

Ivan Ž. Sørensen

Tizianove božice u pričama Karen Blixen

Prema Jorge Luisu Borgesu, svaki pisac *stvara* svoje vlastite prethodnike. Otuda Borges tvrdi kako može čuti, primjerice, Kafkin glas u djelu Kierkegaarda. Na sličan način ja čujem glas Karen Blixenna Tizianovim platnima. Ili bolje rečeno: vidim Heloizin pogled u očima njegove Venere.

Heloiza je ženski lik u Blixeninoj pripovjetci «Junakinja» iz knjige *Winter's Tales* (Zimske priče). Danska spisateljica je većinu svojih priča pisala na engleskom jeziku da bi ih kasnije prevela na danski, unoseći stanovite preinake, naglašavajući pokoji motiv, temu ili aluziju na nekog prethodnog pisca ili tekst. To je upravo učinila mijenjajući naslov engleske verzije «Junakinja» u naslov danske verzije «Heloise». Ukratko, s novim naslovom fokus je malo pomaknut od zbivanja u prvom planu prema središnjoj udaljenosti, to jest na unutarne jastvo ženskoga lika. Istodobno se središnja povezanost s prethodnim tekstom pomiče od Maupassantova «Boule de suif» na prepisku između Heloize i Abelarda – i na Ovidijevu i Tizianovu Veneru. Ovdjese svakako može dodati i Shakespeareova Venera.

«Junakinja» ne bi bila odveć zanimljiva priča kad je ne bismo čitali upravo onako kako je predstavljena u zbirci *Zimske priče*. Tako je i valja čitati. Ali, pratimo za trenutak Frederikove misli kada ugleda Heloizu: «... bila je obdarena ljepotom Tizianovih i Veroneseovih boginja. Njeni dugi svileni uvojni blistali su istim zlatnim sjajem kao njihovi; ... njena put je imala zagonetnu svježinu i blistavilo njihove puti ... Znao je da je provela godine među sjajnim mramornim kolonadama, u slađanom zelenilu, ispred gorućeg plavog mora i srebrnih i koraljno crvenih oblaka koje je vidio na slikama. Možda je kao posluhu imala malog crnačkog slugu. Ponekad bi mu misli odlutale i on bi je ugledao u božanski nemarnom stavu, da, u odjeći same Venere!»¹

Ekfrazza poput ove predstavlja stanku u narativnom tijeku, vremenski zastoj kojega je nakana opisati prostor i situaciju. Po Haracijevu naputku: Ut pictura poesis! Slika na koju se odnosi opis Frederikovih misli je Tizianov prikaz *Aktaeona* kad ugleda Dijanu dok se ona kupa. Malog crnačkog slugu naći ćemo u donjem desnom uglu. Ako čitatelj stoga može zamisliti, razviti na svojoj mrežnici iste slike na koje je Frederik mislio, zasigurno će «Heloiza» – i kao priča i kao lik – postati «utjelovljenija».

Frederik je muški protagonist i fokalizator, to jest, mi Heloizu i događaje vidimo njegovim očima. Taj mladi Englez studira filozofiju religije, posebice doktrinu okajanja – Isusovo iskupljenje čovjekovih grijeha. Frederik dobiva stipendiju i 1870. godine ga nalazimo u Berlinu. Posjećuje «Das Alte Museum», gdje se najprije divi svetim a potom profanim radovima velikih majstora.

No, godina 1870. je kobna: Nijemci se pripremaju napasti Francusku i Frederik zato pokušava pobjeći. Zarobljen je u malom mjestu Saarburgu, blizu granice, zajedno s drugim izbjeglicama među kojima se nalazi prelijepa dvadesettrogodišnja francuska gospođica, Heloiza. Izbjeglice budu pritvorene, osuđene za špijunažu i oduzimaju im se putovnice.



