen-forskningen tar med seg Nietzsches helt spesifikke sannhetsbegrep inn i lesningen av *Den afrikanske Farm*. Ved en gjennomgang av og dialog med Selboes selvbiografiske lesning, vil det bli argumentert for at det kan være nærliggende å se *Den afrikanske Farm* i lys av andre betegnelser.

Selboe tillegger mottoets sannhetsbegrep en subjektiv referanse (1996:33). På denne måten jamfører hun sannhet med virkelighet og fakta, og ender opp med se *Den afrikanske Farm* som et selvbiografisk og selvframstillende prosjekt. Sentralt i hennes analyser er synet på jegets ulike roller, der hun fremlegger hvordan Blixen-navnet fremstår i sammenheng med titler og knyttes til stadig nye roller: ”Jeget er uløselig forbundet med sin maske og sin rolle” (1996:39). Selboe mener de ulike rollene fører til at jeget er i flukt, både som litterær og historisk skikkelse, og umulig å fastholde som én. I denne oppgaven argumenteres det for et annet syn på det jeget som fremstilles i *Den afrikanske Farm*. Jegets ulike roller som baronesse, løvinne, Msabu, doktor, Gud, skaper, lærer og forfatter, er ikke nødvendigvis et spill med masker. Muligens bunner dette synet i Selboes ønske om å se *Den afrikanske Farm* i sammenheng med Blixens fortellinger (1996:35). Der maskespillet i flere av Blixens fortellinger er avgjørende tekststrategier og deler av personenes spill med identitet, kan imidlertid jeget og fortellerposisjonen i *Den afrikanske Farm* sies å være en relativt stabil størrelse. Det er riktig nok en avstand mellom det fortellende og det fortalte jeget, men dette er likevel et forholdsvis ukomplisert forhold. Det fortellende og eldre jeget reflekterer sjelden

⁴⁴ Se blant andre Johnsen (1992:86) og Selboe (1996:33).

over det fortalte og yngre jegets handlinger eller tankemønstre. Fortelleren trekker sjelden oppmerksomheten mot seg selv og sin posisjon som forteller. Selboe fremlegger jegets selvfortolkningsprosjekt som noe av det viktigste som står på spill i *Den afrikanske Farm*, og påpeker hvordan det biografiske blir skrevet inn som på samme tid veiledende og villedende spor (1996:39). Det er imidlertid verdt å merke seg at *Den afrikanske Farm* inneholder få biografiske opplysninger. Kun to steder i teksten navngis fortelleren, henholdsvis tiltalt som Lioness Blixen i et brev og som Baroness Blixen i forbindelse med en underskrift på en avtale mellom Wainaina og Kaninu (1965:66, 137). Navnet Karen opptrer, som sagt, aldri i teksten. Vi får vite lite om fortellerens familie. Faren nevnes én gang, tidlig i første kapittel, der det blir fortalt at han var offiser i den danske og franske hæren (1965:22). Broren nevnes også kun ved én anledning (1965:296). Verken faren eller broren omtales ved navn. Moren omtales aldri. Først i del IV omtales mannen, da kun i en bisetning, der det fortelles at han meldte seg frivillig til å reise til den tyske grensen da krigen brøt ut (1965:225). Heller ikke han navngis. Familien i Danmark, som hadde investert i farmen, omtales kun kort i del V, da det er klart at fortelleren må selge farmen (1965:271). Vi får høre lite om fortellerens oppvekst eller barndom. Det eneste vi får vite om barndommen er at storkefortellingen er en fortelling fra ”da jeg var Barn” (1965:213), og at fortelleren som pike gikk på malerskole i Paris (1965:164). Fortellerens nasjonalitet kommer først frem da hun omtaler seg selv som en landsmann av den danske Knudsen (1965:54).

Den afrikanske Farm er med andre ord sparsommelig med biografiske opplysninger. Det er verdt å stille spørsmålsteget ved om den først og fremst er et selvbiografisk og selvframstillende prosjekt. Sees mottoet i lys av den opprinnelige kilden, er det noe helt annet enn et spørsmål om autentisitet som står på spill med løftet om ”at tale Sandhed”. Leses sannhetsbegrepet som en nietzscheansk eller dionysisk sannhet antar det andre dimensjoner. Nietzsches bruk av sannhetsbegrepet går igjen i flere av hans verk og brukes med koherens. Sannheten Zarathustra forfekter, er sannheten om den tragiske erkjennelse slik vi møter den i *Tragediens fødsel*; det meningsløse, absurde og uforklarlige ved tilværelsen. I det posthumt utgitte *Der Wille zur Macht*, skriver Nietzsche: ”wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn” (1964:554). I følge Nietzsche trenger vi med andre ord kunsten for ikke å gå til grunne av sannhet. Hos Nietzsche står ikke sannhet i motsetning til diktning eller fiksjon. Diktningen er derimot det eneste stedet der sannheten kan utholdes. I ”Det syngende tungsinn” gjøres Zarathustra til talsmann mot et forenklet syn på sannhet som ensbetydende med biografiske og historiske hendelser. Når en trollmann setter det å være en sannhetselsker i motsetning til det å være dikter, svarer Zarathustra: ”Og ve, når slike som du taler om

sannhet og sannhetens vesen” (STZ 1998:275). Nietzsche skriver frem en kunstfilosofi der diktning og sannhet henger nøye sammen. Hos Nietzsche står sannhetselskeren og sannsigeren i nær forbindelse med latteren: ”Heretter vil barnelatter alltid velle frem fra likkistene, og alltid vil en brusende stormvind beseire all dødstretthet: det borger du selv for som sanndrømt sannsiger” (STZ 1998:120). Sannheten er på denne måten en sentral del av det tragiske livssynet.

Bruken av Nietzsches sannhetsbegrep i *Den afrikanske Farm* begrenser seg ikke til mottoet på tittelbladet. Det skrives frem en tydelig forbindelse mellom diktning, sannhet, det tragiske, latter og å skyte med bue. I tidligere deler av analysen er dette blitt vist ved at fortelleren uttrykker en tragisk livsanskuelse. Det gjøres imidlertid også ved at fortelleren eksplisitt henspiller på mottoet i ulike tekststeder. Et eksempel på dette ser vi ved gjengivelsen av en samtale mellom fortelleren og Kamante:

En Tid øvede jeg mig i at skyde med Bue. Jeg var stærk, men det var svært for mig at spænde den Wanderobo-Bue, som Farah havde skaffet mig. Efter nogen Øvelse blev jeg dog nogenlunde dygtig som Bueskytte. Kamante var paa den Tid ganske lille, han plejde at staa og se til, naar jeg skød til Maals efter Træerne paa Plænen, men der var Tvivl i hans Holdning. En dag spurgte han mig; ”Er du ogsaa Kristen, naar du Skyder med Bue? Jeg troede, den rigtige kristne Maade var med Riffel.” Jeg viste ham i min Billedbibel et Billede af Hagars Søn Ismail og læste for ham: ”Og Gud var med Drengen, og han voksede op og boede i Ørkenen og blev en Skytte med Bue.” ”Naa ja”, sagde Kamante, ”han var ligesom du.”. (1965:60)

I likhet med Zarathustra, er også fortelleren en bueskytter. Blixens engelske pseudonym tatt i betraktning, er det interessant at det her refereres til Ismail. I Bibelen er Isak og Ismail halvbrødre; de er begge barn av Abraham. Fortellingen det henvises til ovenfor, der Ismail vokste opp i ørkenen og ble bueskytter, står i Første Mosebok kapittel 21. I Bibelen følger dette avsnittet direkte etter fortellingen om Sara, som lo da hun fødte sønnen Isak. Sees koblingen mellom Isak og Ismail i forbindelse med Nietzsches betraktninger om bueskytteren i *Slik talte Zarathustra*, kan den få fortolkningsmessige konsekvenser. Hos Nietzsche er både bueskytteren og den som ler en sannsiger.

Det er interessant at fortelleren i *Den afrikanske Farm* knytter bueskytingen til det lydlig: ”Naar en ung Masai skyder med Pil og Bue og slipper Buestrengen, synes man at høre Senerne i hans lange Haanded syngende i Luften, som Buestrengen selv” (1965:121). Evnen til å skyte med pil og bue baserer seg på evnen til å høre buestrengens klang: ”Det var som om en Bueskyttes Færdighed ogsaa kræver et Øre for Bue strengens Klang” (1965:262-263). Anekdoten ”Negre og Vers” i *Den afrikanske Farm* kan leses i lys av utsagnene om

buestrengens klang og en nietzscheansk forståelse av sannhetsbegrepet. Fortelleren sier om de innfødtes forhold til poesi at: ”De forstod hurtigt, at Meningen i Poesi er af underordnet Betydning, og bekymrede sig ikke om Versenes Indhold” (1965:236). Selboe tolker dette dithen at sannhet her står i motsetning til det poetiske:

I diktning og kunst er det poetiske overordnet sannhets-gehalten, og det er i klangen, i formen, at det poetiske ligger. Kunstverk som kunstverk – *l’art pour l’art* – er langt viktigere enn trofasthet mot virkeligheten – og/eller erfaringen. (1996:56).

Det klanglige, det poetiske, settes i motsetning til et sannhetsbegrep, her forstått som trofasthet mot virkeligheten. Sees derimot sannhet som tilværelsens meningsløshet, absurditet og uforståelighet, vil ikke sannhet stå i motsetning til det klanglige og poetiske, men i nær forbindelse med det.

4.3 Fra det individuelle mot det allmenne

I denne oppgaven betraktes ikke *Den afrikanske Farm* først og fremst som et selvbiografisk eller selvframstillende prosjekt. Gjenkaller vi Lejeunes definisjon av selvbiografien som en fortelling “where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (1989:4), er det ikke sikkert at *Den afrikanske Farm* har dette som mål. Biografiske opplysninger og selvframstillende strategier kommer ofte i bakgrunnen av fortellerens betraktninger om skjebne og en tematisering av et ønske om alle opplevelser og erfaringer. Dette trekket ved fremstillingen av fortelleren i *Den afrikanske Farm* omtaler Abdul JanMohamed som en ”mytisk” bevissthet. I ”Isak Dinesen: The Generation of Mythic Consciousness” (1983) baserer JanMohamed seg på Ernest Cassiers skille mellom ”empirisk” - og ”mytisk” bevissthet i *Philosophy of Symbolic Form. Vol 2. Mythical Thought* (1955). Der den empiriske bevisstheten er vitenskapelig, analytisk og basert på en årsak-virkning-tankegang, er den mytiske bevisstheten kjennetegnet av et fravær av disse elementene:

Whereas empirical thinking is essentially directed towards establishing an unequivocal relation between specific “causes” and specific “effects,” mythical thinking, even where it raises the question of origins as such, has a free selection of causes at its disposal. Anything can come from anything, because anything can stand in temporal or spatial contact with anything. (Cassier i JanMohamed 1983:67)

JanMohamed mener fortelleren i *Den afrikanske Farm* kjennetegnes av en slik mytisk bevissthet. Disse betraktningene kan muligens også kaste lys over fortellingen om storken.

Tegningen som utgjør storken følger ikke et bestemt mønster, men baserer seg på en logikk der ”anything can come from anything”. Den er ikke tegnet utfra en årsak-virkning-rekke, men fremstår vilkårlig. Storken kan på denne måten sees som et livsbilde som følger den strukturen fortellerens bevissthet arbeider etter. Fortellerens livsanskuelse kjennetegnes nettopp av en tro på at årsakstenkning ikke kan forklare tilværelsen. Dette er, som sagt, et sentralt aspekt ved både Nietzsches og Kristevas teorier (*TF* 1969:97, Kristeva 2003:267).

