

# Kødets blomstring

—

En fænomenologisk læsning af  
blomsterrummene i *Fru Marie Grubbe*

Emil Leth Meilvang  
emil.meilvang@gmail.com

## Indledning

*Hvor skulle grænsen kunne drages mellem kroppen og verden,  
når verden er kød?*

- Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*

*Du Blomst i Dug! / Du Blomst i Dug!*

*Hvisk mig Drømmene dine.*

- J. P. Jacobsen, *Mogens*

Blomsten indtager en central placering hos den danske forfatter J. P. Jacobsen<sup>1</sup>. De florale billeddannelser spirer gennem hele forfatterskabet, og den minutiøse detaljebeskrivelse af en ofte frodigt groende omverden er et særtræk ved JPJs skrift. I mødet med disse omhyggeligt opbyggede sprogciseleringer pirres man uvægerligt til at eftersøge blomsterflorets betydning for og position i teksten. Hvad foregår der i disse blomsterbeskrivelser? Hvilken mening rummer disse billeder?

Jeg ønsker således med denne artikel at undersøge de florale passager i romanen *Fru Marie Grubbe*<sup>2</sup>, idet en opmærksom læsning af blomstermotivet fremstår som en frugtbar tilgang, der kan artikulere nye indsigter i et ellers gennemanalyseret akademisk terræn. Litteraturen om JPJ er stor og stadig ekspanderende, men til trods for små og løsrevne blomsterlæsninger, er jeg endnu ikke stødt på en analyse, der sætter blomsten som den grundlæggende optik, hvorigennem der læses.

Blomsterperspektivet forekommer ellers at ligge lige for JPJs biografi taget i betragtning. Med en stor interesse for botanikken er han disponeret for at præcisere og nuancere de litterære blomsterbilleder, og den florale tilgang er således ikke grebet ud af den blå luft, men har en konkret legitimering i JPJs egen omgang med og viden om blomster.

Imidlertid optræder de florale passager ikke ens over hele forfatterskabet, og netop *FMG* kan siges at give det florale topos særlig tyngde. Jeg mener således, at *FMG* kan læses som kulminationen af JPJs florissante skrift. En kulmination, hvor de blomstrende passager – koncentreret i bestemte *blomsterrum* – antager en fuldkommen afgørende betydning, og hvor det florale motiv er særligt meningsspændt. En meningsspændthed, der er intimt forbundet til blomstens fænomenale fremtrædelse og kropslige knyttethed, og derved kan åbnes og forstås i en fænomenologisk funderet læsning. Forsøget vil her være at lade Maurice Merleau-Pontys fænomenologiske tanker om Egenkroppen og Kødet oplyse disse blomsterrum. Artiklen vil således være en undersøgelse af de oaser, hvori *FMG* er særligt blomstrende, og en spørgeren til hvad der kan siges at være disse steders særkender.

---

<sup>1</sup> Jens Peter Jacobsen (1847 – 1885). Herefter forkortet JPJ.

<sup>2</sup> Fru Marie Grubbe (1876). Herefter forkortet *FMG*.

## Botanisk biografi

Den florale opmærksomhed løber som et gennemgående spor i JPJs biografi, og helt fra barnsben findes den botaniske interesse hos digteren. En interesse, der medfører en indskrivning på Botanik ved Københavns Universitet, og som kulminerer i det guldmedaljebelønnede studium af danske ferskvandsalger.

Den danske litterat Frederik Nielsen betoner i den biografiske del af sin omfattende afhandling, hvordan botanikken allerede spirer i folkeskoleårene: JPJ interesserer sig indgående for blomster og laver små bøger med indsamlede planter. Imidlertid er det som om, den botaniske lidenskab smelter sammen med den begyndende skønlitterære praksis (Nielsen:27ff, 40). En sammensmeltning, der løbende intensiveres, og som tydeliggøres i JPJs sommerudflugt i 1868, hvor hans tager til Bornholm for at botanisere, men i lige så høj grad gør flittige notater til poetisk brug. Nielsen påpeger, at der er flere af disse botaniske udflugter, der giver skønlitterært udbytte, og han afsætter således to hele kapitler med titlerne "Botaniker eller digter" og "Botaniker og digter" til diskussionen om forholdet mellem den skønlitterære og den botaniske impuls<sup>3</sup>. Den videnskabelige floraorientering og den poetiske higen står i intim forbindelse og krydsbefrugter hinanden positivt hos JPJ, og det er først efter *FMG*, at han lægger botanikken helt på hylden og blot virker som skønlitterær forfatter (Nielsen:114).

