

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 130 2009

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala, samt även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till Otto.Fischer@littvet.uu.se. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2010 och för recensioner 1 september 2010.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck, i form av en pdf-fil.

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

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 978-91-87666-27-8

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2010

Karen Blixen och maskulinitetens dekonstruktion

En läsning av "The Old Chevalier"/

"Den gamle vandrende Ridder"

AV CLAUDIA LINDÉN

En vacker majkväll 1823 sitter en deprimerad ung adelsman vid namn Augustus von Schimmelman utanför en osteria nära Pisa. Han är på flykt undan ett misslyckat äktenskap. Nu försöker han i ett brev till en tysk vän, formulera varför det blivit som det blivit. Vännen Karl är en studiekamrat från *Ingolstadt* och "den enda människa i världen som han oförbehållsamt kunde öppna sitt hjärta inför." Så börjar "The Roads Round Pisa" inledningsnovellen i Karen Blixens debutverk från 1934, *Seven Gothic tales*. I en bok med den titeln borde platsangivelsen *Ingolstadt*, med sin blinkning åt Mary Shelleys *Frankenstein*, varit en tydlig läsanvisning för den engelskspråkiga publiken. Även för den som inte själv läst Shelley, Anne Radcliffe eller Horace Walpole bör ordet "Gothic" ändå väckt associationerna till denna litteratur. Att Blixen syftade på den litterära gotiken, som den utvecklats i angloamerikansk och europeisk litteratur, blir tydligt i den intervju för *Atlantic Monthly* som hon gjorde 1934:

When I used the word 'Gothic I didn't mean the real Gothic, but the imitation of the Gothic, the Romantic age of Byron, the age of that man – what was his name? – who built Strawberry Hill, the age of the Gothic revival.¹

Den vars namn Blixen typiskt väljer att "glömma" här är Horace Walpole som räknas som en av den litterära gotikens grundare. Men påståendet att det handlar om "imitationen av det gotiska" är tydlig nog – det är just det som är den litterära gotiken. I en dansk intervju motiverar hon det med genrens förmåga till både ironi och mystik. Blixen säger: "Fordi det (udtrycket gothic) i England tidsfæster Historierne og antyder noget, der baade er ophøjt og kan slaa ud i Spøg og Spot, i Djævlerier og Mystik."²

Hur stor del av Blixens författarskap är då "gotiskt"? En betydligt större del än vad som först förefaller, skulle jag säga. De enda texter i Blixens författarskap som bär titeln "gotiska" är debutboken *Seven Gothic Tales* och en del av *Last Tales* som heter "New Gothic Tales", där till exempel den magiska berättelsen "The Caryatids, an unfinished tale" fortsätter bearbetandet av gotiska stildrag i relation till genus och sexualitet. Romanen *Gengældelsens veje/The Angelic Avengers* (1944) som skrevs under kriget med

pseudonymen Pierre Andrézel räknas inte alltid in i Blixens verk, men är inte desto mindre en tydligt gotisk roman. Men gotiska stildrag som magiska händelser, människor som kan bli djur, gengångare, och förväxlingsteman finns i flera berättelser utspridda i hela det Blixenska verket. Människor som kan byta plats med djur, som i "The Monkey" återkommer t.ex. också i "The Sailor-boy's Story" i *Winter Tales* och i "The Bear and the Kiss" i *Carnival: Entertainments and Posthumous Tales*. I den sistnämnda samlingen finns också en mordhistoria med ett slags spöke i "The Fat Man". Förväxlingsteman, som också är vanliga i gotiken, finns t.ex. i "The Cardinal's First Tale" och återkommer även i andra berättelser. Den mäktiga mannens lek med de fattiga ungdomarna i "The Immortal Story" i *Anecdotes of Destiny* är också den ett slags gotisk historia. Blixens syn på Gud som en "trickster" får henne att göra katolska kyrkan, som den gotiska berättelsen ofta kritiserar men också använder för sina syften, till en märklig förbunden i *Last tales*, I de båda berättelserna "The Cardinal's Third Tale" där lady Flora blir "välsignad" med syfils då hon kysser statyn av sankt Peter, och i "The Blank Page".

Blixen själv hänvisar, som i citatet ovan till den brittiska gotiska traditionen. Det är också i första hand den som jag kommer att följa, även om det finns referenser i Blixens verk till fransk och tysk gotik. Ett skäl att lägga tyngdpunkten på den brittiska gotiken är att det länkar Blixen, precis som Ellen Moers påpekade redan i sin *Literary Women. The Great Writers*, (1976), till den tradition av gotiken hon kallar "Female Gothic" med Ann Radcliffe och Mary Shelley som föregångare och Djuna Barnes och Virginia Woolf som samtida kollegor. Moers begrepp "The Female Gothic" har sedan blivit ett vedertaget begrepp för att beskriva de kvinnliga författarnas gotik.³ Även om det har kritiserats senare för att vara för begränsande så används det fortfarande som ett avstamp för en diskussion om kvinnliga gotiska författare. Moers ser uttryckligen "Female Gothic" som en tradition som bearbetar samkönat begär och maskerad.⁴

Att undersöka det gotiska hos Blixen handlar således inte endast om att pricka av ett spöke här, ett skelett eller en varulv där, utan även, menar jag, om att uppmärksamma att centrala Blixenska drag som just förväxlingen, maskeraden, och problematiserandet av identitet som kön, klass och etnicitet också återfinns i gotiken. Genom att lyfta fram det gotiska framkallas en ny kontext genom vilket vi kan få en fördjupad bild av Blixens författarskap. Om vi följer det gotiska spåret genom det Blixenska verket får vi, som jag skall visa, både en resonansbotten för att förstå det påfallande queera inslaget i hennes berättelser, men också en möjlighet att ge detta "anakronistiska" och udda författarskap hemhörighet i en litterär tradition med många kvinnliga författare. Att läsa Blixen med gotiken som bakgrund öppnar även för möjligheten att koppla Blixen till samtida modernistiska författarskap, som Djuna Barnes och Virginia Woolf; författare som också tänjde de realistiska gränserna, och som också skrev om samkönat kvinnligt begär.

Den text som här kommer att analyseras är ”The Old Chevalier” / ”Den gamle vandrende ridder” som är ett bra exempel hur de gotiska stildragen och berättarstrukturerna kan användas för en historia som problematiserar heteronormativitet och maskulinitet. Innan jag kommer in på min läsning av Blixens novell följer en reflektion kring vad intertextualitet och tvåspråkighet betyder för det Blixenska verket, för att understryka att det faktiskt är rimligt att koppla henne till en anglosaxisk litteraturtradition, samt kring hur jag använder queerteorin i relation till Blixens verk. Därefter kommer en kortare redogörelse för gotiken som genre och Blixenforskningens relation till det gotiska och avslutningsvis min egen syn på gotikens betydelse som en klangboten för det queera och gränsöverskridande i det Blixenska verket.

En kort introduktion till Gotiken

Alltsedan dess uppkomst på 1760-talet har gotiken aldrig varit helt borta. Däremot har dess status som litterär genre kommit och gått. Under mellankrigstiden hade den t.ex. ett tydligt uppsving och många författare plockade upp den gotiska tråden.⁵ Men det har också funnits flera perioder där gotiken, och med gotiken förknippade stildrag har förskjutits och förlorat i värde. En sådan fas uppträder under 1820–30-talet, när gotiken gått in i en dekadensfas och även romantiken var på väg bort, till förmån för realismen. Men även senare har förekomsten av gotiska element, räckt för att ett litterärt verks status som god litteratur skall ifrågasättas. För närvarande finns det på nytt ett ökat intresse för gotiken både i forskningen och i litteraturen. Det är framförallt genus-teoretisk forskning som i gotiken ser möjligheten till nydanande läsningar.

Ordet gotik, refererar till många olika saker: det är på samma gång en litterär term, en historisk term, en konstnärlig term, och slutligen en arkitektonisk term. Som litterär term i nutida språk och kultur har den ett vitt användningsfält. Men i en litterär kontext så har ”gotisk” vanligtvis används för att referera till en grupp av romaner som skrevs mellan 1760 och 1820 och i en andra fas kring 1890 och sekelskiftet. Gotisk litteratur är framförallt ett engelskt och tyskt fenomen, ”Gothic”, är egentligen en term som främst syftar på den engelskspråkiga litteraturen. ”Gotisk” är, som Mattias Fyhr påpekat inte en lika självklar referens för en skandinavisk publik som för en engelskspråkig.⁶ I Sverige associeras denna tradition framförallt med skräck. På tyska heter det ”Schauerromantik”, d.v.s. skräckromantik, vilket är den term som svenskan också ärvt.

Den gotiska litteraturen associeras vanligtvis med en viss uppsättning karaktéristika, där det vanligaste är betoningen på det kusliga. Andra utmärkande drag är att det utspelar sig i gammaldags miljöer, att det kan förekomma övernaturliga element, samt närvaron av tydligt stereotypa karaktärer. Dessa stildrag samverkar sedan med avancerade litterära tekniker för spänning och överraskning. Använt på detta sätt är gotik lit-

teraturen om hemsökta slott, hjältinnor som jagas av outsägliga hemskheter, krumryggade skurkar, spöken, vampyrer, monster och varulvar.⁷

Om detta vore den enda betydelsen av gotiken så skulle det vara lätt, men gotikens olika betydelser har, liksom ordet, fått en fortsatt och ständigt förskjuten användning under både 1800-talet och 1900-talet, inte minst inom filmen, vars två genrer skräck och thriller båda bär på arvet från den gotiska romanen.⁸ I sin egenskap av att vara en genre som sysslar med det fantastiska på olika nivåer, med gränsöverskridande, mellan det verkliga och det övernaturliga, mellan människa och djur/monster, mellan kön, finns spår av gotiken såväl i 1800-talsromanen, som i hög grad i modernismen.

Berättelsernas historiskhet är ett stildrag hos gotiken. Gotiken kom att associeras med det medeltida, eller egentligen allt historisk tid före mitten av 1600-talet. Gotiken stod mot det klassiska; där det klassiska var välordnat var gotiken kaotisk. Mot renhet och enkelhet stod gotikens ornamenterade och invecklade form, och där klassicismen erbjöd en uppsättning av kulturella modeller att följa, representerade gotiken excess och överdrift; produkten av det vilda och det ociviliserade. Men det som händer under andra halvan av 1700-talet är att värdeskalen förskjuts och att det medeltida, det primitiva, det vilda nu började tillskrivas positiva värden.

Det som flera moderna gotikforskare tagit fasta på är genrens kontinuerliga sysslande med uppbrytandet av föreställningar kring kön och sexualitet. Cyndy Hendershot påpekar att gotikens kroppar bryter upp stabila föreställningar om vad det innebär att vara människa:

They break down the demarcation between animal and human, death and life, and male and female. Sexual difference is called into question by gothic bodies that challenge the most accepted hard facts about what it means to be a sexed human.⁹

Den är i denna gränsöverskridande, könsupplösande gotiska tradition som Karen Blixen hör hemma. Förstår man gotiken som en genre där problematiserande av kön och identitet står i centrum får vi också en ram för att se det kontinuerliga sysslande med dessa frågor som löper genom det Blixenska verket.

Intertextualitet hos Blixen

Att lyfta fram det gotiska är också att, på flera sätt, peka på det genomgående bruk av intertextualitet som präglar Blixens texter. Referenserna till andra texter är inte en ytnivå i texterna utan utgör en integrerad del av själva sättet som de är skrivna på. På en nivå präglas naturligtvis alla texter av intertextualitet. Men i det Blixenska verket är denna lek, detta samtal med andra texter, som också är en kritik och en vidareskrivning av andra författares verk, en grundläggande struktur. Intertextualiteten. är som

den danske Blixenforskaren Dag Heede skriver: ”ikke så meget en særlig ’betydning’, men snarare en måde, hvorved teksterne overhovedet betyder på, altså ikke hvad de betyder, men snarere hvordan de betyder.”¹⁰

Blixens arbetstitel på *Seven Gothic Tales* var ”Tales of Nozdref’s Cook” som i sig är en referens till Gogols *De döda*, där Nozdrefs kock är känd för sin förmåga att skapa nya rätter utifrån rester.¹¹ En typiskt Blixenskt skämt således med verkets eget intertextualitet – en litteratur ihopkokad på rester. Den skämtsamma intertextuella självkarakteristiken blev dock inte mindre av ordet ”gothic” i den slutliga titeln. I ordet rymms både den lekfulla referensen till den gotiska litteraturen och Blixens förståelse av gotiken som just spel med masker, dubblingar och något som ”kan slå ut i skämt och spe”.