Denne oppgavens syn på den mytiske bevisstheten adskiller seg imidlertid på et avgjørende punkt fra JanMohameds. Der han ser det mytiske som en del av den selvbiografiske strukturen, betrakter denne oppgaven det mytiske som avgjørende for at det finner sted en bevegelse bort fra det individuelle og mot det allmenne. Fortelleren kan selv sies å uttrykke dette der hun sier: ”Naar jeg nu ser tilbage paa mit Liv i Afrika synes jeg at man kunde beskrive det som et Menneskes Liv” (1965:88). Fortelleren er ikke først og fremst ”Blixen”, men et ”menneske”.

Tidligere ble det påpekt hvordan Selboe fremhever det individuelle i møte med fortellerposisjonen i *Den afrikanske Farm*. Det kan imidlertid se ut som om hun modifierer og utvider dette perspektivet i ”Stemme og antropologi i Den afrikanske Farm” (2012). I dette essayet påpeker hun selv at hun nyanserer sitt synspunkt fra 1996. Der hun tidligere så Afrika som en Edens have, mener hun i 2012 at hun i 1996 overså i hvilken grad Blixens beretning ikke er i tråd med de mange ”hvite” beretningene som så Afrika som et sted uten historie. Selboe tar med dette avstand fra sin tidligere påstand om at landskapet er ”uhistorisert” (2012:26). Selboes egne refleksjoner rundt nyanseringen fra 1996 til 2012 vedrører imidlertid ikke fortellerposisjonen i *Den afrikanske Farm*. Det kan likevel være verdt å merke seg at 2012-essayet kommer med utvidende betraktninger også om det fortellende jeget. I møte med den gjennomgående personifisering av landskapet skriver Selboe:

Måten Blixen ’antropologiserer’ Afrika på, er på den ene siden å personifisere naturen, på den andre siden å gjøre menneske og land til ett og dermed på et generelt (men ikke individuelt) nivå å ’avpersonifisere’ mennesket. (2012:23)

Personifiseringen av landskapet fører, slik Selboe ser det, til en avpersonifisering av fortelleren. Hva som menes med en avpersonifisering på et generelt, ikke individuelt, plan er imidlertid noe uklart. Denne oppgaven mener at avpersonifiseringen finner sted nettopp på det vi kunne kalle et individuelt plan, ved at fortelleren besitter det som tidligere er blitt omtalt som en mytisk bevissthet. Selboes videre betraktninger i 2012-essayet kan sies å uttrykke et

liknende syn på fortelleren (til tross for at hun ikke ser avpersonifiseringen på et individuelt plan):

Kontrollbestrebelsen konfronteres med innsikten i at landet, med sin historie og sine innbyggere, er overordnet den europeiske innbyggeren, at jeget, så å si idet hun forsøker å se seg selv i tilbakeblikk, må innse at hun allerede er innfelt i noen strukturer som er større enn den individuelle historien. (2012:25)

I denne oppgaven åpnes det for at det mytiske fører til en avpersonifisering og en bevegelse bort fra en selvbiografisk struktur. Selv om de begge vektlegger en bevegelse mot det allmenne vedblir både Selboe og JanMohammed med å omtale *Den afrikanske Farm* som en selvbiografisk roman. I denne sammenheng er det verdt å nevne Dag Heedes tidligere omtalte avhandling *Det umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen* (2001), der han – til tross for at hans inngang til teksten og hans teoretiske fundament adskiller seg fra det som anlegges i denne oppgaven – ender opp med å lese *Den afrikanske Farm* som en bevegelse bort fra identitet og selvframstilling.⁴⁵ Heedes tese er at de blixenske tekster søker å skrive seg utenom, bakenom og hinsides ”mennesket” (2001:24). ”Mennesket” står her, slik jeg ser det, som entallsbetegnelse, forstått som det enkelte mennesket som en biografisk størrelse, ikke som allmenn kategori. Tekstens egen motstand mot å leses ut fra en bakenforliggende tanke om forfatterinstans, mener Heede særlig kommer til syne i *Den afrikanske Farm*⁴⁶:

Normalt anvender den selvbiografiske genre de to kronologiske planer, fortællertiden og den fortalte tid, til at tematisere utviklingen af (og i) det skrivende selv, kontinuiteter, brud, osv., hvori det forgangne indgår i stadig dialog med nutidsplanet. *Den afrikanske Farm* er imidlertid karakteriseret ved næsten totalt at udslette skrivetidspunktet, samtidsplanet og det skrivende jeg. (2001:228)

På denne måten mener Heede at *Den afrikanske Farm* bryter med selvbiografien; det skrives ikke frem en identitet i teksten. Identiteten er en åpen størrelse, et prosjekt som ikke kan ”lukkes”, som forblir foranderlig, porøst og gåtefullt. Heede mener de manglende utsagn om det skrivende jeget fører til en anonymisering av fortellerstemmen (2001:228). Han slutter på

⁴⁵ Teoretisk plasserer Heede seg i forlengelse av den form for queer-teori som presenteres i Judith Butlers *Gender Trouble* (1990). Queer-teoriens dekonstruksjonistiske tilnærming fører blant annet til at Heede mener det verken eksisterer ”menn” eller ”kvinner” i *Den afrikanske Farm* (2001:14). Heri adskiller denne oppgavens perspektiv seg fra Heedes. Denne oppgaven deler imidlertid Heedes anti-biografiske tilnærming til Blixens forfatterskap.

⁴⁶ Det er interessant at Heede fremhever *Den afrikanske Farm* i denne sammenheng, da det i den tidligere Blixen-forskningen primært er Blixens fortellinger som har blitt analysert innenfor et slikt perspektiv.

denne måten at det i *Den afrikanske Farm* ikke er snakk om at et selv blir fundert, men snarere tapt:

Hvis man aksepterer *Den afrikanske Farm* som en slags blixensk poetik, er det netop ikke en markering af hvilket jeg, der taler, eller en beretning om, hvordan selvet finder sig selv og derved mulighed for at formulere sig, forudsætningerne for subjektets vej til kunsten og skabelsen af en egen skabende stemme. *Den afrikanske Farm* kan derimod opfattes som en 'nekrolog' over et tabt selv, en identitet, der aldrig kan genfindes. (2001:228-229)

Ved å spore en bevegelse bort fra identitet, en bestrebelse bort fra selvet, ender Heede opp med å se fortelleren som en overpersonlig, fjern, nærmest "avdødd" konstruksjon, som kun på gåtefullt vis har forbindelser til det skrivende jeget på fortellets tidspunktet (2001:229). Heede representerer en av få klart definerte forsøk på å skrive *Den afrikanske Farm* ut av selvbiografiens rammer.

På liknende måte som *Den afrikanske Farm* er blitt forsøkt lest og plassert utenfor en selvbiografisk ramme, kan en bevegelse mot det allmenne sies å utfordre også en plassering av *Den afrikanske Farm* innenfor faktuelle og dokumentariske sjangre. Både Selboe og JanMohamed omtaler det allmenne ved de historiske og geografiske beskrivelsene, JanMohamed i større grad enn Selboe. På samme måte som historien om jeget heves opp og inkluderes i en større historie, skisserer Selboe en liknende bevegelse i møte med den historiske konteksten:

Den afrikanske Farm er med andre ord kalkulert over en urfortelling om kjærlighet og død, men projiserer den på et større historisk, politisk og kulturelt lerret. Slik innføres jegets perspektiv i den allmenne historien (...). Boken gir et fortolkende rammeverk for å forstå en verden som overskrider det livet og den livsfortellingen den er innfelt i, og setter i scene hendelser som så å si sprenger rammen for fortellingen om de samme hendelsene. (2012:34)

Selboe påpeker hvordan Afrika løsrives fra sin geografiske realitet, og går fra å være et geografisk til å bli et mytisk rom: "Det geografiske og det mytiske, den konkrete stedsangivelsen og det tidløse rommet, blir del av samme historie" (1996:46). Også JanMohamed vektlegger denne bevegelsen mot det allmenne, der han i likhet med Selboe ser beskrivelsene av Afrika som et mytisk sted heller enn et geografisk. Med henvisning til Cassier påpeker han hvordan den mytiske bevisstheten strukturerer narrativet, og bryter ned skillet mellom virkelighet/ikke-virkelighet:

All "truth" and reality dissolve into mere presence of the content, all phenomena are situated on a single plane. Here there are no different *degrees* of reality, no contrasting degrees of objective certainty. The resultant picture of reality lacks the dimension of depth – the differentiation of foreground and background, so characteristically effected in the scientific concept with the distinction between "the ground" and that which is founded on. (Cassier i JanMohamed 1983:76)

JanMohamed påpeker hvordan *Den afrikanske Farm* er situert på ett plan, uten dybde. Det er ingen historisk eller personlig teleologi som organiserer hendelsene: "The books [*Den afrikanske Farm* og *Skygger paa Græsset* (1960)] do not possess coherent *formal* structures. The only design that can be defined is constituted by the psychological and mythic structure of the consciousness" (1984:76). *Den afrikanske Farm* forteller ikke nødvendigvis sannheten om Afrika som et geografisk sted, eller om historiske hendelser som har inntruffet der. Fremstillingen av det allmenne fremfor det individuelle er et sentralt trekk ved myter. I *Den afrikanske Farm* er det kanskje først og fremst det mytiske som "taler Sandhed".

4.4 Fortellerens bruk av myter og mytologi

I tillegg til selvbiografiske lesninger har *Den afrikanske Farm*, som sagt, blitt lest innenfor informative og faktuelle sjangre. Den er blitt lest som reisebeskrivelse, etnografi, kulturhistorie og kolonihistorie. På samme måte som hun ga uttrykk for at *Den afrikanske Farm* handlet om sitt eget liv, forfektet Blixen også at den var en sann beretning om stedet og folkene den beskrev. I et intervju med Tage Taaning i *Berlingske Aftenavis* 3. desember 1935 sier hun:

Jeg tror, det vil gøre godt, om man herhjemme, om man i Europa fikk noget virkeligt at vide om Afrika, om Negrene, som jeg har boet imellem i saa mange Aar, og som jeg holdt af. Jeg tror, det vil være af Betydning – navnlig hvis det bliver en *sandru* Skildring. Jeg vil skrive en Bog, hvori al Ting er *sandt*, hvor alt, hvad der fortælles, virkelig er sket. Det skal være *Sandheden* om de Sorte, som jeg selv har mødt og oplevet den. De Skildringer, jeg har læst om Afrika, har alle været bygget over *de anerkendte* Synspunkter. Og naar Folk kom uden for det anerkendte, digtede de til... Jeg vil ikke det anerkendte, men *Sandheden*, som jeg har følt og opfattet den, uden Udsmykning, uden Paavirkning af de Vedtagne Synspunkter. (Blixen i Kjældgaard 2007:427, mine kursiveringer)

Lasse Horne Kjældgaard påpeker i etterskriftet til den siste tekstkritiske utgaven av *Den afrikanske Farm* (2007) hvordan Blixen her kan sies å uttrykke en dokumentarisk intensjon. Han mener at ambisjonen, slik den kommer til uttrykk, viser at Blixen ønsket å fortelle

sannheten om de sorte, og ikke nødvendigvis sannheten om seg selv (2007:435). Som i møte med de selvbiografiske lesningene, er det også i møte med lesninger som tar for seg *Den afrikanske Farms* tilknytning til en konkret historisk kontekst, en tendens til å se sannhet som ensbetydende med fakta og virkelighet. Nina Johnsen er en representant for denne tendensen, der hun vektlegger Blixens intensjon om å gi en sannferdig etnografisk beskrivelse av ulike folkegrupper i Afrika:

Betrachtet gennem etnografiske briller beskriver bogen forholdet mellem kolonister og koloniserede, europæere og afrikanske ansatte og squatters, primært af kikuyu-og somali-herkomst, på den kaffefarm, Karen Blixen drev gennem 17 år ved Ngong Hills uden for Nairobi i Kenya, samt det etniske hierarki mellem europæere, asiater og afrikanere i den engelske koloni. (1992:77)

I en undersøkelse av om den personlige fortellingen ender opp med å umuliggjøre den etnografiske sannhetsverdien, som Johnsen ser som et vesentlig stridsspørsmål, ender hun opp med et utvidet sannhetsbegrep:

Sandhedsværdien i den subjektive beskrivelse af den personlige, unikke og sanselige oplevelse af poesien mellem mennesker i kulturmødet, over for den tilstræbt objektive beskrivelse af generelle tilstande i samfundet. Kort udtrykt: poesien kontra etnografien, lidenskaben kontra videnskaben. (1992:87)

Johnsen forblir på denne måten innenfor den tidligere omtalte dikotomien fakta/fiksjon i møte med tekstens sannhetsbegrep.