Imidlertid er det vigtigt at fastholde, at denne krydsbefrugtning ikke blot går fra videnskaben til poesien. Gensidigheden accentueres netop ved, at inspirationen går begge veje. Altså også fra en skønlitterær praksis til en naturvidenskabelig praksis. JPJ er i eftertiden kendt for sine oversættelser af og artikler om Darwin, men hele hans videnskabelige ansats er flere steder blevet læst som stærkt influeret af en skønlitterær attitude. Marie-Louise Svane har eksempelvis påvist, hvordan der også optræder sprogbilleder i de naturvidenskabelige tekster, og at naturen konciperes æstetisk selv i JPJs faglige blik (Svane:134). Også Søren Hallar understreger, hvordan Darwin-artiklerne indeholder stilelementer fra Jacobsens litterære virke.

Inspirationen flyder således fra *begge* poler. Poesien befrugter også videnskaben. Der er ikke vandtætte skotter mellem digter og videnskabsmand, mellem lyriker og botaniker (Hallar:44ff). Og til trods for, at det især er det naturvidenskabelige blik i skønlitteraturen, der har fået forrang i litteraturen om JPJ – således understreges ofte hans "iagttagelseslyst" og hans særlige "detaljefokus" – må man fastholde gensidigheden de to poler imellem. Derved bliver botanikken også særligt afgørende som forståelsesprisme. Dette forhold eksemplificerer JPJ selv i dagbogsoptegningen benævnt "Om mit kald":

---

<sup>3</sup> Det er imidlertid iøjnefaldende, hvor lidt denne horisont er præsent i den anden del af Nielsens afhandling, hvor han behandler de skønlitterære værker. Et fravær, der må tilskrives Nielsens rene fokus på det *algolagniske* (nydelse ved underkastelse) aspekt i JPJs værk.

”Kunde jeg overføre Naturens evige Love, Herligheder, Gaader og Undere i Digtingens Verden, da føler jeg, at mit Værk vilde blive et mer end almindeligt”

(SV,III:3)

Den naturvidenskabelige arena er her ikke blot gennemsyret af kvantificerbarhed, men i lige så høj grad af ”Gaader og Undere”, og samtidig er det netop i det sammenfoldede møde mellem sfærerne, at der er mulighed for, at værket kan blive ”mer end almindeligt”. Når botanikkens horisont siver ind i litteraturen, opstår der et felt, hvori både litteraturen og botanikken ekspanderer.

### **Floramorfologisk rumlighed**

Diskussionen om forholdet mellem naturvidenskabsmanden kontra forfatteren spejles i flere henseender også i diskussionen af forholdet mellem realisme og romantik i JPJs forfatterskab. Der har i høj grad været en tendens til enten at læse JPJ som repræsentant for en litterær naturalisme, en forståelse, der bunder i Brandes brødrenes forsøg på at indlemme JPJ i deres eget åndsprojekt, eller som udtryk for en litterær dekadenceromantik, en læsning, der primært har sit udspring i Tyskland, oprindeligt anført af Rainer Marie Rilke. Imidlertid må man forstå det tekstuelle forhold mellem naturalisme og romantik i lyset af JPJs botaniske biografi. Der er tale om en intimt sammenvævet konstruktion, hvor forestillingen om den videnskabelige naturalisme versus den kunstneriske romantik ofte strander i forsimplet dikotomitænkning. Således forsøger den danske litterat Jørn Erslev Andersen netop også at opløse denne binaritet, idet han accentuerer den *formgivende* interesse, som den ansats der forbinder de to attituder. Andersen viser, hvordan det morfologiske kan siges at gå igen i både naturalismen og romantikken, i naturvidenskaben og poesien (Andersen 1993:255ff). Netop derfor bliver et omhyggeligt formfokus også afgørende for læsningen af JPJ.

