

AMITIÉ SINCÈRE

En motberättelse och en historia om kärlek mellan kvinnor. En läsning av Karen Blixens »The roads round Pisa«.

av Claudia Lindén

*I spoke of my desire of finding a friend
– of my thirst for a more intimate sympathy
with a fellow mind than have ever fallen
to my lot; and expressed my conviction
that a man could boast of little happiness
who did not enjoy this blessing.
Mary Shelley, Frankenstein, s. 28*

»The Roads Round Pisa«, inledningsnovellen till Karen Blixens debutverk *Seven Gothic Tales*, är en av hennes mer märkvärdiga berättelser och en av dem som mest konsekvent problematiserar heteronormativitet. Genom hela sitt författarskap arbetade Blixen med ett slags ironisk intertextuell lek med andra författares berättelser. Ofta får dessa omskrivningar också karaktär av en kritisk motberättelse, som många forskare påpekat.¹ Både pionjären inom feministisk litteraturforskning, Ellen Moers och gotikforskaren David Punter såg tidigt kopplingen mellan Blixens intresse för det gotiska och en könskritisk hållning.² Men när mer omfattande feministiska läsningar av Blixens verk börjar göras på 1980-talet spelar gotiken en mycket underordnad roll.³ Blixenforskningen har ännu inte på allvar uppmärksammat den långtgående betydelsen av Blixens lek med den gotiska traditionen för den könskritiska hållning som genomsyrar hennes verk. I den här artikeln vill jag visa, genom en läsning av »The Roads Round Pisa«, hur det gotiska och det könskritiska samspelar i en intertextuell lek med två klassiska

gotiska berättelser *Frankenstein* och *Carmilla*, som på samma gång också är en historia om kärlek och lojalitet mellan kvinnor.⁴

Med sina könsbyten, masker, instabila identiteter, konstruerade kön och normbrytande sexualiteter, drag som också ingår i den gotiska traditionen, kan Blixens verk idag ses som, med Blixenforskaren Dag Heedes ord, »en guldgrube för 'postsexuell', postfeministisk og queerteori.«⁵ Ett sätt att förstå queer är att se det som ett kritiskt förhållningssätt till det heteronormativa, som en dissonans i kulturen.⁶ Den queera läsningen lyfter fram det »queera läckaget«, som Tiina Rosenberg skriver: »utgångspunkten för queera läsningar var/är att kulturen är heteronormativ, men inte nödvändigtvis heterosexuell i sig.«⁷ Det queera i »The Roads Round Pisa« förstår jag både som samkönat begär och/eller som vänskap och lojalitet kvinnor emellan som trotsar maktstrukturer.⁸ Beteenden som destabiliserar genusidentiteter eller bryter mot den förväntade heteronormativiteten, räknar jag också som queera inslag.

Den könskritiska potentialen i hennes verk såg dock den tidiga kritiken – om än i negativ mening. Fredrik Schybergs recension av *Syv fantastiske Fortællinger* pekade på detta med sin anklagelse att allt bara är »Fantastik og Perversitet«.⁹ Harald Nielsen å sin sida karakteriserar berättelserna som präglade av »pervers Seksualitet«.¹⁰ Den norska Blixenkännaren Tone Selboe skriver apropå Schybergs och

Nielsens anklagelser att: »De negative karaktéristikkene viser klarere enn all ros hvilket *kritisk* potensial som under den eksotiske overflateglasuren formidles ved hjelp av kunstferdighet og forkledningner.«¹¹ Det, menar jag, hänger också direkt samman med Blixens genuskritiska vidareskrivning av den gotiska traditionen.

Trots att »The Roads Round Pisa« inte innehåller vare sig spöken, vampyrer eller andra hemsökelse och slottet inte är i ruiner kan vi ändå konstatera att berättelsen punkt för punkt passar in på Elisabeth Fays definition av den gotiska romanen:

German location (or location in a Catholic country to make use of Catholic superstition and church abuses); earlier historical setting; mysterious past of an impoverished heroine; an orphan; cruel relatives; aristocratic sexual predators; their ruinous castles where the heroine is brought to live; and the inserted poems and stories of additional characters that help add mystery and atmosphere.¹²

»The Roads Round Pisa« utspelar sig i ett katolskt land, för länge sedan, i centrum finns inte bara en utan flera tragiska hjältinnor, varav minst en är föräldralös, elaka släktingar, förföriska aristokrater, och inte minst instoppade dikter och teaterpjäser och berättelser som adederar mystik och atmosfär. Liksom Fay påpekar kan detta grundschema antingen bara upprepas eller skrivs på ett sådant sätt att det också fungerar feministiskt och kulturkritiskt.

Blixen leker med det gotiska grundschema i en historia som lyfter fram kärlek och lojalitet mellan kvinnor som centrum i en värld av manligt maktmissbruk eller självupptagenhet. Samtidigt lägger »The Roads Round Pisa«, med några markörer, i öppen dager en historia om samkönat begär mellan såväl kvinnor som män, bara några år efter Radclyffe Halls skandalomsusade lesbiska kultroman *The Well of Lonliness* (1928). Inte minst det senare visar hur Blixen både använder och återknyter till den kultur- och genuskritiska potentialen i den gotiska traditionen stöpt i en samtida kontext. Eller som Robert Langbaum uttrycker det om Blixens

stil: »For the manner gives us all the things of which modern fiction deprives us, while talking about the things modern fiction talks about.«¹³

De försök som gjorts att översätta queer till svenskans »skev« tar fasta på textens möjlighet som motberättelse och på läsningens förmåga att gå på tvärs: »'En skev tolkning' söker i den litterära texten det som sticker ut, oroar eller stör. Analysen sker, kan man kanske säga på skrå.«¹⁴ Även om tidigare läsningar har fokuserat feministiska och könsöverskridande inslag i »The Roads Round Pisa«, så har det sätt som berättelsen är strukturerad kring kvinnornas relationer inte uppmärksammats tidigare. Genom att fokusera kvinnorna och deras dolda historier kan förståelsen av berättelsen förskjutas och en »skev« läsart lyftas fram. Dessa historier om »*Amitié sincère*«, som Carlotta och hennes danska väninna i »The Roads Round Pisa« kallar sitt förhållande, kan därför menar jag, läsas både som queera läckage och som kulturkritiska motberättelser.

Vägarna runt Pisa

Blixens historier är komplexa i sin berättarstruktur, och »The Roads Round Pisa« är det i synnerligen hög grad. Det är en delvis återberättad historia, som innehåller en marionett-teater, en berättelse i berättelsen, och som på ytan tycks handla om en ung man men egentligen är en eller snarare flera berättelser om kvinnor och deras kärlek till varandra. Mannen synes vara, och tror själv att han är, historiens huvudperson. Men i själva verket är han en perifer figur i kvinnornas berättelse. »The Roads Round Pisa« är en historia om hur kvinnornas livsberättelser utspelar sig framför ögonen på männen utan att männen förstår hur det hänger ihop. De är blinda både för kvinnornas likhet med dem själva och för att kvinnors kärlek, begär och omtanke kan rikta sig främst mot en annan kvinna. Därför blir männens egna historier också obegripliga för dem. Det går också att

beskriva, med ett modernt språkbruk, som ett exempel på hur queera berättelser blir o-läsbara utifrån en heteronormativ tolkningsram.

»The Roads Round Pisa« inleds med att en ung, deprimerad Augustus von Schimmelman sitter utanför en osteria i Italien en ljummen majkväll 1823 och försöker skriva ett brev till sin enda nära vän Karl, studentkamraten från »his happy student days in Ingolstadt«. (SGT s. 7/SFF s. 9/SRB s. 9). Han har rest till Italien för att söka ett svar på sitt öde och en lösning på sitt olyckliga äktenskap. Hans fru är svartsjuk, men inte på andra kvinnor, som inget betyder för honom, utan på allt annat i hans liv. Skälet att han valt just Italien är att han som barn stod mycket nära en ogift faster till hans far, som själv hade tillbringat sina lyckligaste ungdomsår i Italien. Augustus har av henne fått ärva en luktfaska i form av ett hjärta med bilden av ett slott på och inskriptionen »*Amitié sincère*«. För Augustus gammelfaster var Italien och slottet förbundet med »every dream of romance and adventure« (SGT s. 9/SFF s. 12/SRB s. 12).

