



UDC 821.113.4

**Radka Stahr**

*Karlsuniversitetet i Prag, Czech Republic*

## **AT MALE MED ORD: TIL REALISERING AF BILLEDKUNST I KAREN BLIXENS FORTÆLLINGER**

**For citation:** Stahr R. At male med ord: til realisering af billedkunst i Karen Blixens fortællinger. *Scandinavian Philology*, 2019, vol. 17, issue 1, pp. 146–159. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2019.109>

Karen Blixen hørte til de dobbelt begavede kunstnere, der kunne udtrykke sig kunstnerisk både i litteratur og maleri. Selvom Blixen havde forladt sin barndomsdrøm om at blive maler i sine senere år, kan man gå ud af, at den teoretiske viden om og de praktiske erfaringer med malerkunsten har efterladt sig konkrete spor i hendes forfatterskab. De fleste intermediale analyser af Blixens værk fokuserer på den tematiske refleksion af billedkunsten i teksten (jf. studier af Charlotte Engberg eller Ivan Ž. Sørensen). Denne artikel omhandler et emne, som er blevet relativt overset i analyserne indtil nu, og det er realiseringen af de maleriske teknikker i Blixens fortællinger. Ved siden af den tematiske afspejling af billedkunsten kan der nemlig også spores en indsats for at imitere maleriets tekniske side i teksten, dvs. fx brugen af farver efter farvelæren eller en bevidst opsætning af lyse og mørke flader samt en malerisk fremstilling af skyggerne. Analysen vil afsløre, om Blixen foretrækker det koloristiske princip til at opbygge mentale billeder, ligesom hun gør det i sine berømte malerier fra Afrika, eller om det snarere er lys, som bliver det dominerende fænomen i tekstens billedverden.

**Keywords:** Karen Blixen, dansk litteratur, intermedialitet, realisering, mentalt billede, maleriske teknikker, farvelære, koloristisk princip, lys, skygge.

### **1. INDLEDNING**

*Jeg kan ikke afgøre, om jeg her i livet har elsket digtning, musik eller bildende kunst højest. Der er for mig ingen egentlig forskel imellem dem: Digtning er jo også billede og toner, sagde Karen Blixen i et interview fra 1956 [Brundbjerg, 2000, s. 197]. Forfatterens ord afspejler hendes*

generelle kunstopfattelse: Alle former for kunst sættes på det samme niveau, og „den rigtige kunst” er ikke lukket inde i et konkret semiotisk system, men er i stand til at overskride semiotiske grænser for sin egen natur. Blixen har anvendt sin — hvad vi med et nutidsord kan kalde *intermediale* — idé med succes også i praksis. Hun hørte til de dobbelt begavede personligheder, der kunne udtrykke sig kunstnerisk såvel i litteratur som i maleri. Da hun ikke adskilte de to kunstarter strengt fra hinanden, kunne den teoretiske viden og de praktiske erfaringer inden for maleri finde anvendelse i hendes litterære produktion.

Oprindeligt foretrak Blixen at male fremfor at skrive, og siden barndommen drømte hun om at blive billedkunstner. Udover at besøge maleskoler i Danmark, Frankrig og Italien studerede hun også fem semestre på Det Kongelige Danske Kunstakademi i København [Blixen, 1969, s. 19]. Højdepunktet i Blixens maleriske produktion danner billederne fra Afrika, hvor maleren kunne bevise sit talent for farvekontrasten, og det lykkedes hende at skabe enestående portrætter af den oprindelige afrikanske befolkning, betragtet med et autentisk og respektfuldt øje [Asmussen, 2002, s. 32]. Efter hjemkomsten fra Afrika fokuserede Blixen mere på litteratur, og en maler blev til en skrivende kunstelsker. Den læsende offentlighed havde længe kendt Blixen som forfatter, da to af hendes afrikanske malerier blev trykt for første gang som illustrationer til hendes egen fortælling fra Afrika i 1950. Glædeligt overrasket over offentlighedens reaktion offentliggjorde Blixen et kort essay „Til fire kultegninger” samme år, hvor hun præsenterede sig som maler og kommenterede fire kultegninger, som hun havde tegnet i løbet af sit studium på akademiet. Men Blixen var klar over, at læsernes interesse for hendes kunstværker hovedsageligt skyldtes hendes berømmelse som forfatter, og hun lod ikke andre af sine malerier og tegninger blive offentliggjort indtil sin død [Lasson, 1992, s. 42]<sup>1</sup>.