Flere dele af JPJ-litteraturen påpeger da også visse formers forrang i forfatterskabet. I særdeleshed den sammenslyngede arabesk og de blødt svungne linjer, og disse morfologiske strøg ses også i de – for denne artikel afgørende – blomsterpassager. Hallar nævner eksempelvis, hvordan de vigtigste floraformer og -bevægelser er blomsterranker, der bøjer, og blade, der drysser, og derved forsøger han at indkredse, hvilken særlig blomstermorfologi JPJs benytter sig af (Hallar:257).

Imidlertid påviser Hallar også, hvordan blomsterskildringen i *FMG* skiller sig ud fra resten af JPJs forfatterskab. Romanens flora findes nemlig ikke i en vild natur, men i *haven*. Altså en kultiveret natur, hvor JPJs litterære blik for alvor kan forme og modulere. Den særlige blomstermorfologi vokser i den kulturelt modulerede havenatur: en zone, der både favner en florissant videnskab og poesi. Således fremhæver den botaniske historiker Beverley Seaton netop også, hvordan haven – i særdeleshed fra

starten af 1800tallet og fremefter – er at forstå som *kunstværk*. Muligheden for et sirligt formgivent blomsterværk (Seaton:5ff).

Floraen bliver imidlertid ikke blot noget, man betragter udefra, men i langt højere grad en morfologisk sfære, som fortælleren, karaktererne og læseren *går ind i*. Haven fungerer som botanisk laboratorium, der – som vi skal se – optræder som floramorfologiske rum. Blomstringerne optræder som sammenvævede rumlige forhold, der opbygges af både en videnskabelig og en poetisk botanik. En forestilling som kan anes i JPJs artikel om "Darwins Theori", hvor naturen netop optræder som rumlig størrelse:

"Naturen er som et vidunderligt stort Slot med Tusinder af Sale og Celler, med dunkle Løngange, der føre ud i Dagens Lys, og med aabne Svalegange, der lede ind til Mulm og Mørke"

(SV,V:21)

## Blomstens figurative stemthed

JPJs naturalisme og romantik, hans gerning som naturvidenskabsmand og forfatter, mødes altså i en opmærksomhed på formdannelse. Imidlertid ønsker denne artikel også at påvise, at dette forhold kan indsnævres og nuanceres yderligere. Som den senere analyse skal eksemplificere, findes der i blomstens beskaffenhed – både som konkret sanseligt objekt og som litterært moduleret trope – en kim til en overskridende væren. En beskaffenhed, som dele af den topologiske blomsterforskning også peger på.

Den amerikanske litterat Claudette Sartiliots betoner i sin bog *Herbarium/Verbarium*, at blomsten har en grundlæggende sammenflettet og overkrydsende karakter. En indsigt hun låner og videreskriver fra den franske filosof Georges Bataille, der også fremhæver blomstens dobbeltsidige forhold mellem smukke ydre kronblade og behårede indre kønsorganer (Bataille:12). Sartiliot slår endvidere fast, at blomsten ikke er et stabilt topos til trods for en associativ forrang for det feminine og det erotiske (Sartiliot:4)<sup>4</sup>.

Sartiliots sigte er at følge blomstens rødder ned i underbevidstheden, idet hun ønsker at vise, hvordan blomster kan være en destabiliserende og frisættende faktor i litterær meningsproduktion. Blomsten er det anti-logocentriske element, der altid peger ud over fornuften, og derved anslås også en læsning af blomsten, der overskrider den hermeneutiske. Endvidere indkredser hun, hvordan blomsten kan

---

<sup>4</sup> Således ligger hun sig også på linje med anden floral toposforskning. Eksempelvis litteraterne Philip Knight og Andrew Tipper, der på hver deres måde undersøger blomstermotivets genealogi, men begge netop betoner dens topologiske ustabilitet og sammensathed.

være en overskridelse af den cartesianske subjekt-objekt spaltning mellem menneske og omverden. Der er altså en grundlæggende overskridende funktion ved blomsten, og det betones netop, at en del af denne funktion findes i blomstens morfologi (Sartiliot:17). Selve blomstens morfologiske dobbelthed – i helt konkret og botanisk forstand – lever videre i den litterære blomstertrope, der derved transcenderer binaritet.