Blixen arbetar frekvent med att stoppa in citat från annan litteratur, eller ett namn eller en scen, som sedan kan skrivas om och förskjutas. Det finns flera exempel på hur hon med ett förskjutande omskrivande av en manlig författares verk skapar en genuskritisk och feministisk ”kommentar” till föregångare som Kierkegaard eller Robert Louis Stevenson.¹² Den tyske Blixenforskaren Bernhard Glienke, kallar hennes litterära teknik för ”Krezeption” en kreception, d.v.s. en blandning mellan reception och kreation.¹³ Den norska Blixenforskaren Tone Selboe lyfter fram att referenserna till annan litteratur skapar ett dubbelperspektiv mellan tradition och förnyelse:

Ved å referere till annen litteratur, skapes ett dobbelperspektiv; det etableres en forventning basert på gjenkjennelse og identifikasjon, samtidig som identifikasjonen blir brutt fordi tradisjonen omfortolkes og fiksjoniseres. Sitatene markerer med andre ord både kontinuitet og brudd, fordi gjenopptagelsen av forelegget oppløser den opprinnelige sammenhengen ved å passere det i en ny historisk fortolkningsmessig kontekst. Slik framstår Blixens tekst som en dialog mellom ulike tradisjoner og skrivemåter. Det slås en splid mellom før og nå, en splid der genererer ny betydning. Det *dynamiske* forholdet mellom Blixens text og tradisjonens tekst(er) er med andre ord et *intertextuelt* forhold.¹⁴

Det gotiska är ett sådant intertextuellt förhållande, framförallt till äldre litteratur, men även till den samtida litteraturen, där det under mellankrigstiden odlades en gotisk modernism i den engelskspråkiga litteraturen, som Blixen också relaterar till. Gotiken, som i sig var en gränsöverskridande genre blir en talade beteckning på ett verk som åstadkommer både *genretrubbel* och *genustrubbel*.¹⁵ Den engelska gotiken, som sällan utspelar sig i England, men ofta i Italien passar för en författare som var danska, levde i Afrika och på engelska skrev berättelser som äger rum i Europa. Genom sin återanvändning och vidareskrivning av det gotiska skapar Blixen en litteratur som genom sin öppenhet mot andra texter är gränsöverskridande, inte bara tematiskt utan på textens egen nivå. ”Gothic stories never follows a ’straight’ course, a fact that in itself makes them queer” som Max Fincher skriver.¹⁶

Trots den uppenbara referensen till den litterära gotiken, nämns gotiken i Blixenforskningen oftast bara kort. Gotikens status som litterär genre har gått upp och ner, men att den har stått ovanligt lågt i kurs under efterkrigstiden har säkert bidragit till att dämpa intresset för gotiken inom Blixenforskningen.

Att det gotiska spelat en underordnad roll i den danskbaserade Blixenforskningen har kanske också sin förklaring i översättningen till danskans *Syv fantastiske Fortællinger*. Även om det fantastiska ligger nära det gotiska, så har den självklara genreassociationen försvunnit. Charlotte Engberg menar att Blixen drog sig för att ge ut boken på danska eftersom det i den danska litteraturen saknas en relation till den gotiska traditionen:¹⁷

For Blixen er 'det gotiske' forbundet med 'vrøvl', udspekulerede manipulationer og narrestrenger. Hun har udtalt et sted, at hun ikke turde udgive Syv fantastiske fortællinger på dansk fordi vi her i landet ikke har tradition for at udgive den slags 'vrøvløbøger'.¹⁸

Svenskans *Sju romantiska berättelser* leder ännu mer på avvägar eftersom titeln har kommit att uppfattas som en referens inte främst till en litterär tradition utan till den tid i vilken berättelserna utspelar sig. Det har accentuerat bilden av Karen Blixens verk som pastischartat och otidsenligt.¹⁹ Så här låter det t.ex. i handboken *Epoker och diktare* från 1982:

De sju fantastiska berättelserna analyserar inte vare sig sociala eller psykologiska motiv. De strävar inte mot något slags impressionistisk verklighetsillusion utan är rätt och slätt historier i gammaldags mening, som fångslar genom själva det kraftfullt bemästrade berättargreppet. Det är alltså inte genom modernistiska prosaexperiment som Karen Blixen lyckas nå förbi den naturalistiska romanens teknik utan genom en återgång till den muntliga berättelsens språkliga magi. Hennes historier har en klart aristokratisk livsinställning. Det förnaturalistiska draget hos Blixen accentueras av att händelserna i hennes berättelser oftast utspelas flera generationer bakåt i tiden, i slutet av 1700- och början av 1800-talet.²⁰ (min kurs.)

Enligt *Epoker och diktare* tillför Blixens berättelser inte någon kunskap om människan, utan de är ”rätt och slätt historier i gammaldags mening”, med en ”förnaturalistisk” struktur och arbetar ”inte genom modernistiska prosaexperiment” utan är en ”återgång till den muntliga berättelsen”. Så kodas Blixens författarskap in i en omodern, omedveten muntlig tradition, helt avskuren från sin tid och dess problem, inom ramen för en kontext som implicit har stark negativ/positiv värdeladdning kring motsatspar som just omodern/modern, muntlig/skriftlig, förnaturalistisk/modernistisk. Uttrycken som används här är vanliga som nedsättande epitet på kvinnliga författare.²¹

När det gäller den anglosaxiska gotikforskningen så spelar kanske Blixens danskhet in i att hon inte uppmärksammats så mycket. Även om Blixens texter först publicera-

des på engelska och den engelskspråkiga publiken numerärt varit den största och det finns en anglosaxisk Blixenforskning, så betraktas hon numera främst som en dansk författare.

Liksom tvåspråkigheten implicerar att detta är ett författarskap där original och kopia alltid redan bytt plats, så pekar den också mot hennes 'statslösa' hemhörighet i olika litterära traditioner. Blixen är inte bara en dansk författare som skrev på engelska för att nå en större publik, utan på samma gång en anglosaxisk författare med hemhörighet i såväl den anglosaxiska litteraturhistorien som i den skandinaviska. Hos Blixen blandas referenser till Robert Louis Stevensen, med blinkningar till Selma Lagerlöf.²²

Blixen och queerbegreppet

Karen Blixens författarskap är, som den danska litteraturvetaren Dag Heede skriver "en guldgrube for 'postseksuell, postfeministisk og queer teori.". Att läsa Blixen idag är att förvånad kastas in i ett universum av könsbyten, masker, instabila identiteter, konstruerade kön och diverse sexualiteter, där heterosexualiteten oftast är den mest "märkvärdiggjorda".²³ Att det är så, menar jag, hänger direkt samman med hennes moderna och feministiska vidareskrivning av den gotiska traditionen.

Det engelska ordet "queer" ("konstig" "misstänklig", "utanför", "på tvärs") har sedan sekelskiftet 1900 också haft en allt frekventare bibetydelse av homosexuell.²⁴ Queerteorin uppstod i USA i slutet av 1980-talet som ett möte mellan dekonstruktion, feministisk teori och homosexualitetsforskning. Queer betecknar, genom sin kritik av heteronormativiteten, på samma gång en kritik av och ett vidaretänkande av såväl feminismen och homosexualitetsforskningen.²⁵ Ett sätt att förstå queer är att se det som ett kritiskt förhållningssätt till det heteronormativa, som en dissonans i kulturen.²⁶ Det vill säga som en kritik av en essentialiserande sammanlänkning av sexualitet med identitet, där ett genus antas leda till begär till det motsatta, och endast detta. Eller som Fanny Ambjörnsson skriver "Queer, både som politisk rörelse och som teori, uppmärksammar en rad förhållanden i samhället som har att göra med genus, sexualitet och makt."²⁷

En aspekt därvid är att lyfta fram det "queera läckage" som queerteorin menar alltid finns i den heteronormativa kulturen. Det kan handla om samkönade begär, såväl som om olika slags "märkvärdiggöranden" av heterosexualiteten. Eller som Tiina Rosenberg skriver "utgångspunkten för queera läsningar var/är att kulturen är heteronormativ, men inte nödvändigtvis heterosexuell i sig. [...] I själva verket 'läcker' både kulturen och dess produkter queerhet."²⁸ Att anlägga ett queerperspektiv innebär kort sagt att uppsöka de störningspunkter som på olika sätt problematiserar heteronormativiteten och skapar sprickor i den heterosexuella matrisen.²⁹

Dag Heede gör en tydlig distinktion mellan ”homosexuell” och ”queer”, utifrån Blixen och Herman Bang, där han menar att Bang är homosexuell och icke-queer, medan Blixen är icke-homosexuell och hyperqueer.

En homolitteraturhistorie ville altså anse Bang för helt, martyr og offer, og Blixen for heteroskurk. En queer litteraturhistorie vil derimod se Bang som heteronormativ grundlægger, mens Blixens forfatterskab er et uhyre stærkt afskedsmanifest til heteronormativitet.³⁰

Vad Heede påpekar här är, i all enkelhet, att queerhet är en aspekt av *texten*, som inte nödvändigtvis går att föra tillbaka på författarens sexualitet. Enkelt kan man säga att queerteorin i första hand problematiserar vår kulturs föreställningar av heterosexualiteten som given och ”naturlig”, och av en naturgiven kausalitet mellan kön, identitet och begär.

Blixenreceptionen

Bilden av det Blixenska författarskapet som en guldgruva för queerteori är dock ganska långt ifrån den traditionella bilden av henne som en, visserligen högt skattad, men exotisk och otidsenlig, sagoberätterska frikopplad från de breda litterära strömningarna, som i exemplet från *Epoker och diktare*. Tiden tycks äntligen ha kommit ifatt Karen Blixen. Tolkad som en exemplariskt queer författare, med sitt uppbrytande av alla slags identiteter och ifrågasättandet av relationen mellan kön och sexualitet, blir de ”arkaiska sagorna” plötsligt postmoderna lekar och pastischer som ligger helt i linje med våra dagars intressen.

Även om stora delar av Blixenreceptionen fokuserat på det exotiska och otidsenliga är det samtidigt, som Tone Selboe påpekat, få författarskap som försetts med så många *olika* etiketter.³¹ Det faktum att Blixens författarskap uppmuntrar till så olika ingångar har också medfört att, efter 40 år, den nu ganska omfattande Blixenforskningen i sig avspeglar tidens skiftande litteraturvetenskapliga teorier. Såväl vad gäller författarskapets placering i litteraturhistorien, som i tolkningen av dess huvudtema och i bilden av kvinnosynen, kan man, som Selboe skriver, i Blixenforskningen se tidstypiska exempel på allt från ”historisk-biografiska konstruksjoner til feministiske dekonstruksjoner”.³² Att queerteorin just nu framstår som det mest självklara verktyget för att läsa henne är naturligtvis även det ett sådant tidens exempel.

När *Seven Gothic Tales* kom ut på danska i Blixens egen danska språkdräkt som *Syv fantastiske fortælinger* 1935, möttes den av misstänksamhet i pressen. Det är framförallt en kritiker, Fredrik Schyberg i *Berlingske Tidene*, vars exempellösa aggressivitet mot Blixens debutbok gör honom till den man oftast citerar som ett exempel på hur miss-

förstådd Blixen till en början var i Danmark, i stark motsats till succén i USA.³³ Det som gör Schybergs recension intressant idag är inte *att* han var arg utan *varför*. Heede påpekar att Schybergs recension i all sin ilska är ”explicit diagnose af det køns- og seksualfilosofiske sprængstof” hos Blixen.³⁴ Det är perversiteten som är problemet:

Men hvad med Perversiteten?

Ordet er grimt, men der findes intet andet, naar man skal betegne den Kendsgerning, *at der i Syv Fortællingerne ingen normale Mennesker findes*. [...] Det erotiske Liv, der udfolder sig i Fortællingerne, er derfor af højst sælsom Art. Mænd elsker deres Søstre, Tanter deres Niecer, enkelte af Personerne er forelsket i sig selv, og unge Kvinder *kan* ingen Børn faa, eller *vil* ingen ha, en fransk Grevinde slynger sin Elsker i Ansigtet, at han ikke er forelsket i hende, men i hendes Mand – og han ved intet at svare hende, fordi han ’indser’, at hun har Ret. Erotikken afspores yderligere og giver sig ’gotiske’ Udslag.³⁵

Schyberg pekar ut alla de queera inslagen i Blixens text, och på det sättet kan hans recension fungera som en läsanvisning. Schyberg gör också explicit kopplingen mellan perversion och gotik.

Gotiken i Blixenreceptionen

Att Blixens författarskap kan relateras till gotiken blir uppenbart och många väljer att säga något kort om det, men någon större sammanhängande studie har aldrig gjorts tidigare. Kanske har Blixens eget utpekande av det gotiska i titeln *Seven Gothic Tales* gjort att det verkat trivialt att undersöka temat närmare?

De i Blixenreceptionen som skrivit mest omfattande om Blixens relation till Gotiken som just litterär tradition är Marianne Juhl och Bo Hakon Jørgensen, i *Dianas Hævn* (1981).³⁶ De ser en koppling mellan dansk romantik under första halvan av 1800-talet och den tyska gotiken, med t.ex Hoffmann, som man vet att Blixen kände till. De lyfter fram gotiken som en möjlighet att formulera något som inte låter sig sägas rakt ut i en realistisk berättelse: ”Men det gotiske eller fantastiske åbner derudover mulighed for endnu en frihed, idet genren kan arbejde med personfordoblinger til beskrivelse af bevidsthedens dimensioner og disses indbyrdes kamp.”³⁷

Sara Stambaug, som senare gjort sig känd för sina studier över Blixens kvinnortyper i *The Witch and the Goddess* (1988), skrev redan i mitten av 80-talet en kortare text om brittiska källor till Blixens uppfattning av gotiken. Stambaug visar framförallt på lån och paralleller till 1800-talsförfattare som Christina Rosetti och Emily Brontë, och H. Rider Haggard, men hon lyfter också fram Blixens vidare skrivning på Stevensens *Olalla*.³⁸ I antologin *The Female Gothic* (1985), gör Sybil James en läsning av ”Apan” där Athena ses som en uppdaterad form av den klassiska gotikens instängda hjältinginna:

Dinesen is not alone in her reliance upon the imagination, especially with regard to her women characters, to achieve freedom from restrictions. She is, however, unique in her insistence upon it, and in the extremes to which she employs this 'solution' in her tales.³⁹

Susan Hardy Aiken, med sin dekonstruktiva ingång mot det Blixenska verket ser också det gotiska som en framställningsform, som passade ovanligt bra för Blixens intresse att undersöka "notions of writing and sexual difference".⁴⁰ Även om Aiken påpekar att "Dinesen never let us forget that Gothic is a genre marked by gender" blir Blixens anknytning till gotiken för Aiken framförallt en fråga om "modernist and postmodernist projects" och om en radikal narratologi:⁴¹

the Gothic becomes the ultimate literary bastard, perpetually displaced from – and displacing of – 'proper' sources of authority and authorships. [– – –] As a narrative syntax, Gothic operates as an aberrant amalgamation of past tenses that import a present without the certainty of a presence. Dinesen's reference to 'ruins, ghosts, and lunatics' may be read, then, not merely as an auto referential inventory of her own Gothic properties, but as a symbolic indication of her radically subversive narratology.⁴² (min kurs.)