Betydningen af den visuelle kunst i Blixens forfatterskab har længe været uden for litteraturforskernes primære interesse. Det var først med intermedialitetsbølgen ved årtusindskiftet, at der dukkede nogle studier op, som beskæftigede sig nærmere med forholdet mellem litteratur og billedkunst hos Blixen, og dermed begyndte det at ændre sig [Sørensen, Togeby, 2001]. De fleste af disse analyser fokuserer på afspejlingen af

---

<sup>1</sup> Man kan se originaler af Blixens malerier og tegninger på Karen Blixen Museet i Rungstedlund. De er også blevet trykt i flere relevante publikationer, fx [Asmussen, Stenkjær, 2002].

billedets tematiske side, dvs. de analyserer refleksionen af figurer eller motiver fra billedkunsten i tekster (Engbergs hovedfokus ligger på kunstens inspirationspotentiale, mens Sørensen stræber efter at finde konkrete artefakter i konkrete tekstpassager). I denne artikel vil jeg påpege, at det ikke kun var temaerne, som Blixen overtog fra billedkunsten, men at hun også kunne benytte sig af maleriske teknikker til at opbygge de mentale billeder i sine fortællinger.

## 2. BILLEDE I TEKST: TEMATISERING OG REALISERING

Forholdet mellem et billede og en tekst og deres forskelligartede virkeliggørelse falder sammen under paraplybegrebet intermedialitet. Denne nyetablerede disciplin står stadigvæk overfor problemet med inkonsekvent terminologi og diverse tilgange. Faget er særlig populært i den tyske litteraturvidenskab, hvor det blev præget af Werner Wolf og Irina Rajewskys indflydelsesrige studier. Begge forskere prøver at bevise plausibiliteten af dikotomien mellem intertekstualitet og intermedialitet og forsøger at systematisere fagets brede felt (jf. [Wolf, 2002; Rajewsky, 2002]). Temaet for denne artikel, som er anvendelsen af de maleriske teknikker i den litterære tekst, ligger dog uden for deres interesseområde.

Det var Aage Hansen-Löve, som brugte begrebet intermedialitet i sin artikel „Intermedialität und Intertextualität” fra 1983 for første gang i nutidens forståelse af ordet og som satte grænser for det brede forskningsfelt, blandt andet med disse ord: *Bezeichnend für das neue Verhältnis der Kunstformen untereinander ist das [...] Bestreben, nicht mehr bloß konkrete Bilder [...] zu thematisieren, sondern die Bildsprache selbst verbal zu realisieren* [Hansen-Löve, 1983, s. 305]<sup>2</sup>. Hansen-Löve introducerede to grundlæggende begreber i sin studie, og det er tematisering og realisering. Konceptet blev efterfølgende overtaget og uddybet af Thomas Eiche og Ulf Bleckmann, især i deres artikelsamling *Intermedialität*. En tematisering forstår de som de intermediale referencer til konkrete artefakter eller til billedkunst generelt (dvs. „intermediale Bezüge” i Wolfs og Rajewskys terminologi), og en realisering

---

<sup>2</sup> Karakteristisk for det nye forhold mellem kunstformer er bestræbelsen [...] at ikke kun tematisere konkrete billeder mere, men snarere at realisere selve billedsproget verbalt (oversat af RS).

defineres som en sproglig gengivelse af de specifikke midler, som man bruger til at skabe et billedkunstnerisk værk med [Bleckmann, 1994, s. 29]. En tekst kan så både omhandle indholdet af et billede, og den kan også forsøge at imitere anvendte maleriske teknikker med egne sprogmidler<sup>3</sup>.

### 3. MALERISKE GRUNDPRINCIPPER

Karen Blixen understregede selv flere gange, at hun lod sig inspirere af egne visuelle forestillinger i sin skriveproces: *Når jeg skriver, ser jeg først en scene for mig* [Brundbjerg, 2000, s. 102]. Man kan derfor antage, at den fantasifulde og billedtænkende forfatter faktisk havde et billede af scenen for sit indre blik, før hun skrev det ned. De maleriske teknikker kan derfor forekomme også i de passager i Blixens tekster, som ikke er kendetegnede ved andre intermediale referencer.