Samtidig understreger hun, at ved konsekvent at tale om blomsten til trods for at der findes i tusindvis af forskellige arter gøres den til en koncept, og den konkrete referent forsvinder. Et forhold, der fører Sartiliot mod underbevidstheden (Sartiliot:5ff).

Jeg ønsker dog at overskride denne reduktion ved at medtænke de pågældende blomster, som de toner frem sprogligt, taktilt og stofligt. Et forsøg på at fastholde fornemmelsen med virkeligheden udenfor teksten og med blomstens materielle og litterære tilstedeværelse. En sådan tilgang kan effektueres via fænomenologien. En fænomenologi, som den er udfoldet af Maurice Merleau-Ponty. Heri vil blomstens topologiske sammensathed, dens overskridende karakter og dens perceptuelle tilsynekomst kunne sammenskrives.

## **Blomstens fænomenologiske fremtrædelse**

Den filosofiske strømning, der under en samlet betegnelse benævnes fænomenologien, har selvklart mange interne brudflader og nuanceforskelle, og det er en tænkemåde, der berører et væld af filosofiske problemfelter. Således ligger det hverken til indeværende artikels omfang eller sigte at levere en grundlæggende redegørelse for denne filosofi. I stedet vil fokuset ligge på den franske fænomenolog Maurice Merleau-Ponty og hans tanker om kroppen, perceptionen og Kødets ud fra den overbevisning, at disse begreber kan hjælpe til en bedre forståelse af blomsterpassagerne i *FMG*.

## **Merleau-Pontys fænomenologi og Egenkroppen**

Merleau-Ponty forsøger i forordet til sit første hovedværk *Phénoménologie de la perception* at forklare, hvad fænomenologi egentlig er. Han fremdrager flere af fænomenologiens grundtanker i påpegningen af en tilbagevendende til "tingene selv", menneskets forankring i verden og 1. pers. perspektivets vigtighed (Merleau-Ponty 2009:IX). I centrum står de materielt-konkrete fænomeners perceptuelle fremtræden og ønsket om at vise omverdensmødets mangfoldige karakter. Virkeligheden kan aldrig helt formaliseres under et nøgternt videnskabeligt blik.

Endvidere peger han på, hvordan verden altid "allerede er der", selv før den reflektive tanke sætter ind: der er en grundlæggende fortrolighed mellem menneske og omverden (Merleau-Ponty 2009:VII). En fortrolighed, som fænomenologien undersøger.

I løbet af forordet skriver Merleau-Ponty fænomenologien op imod de tankeretninger, der i forskellige transponeringer fastholder den spaltning mellem subjekt og objekt, som Merleau-Ponty anser som illusorisk. Det er afgørende, at enhver tanke, der udspringer af denne struktur, ikke vil lykkes med at fange virkelighedsoplevelsens komplekse natur. Merleau-Ponty benævner igennem sit forfatterskab den tanke, der giver subjektet forrang, for *intellektualisme*, og den tanke, der giver objektet forrang, for *empirisme*. Merleau-Ponty ekspliciterer eksempelvis sin kritik af intellektualismen i påpegning af, at vi alle er "dømt til verden" (Merleau-Ponty 2009:XII). Der er intet fritsvævende cartesiansk *Cogito*. Enhver er kastet ind i verden, om man vil det eller ej. Omvendt bliver omverdenen også *sat* af os. Når vi perciperer, toner verden frem.

"Vi skal således ikke spørge, om vi i sandhed perciperer en verden, tværtimod: verden er det, vi perciperer"

(Merleau-Ponty 2009:XIX)

Merleau-Pontys fænomenologi er således i høj grad et forsøg på at lave en filosofi, der netop kan favne denne gensidighed mellem menneske og verden. Mennesket og verden krydser hele tiden hinanden, og ingen af de to størrelser kan tænkes uden den anden.