1. Titian: *Aktaeon i Dijana*, 1559, National Gallery of Scotland, Edinburgh

¹ Isak Dinesen (Karen Blixen), *Winter's Tales*, 1942, Penguin 1983, str. 70-71.

U prvom dugom, značajnom prizoru priče, mladi njemački časnik ispituje Heloizu. To se ispitivanje pretvori u «stari sukob» između dvije jake ličnosti, između dva spola. Na kraju časnik daje ponudu: Heloiza može doći preuzeti njihove putovnice, ali odjenuta kao boginja Venera. Uz to joj, sav se zacrvenjevi, još kaže da je to sasvim prihvatljiva ponuda.

Likovi Karen Blixen često crvene, ali ne od srama. Naprotiv, rumenilo predstavlja očitovanje snaga njihove prirode, njihovih nagona, nijemo znamenje njihove žudnje. Unutar konteksta Blixenina djela to je dobar znak. U nastavku priče Heloiza će spomenuti njemačkog časnika s divljenjem: «Bio je pošten mladić. Umio je doista nešto željeti», i ironično dobaciti Frederiku: «Mnogi muškarci to ne umiju».

Heloiza ne odbija izravno 'prihvatljivu ponudu' pronicljivog njemačkog časnika. Ali, naziv junakinja dobiva stoga što svojim suputnicama prepušta donošenje odluke da li kupiti putovnice za tu 'nedoličnu' cijenu. Tim hrabrim činom ona ih prisiljava da preuzmu odgovornost, da odluče mogu li prihvatiti da se za njih, kao Krist, žrtvuje netko drugi. Paradoks leži u tome što prihvaćanje ponude za nju ne bi predstavljalo neko strašno samožrtvovanje, ne zbog toga što je ona u stvari bila profesionalna gola plesačica, nego zbog toga što joj je ponuda probudila žudnju. Sve izbjeglice, izuzevši Frederika – koji samo promatra, iskazuju svoje zgražanje, dignitet i prezir prema smrti, odbacujući ponudu njemačkog časnika. No, umjesto da ih vodi na stratište, ovaj potonji iskazuje svoje štovanje prema junakinji velikim buketom ruža.

Sraz njemačkog časnika i Heloize je prizor u prvome planu, u kojem je Heloiza junakinja. Sljedeći prizor, barem nakon prvog čitanja, jedva se razaznaje jer se u njemu ništa ne dešava! U malome fijkjeru nalazimo Heloizu i Frederika, same, na putu prema granici. Heloiza izgleda poput seoske djevojke i «odjednom ga uzima za ruku». Saznajemo kako je obzorje *obasuto zlatnim prahom*, što ukazuje što je Heloizi na umu; to je aluzija na Ovidijev mit o Daneji koja požudno prima Zeusa kad on u obliku zlatnog praha uđe u njenu sobu. U ta dva prva prizora svjedoci smo Heloizina preobražaja od junakinje u Veneru ili Daneju. Problem je u tome što je Frederik tako ne vidi. Njemu je ona veličanstvena junakinja, štoviše muza, ona je njemu kao u knjigama. U danskoj verziji Blixen podcrtava taj vid priče puštajući Frederika da misli kako on, kao autor, može nju i njezino junačko djelo opisati klasičnim aleksandrincima. I zato se nije ništa dogodilo!

Sedam godina nakon događaja na granici Frederik odlazi studirati u Pariz. Njegov ga prijatelj Arthur vodi u mali varijete gdje iznova ugleda Heloizu – kao голу plesačicu. Ona pleše u jednom prikazu nazvanom «Dijanina osveta», opisanom na sljedeći način: «Veliki broj prekrasnih mladih plesačica plesao je ili stajao kao nimfe u šumi. Sve su bile oskudno odjevene. (Kao na Tizianovoj slici *Dijana i Kalisto*). Vrhunac predstave predstavljalo je pojavljivanje same boginje Dijane bez trunke odjeće na sebi./ U trenutku kad je zakoračila naprijed savijajući svoj zlatni luk, dvoranom se prolomio zvuk nalik otegnutom uzdahu.» Očito je da su Tizianove slike inspirirale Heloizinu predstavu, iako na slici *Smrt Akteaona* Dijana nije posve gola.