Luktfaskan kommer visa sig vara en av textens många speglingar och en nyckel till hur vi skall förstå berättelsen. Spegeln, både som föremål och som metafor, spelar en central roll för berättelsen, som i sin tur också är uppbyggd genom en serie speglingar. När Augustus sitter där och funderar över om han verkligen varit sanningsenlig i sitt brev till Karl, får läsaren också veta att Augustus är besatt av att studera sin egen spegelbild eftersom han tror att den skall säga honom sanningen om honom själv.

Medan Augustus sitter där och begrundar luktfaskan, sin spegelbild och sitt olyckliga äktenskap, kommer en vagn med skenande hästar farande och kraschar. Augustus störtar fram och erbjuder sin hjälp till en gammal skallig man som fallit ur vagnen. Den gamle mannen tar strax på sig en hatt med dinglande lockar och visar sig då vara en äldre dam. Detta är det första av en serie händelser där personer »byter« kön, ikläder sig det andra könets dräkt eller iscensätter begär till det egna könet istället för

det motsatta, eller på något annat sätt markerar könsidentitetens instabilitet. Instabila könsidentiteter är ett av gotikens stildrag som också markerar tillvarons osäkra grund.

Den gamla damen har brutit armen och tas in på värdshuset för att vila, och när Augustus och Carlotta di Gambocorta som hon heter, är ensamma frågar hon efter hans namn: »'Count', she said, after a short silence, 'do you believe in God?'« (SGT s. 11/SFF s. 14/SRB s. 14). Augustus von Schimmelman blir en smula omskakad av frågan, som han inte förstår. Inte heller läsaren förstår. Först i slutet av berättelsen ges Augustus och läsaren en chans, som dock Augustus inte tar, att förstå den fulla innebörden av Carlottas fråga.

Den gamla damen berättar sitt livs historia. Hon har i sitt liv älskat endast tre människor, varav nu bara en är i livet, hennes styvdotterdotter. Hon älskade även styvdottern, mer än om hon hade varit hennes verkliga mor. Ända sedan hon var ung, berättar damen, hade hon en djup skräck för barnafödande, så när en änklings med en liten dotter friade till henne accepterade hon på premissen att hon själv aldrig skulle behöva föda honom något barn, vilket han accepterade eftersom hon var både vacker och rik. Hon älskar den lilla flickan som växer upp och naturligtvis snabbt förälskar sig, gifter sig och dör i barnsäng liksom sin mor. Barnet som är en flicka döps till Rosina och uppfostras också av Carlotta. När även denna flicka är giftasvuxen vill Carlotta förhindra att historien upprepar sig ännu en gång. Trots att Rosina redan förälskat sig i en ung man tvingar Carlotta henne att gifta sig med en rik adelsman, Prins Potenziani. Carlotta har valt honom, inte för att han är ett lysande parti, utan för att hon känner hans hemlighet, som han i sin fåfänga inte vill att någon skall känna till: »that a caprice of nature had made him, although an admirer of our sex, incapable of being a lover or a husband.« (SGT s. 14/SFF s. 16/SRB s. 17)

Redan efter en månad flyr Rosina till Rom med en begäran hos Påven att annullera äkten-

skapet eftersom det aldrig blivit fullbordat. Trots skandalen det väcker får hon sin vilja igenom och kan sedan gifta sig med sin Mario. Strax efter får Carlotta höra att hon väntar barn, och befarar nu att historien skall upprepa sig för tredje gången och Rosina dö i barnsäng. Carlotta hade tidigare svurit på att aldrig ge sin välsignelse till något annat äktenskap än det med prinsens. Nu ber hon Augustus söka upp Rosina och be om hennes förlåtelse.

På vägen till Pisa möter Augustus på ett annat världshus en ung man som han känner sig dragen till, tills han förstår att det är en ung kvinna i manskläder, nämligen Rosinas väninna Agnese. Augustus blir vittne till ett bråk mellan två män som resulterar i att de beslutar sig för att duellera nästa morgon. Efter bråket tittar Agnese och han på marionetteatern *Sanningens hämnd*, som också är den pjäs Karen Blixen skrev som ung. En pjäs som handlar om hur lögn vänds till sanning och vars sensmoral är att »we are, all of us, acting in a marionette comedy« (SGT s. 36/SFF s. 40/SRB s. 41).

De två männen som skall duellera är inga mindre än Rosinas man Prins Potenziari och prinsens vän prins Nino. Den senare ber Augustus och Agnese, som han tar för en ung man, att vara sekundanter vid duellen nästa morgon. Just innan duellen ska sätta igång träder Agnese fram och bekänner att hon, en natt för ett år sedan, hjälpt Rosina fly ur palatset och för en timme tagit hennes plats i sängen. Augustus förstår inte hur, men ser att historien har en djup innebörd för de båda duellanterna.

Skälet till duellen är att Potenziari, som inte själv har sex med kvinnor, har lejt prins Nino att förföra, eller om så krävs våldta Rosina, för att hon inte skall kunna upplösa äktenskapet, och för att förhoppningsvis producera en arvinge. Då Rosina ändå lyckas annullera äktenskapet med hänvisning till att det inte fullbordats tror Potenziari att Nino lurat honom. Nino blir förorättad av misstanken, då han de facto har utfört Potenziaris uppdrag och våldtagit en ung kvinna, vilket är ett minne som plågar honom.

Vad ingen av männen förstått är den dolda berättelsen om kvinnlig vänskap, där Agnese tog Rosinas plats och därför blev våldtagen. Agnese ville gärna se sin våldtäktsman dödad av Potenziari, men hon kan inte låta prinsen dö utan att ha känt till sanningen. Omskakad av händelserna får den voluminöse Prins Potenziari en hjärtattack och dör. Ensamma på terrassen deklamerar Nino några strofer ur Dantes *Den gudomliga komedin* »Skärselden«. Rosina faller honom i talet och via Dantes text lyckas de förlåta varandra.

Agnese känner sig befriad – »I am no more shut up within one hour.« (SGT s. 46/SFF s. 51/SRB s. 52) – och med hennes hjälp fullföljer nu Augustus sitt uppdrag att kontakta Rosina med Carlottas välsignelse. Ett par veckor senare när Rosina lyckligen nedkommit med ett gossebarn och Carlotta återhämtat sig besöker Augustus dem. Han finner mormor och styvdotterdotter som i en bild av den helga familjen böjda över det lilla barnet. Carlotta vill tacka honom för hans hjälp i att återföre dem och påminner honom om att hon endast älskat tre människor, två var Rosina och dennas mor, den tredje var hennes ungdoms väninna från fjärran land. Carlotta ger nu Augustus den gåva hon en gång fick av flickan och som för henne är »a token of real friendship« (SGT s. 50/SFF s. 55/SRB s. 56). Det visar sig vara en likadan luktflaska som den Augustus ärvt av sin fars faster, men med en bild av hans eget danska gods på framsidan, och med orden *Amitié sincère*.

Det märkliga är att Augustus *inte* berättar för Carlotta om sin egen luktflaska. Framförallt tror han att hon inte vet och »he was held back by the thought that this was something that belonged to him only« (SRB s. 57/SFF s. 56/SGT s. 50). Så reser Augustus utan att ha delat sin historia med Carlotta. När han sitter i vagnen på väg mot Pisa tar han på nytt fram sin spegel: »he looked thoughtfully into it.« (SGT s. 51/SFF s. 56/SRB s. 57)

Speglar och samkönat begär

Förutom de gotiska referenserna introducerar »The Roads Round Pisa«, som jag nämnde i början, ett viktigt ord som kommer att utgöra en struktur för hela berättelsen, nämligen »spegel«:

When I was a student my friends used to laugh at me because I was in the habit of looking at myself in the looking-glasses, and had my own room decorated with mirrors. They attributed this to personal vanity. But it was not really so. I looked into the glasses to see what I was like. *A glass tells you the truth about yourself.* [...] A friendly and sympathetic mind, like Karl's, he thought, is like a true mirror to the soul, and that is what made his friendship so precious to me. (SGT s. 8 f/SFF s. 9 f/SRB s. 9 f; min kurs.)