Der skelnes mellem tre grundprincipper inden for billedkunsten, som udgår fra to klassiske maleteknikker, nemlig brugen af farver og arbejdet med lys. I det *koloristiske* princip er farven den dominerende komponent af billedet, i det *luministiske* princip består maleriets væsen i den kontrastive vekselvirkning mellem lyse og mørke flader, og det *kromatiske* princip fremstiller syntesen af de to førnævnte, fordi maleren opnår den ønskede belysningseffekt gennem de fint graderede farvenuancer [Dittmann, 1987, S. IX–X]. Når man betragter Blixens malerier, viser det sig tydeligt, at det er det koloristiske princip, der er dominerende. Det kommer især til syne i billederne fra Afrika, der kendetegnes af stærke kontrasterende farver, som adskiller fremstillede objekter eller personer fra hinanden. Blixen var også godt bekendt med schattering og lysets betydning, som det fremgår af hendes skitser fra studietiden på akademiet. Hvilke af de tre principper, der er dominerende set i forhold til hendes forfatterskab, vil den følgende analyse redegøre for.

---

<sup>3</sup> Ideen findes også i andre tilgange til intermedialitet, hvor den bliver betegnet med andre termer. For eksempel bruger Frauke Berndt dikotomi mellem reference (= tematisering) og performance (= realisering), som hun foreslår som et supplement til Rajewskys systematisering af intermedialitet [Berndt, 2013, S. 158 ff]. Baseret på Hansen-Löves studier anvendes begreberne tematisering og realisering i denne artikel, fordi de er mere etablerede i (først og fremmest den tyske) litteraturvidenskab.

#### 4. REALISERING AF FARVE HOS BLIXEN

Ifølge optikkens resultater er farve ikke en naturlig egenskab ved et objekt, da den opstår som følge af behandlingsprocesser i øjet og hjernen; farven er derfor afhængig af lyset og dets fysiske kvalitet [Maffei, Fiorentini, 1997, s. 99]. Karen Blixen anslår dette tema i flere af sine fortællinger, fx hedder det i „Digteren”: *Det var i den Time lige før Solopgang, hvori Verden synes ganske farveløs, ja, hvori den ligger som en Fornægtelse af al Farve* [Blixen, 1988, s. 453]. De konkrete farver dukker dog ikke så tit op hos Blixen, som man kunne forvente. Når man betragter hendes tekster i diakront perspektiv, opdager man en faldende tendens i farvernes forekomst. De fleste oplysninger om figurernes eller objekternes farve findes i Blixens første samling *Syv fantastiske fortællinger* (1934), mens der kun sjældent forekommer farvebestemmelser i den sidste samling *Skæbne-Anekdoter* (1958)<sup>4</sup>. Det er vigtigt at påpege, at Blixen arbejder med farverne på forskellige måder. Udover den symbolske anvendelse, som allerede er blevet analyseret i sekundærlitteraturen (jf. fx [Mussari, 2002]), bruges farverne også associativt (farven er en følge af det beskrevne objekts natur — fx den gule sol) og sidst men ikke mindst i forbindelse med realiseringen af maleriske teknikker, når farverne anvendes i et bevidst farvespil baseret på farvelæren.

I teori om farvekombinationer skelner man mellem *primærfarver* (rød, blå, gul), som danner grundlag for alle andre mulige farver, *sekundærfarver* (orange, grøn, violet), der opstår som blanding af to primærfarver og *tertiærfarver*, som blandes af en primærfarve og en sekundærfarve [Villadsen, 2007, s. 32]. Den gensidige påvirkning af farverne vises skematisk i forskellige modeller, og en af de mest berømte er Johannes Ittens farvecirkel. I cirklen findes de såkaldte harmoniske eller analoge farver ved siden af hinanden. Når de optræder tæt sammen på et maleri, bliver deres intensitet svækket, og de virker blegere, farvefattige og samtidigt trygge. Den omvendte situation opstår, når man bruger kontrastfarverne, også kaldet komplementærfarverne, som er placeret over for hinanden i farvecirklen. De fremhæver og styrker hinanden i deres intensitet, og betragteren opfatter kompositionen som mere farverig og dynamisk, når han ser farverne ved siden af hinanden. Ud over den klassiske farvekontrast kan farverne også kontrastere på baggrund

---

<sup>4</sup> Tendensen kan sættes i sammenhæng med den regressive udviklingsretning i forhold til beskrivende passager i Blixens tekster.

af deres egenskaber. Man kan fx påvirke en farvetones intensitet ved at sætte en lys farvetone ved siden af en mørkere farvetone, så at den lyse tone virker endnu lysere og omvendt. Det samme princip bruges for at regulere temperaturen (de kolde og varme farvetoner) eller mætning [Lehmann, 2018, ikke nummereret]. Det bevidste arbejde med farvekontrasterne bidrager ikke bare til at genoplive kompositionens kulør, men maleren kan også understrege et bestemt indhold og placere det i forgrunden. Blixen var klar over farvekontrasternes potentiale og beviser det tydeligt i sine afrikanske billeder.

