

TROLDSPJLET

Meddelelsesblad for Karin Michaëlis Selskabet. nr. 21 af 3. maj 2011.

Indholdsfortegnelse:

Side 1 Redaktionelle bemærkninger.

Side 2 Oplæg af Beverley Driver Eddy fra Ordets Dag i Randers den 6.11.2010.

Side 12 Oplæg af Hardy Bach fra Årsmødet i Selskabet foråret 2011.

Kære Medlemmer af Karin Michaëlis Selskabet.

Regelmæssigheden i Troldspejlet har været for ringe. Det vil der blive rådet bod på i de kommende uger. Nærværende nummer indeholder to store artikler. Næste nummer bliver i farver, og vil indeholde mange af de billeder, der er blevet efterlyst. Mellem dette og næste nummer vil medlemmerne modtage årets girokupon til sikring af fortsat medlemskab. Alle vil dog modtage både dette og det næste nummer.

Jeg har tøvende indvilget i at fortsætte som redaktør til og med nr. 25 af bladet. Kun tiden kan vise om det er en klog beslutning.

Da der har været omfattende problemer med at indlæse bladet for de medlemmer der får det elektronisk (på grund af forskellige udgaver af Word og Works) kommer bladet denne gang i en pdf-udgave, som alle skulle kunne læse og skrive ud.

Venligst,

H3

Karin Michaëlis, Two House Guests, and Differing Points of View*

By Beverley Driver Eddy
For "Ordets Dag," Randers, Nov. 6, 2010

Karin Michaëlis once said that she had learned, after two failed marriages, that she possessed no talent for marriage, but that she had a special "gift for friendship." I was, in fact, first drawn to her by my fascination with the wide range of friends that she had, among poets, politicians, feminists, painters, revolutionaries, socialists ... and prisoners. I was especially interested by the fact that, even within these groupings, she was on friendly terms with people who could be considered exact opposites – with the biting satirist Karl Kraus and the dense lyrical poet Rainer Maria Rilke, for example, or with the anarchist Aleksander Berkman and the mass murderess Martha Marek. From the beginning I wondered how she could maintain this variety of friendships with people who had little or nothing in common with one another. Today I would like to talk about two of these disparate friends: one the German poet and dramatist Bertolt Brecht and one the renowned Danish thief Harald Christian Storm Nielsen. Both were guests on Michaëlis's island properties on Thurø during the summer of 1933.

Brecht was a Marxist, who had fled to Denmark to escape the Nazi terror. Until he found his own living quarters in Skovbostrand, across the sound from Thurø, he lived for several months in "Torelore," Michaëlis's original island home, which she had just vacated in order to move into a small villa a short distance away.

Throughout his stay in southern Denmark Brecht and Michaëlis socialized regularly and followed one another's literary activities with interest; they critiqued each other's works in progress, and they sometimes treated similar subjects and themes.

In their writing, however, Brecht and Michaëlis used very different techniques, often to very different purposes. Michaëlis was an incorrigible optimist, who believed that all people were basically good, if given the chance to show their true character. Brecht was far more cynical and believed that the basic structures of society would have to be drastically changed before people could even begin to follow their "good" instincts. *Der gute Mensch von Sezuan* (The Good Woman of Sezuan) is Brecht's answer to what he regarded as Michaëlis's naïve argument that people are basically friendly, generous, and loving, and that all that is needed is a little luck and a helping hand to put people on their proper path.¹

During his six-year stay in Denmark, Brecht did, in fact, become acquainted with many of the transient friends and emigrants whom Michaëlis brought to Thurø to live in "Torelore," in two other island houses, and in three small wood-frame cabins on the "Torelore" property. One of the most interesting of these guests was the renowned Danish thief Harald Christian Storm Nielsen. Michaëlis regarded Storm Nielsen as living proof of her

* An earlier version of this paper has appeared in *Dreigroschenheft* 4/2010, 18-26.

¹ In Brecht's play, the heroine is blessed with the sudden gift of money, so that she can follow her altruistic aims. Like Karin, she opens her home to people less fortunate than she, but, instead of showing any real gratitude or making any effort to repay her kindness, these house guests quickly deplete the heroine's meager resources and laugh at her naïveté, until a hard-hearted, practical "cousin" steps in to rescue her by applying the harsh laws of capitalism.

theory that, given a helping hand, even criminals could be transformed into useful citizens. Brecht, however, saw things differently; he considered Storm Nielsen's story to be evidence of the basic criminal nature that was now so rampant within Germany's National Socialist party. Both he and Michaëlis used Storm Nielsen's story as the impetus for works that supported their views. Brecht's work, a farce that he co-authored with Ruth Berlau in 1938, is exemplary for its use of epic theater techniques to reveal the thought processes that characterize a thief, while Michaëlis's work, a portrait that she published under the "Most Unforgettable Character I've Met" rubric in the *Reader's Digest* in 1946, is typical of her tendency to over-idealize criminals in her drive to effect prison reform. Ironically, both writers related Storm Nielsen's story to events in Germany, and their very different interpretations of the thief's character were a continuation of their friendly argument about the basic nature of humankind.

It seems remarkable that Karin Michaëlis would have had a thief among her island guests at the very time she was providing shelter to Jews and Communists fleeing the Nazi terror, but she had never made much distinction between political and criminal prisoners. She was one of the strongest voices that tried to prevent the execution of Sacco and Vanzetti, whom she, like many European intellectuals, believed to be innocent, and she was an ardent supporter of Tom Mooney, whom she believed had been wrongfully convicted for a San Francisco bombing. It was part of her daily routine to write to prisoners around the world, offering them encouragement and reminding them that they were not forgotten. During the 1930s, both refugees from Hitler's Germany and former criminals just out of prison sought her home and her support. Her prison correspondence was directed to thieves, firebrands, revolutionaries, politicians, writers, and artists imprisoned in Denmark, France, Germany, Austria, Russia, Italy, and the United States; two of her better-known prison correspondents included Vienna's former economic minister Hugo Breitner and the Communist writer Erich Mühsam.

Storm Nielsen was one of Michaëlis's more intriguing, non-political prison projects. Known as Denmark's "gentleman thief," he had spent over half his life behind bars. He had become something of a folk hero during a brief period of freedom in 1925, when he sent poems and letters to the newspapers describing the homes of his victims and critiquing their lack of taste. A non-violent felon, his cunning and humor suggested a highly intelligent man who, if given the chance, might improve his lot in life.

Shortly after he was caught and resentenced, Michaëlis began sending him a little money, some of her books, and a friendly letter saying that she wished to correspond with him and help him the next time he was released from prison. Storm Nielsen recalled, in his stilted Danish, that:

She continued year after year to show him her unwavering interest, and in her letters, which generally were five to six pages, she animatedly told about all the big and little things out in the world, which exactly suited Storm's taste and was always encouraging for him to hear about.²

² Storm Fionador, *Livet I Konflikt med Loven*, 193. All translations from the Danish are my own.

Michaëlis confessed that she found the thief's letters back to her "egotistical, vain, insincere."³ Still, she continued to write and to send him a typewriter, dictionaries, and money. She even went so far as to try and arrange for him to do some translations for her Danish publisher, after Storm Nielsen had sent her some translations of Danish poetry that he had made into French, German, Italian, Spanish, and Latin. When at last a sympathetic prison warden promised to support Michaëlis's petition to get him pardoned, Michaëlis went to the Danish king and asked that the thief be released into her custody, with the promise that she "would take the entire responsibility and open my house for him."⁴ She then wrote to the thief, telling him that when the pardon became reality, he should come to her at once. "I am certain that you are approaching bright, safe times," she wrote. "You will never again come inside those sad walls except to introduce yourself sometime as the other person you have become and to say thank you for good treatment."⁵

Others were not so sure of success. Writing from his prison cell in San Quentin, Tom Mooney told Michaëlis: "He has been inside [prison] too long to be able to adjust himself to the outside, I fear, but hope he will surprise [your] fondest hope and expectation for his welfare."⁶ The people on Thurø were terrified at the prospect of having a thief as their neighbor and bought padlocks for their doors. Michaëlis recalled that "children who did not behave were threatened with the 'bad man'."⁷

When Storm Nielsen arrived on Thurø in the fall of 1929, he overturned everyone's expectations. Michaëlis's 90-year-old mother exclaimed in surprise that the bespectacled gentleman who appeared at their door looked "like a professor!"⁸ He had the tastes of a gentleman, exquisite manners, and thoroughly disapproved of Michaëlis's and her mother's love for detective stories. He was given one of the three small wooden cabins on the property, and Michaëlis was astonished to discover that, until he had fully insured all his belongings, her master thief barricaded his door and windows, so that none of his former prison-mates could break in and rob him of his treasures. Ironically, he was even more thorough in protecting his property than were the islanders who had lived in fear of his arrival.

In no time at all Storm Nielsen thoroughly charmed the islanders. He entertained the children, played double solitaire with Michaëlis's mother, and even "went to Sunday-afternoon coffee at the parsonage."⁹ With a fund established by police officers and lawyers interested in the thief's case, and with contributions from Michaëlis and her friends and neighbors, Storm Nielsen opened a rare book store in Copenhagen the following spring. He married well, wrote two books about his life in prison, and returned each summer for a month's visit on Thurø.

³ "What is Criminality?" 18. All citations from this unedited typescript have been adjusted to erase grammatical and punctuation errors. Karin Michaëlis's English was poor, and she always had a collaborator correct her errors before putting anything into print.

⁴ *Ibid.*

⁵ Fionador, 199.

⁶ Tom Mooney. Letter of 26 Jan. 1930.

⁷ *Little Troll* 233.

⁸ Michaëlis, "The Reform of H.P." 108.

⁹ *Little Troll* 234.