Många har i forskningen påpekat spegelns betydelse för att förstå Augustus von Schimmelmans karaktär. Ja, själva hans namn understryker det. Blixen hade egentligen tänkt låta honom heta »Spiegelhausen«, men valde Schimmelman, ett namn som i Danmark har en tydlig koppling till en aristokratisk humanism och tidig romantik.¹⁵ Tidigare Blixenforskning har dock inte till fullo uppmärksammat hur spegelmetaforen faktiskt strukturerar hela historien, som är uppbyggd kring en serie speglingar: inom berättelsen mellan luktflaskorna och utåt genom gotiska intertexter som *Frankenstein* och *Carmilla*, båda »speglar« till »Vägarna kring Pisa«. Men spegelmetaforen är också en återkommande metafor för samkönat begär mellan kvinnor i mellankrigstidens litteratur. Det bygger i sin tur på en längre tradition där Narcissosmotivet fungerat som en bild för homosexualitet. Strindbergsforskaren Matthew M. Roy skriver apropå Strindbergs användning av Narcissosmotivet:

The Narcissus myth has a longstanding tradition in the western literary canon of symbolizing homo-

sexual love. Representing a love for the same sex with a love for the self offered a way for authors to speak of the unspeakable.¹⁶

Kristina Fjelkestam har visat på likheterna mellan spegelscenerna i Radclyffe Halls *The Well of Loneliness* och den svenska *Charlie*, båda utgivna åren före SGT (1928 och 1929).¹⁷ Lilian Faderman har påpekat den centrala betydelse som Halls roman hade som en litterär skildring av lesbiskhet. Faderman menar att trots, eller kanske på grund av motståndet hos många recensenter, blev Halls roman för decennier framåt den viktigaste engelskspråkiga romanen om lesbiskhet trots att många lesbiska var starkt kritiska till skildringen av Stephen Gordon.¹⁸

There was probably no lesbian in the four decades between 1928 and the late 1960's capable of reading English or any of the eleven languages into which the book was translated who was unfamiliar with the *Well of Loneliness*. [...] and was the only lesbian novel known to the masses.¹⁹

Spegelmotivet fungerar som en lesbisk subtext under mellankrigstiden och kanske även tidigare. Carolyn Allen beskriver den anglosaxiska kulturens representationsformer för samkönat kvinnligt begär som de tre M:en »Masculinity, Mirrors and Mothering«.²⁰

Detta har, som Fjelkestam påpekar, sin bakgrund i det traditionella vanitas-motivet, vilket inom emblematiken gestaltades som just en kvinna framför en spegel.²¹ Under 1800-talet länkas spegelmotivet explicit till kvinnlig sexualitet, inom både litteratur och konst, där kvinnan framställs som absorberad av sin egen spegelbild.²² I sekelskifteslitteraturen vävs lössläppt kvinnlig sexualitet i form av prostitution samman med lesbiskhet och Nya kvinnan med ett tidstypiskt kvinnligt monster som i Émile Zolas *Nana* eller i August Strindbergs *Svarta fanor*.²³ Där är den sexuellt inverterade en manskvinna som överskridit gränsen för traditionell kvinnlighet. Hon gestaltas som en vampyr som hotar att sluka både män och unga

oskyldiga kvinnor.²⁴ Men i takt med medikaliseringen av synen på samkönat kvinnligt begär tar spegelmetaforen över. Samkönat kvinnligt begär förstås då mer i termer av narcissism. En kvinna som begär en annan kvinna är någon som älskar sig själv. I mellankrigstiden blir detta en kluven metafor som användas både i negativ och i positiv mening av kvinnliga författare.

I Agnes von Krusenstjernas serie *Fröknarna von Pahlen* (1930–1935), samtida med *Seven Gothic tales* (1934), återfinns också spegelmetaforen i skildringar av samkönat begär mellan respektive kön. Där fungerar spegelmetaforen både positivt och negativt. I en ångestladdad scen i den andra delen av romansviten utbrister Bell von Wenden, som här representerar den tidsty-piska bilden av »Den manhaftiga lesbiana«:

Överallt fanns hon, därför att hon hade älskat sig själv, njutit sig själv, ätit upp sitt hjärta, så att blodet nu dröp om hennes läppar.²⁵

Den antifeministiska kopplingen mellan vampyrism och lesbiskhet antyds här med formuleringen »att blodet nu dröp om hennes läppar«, vilket omvänt också understryker det samkönade begäret hos Le Fanus kvinnliga vampyr Carmilla. Men Bell får också uttrycka det positiva idealet: »Borde inte kärleken vara lyckligast, *då den man har kär är lik en själ* – *också kroppsligen?*«²⁶ (min kurs.) Likhet blir då också en fråga om jämlikhet och förståelse. Mellan Angela och Agda, bokens lyckliga kärlekspar, blir speglingen positivt kodad.²⁷ En kärlek som speglar i positiv mening är jämställd och skapande.²⁸

Spegelmetaforen fungerar således både som en bild för samkönat begär, men också som en bild av en positiv form av bekräftande kärlek i den lesbiska kulturen under mellankrigstiden. I »The Roads Round Pisa« där två samkönade kärleksrelationer inramar en kärleksrelation mellan en kvinna och en man, står berättelsens många speglingar för berättelsens egen struktur, för intertextualitet, för samkönat begär, men också för något positivt i sig, just som ett möjligt möte mellan likar.

Det kan jämföras med hur Blixen tidigare uppfattat homosexualitet i en mer maskulin mening, där homosexualitet står för motsatsen till spegling. I brev till sin bror Thomas skriver Karen Blixen (5/8 1926) att hon utvecklat en teori om »modern kärlek som 'homosexualitet'«, en kärlek som mera tar formen av »en lidelsefull sympati, en gemenskap i kärlek till idéer eller ideal, än som ett personligt uppgående i och hängivenhet till varandra«. I samma brev fortsätter hon att utveckla tanken med att citera Aldous Huxleys uttryck »The love of the parallels«:

man flyter »ihop med«, går inte »upp i« varandra; man kommer kanske inte så nära varandra som de människor som har förmågan till ett sådant uppgående i varandra, och man är inte alls varandras mål i livet, men medan man är sig själv och strävar mot sitt eget fjärran mål, *finner man lycka i övertygelsen om att för evigt gå parallellt*. (5/8 1926; min kurs.)

Huxleys uttryck om kärleken som parallellitet dyker upp på ett par ställen i Blixens texter, i en ambivalent eller direkt tragisk betydelse.²⁹ Homosexualitet som jämlikhet och ömsesidighet lyfter hon däremot fram som ett ideal i ett brev till sin moster Bess 1926. Blixen skriver att några av de vackraste och äldste förhållanden fanns mellan man och yngling i Grekland och fortsätter: »Og jeg tror at den Moral som gælder mellem Venner, er noget højere og mere menneskeligt, end den som i Reglen har gældt mellem Elskende – lige til saadant, som at den ikke kan bindes af Løfter eller Eder.«³⁰ Den positivt laddade spegelmetaforen i »The Roads Round Pisa« syftar just på två sådana relationer mellan kvinnor, Carlottas relation till sin ungdomsväninna och Agneses och Rosinas relation.

Spegeln och Augustus

Augustus sysslade med spegeln går att tolka, i enlighet med Roys beskrivningar av Narcissosmyten, som en omskrivning av en

längtan efter samkönat begär och ett främlingskap i det heterosexuella äktenskapet. Detta är spegelns sanning, »a glass tells you the truth about yourself«, som han söker och vars motsvarighet finns framför honom representerad i de två luktflaskorna Carlotta och hennes väninna gav varandra (SGT s. 7/SFF s. 9/SRB s. 9). Att de två flickorna »parted, with many tears« låter ana att det fanns en vilja hos någon att hålla dem åtskilda (SGT s. 50 f/SFF s. 57/SRB s. 57).

Augustus är skenbart textens huvudperson, men för att förstå på vilket sätt han *inte* förmår spegla sig Carlottas historia måste vi först förstå Augustus egen historia. Berättelsen öppnar med att han sitter och skriver brev till studiekamraten Karl, »the only person to whom he could open his heart« (SGT s. 7/ SFF s. 9/SRB s. 9). Det är inte bara att Karl står honom närmast av alla människor, han är framförallt den inför vilken han kan öppna sitt *hjärta*. Relationen till Karl beskrivs både som en själens spegel och som en modell för kärlek:

A friendly and sympathetic mind, like Karl's, he thought, is *like a true mirror* of the soul, and that is what made his friendship so precious to me. Love ought to be even more so. (SGT s. 8/SFF s. 10/SRB s. 10; min kurs.)