Precis som Stambaug lyfter Aiken fram Blixens uttalanden i *Daguerrotypier* om kvinnan som med nödvändighet måste vara häxa, och skrivandet som häxkraft. För både Stambaug och Aiken handlar Blixens feminism först och främst om kvinnan, och det kvinnliga, snarare än om att problematisera genuskonstruktioner överlag.⁴³

Senare Blixenforskare som Ellen Rees har i Blixens intresse för det gotiska tydligare sett hur hon plockar upp trådar från vissa manliga författarskap som hon skriver vidare på genom stildrag och karaktärer, men på ett feministiskt och problematiserande sätt. I gotiken finns två "skolor" i relation till det fantastiska, där det fantastiska till slut visar sig naturligt, som hos Radcliffe, eller där det faktiskt är övernaturligt som hos Hoffmann. Sybil James menar att Blixen, liksom Radcliffe grundar övernaturligheten i psykologisk realitet, men karakteriserar Blixens förskjutning från skräck till det fantastiska som ett uttryck för en slags realistisk faktiskhet:

Dinesen's tales are fantastical, but never scary. [– – –] Like Radcliffe, the supernaturalism in her tales is grounded in psychological reality; but unlike Radcliffe, she is not concerned with providing rational explanations in natural terms. The supernatural elements are viewed almost matter-of-factly, with willing suspension of belief or with that extraordinary state of mind which the imaginative tale creates for us.⁴⁴

Susan Brantly noterar också Blixens vidare skrivanden på den gotiska traditionen och lyfter, liksom Juhl och Jörgensen, fram genrens möjligheter till litterär frihet. "The supernatural for Dinesen simply represents freedom of the imagination."⁴⁵

I sin essä "Holy Witch and Wanton Saint. Gothic precursors for Isak Dinesen's 'The

Dreamers”, fördjupar Rees Brantlys läsning av ”The Dreamers” / ”Drömmarna”, samtidigt som hon knyter an till såväl Stambaug som James, i det att hon genom en när-läsning visar hur Blixen, genom en vidarebeskrivning av den andra vågens gotiska föregångare vid 1800-talets slut, underminerar den maskulina litterära diskursen. Många har sett att Blixen återanvänder Robert Luis Stevensons Olalla, som en av Pellegrinas identiteter i ”The Dreamers” / ”Drömmerna”, men Rees visar att också Rosalba har en föregångare i Jules Barbey d’Aurevillys ”À un dîner d’athées”, i *Les Diaboliques*, samt att även den manliga huvudpersonen Lincoln Forsner, har en norsk föregångare.⁴⁶ Ellen Rees ser denna omskrivning av de manliga författarnas kvinnofigurer som just en feministisk strategi:

This strategy of displacement subverts the patriarchal anxiety [...] that demands women’s ignorance and suppression of sexuality. Dinesen offers her readers an alternative world populated by knowing women who ultimately, if ambivalently, elude patriarchal attempts to master them.⁴⁷

Som redan nämnts är det förvånansvärt få inom gotikforskningen som tar upp Blixen och de som gör det gör det tämligen kortfattat.⁴⁸ David Punter är dock ett undantag, därigenom att han skriver in Blixen i den litterära gotiken i sin bok *The Literature on Terror* (1980). Liksom Langbaum ser Punter hennes relation till det gotiska som främst ett sätt att bearbeta det aristokratiska och som ett utslag av hennes ”arkaiska” sida.⁴⁹ Men han ser också, som en av de första, att Blixen är en i grunden feministisk författare:

For Dinesen is above all a feminist writer, in the sense that for her the problems of society are filtered through a pervading and ironic female self-consciousness. That is to say, *feminism in her writing is not a mere question of attitude or opinion. It is the very fabric out of which her tales are woven*, [...] As we have seen so many times, a preoccupation with sexual role is an enduring characteristic of the Gothic; but for Dinesen there is no easy attribution of blame, little sense of persecution, rather an amused tolerance coupled with an astringent and bracing insistence on frailty as a necessary human quality, a chink in the carapace of repressive reason.⁵⁰ (min kurs.)

Punter påpekar här också, liksom Hendershot, att ett sysslände med sexualitet och identitet är något utmärkande för gotiken. Att det är denna sida av gotiken som genomströmmar Blixens verk antydde ju, om än i kritisk mening, redan Schyberg.

Rees har pekat på att det finns en koppling mellan Virginia Woolf, Djuna Barnes och Karen Blixen, men hon ser detta som ett släktskap i vad hon kallar ”atavistisk modernism” eller ”late modernism”, en senare modernism som också upptar sig med spel, lek, och dubblingar och med intresset för instabila genusidentiteter.⁵¹ Dock ser

inte Rees detta som ett gotiskt stildrag, utan hon lyfter istället fram länken till magisk realism.⁵² För Rees är gotiken främst en manlig 1800-talstradition och hon gör inte kopplingen till Ann Radcliffes och Mary Shelleys gotik kring sekelskiftet 1800.

Jag vill istället trycka på den länk till den äldre och feministiska gotiken som jag menar finns hos Blixen. Att gotiken också har en direkt koppling till modernismen öppnar för att än tydligare se sambandet mellan Karen Blixens litterära projekt och samtida som Virginia Woolfs och Djuna Barnes, som båda två, mer eller mindre öppet skrev om samkönat kvinnligt begär och samtidigt problematiserade sexualitet och identitet. I *Gothic Modernisms* vill Andrew Smith och Jeff Wallace, till skillnad från vad Rees etikett "atavistic modernism" anger, placera Virginia Woolf i vad de kallar den gotiska modernismen. Smith och Wallace ser intresset för det omoraliska, som en delad kunskap mellan modernismen och den gotiska litteraturen: "The emergence of psychoanalysis at the the end of nineteenth century was already foreshadowed in the Gothic's own images of perversion, transgression and the forbidden."⁵³

Den som allra tidigast såg denna länk mellan Barnes, gotiken och Blixen var som tidigare nämnts, litteraturhistorikern Ellen Moers. För Moers var ett problematiserande av heteronormativitet också centralt för det gotiska:⁵⁴

but Djuna Barnes material – macabre fantasy interlacing lesbians, lunatics, Jews, spoiled priests, artists, noblemen, transvestites, and other masqueraders – has remained attractive to women writers. It reappears in the tales which Isak Dinesen called Gothic, with a special quality recognized by Carson McCullers as a 'freakish brilliance.'⁵⁵

Gotiken blir det verktyg som öppnar upp för det instabila; i gotiken är vare sig verkligheten, könsidentiteten eller annat riktigt vad det först ser ut som. "The Gothic disrupts" som Hendershot skriver.⁵⁶ Som en litterär genre är den också notoriskt gränslös. Det är gotikens förmåga att invadera andra genrer, som utmärker dess moderna arvtagare. De klassiska gotiska motiven förändras också, de moderniseras och anpassas på så vis till sin tid, menar Fyhr.⁵⁷

Karen Blixens böcker är faktiskt fulla av gotikens klassiska rekvisita med kloster, skelett och gengångare och korsningar mellan människor och djur. Ändå så var det inte genrens skräckeffekter som intresserade henne. I inledningen till i "The Deluge at Norderney" finns några rader som antyder hur Blixen identifierade den gotiska tidsandan:

The romantic spirit of the age, which delighted in ruins, ghosts, and lunatics, and counted a stormy night on the heath and a deep conflict of the passions a finer treat for the connoisseur than the ease of the salon and the harmony of a philosophical system,
[---]

Den romantiske tid fandt sin Harmoni i Kontrasterne, den havde ikke længere hverken Tro eller Kærlighed til Tilværelsens Tryghed og Velvære, men sled sig gerne fra Salonerne Forfinelse og et klart filosofisk Systems Sikkerhed, naar den hørte Stormenes vilde Stemmer kalde paa Heden, og Lidenskabernes i Hjertet. Den fandt Udløsning for sit Væsen i Ruiner og Vanvid.⁵⁸

Blixen visar här att det som intresserar henne i gotiken, inte är skräcken utan genrens sysslade med sprickorna i verklighet och psyke, lidelser, konflikter och disharmoni. I linje med nutida gotikforskning, vilken, som Hendershot skriver, fokuserar på genrens "fragmentation of normative heterosexual masculinity" skulle jag också vilja lyfta fram Blixens djupa och genomgående problematisering av det maskulina.⁵⁹

I både "The Old Chevalier" och "The Monkey" tänker sig mannen hellre kvinnan som skelett, framför att ta in henne som en verklig människa. I den senare finns också priorinnans förvandling till apa, som helt överskrider gränsen mellan människa och djur. När kvinnorna i sin tur idealiserar mannen och projicerar sina egna begär om frihet och äventyr på honom, då visar han sig som Morten de Conick i "The Supper at Elsinore", som ett bokstavligt spöke. Som ett undanglidande spöke förefaller också Pellegrina i sina personifikationer av olika kvinnor för de tre männen i "The Dreamers" som jagar henne. Övontade byten av könsroller och ett ifrågasättande av traditionell maskulinitet finns även i "The Bear and the Kiss" i *Carnival: Entertainments and Post-humous Tales*. I "The Poet" får mannen plikta med sitt liv till de anklagande orden "You poet" (SGT s. 364), sedan han försökt spela marionetteater med två unga människors liv.

Ja, ända till ett sent verk som *Ehrengaard* återfinns detta undersökande av och bokstavliga dekonstruerande av normativ maskulinitet. Blixens förtjusning i retfullhet och lek, i omkastningar och parodier riktas framförallt mot mannens föreställningar om "det kvinnliga". Kvinnan är ingenting annat än en misslyckad fantasi ämnad att stötta mannens förvirrade självbild, vars verkliga objekt är långt ifrån vad han uppfattar det som.

Om gamla vandrande riddare – en dekonstruktion av maskulinitet

Karen Blixen har ibland beskyllts för att inte vara så feministisk. Det har delvis att göra med bristen på självklara kvinnliga hjältinnor.⁶⁰ En mängd av Blixens historier har en manlig huvudperson. Bland dessa historier finns naturligtvis de som uteslutande handlar om en man, men i ett flertal av dessa berättelser står egentligen en kvinna i centrum fast vi ser vi henne genom den manlige protagonistens blick.

Historien "The Old Chevalier" / "Den gamle vandrende Ridder" är en sådan berättelse med en manlig protagonist. Där pratar den gamle baron von Brackel med en ung

person om sin tids kvinnor ”Where we talked of woman – pretty cynically, we liked to think – *you talk of women, and all the difference lies there.*” (SGT s. 63/SFF, s. 72) Baronen fortsätter:

I do not know if you remember the tale of the girl who saves the ship under mutiny by sitting on the powder barrel with her lighted torch, threatening to put fire to it, and all the time knowing herself that it is empty? This has seemed to me a charming image of the woman of my time. There they were, keeping the world in order, and preserving the balance and rhythm of it, by sitting upon the mystery of life, and knowing themselves that there was no mystery. (SGT s. 65/SFF, s. 74)

Vad den gamle baronen säger här är att kvinnlighet är ett tomt mysterium. Men baronen antyder på samma gång att maskuliniteten, som tror på mysteriet och begär det, också är en tom fiktion; en fiktion som vilar på en annan fiktion. Att tro på fiktionen som sanning eller att bejaka den som fiktion, däri ligger, som vi skall se, hela skillnaden, för att travestera Blixen. Sammankopplingen av genus med fiktion som Blixen gör här, ligger i linje med de tankegångningar som Judith Butler senare utvecklat. Butler menar att genusidentiteten endast är en kopia av en kopia:

Det rör sig i själva verket om en parodi av själva föreställningen om ett original. På samma sätt som den psykoanalytiska föreställningen om genusidentifikation utgörs av en fantasi om en fantasi, omfigurationen av en Andre som alltid redan är en ’figur’ i denna dubbla bemärkelse, avslöjar genusparodier att den ursprungliga identitet som genus formar sig efter i sig är en imitation utan ursprung. För att vara mer exakt är den ett skapande som uppträder som imitation.⁶¹

Det tog ett tag innan Karen Blixen började läsas som en feministisk författare. Marianne Juhl och Bo Hakon Jørgensen beskriver detta i sin bok *Dianas havn* (1980):

Denne synsvinkel i Karen Blixens forfatterskab, den kvindelige, har man hidtil ikke beskæftiget sig direkte med [...] for det meste har man betragtet og fortolket dem som et udsagn om menneskelige forhold og handlinger uden at tænke i kønsbaner.

[---] Hennes søgen efter identitet som kvinde og hendes forhold til det andet køn er én drivkraft i forfatterskabet; i et flertal af fortællingerne rumsterer det store spørgsmål: hvad er en kvinde?⁶²

Juhl och Jørgensens återkoppling till *författarens* sökande efter en filosofi eller identitet är typisk för stora delar av Blixenreceptionen,⁶³ liksom fokuset på det explicit kvinnliga är tidstypisk för 1980-talets framväxande kvinnoforskning. Men Juhl och Jørgensen pekar mot något centralt hos Blixen; att texterna kretsar kring en fråga snarare än ett påstående.