During the summer of 1933, while Brecht was living in Michaëlis's home "Torelore," Storm Nielsen and his wife were spending their usual summer holiday in one of the three tiny cabins on the property. Brecht met the reformed thief in a rather unusual way. As Michaëlis's close friend Marie Hjuler recalled it: "... One evening – we were coming home from a visit to the movie theater – we discovered that Brecht had forgotten his key and couldn't get in. But Karin knew what to do. She fetched Storm Nielsen, and within half a second he had opened the locked door."¹⁰

Michaëlis told Brecht the former thief's entire history. It is quite understandable that Brecht was charmed by it. After all, Storm Nielsen had the same pretensions to cultural superiority as Mackie Messer in his own *Dreigroschenoper*, or *Three Penny Opera*. Brecht appears to have been particularly amused at the idea of a thief locking and barricading his home against other thieves. When he and Ruth Berlau co-authored the farce entitled *Alle wissen alles* (Everyone Knows Everything) five years later, this episode became the core of the drama.

The work was never published, and was pulled from rehearsal before it could be performed in Copenhagen. It also went through several revisions. Ruth Berlau complained that Grete Steffin had added a new plot line to the story, which she felt weakened its main point.¹¹ In spite of these collaborations and changes, however, Brecht's idea comes through loud and clear: that people betray their basic character by suspecting others of being like themselves.

Brecht both denied and accepted credit for this main conceit in a foreword to which he lent his signature. First he refers to it as "the treatment of a forgotten English farce from the 90's – to which I have contributed a few suggestions." Later, he describes the thief in the farce as "a Danish national figure, like the English 'Jack the Ripper'."¹² Throughout the play this so-called "national figure" is referred to as "das bohrende X" "the Borer X." This name was the soubriquet of another Danish thief, who had died in prison prior to Brecht's arrival in Denmark; the substitution of names may have been made to protect Storm Nielsen's hard-won aura of bourgeois respectability.¹³

The farce called for the stage to be divided into three separate apartments with paper-thin walls, and one can speculate that this setting was in part suggested by the three small cabins on Michaëlis's property. In his foreword to the drama, Brecht explained how this staging bore out his theories of epic theater:

A man carries out several movements, two others interpret them. They are dependent solely on listening (for the most part, at least) while the audience member sees, as well, and thus comes to a correct interpretation. The interpretations of the [two] eavesdroppers are different. The man who is the observed one changes to an observer who begins to interpret the (two) interpretations. He is successful at interpret-

¹⁰ *Amtsavisen Randers*.

¹¹ Hans Bunge, ed, *Brechts Lai-Tu: Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, 52. It remains unclear to Brecht scholars just what this new plot line may have been.

¹² Ruth Berlau and Bertolt Brecht, *Alle wissen alles*. BBA 1981/02. All translations from this manuscript are my own.

¹³ "Das bohrende X" was one Alfred Julius Thorvald Framlev, who, like Storm Nielsen, had mocked the police and penned an autobiography. Framlev died in April 1933. For more information on Framlev, see Poul Th. Nielsen, "Det bohrende X og Værløse," *Årsskrift. Historisk Forening for Værløse Kommune*, 41 (1989), 34-38.

ing the interpretation of the one eavesdropper correctly, since enough facts are at hand. On the basis of this one interpretation is he able, by using a simple formula, to interpret the other interpretation as well – by a theoretical method. This is a nice twist, and, through this central question a further little benefit evolves: the audience member is shown how to observe and “interpret.”

Through the walls of their rooms, the three male characters hear odd sounds and partial conversations from the neighboring apartments. One of these men, a dentist, has been having numerous affairs with his female patients. When he hears suspicious sounds from the fish dealer’s room, he concludes, falsely, that the fish dealer is having an affair with his wife. The fish dealer’s other neighbor is a retiree. He is terrified of being robbed and has locks installed to protect him from the fish dealer, whom he suspects of being the much-vaunted “Borer X.” Using deduction, the fish dealer clears up the confusions of the play when he says to the dentist: “Ah, *you* are a Don Juan? That is most important.... [T]hat explains everything. ... The whole explanation for my dealings, now we have it – is the explanation of a Don Juan. For him I can only be a Don Juan.”¹⁴

The fish dealer draws two columns to demonstrate how differently his two neighbors had interpreted the sounds and occurrences in the fish shop. He points out that the very acts that the Don Juan dentist believed to be those of a seducer were interpreted by the retiree as the actions of a thief. Where the dentist thought the fish dealer had acquired a key to commit adultery with the dentist’s wife, the retiree believed the fish dealer had acquired the key for the theft of the dentist’s drill. Where the dentist thought the fish dealer owned a variety of hats in order better to seduce his female customers, the retiree believed the fish dealer was using them for disguising his appearance. Where the dentist thought the fish dealer’s party invitation was to a sexual orgy, the retiree believed the invitation was a fabrication designed to create an alibi for the time of the fish dealer’s crimes. Ergo, the retiree himself was actually “Borer X.” At the close of the play the retiree confirms the fish dealer’s analysis by fleeing his apartment and going into hiding.

The thief’s wife had, until this point, been completely unaware of her husband’s dark history. The fish dealer consoles her by remarking:

You see, my dear Christine, for a man who thinks philosophically it is relatively uninteresting, whether someone is a thief or a retiree. Philosophically they are simply human professions. I am convinced, my dear Christine, that your husband did not practice his profession for fun. None of us does that.¹⁵

The fish dealer seems to be suggesting here that the profession of the thief is irrelevant. In his foreword, however, Brecht suggests that the farce can be viewed on an entirely different level, as a parable for what was going on in Nazi Germany.¹⁶ He puts it this way: “It hardly requires a special explanation as to why this atmosphere of suspicion that

¹⁴ Ruth Berlau and Bertolt Brecht, *Alle wissen alles*. BBA 1981/60.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Hans Christian Nørregaard has stated emphatically that not all scholars read Brecht’s farce as a critique of the Nazi character; he sees nothing in the work that would apply to a political interpretation, and points out that when Brecht’s play was rejected for the stage, it was simply because it was considered a failed farce. “Glauben, Rätseln, Wissen – 2. Teil: Storm Nielsen und Storm Petersen.” *Dreigroschenheft* 1/2011, 41-45.

everyone harbors towards everyone else – of spying and distrust of the honest man – is particularly relevant in our time.”¹⁷

It appears that in this play, then, Brecht transformed Karin Michaëlis’s tale of the thief afraid of other thieves into a drama with contemporary political implications. If the tale is taken and transferred to the world stage, it becomes a telling indictment of the Hitler regime. In Hitler’s Germany, neighbors were encouraged to spy on neighbors and to report all suspicions of questionable behavior to the police. As soon as the Danish setting of the farce is understood as a cipher for Nazi Germany, the figure of the thief takes on increased importance. Through him, Brecht shows that criminals suspect others of the very kinds of criminal behavior they themselves practice. In accusing the fish dealer, the retiree accused himself. Similarly, the accusations of the Nazis were, in fact, self-accusations, and those they accused were, in fact, innocent of any crime.

The greatest of Nazi accusations, the one that made it possible for Hitler to seize dictatorial power, was the burning of the Reichstag on February 27, 1933. The Nazis blamed the fire on the Communists and set out to prove that the Communists had set the fire in a deliberate attempt to destroy the German government. They immediately rounded up hundreds of innocent Germans as “suspects,” even as hundreds more, Brecht among them, fled the country to avoid arrest.

A number of these German emigrants attempted to prove that the Reichstag burning had been a Nazi plot by gathering evidence of Nazi terror and publishing it in the so-called *Brown Book*.¹⁸ Brecht, however, took a less direct route. In the farce *Alle wissen alles*, accusations become self-accusations. If this truth is applied to the Nazis, it follows that the Communists had not plotted and carried out the Reichstag fire as had been charged; the Nazis themselves had done so.

Such an interpretation supports the view that, while Ruth Berlau’s contributions to the farce may well have been considerable, the main conceit of the drama is characteristically Brechtian. Here, as in so many of his political works, Brecht uses an oblique and superficially self-defeating argument to make his point. Instead of directly accusing the Nazis of setting the Reichstag fire, as the authors of the *Brown Book* had, Brecht suggests the Nazis had, in fact, accused themselves.

To judge from his foreword to the play, it appears that Brecht believed that the structure of the farce would force the public to arrive at the same conclusion. It would incite “observers” to become “interpreters” of history. In the Brecht/Berlau farce, the retiree realizes that he has been recognized as a criminal and flees the scene. Brecht doubtless hoped that world-wide recognition of the Nazi crimes would force the Nazis from the scene as well. Unfortunately, it was seven more years before the Nazis were defeated and the world became fully aware of the actual depth of the crimes committed under the Nazi banner. By then, both Brecht and Michaëlis were living in exile in the United States.

¹⁷ Ruth Berlau and Bertolt Brecht, *Alle wissen alles*. BBA1981/02. This sentence appears to have been added to the foreword when Brecht was trying to market the play beyond Denmark. Nørregård, 42.

¹⁸ *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror*. Basel: Universum-Bücherei, 1933.

Michaëlis was, in fact, living with the Brechts in their Santa Monica home as the war drew to a close, and she, Brecht, and Oskar Homulka had just left a screening of the film *The Memphis Belle* when they learned of D-Day. Several months later, Michaëlis wrote her own spin on the Storm Nielsen tale.

Her piece reveals that, despite the horrors of the war, the loss of many friends, and her own poverty and frail health, Michaëlis had maintained her belief in the essential goodness of humankind. In her mind she now glorified Storm Nielsen, by transforming the bourgeois thief into a Danish patriot and war hero who put his lock-picking skills to good use in the Danish underground. The idea came to her when she learned that members of the Danish resistance had exploded a factory that manufactured airplane parts on the island of Refshaleø. As soon as she was once again allowed to correspond with her friends in Denmark, she wrote eagerly to Marie Hjuler, asking whether Storm Nielsen might not have been involved in this brave act of subterfuge.¹⁹ And she wrote up this hope for "The Most Unforgettable Character I've Met" series in the *Reader's Digest*.