#### 4.1. Tone, mætning, temperatur

Farvene optræder typisk i naturbeskrivelser samt i beskrivelser af figurernes beklædning i Blixens tekster. Derved bruger forfatteren en relativ monoton farvepalet, hvor farverne ofte gentager sig — i mange fortællinger finder vi den samme farvesammensætning og figurer klædt på samme måde. De hyppigst forekommende farver er grøn, blå, rød og gul, det vil sige alle primærfarverne og en sekundærfarve. Ud over farvernes grundtoner bliver deres specifikke nuance også bestemt, såsom *karmoisinrød* [Blixen, 1988, s. 307], *flaskegrøn* [Blixen, s. 55] eller *støvgrå* [Blixen, 1957, s. 52]. Farven sort er til stede med en bred vifte af farvenuancer, som bliver betegnet med franske termer, som: *noir d'ivoire*, *noir de fumée* og *noir de pêche* [Blixen, s. 245]. Blixen bruger ikke sådanne unikke nuancer med det formål at skabe kontrast og skelne farvetonen fra andre relaterede toner. Farvetonen er nemlig tit det eneste farveelement i det mentale billede, som opstår hos læseren. Konkretiseringen af farvetonen vidner snarere om Blixens specifikke opfattelse af farvenuancer og om hendes gode kendskab til kunstens nomenklatur.

Udover tonerne reflekterer Blixen også lysstyrke og mætning af en farve i sine tekster, men igen bruger hun ikke nuancerne med en kontrastiv virkning, dvs. i forhold til andre lysere, mørkere eller mættere farvevarianter. En særlig situation opstår i fortællingen „Digteren”, hvor man kan iagttage en øget forekomst af særligt lyse og sarte pasteltoner. De er knyttet til en konkret figur, den unge enke Fransine. Hendes tøj er lysegråt, lyseblåt og lyserødt ligesom væggene i hendes hus. Brugen af pastelfarverne kan forstås som en realisering af billedkunsten, der står i en tæt forbindelse med tematiseringen. På grund af sit udseende og sin adfærd minder Fransine om kvinder fra rokokoportrætter, for hvilke

pastelfarver var typiske. Figuren fremkalder tematiske associationer, der er forbundet med malerkunst fra rokokotiden, som fx sorgløshed, barnagtighed, livsglæde samt en legende erotisk tiltrækning. Farvevalget understreger denne forbindelse og hjælper med til at frembringe tilsvarende maleriske forestillinger i læserens fantasi.

I forhold til farvernes temperatur vil jeg påpege beskrivelsen af landskabet i fortællingen „Ekko”: *Et blegt sølvagtigt Solskin kom frem paa Himlen, de mange graa og svagt brune og gule Farvetoner i Husene omkring hende i Landskabet under dem traadte tøvende frem. Den flygtende Drengs Halstørklæde løb som en rød Plet i det kølige Billede* [Blixen, 1957, s. 164]. Det er igen motivet af lys som farveaktivator, der bliver oprettet i landskabsbeskrivelsen. Den farverige baggrund består af blege, kolde toner af sølv og grå og af uanselige brune og gule toner. Baggrundens farver danner en passende kontrast til det røde tørklæde, som således kan sættes i scene i billedet. Blixen bruger den varme røde farve på den kolde baggrund for at betone den flygtende dreng som figur og for at understrege betydningen af selve begivenheden — for fortællingens hovedperson bliver omgivelserne irrelevante, fordi det er drengen, som står i centrum i hendes univers. I dette tilfælde forbliver Blixen trofast overfor den klassiske maleriske grundsætning om en effektiv farvebrug.