Även om Moers redan 1976 hade placerat Blixen i en feministisk tradition så representerar Juhl och Jørgensens text, tillsammans med bl.a. Stambaugs *The Witch and the Goddess*, introduktionen av en feministisk Blixenreception. Men, som jag vill visa, kan Blixens texter också läsas i relation till det som genusteoretiska gotikforskare, som Hendershot och Ellen Brinks, lyft fram som en av genrens speciella kännetecken, att fragmentarisera och problematisera normativ maskulinitet.⁶⁴

Ett genomgående argument i min läsning av Blixen är att vi kan ändra vårt sätt att läsa det Blixenska verket genom att på nytt koppla det till den uppbyggande gotiska traditionen med sina gränsöverskridande genus. Om tidigare feministiska läsningar som, tex. Juhls och Jørgensens, har letat efter kvinnliga representationer, efter Blixens svar på ”hvad er en kvinde?”, så möjliggör en öppning mot gotiken ett byte av fokus till ”hur görs genus”, d.v.s. en öppning för möjligheten att också genusteoretiskt undersöka de manliga protagonisterna som baron von Brackel.⁶⁵ Genom att ta gotiken till utgångspunkt vill jag också undersöka hur ett intertextuellt ”genretrubbel” kan framkalla ett ”genustrubbel”. Ett sådant byte av fokus öppnar upp för att se hur Blixens feminism arbetar genom kritik och ironi.

Genom en läsning av ”The Old Chevalier” i *Seven Gothic Tales* vill jag visa hur Blixen systematiskt dekonstruerar och problematiserar normativ heterosexuell maskulinitet. På danska har novellen titeln ”Den gamle vandrende Ridder” vilket än mer understryker Baronens irrande otidsenlighet, med dess associationer till Don Quijote. Den irrande Don Quijotes problem är ju att han blandar ihop verklighet och fiktion, något som kommer visa sig ödesdigert också för baron von Brackel.⁶⁶ Överhuvudtaget är berättelsen, som ofta hos Blixen, fylld av litterära referenser, både öppna och dolda, och flera möjliga intertexter har pekats ut för ”The Old Chevalier”.⁶⁷

Blixens text visar hur maskulinitet förstådd som hel, sluten och dominant är en av vår kulturs stora fiktioner. Dekonstruktionen av maskulinitet i ”The Old Chevalier” är ett exempel på något som Dag Heede lyft fram som närmast ett monomant drag i Blixens texter, ett ”grundläggande tvivl om könnets stabilitet”.⁶⁸ Maskulinitet i Blixens text är en historia om mannen fylld av fruktan, plågad av osäkerhet och brist, är han fullständigt beroende av att upprätthålla sin fiktion om Kvinnan som mysterium.

”The Old Chevalier” är på ytan en berättelse om en nostalgisk hågkomst av en tid som flytt. Ramhandlingen utspelar sig kring 1925 där en ung person av ospecificerat kön talar med en gammal vän till sin far, baron von Brackel.⁶⁹ Liksom Odysseus har baronen ”travelled much and known many cities and men.” (SGT s. 52) Berättaren och von Brackel diskuterar ”an old theme, which has done its duty in the literature of the past”, frågan om huruvida ”one is ever likely to get any real benefit, any lasting moral satisfaction, out of forsaking an inclination for the sake of principle.” (SGT s. 52)⁷⁰

Som ett svar på detta filosofiska problem börjar baronen berätta en historia om sina

erfarenheter som ung man i Paris på 1870-talet. Historien handlar om två kärleksaffärer som når sitt klimax och sitt slut samma natt. Den första handlar om von Brackels uppbrott från sin älskarinna, en ung adelskvinna. Hon har anklagat honom för att vara mer förälskad i hennes man än i henne själv, något som han erkänner sig skyldig till. Sen inser han att hon också försöker förgifta honom, och han springer från huset. Strax efter det, när han "was very upset and unhappy" (SGT s. 52) möter han en ung kvinna, kallad Nathalie, och hon följer med honom hem. De pratar, äter, sjunger och tillbringar sen natten tillsammans. Baronerna upptäcker, till sin förtjusning, att "she was as innocent as she looked." (SGT s. 69) Nästa morgon frågar den unga kvinnan efter sin betalning, och baronen, som inte kan komma på något annat att göra, ger henne pengarna, och hon går sin väg. Under lång tid letar han efter henne, men hon är försvunnen utan ett spår. Femton år senare är baronen återigen i Paris och besöker en konstnärsvän, hos vilken han ser en dödschalle som han föreställer sig är Nathalies.

Det här är huvudhistorien, men "The Old Chevalier" är också en historia med många utvecklingar och sidohistorier, särskilt om kvinnor och könsskillnad. Det är i dessa diskussioner, i kombination med sättet som den manliga protagonisten positioneras i historien, som gör den så intressant ur ett genusperspektiv. Historien är placerad under "the early days of what we called then the 'emancipation of women'". (SGT s. 57) 1874 är också, som baronen påpekar, en kort tid efter att det andra kejsardömets fall och pariskommunens upphörande. Detta var också tiden för nihilismens fall i Ryssland "when the revolutionaries had lost and were all fleeing into exile." (SGT s. 71). En gammal värld hade fallit och baron von Brackel karakteriserar det som att: "The atmosphere had been filled with catastrophe." (SGT s. 71). Baron von Brackels katastrof-mättade värld med sin kombination av fallna kejsardömen och framväxten av kvinnoemancipationen är också en ny start för en kris i maskuliniteten. En kris, som i och för sig pågår hela tiden, men med särskild bärighet för modern maskulinitet sedan början av 1800-talet, efter franska revolutionen och med framväxten av den nya borgligheten. Maskulinitetens kris under 1800-talet intensifieras alltmer när seklet går mot sitt slut.⁷¹

Den förändring över tid som baronen är så upptagen med, i beteende, klädstil, och allmän förändring i synen på livet för män och kvinnor mellan tiden då historien utspelar sig och tiden då den berättas, bär vittnesbörd om denna fallna värld. Baronerna själv är ett exempel på det slags manlighet som Blixen beskriver i sin essä "Daguerreotypier", i sig en intertext för "The Old Chevalier":

En virkelig gentlemans opdragelse var for 100 år siden en omstændelig og bekostelig sag. Han blev produceret gennem særlige fastslåede æreværdige og komplicerede processer. Og det vil vist falde nutiden vanskeligt virkelig at sætte sig ind i, hvor mange af disse, der gik ud på at indgive ham den rette sans for, og den rette holdning over kvindens værdighed. En sand gentleman kendtes først og fremmest på sin indstilling i dette ene forhold.⁷²

På ytan är "The Old Chevalier" en historia om en ung man, berättad av hans mycket äldre jag, till synes mogen och fullt kapabel till insikt i sin egen tidigare blindhet. Baronon driver med sitt eget yngre jag när han säger "and, as if I had been shown a brilliant caricature of myself or of all young men, I laughed." (SGT s. 72) I den tidiga Blix-enreceptionen har baronens självdistans och skratt, tagits som ett gott tecken. Den gamla mannen, som kommit en lång väg från egoismen hos sitt yngre jag, var nu ett levande bevis på ålderdomens visdom, och han hade "undoubtedly benefited from his forsaking an inclination for the sake of principle" skriver Johannessen.⁷³

Den feministiska receptionen har varit mer misstänksam mot en sådan positiv tolkning, och med tiden också mot vem som egentligen talar i historien.⁷⁴ Även om det också från feministiska forskare har föreslagits att von Brackel är representativ för författarens röst, så är den senare feministiska receptionen medveten om att von Brackels syn på kvinnor inte nödvändigtvis delas av författaren.⁷⁵ Trots baronens förmåga att distansera sig själv från sitt yngre jag, tycks hans historia ha en tendens att vilja säkra gränserna för kvinnan som fiktion och därmed säkra både den unga och den gamle mannens maskulinitet.

Baron von Brackel introduceras som att han "had been a singularly good-looking man, a sort of ideally handsome youth". Han skönhet är nu borta men någonting av den kan spåras "in a certain light-hearted dignity and self-reliance which are the product of a carrier of good looks" (SGT s. 52). Även om hans ansikte och kropp nu bara är "shaking ruins" (SGT s. 52) av vad som en gång varit så bär hans kropp fortfarande på denna erfarenhet. På sättet att uppträda och i rörelserna, säger den unge berättaren, "one should be able to point out, at a *danse macabre*, the skeleton of the real great beauties of their time." (SGT s. 52)

Så, redan i det andra stycket har det gotiska stildraget introducerats; ruiner, skelett och spöken. Men ruinen är inte ett slott av sten, utan von Brackels åldrande kropp. På gränsen till att bli skelett, är han ett spöke från gamla tider. Men även om han är ett spöke så håller baronen kvinnan i historien fångad i sin fantasi, i hans egen historia. Under berättelsens framåtskridande, skall vi dock få se att han är både skurk och offer i denna historia, och inte alltid på ett sätt som han förstår själv.

Gotikens onda kvinna

Gotikforskaren Julianne Fleenor har menar att det finns en skillnad mellan kvinnliga och manliga gotiska författare i deras sätt att strukturera intrigen, där en åtskillnad mellan onda män och kvinnor och goda kvinnor, ligger i det yttre för männen, men internaliseras som ett val för hjältinnan hos de kvinnliga författarna:

While a male Gothicism might use incest and rape to unite good and evil, female Gothicists, beginning with Radcliffe, adapted this division, modifying it into a dichotomy not between the evil man and the good woman but between the good and the evil woman. These extremes exist in works like *The Monk* but they exist as choices for the hero not the heroine. In the Female Gothic the ambivalence towards the female (good and evil) has been internalized.⁷⁶

I "The Old Chevalier" använder Blixen denna åtskillnad mellan onda och goda kvinnor i den klassiska kvinnliga gotikens intrig, men hon tar det ett steg längre och problematiserar denna motsättning.⁷⁷ På ytan presenteras motsättningen ond/god kvinna som ett val för hjälten, men under berättelsens gång kommer de kvinnliga karaktärerna med sitt beteende att ifrågasätta och problematisera själva åtskillnaden mellan ont och gott. Ett annat gotiskt drag som är påtagligt närvarande i "The Old Chevalier" är dikotomin mellan "skräck" och "trygghet". Ordet "safe", trygg, dyker upp flera gånger i baronens historia. När han inte är trygg känner han sig rädd, skräckslagen eller fruktar någonting.

"On a rainy night in the winter of 1874" börjar von Brackels historia, "on an avenue of Paris, a drunken girl came up and spoke to me." (SGT s. 52) Det är precis så långt han hinner i sin historia om Nathalie, innan han driver iväg i sina minnen och börjar berätta om sin andra älskarinna, hon som försökte förgifta honom. Även om, som han säger "it has nothing to do with what I was going to tell you". (SGT s. 52) Uppenbart är baronen inte pålitlig i detta fall, berättelsen om hans mordiska älskarinna har i högsta grad att göra med vad som sedan händer.

På intrigens ytnivå representerar älskarinnan den onda kvinnan i den kvinnliga gotiken. Men hon är inte endast en ond kvinna som han avvisar för den goda kvinnan, hon är också boven i dramat, den onda skurken, som försöker mörda honom, vilket placerar baronen i den traditionella gotikens kvinnliga roll som offer.

Baronen och kvinnan hade en relation en tid och han trodde sig inte kunna leva utan henne, men han visste inte exakt varför: "Her contact hurt me as one is hurt by touching iron on a winter day: you do not know whether the pain comes from heat or cold." (SGT s. 54) På senaste tiden har han börjat förstå "that she was making use of me, or of her own love for me [...] to make her husband jealous." (SGT s. 54) Denna misstanke gör baronen "afraid", rädd. Han har nämligen också hört historier om hennes familj:

Before I had ever met her I had read about her family, whose name ran down for centuries through the history of France, and I learned that there used to be werewolves amongst them, and I sometimes thought that I should have been happier to see her really go down on all fours and snarl at me, for *then I should have known where I was*. (min kurs. SGT, s. 54 f.)

[— — —]

Jeg havde da ogsaa læst at der havde været Varulve i Familien – saadanne Væsner, ved De, der er Mæn eller Kvinder om Dagen, men om natten er Ulve. Nu tænkte jeg undertiden, at det vilde være bedre for mig, om hun vilde aabenbare sig si saadan for mig i sin sande Skikkelse, falde ned paa alle fire og vise Tænder ad mig, thi da vilde jeg dog have vidst, hvor jeg havde hende. (min kurs. SFF, s. 62)

Den danska texten gör älskarinnans varulvsidentitet mer explicit. Här påpekas, om läsaren inte visste det, att varulvar kan se ut som män och kvinnor på dagen men blir vargar på natten. I den följande meningen omtalar baronen detta som älskarinnans ”sande Skikkelse”, hennes sanna väsen. Den här passagen i baronens historia understryker hur viktig kontrollen över kvinnan är för konstruktionen av maskuliniteten. Hellre än att acceptera att älskarinnan i sin egenskap av människa förblir okontrollerbar, föredrar han att se henne som varulv. I sin sanna skepnad som ett morrande monster på golvet, så skulle han åtminstone veta var han hade henne.