The first half of the article is a fairly straightforward account of Storm Nielsen's life of crime, his release to Michaëlis's custody, and his transformation from Denmark's most famous burglar to "a diligent shopkeeper, a thoughtful husband and a quiet and modest man."²⁰ She then fabricates a tale whereby Storm Nielsen (whom she calls Hans Petersen) appears to be a German collaborator, who wears "a beautifully tailored German uniform" and bears himself "with his old arrogant pride."²¹ When members of the resistance receive anonymous letters giving information of German war plans, nobody suspects that they are from Hans Petersen. Finally, when the Danish saboteurs are unable to pick the special locks of the Refshaleø factory, they receive their first signed note from Hans Petersen, telling them that he will be at the factory at midnight and will open the locks on the factory doors. This he does. Michaëlis writes: "Now he could have left quite safely, but he refused. 'I want to set one of the fuses myself.'" He enters the factory with the other saboteurs, who lay their fuses and come rushing out just before a series of explosions reduces the factory to rubble. Michaëlis concludes: "But quick as Hans Petersen had been with the lock, he was too slow in his dynamiting. He was the only dynamiter who did not come out. It was a grandiose ending. Somehow I feel that it was the one H. P. would have chosen. Who knows? Perhaps he did."²²

The ending to this tale is as typical for Michaëlis as is Brecht's ending to his farce, for it reflects her unflinching belief that criminals could be transformed into heroes. The *Reader's Digest* not only accepted her conceit in 1946, but reprinted it nearly thirty-five years later in a volume that was touted as true stories of the Second World War.²³

Although Michaëlis was probably disappointed to learn, upon her return to Denmark, that Storm Nielsen had not become the hero she had hoped for, she could be content with the fact that she had turned the former felon into a worthwhile citizen. But did she,

¹⁹ Letter of 31 July 1945.

²⁰ Michaëlis, "The Reform of H.P.," 109.

²¹ *Ibid.*

²² "The Reform of H.P.," 110.

²³ Grace Naismith, ed., *Secrets and Spies. True Stories of World War II*. Pleasantville N.Y.: Reader's Digest Association, ca. 1980.

like Brecht, regard Storm Nielsen as a cipher for Nazi Germany? No one had been more horrified than she by the anti-Semitism that had driven so many of her Jewish friends into exile and swallowed up so many others in the death camps. Still, she clung to the idea that most Germans could be redeemed, just as most so-called criminals could.

To find the connections that Michaëlis made between Storm Nielsen and the population of Nazi Germany, we must look to Michaëlis's wartime speeches, just as we must look to Brecht's foreword to find evidence of the deeper purposes of his farce. In a lecture given during the course of the war Michaëlis had argued:

No, do not tell me that criminals exist. I do not believe it. But even at this time, on this day, in this hour, all of us here know that in the German concentration campus things happen [that are] worse than our imagination can depict. ... I still say: There are no criminals. [But] there are sick people so sick and so contagious, that the only thing to do is to get rid of them and give them a merciful death.²⁴

Michaëlis believed that the "contagion" of these few had infected the German nation with racial hatred, and that once the war was over, it was everybody's duty to lend the Germans a helping hand and get them back onto the proper path. She cited the story of Storm Nielsen's reformation, she said, simply "to show you, that what happened to him, a neither very gifted nor very good nor very unusual man, could happen to most, if only someone was willing to stretch out a hand at the critical moment. In other words, I the believer in mankind do not believe in incurable criminality."²⁵

Michaëlis was convinced that most so-called criminals had, as children, become bad only after being placed in bad surroundings. She extended the parallel to the German people:

You know how easily a little child learns a new language. It may be the most difficult tongue in the world, but for a child it is no more than playing with snow. And the same child will very quickly forget his own language. Please remember that! This is just what has happened in Germany. Children have been taught a new Language and they have forgotten their own.²⁶

Again and again Michaëlis expressed her opinion that Germany, like Storm Nielsen, could be redeemed, if treated with kindness and compassion once the war was over:

Nobody can tell me that the German people of today have not the same virtues (and faults) as the people of and before 1914. If this war comes out as we hope and pray[,] there will be the problem of clearing the ground for an era of good will. It will be as urgent a problem as that of organizing relief. The victors must not make the defeated nation responsible for the actions of those few who have worked with the most poisonous weapon in existence, fear.²⁷

²⁴ Michaëlis, "What is Criminality?" 10.

²⁵ "What is Criminality" 22.

²⁶ Michaëlis, "Symposium" 47-48.

²⁷ "Symposium" 47.

Michaëlis would continue to speak out against those who would punish the Germans for actions they had taken during the Hitler regime. When she returned to Denmark, Michaëlis was a frail old woman who had been largely forgotten by a new generation of Danish writers, and she had neither the finances nor the political clout to push her policy of reconciliation and redemption. Many of those whom Michaëlis had aided during the Hitler years were less forgiving than she towards those Germans who had, at least tacitly, supported the Nazi cause. Still, they paid tribute to her moral stance. When Michaëlis died in January 1950, Bertolt Brecht and seven other emigrants, including Alfred Kantorowicz, Hanns Eisler, and Anna Seghers, sent a written tribute that emphasized her uniquely selfless spirit:

In your books and in your life you have always stood on the side of human decency, justice, truth, and peace. You have always interested yourself much more for other people than for yourself. You have helped many people in many lands, and always been surprised, whenever somebody thought about you.²⁸

At Michaëlis's funeral in Copenhagen the large chapel was far from full, and the newspapers reported that "it also didn't exactly swarm with prominent names."²⁹ Still, one of the papers noticed a figure sitting at the rear of the chapel: "A man sat in the back-ground, and held his hands before his eyes so that no one could see that he was present and weeping. It was a man whom Karin Michaëlis had looked after, had helped and supported, after he had sat for 27 years in Horsens penitentiary."³⁰ That man was Karin Michaëlis's most potent argument for her belief in the basic goodness of humankind; it was her reformed master thief, Harald Storm Nielsen.

²⁸ Birgit S. Nielsen, "Die Freundschaft Bert Brechts und Helene Weigels mit Karin Michaëlis," 91.

²⁹ *Social-Demokrat*, 19 Jan. 1950.

³⁰ *Politiken*, 19 Jan. 1950.

Works Cited

- Amtsavisen Randers*. An otherwise unidentified, undated newspaper article [Nov. 1973?] in Marie Hjuler's scrapbook. The Local Historical Archives, Randers, Denmark. R414.
- Berlau, Ruth and Bertolt Brecht. *Alle wissen alles*. Bertolt Brecht Archives [BBA], Berlin. 626/1-60; 1981/1-65+.
- Bunge, Hans, Editor. *Brechts Lai-Tu: Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*. Darmstadt and Neuwied: Luchterhand, 1985.
- Fionador, Storm [H. Storm Nielsen]. *Livet I Konflikt wed Loven*. Copenhagen: Internationale Editore, 1930.
- "Gribende farvel til pigen med glasskårene." *Social-Demokrat*. 19 Jan. 1950.
- "Karin Michaëlis bisat I gaar." *Politiken*. 19 Jan. 1950.
- Michaëlis, Karin. Letter to Marie Hjuler, 31 July 1945. The Royal Library, Copenhagen.
- _____. In collaboration with Lenore Sorsby. *Little Troll*. New York: Creative Age, 1946.
- _____. "The Reform of H.P., Burglar Extraordinary." *Reader's Digest* 48 (May 1946). 107-110.
- _____. "Symposium." *Decision* 1:1 [Jan. 1941], 47-48.
- _____. "What is Criminality?" Typescript. The Royal Library, Copenhagen.
- Mooney, Tom. Letter to Karin Michaëlis, 26 Jan. 1930. The Royal Library, Copenhagen.
- Nielsen, Birgit S. "Die Freundschaft Bert Brechts und Helene Weigels mit Karin Michaëlis. Eine literarisch-menschliche Beziehung im Exil." Edith Böhne and Wolfgang Motzkau-Valeton, editors. *Die Künste und die Wissenschaften im Exil 1933-1945*. Stuttgart: Lambert Schneider, 1992, 71-96.
- Nørregaard, Hans Christian. "Glauben, Rätseln, Wissen – 2. Teil: Storm Nielsen und Storm Petersen." *Dreigroschenheft* 1/2011, 41-45.

Hardy Bach

TROLDEN I TRÆET eller DEN SANDDRU LØGNERSKE

Om Karin Michaëlis' romanserie *Træet paa Godt og Ondt*

1 Stil og stemmer

Karin Michaëlis' springende form og stil irriterede og ængstede mænd med behov for faste rammer. Både Georg Brandes og Pontoppidan og Tom Kristensen havde store forbehold over for hendes roman.

Til rækken af bekymrede mænd kan man roligt føje Ulla Albeck: "Karin Michaëlis er ikke, som man har villet mene, nogen stor og raffineret Stilkunstner. Hun mestrer i alt væsentligt kun den ene Form, 'den tøsede Fantasis underlige Krible-Krable', den lunefulde Tale-sprogsform som en art Grundprosa, hvori alle Emner afhandles, Løshed i Tankegangen, impulsive Spring og Indfald, harmløs, indsmigrende, uden Hemninger eller Diplomati, uden Nerve. Som Brugsprosa igennem et helt Forfatterskab vederstyggelig." Det er paradoksalt at stilistiker Ulla Albeck, forfatteren til den klassiske *Dansk stilistik*, har formået at vende det døve øre til det hav af stemmer, der høres i Michaëlis' bøger.