Igennem første del af *Phénoménologie de la perception* udvikler Merleau-Ponty sit begreb *Egenkroppen* (le corps propre). Netop Egenkroppen, ens egen konkrete og levede krop, kan læses som bevis på det illusoriske i spaltningen mellem subjekt og objekt. Egenkroppen danner en passage imellem bevidstheden og genstandene. Kroppen har såvel en indvortes som en udvortes side. Den er både en indvendig subjektivitet, men den er samtidig en fænomenal genstand i verden. Forestillingen om kroppen som mekanik, en yderliggående medicinsk motorik, er udtryk for en empirisme, der ikke medregner kroppens subjektive register. Merleau-Ponty klargør, hvordan kroppen i høj grad er indsvøbt i subjektivitet (Merleau-Ponty 2009:14), og når til slut frem til bevidsthedens tilstedeværelse i Egenkroppen. Bevidsthedens tanker og kroppens bevægelser kan ikke tænkes uden hinanden. Egenkroppen er det sted, hvor subjektiviteten materialiserer sig som objekt, og denne krydsning "fuldbyrdes hvert eneste øjeblik i eksistensens bevægelse" (Merleau-Ponty 2009:32).

Sammen med Egenkroppens karakter af subjekt-objekt overskridelse, fortsætter begrebet også fænomenologiens fader Edmund Husserls idé om intentionalitet. Husserl tematiserer den menneskelige fortrolighed med genstandene gennem intentionalitetsbegrebet: meningsfulde intentionelle forbindelser til omverdenen. Intentionaliteten er således en genstandsrettethed, der går fra et 1. pers. perspektiv mod et fænomen, hvilket ikke skal forveksles med en tanke om, at det er subjektet, der er i sig selv er meningssættende. De intentionelle tråde mellem menneske og verden er så at sige "hæftet på begge ender". Den intentionelle meningsrelation dannes fra begge sider.

Merleau-Ponty bruger endvidere Husserls intentionalitetsanalyse til at undersøge, hvordan Egenkroppen konstitueres af en affektiv dimension i dens fænomenologiske væren. Han belyser Egenkroppen som kønsvæsen. Afgørende for Merleau-Ponty er det, at begæret ikke skal forstås som et fysiologisk behov. Begæret er ikke blot et biologisk afstedkommet diktum. I stedet placerer han begæret som et overlap mellem krop og bevidsthed: begæret må læses som fænomenologisk intentionalitet, som en i verden kropslig rettedhed (Merleau-Ponty 2009:116). Dermed er begæret ikke en mangel, der skal opfyldes. I stedet er det noget bredere og mere fundamentalt, noget der aldrig kan fyldes helt ud. Begæret og seksualiteten konstituerer et særligt (værens)modus, der genlyder i Egenkroppen. Erotikken er derved til stede i menneskets liv "som atmosfære" (Merleau-Ponty 2009:132). Således peger Egenkroppens affektive begærlighed både intentionelt ud i verden, men den peger samtidig på sin egen væren. Begæret kan udfoldes gennem en erotisk situation, mens det i sin karakter af atmosfære ikke blot opløses ved fysiologisk tilfredsstillelse.

Egenkroppen er således det begreb, Merleau-Ponty fremskriver for at indfange menneskets tilstedeværelse i verden og dets gensidige relationer til tingene. Merleau-Ponty indser imidlertid i slutningen af sit forfatterskab, at Egenkroppen ikke formår at overskride subjekt-objekt dualismen helt. Hvorfor han, i sit andet hovedværk *Le visible et l'invisible*, introducerer det begreb, der skal udskabe den sidste rest af dualisme, som findes i hjørnerne af Egenkroppen. Denne figur benævnes *Kødet* (le chair).

### **Kødet**

Merleau-Ponty understreger i kapitlet "L'entrelacs – le kiasme" i *Le visible et l'invisible*, at filosofien ikke tidligere har haft et begreb for netop dette, Kødet skal dække over. Kødet er noget grundlæggende i menneskets tilstedeværen i verden, noget fuldkommen elementært i vores forbundethed med omverdenen. Han forklarer, at kødsbegrebet er så fundamentalt, at det må forstås som et element, i den forstand man tidligere forstod de fire elementer (Merleau-Ponty 1999:231).