Det övernaturliga, som en ständig möjlighet, är naturligtvis ett typiskt gotiskt stildrag; här använt för att understryka hur *rädd* Baronen är och hur långt ifrån myten om mannen som dominerande och kontrollerande han befinner sig. Då och då känner han att han inte kan ”stand it no longer” och försöker slita sig lossa ur relationen från henne, men det får henne bara att tänka ut ”new methods of punishing me. It was between us the old game of the cat and the mouse [...]. But because the cat has more passion in it, and the mouse only the plain interest of existence, the mouse is bound to become tired first.” (SGT s. 55) I relation till älskarinnan är han hennes byte, en liten mus som katten leker med, dömd till undergång

Det är vid ett sådant tillfälle som de råkar in i ett uppträde som baronen beskriver i skräckromantiska termer som ”such a hurricane as I have never again been out in”. (SGT s.55) Det märkliga är att älskarinnans vapen och anklagelse är desamma som baronens egna: ”and with exactly the same weapons as I had myself had ready: with the accusation that I thought more of her husband than of her.” (SGT s. 55) Älskarinnan anklagar alltså Baronen för att tänka mer på hennes man än på henne själv. På detta har han inget svar. ”I had no reply, for I knew she was right” (SGT s. 55) / ”da havde jeg selv ikke et Ord til Genmæle, for jag vidste i mit Hjerte, at hun havde Ret” (SFF, s. 63).

Samkönat begär i ”The Old Chevalier”

Baronen nekar inte till anklagelsen att han är kär i älskarinnans man. Han understryker istället kraften i sina känslor för mannen. Danskan tillägg ”i mit Hjerte” förstärker tolkningen av en romantisk kärlek. Baronens antyder att om han träffat honom först

hade hans känslor funnit sin rätta adress och förälskelsen i älskarinnan hade aldrig inträffat. Vänd till sin unge lyssnare säger Baronens:

I told you that I myself felt it to be true that my feelings for the lovely young woman, whom I adored, were really light of weight *compared to my feelings for the young man*. If he had been with her when we first met, or if I had known him before I met her, I do not think that I should ever dreamed of falling in love with his wife. (SGT s. 56)

I ”The Old Chevalier” bidrar Baronens begär till sin älskarinnas man till att understryka hans instabila könsidentitet. Framförallt destabiliserar det hans heteronormativa maskulinitet, förstådd just som stabil, hel, sluten och dominant. Mellan 1874, då Baronens historia utspelar sig, och 1925 när berättelsen återges för den unge lyssnaren, finns hela sekelskiftets omvärdering och nya diskurs kring homosexualitet som en sjukdom, men också som en identitet.⁷⁸ Kring 1870, var homosexualitet fortfarande inte en identitet utan en handling. Något av det tidiga 1800-talets känslökult och romantiska vänskaper mellan män fanns kvar. Dock var denna ”cult of senibility” inte oproblematisk. Brinks menar i *Gothic Masculinity* att den gotiska litteraturen runt 1800 tematiserar detta på olika sätt:

If Romanticism repeatedly stages the failure to master and complete the developmental narratives that it inherits as a condition of insight, in certain gothic forms this ‘failure’ includes the gender demands of such development, a refusal that [...] promises or intuits imaginative strength. [– – –]

Yet by illuminating such fears about the unclear, though often asserted, boundaries, between ‘licit’ and ‘illicit’ sexual behavior or orientations, the gothic also can and has been used to explore the individual desires that such culturally mandated distinctions would render unacceptable.⁷⁹

Homosexualitet och genusinversion, som så ofta förekommer hos Blixen, är således också ett gotiskt stildrag. Att så många av Blixens karaktärer, framförallt i *Sju romantiska berättelser*, på mer eller mindre uttalade sätt hyser begär till människor av samma kön, har inte spelat stor roll för analyserna i tidigare Blixenforskning.⁸⁰ Däremot tycks, som tidigare framhållits, Blixens texter som ”The Old Chevalier” idag öppna sig på ett exemplariskt sätt för queera läsarter. En aspekt är att lyfta fram det samkönade begär som faktiskt finns där, och som i stor utsträckning har varit osynliggjort i tidigare forskning. En annan aspekt är att personerna i Blixens texter, både genom samkönat begär och på andra sätt, bl.a. genom masker och förklädnader, blottlägger könets och subjektets konstruerade karaktär.

Butler har med sin queerfeministiska teori visat på just vår kulturs förmåga att upprätthålla föreställningen om en naturgiven könsskillnad genom insisterandet på en he-

teronormativitet. Med sitt begrepp den "heterosexuella matrisen" pekar hon på hur vår kultur gör en kausal koppling mellan kropp, genus och begär. En manlig kropp, antas ge ett manligt genus som manifesteras genom ett begär till det motsatta könet; en kausalitet som uppfattar sig själv som naturgiven. Butlers enkla, men geniala, poäng är att ingen naturgiven kausalitet finns mellan kropp, genus eller begär; en manlig kropp, kan ha ett feminint genus och uppleva både samkönat begär och/eller begär till det andra könet.⁸¹

En kvinnas svartsjuka mot sin man, när han romantiskt och/eller erotiskt föredrar andra män framför henne, är faktiskt ett tema som återkommer i flera av Blixens historier. I *Seven Gothic Tales* är det en central problematik för Augustus von Schimmelman, hjälten i "The Roads Round Pisa". I berättelsen "Carnival" som skrevs 1926, det vill säga samtidigt med flera av berättelserna i *Seven Gothic Tales*, finns det en Charlie som är kär i huvudpersonen Pierrots man Julius, (som för övrigt kommer till maskeradfesten klädd som "venetiansk dam").⁸² Det är också i sina andra tjugotalstexter, berättelsen "Carnival" och essän "Moderne æktenskab og andra betraktelser", som Blixen utvecklar sin i viss mån kritiska syn på Huxleys begrepp om moderna förhållande som homosexuella. I "Carnival" beskriver Pierrots sin svartsjuka på maken, inte mot andra kvinnor utan för att deras relation är som "parallel lines that do not intersect".⁸³ I "The Old Chevalier" finns en liknande passage om baronens älskarinna:

She was jealous of him as if he had been another young woman of fashion, her rival, or as if she herself had been a young man who envied him his triumphs. [---] When she rode so madly, when she surrounded herself with admirers, she had her eye on him, as a competitor in a chariot race would have his eyes only on the driver just beside him. (SGT s. 57)

Den danska texten förstärker genuskarnevalen mellan älskarinnan och hennes man genom att också likna henne vid en Don Juan som tävlar med mannen om hur många älskarinnor de har: "Hon var skinsyg paa ham, som om han havde været en anden ung Skønhed og Løvinde i Paris, en Rivalinde, eller som om hun selv havde været en ung Don Juan, som hendes Mands Laurbær ikke havde tilladt att sove." (SFF, s. 65) För Aiken, som har en både feministisk och dekonstruktiv ingång till Blixens verk, men saknar queerperspektivet, blir denna kön- och genusomvändelse ändå bara till en uppprepning av tingens ordning:

Despite the chevaliers professed sympathy with woman's positioning in this game, he reads her resistance to its rules as perverse, unnatural, an instance of sex turned 'the wrong way round'.⁸⁴

Aiken lägger en värdering i denna omvändning, att det är något perverst och onaturligt med en kvinna som betar sig som en man. Denna värdering tillskriver hon visserligen baronen, och implicerar därmed att hon själv finner en sådan beskrivning tvivelaktig. Aikens tolkning blir dock ett exempel på en läsning alltför styrd av det kvinnliga genusperspektivet. I sitt fokus på konstruktionen av kvinnan utgår Aiken ändå från en binär motsättning mellan manligt och kvinnligt, vilket gör att hon här missar att *alla tre* byter genus. Älskarinnan och hennes man positioneras ömsom som två konkurrerande kvinnor ömsom som två män. Baronens uttalanden om älskarinnans genusöverskridande ställs ju också bredvid hans egna dito. De värdemässiga konnotationerna kring kön- och genusöverskridanden är här inte tydliga. Snarare, vilket är intressant, konstateras de neutralt som ett faktum. Genom sina beskrivningar av sig själv som en person med begär till sitt eget kön och älskarinnan som en man och hennes make som hennes kvinnliga rival har baronen avvisat och dekonstruerat föreställningen om manligt och kvinnligt som ett naturgivet binärt motsatspar.

Den erotiska triangeln som könskarneval

”If she would be Othello, it was I, and not her husband, who must take the part of Desdemona” (SGT s. 58) När baronen inför älskarinnan bekänner sin kärlek till älskarinnans man och samtidigt tillskriver sig själv rollen som Desdemona i deras relation har baronen öppnat upp för en sannskyldig karneval av destabiliserade identiteter. Älskarinnan och hennes man liknas vid två generaler i krig med varandra om ett fort, dvs baronen. Skälet till att älskarinnan vill döda baronen är inte svartsjuka eller hämnd, utan för att baronen *inte* skall tillfalla hennes rival maken.

She wished to destroy me so that she should not have to loose me and to see a very dear possession belong to her rival, in the manner of a general, who will blow up a fortress which he can no longer hold, rather than see it in the hands of the enemy. (SGT s. 59)

Som historiens Desdemona bekräftar baronen den gotiska genrens roll för kvinnan som utsatt för manligt våld, samtidigt som just dessa könscategorier destabiliseras, genom att man och kvinna i Blixens text byter plats i det gotiska genreschemat. Baronens gotiska roll som den utsatta kvinnan är just ett genretrubbel som också är ett genus-trubbel. Visserligen är Desdemona offret, men om *hon* är en *han*, då har mannen placerats i just den roll av passiv, utsatt och sårbar, som är kvinnans traditionella roll, och vad betyder det då för maskuliniteten? Och vem är det egentligen som begär vem här, och i egenskap av vilket genus?

I ”The Old Chevalier” beskrivs älskarinnans make först som kvinna ”as he had been another young woman” (SGT s. 57). I egenskap av kvinna blir mannen då ”her rival”

om älskaren, men i nästa rad är det hon som är man ”as if she herself had been a young man who envied him his triumphs.” (SGT s. 57) Det är tydligt att detta är en av litteraturens många erotiska trianglar, men mellan vilka kön och vilka genus? Knappast mellan två män och en kvinna. Men är det mellan tre män? Eller är det mellan två kvinnor och en man?

Litteraturhistorikern och queerteoretikern Eve Kosofsky Sedgwick, blev berömd för sin vidaretolkning av Girards syn på erotiska trianglar i litteraturen.⁸⁵ Där Girard lyft fram hur vanligt förekommande triangeln två män som konkurrerar om en kvinna är, så har Kosofsky Sedgwick pekat på hur relationen mellan de båda männen också alltid är en relation av mer eller mindre uttalade homoerotiskt begär. Vid första påseendet tycks triangeldramat mellan baronen, älskarinnan och hennes man stämma väl in på Kosofsky Sedgwicks schema, särskilt som baronen erkänner sin kärlek till älskarinnans man. Men när vi tittar närmare på relationerna mellan de tre i Blixens gestaltning, så spricker den erotiska triangeln isär i sin fundamentala upplösning av, just det Butler pekat på, kopplingen mellan kön och genus och begär. Den erotiska triangeln i ”The Old Chevalier” tycks på ett plan utspela sig mellan en kvinna och en man om en man, men där kvinnan har manligt genus och mannen har ett kvinnligt, men i båda fallen riktar de sitt begär mot en man, som även han kan karakteriseras som en kvinna.

Att begäret till älskarinnans man fungerar som ett slags tyst centrum i historien bekräftas av att när maken kommer på tal får det baronen att göra ännu en utvikning om denne man ”he was the idol of our generation [...] in the full splendour of his strange power.” (SGT s. 56). Utvikningen är också den enda i berättelsen, som han själv avbryter, och han gör det med ett längtansfullt: ”I see that I ought not to have started talking about him, even after all these years. [— — —] He himself has nothing to do with this story.” (SGT s. 56) Minnet av denna man är fortfarande fyllt av lockelse och kan ännu ett halvsekel senare stjäla uppmärksamhet från berättelsens kvinna. I berättelsens ramhandling lyfts också baronens möjlighet till samkönat begär fram både i början och i slutet med en referens till kejsar Hadrianus. I både den engelska och den danska texten heter det i början att baronen rest mycket ”known many cities and *men*/lært mange Steder och *Mænd* at kende.” (SGT s. 52/SFF, s. 73).⁸⁶

I en nyskriven text av danskan Sidsel Sander Mittet, som är den första att lyfta fram de queera aspekterna i ”The Old Chevalier”, påpekar hon en viktig koppling mellan Baronens samkönade begär och kvinnlighetens konstruktion som ett döljande:

Som homoseksuel er det forventeligt, at Baronen vil blive tillagt nogle af det andet køns egenskaber [...]. Hans digressioner og uvillighed til at indrømme, hvad der er vigtigt for hans historie, har til formål at tilslører bl.a. hans monoseksuelle tilbøjeligheder. At ’dølge’ bliver i teksten koblet til den feminine konstruktion.⁸⁷

Flera av berättelsens många utvecklingar handlar om kvinnlighet som döljande på både konkreta och abstrakta sätt. Ytterst, som jag skall försöka visa nedan, pekar kvinnlighet och döljande mot en syn på den litterära texten som ett bejakande av dess fiktiva och döljande karaktär. Blixens syn på fiktion som något fundamentalt, problematiserar också själva motsättningen mellan realism och fiktion. Könskarnevalen har på så sätt sin motsvarighet i ett lika destabiliserat textbegrepp, som jag skall återkomma till.