Det er til en viss grad nærliggende å lese *Den afrikanske Farm* i lys av virkelighetsorienterte sjangre. Fortelleren påpeker selv, i en metakommentar, verkets historiske interesse:

Kolonien forandrer sig, fortæller man mig, fra Aar til Aar, den har vel allerede forandret sig fra den Gang, jeg boede derude. Naar jeg her saa nøjagtigt som muligt skriver om mine Erfaringer paa Farmen, og med nogle af de vilde Indvaanere af Sletterne og Skovene, saa kan det maaske faa, ja saa har det maaske allerede nu, nogen historisk Interesse. (1965:25)

At fortelleren hevder at hun så nøyaktig som mulig skriver om sine egne erfaringer på farmen betyr ikke nødvendigvis at vi skal godta *Den afrikanske Farm* som en dokumentarisk skildring og en troverdig gjengivelse av virkeligheten. Å se fortellerens beskrivelser av den tilværelsen som møter henne som mytiske beskrivelser fremfor historiske og sosiale beskrivelser med en kulturhistorisk sannhetsverdi, er et ledd i et forsøk på å se *Den afrikanske*

Farm som et tragisk kunstverk – en sjanger som adskiller seg fra virkelighetsorienterte sjangre.

I *Tragediens fødsel* omtales myter som tragediens kanskje viktigste stoff, da de har samme funksjon som musikken; begge lar oss forstå hvordan glede og lyst er mulig selv etter møtet med smerten, det grusomme og det absurde. Som estetisk fenomen er mytene først og fremst en refleksjon omkring Værens meningsløshet og absurditet. Sammen rettferdiggjør musikken og myten eksistensen av selv den ”sletteste” verden (*TF* 1969:141). Når denne oppgaven argumenterer for en forståelse av at flere av hendelsene og beskrivelsene i *Den afrikanske Farm* fremstår mytiske fremfor historiske eller etnografiske, skyldes dette at sannheten den forsøker å fremstille nærmer seg noe allment og evig, fremfor å være en sannhet om en faktisk og historisk tid. I følge Nietzsche uttrykker myten en ”a-historisk” sannhet og innsikt: ”For myten forlanger å bli følt som bilde av et løsrevet eksempel på noe sant og alment [sic], og med blikket rettet mot det uendelige” (*TF* 1969:108). Når det kan sies at *Den afrikanske Farm* behandler et mytisk stoff, skyldes det at den først og fremst tematiserer menneskets vilkår og eksistens, forholdet til høyere makter, livet og dets mening, og kreftene i tilværelsen. Dette er temaer som myter til alle tider har handlet om. Selv om flere av beskrivelsene i *Den afrikanske Farm* til en viss grad kan leses innenfor en faktisk eller dokumentarisk forståelsesramme, innehar beskrivelsene få faktiske geografiske eller etnografiske beskrivelser og opplysninger om Øst-Afrika. Fortelleren beskriver landskapet som et mystisk rom: ”Den afrikanske, jomfruelige Skov er en mystisk Region. Man rider lige ind i et gammelt Stykke grønt Gobelin” (1965:61). Ofte ender det poetiske og mytiske opp med å dominere landskapsbeskrivelsene:

Luften inde i Skoven var sval som rindende Vand og fyldt med Duft af Løv og Græs. I Begyndelsen af den lange Regn naar Slynngplanterne blomstrede, red man gennem den ene Duftsphære ud i den anden. Her groede en afrikansk Daphne med smaa klæbrige, lyserøde og hvide Blomster, hvis duft var næsten svimlende stærk, og lignede Syreners og Liljekonvillers Duft. Her i Skoven var der hængt udhulede Træstammer i et Læderreb på Grenene, de Indfødte hængte dem op for at faa Bierne til at bygge i dem og for at faa Honning. Engang da vi drejede om et Hjørne paa Skovvejen, saa vi en Leopard sidde midt paa Vejen: En Dyrefigur i Gobelin. (1965:63)

Beskrivelsene av det afrikanske høylandet og den svale Ngong-skogen, det rennende vannet og de ulike duftsfærene, kan i første omgang leses som beskrivelsen av et faktisk geografisk område. Den etnografiske opplysningen om at de innfødte henger uthulede trestammer i et lærrep på greinene for å få bier til å bygge i dem og lage honning, kan i første omgang synes å støtte opp under en slik lesning. Det poetiske og det mytiske ender imidlertid opp med å

utfordre et slikt perspektiv. Fortelleren avslutter beskrivelsen med å sammenlikne leoparden i veien med en dyrefigur i gobelin. En gobelin er en form for tekstilkunst, et vevd bildeteppe. Gobeliner viser ofte scener, motiver og fortellinger fra gresk-romersk mytologi. Ved å omtale synet av leoparden sittende på veien som en ”Dyrefigur i Gobelin”, mytologiserer så å si fortelleren sin egen beskrivelse. Synet av dyreriket og skogen er i følge fortelleren ”et storartet, mystisk Syn, som et Spejlbillede i en Skovdam, som noget, der var sket for Tusend Aar siden” (1965:63).

Det er ikke bare landskapsbeskrivelsene som antar mytiske konturer i *Den afrikanske Farm*. Tydeligst fremtrer det mytiske i møtene mellom mennesker. Beskrivelsene av forholdet mellom mennesker i *Den afrikanske Farm* er ikke nødvendigvis først og fremst folkebeskrivelse. Beskrivelsene av møtene mellom mennesker tematiserer menneskets plass i verden, forholdet til de ”høyere makter”, og forholdet mellom tilværelsens mening og meningsløshet. For Nietzsche var tragediens undergang samtidig en undergang for myten (*TF* 1969:136). En gjenfødelse av tragedien, en gjenoppvekking av den dionysiske ånd og tragediens oppstandelse, er også en gjenoppvekking av myten (*TF* 1969:127). Gjennom en analyse av del II i *Den afrikanske Farm*, ”Et Vaadeskuds Historie”, vil det bli vist hvordan *Den afrikanske Farm* henter et mytologisk verdensbilde og menneskesyn frem igjen ved at det oppstår en konfrontasjon med en fortid som er borte i Europa. På denne måten kan *Den afrikanske Farm* leses som en oppfyllelse av Nietzsches profeti. I *Tragediens fødsel* kommer Nietzsche med flere beskrivelser av mytens funksjon, men gir ingen konkrete eksempler på hvordan et mytisk verdensbilde kan føre til en konfrontasjon mellom ulike menneskesyn. Det gjør imidlertid Jean-Pierre Vernant i artikkelen ”Den greske tragedien: Tolkingsproblem” (1966). I likhet med Nietzsche, mener Vernant at tragediene rundt Euripides’ tid når et kritisk punkt; tragediene fremstiller ikke lenger de gamle heroiske mytene, og opphører å være tragedie fordi man ikke lenger kjenner behovet for en konfrontasjon med en fortid som er borte (2003:347). Der Nietzsche så Sokrates’ filosofi som tragediens død, ser også Vernant filosofiens triumf som slutten på tragedien (2003:348). Vernants artikkel kan leses i forlengelse av Nietzsche, og vil i neste delkapittel bringes inn for å samtenkes med Nietzsches resonnementer, for på denne måten å anskueliggjøre en konfrontasjon mellom ulike verdssystemer i del II i *Den afrikanske Farm*.

4.5 "Et Vaadeskuds Historie"

Del II åpner med fortellingen om et vådeskudd som finner sted på fortellerens nabofarm. Fortelleren omtaler denne hendelsen som en tragedie (1965:82). Denne tragiske hendelsen utvikler seg etter hvert til et innfløkt skyldspørsmål. Beskrivelsene knyttet til dette skyldspørsmålet kan belyses ut fra Vernants betraktninger om greske tragedier. Vernant ser tragedien samtidig med Bystaten og Bystatens rettssystem. Tragedien ble skrevet på en tid der gresk rett ikke var systematisert og ikke fulgte aksiomatiske prinsipper: "Dei tragiske heltene er menneske som står i handlingas korsveg i ei verd der alle rettslege verdier er tvitydige og unnvikande" (2003:339). På denne måten mener Vernant at tragedien stiller spørsmål om hva rettferdighet er; den stiller spørsmål ved religiøse makter og verdensordning på den ene siden, og menneskelig ansvar på den andre (2003:339). For at tragedien skal kunne reise spørsmål om ansvar, skyld og rettferdighet, spiller, i følge Vernant, de tragiske mytene en helt avgjørende rolle. For Bystatens greker er den heroiske verden en verden som man har måttet forkaste gjennom en rekke lover. Heltene og de heroiske legendene er overlatt til fortiden, fordømte, dratt i tvil, men fortsetter likevel å stimulere visse spørsmål i den grad de representerer mentale holdninger, verdier, religiøse tanker og menneskeidealer som står i motsetning til Bystatens ideal. Inndragelsen av mytologiske emner skaper på denne måten en kontinuerlig konfrontasjon mellom to verdisystemer (2003:342-343). I fortellingen om vådeskuddet knytter fortelleren de innfødtes syn på skyld til en mytologisk og historisk fortid som er gått tapt i Europa: "Vi Europæere har mistet Evnen til at skabe Myter og maa holde os til, hvad Fortiden har samlet sammen og efterladt os. Men Afrikanernes Tanker løber naturlig og let paa de gamle dunkle Stier" (1965:94). På denne måten etableres det en forbindelse mellom de innfødtes forståelse av ansvar og skyld og en forståelse vi kjenner fra de antikke greske tragedier. I møte med de innfødte tas fortelleren med tilbake til en tid der menneskelig handling ikke er autonom. Dette er avgjørende for at konfrontasjonen skal finne sted. I den greske tragedien ble mennesket hele tiden konfrontert med gamle begreper for handling og skyld – begreper som ble dratt i tvil, men som hele tiden likevel veide tungt. Gjennom denne konfrontasjonen mener Vernant at tragedien viser mennesket ansikt til ansikt med sin egen handling: "Alle problema kring ansvar, intensjonsgrader, forholdet mellom det handlande mennesket og handlingane hans, mellom gudane og verda, blir stilte av tragedien, og det var berre i tragediens form dei kunne stillast" (2003:344). Tragedien ble skrevet på en tid der menneskelig handling ikke hadde oppnådd så mye autonomi at mennesket kunne kjenne seg selv som enestående og eneste kilde for handlingen sin. Handlingen fikk bare mening når den

løstes fra mennesket og ble satt inn i en religiøs, kosmisk orden som gikk ut over mennesket: ”Det tragiske mennesket ber tyngda frå ansvaret av handlingane sine og på ein måte kjenner seg som årsak til dei, men samstundes ikkje kan sjå dei utanfor ein kontekst av religiøs makt” (2003:346).