Nakon predstave Heloiza i Frederik vode dugi razgovor, prisjećajući se dobrih starih vremena. Heloiza je vrlo ugodna i dražesna, ali čitatelj shvaća, za razliku od



2. Titian: *Daneja*, 1544-46, Galleria Nazionale di Capodimonde, Napoli



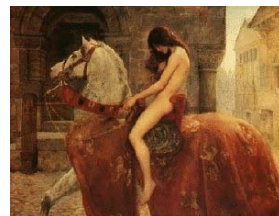
3. Titian: *Smrt Akteaona*, 1559-75, National Gallery, London

Frederika, da je ona istodobno strašno ironična, stalno aludira na njegove spisateljske ambicije, dakle upravo na ono što mu je u prošlosti zapriječilo nagone, a to čini i sada. Na samom kraju Heloiza ga pogleda dugim, ganutim, nježnim pogledom. I ovom prigodom on ne zamjećuje vrlo konkretan poziv u njenim očima; njemu je Heloiza skoro nadnaravno biće koje mu podaruje spoznaju i viziju života i svijeta. Heloizin gubitak u životu je u tome što je njen 'ljubavnik' daleko od ovog mjesta i ovog trenutka, daleko od vlastita i od njena tijela. Jedino što može je još jednom uzdahnuti i prepustiti se rezignaciji: «Koliko bih htjela, moj dragi prijatelju, da ste me tada vidjeli.»

Zanimljiva točka u intertekstualnom pristupu jest način na koji spisateljica postavlja sebe u kritički dijalog sa svojim prethodnicima, kako rabi postojeći tekst, upotpunjujući ga novim i iznenađujućim značenjem. Blixen, koja je i sam bila sofisticirana poznavateljica umjetnosti, često je parafrazirala Giorgio Vasarijev opis Tizianovih kasnih djela: Vasari tvrdi da su te slike «naslikane tako velikim i debelim potezima kista i u tako krupnim glavnim crtama da ih je nemoguće promatrati izbliza ali su savršene iz određene udaljenosti».² U Blixeninoj posljednjoj priči iz 1962. godine, *Ehrengard*, slikar Herr Cazotte kaže da «Gospodin Bog, taj veliki umjetnik, katkada oslikava svoje slike na način da ih je najbolje doživjeti izdaleka».³

To je način na koji je ona željela da se promatraju njene priče. Značenje njenih priča ne može se dokučiti pomnim iščitavanjem od početka do kraja. Treba se malo pomaknuti i sagledati tekst iz određene udaljenosti. Tada se može ugledati mozaik, čiji komadići su aluzije – ili spojnice – na druge tekstove, te shvatiti da su komadići organizirani na poledinama koje se nižu jedna za drugom. Štoviše, svi su komadići, na jedan ili drugi način, upravljani praznome mjestu, *praznoj stranici* – da se okoristimo glasovitim Blixeninim naslovom⁴ – prizoru na kojemu se ništa ne dešava: Frederikovo i Heloizino vožnji fijakerom.

Tako na prvoj razini imamo *Junakinju*. U stvari ona predstavlja kolaž, leguru, konstruiranu od mnogih likova žena koje su se našle u situacijama koje su slične Heloizinoj. To jest, one se trebaju žrtvovati kako bi spasile druge: Mademoiselle Rousset iz Maupassantove pripovijetke «Boule de Suif» koja je bila prisiljena spavati s njemačkim časnikom; Lady Godiva koja je gola projahala Coventryom kako bi spasila građane od užasnog poreza – legenda mila Tennysonu i pre-rafaelitima; te mnogo drugih hrabrih žena ...