Det är älskarinnans svartsjuka gentemot baronen, som driver henne att försöka förgifta sin älskare. På detta sätt hade älskarinnan kunnat förbli i rollen av dramats 'onda skurk'. Men det är just här som hon även tillåts transcendera denna roll, när hennes svartsjuka också ges ytterligare en förklaring, genom en hänvisning till kvinnoemancipationen. Baronen hade ju benämnt denna tid som "the early days of what we called then the 'emancipation of women'" när kvinnorna fann att de var:

coming out of the chiaroscuro of a thousand years, blinking at the sun and wild with desire to try their wings. [---] But most women when they feel free to experiment with life, will go straight to the Witches' Sabbath. I myself respect them for it, and do not think that I could ever really love a woman who had not, at some time or other, been up on a broomstick. (SGT s. 57)

Så baronen ser hennes önskan att flyga direkt till häxsabbaten som en ursäkt för hennes beteende. I den meningen är hon ingen enkel skurk, som vill döda av ren kallblodighet, utan också en ung kvinna som försöker frigöra sig från sina omständigheter. Älskarinnans beteende och ursäkten, även om baronen serverar den en aning nedlåtande, som Aiken påpekar, suddar ändå ut och problematiserar gränsen mellan skurk och offer, mellan ond och god.⁸⁸

Men i det ögonblicket då hon faktiskt försöker förgifta honom är han stel av skräck och stirrar "faint as a drowning man" på henne medan de båda står där "quite immovable for a minute, both knowing that all was lost" (SGT s. 59). Baronen fortsätter: "I was not able to utter a sound, and I think *I just ran from the house as soon as I had the strength enough to move.*" (SGT s. 59, min kurs.) Historien med den mordiska älskarinnan är ett mycket bra exempel på det Hendershot beskriver som:

the Gothic's fragmentation of normative, heterosexual masculinity and its presentation of this supposedly coherent subject position as one frequently incoherent and plagued by insecurities and varieties beyond the official story of the heterosexual man.⁸⁹

Nathalie och kvinnligheten som idé och mysterium

Det är så, med sin osammanhängande maskulinitet i ruiner, "with the entire building of my pride and happiness lying around me in ruins, *sick to death with horror* and humiliation", (SGT s. 59) som baronen möter Nathalie, den goda kvinnan som nu skall upprätta såväl hans humör som hans maskulinitet. Hon är väldigt ung och har en svart klänning och är mycket sminkad, men med "radiant eyes like stars". (SGT s. 60) Hon tilltalar honom, men inte på det för prostituerade vanliga sätt utan: "She looked like a person out on a great adventure, *or someone keeping a secret*." (SGT s. 60) Historien om Nathalie handlar mycket om döljande och om hennes bevarande av sin hemlighet.

Baronen och Nathalie vandrar hem till hans lägenhet, där han tar av hennes blöta kläder. "I began to undress her, as I might have undressed a doll". (SGT s. 62) Minnet av avklädandet får baronen att göra ännu en av sina utvikingar, och han förklarar för sin unga lyssnare "so you may be able to *understand this tale*" måste han inse "that to undress a woman was then a very different thing from what it must be now." (SGT s. 62, min kurs.) Baronen själv kopplar alltså sin berättelses mening till förståelsen av kvinnans komplicerade, och döljande, klädsel.

Förr var kvinnans kropp en hemlighet, förklarar Baronen, "which her clothes did their utmost to keep." (SGT s. 62) Den moderna kvinnans dress däremot, om den har "any mission at all, it is to reveal". (SGT s. 62) Baronens föreläsning om kvinnors klädedräkt, blir till en essä om skillnaden mellan kvinnan från 1870-talet och kvinnan av modern tid från 1920-talet. På hans tid trodde män på Kvinnan med stort K: "The idea of Woman – das ewig weibliche". (SGT s. 64) Begreppet kvinna står i direkt relation till klädedräktens förmåga att dölja och att konstruera: "A woman was then a work of art, the product of centuries of civilization, and you talked of her figure as you talked of her salon, with the admiration one gives to the achievement of a skilled and untiring artist." (SGT s. 63) Det är ingen naturlig skönhet som hyllas utan kvinnan som konstprodukt. I baronens beskrivning blir det evigt kvinnliga en konstruktion, en fiktion som hyllas just för sin konstfärdighet.

Kvinnan som begrepp och idé är också kvinnan som mysterium, som hemlighet. Ett mysterium som kvinnan vaktar, som en "little priestesses [...] performing with the utmost conscientiousness all the rites of a religion which they knew all about and did not believe in". (SGT s. 65) Kvinnligheten är således en religion vars prästinnor inte längre tror på det mysterium de är satta att vakta. Efter denna passage kommer så berättelsen, som jag citerade i början, om kvinnan som räddade ett skepp undan myteri genom att sätta sig med en fackla på en tunna med krut som hon hotar att spränga om inte myteristerna lugnar ned sig, fast hon hela tiden visste att den var tom. För baronen är detta en "charming image" av hans ungdomstids kvinna: "There they where, keeping the

world in order, and preserving the balance and rhythm of it, by sitting upon the mystery of live, and knowing themselves that there was no mystery.” (SGT s. 65)

Det är här baronens historia och textens går isär. Baronen *vill* tro på kvinnan som mysterium och fiktion, utan att, som kvinnan, erkänna dess tomma innehåll:

The real interest lies with the priest inside. The crowd waiting at the porch for the fulfilment of the miracle of the boiling blood of St Pantaleone – that I have seen many times and in many places. But very rarely have I had admittance to the cool vaults behind, or the chance of seeing the priests, old and young, down to the choirboys, who feel themselves to be important persons at the ceremony, and are both scared and impudent, occupying themselves, in a measure of their own, with the preparations, guardians of a mystery they know all about. (SGT s. 64)

Men texten, som redan flera gånger visat på kopplingen kvinnlighet – döljande – fiktion – litteratur har i sin *gestaltning* bejakat dess fundamentalt kontingenta karaktär. Det som tycks stå på spel kring baronens syn på kvinnan som mysterium är inte verklighet mot fiktion, utan huruvida fiktionen tas för sanning *eller* bejakas som fiktion, som lek, spel och förställning. Baronens misstag är, som vi skall se, att han vill upprätthålla *fiktionen* om kvinnan med stort *K som sanning* och verklighet.

Kvinnan som idé och mysterium är precis vad baronen gör Nathalie till. Han vill behålla henne som fiktion. Han vill fly från verkligheten:

Reality had met me, such a short time ago, in such an ugly shape, that I had no wish to come into contact with it again. Somewhere in me *a dark fear* was still crouching, and I took refuge within the fantastic like a distressed child in his book of fairy tales. (SGT s. 66, min kurs.)

Så fiktionen, sagoböckerna är en tillflyktsort från skräcken ”the dark fear”. Nathalie blir den fantastiska saga han flyr in i. Baronens upprepar flera gånger att han såg henne som en gåva till honom från gudarna eller ödet; något som han visserligen tar emot med tacksamhet, men ändå tar för givet.

Skräcken och fiktionens sammanbrott

Baronen och Nathalie äter, dricker, pratar och har sex – och baronen får, som sagt, tillfälle att vända sig till sin unge åhörare och meddela: ”My friend, she was as innocent as she looked.” (SGT s. 69) Att Nathalie visar sig vara oskuld är den ultimata dröm-sagofiktionen: den prostituerade som jungfru. Därmed representerar Nathalie båda de två ytterligheterna i västerlandets diskurs om kvinnan som hora och jungfru. Aiken påpekar att som sådana absoluta motsatser i det androcentriska kulturella spektrat fungerar

horan och jungfrun, liksom Eva och Madonnan, också homologiskt.⁹⁰

Sagokänslan fungerar som ett skydd mot skrällen och gör baronen trygg. ”I had never in any other love affair”, säger han, ”had the same feeling of freedom and security.” (SGT s. 67) Motsatsen trygg – rädd upprepas genomgående i berättelsen och understryker dess gotiska drag. Även när baronen känner sig trygg, så står tryggheten i motsättning till de känslor av skräck och fruktan som hela tiden hotar att invadera honom:

Baronen tänker att hans känsla av fullkomlig trygghet och frihet är vad lyckligt gifta par menar när de talar om att de tu är ett. En formulering som, påpekar Aiken:

abolishes her difference by assuming her absolute concurrence with his own 'open-hearted' sense of freedom and security'. His later discovery that 'she was as innocent as she looked' confirms his reading of her as 'mine', his ownership ratified by the signs of her virginity.⁹¹

Men även i denna fullkomliga trygghet kommer känslan ”that something was wrong or dangerous” (SGT s. 69) tillbaka till honom mitt i natten. ”We say when we turn suddenly cold that someone is walking over our grave”. (SGT s. 69) Trots att baronen har den ljuvliga Nathalie vid sin sida återkommer således den gotiska skräckkänslan. Han grips plötsligt av rädsla för att han kommer att få betala: ”Am I to pay for this; what am I to pay?” (SGT s. 69) Eller bara en ”fear of her going away.” (SGT s. 69)

Även om han lyckas dra ned henne i sängen igen så kommer till slut ögonblicket han fruktat. Hon klär på sig igen och ”got back into her black *shabby disguise*.” (SGT s. 69 min kurs.) Hon vänder sig mot honom och säger ”And you will give me twenty francs, will you not?” (SGT s. 69 f) Baronens blir helt svarslös så hon upprepar sin fråga med tillägget ”Marie said that – she said that I should get twenty francs.” (SGT s. 70)

Den plötsliga referensen till ”Marie”, en person hon känner, är det första Nathalie har blottat om sig själv som är personligt. Det är också intressant att det är kvinna hon nämner som den som skickat ut henne på detta uppdrag. Lilian Faderman har *Surpassing the love of men* lyft fram hur vanlig tropen prostituerad och lesbisk var i 1800-talets franska roman och att den ingick i en antifeministisk diskurs. I t.ex Zolas *Nana* inleder Nana en förbindelse med den likaledes prostituerade Sabine, och tillsammans besöker de också lesbiska klubbar, där kvinnorna beskrivs i nedsättande termer;⁹² en litteratur som Blixen säkert var bekant med.⁹³ Införandet av ”Marie” i handlingen skapar ett möjligt ett queert läckage. – I vilken relation står Nathalie till Marie? Det får läsaren aldrig veta och just därför lämnas det öppet för flera tolkningar.

Nämmandet av ”Marie” är också ögonblicket då baronens fiktion bryter samman:

A great clearness came upon me then, as if all the illusions and art with which we try to transform our world, colouring and music and dreams, had been drawn aside, and reality was shown to me, waste as a burnt house. *This was the end of the play.* (SGT s. 70)

Den gamla ordningens fiktion faller och verkligheten visar sig vara lika öde och svart som ett nedbränt hus. Detta är den manliga verkligheten efter kvinnornas emancipation. Eller som Robert Langbaum kommenterar baronens fantasier om att Nathalie kommer från en fallen aristokrati i Ryssland eller någon annanstans: "it is significant that the girl was a revolutionary. He was after all only a dandy of the second Empire."⁹⁴

Detta är slutet på baronens fiktion, men också det ögonblick då han till slut får syn på Nathalie som en annan människa:

It was the first moment, I think, since I had met her those few hour ago, in which I saw her as *a human being, within an existence of her own*, and not as a gift to me. (SGT s. 70)

Scenen när Nathalie frågar efter sina tjugo francs är beskriven på ett sådant sätt att det är introduktionen av pengarna som vi skall fokusera på, men den utlösande faktorn som gör Nathalie mänsklig för honom är nämmandet av Maries namn. Det queera läckaget här fungerar på det viset dubbelt – både som en antydning om att Nathalies verkliga begär kan finnas någon annanstans, men därmed också som ett undergrävande av den heteronormativa lyckan som Baronerna tycker sig ha upplevt. Var den också en fiktion? Hänvisningen till hela upplevelsen som fiktion, inte bara till Nathalie, kommer direkt i stycket efter:

We two had played. *A rare jest had been offered me and I had accepted it*; now it was up to me to keep the spirit of our game until the end. (SGT s. 70, min kurs.)

Flickan hade frågat efter pengar "in the voice of the djinn and the forest-whitch". (SGT s.70) Baronerna är den som är "out of character". (SGT s. 70) Han försöker komma på något annat att göra än att betala henne, men han kan inte komma på något. Så han ger henne pengarna – och gör henne därmed till den prostituerade hon, fram till detta ögonblick, inte hade varit, vare sig i hans fantasi eller i verkligheten. Det är av ett slags ridderlighet han gör detta. I baronens definition av ridderlighet menar han ingår "to love and to cherish the pride of your partner or your adversary" (SGT s. 70) Så, paradoxalt nog, måste han, just på grund av hennes skogsrålika oskyldighet, respektera hennes liv som något för honom okänt – och betala henne som en prostituerad.

Därmed promenerar hon iväg, ut ur hans liv. Han försöker springa efter, men kan inte: han har "no clothes on". (SGT s. 72) Liksom i avsnittet med den mordiska älskarinnan upplever baronerna återigen känslan av att bli kvävd: "I think that I went, in those minutes, through the exact experience, even to the sensation of suffocation, of a person who has been buried alive." (SGT s. 72) Tryggheten har förbytts i skräck och hot. Han fortsätter att leta efter henne under lång tid, men han ser henne aldrig mer.

Under berättelsens gång har von Brackel blivit sammankopplad med olika litterära manliga hjältar: Don Quijote, Odysseus, Othello, Orfeus. Det intressanta med

kopplingen till dessa hjältar från olika historier och epoker är att de alla misslyckas i sina uppdrag på ett eller annat sätt, på grund av att det alla, vid någon punkt trots för mycket på en fiktion. För vissa, som Othello, blir tron på fiktionen ödesdiger.