I tidligere analyser i denne oppgaven, særlig i ”Livets Veje” og kameleon-episoden, er det blitt vist hvordan forholdet mellom menneskelig handling og metafysiske krefter er noe av det viktigste som står på spill i *Den afrikanske Farm*. Analyseres del II og fortellingen om vådeskuddet i forlengelse av dette, fremstår det avgjørende hvordan fortelleren her spiller ulike holdninger og verdier ut mot hverandre. Del II er en konfrontasjon mellom ulike forståelser av skyld og menneskelig ansvar. Fortellerteknisk forsterkes konfrontasjonen ved at fortelleren veksler perspektiv, både fra hvem det fortelles om og ved skifter i tid. I tillegg til fortellingen om vådeskuddet kommer fortelleren med spredte bemerkninger om og kontinuerlige sideblikk til andre ulykker og forbrytelser. Fortelleren bruker på denne måten lang tid på å fortelle om vådeskuddet, og forholdene fremstår etter hvert som temmelig innfløkte. I følge Gérard Gennettes terminologi, er tekstens *hurtighet* preget av at det fortelles så utførlig om enkeltdetaljer og med så mange sideblikk til andre hendelser, at fortellingens tid strekker seg ut over mange sider.⁴⁷ Selve hendelsen kunne ha blitt redegjort for forholdsvis kortfattet. Vådeskuddet finner sted på fortellerens nabofarm. Under et barneselskap tar Kabero, en av squatterne, fram en børsa for å vise den frem til vennene sine og opptre som hvit mann. Kabero vet ikke at børsa er ladd, og det ender med at et skudd avfyres. To barn, Wamai og Wanyangerri, blir hardt skadet. Til slutt dør Wamai, hvilket gjør at Kabero rømmer. Når denne episoden vies en hel del i *Den afrikanske Farm* er dette kanskje først og fremst for å tematisere forholdet mellom autonomi og skjebnetro, hvilket er avgjørende i alle *Den afrikanske Farms* fem deler. Skyldspørsmålet er en egnet tematikk for å få frem dette.

Møtet mellom fortellerens og de innfødtes syn på skyld og ansvar, blir en avgjørende konfrontasjon: ”For Europas og Afrikas Retfærdighedsbegreber er vidt forskjellige, og den ene Verdensdel har svært ved at finde sig i den andens Synspunkter” (1965:90). Der fortelleren og eieren av børsa melder ulykkestilfellet til politiet, vil de innfødte avholde en Kyama; en forsamling av farmens eldste som har regjeringens samtykke til å felle dom i lokale stridigheter mellom squatterne. Der fortelleren opererer med et begrep om individuell skyld,

⁴⁷ Gennette om tekstens hurtighet: ”The speed of narrative will be defined by the relationship between duration (that of the story, measured in seconds, minutes, hours, days, months, and years) and the *length* (that of the text, measured in lines and in pages)” (1983:87-88).

og vektlegger at det ikke var Kaberos hensikt å avfyre vådeskuddet, står denne tanken de innfødte fremmed:

Ligesom Vand, der strømmer til et Sted, hvor Vandstanden er sunket, *søger de at udjævne de Huller Skæbnen slaar, og Motivet til en Handling spiller slet ikke ind for dem.* Hvad enten man passer sin Fjende op i Mørke og skærer Halsen over paa Ham, eller man fælder et Træ, paa samme Tid som en uforsigtig Vejfarende gaar forbi, og slaar ham ihjel under det, det kommer, hvad Konsekvenserne angaar, for dem ud paa eet. Samfundet har lidt et Tab, som maa oprettes saa godt det kan lade sig gøre. Afrikaneren beskæftiger sig ikke med Tanken om Skyld eller Fortjeneste. (1965:90, min kursivering)

De innfødte ser menneskelig handling ut fra en forestilling om skjebne, der motiv og intensjon blir irrelevant. De har ingen forestilling om et autonomt subjekt. Der det for fortelleren er klart at det ikke er snakk om et mord, men et ulykkestilfelle, stiller Kyamaen seg uforstående til dette. For dem er konsekvensen av handlingen, at et barn døde, det avgjørende, ikke hvorvidt dette var overlagt. For dem dreier saken seg om krefter som er utenfor individidets kontroll:

Førend Sagen slap ham [Kaninu] fra sig, *var der nye Kræfter, som greb ind,* fik Tag i ham og malede ham meget smaat (...). Om disse Kræfter kan jeg ikke virkelig give fuld Besked. For det første fordi de i sig selv var dunkle, skjulte Ting. Og for det andet fordi jeg paa samme Tid blev optaget af Begivenheder, som hændte mig selv og som vendte mine Tanker fra Kaninu og hans Skæbne og i det hele taget fra Farmens Affærer. (1965:121-122, min kursivering)

Konfrontasjonen med de innfødtes syn på skyldspørsmålet skal imidlertid vise seg å virke inn på fortellerens eget syn. Den fører i siste instans til at fortelleren tar opp i seg elementer fra en mytologisk og antikk skyldforståelse. Først ligger denne måten å forholde seg til skyldspørsmål på fjernt fra fortellerens forestillinger om det samme: ”Da jeg først kom til Afrika, gik denne Tankegang helt paa tværs af mine egne Begreper om Ret og Uret” (1965:90). Formuleringen ”da jeg *først* kom til Afrika” impliserer imidlertid at hennes eget syn senere har blitt utfordret, og at hun muligens også kan ha endret det. Fortelleren tar etter hvert opp i seg, og absorberer, deler av den mytologiske og antikke skyldforståelsen, hvilket ender med at hun til slutt vender skyldspørsmålet mot seg selv: ”Jeg tænkte: dette Ulykkestilfælde, og de Ting, som er fulgt med det, er gaaet Farmen i Blodet, og det er min Skyld” (1965:125).⁴⁸ Fortelleren tar opp i seg en tro på substansielle bestemmelser, og

⁴⁸ Også JanMohamed påpeker fortellerens evne til å absorbere deler av afrikanernes tankemåte, vel å merke uten henvisning til vådeskuddet (1983:71).

begrepet om individuell skyld utfordres og dras i tvil. Gjenkaller vi de tidligere begrepene ”empirisk” og ”mytisk” bevissthet, kan del II sies å tematisere en konfrontasjon, spenning og bevegelse mellom disse to kategoriene. Til å begynne med i del II kan fortelleren sies å ha en empirisk bevissthet. Vådeskuddet forstås ut fra en ”logisk” tankegang; det var ikke Kaberos mening å skyte barna, det var en ulykke og ikke et mord. De innfødte derimot, forstår vådeskuddet ut fra en mytisk bevissthet. I løpet av behandlingen av vådeskuddet beveger, som vist, fortelleren seg mot en liknende tankegang. Vådeskuddet står ikke i direkte forbindelse med henne selv, men likevel slutter hun at det er hennes skyld. Det er nærliggende å se denne slutningen i lys av en skjebnetro, eller det vi kunne kalle en mytologisk forklaringsmodell. Fortelleren beveger seg på denne måten mellom en empirisk og en mytisk bevissthet. Den vedvarende spenningen og konfrontasjonen mellom fortellerens og de innfødtes forståelse av skyld gjør at fortelleren befinner seg i en mellomposisjon. Heri ligger det tragiske. Leses fortellingen om vådeskuddet i sammenheng med fortellingen om storken, fremlegger begge et syn på forholdet mellom menneskelig handling og bestemmelser utenfor subjektets kontroll som fremhever relativiteten og det vilkårlige. Det er mannens valg og handlinger som utgjør det mønsteret storken danner, samtidig som disse er knyttet til en overordnet plan som ligger utenfor mennesket selv. Menneskelig motivasjon og metafysiske krefter settes stadig opp mot hverandre. Spenningen mellom disse kreftene gjør at mennesket fremstår som tragisk. For at det tragiske mennesket skal stå frem, må menneskelig handling, i følge Vernant, komme til syne som menneskelig handling, men det handlende mennesket må ikke ha oppnådd en status som er for autonom; menneskelig handling kan ikke sees uavhengig av gudene (2003:347). Fortellerens tragiske livsanskuelse, slik den tidligere er blitt beskrevet og analysert i denne oppgaven, innebærer nettopp et slikt syn på forholdet mellom Selvet og ”de høyere makter”. Gjennom analysen av fortellingen om vådeskuddet kan det åpnes for at dette muliggjøres gjennom en konfrontasjon av ulike verdssystemer. Vernant påpeker hvordan det må være etablert en avstand mellom den heroiske fortiden og den juridiske og politiske tanken som tilhører Bystaten for at tragedien skal kunne stå frem. Denne avstanden må være stor nok til at verdikonflikten kan erfares som smertefull, og liten nok til at konfrontasjonen ikke opphører (2003:347). Tilsvarende er avstanden mellom fortellerens Europa og de innfødtes Afrika stor nok til at en slik verdikonflikt kan finne sted. For fortelleren er konfrontasjonen smertefull – hun vender skyldspørsmålet mot seg selv. Bestemmelsene rundt skyldspørsmålet avgjøres til slutt under overværelse av høvding Kinanjui og Baronesse Blixen – to representanter for henholdsvis en afrikansk og en europeisk rettsforståelse. Konfrontasjonen opphører med andre ord ikke, men er vedvarende.

4.6 Tilværelsens under

Fortellingen om vådeskuddet stiller fortelleren og de innfødte overfor en uforståelig opplevelse: Hvordan kan noe så fryktelig som tapet av et barn finne sted? Det mytiske blir, som vist, et forsøk på å nærme seg dette spørsmålet. Et tragisk kunstverk er et forsøk på å gripe de sidene ved tilværelsen som ikke lar seg forstå eller forklare på andre måter. Nietzsche omtaler dette som møtet med et under:

Da kan vi bare spørre oppriktig hva vi føler når vi mottar et under, fremstilt på scenen? Føler vi oss krenket i vår historiske sans, rettet inn mot en strengt psykologisk kausalitet? Tillater vi underet, likesom en velvillig innrømmelse til et fremmed fenomen som var forståelig i barndommen? Eller opplever vi noe annet? Gjennom dette vil vi da kunne måle hvorvidt vi i det hele er i stand til å forstå en myte, dette sammentrengte verdensbilde, som ikke kan unnvære underet, og dets fortettete fremstilling av alt værende. Sannsynligvis vil streng etterprøving vise at nesten alle føler seg så ødelagt gjennom vår kritisk-historiske oppdragelse at mytens tidligere eksistens kan gjøres trolig bare via lærdom eller formidlende avbleking. (TF 1969:134)

En tragisk ulykke som vådeskuddet er nettopp et slikt under. Det stiller oss overfor det uforståelige, noe som ikke lar seg fullstendig forstå ut fra en logisk tankegang. Det tragiske kunstverk kan ikke unnvære underet, da opphører det å være tragisk. Det er interessant at Nietzsche omtaler mytens under som ”et fremmed fenomen som var forståelig i barndommen”. Vi minnes at fortellingen om storken, var en fortelling fortelleren husket fra barndommen. Sees fortellingen om storken som et ”sammentrengt verdensbilde” og en ”fortettet fremstilling av alt værende”, var den som fenomen muligens lettere å godta i barndommen. I voksen alder er det lettere å avvise det livsbildet som fortellingen om storken danner, og den livsanskuelsen den er et uttrykk for. Der barnet godtar underet, ønsker den voksne å forstå – underet virker i større grad trykkende og påtrengende. På denne måten utfordres vår måte å tenke på. Tåler man møtet med underet er man, i følge Nietzsche, en sant estetisk tilhører, og ikke en av de sokratiske kritikere. Nietzsche skiller, som redegjort for i kapittel 1, mellom det teoretiske eller abstrakte mennesket og det dionysiske mennesket. Det teoretiske og abstrakte mennesket blir ledet uten myter. Det dionysiske mennesket derimot, tror på underet (TF 1969:134). Slik sett kan skillet mellom en empirisk og en mytisk bevissthet leses i forlengelse av Nietzsche, på den måten at det dionysiske mennesket er strukturert av en mytisk bevissthet. Fortellerens møte med ulykken rundt vådeskuddet kan sies å representere en overgang fra en empirisk til en mytisk bevissthet, fra et teoretisk og abstrakt menneske til et dionysisk menneske. Etter vådeskuddet kan det virke som at

fortelleren har inkorporert et nytt syn på tilværelsen, der hun uttaler at” ”Der kan jo endnu ske mange Ting i Verden, den er ikke lavet efter juridiske Paragraffer” (1965:280).