4. John Collier: *Lady Godiva*, 1898, Herbert Art Gallery, Coventry

Na sljedećoj razini imamo Heloizu. Karen Blixen je priznala da je njena priča možda posebno zanimljiva teolozima. Kao što znamo, Frederik studira doktrinu okajanja, pod kojom se obično podrazumijeva Kristovo iskupljenje ljudskih grijeha, njegovo žrtvovanje za čovjeka. Međutim, ime Heloiza također funkcionira kao spojnica s njenim ljubavnikom i učiteljem, Abelardom. Njegova doktrina okajanja je drugačija: nitko ne može stati namjesto drugoga, ne možeš svoju odgovornost prebaciti na drugoga. U tom bi slučaju izgubio svoje samoštovanje, svoj ponos i dignitet. To je srž kritike koju Blixen upućuje kršćanstvu. Po njenom mišljenju, ako Isus ima neku ulogu onda je to u smislu Abelarda, kao uloga uzora. U tom je smislu Isus Heloizina prefiguracija. Svojim ponašanjem Heloiza je uzor svojim suputnicima (izuzevši Frederika).

² Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, 1568, Oxford University Press 1991, str. 504.

³ Isak Dinesen (Karen Blixen), *Ehrengard*, 1962, Penguin 1986, str. 21.

⁴ Isak Dinesen (Karen Blixen), «The Blank Page», *Last Tales*, 1957, Penguin 1986.

No postoji još jedan aspekt, čak i značajniji, u aluziji na ime Heloiza. Njenu je ljubavnu vezu s Abelardom nasilno, u doslovnom smislu riječi, prekinuo njen ujak, Abbot Fulbert kastrirajući Abelarda. Heloiza je nakon toga dospjela u samostan. No čak i ondje ona, sada uvažena nadstojnica samostana, nastavlja iskazivati svoju vječnu žudnju i kako joj sjećanja na prošlo zajedništvo s Abelardom još obuzimaju tijelo. Stoga je ime Heloiza aluzija, ali i alegorija, to jest, etimološki govoreći, «drugi govor», drugi glas unesen u tekst koji zbori o žudnji. Glas koji razgovjetno odzvanja pjesmom Alexandra Popea «Abelard i Heloiza» isto kao i u danskom prijevodu St. St. Blichera, oba teksta koja je Blixen dobro poznavala.



5. Jean Vignaud: *Abbot Fulbert iznenađuje Abelard i Heloiza*, 1819, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska

Na toj razini žudnje Tizian u stvari ulazi u priču. Međutim, važne su dvije pretpostavke. Prvo, berlinski «Das Alte Museum» valja pojmiti kao unutarnju galeriju Karen Blixen u kojoj su pohranjene sve one slike koja je spisateljica vidjela u Parizu, Londonu, Firenci, itd. Drugo: Karen Blixen pomno pazi da stvari u pričama izgledaju vjerojatne. Stoga se postavlja pitanje kako to da Heloiza, obična gola plesačica, uopće išta zna o Veneri i Dijani? Znamo da joj je Frederiko tome pričao opisujući remek-djela u «Das Alte Museum». Nedvojbeno se morao suočiti s određenim poteškoćama pred *Venerom iz Urbina*. Možda je citirao iz Hans Christian Andersenove bajke *Metalna svinja* : «ta prekrasna žena, ostrašćena i blistava života, počivajući na mekanim jastucima, s divotnim, raskrivenim udovima, nabreklih grudi i raskošnih uvojaka koji joj padaju na zaobljena ramena dok joj tamne oči odaju strastvene misli».⁵ Marka Twaina je ta slika još više sablaznila: «Ne radi se o tome što je ona gola i ispružena na krevetu – ne, već o položajujedne njene ruke...».⁶ U svakom slučaju, Frederiku uspijeva podučiti Heloizu i razbuditi njenu žudnju, iako sam nije svjestan što se to događa.