Men lad os nu kikke nøjere på stilen i en sådan 'tøset fantasis krible-krable':

"Gunhild laa paa Ryggen i Havegangens Bark. Naar hun strakte Armene ud, kunde hun naa Auriklerne paa begge Sider. Næsen var propfuld af rar Lugt baade af Bark og Buxbom og Theroser. Theroser var Løgn, for man lavede ikke The af dem. Der var mange, mange Ting, som var Løgn. Gunhild begyndte at tælle til Evigheden. Først talte man til Klokken Tolv, og saa igen til Klokken tolv. Alle Fingre og Næse og Mund, det var tolv. Naar man talte mange Gange, kom man til hundrede Aar, og Evigheden var lavet af saa mange hundrede Aar, som der var Maddiker i Svinetønden og Gryn i Mors store Gryde fuld af Risesengrød. Men det nyttede ikke, man talte aldrig saa mange hundrede Aar, for der blev ved at komme flere, det ene bagved det andet. Hun aabnede Øjnene paa Klem og saa op i Luften. Deroppe var det, Evigheden og Vorherre boede."

Gennem den barnlige tone sætter fortælleren sig i barnets sted; hun gengiver formodentlig ret præcist en velopdragen og tænksom 5-årig piges sprog og tankegang anno 1877. Vi oplever situationen med barnets sanser; netop med sanser. Men stilen er samtidig symbolmættet: det er på en måde et barns fødsel eller i hvert fald dets 'kommen til verden' gennem sin gryende bevidsthed om verden. Dermed anslås temaer, som gennemsyrrer hele romanværket: verden erkendes primært gennem kroppen; sproget er sekundært og problematisk. Alle sanser er på spil, men ikke lige meget; der begyndes med de 'lavere' mest 'dyriske' af sanserne: den taktile følesans, lugtesansen og smagssansen, "Fingre og Næse og Mund"; mens de 'højere' sanser: synet og hørelsen skubbes i baggrunden. Først et stykke inde i sekvensen åbner Gunhild øjnene; med øjnene ser man verden, kommer til kundskab om verden, dog først når man har ædt af kundskabens træ: "da åbnedes deres øjne og de kendte, at de var nøgne". Men høresansen er næsten farligere end synssan-

sen, for med ørerne modtager man sproget og ordene og kommer til kundskab om de mange, mange ting der er løgn. Hermed signaleres det første lille tab af uskyld. Og hvis man synes at ørerne mangler, skal man blot lytte til blomsterne: aurikler betyder nemlig 'små ører'.

Men det citerede er også et godt eksempel på Michaëlis' brug af indre monolog eller dækket direkte tale og tanke. Men teknikken med dækning rejser også spørgsmålet: hvem taler? Den femårige pige eller den halvtredsårige forfatter? Der er nok ikke vandtætte skodder mellem de to. På sin egen måde demonstrerer Michaëlis sin opfattelse af sproget som en langt fra rationel eller logisk størrelse. Når vi taler (eller tænker) snakker vores fortid og vore omgivelser med; de snakker så at sige i munden på os. Ordene rummer et hav af bitioner, variationer, erindringer og forglemmelser, som spiller med i hver en ytring. Jeget som en sikker og fast størrelse undermineres.

Undertiden, når særlig vigtige temaer skal belyses, udvides den dækkede direkte tale til decideret *stream of consciousness* og så skal man holde ørerne stive. Indre monolog får vi for fuld udblæsning i de tre på hinanden følgende kapitler "Mor binder", "Jomfru Leth" og "Konen med de to Mænd". Gunhilds mor er kransebinderske; og sekvensen begynder traditionelt objektivt: "Mor fortalte altid naar hun bandt"; det moderen fortæller eller genfortæller er de føljetonromaner, hun 'sluger' i ledige stunder; emnet er altid romantisk – og helst ulykkelig – kærlighed. Indimellem dukker 'tilfældige' associationer og replikker fra den konkrete situation ved køkkenbordet, hvor kransene bindes, op. Og Gunhild fantaserer videre over de spændende fortællinger. Læseren bringes i samme situation som Gunhild: skellet mellem sandhed og løgn, fantasi og virkelighed udviskes. Og fortællerjegets sikre status undermineres.

Vi hører således på én gang føljetonromanens sprog, moderens gengivelse, Gunhild der fantaserer videre og den 50-årige forfatter, der et eller andet sted 'redigerer'; når dertil kommer at føljetonens personer smelter sammen med eller forveksles med den almindelige bysladder om en lokal skandale om "Konen med de to Mænd", bliver fortællerstemmen helt ubestemmelig, sproget bliver en kaotisk polyfon lydstrøm. En mangfoldighed af stemmer blander sig! Et hav af forskellige stemmer, som tilsammen kredser om en bestemt fantasiforestilling, som bevæger sig gennem hele romanværket: 'konen med de to mænd'. Dette tema vender jeg tilbage til.

I romanserien fortælles gang på gang om Gunhilds mangel på stil og smag, ikke bare når det drejer sig om skrift og tale, men også når det drejer sig om hendes påklædning; Gunhilds 'karnevalskostumer' kikker jeg også nærmere på om lidt.

I bind III tager Michaëlis diskussionen om den gode smag op og viser, hvor vanskelig den snak egentlig er; med drillende humor punkterer hun al selvhøjtidelig tale om stil og smag og *demonstrerer* samtidig på én gang sin egen (mangel på) stil og sin poetik. Det er den 20-årige Gunhild og klaverlæreren, Gudmund Rose, der snakker:

"Gunhild spurgte, i stor Angst for, at det igen var noget hun burde have vidst: – Vil De ikke nok sige mig, *hvad Stil* er? – Hun havde saa tidt hørt Ordet "god Stil" og "daarlig Stil", men aldrig forbundet nogen Tanke dermed."

Rose forsøger sig med en længere udredning og slutter: "– Ved De saa, hvad Stil er? – Skulde hun svare ja? Hun blev rød, saa forvirret til Siden, og rystede endelig paa Hovedet. Hun havde jo slet ikke hørt efter, men tænkt paa andre Ting og ønsket: – Gid han aldrig vil holde op!"

Rose forsøger sig igen, men heller ikke denne gang lykkes det; men så tager han fat med den helt store demonstrative forklaring:

"– Godt, saa om igen, alle gode Gange ere tre: De og jeg har været en Tur i Skoven. Set de samme Ting. Oplevet nøjagtigt det samme. Vi skal begge skrive et Brev om Turen. Kunde De nu tænke Dem, at de to Breve kom til at ligne hinanden? – Det ... det ved jeg ikke! – Hvad ved De ikke? – Gunhild kæmpede med Taarerne. Bare hun aldrig var kommen med det Spørgsmaal. Hun havde i Hasten tænkt sig, at hun gik i Skoven med Gudmund Rose, ad en ganske Smal Sti, der duftede af Kaprifolier. Hun lukkede Øjnene for bedre at mærke Mosset under Fødderne og for bedre at lytte til Suset oppe i Kronerne. Der var grønt Mos op ad Stammerne paa den ene Side, men lyst Lav paa den anden. Nu kom de til Eremitagesletten, Solen var ved at gaa ned, Dyrene kom hen og slikkede hendes hænder. Saa var det, han spurgte om det med de to Breve. – Hvad tænker De paa? – Paa ... det ude i Skoven ... Jeg tror ikke, jeg kunne skrive det alt sammen i et Brev ... Han tog sig til Panden: – Jeg giver fortabt! Gud hjælpe mig, jeg giver fortabt! De er umulig! – Gunhild græd stille og snøftende. Og havde saa tilmed glemt sit Lommetørklæde."

Ordet "Skovtur" tager så at sige magten fra Gunhild – ville en mand måske tænke; men Michaëlis ville nok snarere hævde, at ordet blev levende for hende. Altså to forskellige sprogopfattelser eller bedre: sansninger af sproget og dermed også to forskellige poetikker.

Tom Kristensen mente at *Træet paa Godt og Ondt* var løst komponeret. Og sådan virker den også ved første øjekast, for romanserien rummer en lystig blanding af elementer fra mange i grunden uforenelige romantyper: dannelsesroman, udviklingsroman, guvernante-roman, den moderne stream-of-consciousness-roman, eventyrroman, skælm- eller gavytverroman, skæbneroman, brev- eller dagbogsroman samt opdagelses- eller rejseroman. En rigtig karnevalistisk bastard.

Igennem fem bind følger vi pigen Gunhild fra hendes 4.-5. år til hun springer ud som forfatter i en alder af knap 30 år. Gunhild dannes, men udvikler sig også psykisk og samtidig finder hun på en eventyrlig måde gennem prøvelser og lidelser frem til den, hun – som en anden grim ælling – altid har været: poeten, digteren som skaber sin egen verden. Romanserien er således fortællingen om en digters tilblivelse eller fødsel.

De fem bind er symmetrisk ordnet med to bøger før og to bøger efter den centrale og afgørende begivenhed, den unævnelige hemmelighed: voldtægten, det endelige fald ned i syndens verden. Voldtægten er centrum i romanserien og midtpunktet i Gunhild Groths liv og levned. Voldtægten som symbol på seksualitetens dæmoniske side. Titlerne fortæller således Gunhilds historie: i bind I og II er hun *Pigen med Glasskaarene* og den *Lille Løgnerske*, hvilket vil sige at hun er digter fra fødselen af, men endnu på et barnligt grundlag, uden den afgørende kundskab om virkelighedens syndige og seksuelle karakter på godt og ondt.

Bd. III hedder *Hemmeligheden*. Med hemmeligheden om voldtægten som ballast forlader hun barndommens verden; konkret skildres dette i det første kapitel "Lyst for og mørkt bag": Gunhild sejler ud gennem Randers Fjord idet hun forsøger at lægge voldtægten bag sig ved at fortrænge erindringen om den. 'Fortrængningsmekanismen' er med til at strukturere romanserien. Kronologisk sker voldtægten nemlig i bind II; men her nævnes den ikke med ét ord; det sker som sagt først i starten af *Hemmeligheden*, som egentlig handler om umuligheden af at glemme 'mørket bag'; og det vises i slutkapitlet "Graven aabner sig" hvor voldtægtsmanden, uden navns nævnelse, dukker op og Gunhild flygter i panisk angst. Først helt henne i slutningen af bind IV, hvor et kapitel, som en art gentagelsestvang også bærer titlen "Graven aabner sig", vender det fortrængte for alvor tilbage: voldtægtsmanden Thorvald Broby dukker op. Nu er flugt umulig!