Augustus är olycklig i sitt äktenskap, för sin fru kan han inte öppna sitt hjärta, hon är nämligen fruktansvärt svartsjuk. Dock är hon inte svartsjuk på andra kvinnor: »she feels how little they mean to me. Karl himself will remember that the little adventures which I had at Ingolstadt meant less to me than the opera« (SGT s. 8/SFF s. 11/SRB s. 10). Augustus har visserligen ett kärleksäventyr i Pisa med en gift svensk dam, men liksom i sin ungdom då han föredrog opera, är han mer intresserad av en prästs försök att omvända honom till katolicismen än av den svenska damen. Fruns svartsjuka gäller bland annat hans förtjusning i juveler. Det re- tar honom att »men should not be free to wear them« (SGT s. 8/SFF s. 11/SRB s.11). I en av berättelsens spegelscener ser frun hans blick på

smyckena, det är som om han ser sig själv bära dem:

These were very fine, and he had been so pleased to have got them that he had fastened them in her ears himself, and held up the mirror for her to see them. *She watched him, and was aware that his eyes were on the diamonds and not on her face.* She quickly took them off and handed them to him. »I am afraid,« she said, with dry eyes more tragic than if they had been filled with tears, »that I have not your taste for pretty things.« From that day she had given up wearing jewels [...] (SGT s. 9/SFF s. 11/SRB s. 11; min kurs.)

Augustus von Schimmelman intar en unik position i Blixens verk eftersom han dyker upp på tre olika ställen; i Pisa-berättelsen, i *SGT*'s avslutande berättelse »The Poet« och kort i *The African Farm*. I alla tre berättelserna problematiseras hans maskulinitet och sexualitet. I *The African Farm* är han på zoo och diskuterar hyenor, ett djur associerat med tvåkönadhet, som här framställs som bisexuellt.³¹ I »The Poet« är han äldre, och finner nu sin hustrus svartsjuka som en tillgång, fast han liknar sig själv vid kejsaren i hans nya kläder som vet att han lever i en bluff. I hemlighet brukar han både hasch och opium för att fly verkligheten. Men den kan också ge honom drömmar. Efter att ha mött kammarrådet med sin nya förälskelse frågar sig Augustus nu om han kan, vill och vågar drömma om tiden i Ingolstadt?

Walking at the Councillor's side, he thought: what shall I dream tonight? Opium, he reflected, is a brutal person who takes you by the collar. Hashish is an insinuating oriental servant who throws a veil over the world for you, and by experimenting you can arrive at the power of choosing the figures within the web of the veil. [...] But tonight what would he choose to dream? *Could he recall the dewy May nights within the festoons of boughs at Ingolstadt? If he chose to, could he? If he could, would he?* (SGT s. 337/SFF s. 363/SRB II s. 168 f; min kurs.)

Karl nämns inte vid namn här, i bilden av de romantiska männätterna, men är underförstådd genom hans association med platsen och som

den Augustus öppnade sitt hjärta för. Hans längtan efter Karl är den sanning om honom själv som spegeln skulle kunna visa honom om han tog dess budskap om Narcissosmyten på allvar. Eller om han i slutet av berättelsen tog till sig budskapet som de två luktfaskorna speglar för honom och lät historien om Carlotta och hans egen fars faster stå som en spegelberättelse för honom. Som Aage Kabell påpekat upprepar Augustus relation till Karl »hans tantes amité med Carlotta i Italien«. ³² Också namnet *Karl* har sin spegling i sin feminina form *Carlotta*.

Men istället behåller Augustus för sig själv vad han tror är endast sin egen förståelse av att han är ägaren till den andra luktfaskan:

But he was held back by the feeling that there was, in this decision of fate, something which was meant for him only – a value, a depth, a resort even, in life which belonged to him alone, and which he could not share with anybody else more than he would be able to share his dreams. (SGT s. 50 f/SFF s. 57/SRB s. 57; min kurs.)

Referensen till drömmar här, kopplar också ihop slutet av »The Roads Round Pisa« med Augustus haschdrömmar i »The Poet«. Augustus vågar inte dela sina drömmar med någon. Han vågar inte göra dem till verklighet och ta in den sanning som är luktfaskornas spegelbild av hans och Karls förhållande. Därför är han också dömd till ett liv i en skenvärld, till att fortsätta söka sin undanglidande identitet i spegeln, i en evigt upprepad rörelse av självbespeglning. Just på samma sätt som Viktor Frankenstein jagar det monster han skapat genom världen, över Nordpolens is.

Speglar och gotiska intertexter

För Blixen står gotiken för ett slags ironi, möjlighet att kasta om och vända upp och ned på saker och ting. I en dansk intervju motiverar hon det med genrens förmåga till både ironi och

mystik: »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.«³³ Blixenforskaren Susan Hardy Aiken har påpekat att Blixen, i breven från Afrika, som skrivs samtidigt som hon börjar skissa på *Seven Gothic Tales* »suggest the specific correlation of her notions of Gothic 'mockery' and 'jest' with her perception of her situation as a woman within patriarchal culture«. ³⁴

Ett sätt som Blixen använder sin ironi och könskritik på är när hon omskriver andra författares berättelser. Det finns flera sådana kända omskrivningar i Blixens verk, av Maupassant och Kirkegaard till exempel. ³⁵ Gotiken finns närvarande i »The Roads Round Pisa« bland annat genom berättelsens spegling av två klassiska gotiska romaner, Mary Shelleys *Frankenstein* och Sheridan Le Fanus kvinnliga vampyrberättelse *Carmilla*. Referensen till *Frankenstein* återfinns redan på första sidan, när Augustus minns sin studiekamrat Karl från *Ingolstadt*, platsen där Viktor Frankenstein skapar sitt monster. Både Else Brundbjerg och med henne Susan Brantly har pekat på att staden som Augustus von Schimmelmann studerat i också fungerar som en referens till Mary Shelleys *Frankenstein*. Även om Brundbjerg och Brantly pekar ut referensen har varken de eller någon annan i Blixenforskningen undersökt de djupare parallellerna mellan *Frankenstein* och »The Roads Round Pisa«. Som så ofta med Blixens intertextuella lekar, är de både en spegling och en ironisk drift med ursprungstexten. På det sättet kan »The Roads Round Pisa« sägas vara en medveten felspeglning av *Frankenstein*, med lyckligt slut.

Skulle läsaren missat den första referensen till *Frankenstein* så finns ytterligare en i beskrivningen av Agnese som en ung Lord Byron. Samtidigt kan Agnese läsas som en av mellankrigstidens alla litterära kvinnor i manskläder och »manhaftiga lesbianer«: ³⁶

She got into her head the notion that she looked like the Milord Byron, of whom so much is talked, and she used to dress and ride as a man, and to write poetry. (SGT s. 15/SFF s. 18/SRB s. 18)

Det var ju, som många vet, just i umgänget med Lord Byron i Italien, den regniga sommaren 1816 när Shelleys och Byron läste gotiska historier och tävlade om vem som kunde skriva den bästa gotiska skräckhistorien, som utkastet till *Frankenstein* tog form.³⁷

Blixens intresse för Byron var livslångt.³⁸ Hon gav honom huvudrollen i en av sina sista berättelser, »Second Meeting« (*Carnival, and Other Tales*), och referenser till Byron förekommer överallt i hennes verk. Genom intresset för Shelleys och Byron kände Blixen antagligen till John Polidoris bok *The Vampyre: A Tale*, som också tillkom i samma spökhistoriepakt den där regniga sommaren 1816.³⁹ Byron hade för avsikt att skriva en vampyrhistoria, men det blev inte mer än ett fragment. Byrons läkare Polidori tog fasta på idén och skrev en egen bok. Boken gavs ut anonymt, och även om Polidori senare framträdde som författaren till *The Vampyre*, kom publiken att associera den med Lord Byron för lång tid framåt. Polidori sa nämligen att inspirationen till den vampyriske huvudpersonen Lord Ruthven kom från Byron, och därmed skapades den bild av vampyren som en adlig, mörkhårig och melankolisk kvinnotjusare som är så levande än idag.⁴⁰ Men publiken ville se boken som självbiografisk och Byron som författaren, och i flera 1800-talsutgåvor av Byrons verk trycktes den tillsammans med Byrons övriga verk.⁴¹ Letar man efter en kvinnlig Lord Ruthven är Le Fanus *Carmilla* onekligen den mest kända.⁴²

Frankenstein

Frankenstein, or the Modern Prometheus som den också heter kan på ett plan läsas som en historia om manligt skapande och om faderskap. Den handling som utlöser tragedin är att Viktor Frankenstein bryter sitt löfte till sin skapelse att

göra en fru åt honom. Frankenstein sviker honom vid två tillfällen. Första gången är när han just gett honom liv och han flyr hals över huvud från sitt fadersansvar. Andra gången är när han vägrar att välsigna skapelsens önskan att hitta en like, en partner, en frände i världen som är som han själv. Skapelsen har redan börjat döda, men efter det sista sveket förvandlas han till monstret och hemsöker Frankenstein på hans bröllopsnatt och dödar hans brud Elisabeth.