Egenkroppen er som nævnt passage mellem bevidsthed og verden: det sted, hvor subjekt og objekt konvergerer. Men en sådan forståelse arbejder netop stadig med en binaritet. I stedet er Kødet en tanke, hvori det slet ikke er meningsfuldt at operere med sådanne dikotomiske forskelle.

Merleau-Ponty betoner netop den præ-refleksive tilstand: Kødet lever før den refleksive tanke, spaltningen af subjekt og objekt, overhovedet sætter ind (Merleau-Ponty 1999:220). Her er menneskene og tingene gjort af et fælles kød. Ikke sådan forstået, at min krop og



omverdensfænomenerne er total *ens*. Merleau-Ponty benytter sig netop af kiasmen<sup>5</sup> til at beskrive Kødets, og selvklart anerkender han, at tingenes kød og kroppens kød, blomstens blade og Egenkroppens hud rent materielt er forskellige, men der er en fælles forening i deres gensidige væren. Kødets kiasme er sammenslyngningen af Egenkroppens kød og tingenes kød. Alting, min oplevelse af Egenkroppen, af den andens krop, af tingenes konkretion, er en del af den samme kødelige virkelighed. Hvilket imidlertid ikke betyder, at jeg flyder helt sammen med verden, eller at verden smelter helt ind i mig, i så fald ville enhver perception erodere, den seende, det synlige og selve synet ville ophøre. Ikke desto mindre ønsker Merleau-Ponty at komme så tæt som overhovedet muligt på en sådan tilstand (Evans:187). En tilstand, hvor Egenkroppen næsten er indlejret fuldkomment i omverdenen og omvendt. Men altså med den lille perceptionens cæsur, det "undertryk", der får dem til at klæbe til hinanden (Merleau-Ponty 1999:241), der tillader kiasmens konstruktion, opretholdelsen af virkelighedsoplevelsens differentiering.

"Det synlige omkring os synes at hvile i sig selv. [...] som var der mellem det synlige og os selv en fortrolighed så nær som mellem havet og stranden"

(Merleau-Ponty 1999:220)

Kødsbegrebet accentuerer altså en intim gensidighed og naturlighed mellem kroppen og fænomenerne, mellem den perciperende og det perciperede, som mellem havet og stranden. Et vigtigt element i denne intimitet er netop, hvordan perceptionen som cæsur fastholder kødet på tærsklen til den totale sammensmeltning af verden og krop. Dette tillader nemlig også Merleau-Ponty at betone tingenes agens, verden der ser tilbage på os (Merleau-Ponty 1999:220-221,230). En forestilling om, at det blot er Egenkroppen, der observerer tingene, fastholder reminiscenser af subjekt-objekt struktur, men Kødets skal i stedet anslå værens – og dermed også den perceptuelle dels – sammenfoldning, og eftersom det er kødets kiastiske struktur, der gør selve synet muligt, således må synet også gå fra tingenes kød mod kroppens kød. Når vi fornemmer, at tingene "ser" på os, så nærmer vi os en fornemmelse af Kødets nærværelse. Hvorfor det dermed også bliver umuligt præcist at pege på, hvor det at se slutter, og det at blive set begynder. Ethvert syn på en genstand er genstandens blik tilbage på mig, hvorved der også anslås en narcissistisk dimension i den fænomenologiske oplevelse af Kødets.

Dette forhold viser også, hvordan Merleau-Pontys anden formanalogi – fletværket<sup>6</sup> – har stor betydning. Kødets er nemlig også karakteriseret ved sammenfletning og reversibilitet: at se kan øjeblikkeligt slå over i at blive set. Når jeg lægger min hånd om en blomst, changerer den mellem at

---

<sup>5</sup> Stilistisk betegnes kiasmen ABBA, og dens konstruktion er således afhængig af to differentierede størrelse (Albeck:186).