Med bind IV og V følger vi Gunhilds modning til digter. Foran titlen på bind IV, *Synd og Sorg og Fare*, har MichaëlisKM anbragt tre sarkastisk-humoristiske prikker ... Titlen er nemlig et løsrevet citat fra Peter Foersoms barnefromme salme, som i sin helhed lyder: "Nu lukker sig mit øje, / Gud Fader i det høje, / i varetægt mig tag! / Fra synd og sorg og fare / din engel mig bevare, / som ledet har min fod i dag!" Guds varetægt må have været af den håndfaste slags, og selv om hans engel måske nok har ledet Gunhilds fod fra hendes første barnlige og famlende skridt på digterbanen, så har den så sandelig ikke bevaret hende fra hverken synd, sorg eller fare, og vil heller ikke gøre det fremover.

Titlen på sidste bind hedder *Følgerne*; den spiller på den folkelige talemåde 'et forhold der fik følger': Gunhilds appetit på kundskabstræets forbudne frugter og hendes forhold til 'sine' mænd, voldtægtsmanden Thorvald Broby, elskeren Kasimir Land, klaverlæreren Gudmund Rose og ægtemanden Ole Hastrup, samt til rækken af incest-agtigt overskridende mandspersoner får ikke følger i form af børn men i form af de bøger, hun nu tager fat på at skrive!

2 Syndefaldsmyten

Titlen *Træet paa Godt og Ondt* er velvalgt. Hele romanserien er én lang række gennemspilninger af syndefaldsmyten forstået som fortællingen om menneskets kommen til bevidsthed om den farlige, syndige og frydefulde seksualitet. Men samtidig er romanserien en fortælling om gentagne tab af uskyld og kommen til bevidsthed om verdens rå realiteter.

Da den barske sandhed om syndefaldet, forstået som bevidsthed om forplantningens og seksualitetens mysterium, omsider går op for den 17-årige Gunhild, sker det, ikke tilfældigt, netop gennem begge de 'øvre' sanser: ørerne og øjnene. Med melodramatisk humor skildres den skrækelige scene; Gunhild har tysktimer med sin elev Jens Vifild:

"Nede i Gaarden bagved Jernkæderne var en Mængde Køer trukket frem, der stod Folk og holdt dem, og til højre stod Tyren. To Karle trak Tyren over til en Ko. Jens Vifild klappede i Hænderne: – Nu skal De bare se Løjer! Gunhild tog Mine paa: – Sæt dig hen og skriv pænt paa Tavlen, hører du! Uvilkaarligt saa Gunhild ud igen, og nu sagde Jens Vifild noget, hun helst vilde skylle ud af Øret med det samme. Hun proppede Knoerne i Munden og

bed til og jog ud paa Loftet. Der blev hun staaende. Blodet gik saa voldsomt til Ansigtet, at hun havde Fornemmelsen af, at nu ville det briste ud gennem Porerne som Sved. Nede fra Gaarden hørte hun Karlene raabe, hørte Tyren brøle. Nej, nej, nej ... det var ikke saadan. Det kunde ikke være saadan. Men dybt inde vidste hun, at saadan var det. Saa var der slet ingen Forskel paa Dyr og Mennesker."

Scenen er vel nærmest tragikomisk. Michaëlis overdriver helt ud i det groteske for at få sin pointe frem: tabuiseringen af seksualiteten er så omfattende og skadelig at når 'kundskabens' omsider kommer for en dag, er den direkte chokerende og invaliderende.

Med sin karnevalistiske logik vender Michaëlis selve centralsymbolet på hovedet. Byen Randers er for barnet Gunhild, selve Kundskabens Træ, som hun dristigt kravler rundt i og modigt æder af. Men hvor Bibelens anbringer træet midt i haven, der anbringer Michaëlis haven midt i træet. Gunhilds paradis er bedstemors hus og have: "Troen paa Trygheden i det gamle honninggule Hus ned i Bunden af Slotsgaarden, er Gunhilds inderste dybeste Religion. Freden i Hus og Have. *Bedstemors Have*."

Da bedstemoderen i bogens slutning mister sit hus og sin have, bryder Gunhilds verden sammen. Begge hendes forældre 'falder': faderen gennem sin hævngherrige destruktion af havens roser, moderen gennem sin urimelige anklage mod Gunhild for 'forræderi': "Og du har vidst det! Gaa! ... Gaa! ... Jeg taaler ikke at se dig! ... Mit eget Barn. Du har forraadt det, der var mig mest dyrebart, mit gamle Hjem. Du har tiet og ladet det ske! Mit gamle Hjem ... Hver Sten i Muren er mig hellig ... Det Hjem har du forraadt ... forraadt [...] Som et Vandrør, der brister i haard Frost, brast der noget i Gunhild, men hun fandt ikke Ord til sin Retfærdiggørelse."

Skønt uskyldig mister Gunhild sin uskyld og trækkes med ind i det store syndefald, hvorved hun også mister sin barnetro. Barndomsverdenens undergang, hvor Gunhild kastes ud fra sit Paradis symboliseres med byens brand, som skildres med apokalyptiske farver.

Men intet syndefald uden en slange! Og dén anbringer Michaëlis med grotesk humor midt i tragedien: "Bedstemors Have var ikke til at kende. Laagen var revet af, det halve Stakit væltet, to mægtige Brandvogne var kørt ind gennem Aabningen, tværs over Bedene – tværs over Fars rodskaarne Roser. Mellem de nedtrampede Blomster stod Brandspande, laa Slanger, Tønder, Møbler, Bylter af Sengetøj. Oppe paa Taget krøb to Brandmænd. Døren til Køkkenet var aaben. Opad Trinene, indover det røde Murstensgulv krøb en Slange, fra en Rift straaede Vandet i Vejret og plaskede igen ned i Murstenene. Paa Grukedlen flaksede et Par Høns forvildet om."

Selve stedet, hvorfra Gunhild iagttager sin far, der går amok på bedstemoderens roser, er ikke tilfældigt: "Hendes Angst voksede til Gru [...] Saa styrtede hun over i Tømmergaarden og tumlede rundt i Brædestablerne, til hun fandt sig et sikkert Stade, hvorfra hun kun kunde følge hans Færd." Kundskabens Træ er her forvandlet til tømmergårdens brædder. At det virkelig forholder sig således, ses af at scenen så at sige gentager sig ca. tyve år senere da Gunhild også bliver smidt ud fra et, ganske vist falsk, paradis: sit og sin mands, Ole Hastrups, fælles hjem: "Lidt længere fremme laa Tømmergaarden med alle de rare lune Lugte af Dyr og Skov og Jord og Barndom. Det kæreste Skjulested fra gamle Dage. Men man gemte sig ikke mellem Tømmerstabler, naar man var gift og jaget ud af Huset."

Siddende på en tømmerstabel erindrer hun sit 'syndefald', da hun som 19-årig blev voldtaget af dyrlægen Thorvald Broby og for første gang blev tvunget til at æde af træets forbudne frugt.

Gang på gang bringes Kundskabens Træ og 'Korsets Træ' i symbolsk nærhed af hinanden. I det allerførste kapitel så vi Gunhild ligge på ryggen og strækker armene ud til begge sider i korsstilling; hun ligger i havegangens *bark*; det er duften af barken fra Kundskabens Træ, som hun med sin 'dyriske' lugtesans indsnuser med velvære mens hun forsøger at 'tælle til evigheden'. To gange dukker havegangens bark og aurikler op igen og forbindes med samme følelse af 'evighed', som man vel kan kalde træet 'gode' side.

I *Synd og Sorg og Fare* vågner Gunhild op efter en lykkelig nat med sin elskede Kasmir: "Solvarm Bark ... Havegangen ... Auriklerne ... Igen solvarm Bark ... Hvor er hun? Hvor kommer det fra? En Haand under Nakken. Hvisken: – Sover du, lille Elskede? [...] Saa rækker hun, prøvende, varsomt Haanden ud, den rammer et Ansigt, glider over Hud, glider over Haar: Solvarm Bark...!"

I *Følgerne*, hvor hun langt om længe har gjort op med sin voldtægtsmand og samtidig kæmpet sig fri af sit voldeligt ægteskab hedder det: "Og med ét har hun den milde lune Lugt af Bark i Næseborene, som dengang hun for længe, længe siden laa hjemme i den smalle Havegang mellem Auriklerne og prøvede at maale Evigheden ud."

I *Lille løgnerske* er havegangen byttet ud med "Midterskibet i St. Martins Kirke". Vi er til Gunhilds konfirmation. Nu kan hun ikke længere nå til begge sider: "en Række Drengene og en Række Piger. Der er ikke tre Alen mellem Rækkerne, og dog er det, der skiller dem, bredere og dybere end Havet. Præsten taler til Drengene, taler til Piger, tager Løfte af dem og tegner et Kors paa deres Pande. Naar Præsten tager sin Haand bort, er det usynligt, dog opstaar hver Gang to nye Verden, en for Drengene, en for Pigerne." Det er en bitter kritik af kirkens opdragende rolle. Korset nagler børnene fast til deres 'gudgivne' kønsroller med sikker udsigt til kønskamp i stedet for kærlighed og kundskab.

Træets 'onde' side møder vi for alvor i *Hemmeligheden*, da hun forsøger at fortrænge mindet om sin seksuelle debut: voldtægten i skoven: "Hun saa ... Nej, der begyndte at vokse *Træstammer* frem af Skyerne ... Ikke tænke paa det ... Ikke tænke paa det ..."; men erindringen kan ikke fortrænges: "Til Gengæld maatte hun love at møde ham en Aften inde i Skoven ved den gamle Eg. Det lovede Gunhild."