Den afrikanske Farm presenterer ikke seg selv først og fremst som en sannferdig tekst om virkelige hendelser. Betraktet som et tragisk kunstverk lar *Den afrikanske Farm* oss tåle sannheten, forstått som smerte, lidelse, det uforklarlige, absurde og meningsløse ved tilværelsen. På denne måten er et tragisk kunstverk en eksistensiell sjanger. *Den afrikanske Farm* har, som sagt, blitt omtalt som alt fra selvbiografi, reiseskildring, pastoral, memoarer, erindringer til roman. Den har imidlertid ikke blitt omtalt som et tragisk kunstverk – til tross for det innledende mottoets nietzscheanske referanse og de gjennomgripende tragiske aspektene ved verkets tematikk, og fortellerens og bipersoners livsanskuelser. Et tragisk kunstverk er ikke en klart definert sjanger, men det innehar likevel helt spesifikke kjennetegn. Det er ikke først og fremst selvfremstilling og historieskriving som står på spill, men andre aspekter og strukturer som denne oppgaven har søkt å spore og anskueliggjøre. Både det tragiske og det melankolske rører ved det allmenmenneskelige, fremfor det individuelle eller selvbiografiske. Dette blir særlig tydelig i møte med beskrivelsene av fortellerens siste tid på farmen, der det skrives frem et kvinnefellesskap. Det er først og fremst i møte med det tragiske at det kvinnelige kommer i forgrunnen, ikke i møte med det selvbiografiske. En analyse av forholdet mellom kvinnene i *Den afrikanske Farm* vil lede til en samtenkning av det tragiske og melankolske som kan skrives helt tilbake til Aristoteles.

Kapittel 5: Farvel til Farmen

5.1 Kvinnene i *Den afrikanske Farm* som bærere av det tragisk-melankolske

I kapittel 1 ble det gjort klart at det ville bli tatt enkelte forbehold i anvendelsen av Kristevas teori i denne oppgaven. De språkteoretiske konsekvensene av det semiotiske elementets forhold til en før-språklig og pre-ødipal mors kropp har blitt forstått metaforisk, ikke biologisk. Dette forbeholdet utelukker imidlertid ikke en innrefleksjon av Kristevas tenking rundt språk og kjønn, så lenge dette leses inn i tematiske strukturer. Der Nietzsche ikke forholder seg til kjønnsmessige aspekter i sine betraktninger om kunst og litteratur, tilbyr Kristeva et kjønnsperspektiv.⁴⁹ Tidligere i denne oppgaven, i delkapittelet ”2.5 *Amor fati*”, ble det påpekt hvordan fortellerens metaforbruk i *Den afrikanske Farm* etablerer en forbindelse mellom det kvinnelige og det livssynet som kjennetegner det tragiske og melankolsk produktive. Det er imidlertid først ved narrativets slutt at dette blir et påfallende trekk ved at det skrives frem et kvinnefelleskap som dominerer fremstillingen. Tidligere i narrativet har ikke kjønn vært et sentralt tema. Det har ikke blitt rettet oppmerksomhet mot fortelleren som et kvinnelig individ. I så måte er særlig åpningen av *Den afrikanske Farm* interessant, der det etableres et jeg allerede med første setning: ”Jeg havde en Farm i Afrika ved Foden af Bjærgtet *Ngong*” (1965:9). Det personlige pronomenet trer imidlertid tilbake for en lang landskapsbeskrivelse. Når jeget bringes inn i narrativet igjen, er det for å skrive frem et eierforhold til farmen; det er jegets farm, jegets kaffeplantasje, jegets okser, jegets gressland og jegets squattere. Det er ingen aspekter ved det jeget som etableres ved narrativets begynnelse som peker på at fortelleren er en kvinne. Tvert imot er det nærliggende å tenke at det er en mann:

Jeg havde seks Tusend acres Land paa Farmen, saa jeg havde meget Land tilovers, ved Siden af Kaffeplantagen. En Del af det var Urskov, og omtrent Tusend acres af det var mine *Squatteres* Land, som de der kalder deres *Shambaer*. Squattere er Indfødte, som med deres Familier har nogle faa acres Land til Brug for sig selv paa en *hvid Mands Ejendom*, og som til Gengæld skal arbejde for ham et vist Antal Dage om Aaret. Maaske saa mine Squattere Forholdet i et andet Lys, for mange af dem var født paa

⁴⁹ Nietzsche anvender riktig nok en metaforbruk der kjønn er av betydning, for eksempel ved å omtale tragedien som det apolliniskes og dionysiskes ”brorskap” (TF 1969:129). I *Slik talte Zarathustra* kommer er det flere betraktninger om kvinner, men kjønn har for Nietzsche ingen konsekvenser for kunsten, annet enn en implisitt forståelse av at kunstneren er mann.

Farmen, og deres Fædre før dem, og det er muligt, at de betragtede mig som en stormægtig Squatter paa deres eget Land. (1965:14, min kursivering)

Også måten fortelleren underlegger seg naturen og dyrene på, blant annet ved å være en ivrig jeger, gir ”mannlige” konnotasjoner. At fortelleren er en kvinne kommer først frem da Kamante omtaler henne som ”Msabu”, et navn som brukes for å tiltale hvite kvinner (1965:29). Det er altså en annens tiltaleform som avslører fortellerens kjønn, ikke fortellerens egne bemerkninger om seg selv. Den første kommentaren hun selv kommer med som insinuerer at hun er en kvinne, er under påkledningen den natten vådeskuddet finner sted: ”Jeg tog et Skørt og en Trøje paa og stak i et Par Sko” (1965:81). Vi får også, som sagt, vite at hun som ung pike gikk på malerskole i Paris (1965:164). Kjønn er imidlertid ikke et viktig tematisk aspekt ved disse beskrivelsene, og det tillegges ingen betydning at hun erfarer som kvinne. Fortelleren blir så å si først kvinne i møte med det kvinnefellesskapet som skrives frem i narrativets siste del. Mennene, som gjennom hele narrativet har stått i sentrum, er nå døde; Berkeley Cole, Denys Finch-Hatton, Knudsen, Esa og høvding Kinanjui. Med unntak av den unge kikuyupiken som blir kjørt over av et oksetrekk (1965:91), hører vi aldri om en kvinne som dør, og det er til slutt kvinnene som står tilbake. Der det tidligere har blitt sagt at kameleon-episoden var et vendepunkt på den måten at fortelleren etter denne hendelsen aksepterte tapet av farmen, er den også et vendepunkt på den måten at det etter denne hendelsen er kvinnene som dominerer fremstillingen. Det kan diskuteres hvorvidt fortelleren skriver frem en forbindelse mellom kvinner og en aksept av skjebnen og av det tragiske og melankolske ved tilværelsen.

I analysen av Duras’ forfatterskap skriver Kristeva om en bestemt form for kvinnelig melankoli (SS 1994:226).⁵⁰ Samtenkes dette perspektivet med Nietzsches betraktninger i *Tragediens fødsel*, kan mulighetene for en særegen kvinnelig holdning til det tragiske diskuteres. Den tilgangen vi får til beskrivelsen av forholdet mellom kvinner og melankoli i *Svart sol*, får vi imidlertid kun beskrevet gjennom negative termer, i form av en mislykket tapsbearbeidelse. Beskrivelsene kan likevel brukes en som inngang til å analysere forholdet mellom kvinner og det kvinnefellesskapet som skrives frem i narrativets siste del i *Den afrikanske Farm*. Dette gjelder særlig om *Svart sol* leses sammen med Kristevas tenkning rundt en særegen kvinnelig kommunikasjon i essayet ”Stabat Mater” (1983). I *Svart sol*

⁵⁰ Dette rører imidlertid ved et problematisk aspekt ved Kristevas teori, ved at den biologiske og biografiske forfatteren bringes inn; for at det melankolske skal fungere kunstnerisk produktivt, må forfatteren ha løsrevet seg fra den pre-ødipale morskroppen og identifisert seg med en fallisk instans. Denne oppgaven forholder seg ikke til Blixen som forfatter i møte med *Den afrikanske Farm*, men ser kun på de tematiske strukturene den kvinnelige melankolien kan leses inn i.

beskriver Kristeva, som tidligere vist, hvordan melankolien kan få ulikt utfall, og påpeker at det er vanskeligere for kvinner å løsrive seg fra den pre-ødipale morskroppen og identifisere seg med en fallisk instans, enn det er for en mann. I forlengelse av dette skriver hun om Duras' forfatterskap at den durasiske kvinnen ikke har sørget over tapet av Tingen, men forneker det:

Driftene er beslaglagt av kjærlighetsobjektet – av elskereren eller, bakenfor ham, av moren som det fortsatt er umulig å sørge over – og de er som uttømt, tømt for evnen til å skape et bånd av erotisk nytelse eller av symbolsk samforståelse. (SS 1994:218)

Fornektelsen av tapet av morskroppen umuliggjør nytelse, og fører til at forholdet mellom kvinnene i Duras' forfatterskap beskrives som dødbringende (SS 1994:219). Der Kristeva, som sagt, anser det som vanskeligere for kvinner enn for menn å adskille seg fra den pre-ødipale morskroppen og identifisere seg med en fallisk instans, åpner hun imidlertid opp for at melankolien kan være desto mer produktiv for en kvinne, forutsatt at en vellykket løsrivelse og påfølgende identifikasjon har funnet sted:

Hvis kvinnens oppdagelse av sin usynlige vagina krever en enorm sansemessig, spekulativ og intellektuell anstrengelse, representerer overgangen til den symbolske orden *samtidig med* overgangen til å bli et seksuelt objekt for et annet kjønn enn morsobjektet, en gigantisk bearbeidelse hvor kvinnen legger ned et *psykisk potensiale* som overgår det som kreves av hankjønn. Når prosessen er vellykket, bevitnes dette ved den tidlige oppvåkningen hos jentebarn, deres ofte bedre intellektuelle prestasjoner i skolealderen, den permanente kvinnelige modenhet. (SS 1994:42-43, min kursivering.)