## 4.2. Farvekontrast og farveharmonii

Tendensen til at kombinere de kontrasterende eller harmoniske farver ifølge farvelæren manifesteres flere steder i Blixens fortællinger. De mest typiske komplementærfarver fra Ittens cirkel er rød og grøn, som også synes at være de mest brugte farver hos Blixen. Hun spreder dem dog ofte over flere passager i stedet for at placere dem lige ved siden af hinanden. Vi finder et eksempel i fortællingen „Vejene omkring Pisa”. Da Rosina ankommer til sin bedstemor for at meddele hende, at hun ikke vil gifte sig med den gamle prins Potenziani, er hun klædt i en stærkt rød atlskjole. Indtil da er farverne på de andre figurers tøj ikke blevet nævnt, så det dominerende røde element tiltrækker læserens opmærksomhed. Farven kan også tolkes symbolsk, idet den understreger lidenskab, kærlighed og den unge piges trods. Der optræder flere figurer senere i fortællingen, hvis tøj er gengivet i farver, men det er mest de udtrykkløse sorte eller falmede brune toner. Så meget des mere

øjnefaldende er det tøj, som Potenziani er iklædt til den dramatiske duel i slutningen af historien — tøjet er flaskegrønt. Lige som Rosinas røde kjole kan dette også tolkes ved hjælp af ikonografi (grøn står for håb og natur, som Potenzianis døde krop bliver en del af i slutbilledet). Brugen af komplementærfarverne rød og grøn understreger den tætte forbindelse mellem figurerne, som er et af de motiver, der driver handlingen frem i fortællingen. I analogi med de to farver styrkes Rosinas og Potenzianis betydning for historien først i deres gensidige interaktion, og ligesom ved kontrastfarverne baserer deres komplementaritet sig på modsætningen, hvad enten det gælder den store aldersforskel eller deres forskellige livsopfattelser. Læseren må dog først betragte teksten i sin helhed for at kunne se forbindelsen, ligesom en beskuer skal træde et par skridt tilbage for bedre at kunne opfatte farvernes samspil på et lærred.

Farverne forekommer endnu oftere sammen med deres harmoniske nabofarver i teksterne. Det er kombinationen af grøn og gul, som især er populær hos Blixen, og som typisk bliver anvendt i beskrivelsen af den rolige og idylliske natur. En lignende realisering findes fx i fortællingen „Alkmene”, hvor den kvindelige protagonist tager en gulgrøn kjole på for at gå en tur i skoven med sin ven (og historiens fortæller) Vilhelm. Han bliver med det samme fortryllet af hendes udseende, og hele scenen bliver skildret som værende særligt rolig og fredfuld og i fuld harmoni med naturen: *Der var stille og svalt i Lunden, hvor Solen faldt gennem Løvet, blev det grønt og gyldent som hendes Kjole [...] [Blixen, 1978, s. 159].* Dette korte, epifaniske øjeblik er det mest trygge moment i hele fortællingen, og stemningen ville ikke fungere så godt, hvis der var blevet anvendt komplementærfarver i stedet for harmoniske.

## 5. REALISERING AF LYS HOS BLIXEN

Mens der er relativt få eksempler på realisering af farver, findes der en bemærkning om lyset, dets konstellation og dets intensitet i næsten alle Blixens fortællinger. Fremstillingen af lys og skygge er — sammen med anvendelsen af farver og perspektiv — en af de bedste måder at skabe en tredimensionel illusion på et maleri. Fra et fysisk synspunkt kan man endda fastslå, at lyset er en vigtigere faktor for opfattelsen af omverdenen end farvespektret, fordi — som det allerede er blevet nævnt — det menne-



skelige øje kun kan opleve former og farver gennem lysets virkning [Maffei, Fiorentini, 1997, S. 99]. I løbet af kunsthistorien har der udviklet sig forskellige teknikker til fremstilling af belyste og formørkede overflader: I renæssancen blev det normalt at bruge den såkaldte *sfumato*-teknik, hvor konturerne i overgangen mellem lys og skygge blev udvisket. I barokken blev de stærkere konturer mellem lys og mørke populære, for at de belyste objekter mere tydeligt kunne træde frem på den mørke baggrund (den såkaldte *chiaroscuro*), og det mest kontrastive arbejde med belyste og formørkede flader finder vi i *tenebrisme*, hvor overgangen mellem den bestrålede figur i forgrunden og den mørke baggrund bag den er særlig skarp og voldelig for at skabe den ønskede dramatiske og skæbnesvangre stemning [Schöne, 1989, S. 11ff].