Historien slutar med ett slags epilog, en "fantasi macabre". Orden makaber och skelett återknyter till historiens inledning. Femton år efter mötet med Nathalie är baronen i Paris igen. Han besöker en vän. Vännen, som är konstnär, visar baronen "the prettiest thing that he had in his studio". (SGT s. 74) Den vackra saken visar sig vara ett kranium. Konstnärsvännen presenterar skallen med orden "it is really, he said, the skull of a young woman, but the skull of Antonius must have looked like that". (SGT s. 74)

Den dubbla associationen av ung kvinna och kejsar Hadrianus vackra manliga älskare återuppväcker minnet av Nathalie. Baronen, som väger skallen i handen, föreställer sig plötsligt att det är hennes döds-kalle: "The white polished bone shone in the light of the lamp, so pure. And safe." (SGT s. 74 min kurs.) I döden är Nathalie trygg, eller snarare tryggad som död. Med Nathalie som död blir Baronen trygg.

"Did you ask your friend anything about it?" (SGT s. 74), undrar den unge lyssnaren. Baronens svar är också berättelsens sista ord: "No, said the old man, 'what would have been the use? He would not have known.'" (SGT s. 74). Så, till slut är fiktion det samma som att inte veta. Det antyder att det *mest* oroande för Baronens skulle ha varit att det *inte* var Nathalie. För baronen att inse att Nathalie kanske levde lycklig med Marie eller med någon annan skulle vara djupt störande och problematiskt. Att han aldrig fann henne, trots sitt letande, antyder ju att hennes gästspel som prostituerad var en engångshändelse.

Att *tro på* fiktionen om kvinnan som passivt objekt blir nödvändigt för att också kunna upprätthålla fiktionen om maskuliniteten som representativ för sanning, förnuft, kunskap, kontroll och styrka. Minns att kvinnan som satt på kruttunnan visste att den var tom, kvinnan har genomskådat mysteriet, hon upprätthåller fiktionen i full vetskap om att den är just en fiktion, till skillnad från mannen som misstar den för sanning.

På det sättet blir "The Old Chevalier" också en historia om litteratursyn, om ett bejakande av fiktioner, litteratur som litteratur, om verklighetens djupast kontingenta och litterära kvalitéer. Eller om man så vill, en historia om gotik och fantasteri mot realism. Det är en litteratursyn som också är genuskodad. "The Old Chevalier" blir en gotisk historia där skräcken är att den maskulina fiktionen skall avslöjas; att världen som mannen känner den, i själva verket är en annan, där kvinnan inte är en fiktion, inte ett ideal, utan en verklig kvinna, som promenerar omkring alldeles nöjd i världen i full vetskap om att hennes kvinnlighet är en kulturell konstruktion, lika fiktiv som litteraturen.

NOTER

- 1 *The Atlantic Monthly* dec. 1959, s. 153. Citerat efter Robert Langbaum, *The gayety of vision. A study of Isak Dinesens Art*, London 1964, s. 74.
- 2 Citet från *Politiken* 1 maj 1934, efter Marianne Juhl och Bo Hakon Jørgensen, *Dianas Havn. To spor i Karen Blixes forfatterskab*, Odense 1981, s. 133.
- 3 Julianne Fleenor, kallade sin antologi med läsningar av gotiska texter av kvinnliga författare just *The Female Gothic*, Juliann E. Fleenor, ed., New York 1985.
- 4 Ellen Moers, *Literary Women. The Great Writers*, London 1976, s. 108 f.
- 5 Woolf t.ex. recenserade nyutgåvor av gotisk litteratur och skrev flera artiklar om gotik. I ”Gothic Romance” skriver hon om de gotiska stildragens förändring ”In our day we flatter ourselves the effect is produced by subtler means. It is at the ghosts within us that we shudder, and not at the decaying bodies of barons or the subterranean activities of ghouls. Yet the desire to widen our boundaries, to feel excitement without danger, and to escape as far as possible from the facts of life drives us perpetually to trifle with the risky ingredients of the mysterious and the unknown.” Virginia Woolf, *The Essays of Virginia Woolf Volume Three 1919–1924*, ed. Andrew Mc Neille, New York and London 1988, s. 306 f.
- 6 Mattias Fyhr påpekar att svenskan alltid haft svårt att översätta ”gothic”. Vi sekelskiftet 1800 användes ordet ”götisk”. ”Detta adjektiv skall inte blandas samman med begreppet götiscism utan har i de gotiska romanerna samma konnotation av till exempel mörker, död, dysterhet som adjektivet gotik i de engelska texterna. [– – –] En tendens är att de svenska översättningarna av de gotiska romanerna var mer ’skräckartade’ än originalet.”, Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, (diss. Stockholm) Lund 2003, s. 26.
- 7 För en introduktion till den engelska gotiken, se t.ex. David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 To The Present Day*, London 1980; Maggie Kilgour, *The Rise of The Gothic Novel*, London and New York 1995; *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Jerrold E Hogle, ed., Cambridge, 2002.
- 8 En utmärkt introduktion till gotikens alla olika betydelsenivåer och genrer, och som samlar de senaste decenniernas gotikforskning är fyrbandsverket *Gothic. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Fred Botting & Dale Townshend, eds., London & New York 2004.
- 9 Cyndy Hendershot, *The Animal Within, Masculinity and the Gothic*, Ann Arbor, 1998, s. 9.
- 10 Dag Heede, *Det Umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense University Studies in Scandinavian Languages and Literature 48, Odense 2001, s. 243.
- 11 *Ibid.*, s. 245.
- 12 Tone Selboe analyserar Ehrengaard i termer av en omskrivning/kritik av Sören Kirkegaards *Forførerens dagbog*, Tone Selboe, *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskab*, (urspr. diss. Oslo/Tromsø universitet), Odense 1996. En liknande omskrivning av Stevensons figur Olalla finns i novellen ”The Dreamers” i *SGT*, vilket Ellen Rees lyft

- fram i sin intressanta artikel, "Holy Witch and Wanton Saint. Gothic precursors for Isak Dinesen's 'The Dreamers'", *Scandinavian Studies*, 2007:3, s. 338–342.
- 13 "Es geht um Rezeption, und zwar um die Kunstrezeption eines Künstlers, die von Kreation nur operativ zu scheiden ist, die in Wirklichkeit eine 'Krezeption' ist." Bernhard Glienke, *Fatale Präzedenz. Karen Blixens Mythologie*, Skandinavistische Studien, Band 18, Neumünster 1986, s. 9.
- 14 Selboe 1996, s. 16.
- 15 Rita Paqvalén, som jag lånat denna dubbelbeteckning av pekar på just kopplingen mellan flera slags "trubbel" i den med Blixen samtida Agnes von Krusenstjernas verk om systrarna von Pahlen, Rita Paqvalén, *Kampen om Eros. Erotiska trianglar i Agnes von Krusenstjernas von Pahlenserier*, Meddelanden från Avdelningen för Nordisk litteratur 16, diss. Helsingfors 2006, s. 46.
- 16 Max Fincher, *Queering the Gothic in the Romantic Age. The penetrating Eye*, Basingstoke 2007, s. 4.
- 17 Den gotiska traditionen var mer närvarande i Sverige, där bl.a. flera av Ann Radcliffes böcker översattes bara ett par år efter att de utkommit. På danska finns de däremot inte översatta. Det betyder ju dock inte att en bildad borglig publik inte kan ha läst dem på engelska, franska eller tyska.
- 18 Charlotte Engberg, *Billedets ekko. Om Karen Blixens fortællinger*, Köpenhamn 2000, s. 20. "Vrøvelbøger" kan förstås som just böcker om det fantastiska, eller också om nonsens.
- 19 Även om stora delar av Blixenreceptionen fokuserat på det exotiska och otidsenliga är det samtidigt, som Tone Selboe påpekat, få författarskap som blivit placerade under så många olika etiketter, Selboe 1996, s. 10.
- 20 *Epoker och diktare. Allmän och svensk litteraturhistoria*, 3:e rev. uppl., Lennart Breitholtz, red., Stockholm 1982, s. 401 f.
- 21 Att peka på anslutningen till en muntlig berättartradition har t.ex. använts för att oskadliggöra Selma Lagerlöf som sagotant, något som Anna Nordlund visat i sin avhandling *Selma Lagerlöfs underbara resa genom den svenska litteraturhistorien 1891–1996*, (diss. Uppsala) Stockholm & Stehag 2005, passim; jfr också dens. *Litteraturvetenskaplig analys genom hundra år. Åtta sätt att läsa Gösta Berlings saga*, Stockholm 2008, s. 23–29.
- 22 I "The Dreamers" heter en av Pellegrina Leonis pseudonymer "Olalla", liksom Stevensons roman. Berättelsen kan läsas som ett slags feministiskt "svar" på Stevensons text. Se Sara Stambaug, *The Witch and the Goddess in the Stories of Isak Dinesen. A Feminist Reading*, Ann Arbor & London 1988, s. 103 f. Som svensk är lätt att se att Blixen har en litterär "förmoder" i Selma Lagerlöf, i det fantastiska och sagoartade som ett sätt att omskriva historien med ett problematiserande av kön och identitet. Att det gotiska är ett centralt element även hos Selma Lagerlöf har Sofia Wijkmark visat i sin nyutkomna avhandling, *Hemsökelse. Gotiken i sex berättelser av Selma Lagerlöf*, Karlstad University Studies 20, diss. Karlstad 2009. Blixen läste en del Selma Lagerlöf när hon var ung. Lagerlöfböckerna i hennes boksamling är utgåvor från början av seklet, se *Karen Blixens bogsamling på Rungstedlund*, Pia Bondesson, red., Köpenhamn 1982, s. 207 f.
- 23 Detta är en översättning av Dag Heedes danska begrepp "mærkværdiggørelse". Märkvärdig-

- görandet är inte i första hand relaterat till Brechts "Verfremdungseffekt", förfrämligande, utan Heede har inspirerats av den ryska formalisten Viktor Sklovskijs föreställning om "ostranenie", "underliggörelse". Sklovskijs menar, enligt Heede, att konsten uppgift är att förmedla en förnimmelse av föremålet som vision, inte som igenkännande, Heede 2001, s.13.
- 24 Eve Kosofsky Sedgwick skriver apropå ordet queer: "The word 'queer' itself means *across* – it comes from the Indo-European root *-twerkw*, which also yields the German *quer* (transverse), Latin *torquere* (to twist), English *athwart*.", Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, London & New York 1994, s. xii.
- 25 Om den heterosexuella matrisen, se Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1991. För en bra introduktion till Butlers begrepp på svenska, se Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm 2002, eller Rosenbergs "Inledning" till Judith Butler, *Könet brinner*. Texter (övers. Karin Lindeqvist, urv. Tiina Rosenberg), Stockholm 2005.
- 26 Rosenberg 2002, s. 12.
- 27 Fanny Ambjörnsson, *Vad är Queer?*, Stockholm 2006, s. 9.
- 28 Rosenberg, 2002, s. 118.
- 29 Att den västerländska kulturen fungerar heteronormativt utifrån den övergripande strukturen den heterosexuella matrisen har framför allt hävdats av Butler, se Butler 1991, *passim*.
- 30 Dag Heede, "En ny märklig dansk litteraturhistorie", *Lambda nordica*, 8, 2002:3–4, s. 108.
- 31 Selboe 1996, s. 10.
- 32 Ibid., s. 11.
- 33 Grete F. Rostbøll citerar recensionen i sin helhet och diskuterar den i sin "Om 'Syv fantastiske Fortællinger': Tillblivelsen, udgivelsen og modtagelsen af Karen Blixens første bog. En dokumentation", *Blixeniana*, Köpenhamn 1980.
- 34 Heede 2001, s. 25.
- 35 Schyberg citerat efter Heede 2001, s. 29.
- 36 Juhl & Jørgensen 1981, s. 133–145.
- 37 Ibid., s. 140.
- 38 Sara Stambaug, "British Sources an Isak Dinesen's Conception of the Gothic", *Karen Blixen/Isak Dinesen: Tradition, Modernity and Other Ambiguities*, Departement of Scandinavian, University of Minnesota, Conference Proceedings, Poul Houe and Donna Dacus, ed., Minneapolis & Saint Paul 1985, s. 54–58.
- 39 Sybil James, "Gothic Transformations. Isak Dinesen and the Gothic", Fleenor (ed.) 1985, s.152.
- 40 Susan Hardy Aiken, *Isak Dinesen. The Engendering of Narrative*, Chicago 1990, s. 67.
- 41 Ibid., s. 71 respektive 69.
- 42 Ibid., s. 70.
- 43 Ibid., s. 76 ff.
- 44 James 1985, s. 142.
- 45 Susan C. Brantly, *Understanding Isak Dinesen*, Understanding modern European and Latin American literature, Columbia S. C. 2002, s. 16