I *Følgerne* er Kundskabens Træ helt forvandlet til lidelsens kors i kapitlet "Gunhild kryber til Korset": "Gunhild laa som korsfæstet under hans Favntag." Senere beslutter ægtemanden Ole Hastrup i sin psykopatiske jalousi at straffe Gunhild, fordi hun ikke var jomfru på brudenatten; straffen består i at han med et gevær i hånden tvinger hende til at deltage i en grotesk melodramatisk teaterforestilling à la Wilhelm Tells uskyldige søn. Han vil skyde et æble af hendes hoved. Nu skal Gunhild for alvor smage frugten fra Kundskaben Træ. Ole Hastrup tvinger hende med ud i skoven: "Der lugtede godt af Bark og sur Jord og Mos inde mellem Træerne. [...] Ole pegede paa et Egetræ saa stort, at det havde jaget alle andre Træer og Buske langt fra sig for at faa Plads. Dets Rødder laa og vred sig som mægtige Slinger." Seancen gennemføres med det resultat at Gunhild omsider erkender nødvendigheden af at bryde ud af ægteskabet med Ole Hastrup, og får mod til det!

Syndefaldsmyten forbinder tre fundamentale 'eksistentialer' med hinanden: kundskaben, seksualiteten – og døden. 'Den dag, du spiser af kundskabens træ, skal du visselig dø!' advarer Vorherre. Det er næppe bare den farlige og 'syndige' seksualitet der advares imod. Det, Adam først og fremmest skal belæres om, er, at med kundskaben bliver man bevidst om sig selv og om at man skal dø. Disse gevinster betyder tab af dyrenes uskyldstilstand. Dyrene lever så at sige i en art evighed og uskyld, som menneskene højest kender fra den tidligste barndom; Matthæus 18.3 vidner om erindringen herom: "Uden at I bliver som børn, kommer I ikke ind i Himmeriges Rige". Med sproget taber barnet denne uskyld og opdager efterhånden at 'der er mange mange ting, som er løgn'. Når den 5-årige Gunhild tilmed forsøger at 'tælle til evigheden' og erkender det håbløse i foretagendet, viser hun, at hun allerede er faldet ud at uskyldens 'dyrerige' og 'ned' i menneskenes verden på godt og ondt. Men faldet er ikke en engangsforestilling; det er en langvarig proces, Gunhilds modningsproces.

Denne proces er nært forbundet med døden og seksualiteten. Hvert af de fem bind begynder med en symbolsk fødsel og slutter med en lige så symbolladet død. I første bind har vi set Gunhild komme til verden; og bindet slutter med to dødsfald: Tante Sophies og hunden Sankos død, hvorved Gunhild mister sin barnetro. Bind II begynder med konfirmationen, som jo er en bekræftelse på dåben; bindet slutter med bedstemoderens død og begravelse, som Gunhild fravælger til fordel for et stævnemøde.

I bind III udstødes Gunhild fra barndommen verden, symboliseret ved at hun sejler bort fra sin barndoms by; men hun sejler med et lig i lasten i form af den fortrængte voldtægt. Men døden indfinder sig i slutkapitlet "Graven aabner sig", hvor voldtægtsmanden dukker op. Gunhild flygter i panik og løber lige i armene på sin elsker Kasimir.

Og vågner på allerførste side i bind IV op i hans seng; det korte kapitel skildrer Gunhild som nyfødt eller født på ny i en ren og uskyldig seksualitet. Men denne paradisiske tilstand varer ikke ved. Hele bindet kan læses som en række rejser ned i dødsriget, hvor seksualiteten hver gang er med som blind passager. Som f.eks. den uhyggelige 'gotiske gyser', kapitlet "Syskrinet", hvor Gunhild og pensionatsværtinden Sarah Jakoby om natten begiver sig ud på kirkegården for at begrave et (dødfødt eller dræbt?) spædbarn, som er født i dølgsmål. Eller den mareridtsagtige skildring i kapitlet "Kniven" af Gunhilds underlivsoperation og hospitalsophold – en følge af den livstruende kønssygdom, som Kasimir har smittet hende med. Bindet slutter med at voldtægtsmanden atter indfinder sig i et "Graven aabner sig"-kapitel. Gunhild udstødes fra sit falske paradis.

Bind V fortsætter direkte med denne hjemløse tilstand, hvor især forholdet til moderen og Tante Sophies døds kamp genopleves. Ægtemanden Ole Hastrup tager hende 'til nåde', så at ægteskabshelvedet kan fuldbyrdes og Gunhild omsider som en voksen kvinde selv vælger at gå. At det netop er Tante Sophie, Gunhild mindes på tømmerstabelen er ikke tilfældigt. Om Tante Sophie hed det i første bind: "Hun troede, hun skulle i Helvede, fordi hun havde glemt Fadervor [...] Tante Sophie døde uden at finde Fadervor'ets Bønner – uden at faa Fred."

At klynge sig til (vor) fader er det samme som aldrig at blive voksen; det er den lære, Gunhild i en alder af knap 30 omsider har draget. Hendes barnlige naivitet har på den ene side været hendes adgang til fantasiens og poesiens verden, men også fastholdt hende i en

afhængighed af en række faderskikkelser. De mænd, som hun falder for – og som falder for hende – skildres oftest som svage og usikre og med et stort behov for at føle sig som 'situationens herre'. Ved slutningen af bind V, i kapitlet "Og Livet gaar sin Gang", står Gunhild ved sin moders begravelse og tager endelig afsked med sin barndom. Men scenen er ikke bagudvendt; Gunhilds tanker er vendt mod 'følgerne', nemlig de bøger hun nu tager fat på at skrive.

3 Ord og glasskår

Michaëlis nærrede mistro til det logiske magtsprog og tænkte og skrev ulogisk fordi logikken ikke holder 'derude' – det gav sig udslag i mange tanker om sprogets natur og sprogets forhold til virkeligheden. Den 5-årige Gunhilds betragtning over theroserne er et første eksempel herpå.

På en måde er selve glasskårssymbolet hendes vægtigste tanke om sproget og poesien. Sprog og farvede glasskår ligner hinanden. Virkeligheden farves og præges frydefuldt af dem begge. Og begge kan være uhyre farlige, skarpe og sårende. "Tante Sophie sagde, at Biblen var den bedste Trøst, naar man var bedrøvet. Nej Glasskaarene var meget bedre. Hun holdt et for Øjet. Straks var det Sommer."

Gunhilds fyrreårige ugifte og lettere forstyrrede moster, kaldet Tante Martine, er hele byens sladretante. Om Gunhilds far fortæller hun, mens Gunhild hører på, at han spytter blod og fortsætter: "Hvad skal der blive af de Stakler, naar han falder fra?" "Gunhild hørte efter Ordene, som om hun bukkede sig efter Stumperne af en Underkop, hun var kommet til at tabe paa Gulvet. Lidt efter forstod hun Meningen med Ordene." Tante Martines ord er hverken levende, farvestrålende eller klare som glas; de falder bogstavelig talt til jorden som døde potteskår, men formår jo ligegodt at såre det sensitive barn.

Med en glidning i symbolbrugen går Michaëlis fra sproget til kroppen. Glasskårene bliver til et forvarsel om den 12-årige Gunhilds første menstruation. Det sker da hun om natten vågner og hører sin hund Sanko ligge syg og dødsrallende inde på brændeloftet. For at komme ind til hunden, må hun ned ad køkkentrappen, ud igennem en port og op ad fortrappen. "I Porten traadte hun i et Glasskaar, og sprang i Vejret." [...] "Medens hun laa der i Mulm og Kulde, med det døende Dyr i sine Arme, slettede hun Begrebet Gud ud af sin Bevidsthed. Der var ikke en god Gud og ikke en ond Gud. Der var ingen Gud." [...] "Da hun atter laa i sin Seng, som lammet af Træthed, sov hun ind med det samme. Næste Morgen vaagnede hun, badet i Blod. Nattens Hændelse havde fjernet Skranken mellem Barn og Kvinde."

Hermed bringes glasskår, ord, kundskab, sår, menstruation, seksualitet, død og tab af uskyld i symbolsk nærhed af hinanden. Med sproget mister mennesket sin uskyld. Øjnene åbnes og det føles som et overgreb, en voldsakt, en voldtægt. At det netop er glasskår er ikke tilfældigt; ordet kommer jo af ordene 'skære' og 'beskadige'; glasskårene er lige så farlige og forførende som ord kan være og vidner samtidig om en helhed der er gået itu eller en drøm der er bristet.

Sprog og seksualitet er således tæt forbundne. Michaëlis er på sporet af Gunhilds (og dermed sin egen) skrift eller fantasi som en i sig selv erotisk aktivitet.

I *Hemmeligheden* dukker glasskårene op igen og knyttes nu helt entydigt sammen med seksualiteten; Gunhild har uden at vide det fået glasskårene med til København; en dag finder hun dem i en skuffe og i tanker stopper hun dem i lommen og tager dem med til klavertimen hos Gudmund Rose. Rose taber tålmodigheden med sin elev, beder hende improvisere over melodien til "Det var en Lørdag Aften"; hun indvilliger men forlanger at være alene imens. Mens hun spiller flyver hendes tanker tilbage til voldtægten i skoven ved herregården. Da Rose kommer ind er han tydeligvis betaget af hendes spil, kysser hende; men tager atter den barske lærermine på og i befippelse kommer Gunhild til at sætte sig på glasskårene i lommen: "Uvilkaarlig greb hun ned i Lommen og holdt Haanden med de blodvaade Glasskaar frem. Langsomt aabnede hun Fingrene og blottede sin Barndoms kæreste Skatte." Symbolsk gentages på én gang den første menstruation og voldtægten. Michaëlis var aldrig bange for håndfaste symboler.