Kanskje kan dette ”psykiske potensialet” føre til en kunst der den kvinnelige melankolien manifesterer seg på en annen måte enn hos Duras, og der forholdet mellom kvinner fremstår som livgivende fremfor dødbringende. Der forholdet mellom de durasiske kvinnene er preget av en kvinnelig destruktivitet og manglende identifikasjon, der det fremstår umulig å være den andre (SS 1994:226), skriver Kristeva i ”Stabat Mater” om et langt mer identifikasjonspreget forhold mellom kvinner:

Utan tvivel reproducerar kvinnor sinsemellan [hela] den egendomliga skalan i en glömd närkamp med sina mödrar. Samförstånd i det icke-sagda, det osägbaras, blinkningens, tonlägets, gestens, skriftningens, luktens maskopi: i detta tillstånd befinner vi oss på flykt från våra identitetskort och våra namn, i en ocean av precision, det onämnbars datamaskin. Ingen kommunikation mellan individer, utan i stället

atomernas, molekylernas, ordfragmentens, satsfragmentens korrespondenser. Den kvinnliga gemenskapen är en delfinernas gemenskap. (1990:56)

Ved at kvinner reproducerer og gjenkaller den fortrenkte symbiosen med den pre-ødipale morskroppen, oppstår det en særegen form for ordløs kvinnelig kommunikasjon, bestående av toner og gester – et ”delfinspråk”. Der forholdet mellom kvinnene i Duras’ forfatterskap, i følge Kristeva, ender i ”stillhet” (SS 1994:217), i melankoliens a-symboli, kan forholdet og kommunikasjonen mellom kvinnene i *Den afrikanske Farm* sies å likne det forholdet Kristeva beskriver i ”Stabat Mater”.

Beskrivelsene av fortellerens og nabofarmeren Ingrids farvel med farmen er preget av identifikasjon og gjensidig forståelse. Dette er den første beskrivelsen etter kameleon-episoden. Ved at fortelleren omtaler dem som to ”mytiske Kvinder” (1965:316) settes de i forbindelse med en antikk og tragisk livsanskuelse. De to kvinnene har erkjent tilværelsens meningsløshet og forsøker å få et grep om den. Dette forsøket knyttes til en forestilling om skjebne:

Vi lukkede os helt sammen om Øjeblikkets Ulykke. Vi gik fra det ene til det andet paa Farmen og nævnede hver enkelt Ting ved Navn, som om vi skulde gøre en Liste op over alt, hvad jeg nu mistede, eller som om Ingrid paa mine Vegne var ved at samle Materiale til en Klageprotokol, der skulde forelægges Skæbnen. (1965:314)

Beskrivelsene av de to kvinnes felles forståelse av tapet, kan leses som en beskrivelse av menneskets vilkår i eksistensen. Der kjønn tidligere sjelden har blitt tillagt avgjørende betydning, fremheves nå det kvinnelige: ”Ingrid begreb og følte, med stor Kraft, med noget av selve Elementernes Kraft, hvad det virkelig vil sige, *naar en Kvinde*, som har haft en Farm og drevet den, maa opgive den og rejse fra den” (1965:314, min kursivering). Fortelleren betoner at hun er kvinne og tillegger dette betydning i møte med tapet av farmen. Kjønn har, som vist, tidligere ikke rammet fortellerens betraktninger om seg selv. Ved tapet av farmen settes imidlertid en mannlig og en kvinnelig måte å forholde seg til tilværelsen på opp mot hverandre:

En Mand, der gik ved Siden af en sørgende Ven, og som hele Tiden for sig selv gentog: ”Gudskelov at det ikke er mig,” vilde nok have en daarlig Samvittighed ved det, og prøve at tænke paa andre Ting. Det er anderledes, naar det gælder to Veninder, af hvem den ene bevidner den anden sin Medfølelse i hendes Sorg og Ulykke. I deres Tilfælde følger det af sig selv, at den, der er heldigt stillet, bestandigt i sit Hjerte gentager de samme ord: ”Gudskelov at det ikke er mig.” Det sætter ikke ondt Blod imellem dem, det bringer dem tværtimod nærmere til hinanden, og giver den

konventionelle Kondolence en personlig Tone. Mænd kan vistnok overhovedet ikke saa let, eller paa harmonisk Vis, enten triumfere over eller misunde hverandre. (1965:315).

Sett i lys av Kristevas betraktninger om kvinnene i Duras' forfatterskap, fremstår kvinnenes evne til å identifisere seg med hverandre avgjørende. I motsetning til Duras' kvinner, evner de begge å forestille seg hvordan det ville ha vært å være den andre. Ingrid føler og forstår hvordan det er for fortelleren å miste farmen. Der forholdet mellom Duras' kvinner, i følge Kristeva, er preget av sjalusi og hat, er forholdet mellom fortelleren og Ingrid preget av en gjensidig forståelse. I lys av Kristevas teori, kan det sies at det skrives frem en særegen form for kvinnelig melankoli og holdning til tapet og det tragiske. Der det tragiske skyver menn fra hverandre, kan det her bringe kvinner nærmere hverandre. At kvinnefellesskapet skrives frem etter kameleon-episoden kan tyde på at kvinner har en annen form for aksept av skjebnen enn det menn har. Vi husker at i forkant av kameleon-episoden søkte fortelleren etter et tegn fra skjebnen. Å se dette tegnet krevde en særegen sinnstilstand; en evne til å se en storeslem der andre kunne tenke seg å melde pass. Har man denne sinnstilstanden, vil det finne sted et omslag, der erkjennelsen av at tapet og døden er det eneste sikre, slår over i sin motsetning; i latter, frihet og lyst. Nettopp disse aspektene ved det tragiske skrives frem i møtet mellom kvinnene. Avskjeden med farmen blir en avskjed med et kvinnefellesskap som tidligere bare er blitt beskrevet gjennom mørke blikk (1965:91,160, 315). Beskrivelsen av avskjeden med de gamle kikuyukvinnene, og forholdet mellom dem og fortelleren, inneholder så å si alle aspekter og elementer som tidligere i denne oppgaven har blitt satt i forbindelse med det tragiske, både som erfaring og livsanskuelse:

Jeg tror, at de Folk paa Farmen, som sørgede mest over min Afrejse, var de gamle Kvinder. De gamle Kikuyu-Kvinder havde haft et haardt Liv og var blevet saa haarde som Flint under det, ligesom gamle Muldyr, der bider, hvis de kan komme til. Det var sværere for nogen Sygdom at faa Bugt med dem end med deres Mænd, det havde jeg erfaret i min Praksis som Læge. De var vildere end Mændene, og de var i højere Grad end de blottet for Evne til at beundre. De havde født en Mængde børn, og havde set de fleste af dem dø, de frygtede intet i Verden (...). Deres Hjerter er faste som Sten, ja faste som et Stykke af den underste Møllesten. De ler ad Frygten og forskrækkes ikke (...). Og de sad endnu inde med et vældigt Forraad af Energi, de udstraalede Livskraft, de tog den mest levende Del i alt, hvad der foregik paa Farmen, og gik, som om det ingenting var, tyve Kilometer for at se de unge danse. En Spøg, eller en Skaal Tembu, fik med det samme deres rynkede, tandløse Ansigter til at opløses i Latter. Denne Kraft, og store Kærlighed til Livet, var for mig ikke alene højst agtværdig, men storartet og fortryllende. Jeg og de gamle Koner havde altid været gode Venner. Det var dem, som kaldte mig Jerri, Mændene og Børnene kaldte mig aldrig ved dette Navn. Jerri er et Kikuyu-Pigenavn, men det har dog en særlig Egenskab, – hvis et

Pigebarn i en Kikuyufamilie bliver født længe efter sine Søskende, kommer hun til at hedde Jerri, og jeg tænker mig, at Navnet har en særegen, venlig eller spøgefuld Klang. (1965:324-325)

Når denne lange beskrivelsen gjengis i sin helhet, er det fordi den er et fortettet eksempel på det tragiske satt i direkte forbindelse med det kvinnelige. Tematisk går beskrivelsen fra smerte og lidelse til frihet og nytelse – en dobbelthet denne oppgaven har sett som avgjørende og karakteristisk for det tragiske og det melankolske. Beskrivelsen starter med kikuyukvinnenes harde liv. De har født mange barn og har sett de fleste av dem dø. Dette har gjort at de ikke frykter noe i verden, tvert imot ler de av frykten. Vi kjenner igjen bevegelsen fra sammenbrudd til gjennombrudd, der latteren står som et ”bevis” på mestringen av den tragiske erkjennelsen og melankolien. Som i ”slagordet” *Frei lebt wer sterben kann*, fører aksepten av døden til en frihetsfølelse; kikuyukvinnene utstråler en livskraft og en kjærlighet til livet. Ved at kikuyukvinnene kaller fortelleren ”Jerri” etableres det en viktig forbindelse mellom dem og fortelleren. Det er kun kvinnene som kaller henne dette, ikke mennene eller barna. ”Jerri” er et navn kikuyene bruker hvis et pikebarn blir født lenge etter sine søsken. Fortelleren tenker seg at dette navnet har en ”særegen, venlig eller *spøgefuld Klang*” (1965:325, min kursivering). Navnets spøkefulle klang kan sees i forbindelse med både Dionysos’ og Saras latter. Sees Dionysos’ og Saras latter som den samme latteren, er det en latter som er knyttet til den tragiske erkjennelsen, samtidig som den står i nær forbindelse med det kvinnelige. Det mest avgjørende ved at kikuyukvinnene gir fortelleren dette navnet er imidlertid at det understreker at de ser henne som en søster. Tidligere i denne oppgaven ble det påpekt hvordan fortelleren anvender en søstermetaforikk i beskrivelsen av en aksept av skjebnen beslektet med Nietzsches begrep om *amor fati*. Den gjentatte søstermetaforikken i *Den afrikanske Farm* kan leses i lys av Kristevas teori. Der Nietzsche omtaler tragedien som det apolliniskes og dionysiskes *brorskap* (TF 1969:129, min kursivering), omtaler Kristeva melankoliens smerte som ”min filosofis skjulte ansikt, dens stumme *søster*” (SS 1994:22, min kursivering). Søstermetaforikken, både i *Den afrikanske Farm* og hos Kristeva, etablerer en forbindelse mellom det kvinnelige og det tragiske og melankolske – det som ikke kan utsies eller representeres, men som kunsten likevel er et forsøk på å uttrykke. I *Den afrikanske Farm* tematiseres flere ganger forholdet mellom kvinner og språk. Et eksempel på dette er beskrivelsen av Wainainas gamle mor: ”Hun hang paa to lange Stokke, holdt sig tavs, og lod Wainaina føre Ordet. Men hendes Tavshed slog Gnister mens han talte, hun var ladet med en gudsforgaaende Livskraft, hvoraf hendes Søn ikke havde faaet noget i Arv” (1965:122). Tidligere i denne oppgaven er det blitt vist hvordan det dionysiske og semiotiske er uten

ethvert bilde og befinner seg utenfor språket. Hos Kristeva står det semiotiske i forbindelse med det kvinnelige gjennom forholdet til den pre-ødipale og før-språklige morskroppen. Dette kan danne en innfallsvinkel til en analyse av forbindelsen mellom kvinner og et ordløst språk i *Den afrikanske Farm*. Etter den ovenfor nevnte beskrivelsen av kikuyukvinnene, følger beskrivelsen av et møte mellom fortelleren og en navnløs kikuyukvinne:

I min Erindring staar fra denne sidste Tid Billedet af en Kikuyu-Kvinde, hun er navnløs der, for jeg kendte hende ikke noget videre (...). Hun kom gaaende imod mig paa en Sti over Sletten og havde en vældig byrde paa Ryggen (...). Da vi mødtes, stod hun bomstille (...). Efter et Øjeblik's Forløb begyndte hun at græde, Taarerne strømmede ned over hendes Ansigt (...). Ikke et Ord sagde hverken hun eller jeg, mens vi stod der Ansigt til Ansigt, og efter et Par Minutter skiltes vi ad, og gik videre i hver sin Retning. (1965:325-326)⁵¹