Liksom *Frankenstein* är »The Roads Round Pisa« en historia om ickebiologiskt föräldraskap, men också om en önskan att kunna ersätta gud, att kunna råda över liv och död. Om Frankenstein vill skapa liv med sin tids spetsteknologi, elektriciteten, vill Carlotta till varje pris undvika död som en konsekvens av naturens reproduktiva processer. Som Heede påpekar är Carlottas tvångstanke och textens att heterosexualitet leder till död. Hustrun som Carlotta ersatte dog i barnsäng, likaså dottern och nu fasar hon för att dotterdottern skall gå samma öde till mötes. Den våldtagna Agnese, som tycker om att klä sig som lord Byron, fann att den heterosexuella erfarenheten höll henne fången i en enda timma. Att Prins Potenziani använder en historia om mord och död som liknelse då han anklagar Nino för att inte ha utfört uppdraget att deflorera Rosina, är som Heede påpekar en sann analogi: »For hvis Carlotta har ret i at sætte lighedstegn mellem det heteroseksuelle samleje og døden, hvad er en betalt voldtægtsmand så andet end en lejemorder?«⁴³ Prins Potenziani försöker också styra över liv och död. Genom att låta Nino vara sin heterosexuelle stand in hoppades Potenziani att få en adelsmans avkomma till arvinge, istället för att riskera att Rosina skulle bli gravid med Mario.

Men den punkt där »The Roads Round Pisa« speglar Frankenstein men med ett avvikande slut på berättelsen, är den där Carlotta, liksom Frankenstein, vägrar välsigna sitt barns äkten-skap. Det är Frankensteins brutna löfte att ge monstret en maka, som till slut gör monstret till en elak, hämnande varelse:

»Begone! I do break my promise; never will I create another like yourself, equal in deformity and wickedness.«

[...] The monster saw my determination in my face, and gnashed his teeth in the impotence of anger. »Shall each man,« cried he, »find a wife of his bosom, and each beast have his mate, and I be alone? I had feelings of affection, and they were requited by detestation and scorn. [...] Are you to be happy, while I grovel in the intensity of my wretchedness? You can blast my other passions; but revenge remains – revenge, henceforth dearer than light and food!«⁴⁴

Frankenstein förnekar sin skapelse att finna gemenskap med en annan like, en rättighet för allt levande, som monstret påpekar.

Det är en rättighet som Frankenstein ger sig själv då han har för avsikt att gå vidare med sitt giftermål med Elisabeth, trots att monstret svurit: »I shall be with you on your wedding-night.« Frankenstein fruktar för sitt eget liv, och förstår inte att monstrets ultimata hämnd är att döda hans brud Elisabeth, och därmed göra Frankenstein lika ensam och desperat som honom själv. Som »far« begår Frankenstein misstaget att förneka sin skapelse en egen självständig existens. Han lovar först att göra en maka åt sin ensamma skapelse, men ändrar sig eftersom han fruktar möjligheten att de skall kunna fortplanta sig och på så vis skapa flera mördarmonster. I *Frankenstein* räcker det med längtan efter heterosexuell förening för att utlösa katastrof, för monstret likväl som för Frankenstein själv.

Carlottas skäl är en spegelbild av Frankensteins skräck för att fortplantning skall leda till död och katastrof. Hon vill till varje pris förhindra att Rosina blir med barn, eftersom hon är övertygad om att det blir Rosinas död. Därför kan hon inte välsigna något annat äktenskap än det med den impotente eller homosexuelle Prins Potenziani. På bröllopsdagens morgon försöker Rosina fly till sin älskade Mario, men Carlotta hinner upp henne och tvingar henne tillbaka. Utanför ett kapell knäböjer Rosina och ber. Carlotta är oförmögen att be men svär en ed:

»I know, if you do not,« I said. »*what a madness it is to let the thought of any man come between you and me.* Now, I can make a vow as well as you can. As I hope that we shall some day walk in paradise, I swear that as long as I can lift my right hand I am not going to give my blessing to any other marriage of yours, except with the Prince.« (SGT s. 16/SFF s. 19/SRB s. 19; min kurs.)

Carlotta spelar här den, för den gotiska romanen, klassiska rollen av den elaka släktingen som vill förhindra hjältinnans förening med sin älskade. I »The Roads Round Pisa« tillåts dock Carlotta att även byta roll senare i berättelsen då hon blir den, för genren också vanliga, förlovrade (mor)modern som hjältinnan kan återförenas med på slutet. Den intressanta avvikelserna här är att Carlottas agerande som elak släkting sker med hänvisning till hennes och Rosinas relation kvinnor emellan. Det vore dårskap att låta tankarna på en man komma emellan dem. Den danska texten uttrycker det än tydligare: »at lade *nogen Mand i Verden* skille Dig og mig ad.« (SFF s. 19; min kurs.) Heterosexualiteten bär inte endast ett hot om död utan är också ett hot mot kvinnors relationer sinsemellan. För Carlotta är det en visdom att konsekvent vara lojal med kvinnor och inte män, en livserfarenhet hon inte tycker Rosina förstår i sin ungdomliga naivitet. En kvinna som missförstår världens ordning och sviker sin lojalitet mot en annan kvinna för en man, hon är en dåre.

I slutet av »The Roads Round Pisa« tycks heterosexualitetens dödsbringande hot avvärjda, och kärleken och lojaliteten mellan kvinnor återupprättad, kanske rentav tillåten att samexistera med heterosexuell kärlek. Men innan dess är det Carlottas ed, liksom Frankensteins, som fungerar som ingångsättare av det tragiska förloppet: Efter att Rosina tyst har accepterat att föras tillbaka till prinsen »the marriage was celebrated with much splendour. [...] A month after the wedding Rosina petitioned the Pope for an annulment of her marriage on the ground that it had not been consummated« (SGT s. 16/SFF s. 19/SRB s. 19). Därmed kan vi pricka av också

katolska kyrkan på Fays lista av standardelement i den gotiska genren. Även om katolska kyrkan, med sitt insisterande på heterosexuell penetration som grund för äktenskapet, i »The Roads Round Pisa« snarast blir en allierad för Rosina.

Det tragiska förlopp som Carlottas ed sätter igång leder för prinsens del till offentlig skandal och död. Nino förlorar sin väns kärlek trots att han för prinsens skull begått en brottslig handling: våldtäkten. För Agneses del leder det till att hon blir våldtagen och därmed påtvingad den heterosexuella kvinnliga identitet hon trodde hon kunde frigöra sig ifrån.⁴⁵ För Rosina innebär det att hon förlorar sin mormors kärlek, och för Carlotta att hon förlorar det enda som betyder något för henne, sitt barnbarns kärlek och respekt.

Carlotta ändrar sig dock, till skillnad från Frankenstein. Därmed kan katastrofen avvärjas. Då hon hör att Rosina väntar barn blir hon förtvivlad men inser att hennes kärlek till barnbarnet är sådant att »a hundred years there [in Paradise] would not be worth a week within her house in Italy« (SGT s. 17/SFF s. 20/SRB s. 20). Carlotta bestämmer sig till slut för att ta sig till Pisa och det är då hennes vagn kör av vägen och hon möter Augustus. Ett möte som i sin gestaltning ligger väldigt nära en liknande scen i romanen om den kvinnliga vampyren *Carmilla*.