6. Titian: *Venera iz Urbina*, 1538, Uffizi, Firenze

Očito je da Tizianova slika nije tek «tradicionalno predočenje ženskoga tijela kao mjesta muške žudnje.»⁷ Pogled Tizianove Venera i Blixenine Heloize su nešto sasvim drugo. Kao što piše Rone Goffen, američka znanstvenica čija je uža specijalnost Tizian : «Privlačeći vlastitim pogledom pogled promatrača, Venera sugerira da ga ona vidi a kada se promatračevo gledanje vidi, objekt (u gramatičkom smislu riječi) postaje subjekt Venera potpuno nadzire vlastitu seksualnost».⁸ Tizianova *Venera iz Urbina* i njegova *Daneja* pripadaju prizoru iz Heloizina sna. Ona bi radije bila na njihovu mjestu pred Frederikom.

Međutim, Frederik, njena ljubav, je mladić koji se drži na određenoj distanci od erotizma, a ipak, Heloiza se u njega zaljubljuje. Putovi ljubavi su nedokučivi! Preteču tog (neuspjelog) odnosanaći ćemo u Ovidijevim *Metamorfozama*: Venerin sin,

⁵ Hans Christian Andersen, «The Metal Pig», 1842, http://hca.gilead.org.il/metal_pi.html.

⁶ Mark Twain, *A Tramp Abroad*, 1880, <http://www.underthesun.cc/Classics>.

⁷ Susan Hardy Aiken, *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, 1990, str. 116.

⁸ Rona Goffen, *Titian's Women*, 1997, str. 278, 148, 153.

Kupido, slučajno svojom strijelom okrzne Venerine grudi. Zbog toga je izložen oštroj pokudi, ali unatoč tome Venera se zaljubi u prelijepog Adonisa. Problematično je to što Adonisa više zanima lov nego ljubav, činjenica koju Tizian zorno predočuje u svojem prikazu. Štoviše, motiv gdje Venera nastoji besramno i bezuspješno zadržati Adonisa, predstavlja polazište Shakespeareove pjesme:



7. Titian: *Venere i Adonis*, 1554, Prado, Madrid

Njegove oči spaziše njene oči kao da ih ne vidješe (357)
'Ne znam ljubav,' reče on (Adonis), 'niti ću je znati (409)
(On) Ostavlja Ljubav položenu na leđima, u dubokom očaju. (814)⁹

Adonisa zanima lov, Frederika pisanje, nijednoga od njih ljubav. I Venera i Heloiza osjećaju temeljni gubitak, jer njihova se žudnja nije prepoznala i ni jedna ni druga nisu spoznate kao žene. Taj je gubitak središnja tema u djelu Karen Blixen i predstavlja polazište za Heloizinu novu metamorfozu: u boginju Dijanu.

Karen Blixen je samapotvrdila kako joj Dijana draža od Venere. Valja spomenuti da je njen iskaz u stvari citat iz *Kierkegaardova «Dnevnika zavodnika»*. «Dijana je oduvijek bila moj ideal,» reče Johannes zavodnik. «Ona je vješta različitim smicalicama. Očito moja dobra Dijana na jedan ili drugi način posjeduje znanje koje joj omogućuje da bude manje naivna, čak od same Venere».¹⁰ To je Dijana Karen Blixen, obogaćena svojstvima Dijane kakvu je zamišljao njen omiljeni pjesnik Heinrich Heine: lukava, pohotna i ironična. Heloizina reakcija na njen temeljni gubitak u životu je odraz upravo ovakve Dijane. Dakle, ne čedne i osvetničke mitološke Dijane, nego Kierkegaardove i Heineove ironične boginje vješte u različitim vrstama varki!