<sup>6</sup> Det forekommer nærliggende stilistisk at betegne fletværket som *arabesk*. En form, der er flittigt benyttet af JPJ (Brostrøm:162ff).

være berørende og at blive berørt af blomsten. Disse reversible forhold findes også i *Phénoménologie de la perception*, som en del af den fænomenologiske analyse af dobbeltsansningen. Idet jeg folder mine hænder om hinanden bliver forholdet mellem berørende og berørt reversibelt. I *Phénoménologie de la perception* bliver denne oplevelse en bevidstliggørelse om ens egen status som Egenkrop, men i *Le visible et l'invisible* kan Merleau-Ponty siges at radikaliserer dobbeltsansningen ved at gøre den til eksempel på Kødets ontologiske beskaffenhed. Kødet er et fletværk af gennemkrydsninger, der konstant dirrer i reversible forbindelser (Merleau-Ponty 1999:224ff).

Således er Kødet altså en altfavnende term, der skal accentuere forbundethed mellem kroppens kød og tingens kød og belyse de interne forgreninger:

”Hans krop og de fjerne vidder deltager i en og samme almene kropslighed eller synlighed, som hersker mellem dem og ham, og selv hinsides horisonten, og inde bag hans hud, helt ind i værens dyb”

(Merleau-Ponty:241)

Hvorvidt man ønsker at læse ovenstående citat, og Merleau-Pontys generelle udlægning af Kødet, som et enhedsfilosofisk anslag, der hælder mod en art monisme, eller en filosofi, der fremhæver forskellighederne som kødeligt konstitutive (*écart*) er til fortsat debat (Evans:191). I denne artikel vil Kødets omsluttende karakter fastholdes, men netop med muligheden for forskellige positioners særlige træk. Således vil floraen skrives frem både som kødelig opblomstring, men også som distinkt stofligt gestalt.

## Fænomenologiske blomsterrum i *FMG*

Som beskrevet kan blomsterne i *FMG* siges at samle sig i særlige blomsterrum. Det er disse rumlige opblomstringer, hvoromkring romanen centrerer, og denne artikel ønsker at vise, hvorledes disse opblomstringer bør læses som fænomenologiske situationer, hvori Kødets nærvær giver sig til kende. De florale rum, der lever i havens morfologiske muligheder, antager en overskridende karakter, der antyder en intimitet med omverdenen, en anelse om virkelighedens intrikate forbundethed. Her skal peges på rumlige blomsterscenografier, hvori det florale topos folder sig ud i belysningen af værens kødelige fletværk.

### Marie Grubbes blomstererfaring

Romanen begynder med det måske mest prægnante eksempel på disse scener, som jeg benævner blomsterrum. Her starter romanen, og vi bliver af luften ført mod Marie i haven:

”Den Luft, der laa under Lindetræernes Kroner, havde vugget sig frem over den brune Hede og de tørstige Marker; den var bleven baget af Solen og støvet af Vejene, men nu var den rensset af den tætte Løvhang, svalet af de kølige Lindeblade, og Duften af Lindens gule bløster havde gjort den fugtig og givet den Fylde.

[...] De Menneskelæber, som aandede denne Luft, vare svulmende og friske, den Barm, den hæjnede, var ung og spæd”

(7)<sup>7</sup>

Vi ankommer således fra markens golde og afsvedne omgivelser og introduceres til havens frodighed. En frodighed, der fylder luften med blomsternes duft, med havens parfume. Den støvede luftning injiceres med sanselighed, og dermed anslås fra romanens allerførste sætning netop havens særstatus som sansemættet og befordrende blomstermiljø. Jørn Vosmar påpeger, at de substansløse elementer – her den blomstermættede duft – indtager en særlig rolle hos JPJ. De immaterielle fænomener benyttes ofte til at skabe en særlig rumfølelse og til at give omverden agens-præg (Vosmar:34ff). I dette citat er de netop med til at konstituere rummet – i modstillingen til markens åbne og sterile landskab. Imidlertid er det også afgørende, hvordan det substansløse element her diffunderer ind i Marie: læserens allerførste møde med Marie Grubbe er gennem hendes læber og bryst, der indånder blomsternes duft. Derved anslås hendes deltagelse i havens florale kredsløb. Blomsterne lever i hendes krop, deres parfume spiler hendes lunger ud.