- 46 Tone Selboe har pekat på detta samband mellan novellen ”Lincoln Forsners siste dagar” i Sven Elvestads novellsamling *Himmel og Hav* (1927). Selboe 1996, s. 80, n. 25.
- 47 Rees 2007, s. 347.
- 48 Blixen omnämns t.ex. bara med namn i Mattias Fyhirs *De mörka labyrinterna*. I Paulina Palmer, *Lesbian Gothic, Transgressive Fictions*, London & New York 1999 finns det en referens till Blixen som syftar på att novellen ”The Blank Page” varit publicerad i *The Penguin Book of Lesbian Short Stories*, 2:nd ed. Margaret Reynolds, ed., London 1994, s. 117–22. Palmer skriver: ”Moreover, as is illustrated by Djuna Barne’s *Nightwood* (1936) and by stories in ’Isak’ Dinesen’s *Last Tales* (1957), the utilization of Gothic motifs and imaginary as a vehicle for lesbian representation is by no means new [...]” (s. 4).
- 49 Punter, s. 378 f.
- 50 Ibid., s. 379 f.
- 51 Ellen Rees, *On the Margins. Nordic Women Modernists of the 1930s*, Norvik Press Series A 24, Norwich 2005, 36–44; och Rees 2007, s. 334.
- 52 Rees 2005, s. 37.
- 53 Andrew Smith & Jeff Wallace, ”Introduction”, *Gothic Modernisms*, Andrew Smith & Jeff Wallace, eds., New York 2001, s. 3 f.
- 54 Moers 1976, s. 108f
- 55 Ibid., s. 108.
- 56 Hendershot 1998, s. 3.
- 57 ”Spåren från den klassiska gotiska litteraturen leder in i vår tid och denna litteratur används på olika sätt, beroende på kulturella sammanhang. Klassiska gotiska motiv och teman har transformerats till moderna versioner anpassade till sin tid. I 1700-talets texter hittar huvudpersonerna vittnesmål i form av manuskript, i 1800-talets berättelser spelas vittnesmålen istället in på fonogram, på 1900-talet lämnas vittnesmålen på film eller dator.” Fyhr 2003, s. 12.
- 58 Karen Blixen, *Seven Gothic Tales* (1934), Penguin Twentieth-Century Classics, London 1963, s.121. Jag utgår härifrån den engelska texten som original. Men när den danska texten avviker kommer hänvisningar att göras till den danska utgåvan., *Syv fantastiske Fortællinger* (1935), København 1968, s. 137. Sidhänvisningar ges hädanefter löpande till de tre språkens utgåvor där *Seven Gothic Tales* förkortas SGT, *Syv fantastiske Fortællinger* SFF. I fortsättningen ges sidhänvisningar löpande i brödtexten (SGT s. X).
- 59 Hendershot 1998, s. 5.
- 60 Se Stambaug 1988 och 1985.
- 61 Butler 2005, s. 92 f.
- 62 Juhl & Jørgensen 1981, s. 9.
- 63 Annelies van Hees bygger vidare på Juhl och Jørgensens uppdelning av Blixens kvinnotyper i Diana och Venus, som de ser som uttryck för fattaren. Van Hees projekt är istället att ”to disclose the hidden psychological meaning of this female image.”, Annelies van Hees, *The Ambivalent Venus. Women in Isak Dinesen’s Tales*, (övers. fr. nederländska av Patty van Rooijen), Nordic Roundtable Papers 8, Minneapolis, Minn. 1991, s. 13.
- 64 Hendershot 1998, s. 9, och Ellen Brinks, *Gothic Masculinity. Effeminacy and the Supernatural*

- tural in English and German Romanticism*, London 2003, s. 12.
- 65 Juhl & Jørgensen 1981, s. 9. Grete Rostbøll insisterar också på att Blixen upprätthåller en könsåtskillnad: "Blixen fastholder forskelligheden mellem kønnene, og hun insiterer på kønnet som en væsentlig del af det enkelte menneskes identitet", Grete Rostbøll, *Længslens vingeslag. Analyser af Karen Blixens fortællinger*, Köpenhamn 1996.
- 66 Juhl och Jørgensen har också påpekat denna koppling, Juhl & Jørgensen 1981, s. 54.
- 67 Brantly påpekar t.ex. att Charles Camille Saint-Saëns (1835–1921) symfoniska dikt "La Danse Macabre" komponerades samma år som "The Old Chevalier" utspelar sig, Brantly 2002, s. 28. Aiken plockar upp Blixens egen tråd och ser det som en motskrift till andra skapelseberättelsen, men även till Keats finner hon referenser. Aiken 1990, s. 113 och 117. John Thiem gör en noggrann jämförelse med Heines novell "Florentinska nätter", John Thiem, "Isak Dinesen and her Precursors: The Case of Heine", Poul Houe and Donna Dacus, 1985, s. 23–28.
- 68 Heede 2001, s. 140.
- 69 Personens kön anges inte så det är öppet för tolkning, vilket senare forskare som Sidsel Sander Mittet, och Engberg gjort en poäng av, se Sidsel Sander Mittet, "En Queer Læsning af Karen Blixens fortælling 'Den gamle vandrende ridder'", *Spring*, 25, 2008, s.149; Engberg 2000, s. 113. Medan tidigare forskare som Thiem benämner denna person som "a young, twentieth-century woman", Thiem 1985, s. 23. Berättelsens struktur och sättet som Baronon berättar på, med en förgivettagen intimitet män emellan i erotiska frågor, som antyds genom fraser som "My friend, she was as innocent as she looked." (SGT, s. 69) gör dock att jag tycker att det är mer rimligt att anta att även ramberättaren är en man.
- 70 I den danska texten refererar Blixen till den antika myten om Herkules vid skiljevägen och antagligen till den svenske 1600-talspoeten Stiernhelms dikt "Hercules" på samma tema där Herkules möter fru Lusta och fru Dygd: "Det var selve den klassiske konflikt mellem Lyst og Plikt, som Herkules ogsaa kom ud for paa Skillevejen, som den gamle Herre i fuld Alvor tog op til Behandling. Lønner det sig at forsage en Tilbøjelighed for at gøre det, der for os staar som det Rette?" (SFF, s. 59 f)
- 71 För en diskussion om maskulinitet kring sekelskiftet och maskulinitetens kriser, se t.ex David Tjeder, *The Power of Character: Middle-class Masculinities 1800–1900*, diss. Stockholm 2003, s. 23 f., samt även Claes Ekenstam och Jørgen Lorentzens "Förord" i *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Claes Ekenstam & Jørgen Lorentzen, red., Stockholm 2006. George L. Mosse som introducerat begreppet "countertypes", menar också att normativ maskulinitet byggs upp genom ett avstånd till kulturens omanlighetsstereotyper, som "fegisen", "den homosexuelle" eller "våldtäktsmannen", som representerar dåliga "mottyper", George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, New York & London 1996.
- 72 Karen Blixen, "Daguerrotyper" (1951), i *Essays*, Gyldendal: Köpenhamn 1965, s. 30 f. För en engelsk översättning se Aiken: "A real gentlemen's education 100 years ago was an elaborate and costly matter. He was produced through special predetermined [...] and complicated processes. And it is difficult at the present day fully to understand how many of these were intended to give him the proper feeling for women's nobility and the correct at-

- titudes towards it. A true gentleman was known primarily by his position on this matter.” (Aiken 1990, s. 119)
- 73 Eric O. Johannessen, *The World of Isak Dinesen*, Seattle 1961, s. 97.
- 74 Se t.ex. Aiken 1990, s. 119 f.
- 75 ”nemlig att Karen Blixeb ønskede at tildække sit eget jeg i fortællingen, selv om den i høj grad handler om hende selv.” Juhl och Jørgensen 1981, s. 57. Se även Judith Thurman, *Isak Dinesen*, New York 1985, s. 261 f.
- 76 Fleenor 1985, s. 11
- 77 Eftersom ”The Female Gothic” är ett etablerat uttryck i den engelska litteraturforskningen, kommer jag fortsättningsvis hänvisa till ”den kvinnliga gotiken” som en översättning av detta engelska uttryck, även om det är en smula problematiskt att tala om en ”kvinnlig” gotik. Men, liksom i engelskan betyder det här konkret gotisk litteratur skriven av kvinnor.
- 78 Om betydelsen av den framväxande medicinska diskursen för bildandet av en homosexuell identitet har det skrivits mycket under de sista två decennierna, men en svensk referens är t.ex. Jens Rydström och Jonas Liliequist's skrifter, Jens Rydström, *Sinners and Citizens. Bestiality and Homosexuality in Sweden 1880–1950*, diss. Stockholm 2001, Jonas Liliequist ”Sexualiteten”, Ekenstam & Lorentzen 2006, s 167–207. Se annars David E. Greenberg, *The Construction of Homosexuality*, Chicago & London 1988.
- 79 Brinks 2003, s. 12 f.
- 80 Både Aiken och Engberg, nämner det samkönade begäret, men inte mer, i sin läsning av ”The Old Chevalier”, Aiken 1990, s. 114; Engberg 2000, s. 129. Juhl och Jørgensen nämner det också kort, men läser in det i ett heteronormativt mönster där hennes anklagelse översätts till att baronen är rädd för kvinnor som stiger ned ”fra deres pedestal” men egentligen bara vill älskas: ”Men oplysningen om hans homoseksuelle tilbøjelighed giver os en forståelse *udenom* von Brackel, nemlig den, at Artemis tiltrækker et bestemt type av mænd, som så fastholder hende som Artemis og kun ser hendes egenskaber og adfærd som heksekunster, som udslag av misundelse av mændenes ’viksede Moustacher’, fordi de ikke vil eller kan se, at hun også er en kvinde, som gerne vil elskes.” Juhl & Jørgensen s. 59.
- 81 Butler 1990, s.
- 82 ”Carnival” skrevs 1926 och var tänkt att ingå i *Seven Gothic Tales* men utelämnades. Den gavs ut posthumt i *Blixeniana* 1978. På svenska finns den i Karen Blixen, *Karneval och andra berättelser*, Stockholm 1985. Om novellen, see t.ex. Vivian Green-Gantzberg & Arthur R Gantzberg, ”Karen Blixens ’Carnival’”, *Isak Dinesen Critical Views*, Olga Anastasia Pelensky, ed. Athens OH. 1993, s. 123. Essän från 1924 ”*Moderne æktenskap og andra betraktelser*”, gavs också ut postumt i *Blixeniana* 1977. Se även ”Förord” av Marie Louise Ramnefalk i Karen Blixen, *Moderna äktenskap och andra betraktelser*, Stockholm 1983, s. 14.
- 83 Se även min text, ”The Modern Idiom of Gender-Transgression: Love and Identity in Karen Blixen’s Carnival and Modern Marriage”, *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*, Södertörn Academic Studies 20, Ebba Witt-Brattström, ed., Huddinge 2004, s. 158 f.

- 84 Aiken 1990, s. 115.
- 85 Eve Kosofsky Sedgwick, *Between men: English literature and male homosocial desire*, New York 1985.
- 86 I svenskan har engelskans ”men” blivit ”människor” (SRB s. 58).
- 87 Sander Mittet 2008, s. 155.
- 88 ”a masterpiece of ambivalence, its condenscension charmingly mixed and masked with sympathy”, Aiken 1990, s. 115.
- 89 Hendershot 1998, s. ix.
- 90 Aiken 1990, s. 126. Sander Mittet påpekar också att baronens och Nathalies samlag alluderar på *hieros gamos* och tempelprostitution (Sander Mittet 1998, s. 158), något som understryks både av att de tu är ett, men också av baronens tidigare referenser till kvinnorna som prästinnor vaktandes mysteriet medan männen befinner sig utanför ”tempelmurarna”. (SRB s. 72/SGT s. 64 f.)
- 91 Aiken 1990, s. 116.
- 92 Faderman, Lilian, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Reanissance to the Present*, New York 1981, s. 277–294. Jfr också *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, (diss. Stockholm) Stockholm/Stehag 2002, 138–145. Jag gör där en jämförelse mellan Zolas Nana och August Strindbergs skildringar av Hanna Paj/Ellen Key som lesbisk i *Svarta fanor*. Jfr Emile Zola, *Nana*, (öv. J. Gunnarson), Uddevalla 1985.
- 93 Just Zola finns inte listad i boksamlingen på Rungstedlund, men flera andra franska 1800-talsförfattare finns med. Berättelsen ”Heloïse” betraktas som en motskrift till Maupassants ”Fettpärlan”, en berättelse i delvis samma tradition, som man vet att Blixen läst, men som inte heller finns kvar i boksamlingen. För en kommentar om ”Heloïse” och ”Fettpärlan” se Brantly 2002, s. 114.
- 94 Langbaum 1964, s. 81.

ABSTRACT

Claudia Lindén, *Karen Blixen och maskulinitetens dekonstruktion: En läsning av ”The Old Chevalier”/ ”Den gamle vandrende Ridder”. (Karen Blixen’s deconstruction of masculinity: A reading of ”The Old Chevalier”/”Den gamle vandrende Ridder”).*

It took a while before Isak Dinesen was read as a feminist writer. Many found it difficult to find feminist heroines in her stories. It was not until the the mid 1980’s that Dinesen scholars started to read her “Witches” and “Goddesses” (Sara Stambaug 1988) as such examples. The first to connect Dinesen to a feminist tradition was Ellen Moers. In *Literary Women* (1976) she pointed out that Dinesen belonged to a tradition, growing out of Ann Radcliffe and Mary Shelley, that Moers called the “Female Gothic”. Isak Dinesen named her first book *Seven Gothic Tales*. “Gothic” also recurs in *Last Tales*. In spite of this Dinesen’s use of the 18th century Gothic mode has not played any central role in the Dinesen reception. Even though her texts are full of skeletons and ghosts it is not terror that is in focus, but rather the investigation in the

fundamental instability of the human psyche. Modern researchers on the Gothic period, like Cyndy Hendershot, has also pointed out the disruption of stable notions of gender and sexuality peculiar to the genre, especially “the fragmentation of normative heterosexual masculinity”.

In this article, which is part of a larger project on Dinesen and the Gothic, I argue that, by once more connecting Dinesen to this disruptive Gothic tradition of transgressing gender we can also change our way of reading her. Where earlier feminist readings have looked for feminist representations in Dinesen, I suggest a change of focus, to how intertextual “genre trouble” also *produce* “gender trouble”. Such a shift of focus also allows us to see how Dinesen’s feminism works through criticism and irony. Through a reading of the story “The Old Chevalier” I show how Dinesen systematically deconstructs and questions normative heterosexual masculinity, thereby showing that masculinity is not only unstable and constructed, but one of our cultures main fictions.