Carmilla

Sheridan Le Fanu var en känd irländsk författare av gotiska berättelser och mysterienoveller och hade en stor betydelse för genren även i England under senare delen av 1800-talet. Han var också lärare till Bram Stoker, författaren till *Dracula*. Romanen om den kvinnliga vampyren *Carmilla*, är en av hans mest kända. *Carmilla* är ett verk som Blixenforskningen inte uppmärksammat men som jag menar ligger där som en intertextuell referens, både vad gäller vissa scener men framförallt vad gäller den övergripande strukturen som en berättelse om relationer

av vänskap, kärlek och begär mellan kvinnor som går männen helt förbi.

Carmilla handlar om hur den unga moderlösa kvinnan Laura kommer att, genom en vagnolycka, erbjuda bostad åt flickan Carmilla. Hon talar aldrig om sin familj eller sin historia och har mystiska vanor som att gå i sömnen. Trots det inleder Laura och Carmilla snabbt en romantisk vänskapskärlek. Laura har konstiga drömmar om att något sticker henne i bröstet, att hon ser en katt vid fotändan, att Carmilla finns i hennes rum med blodigt nattlinne. Läsaren anar långt före Laura att den mystiska svaghetsjukdom som långsamt angriper Laura beror på att Carmilla dricker hennes blod. Lauras pappa ser och förstår ingenting. Inte ens när generalen, vars dotter dött för en vampyrs långsamma åderlåtande, kommer på besök i sin jakt på vampyren ser männen Lauras och Carmillas relation.

I *Carmilla* finns den sammansmältning av erotik och blodsugande som sedan blev en stapelvara i vampyrigenren. Men *Carmilla* är också en förlängning av det tidiga 1800-talets vampyrhistorier med deras löfte om intim, nära vänskap. Liksom av vampyrgestaltens koppling till lesbiskhet i 1800-talsromanen.⁴⁶ Nina Auerbach påpekar att Carmillas speciella löfte om vänskap skiljer sig från berättelser med manliga vampyrer:

everything male vampires seems to promise, Carmilla performs: she arouses, she pervades, she offers a sharing self. This female vampire is licensed to realize the homosexual, interpenetrative implications of the friendship male vampires aroused and denied.⁴⁷

Carmilla beskriver sitt begär till Laura just i termer av kärlek och unik själslig gemenskap:

»I have been in love with no one, and never shall,« she whispered, »unless it should be with you.«
How beautiful she looked in the moonlight!
Shy and strange was the look with which she quickly hid her face in my neck and hair, with tumultuous sighs, that seemed almost to sob, and pressed in mine a hand that trembled.

Her soft cheek was glowing against mine.
»Darling, darling,« she murmured, »I live in you;
and you would die for me, I love you so.«⁴⁸

Lauras och Carmillas vänskap ruckas aldrig av Lauras »sjukdom«. Till slut är det generalen som drar slutsatsen att Carmilla måste vara identisk med den kända vampyren Mircalla, en avlägsen släkting till Laura, och hon pålas till döds. Trots det minns Laura henne med blandade känslor, ibland som den lekfulla, vackra flickan och ibland som demonen. Den känslomässiga relationen mellan dem förblir okänd för männen, även efter Carmillas död. Eller som Auerbach säger: »women in *Carmilla* merge into a union which the men who watch over them never see.«⁴⁹

Parallellen mellan *Carmilla* och »The Roads Round Pisa« ligger just i kvinnornas kärlek och vänskapsrelationer som männen inte ser och förstår. Varken Prins Potenziani eller Nino förstår att mysteriet med Rosinas oskuld ligger i vänskapen mellan henne och Agnese, som fick Agnese att ta hennes plats. Liksom Augustus aldrig förstår innebörden av Carlottas relation med hans gammelfaster och därmed hennes budskap till honom.

Vad som talar för att läsa det för män osynliga, homoerotiskt laddade vänskapsbandet i »The Roads Round Pisa« som en referens till just *Carmilla* är dock den inledande, och för historien avgörande vagnolyckan och det påföljande mötet mellan respektive berättelsers protagonister. Augustus möter ju Carlotta för att hennes vagn kör av vägen och det är i det efterföljande mötet med Carlotta i sängen som hon återger sin historia och ger Augustus uppdraget att finna Rosina. När Augustus ser hästarna komma blir han först bländad av solens strålar. Hästarna skenar, sliter sig och vagnen blir stående med krossat hjul på vägkanten.

I *Carmilla* lyser månen ovanligt starkt i natten när Laura och hennes far står på en bro i trädgården och får se ett ekipage som rårar i sken. Vagnen far över en rot och välter. När Laura öppnar ögonen ligger två hästar på marken och

vagnen har välvt på sidan med två hjul i luften. På marken står en medelålders kvinna: »She was what is called a fine looking woman for her time of life and must have been handsome; she was tall, but not thin, and dressed in black velvet, and looked rather pale, but with a proud and commanding countenance, though now agitated strangely.«⁵⁰ Ut ur vagnen lyfts en livlös ung kvinna, som presenteras som den äldre kvinnans dotter. Det är till henne Laura rusar fram.

Augustus rusar också fram och möter en person med vampyrens speciella kännetecken ädel, dödlig blekhet. Vad han tror är en »bald old man with refined face and a large nose. He stared straight at Augustus, but was so deadly pale and kept so still that Augustus wondered if he had not really been killed after all.« Den gamle mannen ber om sin hatt, en hatt med lockar »and in a moment the old man was transformed into a fine old lady« (SGT s. 10/SFF s. 13/SRB s. 13). Textens genuskritiska dimension ligger i själva förvandlingen. Mannen *blir* kvinna genom hattens lockar.

I *Carmilla* är det inte fråga om ett könsbyte, men inte heller där är kvinnorna vad de först synes vara. Carmillas mamma påstår sig vara ute på ett uppdrag som gäller liv och död och kan inte stanna hos sin skadade dotter. Laura och hennes pappa erbjuder flickan att vistas hos dem i de tre månader mamman måste vara borta. När vagnen är upprest galopperar hon iväg och har så planterat vampyren Carmilla mitt i deras hem och historien tar sin början.

Carmilla bärs upp till slottets vackraste rum, liksom Carlotta läggs i värdshusets bästa rum. Mötet som sedan sker med Carmilla och Carlotta sängliggandes är ett möte som handlar om igenkänning. I *Carmilla* är det helt öppet och ömsesidigt, i »The Roads Round Pisa« något läsaren kan ana men först i slutet av berättelsen förstå, och igenkännandet är ensidigt, endast Carlotta förstår vem Augustus von Schimmelmann är.

Som barn drömmer Laura att hon ser ett ansikte vid sin säng varefter hon känner en

stickande smärta i bröstet. Nu känner hon igen Carmillas ansikte från sin dröm. Lustigt nog hävdar Carmilla sedan också att hon sett Lauras ansikte i en dröm:

I saw the very face which had visited me in my childhood at night, which remained so fixed in my memory, and on which I had for so many years so often ruminated with horror, when no one suspected of what I was thinking.

It was pretty, even beautiful; and when I first beheld it wore the same melancholy expression.

But this almost instantly lighted into a strange fixed smile of recognition.

There was a silence of fully a minute, and then at length she spoke; I could not.

»How wonderful!« she exclaimed. »Twelve years ago, I saw your face in a dream, and it has haunted me ever since.«

»Wonderful indeed!« I repeated, overcoming with an effort the horror that had for a time suspended my utterances. »Twelve years ago, in a vision or reality, I certainly saw you. I could not forget your face. It has remained with me ever since.«

Her smile had softened. Whatever I had fancied strange in it, was gone, and it and her dimpling cheeks were now delightfully pretty and intelligent.

I felt reassured, [...] (s. 17)

Igenkännandet som för Laura först väcker minnet av skräcken hon känt som barn, vänds till förtjusning, njutning inför det vackra ansiktet och trygghet i ömsesidigheten. Igenkännandet är bekräftelse, men också en hemlig överenskommelse. Laura berättar naturligtvis inte för sin rationelle far att Carmilla är densamma som hon såg i sin dröm som barn.