U mjeri u kojoj smo svi prikovani uz «velike zapadnjačke naracije» koje oblikuju koherentno sjedinjeno rodno jastvo (čovjek, žena, muško, žensko), nemoguće se samo tako osloboditi tog modela.¹¹ Međutim, kao što tvrdi Judith Butler, taj se model može oslabiti i srušiti iznutra uporabom pretjerivanja, inverzije i ironije, a ja bih tome dodao i *humorom i bojom!*

Humor kao pogled na život, je taj koji omogućava Karen Blixen da sa svog položaja kao pisac žonglira s osobama i pojmovima; humor je taj koji njenim pričama daje elastičnost. Danski filozof Soren Kierkegaard imao je velik utjecaj na njeno shvaćanje humora kao pojma. Ali, ona čita Kierkegarda kao što Vrag čita Bibliju – ili kao što Kierkegaardov estetičar čita knjige: «Gledamo sredinu nekog kazališnog komada, čitamo treći dio neke knjige. To nam pruža uživanje potpuno različito od onog koje je pisac želio dati publici.»¹² U filozofskom sustavu Soren Kierkegarda je religiozni stadij najviši (nakon estetskog i etičkog). U tome sustavu je humor međustadij, prije religioznog. No, za Blixen je humor najviši stadij.

⁹ William Shakespeare, *Venus and Adonis*, 1593, <http://www.nth-dimension.co.uk>.

¹⁰ Soren Kierkegaard, *Enten – Eller*, 1843, Soren Kierkegaards Skrifter, Vol. 2, Gad, København 1997, str. 423. / *Either – Or*, translated by David F. & Lillian Marvin Swenson, Princeton University Press 1944/1971, Vol I, pp. 430-31.

¹¹ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990, str. 142.

¹² *Enten – Eller, op.cit.*, str. 288. / *Either – or, op.cit.*, str. 295.

U pismu iz 1926. godine (dok je živjela u Africi) piše da je njen anđeo čuvar *Lucifer*. Zato što on za nju predstavlja pobunu protiv lijepog i malograđanskog u Raju, «traženje istine, stremljenje k svjetlu, kritici – da, onome što se valjda naziva *Duh*. Štoviše: Osjećaj za humor koji se *ničega* ne boji, već *iz svog uvjerenja* ne zazire od ismijavanja svega – i života, novog svjetla, promjene.»¹³

Iz svog cjelokupnog pogleda na život, logično je da Blixen napada i "ismijava" najosnovnije principe kršćanstva, između ostalih doktrinu okajanja.

Heloiza pokazuje da je veća veličina Isusa kao uzora (u Abelardovom smislu), nego kao spasitelja koji je žrtvuje za naše ljudske grijehe. U priči «Diluvij nad Noderneyom» ispričana je i dogodovština o Barrabasu, koji je ožalošćen i sav izvan sebe, jer je došao netko drugi (Isus) i preuzeo njegovo mjesto na križu. Barrabasu je time oduzeta mogućnost da odgovara za svoje vlastite postupke – a to je nedostojno.

U istoj priči nalazimo i malu anegdodu koja aludira na priču u Bibliji o Blagovijesti – o dolasku Svetog Duha umjesto Josipa: «U Egiptu, u trokutnoj Sjini velike Piramide, Sv. Josip se obratio, dok je Magarac travu pasao, Majki Božjoj: 'O, moje drago malo Srce, zar ne možeš bar na trenutak zatvoriti oči i zamisliti si da sam ja taj Sveti Duh?'».¹⁴

Nijedan čovjek ne može imati koristi od toga da dođe netko drugi i preuzme njegovo mjesto, posebno kada, kao u slučaju Barrabasai Sv. Josipa, nitko nije ni tražio zamjenu, niti na križu niti u krevetu.

A što se tiče boje – koje su onda specifične rodne perspektive aluzija na Tiziana (i Veronesa) koje nalazimo u priči Karen Blixen?