### 5.1. Statisk og dynamisk lys

Det mest typiske lys i Blixens fortællinger er det naturlige dagslys samt måneskinnet. For at påpege forfatterens maleriske fremstilling af belysning er det mere relevant at fokusere på det kunstige lys, fordi det for det meste ikke bruges associativt, og det forekommer som en bevidst placeret lyskilde for at belyse en bestemt scene. Man kan skelne mellem to former for kunstigt lys, som Blixen bruger i sine tekster, og det er det statiske og det dynamiske. Det statiske lys er ubevægeligt, det belyser alle genstande samtidigt, og dets intensitet er bestemt af fysikkens og optikkens regler (fx i forhold til objektets afstand fra lyskilden). Blixens fortællinger foregår hovedsageligt i det 18. og 19. århundrede, og derfor er det ilden, som skaber kunstigt lys i forskellige former — fra det brændende stearinlys på bordet, over den dominerende lysekroner i loftet, til en åben pejs. Ved hjælp af det statiske lys giver Blixen tit indtryk af en oplyst teaterscene, hvor læseren forvandler sig til en tilskuer, som ser på begivenhederne fra den mørke tilskuerplads. Et konkret eksempel findes i fortællingen „Vejene omkring Pisa”, hvor det er en reel teaterscene, hvis belysning bliver meget konkret beskrevet og sættes som modsætning til beskuerne, som befinder sig i mørket. Et særligt arbejde med en betragter i det dunkle findes i fortællingen „Digteren”. Protagonisten befinder sig tit i en situation, hvor han står skjult i mørket og betragter væsentlige begivenheder i den belyste del af optrinnet. Kompositionen kan relateres til hovedpersonens manipulerende karakter, fordi han opfører sig som en instruktør for menneskelige skæbner og godt kan lide at

se resultaterne af egne intriger, som om de bliver spillet på en imaginær teaterscene. Blixen forbinder de klassiske maleriers fremstilling af lyset med teatrets dramatiske virkemidler og leder dermed i forstærket grad læserens opmærksomhed mod de relevante begivenheder.

På samme narrative måde som det reducerede, statiske lys fungerer, kan det dynamiske lys også virke. I dette tilfælde bevæger lyskilden sig i løbet af handlingen, og derfor forandrer det objekt, som bliver bestrålet, sig. Det dynamiske lys påvirker læserens informationsniveau stærkt, fordi lyset typisk kun bestråler det, som lysbæreren sigter på, hvorved lysets mål varierer med figurens bevægelser. Sådan et optrin findes i fortællingen „Drømmerne”, hvor både det statiske og det dynamiske lys er til stede i løbet af hele handlingen. Lysets rolle kulminerer i en dramatisk scene, hvor hovedpersonen og hans rivaler i kærlighed forfølger en flygtende kvinde i en vogn. Efter køretøjets ulykke bliver scenen belyst af det statiske lys fra en vognlygte, som styrer, hvad der bliver formidlet for læseren: *De to Vognlygter brændte endnu, og da han [Baronen] kom op bag mig og talte til mig, var det mærkeligt i denne maaneklare Nat at se hans Ansigt blussende rødt i deres Skær* [Blixen, 1988, s. 387]. Lyset bliver dynamisk, idet forfølgerne tager en vognlygte og nærmer sig protagonisten og kvinden, som han har indhentet: *De lignede to store ildevarslenende Fugle, da de kom hen imod os. Pilot havde drejet Lygten, saa at Lyset faldt paa Olalla* [Blixen, 1988, s. 395]. Lyset har en særlig vigtig funktion for plottet her, da hele historien drejer sig om spørgsmålet om identitet og afsløring — den fangede kvinde har opbygget flere identiteter i sit liv og bliver genkendt af mændene nu, takket være vognlygten, som de lader gå rundt. På grund af lyskompositionen bliver kvinden placeret i centrum af optrinnet, hun er bestrålet og kommer ud af mørket ligesom på de tenebristiske malerier. Lyset får en betydelig funktion i handlingen, fordi det ledsager og styrer fører hver eneste handlingsforandring på scenen, og samtidig påvirker det situationens kommunikative niveau, fordi det kun er den mand, der holder vognlygten og belyser den udvalgte del af scenen, som taler til kvinden.

Skildringen af forfølgelsen af kvinden er særlig rig på bemærkninger om lysets intensitet, placering og bevægelse. I forhold til de male- riske teknikker oscillerer fremstillingen mellem chiaroscuro og tenebrisme — i nogle passager understøttes lampens lys af måneskin, så overgangene ikke er voldsomt kontrastrige, i andre tilfælde er det kun vognlygten, der begrænser betragterens synsfelt og beriger scenen med en dramatisk effekt.