Det som tidligere har blitt omtalt som en kvinnelig holdning til skjebnen, understrekes ved at kvinnen bærer tungt på ryggen. Hun erkjenner at livet er hardt, men ønsker likevel å bære det. Møtet mellom fortelleren og kikuyukvinnen, er et møte mellom to kvinner som har mistet sitt livsgrunnlag. De har begge erkjent skjebnen og det tragiske. Denne erfaringen utveksles imidlertid uten ord. Den eneste kommunikasjonen mellom dem er tårer. I poetiske vendinger beskriver Kristeva tårer som et uttrykk for et usynlig ansikt, bestående av semiotiske spor: ”Dette smertefulle indre, skapt av semiotiske spor, men ikke av tegn, er Narcissus’ usynlige ansikt, tårenes hemmelige indre” (SS 1994:72). Sitatet kan leses som et bilde på det semiotiskes ikke-språklige element, som står i nær forbindelse med det indre og det kroppslige. Leses beskrivelsen av den gråtende kikuyukvinnen i lys av dette sitatet, blir tårene et bilde på det semiotiske elementet. Tårer er kroppens erstattelse av språket, på den måten at kroppen tar over der språket slutter. Tårene uttrykker noe som ellers er ordløst, stumt og ikke kommer til uttrykk – det som ikke går an å si annet enn gjennom det rent kroppslige. På denne måten kan ansiktet sies å komme til syne når man gråter, uten ord, i tårer. I myten forelsker Narcissus seg i sitt eget speilbilde. Det ansiktet han ser, er imidlertid kun det ”ytre” ansiktet; en gjenspeiling og et bilde. Han ser ikke sitt ”smertefulle indre”, det kommer ikke til uttrykk. Studerer man derimot ansiktet til en som gråter, selv en fremmed, gjenspeiler det ytre det indre. På denne måten kan tårer, både hos Kristeva og i *Den afrikanske Farm*, leses som et

⁵¹ Jeg har i sitatet utelatt fortellerens sammenlikning av kikuyukvinnen med en ku. I *Writers in Politics* (1997) [1981] problematiserer Ngũgĩ wa Thiong'o denne sammenlikningen der han skriver: ”In all her descriptions of Africans she [Karen Blixen] most readily resorts to animal imagery” (1997:14). Når disse beskrivelsene utelates i oppgaveteksten, gjøres det nettopp fordi denne sammenlikningen oppleves som både nedsettende og ødeleggende for det jeg ellers betrakter som en vakker og poetisk beskrivelse, som fremhever et kvinnefelleskap.

bilde på det semiotiskes forhold til det symbolske, der det urepresenterbare blir gitt en form, et uttrykk. Kristevas beskrivelse av Narcissus' usynlige ansikt og tårenes hemmelige indre, skapt av semiotiske spor, kan sees i sammenheng med beskrivelsene av melankolien som filosofiens skjulte ansikt, dens stumme søster. Begge beskrivelsene rommer en forståelse av at det som er utenfor språket, smerten, det melankolske og det tragiske, er knyttet til noe kvinnelig. Sees beskrivelsen av den gråtende kikuyukvinnen i lys av dette, fremstår møtet som en stille, ordløs kommunikasjon, som likevel lar det tragiske og melankolske komme til uttrykk. På denne måten likner den kommunikasjonen mellom fortelleren og Ingrid, som sammen utpeker tingene på farmen uten ord (1965:314).

Beskrivelsene etter kameleon-episoden – fortelleren og Ingrids farvel med farmen og hverandre, kikuyukvinnens sorg og møtet med den gråtende, navnløse kikuyukvinnen – skriver frem et kvinnefellesskap som er nært knyttet til det melankolske og det tragiske. Narrativets siste del kan på denne måten sies å representere en bevegelse fra individ(ualitet) mot fellesskap. Mennene, og da særlig Finch-Hatton, beskrives som individualister: ”Han gjorde aldrig andet end hvad han havde Lyst til” (1969:193). Han fremstår som en individualist, og kanskje også egoist, når fortelleren vil at han skal fly henne til sjøen. Først sier han ja, for deretter å ombestemme seg: ”Dette var den eneste Gang, jeg bad Denys om at tage mig med i sin Flyvemaskine, og han vilde ikke gøre det” (1965:294). Kvinnene kan sies å representere noe annet; en kvinnelig form for melankoli og kommunikasjon.⁵² Dette kvinnefellesskapet forsterker den tidlige påpekte utvisningen av det individuelle. Her viser samttenkningen av Nietzsche og Kristeva seg å være særlig fruktbar, da den muliggjør en refleksjon rundt en spesifikk, kvinnelig melankoli og livsanskuelse i lys av tragediebegrepet. Allerede Aristoteles satte det melankolske i forbindelse med det tragiske. Kristeva påpeker denne forbindelsen, der hun henviser til *Problemata*, som tillegges Aristoteles (SS 1994:24).⁵³ Her knytter Aristoteles melankolien til læren om de fire kroppsvæskene og de fire temperamentene, mer spesifikt til ulike nivåer av svart galle i kroppen. Med denne læren som utgangspunkt setter han melankolien i forbindelse med kunstnerisk aktivitet: ”Why is it that all men who have become outstanding in philosophy, statesmanship, poetry or the arts are melancholic, and some to such an extent that they are infected by the diseases arising from black bile” (1983:953a). Melankolien kan ende i sykdom, men den kan også ende i

⁵²Det er her snakk om et tematisk og metaforisk forhold mellom kvinner i verket, og ikke en form for *écriture féminine* eller ”kvinneskrift”, med den fysiske forbindelsen mellom skrift og kvinnekropp som dette innebærer, slik det gjør hos både Hélène Cixous og Luce Irigaray.

⁵³ *Problemata* tillegges av mange Aristoteles, men vi vet ikke for sikkert at det er han som har skrevet dette verket. Da opphavsspørsmål ikke er avgjørende for denne oppgaven, vil det uproblematisk refereres til Aristoteles.

kunstnerisk skaperkraft. Aristoteles vektlegger melankoliens dobbelthet, og påpeker hvordan den kan føre til frykt og elendighet, men også hvordan den kan produsere "cheerfulness with song, and madness, and *the breaking out of sores and so forth*" (1983:954a, min kursivering). Den omslagstankegangen som denne oppgaven har påvist at ligger til grunn for både Nietzsches filosofi og Kristevas teori, skriver seg med andre ord tilbake til Aristoteles, der melankolien sees som en mulig vei ut av "såret". Nettopp det melankolske som en vei ut av lidelsen setter Aristoteles i forbindelse med Dionysos: "Dionysus and Aphrodite are rightly associated with each other; and the melancholic are usually lustful" (1983:953b). Med henvisning til Aristoteles' *Problemata*, kan sammenkningen av Nietzsches og Kristevas kunstteorier sies å skrives ut fra en kobling som lå allerede i de tidligste betraktninger om melankolien og lidelsen. Gjennom sammenkningen av Nietzsche og Kristeva i denne oppgaven og anvendelsen av dem i analysen av *Den afrikanske Farm*, er det blitt vist hvordan det melankolske er en del av det tragiskes historie.

Kapittel 6: Avslutning

Denne oppgaven har lest *Den afrikanske Farm* som et tragisk kunstverk. Under denne betegnelsen er også det melankolske blitt lest som en del av det tragiskes historie. Både det tragiske og det melankolske er blitt vist som dyptgripende aspekter ved *Den afrikanske Farm*. I analysen av ”Livets Veje” og kameleon-episoden ble det, i kapittel 2, vist hvordan tilværelsens ukontrollerbare krefter utviser en nådeløs vilkårlighet der tapet, og tilslutt døden, er det eneste sikre. For mennesket er dette en av tilværelsens mest altomfattende og påtrengende tanker, og leder til en følelse av meningsløshet. Denne innsikten ligger i både det tragiske og det melankolske. Ved å tildele fortellingene om storken og kameleonene poetologiske funksjoner, ble begge brukt som forståelsesramme for en tematisk bevegelse og en helhetlig livsanskuelse i *Den afrikanske Farm*, både hos fortelleren og bipersoner. I kapittel 3 ble dette perspektivet utvidet til en analyse av form, komposisjon og stil. Med utgangspunkt i Nietzsches og Kristevas beskrivelser av menneskets forsøk på å se rett inn i tilværelsens indre, ble det diskutert hvilke midler fortelleren i *Den afrikanske Farm* har til rådighet for å fremstille den tilværelsen og virkeligheten som møter henne. Brudd, dissonans, projisering, billedspråk og besjeling ble vist som karakteristiske trekk ved Blixens stil og retorikk, og sentrale forutsetninger for at *Den afrikanske Farm* kan sies å være et katharsisk verk. I kapittel 4 ble det diskutert hvorvidt *Den afrikanske Farm* er et selvbiografisk og selvframstillende verk, og hvorvidt den kan sies å være en historisk og geografisk fundert beskrivelse av Øst-Afrika. Ved å se sannhetsbegrepet i mottoet på tittelbladet til *Den afrikanske Farm* – ”At ride, at skyde med Bue og at tale Sandhed” – i lys av dets nietzscheanske referanse, ble det argumentert for at *Den afrikanske Farm* ikke presenterer seg selv som en sannferdig tekst om virkelige hendelser. Ved å lese den i lys av forestillinger knyttet til det tragiske kunstverk, er det blitt vist hvordan *Den afrikanske Farm* lar oss tåle sannheten, forstått som smerte, lidelse, det uforklarlige og tilsynelatende meningsløse ved tilværelsen. Avslutningsvis ble siste del av *Den afrikanske Farm* utgangspunktet for en analyse av en særegen form for kvinnelig melankoli og holdning til det tragiske. Her viste samtenkningen av Nietzsches og Kristevas innsikter seg å være særlig fruktbar, da Kristevas refleksjoner rundt språk og kjønn åpnet opp for en analyse av det kvinnefellesskapet som skrives frem.

I lys av Nietzsches utredelser om det tragiske og Kristevas betraktninger om det melankolske, er det blitt sett på tematikk, form, komposisjon, stil og sjanger. Samtenkningen,

både med dens likheter og forskjeller, har fått frem den grunnleggende dobbeltheten i *Den afrikanske Farm* mellom tap, smerte og lidelse på den ene siden, og frihet, lyst og latter på den andre siden. Med det tragiske og melankolske som utgangspunkt, har oppgaven gått i dialog med litteraturkritikkens og den tidligere forskningens lesninger av verket. Der den tidligere forskningen hovedsakelig har tatt for seg Blixens fortellinger når målet har vært å fremvise en nietzscheansk estetikk, har denne oppgaven utvidet forskningslitteraturen ved å lese *Den afrikanske Farm* i lys av Nietzsches filosofi om det tragiske. Koblingen mellom Nietzsches filosofi og Blixens forfatterskap har vært en etablert, men diskutert kobling i forskningen. Med denne oppgaven håper jeg å ha styrket denne koblingen. Susan Hardy Aikens *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative* (1990) representerer, meg bekjent, det eneste omfattende forsøket innenfor den tidligere forskningen på å lese Blixens forfatterskap i lys av Kristevas teorier. Denne oppgaven har utvidet dette forsøket gjennom en analyse av hvordan et melankolsk moment kan sies å mobilisere den estetiske aktiviteten i *Den afrikanske Farm*.