Gunhilds voksende sprogbevidsthed gennemløber forskellige faser fra de første barnlige betragtninger om løgn og evighed til avancerede romantisk-erotiske tanker om sproget og den 'hellige inspiration': "Men det *Allerhelligste*.... dér kom hverken Kasimir eller Sonja, eller Glæde eller Sorg, eller Sol eller Sang. Det *Allerhelligste* var noget, man ikke engang selv havde Raadighed over. Det lukkede sig af, saa saare man blot følte: – Jeg er Gunhild. – Og lukkede sig først op igen, naar man glemte alt omkring sig og alle andre og ikke mere var til Fromme Folk kaldte Vorherre deres *Allerhelligste*. Men det *Allerhelligste* var anderledes. Man vidste egentlig først, det havde været der, naar det igen havde lukket sig til, og man stod udenfor. Kun af og til, naar man lige havde dyppet Pennen og sat den til Papiret, kunde der fra Pennens Spids gaa en mægtig ubegribelig Salighed op gennem Armen, ind i en, og da mærkede man med hele Legemet eller Sjælen, eller hvad det nu var, at det *Allerhelligste* havde rørt ved én."

Senere udvides glasskårssymbolet. Nu er det tabet af en helt anden uskyld, der er på spil: "Hun ligger i det lune Sand, rødtligt som vandblandet Vin af Skæret fra Solnedgangshimlens Blodpragt. Ligger og stirrer med trætte Øjne. Hun fryser. Pludselig retter hun sig op og ser igen, ser, som hun aldrig før har set: Vand er jo farveløst! Luften er farveløs! Altsaa er det Løgn, det hun ser. Selv Solnedgangen – tusindfold mer straalende dejlig end den Verden, hun i Barndomsaarene digtede gennem sine farvede Skaar – selv den er Løgn. Løgn! Bedrag! Hun trækker Vejret dybt, men roligt. Den, der har spist af Kundskaabens Træ paa Godt og Ondt, naar Erkendelsen. Dette er altsaa Erkendelsen. Hun ser paa sine Hænder, de smaa, faste Hænder, der engang mente at kunne dreje Jordkuglen efter deres Tarv og Vilje. De Hænder, der engang mente at kunne skrive sig ind i det *Allerhelligste*. [...] De er færdige med at skrive. Og trænger de paa for at gribe om Pennen, saa væk med dem, hug dem af! Nej, hun vil ikke skrive, vil aldrig skrive. Porten til det *Allerhelligste* er slaaet i for aldrig mere at springe op. Godt det samme. Godt det samme. Hvad er det at skrive? At lyve. Lyve fra Blækhuset ned i Papiret, lyve ind i sit eget Blod, lyve, omlave. Ja.... Ja.... Erkendelsen dæmrer for Gunhild. Barndommens Glasskaar. En løjet Himmel, en løjet Jord, og senere løjede Mennesker, løjede Tanker, løjede Handler, løjede Ord...."

Heri kobles solnedgang, glasskår, løgn, digt, kundskabens træ, verdens skabelse, ordene og pennen! Glasskårene fungerer som barske øjenåbnere ligesom kundskabstræets frugter på godt og ondt. Men den bitre erkendelse af altings løgnagtighed eller virkelighedens uvirkelighed er kun et stadium på vejen til dybere erkendelse. KMs tænkning er ikke teoretisk men symbolsk og hendes symbolbrug er konkret, kras og folkelig. Det løgnagtige liv er stadig godt og smukt, men dets skønhed er en broget forvirring af smukke farvede stumper som glasskårene i et kalejdoskop. Hjertets kalejdoskop.

4 Karneval og grotesk realisme

Karnevalismen er en ældgammel form for kritik af vedtagne systemer, institutioner, ritualer og traditioner. Karnevalismen er munter og forsonlig i sin kritik. Den er respektløs og vender tingene på hovedet: paven gøres til nar, narren til pave. Metoden findes rundt om i Michaëlis' romanserie. Om bedstemoderens kakkellovn hedder det: "Den var snart to hundrede Aar gammel, og Saul spillede for David midt paa Maven." Saul og David må bytte roller, hvorefter begge 'overhoveder' degraderes til 'maveregionen'.

Michaëlis' interesse for barnets verden er også en variant af karnevalismens 'omvendte verden', hvor "voksne ter sig som børn, og børn stik mod al fornuft påtager sig voksent ansvar." Barnet peger ofte – som drengen i "Kejserens nye Klæder" – på den 'fornuftige' voksenverdens naragtigheder. Samme funktion har narren. Først efter bruddet med Ole erkender Gunhild sin narrerolle; i et brev til søsteren skriver hun: "Du og Ingrid, I kunde passe til at sidde paa en Guldtrone med Hermelinskaabe [...] Mens jeg bare ligner en Klodshans med en død Krage i Haanden og Mudder i Lommen." Men hvordan var det nu lige, det gik Klods-Hans – og hans brødre?

Gunhilds narrerolle understreges af hendes påklædning, hvis karakter af karnevalskostume gang på gang fremhæves; et par eksempler: "Noget kom det jo ogsaa af den Mangel paa Smag. Andre Folk kunde tage baade tre og fire Kulører paa, og det saa pænt ud, tog hun bare to, sagde man "Fastelavnsris" eller "Fugleskræmsel". "Hvad stod nu allerbedst til fraisefarvet? I et Vindue fandt hun et tyndt dybviolet klart Stof, en Mellemting vistnok mellem Tyll og Tarlatan. Saa var det vist bedst, hun ogsaa købte et violet Fløjlsbaand til omkring Haaret, det kunde lukkes foran med et Skospænde, hun havde fundet paa Gaden. Gunhild lod, som om hun overhørte Syerskens Forslag og gav sig til at forklare, hvordan det violblaa skulde "anvendes". Først en Slags Sløjfe helt oppe fra Nakken og ned til Jorden. Saa noget Krus foran oppe ved Halsen og igen en Sløjfe paa venstre Side, ned til Jorden. Syersken stod og tænkte sig om: – Det bliver jo en Maskeradedragt. Den kan De ikke tage paa til en Middag."

Narredragten symboliserer på én gang Gunhilds udvalghed og hendes umodenhed. Hun er kaldet til digter men er endnu ikke trådt i karakter. Den sidste, groteske, maskeradedragt, hun ifører sig, er et varsel om den sidste prøvelse, hun skal gennemgå inden forløsningen som digter: "Hun havde længe puslet med Ønsket om at formumme sig i "dyb Sorg" for at prøve, hvordan det føltes." "I en Sæbeforretning købte hun Pudderpapir og blegede i en Port sit Ansigt for at opnaa den passende forgræmmede Farve." Hun køber et sørgeslør og deltager, i fantasien, i et begravelsesfølge til tonerne af Johan Svendsens

Sørgemarch og finder frem til kirkegården: "Medens hun saaledes spankede om derinde, en lille komisk Figur i Slør og Cheviot, begyndte Ordene deres kendte, sælsomme Vandring i hendes Indre. Hun skrev, eller "det" skrev."

Med til den karnevalistiske 'stil' hører den legende brug af underfundige ordspil og litterære allusioner. Karin Michaëlis og Thit Jensen blev kaldt "Indignationens valkyrier". Jeg tror, de begge ville opfatte det som en hæderstitel. Det er næppe tilfældigt at Michaëlis kalder sin heltinde Gunhild, for det er jo valkyrienavnet frem for nogen: den etymologiske dobbeltkonfekt lyder 'gunnr: kamp' og 'hildir: kamp', og ligesom valkyrierne udkårede, hvem der skulle blive liggende tilbage på valen, således udkårer Gunhild sin dødsfjende, voldtægtsmanden Thorvald Broby, til at bide i græsset. Hendes spillelærer Gudmund Rose har måske lugtet luntten; Michaëlis lader ham i hvert fald kommentere hendes navn med denne bemærkning: "Navnet fejler ikke noget" og lidt efter spørger han: "Gunhild, er det ikke et Teaternavn?" men han får intet svar. Da Gunhild et par år senere opsøger en læge, som husker hende fra en tidligere konsultation, titulerer han hende med en række navne fra hævndramaer i Edda og saga: "Hvad var det nu, De hed? Grum? Gram? Nej, Groth. Groth hedder De. Og Deres Fornavn er noget med Gunløg eller Gudrun, ikkesandt?" Gunhild svarer: "Jeg hedder Gunhild!" og lægen replicerer: "Ja, ja, Gunhild Groth. Jeg vidste, det var noget, der laa godt paa Tungen." Jo, jo, Michaëlis var en karnevalistisk spasmager: endnu er Gunhild spagfærdig og mundlam, men hun skal blive lige så hvas som Gunløg Ormstunges tunge og sværd; og hendes opgør med Vorherre og et par andre herrer er lige så barsk som i de islandske sagaer. Slægtsnavnet Groth er plattysk og betyder 'stor'; når det lægges på en dansk tunge udtales det 'groet'. Igennem romanseriens fem bind har Gunhild groet og vokset sig stor og stærk. Jo, hendes navn ligger godt på tungen.

Men hvad med Gunhilds utro elsker, arkitekten Kasimir Land? Hvad angår hans metier og efternavn, så bygger han mest luftkasteller uden jordforbindelse! Tankegangen bag navnet Kasimir kunne være: 'hvis jeg skal lade min heltinde leve på polsk med sin elskede, så skal han i det mindste have et kongeligt polsk navn!' Navnets etymologi er uklar og kan på én gang udlægges som 'fredsstifter' og 'fredsforstyrrelse' og det er jo også, hvad Kasimir Land bringer Gunhild: en smule lykke og fred – og en alvorlig gonorré med stor risiko for sterilitet! Når Gunhild med stærke underlivssmerter, som følger med kønssygdommen, ligger og citerer Regnar Lodbrogs veklage i ormegården, "Grynte vilde Grisene, hvis de vidste, hvad Galten nu lider", er det måske en kryptisk spådom om, hvad Gunhilds bøger, også, skal fortælle; Galten er jo Regnar og grisene hans børn. Gunhilds børn – hendes bøger – skal grynte og vidne om hendes lidelser – og mænds uansvarlighed og troløshed!