## 5.2. Skygge

Når lyset falder på et objekt, dannes der en skygge — dette fysiske teorem er blevet afspejlet i billedkunsten siden renæssancen. Derved kan man skelne mellem den kastede skygge udenfor objektet og den skygge, som opstår på den del af objektet, der ikke er fuldt bestrålet. I begge tilfælde hænger fremstillingen af skyggen tæt sammen med placeringen af lyskilden og lysets kvalitet [Schöne, 1989, S. 86]. Selvom man kunne forvente, at skyggen typisk bliver brugt på de malerier, som bygger på det luministiske princip, spiller farven også en vigtig rolle ved schattering, fordi man kan udnytte skyggenes flade til at danne en komplementær farvekontrast. På et billede malet i realistisk stil kan en skygge faktisk ikke være sort, men der gælder en særlig regel for farveblandning — den rigtige farve af skyggen dannes, når den blå farve blandes med en mørkere tone af objektets egentlige farve sammen med komplementærfarven til objektsfarven. Resultatet er kort sagt en mørkere farve af objektet med en blå nuance [Klimmer, 2016, S. 68].

Skyggerne får ikke så meget plads i Blixens fortællinger, som det er tilfældet med lyset. Det er typisk den kastede skygge, som bliver beskrevet, og den følger de optiske og fysiske regler i så høj grad, at det er svært at bevise dens forbindelse til billedkunsten. Den mest interessante egenskab i realiseringen af skyggerne bliver derfor deres farverige fremstilling. I Blixens tekster forekommer skyggerne ofte uden en konkret omtale af farve, men i nogle beskrivelser bliver den bestemt, såsom *Parkers grønne Skygge* [Blixen, 1957, s. 173] eller *Køernes brune Skygger* [Blixen, 1978, s. 145]. Fremstillingen af skyggerne i farver bekræfter antagelsen om, at de mentale billeder i Blixens tekster gengives gennem et prisme af kunstneriske principper, men skyggenes farve skulle være mørkere for at opfylde den maleriske grundregel. Sådant et eksempel findes i fortællingen „Karyatiderne”, hvor *Højskovens kølige, dybgrønne Skygge* [Blixen, 1957, s. 98] forekommer. De ifølge farvelæren korrekt farvelagte skygger optræder især i naturbeskrivelser og vidner ikke kun om Blixens kendskab til farvelægning, men afspejler også forfatterens kærlighed til landskabet, som kan skabe den rigtige farvesammensætning helt naturligt. En malerisk tilgang manifesteres endvidere i Blixens hyppige omtale af den blå farve i skyggen, som er en vigtig ingrediens ved blanding af skyggenes farve<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Jf. fx beskrivelse af solopgangen i „Sorg-Agre” [Blixen, 1978, s. 235] eller træernes blå skygger i „Ib og Adelaide” [Blixen, 1957, s. 238].

## 6. AFSLUTNING

Det er ubestrideligt, at billedkunsten danner en af inspirationskilderne for Karen Blixens forfatterskab. Ved siden af afspejlingen af billedets tematiske side er det også selve fremstillingsteknikken, der er påvirket af maleriske metoder. Der findes som vist flere eksempler på anvendelse af de enkelte maleteknikker i fortællingerne (ved siden af farverne og lyset kan man også nævne overholdelsen af perspektivreglerne), samlet set kan vi dog betragte forfatterens stærkere hang til at skabe mentale billeder efter det luministiske princip end efter det koloristiske. Nogle steder arbejder Blixen med farvekompositionen baseret på farvelæren, men tit optræder farverne alene, de befinder sig ikke lige ved siden af hinanden, de skaber ikke entydige kontraster og kan også tolkes associativt eller symbolsk.

Realiseringen af lys og skygge følger tværtimod i højere grad maleriske principper, og den deltager endda i tekstens narrative opbygning, fordi det er ved hjælp af lyset, at fortælleren fører læserens opmærksomhed. Lyset understreger samtidig betydningen af den scene, der finder sted i det oplyste rum, og tilføjer en dramatisk effekt — ligesom på barokke malerier. Vi kan således konstatere en betydelig diskrepans mellem realiseringen af maleteknikker hos Blixen som maler og som forfatter. Forskellen i kunstneriske tilgange kan blandt andet tilskrives de forskellige miljøer, som billeder og fortællinger opstod i (Blixen malede først og fremmest i Afrika, hvor den farverige natur kunne påvirke hendes maleriske poetik, mens de fleste af hendes fortællinger blev skrevet og færdiggjort mange år senere i Danmark). Denne konstatering ændrer dog ikke det faktum, at Blixen brugte billedkunstens fremgangsmåde som en af de stilistiske byggesten i sine fortællinger, og at de er grunden til, at Blixens tekster virker særligt „maleriske” på læseren.