När Carlotta har blivit inburen till värds- husets bästa rum skickar hon ut alla andra och hon kräver att få bli lämnad ensam med Augustus. Därpå följer ett igenkännande som Blixenforskningen föga uppmärksammat. Carlotta ber att få veta Augustus namn:

When they were alone her face changed and she shut her eyes; then she told him to come nearer and asked his name. »Count,« she said, after a short silence, »do you believe in God?« (SGT s. 11/SFF s. 14/SRB s. 14)

Det är ett igenkännande som vid den här punkten bara kan vara Carlottas, men det är ändå ett igenkännande två kvinnor emellan, liksom i *Carmilla*, som bekräftar en kärlekspakt. Nyckeln till scenen är Augustus efternamn. I början av »The Roads Round Pisa« fick vi veta att Augustus i sin ägo har den luktfaska med inskriptionen *Amitié sincère* han ärvt efter sin fars ogifta faster. Som ung hade hon rest i Italien »and had been a guest in that same rose-coloured palace, and every dream of romance and adventure was in her mind attached to it« (SGT s. 9/SFF s. 12/SRB s. 12). I slutet av berättelsen får vi, som sagt, veta att Carlotta har den andra luktfaskan med bilden av det danska godset på. När Augustus presenterar sig igenkänner Carlotta hans efternamn, som namnet på en av de tre personer hon älskat i sitt liv, egentligen den första. Före barnet och barnbarnet fanns en ung kvinna jämngammal med Carlotta:

a girl of my own age, a friend from a far country, whom I knew for a short time only and then lost. But we had promised to remember each other forever, and the memory of her has given me strength many times in the vicissitudes of life. When we parted, with many tears, we gave each other a gift of remembrance. (SGT s. 50/SFF s. 55/SRB s. 56)

För Carlotta är det plötsliga uppdykandet av flickans släkting en påminnelse om den kärlek hon upplevt i sin ungdom. I en situation då hon, innan hon dör, försöker försona den enda relation som fortfarande har betydelse för henne, blir Augustus närvaro ett tecken på Guds outgrundliga vägar. Den danska texten understryker detta med en tillagd mening, som inte finns i den engelska versionen. När Carlotta ger Augustus sin luktfaska som är »a token of real friendship« tillägger hon i den danska texten: »Gid den maatte styrke Dem i Troen på Tilvarelsens Mirakler, og Skæbnens hjælpande Haand.« (SFF s. 55)

Men Augustus, som inte kan se sin egen situation speglad i Carlottas, kan inte ta in vare sig Carlottas ord om tillvarons mirakler eller

det faktum att hon hela tiden har vetat vem han är. Precis som i *Carmilla* har kvinnorna i »The Roads Round Pisa« relationer, föreningar och överenskommelser som männen runtomkring dem inte varseblir. Männen ser inte detta för att de inte kan, inte vill, identifiera sig med kvinnorna. Ingen av männen i berättelsen, framförallt inte Augustus, kan se sig själva *speglade* i kvinnornas liv och öden.

Augustus och de andra männens oförmåga

att se sig själva speglade i kvinnornas historia är till sist också berättelsens sista spegel. Den speglar samhällets syn på könsskillnaden. »The Roads Round Pisa« tycks antyda – inte bara att kvinnor hittat formeln för en jämlik och respektfull relation – men att skälet att samhället inte är jämlikt är just att män i kvinnor vill se något främmande, inte sin like i spegeln. Så blir *Amitié sincère* formeln för en motberättelse.

1. Se Susan Hardy Aiken, *Isak Dinesen: The Engendering of Narrative*, Chicago: University of Chicago UP, 1990; Ellen Rees, *On the Margins: Nordic Women Modernists of the 1930s*, Norwich: Norvik Press, 2005; »Holy Witch and Wanton Saint. Gothic precursors for Isak Dinesen's 'The Dreamers'«, *Scandinavian Studies*, 2007:3; Tone Selboe, *Kunst og erfaring: En studie i Karen Blixens forfatterskap*, Odense: Odense universitetsforlag, 1996; Sara Stambaug, »British Sources on Isak Dinesen's Conception of the Gothic«, i Paul Houe & Donna Dacus (red.), *Karen Blixen/Isak Dinesen: Tradition, Modernity and Other Ambiguities*, Conference Proceedings, Minneapolis, 1985.
2. Ellen Moers, *Literary Women: The Great Writers*, London: Allen, 1976, s. 108 f; David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions From 1765 To The Present Day*, London: Longman, 1980, s. 378 ff.
3. Till exempel Mariane Juhl och Bo Hakon Jørgensen, *Dianas Hævn: To spor i Karen Blixens forfatterskab*, Odense, 1981; Else Brudbjerg, *Kvinden Kætteren, kunstneren Karen Blixen*, Köpenhamn: Carit Andersens forlag, 1985; Sara Stambaug, *The Witch and the Goddess in the Stories of Isak Dinesen*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
4. Den föreliggande texten är en del av mitt forskningsprojekt om Karen Blixen och gotiken, »Skelett, spöken och perversjoner – Karen Blixens queera gotik«. Projektet har finansierats av Östersjöstiftelsen.
5. Dag Heede, *Det Umenneskelige: Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*, Odense: Odense uiversitetsforlag, 2001, s. 13.
6. Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm: Atlas, 2002, s. 12.
7. *Ibid.*, s. 118.
8. I linje med Adrienne Rich klassiska begrepp »lesbisk kontinuitet« i Adrienne Rich, *Obligatorisk heterosexualitet och lesbisk existens*, övers. Pia Laskar, Stockholm: Matrixx, 1986, s. 33.
9. Citerat efter Heede, *Det Umenneskelige*, 2001, s. 15.
10. Citerat efter Selboe, *Kunst og erfaring*, 1999, s. 32.
11. *Ibid.*, s. 32 f.
12. Elisabeth Fay, *A Feminist Introduction to Romanticism*, Malden, Mass: Blackwell publishers, 1998, s. 113.
13. Robert Langbaum, *The Gayety of Vision: A Study of Isak Dinens's Art*, London, 1964, s. 8.
14. *Skevt* är inspirerat av norskans »skeivt«. I Finland och Danmark översätter man ibland queer med »pervers teori« då man vill behålla kopplingen till sexualiteten. Se Maja Bissenbakker Fredriksen, *Begreb om begær: Queeriner af nyere dansk litteratur*, Odense: Odense universitetsforlag, 2005, s. 28.
15. Brantly påpekar att Heinrich von Schimmelmann (1724–82) visserligen var ett finansiellt geni och ett välkänt namn i dansk historia, men att han inte hade »the true aristocratic spirit.« Susan Brantly, *Understanding Isak Dinesen*, Columbia: University of South Carolina Press, 2002, s. 43 och s. 209. En