5 Dyr og drifter

Gunhilds dødsfjende, voldtægtsforbryderen Thorvald Broby er dyrlæge. Og det kringlede ordspil bag denne bestilling kunne være følgende: Gunhilds erfaring med læger er temmelig traumatisk og hvad er da mere konsekvent end at lade superskurken være dyrlæge, én som skulle tage sig af de umælende og forsvarsløse væsener. At Michaëlis har valgt ordet 'Dyrlæge' med omhu ses af følgende: omtrent ti år efter voldtægten genser Gunhild ved et tilfælde Thorvald Broby, som forlanger at mødes med hende; skrækslagen vender Gunhild hjem til sin mand, Ole Hastrup, som trænger sig ind på hende for at høre, hvad

der er sket; han kender hendes fobi over for lidende dyr og udbryder: "– Jeg har det. Du har oplevet noget med Dyr...! [...] Hun gør en Bevægelse der skal betyde ja, og i det samme faar hun Mælet og skriger: – Ja! Ja! Med et Dyr. Noget med et Dyr! Men spørg mig ikke. Spørg mig aldrig. Jeg dør, hvis jeg skal tale om det".

Dyrlægen opfører sig som et udyr og mishandler den forsvarsløse; det er den omvendte verden. Gunhild identificerer sig med dyrene: 'nederst' i psyken er vi dyr, uskyldige, umæ-lende, værgeløse og sårbare væsener. I modsætning til menneskene er dyrene ikke split-tede, men hele. Michaëlis fortæller om de splittede og ambivalente mennesker; det gælder også Gunhild, men samtidig skildres Gunhild netop gennem sin næsten sygelige medli-denhed som værende i nærmere kontakt med det oprindelige dyriske og uskyldige i men-neskene; med menneskene fra før syndefaldet så at sige eller med menneskene som børn. Gunhilds fobi kan læses som en uerkendt sorg over den lidelse og smerte hun påfø-res. Hvad Erik A. Nielsen skriver om H.C. Andersen kunne også gælde for Michaëlis og hendes Gunhild: "Ud af sorgen over et tabt liv på jorden vokser der i Andersens digtning en blød, sentimental kærlighed til alt småt og sart". At Gunhild virkelig er et uskyldigt dyr har Michaëlis med varm humor symboliseret ved at udstyre hende med en særdeles vel-udviklet lugtesans.

Det er velbevidnet, også af Michaëlis selv, at der ligger personlige erfaringer bag hen-des 'dyrefilosofi'; men lidt kan hun nok også have lært af Nietzsche gennem Sophus Mi-chaëlis, som allerede i 1889 oversatte dele af *Saalunde talte Zarathustra*; heri har Mi-chaëlis kunnet læse disse vers: "Var I dog blot idetmindste fuldkomne som Dyr! Men til at være Dyr hører Uskyld. / Raader jeg Eder at dræbe Eders Sanser? Jeg raader Eder til Uskyld i Sanser." Men Nietzsches angst for medlidenhed plager ikke Gunhild. Tværtimod tør hun overgive sig helt til medfølelse og omsorg. I slutkapitlet af første bind, hvor Gunhild med den døende Sanko i sine arme, som en anden Nietzsche afsværger sin tro på Gud, hedder det: "Den store Frygtløshed kom ind i hendes Sind. Nu og for alle Tider var hun frigjort fra Troen paa god som paa ond Almagt. Men paa samme Time var hun for Livstid Slave af sin egen hjælpeløse elendige Medlidenhed overfor hvert lidende Kræ, Dyr som Menneske."

Lige så diskret som Michaëlis tilslutter sig Nietzsches ja til kroppen og dyret, lige så diskret er hendes nej til Tolstojs krav om total seksuel afholdenhed. "Hvad siger du om at indstu-dere "Kreutzersonaten" til Velgørenhedsbasaren omme i Menighedshuset?" Sådan siger Gunhilds violinspillende ægteemand til hende. Med grotesk perfidi og djævelsk galgenhu-mor har Michaëlis her taget pokerfjæset på; for det er næppe Beethovens krævende *Kre-utzersonate*, der er på spil her men derimod Tolstojs grufulde *Kreutzersonate*, fortællingen om den sygeligt jaloux ægteemand, der myrder sin kone og prædiker total seksuel afhol-denhed eller snarere had til seksualiteten.

Men Tolstojs ekstrem-asketiske evangelium har ingen gang på jorden for Michaëlis. Det fortæller hun om med endnu en diskret og kryptisk symbolik om sko! I andet kapitel af *Pi-gen med Glasskaarene* er en scene, som rummer flere mystiske og mytiske elementer: den 5-årige Gunhild sidder ved vinduet og kikker ud på Lilletorv, en kone i vinduet overfor vil kaste et æble ned til storebroderen Knud nede på gaden, æblet rammer en mand, "Men han døde ikke. Han kravlede rundt paa Knæene, og naar han gik hjem, hang han og ding-lede mellem noget, der hed *Krykker*." Derefter hedder det: "Lidt efter gik Historien om de

røde Sko, der dansede saa sørgeligt, igennem hende." Det er H.C. Andersens skrækkelige eventyr om den lille Karen, som mest er optaget af sine røde sko og til sin konfirmation tænker mere på dem end på Gud og som hellere vil følge sine (skos) lyster og gå til bal end til sin madmors begravelse og som til sidst beder bødlen hugge skoene og fødderne af og udstyre hende med et par krykker, så hun omsider kan modtage Guds kærlige nåde. Også Gunhild er til sin konfirmation mere optaget af kjolens livvidde og skoenes pasform end af Guds kærlighed. Og i kirken på konfirmationsdagen får Gunhild kærligheden at føle: "Den lille Havfrue kunde ikke have mere ondt i sin Fiskehale end Gunhild i sine Fødder", "Hun maa have den Laksko af, ellers dør hun. Ingen kan saamænd se det under den lange Kjole. Pyh – det gjorde godt!" og "Men hvad var det? Var Foden vokset? Var Skoen blevet mindre? Hun kunde ikke faa Hælen presset ned, kunde ikke. Og Skomager Frandsen havde selv taget Maal. Paa maatte den. Hun asede, og hun masede, Foden voksede bare mere og mere."

Men det 'syndige' skosymbol flyttes diskret over på Gunhilds tante Martine. Tante Martine er som nævnt Gunhilds fyrreårige ugifte moster og hele byens rygtesmed. Til hendes brudestyr hører tre par knapstøvler, som står i spisekamret gemt under lyserødt tarlatan, bomuldsstof, der fortrinsvis bruges til maskeradedragter og teaterkostumer. Tante Martine er Gunhilds forvrængede spejlbillede. Hendes sladder svarer til Gunhilds fantasi. Også Martine drømmer om lykken og frieren der snart skal komme. Også hun bytter kønsrollerne om ved at fantasere om en omvendt verden, hvor det er kvinden, der kan have to mænd; det gør hun ved bestandig at skråle Bjørnsons vise: "Ha-an tvær over Bænkene hang, hu-un lystig i Dansen sig svang. Hu-un spøjte og lo, snart med en, snart med to. Hans Hjerter var nærved at briste, me-en det var der ingen, der vidste". Martines ord er, som vi har set, som døde potteskår. Martine har nok fantasi men ingen empati; heri ligner hun den lille Karen i Andersens "De røde Sko". Men netop heri adskiller hun sig fundamentalt fra Gunhild, og det er det afgørende.

På en måde fortæller Michaëlis den samme historie som Andersen; men hun splitter den ud på to personer: Martine og Gunhild. Gunhilds empati og medfølelse redder hende i land med både sin seksualitet og sin næstekærlighed i behold. Martine derimod straffes på samme måde som Karen i Andersens eventyr: hun ender med at gå med krykker!

Men det er tydeligt at Michaëlis ikke billiger afstraffelsen af Tante Martine; medfølelsen slår igennem og Gunhild forstår instinktivt, hvad der forener og hvad der skiller hende og Martine: "Livet har faret ilde med Tante Martine. Hun fik nøjes med at brede Armene ud foran det gamle Bornholmerur og hvine: – Min Oskar W! Min Oskar W! Mere blev der ikke til hende. Var det mon, fordi hun manglede Mod til at gaa ud i Verden og søge sin egen Tilværelse? Gunhild giver sig selv endnu et Løfte: Fra nu vil hun tage Livet i sine egne Hænder og drikke det ind i lange, mægtige Drag. Fra nu vil hun være sig selv. Kun sig selv. I ondt som i godt. *Kun sig selv*. Og medens hun gaar der i dette forunderlige uigen-nemsigtige Lys, der kommer indefra og meddeler sig Alnaturen om hende, begynder hun at fatte sin egen tvedelte Natur: Altid vilde hun samtidig gaa til venstre og højre, tjene to Herrer: Sandhed og Løgn, Indbildning og Virkelighed, Mod og Frygt. Det er forbi."

Hverken Andersens seksualangst eller Tolstojs seksualhad bliver Michaëlis' evangelium. Fornægtelsen af kroppen kunne aldrig blive hendes filosofi. Hun er alt for meget 'dyr' til at kunne fornægte kroppens krav. For, som Gunhild skriver i et brev til allersidst i romanen –

ordene er også romanseriens allersidste – "Livet gaar sin Gang" – 'på godt og ondt' kan vi roligt tilføje. Selvom det ikke lykkes for Gunhild, at realisere og forbinde sin poetiske og kropslige eros med samt sin humanisme og medfølelse, er der ingen tvivl om at netop dette er den bagvedliggende drøm eller utopi i romanværket. Om det senere vil lykkes for Gunhild, er et åbent spørgsmål, som det overlades til læseren at gætte på.