U svojoj knjizi «Životi umjetnika» Giorgio Vasari navodi epizodu iz 1546. godine, kada se Tizian uputio u Rim kako bi za kardinala Farnesea dovršio *Danae*. Tamo su ga posjetili Michaelangelo i Vasari, i potonji navodi kako ga je Michelangelo naveliko hvalio ali da je kasnije kazao kako «mu se dosta sviđaju njegove boje i stil, ali kako je šteta što majstori u Veneciji nisu naučili dobro crtati...».¹⁵

Michelangelo u toj prosudbi iskazuje sukob u renesansnoj Italiji između disegna i colorito, dakle, sukob između toskanskih i venecijanskih slikara. Štoviše taj je sukob u vezi s temeljnim raskolom unutar zapadne kulture koji počinje s Platonom i Aristotelom. Oni su utemeljitelji zapadnjačke «kromofobije»¹⁶ koja ide zajedno s mizoginijom (mržnjom prema ženama). Kako piše Rona Goffen: «Disegno se smatrao prvotnim i esencijalnim, stoga muškim svojstvom.(...) Boja, naprotiv, je bila sekundarna i ženska, puka dekoracija, pa stoga nebitna za razumijevanje oblika. Još gore, boja se mogla dovesti u vezu s prijevarom, poput boja korištenih u ženskoj kozmetici (...). *Disegno* je intelekt i razum; *colorito* je užitak i osjećaj i potencijalna opasnost – za muškarce.»¹⁷ U tom kontekstu venecijanski slikari, a naročito Tizian, razorili su uvriježena shvaćanja, dijelom putem «erotiziranja žene» čiji je erotizam do tada predstavljao tabu temu, a dijelom inzistiranjem na «ženskim kolorističkim stilom», kako ga naziva Goffen. U Tizianovim djelima Goffen razabire glas pun štovanja i simpatije za ženska bića, ali glas koji je istodobno i buntovan –i razbludan. Pretpostavljam da je to glas koji je čula Karen Blixen. Problem oko kojega nastaje njena priča «Junakinja» jest, što taj glas nije čuo Frederik.

¹³ Karen Blixen, *Breve fra Afrika*, Gyldendal, København 1978, Vol. II, str. 26 i 31.

¹⁴ Isak Dinesen (Karen Blixen), *Seven Gothic Tales*, 1934, Penguin 1980, str. 200.

¹⁵ Vasari, *op.cit.*, str. 501.

¹⁶ David Batchelor, *Chromophobia*, Reaktion Books, London 2000, str. 29, 52-55.

¹⁷ Rona Goffen, *Titian's «Venus of Urbino»*, Cambridge University Press 1997, str. 15-16.

Postfeministi, kao i teoretičari lezbijskog i homoseksulanog iskustva, tvrde da je «stanje normaliteta lišeno zanimljivosti, energije i mogućnosti naracije.»¹⁸ Možda je to i točno, ali uvažimo riječi Paula Austera koji kaže: «Funkcija naracije je prisiliti ljude da vide što im je pred očima, prikazujući im nešto posve različito.»¹⁹ U tom smislu, opisom neuspjele ljubavi i gubitka žene, priča Karen Blixen ukazuje na tužnu odsutnost dosta 'uobičajenog' heteroseksualnog odnosa, upravo onakvog kakvog zagovara Tizianova Venera.

Zadnja razina u priči je kompleksno pitanje ljubavi i umjetnosti. Vidimo dvije strane same Karen Blixen, kao žene i kao umjetnice: s jedne strane prikazana je žena koja pati, s druge naivni muški pisac, kojega karakterizira određena distanca od erotizma. Pisac Karen Blixen u svakom slučaju nije bila naivna, već je ovim izvrtanjem rodova (taktikom kojom se često služila) pokazala kako je «vješta u različitim vrstama varki».

S engleskoga preveo
Stipe Grgas

¹⁸¹⁸ Aiken, *op.cit.*, str. 52.

¹⁹ Jens Loftager, *Ord*, Dansk lærerforeningen, København 1994, str. 19.