- annan möjlig – feministisk – referens mer syftande på Augustus faster är Ernst fru Charlotte von Schimmelmann (1757–1816), en känd salongsvärdinna i Danmark. Hennes salong byggde broar »mellan det centrala Europa och det provinsiella Danmark.« Anne Scott Sørensen, »Den aristokratiska skönanden på Sølyst«, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria bd 2*, huvudred. Elisabeth Møller Jensen, Höganäs: Wiken, 1993, s. 31.
16. Matthew M Roy, *August Strindbergs Perversions: On the Science, Sin and Scandal of Homosexuality in August Strindberg's Works*, Ann Arbor, Mich: UMI 2001, s. 26 f.
 17. Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer: modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, Stockholm/Stephag: Symposium, 2002.
 18. Ann-Sofie Lönngren påpekar, i intressant artikel om boken, hur strikt den byggde på tidens sexologiska begrepp som »inversion« snarare än på den psykoanalysen, och hur problematiskt det blev för många lesbiska läsare. Ann-Sofie Lönngren, »Reflektioner över en nyttigiven klassiker: Radclyffe Halls *Ensamhetens brunn*«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2005:3, s. 110.
 19. Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women From The Renaissance To The Present*, London: Womens Press, 1985, s. 322 f.
 20. Carolyn Allen, *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, s. 89.
 21. Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*, 2002, s. 113 f.
 22. Bram Djisktra, *Idols of perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: Oxford University Press, 1996, s. 135.
 23. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, 1985.
 24. *Ibid.*, s. 254 f. För en redogörelse av Strindbergs lesbiska monsterrepresentationer se Claudia Lindén, *Om Kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Stockholm/Stephag: Symposium, 2002, ss. 138–145.
 25. Agnes von Krusenstjerna, *Fröknarna von Pahlen*, Stockholm: Bonniers och Spektrum, 1930–34, del II, s. 224.
 26. *Ibid.*, s. 190.
 27. Paqvalén menar att det »är det självcenterade draget i Bells begär som gör begäret förkastligt – inte det lesbiska.« Rita Paqvalén, *Kampen om Eros: Om kön och kärlek i Pahlensviten*, Helsingfors: Nordica, 2007, s. 217. Liv Saga Bergdahl utvecklar ett liknande argument i sin tolkning av Pahlen-serien, hon menar att von Krusenstjerna legitimerar den lesbiska kärleken genom argument om naturlighet som »av samma blod«. Bergdahl ser det som ett »queerande av primitivismen«. Liv Saga Bergdahl, *Kärleken utan namn: Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner*, Umeå: Print & Media, 2010, s. 135 f.
 28. Spegeln som metafor för kärlek mellan kvinnor i denna positiva mening återfinns också hos Simone de Beauvoir i Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, (1949) övers. Åsa Moberg, Stockholm: Norstedts, 2002, s. 478.
 29. I *Den afrikanska farmen* syftar parallelliteten på tillvaron med de infödda (*OA* p. 22). Även om det först kan synas positivt, så följer det, som Dag Heede påpekat, direkt efter en beskrivning av farmlivets ensamhet och frustration, vilket ger parallellitetstanken en mer ambivalent kontext. Heede, *Det Umennesklige*, 2001, s. 116. I novellen »Carnival« har kärleken, mellan en man och kvinna, som parallellitet en direkt negativ klang. Homosexualitet som heteronormativitet således. Se vidare Claudia Lindén, »The Modern Idiom of Gender-Transgression: Love and Identity in Karen Blixen's Carnival and Modern Marriage« i Ebba Witt Brattström (red.), *The New Woman and the Aesthetic Opening: Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*, Södertörn, 2004.
 30. Karen Blixen, *Breve fra Afrika, 1925–31*, Rungstedlund: Gyldendal bogklub, 1978, s. 48.
 31. Lars Nilsson menar i en essä om Augustus, att »Blixen er skeptisk indstallet« till Augustus avisande av zooägarens tes att det som existerar är skapat av Guds kärlek – också den tvåkönade hyenan. Även om Nilsson inte alls kopplar ihop Augustus med en homosexuell identitetsproblematik, bekräftar hans resonemang min tolkning av Blixens kritiskt-ironiska hållning till Augustus. Lars Nilsson, *Om Isak Dinesens 'Drømmerne'*, Köpenhamn: Systeme A/S, 2004, s. 287.
 32. Aage Kabell, *Karen Blixen debuterar*, München: Wilhelm Funk Verlag, 1968, s. 99.

33. *Politiken* 1/5 1934. Citerat efter Marianne Juhl och Bo Hakon Jørgensen, *Dianas Hævn*, 1981, s. 133.
34. Susan Hardy Aiken, *Isak Dinesen*, 1990, s. 74.
35. »Heloise« och »Ehrengaard«.
36. Flera romaner med tidstypiska manhaftiga lesbianer publicerades vid denna tid. På svenska fanns Alice Lyttkens *Flykten från vardagen* (1934), samma år som *Seven Gothic Tales*. På engelska kom åren innan Rosamund Lehmanns *Dusty Answer* (1927), Virginia Woolfs *Orlando* (1928), på tyska Vicki Baums *Helene Willfüer, kemist* (1928). Alla översattes de till svenska åren efter att de publicerades. För en genomgång av den litterära konstruktionen den manhaftiga lesbianen se Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*, 2002, s. 92–109. Faderman menar att Halls roman blev den mest kända romanen om lesbiskhet, och den enda som nådde ut till en masspublik. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, 1985, s. 323. Tolkad inom ramen för tidens sexologiska begrepp som i *Ensamhetens brunn*, skulle Agneses mansdräkt och manliga genusposition vara ett tydligt tecken på att hon var en »inverterad«. Lönngren, »Reflektioner över en nytgiven klassiker«, 2005, s. 118.
37. Mary Shelley, »Introduction (1831)«, i *Frankenstein*, London: Penguin, 1985, s. 7 f.
38. I Blixens boksamling, så som den såg ut vid hennes död, finns *Frankenstein*, såväl som Percy Shelly och Byrons samlade verk, fulla med understrykningar. Pia Bondesson (red.), *Karen Blixens bogsamling på Rungstedlund: en katalog*, Köpenhamn: Gyldendal, 1982.
39. Händelsen finns omskriven i Mary Shelleys förord från 1831 till *Frankenstein*, och i Polidoris dagböcker, som till skillnad från Shelleys förord skrevs kring tiden för händelsen. Den finns också omnämnd i de flesta biografier över de inblandade personerna. Shelley, *Frankenstein*, 1985, s. 6 ff.
40. John Polidori, »*The Vampyre. A Tale and Other Writings: Edited With An Introduction by Frankling Charles Bishop*«, Manchester: Carcanet, 2005, s. 10.
41. Goethe ansåg den rent av för Byrons främsta verk. Anna Höglund, *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, Växjö: Växjö University Press, 2009, s. 78.
42. Höglund menar att Polidoris verk sätter igång ett massmarknadsfenomen, som gör att etablerade författare därefter skyr det – fram till att Le Fanu, som är en etablerad författare, återlanserar det med *Carmilla*. *Ibid.*, s. 98 samt not 273.
43. Hede, *Det Umenneskelige*, 2001, s. 41.
44. Shelley, *Frankenstein*, 1985 s. 167 f.
45. Heede, *Det Umenneskelige*, 2001, s. 84.
46. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, 1985, s. 257.
47. Nina Auerbach, »My Vampire, My Friend: The Intimacy Dracula Destroyed«, i Joan Gordon & Veronica Hollinger (red.), *Blood Read: The Vampire Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, s. 11.
48. Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, (1872) London: Dodo Press, 2005, s. 33.
49. Auerbach, 1997, s. 12.
50. Le Fanu, *Carmilla*, 2005, s. 11.

Nyckelord: Karen Blixen, »Vägarna runt Pisa«, queerteori, Frankenstein, Carmilla, romantisk vänskap

Keywords: Karen Blixen, »The Roads Round Pisa«, queer theory, Frankenstein, Carmilla, romantic friendship

Summary

Amitié Sincère – a Counter Narrative and a Story of Love Between Women.

A Reading of Karen Blixen's/Isak Dinesen's »The Roads Round Pisa«

»The Roads Round Pisa« is the opening story in Karen Blixen's debut work *Seven Gothic Tales* (1934). It is also one of her most remarkable stories and the one that most openly questions heterosexuality as a road to happiness. Blixen often works with an ironic, intertextual play with other texts, which takes the character of a counter narrative. Early on, both Ellen Moers and the Gothic scholar David Punter saw the connection between Blixen's interest in the Gothic tradition and a gender critical attitude. In spite of Dinesen's use of the Gothic this has not played any central role in the Dinesen reception. Modern researchers on the Gothic period, like Cyndy Hendershot, have pointed out how the disruption of stable notions of gender and sexuality is a characteristic of the genre. It is in this respect Blixen's relation to the Gothic tradition should be investigated. Her texts are full of skeletons and ghosts, and with a focus on the fundamental instability of identity, gender and sexuality.

In this article, which is part of a larger project on Blixen and the Gothic, I argue that, by connecting Blixen again 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 Blixen, I suggest a change of focus, to how intertextual »genre trouble« also *produces* »gender trouble.« Blixen's feminism works through criticism and irony. Through a reading of »The Roads Round Pisa«, I will show how the Gothic and the gender criticism work together in an intertextual play with two classical Gothic texts; Mary Shelley's *Frankenstein* and Sheridan Le Fanu's *Carmilla*, to tell a story of love and loyalty between women.

Claudia Lindén
Institutionen för kultur och kommunikation
Södertörns högskola
claudia.linden@sh.se