Et tragisk kunstverk tematiserer menneskets behov for mening med eget liv. Et slikt behov har vært tilstede for alle mennesker, til alle tider. Like mye som det tragiske har vært utgangspunktet for analysen av *Den afrikanske Farm*, har *Den afrikanske Farm* fungert som utgangspunkt for en refleksjon rundt det tragiske. Oppgaven har reflektert rundt både forståelsen og bestemmelsen av det tragiske, og på denne måten diskutert hva som gjør at noe kan kalles tragisk. Det tragiske er ikke ensbetydende med noe smertefullt, trist, uheldig, opprørende eller uønsket. Ingen av disse ordene fanger erfaringen av det som betegnes som tragisk. Det tragiske lar seg ikke uttømmende betegnes med noe annet begrep. I *Den afrikanske Farm* sammenlikner fortelleren opplevelsen av forhold og hendelser vi ikke har nøkler til forståelsen av, årsaken til, eller betydningen av, med døden: ”en Episode, der er udenfor vor Fantasis Rækkevidde, men indenfor vor Erfarings Rækkevidde (1965:327). Det tragiske kan ikke uttømmende forstås eller forklares, det kan kun erfares. På denne måten er det tragiske heller ikke noe som kan avkreftes. Et tragisk kunstverk er først og fremst en bekræftende kunstform; det er en triumf og en kilde til lyst. *Den afrikanske Farm* handler først og fremst om menneskets vilkår i verden og lysten ved å være til.

Litteratur

- Aiken Susan Hardy. 1990. *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*. Chicago/London
- Andersen, Frank Egholm. 1986. "Karen Blixens selvbiografi og fiktion" i Aarseth, Asbjørn (red.). *Edda*. 1986 (1). Oslo. s. 81-86.
- Aristoteles. 1997 [1989]. *Om diktekunsten*. Oslo.
- Aristoteles. 1983 [1937]. "Book XXX. Problems connected with Thought, Intelligence and Wisdom" i G.P Gool (red.). 1983 [1937]. *Problems II. Books XXII-XXXVIII*. Oversatt av W. S. Hett. Cambridge/Massachusetts/London. s. 155-181.
- Bale, Kjersti. 1997. *Om melankoli*. Oslo.
- Barthes, Roland. 2004 [Fransk original 1971]. "Fra værk til tekst" i Meiner, Carsten (red.). 2004. *Forfatterens død og andre essays*. Oversatt av Carsten Meiner. København. s. 256-270.
- Barthes, Roland. 1998 [Fransk original 1973]. *Lysten ved teksten*. Oversatt av Arne Kjell Haugen. Oslo.
- Bibelen*. 1988. Det gamle testamentet, Første Mosebok, kapittel 21. Det Norske Bibelselskap. Oslo/Gjøvik
- Bjørnvig, Torkild. 1974. *Pagten*. København.
- Blixen, Karen. 1965 [1937]. *Den afrikanske Farm*. København.
- Booth, Wayne. C. 1975 [1961]. "Chapter Three: General Rules, II: 'All Authors Should Be Objective'" i Booth, Wayne. C. 1975 [1961]. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London. s. 67-86.
- Brahde, Per. 2004. *Magt og Afmagt – Kirkegaard og Nietzsche spejlet i Karen Blixens forfatterskap* i *Arbejdsrapporter om filosofi og videnskabsteori*. 2004, nr. 5. Aalborg.
- Brennecke, Detlef. 2000. "Nietzsche, Blixen – ohne 'ein berüchtigtes und'. Von Missverständnis eines Vorbilds" i Schirmer, Andreas og Schmidt, Rüdiger (red.). 2000. *Widersprüche. Zur frühen Nietzsche-Rezeption*. Weimar. s. 102-120.
- Brix, Hans. 1949. "Den afrikanske Farm" i *Karen Blixens eventyr*. København. s. 261-280.
- Engberg, Charlotte. 2006. "Viljen til skæbne" i Böwadt, Rose Pia og Morsing, Ole (red.). 2006. *Skæbne, magt og vilje: Seks nedslag i den tidlige Nietzsche-reception*. København. s. 75-95.
- Fibiger, Johannes og Lütken, Gerd. 2005 [1996]. *Litteraturens Veje*. Århus.

- Franzén, Carin. 1995. *Att översätta känslan*. Stockholm/Stehag.
- Genette, Gérard. 2001 [Fransk original 1987]. *Paratexts: Thresholds of interpretation*.
Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge.
- Genette, Gérard. 1983 [Fransk original 1972]. *Narrative Discourse. An Essay in Method*.
Oversatt av Jane E. Lewin. Ithaca/New York.
- Glienke, Bernhard. 1986. *Fatale Präzedenz. Karen Blixens Mythologie*. Neumünster
- Graybeal, Jean. 1990. *Language and "the Feminine" in Nietzsche and Heidegger*.
Bloomington/Indianapolis.
- JanMohamed, Abdul R. 1983. "Isak Dinesen: The Generation of Mythic Consciousness" i
JanMohamed, Abdul R. 1983. *Manichean Aesthetics. The politics of Literature in
Colonial Africa*. Amherst. s. 49-77.
- Johnsen, Nina. 1992. "Poesi, etnografi og sandhed" i Samuelsen, Helle ml.fl. (red.). 1992.
Tidsskriftet Antropologi nr. 26. København. s. 77-89.
- Juhl, Marianne. 1984. "Om 'Den afrikanske Farm': Tilblivelsen, udgivelsen og modtagelsen
af Karen Blixens anden bog. En dokumentation" i Andersen, Hans og Lasson, Frans
(red.). 1984. *Blixeniana*. København.
- Juhl, Marianne og Jørgensen, Hakon Bo. 1981. *Dianas Hævn – to spor i Karen Blixens
forfatterskab*. Odense.
- Kjeldgaard, Lasse Horne. 2007. "Efterskrift" i *Den afrikanske Farm*. 2007.
København. s. 421-458.
- Kristeva, Julia. 2003 [Fransk original 1975]. "Fra en identitet til en annen" i Kittang, Atle
(red.). 2003. *Moderne litteraturteori: En antologi*. Oversatt av Toril Moi og Arnstein
Bjørkly. Oslo s. 246-267.
- Kristeva, Julia. 2001. "Chapter Three: Narrating the Twentieth Century" i Kristeva, Julia.
2001. *Hannah Arendt: Life is a Narrative*. Oversatt av Frank Collins.
Toronto/Buffalo/London. s 33-51.
- Kristeva, Julia. 1994 [Fransk original 1987]. *Svart sol*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo.
- Kristeva, Julia. 1990 [Fransk original 1976]. "Stabat Mater" i Witt-Brattström, Ebba (red.).
1990. *Stabat Mater och andra texter i urval*. Oversatt av Ann Runnqvist-Vinde.
Stockholm. s. 33-62.
- Kristeva, Julia. 1984 [Fransk original 1974]. *Revolution in Poetic Language*. Oversatt av
Margaret Waller. New York.

- Kristeva, Julia. 1982 [Fransk original 1980]. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*.
Oversatt av Leon. S. Roudiez. New York.
- Langbaum, Robert. 1964. *Mulm, Stråler og Latter. En studie i Karen Blixens kunst*. Oversatt av Clara Svendsen. København.
- Lejeune, Philippe. 1989 [Fransk original 1975]. *On Autobiography*. Oversatt av Kathrine Leary. Minneapolis.
- Lothe, Jakob, Refsum Christian og Solberg, Unni. 1999. *Litteraturvitenskaplig leksikon*. Oslo
- Moi, Toril. 1994. ”Innledning” i Kristeva, Julia. 1994. *Svart sol*. Oslo. s. 9-17.
- Nietzsche, Friedrich. 2005. [Tysk original 1888] ”Why I Am So Clever” i *Ecce Homo* i
Ridley, Aaron og Norman, Judith. 2005. *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols, and other writings*. Oversatt av Judith Norman. New York. s. 85-99.
- Nietzsche, Friedrich. 1998 [Tysk original 1883-85]. *Slik talte Zarathustra*. Oversatt av Amund Hønningstad. Oslo.
- Nietzsche, Friedrich. 1969 [Tysk original 1872]. *Tragediens fødsel*. Oversatt av Arild Haaland. Trondheim.
- Nietzsche, Friedrich. 1964. *Der Wille zur Macht*. 1964. Gast, Peter og Førster-Nietzsche Elisabeth (red.). Stuttgart.
- Oliver, Kelly. 1989. ”Revolutionary Horror: Nietzsche and Kristeva on the Politics of Poetry” i Dancy, Margaret m.fl. (red.). *Social Theory and Practice*, Vol. 15, No. 3 (Fall 1989). Florida. s. 305-320.
- Owesen, Winderen Ingeborg. 2003. ”Julia Kristeva – en kort introduksjon” i Owesen, Winderen Ingeborg (red.). 2003. *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*. Nr 1/2003. Oslo s. 5-12.
- Oxfeldt, Elisabeth. 2010. ”Chapter five: Humor, Gender and Nationality. Isak Dinesen’s Encounter with Africa” i Oxfeldt, Elisabeth. 2010. *Journeys from Scandinavia. Travelogues of Africa, Asia, and South America, 1840-2000*. Minnesota. s. 106-142.
- Povlsen, Klitgård Steen. 2002. ”Den afrikanske tragedie: Om forholdet mellom Karen Blixens *Den afrikanske farm* og Nietzsches *Tragediens fødsel*” i *Passage* 44, 2002. Århus. s. 35-46.
- Riechel, Donald C. 1991. ”Isak Dinesen’s ‘Roads Round Nietzsche’” i *Scandinavian Studies*, Vol.63. No.3 (Summer 1991). Illinois. s. 326-350.

- Sabo, Anne G. 2005. "Revamped Woman and and the Untruth of Truth: Unraveling the Antifeminism of Nietzsche and Dinesen" i *Literature Interpretation Theory*, Volume 16, Issue 1. 2005. London. s. 41-73.
- Sabo, Anne G. 2000. *The Übermensch Comes to Scandinavia: Rereading Hamsun and Dinesen in the Light of Nietzsche's Philosophy*. Washington.
- Selboe, Tone. 2012. "Stemme og antropologi i Den afrikanske Farm" i Bøggild, Jacob og Engberg, Charlotte (red). 2012. *Jeg havde en Farm i Afrika. Æstetik og kulturmøde i Karen Blixens Den afrikanske Farm*. Hellerup. s. 20-34.
- Selboe, Tone. 1996. *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskab*. Odense.
- Selboe, Tone. 1999. *Karen Blixen*. Oslo.
- Thiong'o, Ngũgĩ wa. 1997 [1981]. "1. Literature & Society: The Politics of the Canon" i Thiong'o, Ngũgĩ wa. 1997 [1981]. *Writers in Politics*. Oxford/Nairobi/Portsmouth. s. 3-27.
- Thisted, Kirsten. 2004. "Dead Man Talking. Om tale og tavshed og ræpresentationens ambivalens hos Karen Blixen og Thorkild Hansen" i *Spring: Tidsskrift for moderne dansk litteratur*. 2004. Volum 22. Hellerup. s. 102-130.
- Vernant, Jean-Pierre. 2003 [1966]. "Den greske tragedien: Tolkningsproblem" i Kittang, Atle m.fl. (red.). 2003. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo. s. 333-348.
- Witt-Brattström, Ebba. 1990. "Innledning" i Witt-Brattström, Ebba (red.). 1990. *Stabat Mater och andra texter i urval*. Stockholm. s. 9-29.

Nettreferanser

- Store norske leksikon*, www.snl.no/grandezza Lesedato 10. januar 2014.
- Ordbog over det danske Sprog*, <http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=mærkelig> Lesedato 15. desember 2013.
- Den Danske Ordbog*, <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=hen%20i%20vejret> Lesedato 6. mai 2014.