## REFERENCES

- Asmussen M.W. Karen Blixens kunst. *Karen Blixens kunst = The Art of Karen Blixen*. Eds M. W. Asmussen, S. Stenkjær. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002. S. 6–8.
- Asmussen M.W. Stenkjær S. *Karen Blixens kunst = The Art of Karen Blixen*. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002. 159 s.
- Bleckmann U. Thematisierung und Realisierung der bildenden Kunst im Werk Robert Walsers. Hrsg. T.Eicher, U.Bleckmann. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1994. S. 29–58.

- Berndt F. *Intertextualität*. Berlin: Schmidt, 2013. 292 S.
- Blixen K. *Sidste fortællinger*. København: Gyldendal, 1957. 301 s.
- Blixen K. *Syv fantastiske fortællinger*. København: Gyldendal, 1988. 507 s.
- Blixen K. Til fire kultegninger. *Karen Blixens Tegninger*. Ed. by F. Lasson. København: Forening for Boghaandværk, 1969. S. 19–29.
- Blixen K. *Vintereventyr*. København: Gyldendal, 1978. 259 s.
- Brundbjerg E. (ed.) *Samtaler med Karen Blixen*. København: Gyldendal, 2000. 409 s.
- Dittmann L. *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 430 S.
- Engberg Ch. *Billedets ekko*. København: Gyldendal, 2000. 250 s.
- Klimmer B. *Praxiswissen Acrylmalerei*. Stuttgart: TOPP, 2016. 192 S.
- Lasson F. *Malerinde Karen Blixen. Karen Blixens Blomster*. Ed. by S. E. Rasmussen. København: Ejlers, 1992. S. 19–43.
- Lehmann A. *Farvernes elementære æstetik*. København: Lindhardt og Ringhof, 2018. 164 s.
- Maffei L., Fiorentini A. *Das Bild im Kopf*. Basel: Birkhäuser, 1997. 238 S.
- Mussari M. Karen Blixen og den universelle fantasi. *Karen Blixens kunst = The art of Karen Blixen*. Ed. by M. W. Asmussen, S. Stenkjær. Rungstedlund: Karen Blixen Museet, 2002. S. 22–32.
- Rajewsky I. O. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002. 216 S.
- Schöne W. *Über das Licht in der Malerei*. Berlin: Mann, 1989. 310 S.
- Sørensen I. Ž., Togeby O. *Omvejene til Pisa*. København: Gyldendal, 2001. 280 s.
- Villadsen O. H. *Håndbog i Billedkunst*. København: Gyldendal, 2007. 192 s.
- Wolf W. *Intermedialität. Literaturwissenschaft: intermedial — interdisziplinär*. Hrsg. H. Foltinek, Ch. Leitgeb. Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 2002. S. 163–192.

**Radka Stahr**

*Charles University, Czech Republic*

**TO PAINT WITH WORDS:**

**ABOUT THE REALIZATION OF VISUAL ART IN KAREN BLIXEN'S STORIES\***

**For citation:** Stahr R. To paint with words: about the realization of visual art in Karen Blixen's stories. *Scandinavian Philology*, 2019, vol. 17, issue 1, pp. 146–159. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2019.109>

Karen Blixen was one of the artists with two talents who are able to express themselves in both literature and painting. Although Blixen gave up her childhood dream of becoming a painter in her later years, we can assume that the theoretical knowledge

---

\* The work was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734).

and practical experience in painting left particular traces in her writing. Most intermedial analyses of Blixen's work focus on the thematic reflection of visual art in her texts (cf. studies by Charlotte Engberg or Ivan Ž. Sørensen). This article deals with a topic that has been relatively overlooked in the analyses so far — the realization of painting techniques in Blixen's stories. Besides the thematic reflection of visual art, one can also trace an effort to imitate the technical side of painting in her texts, for example the use of colours according to colour theory, deliberate positioning of light and dark surfaces and the depiction of shadows in a way similar to painting. The analysis reveals whether Blixen prefers the coloristic principle of building mental images, as she does in her famous African paintings, or whether it is light that becomes the dominant phenomenon in her text world.

**Keywords:** Karen Blixen, Danish literature, intermediality, realization, mental image, painting techniques, colour theory, coloristic principle, light, shadow.

**Radka Stahr**

Assistant professor,  
Charles University,  
Nám. Jana Palacha 2,  
116 38 Praha 1, Czech Republic  
E-mail: radka.stahr@ff.cuni.cz

Received: February 28, 2019

Accepted: April 15, 2019