Marie fortsætter imidlertid videre ind i haven, hvor det første egentlige florale rum indstifter sig. På vejen bliver blomsternes arabeske sammenslyngede karakter beskrevet, når ”Ambraen slæbte sig i hvide Snirkler ud og ind, frem og tilbage om tørstige Balsaminer, Boboreller, Gyldenlakker og Nellike”

---

<sup>7</sup> Der vil i artiklen blot angives sidetal i forbindelse med citater fra *FMG*.

(8), og JPJ besjæler flittig havens blomster, som når morgenfruerne ”stod og saae Solen lige op i Ansigtet” (8). Marie ender nu i den kreds af elmetræer, der stadfæster blomsterpassagens rumlige karakter:

”En vid Rundkreds af Ælmetræer havde de flettet sammen foroven, saavidt Grenene kunde naa, og det runde Hul i Midten havde de gitret til med Lægter og Rafter. Slyngende Roser og valske Kaprifolier groede stærkt op i Ælmeløvet og tættede godt [...]”

(8)

Her er den rumlige dimension tydelig, idet der klart gestaltes en floral arena med både loft og vægge, men samtidig peger rummets ”Lægter og Rafter” netop på foreningen af kultur og natur. Som nævnt er det netop dette, der er havens særkende: den kulturelle dyrkning af naturens genstande, hvilket gør en kontrolleret formdannelse mulig.

Dette morfologisk svungne rum bliver stedet, hvor Maries blomstererfaring indtræder. En scene, der giver genlyd romanen igennem, og som Maries livsforløb farves af. Hun lader blade fra slyngroser forme et rosenflor foran sig. Et flor, der beskrives i en – selv for JPJ – bemærkelsesværdig svulmende, sansemættet og fuldkommen afgørende passage:

”Denne Blomsterlød, der krusede sig i Skjær og Skygger, fra Hvidt, der rødmer, til Rødt, der blaaner, fra fugtig Rosa, der næsten er tung, til et Lilla saa let, at det kommer og gaar som om det drev i Luften –. Hvert enkelt, rundet Blomsterblad, yndigt hvælvet, blødt i Skyggen, men i Lyset med tusinde neppe synlige Gnister og Blink; med alt sit favre Rosenblod samlet i Aarer og spredt i Huden ... og saa den tunge, søde Duft, den drivende Em af *den* røde Nektar, som koger i Blomsterets Bund”

(10)

Citatet kan siges at indeholde en stor del af blomsterpassagernes særkende i JPJs skrift. Brugen af inkoativer<sup>8</sup> (”rødmer”, ”blaaner”), der er et karakteristisk for JPJ generelt (Albeck:54), bruges her til at indfange florets fint changerende kulørforskelle og orkestrerer en glidning i farvekæden, der strækker sig fra hvid til lilla. Inkoativerne accentuerer samtidig tilstandens begyndende karakter:

blomstererfaringen opstår for øjnene af Marie og læseren. Denne bløde og svungne linjebevægelse møder dog en anden formgivning i sammenløbet med de iterative verbalsubstantiver (”Gnister og Blink”), der viser en glimtvis gentagelse. Morfologisk er rosenfloret altså blandingen af farvernes bløde polykrome linje og overfladens stødvide stråleglans. Endvidere dannes rosenfloret af modsætningspar som mellem den tunge rosa og den lette lilla, mellem lys og skygge og mellem blomstens stofflige lød og dens substansløse duft. Det er imidlertid afgørende, at JPJs skildring, hans *omverdensmønster* som

---

<sup>8</sup> Verber, der betegner en begyndelse eller overgang (Albeck:54,273)

dette citat er et eksempel på, inkorporerer forskellene i et harmonisk netværk. JPJs omverdensmønster er karakteriseret ved multiplicitet, iteration og spatiering, altså ved en myldrende detaljerigdom, ved gentagende bevægelser og ved beskrivelser, der folder forløbet ud (Vosmar:17ff). Alle disse nuanceforskelle i passagen til trods besidder blomsterrummet dog et helhedspræg: det er en samlet og komplet scenografi. De florale rum lever som en *enhed i mangfoldigheden*, som i *Niels Lyhne*, hvor en spurveflok danner en organisk samlet enhed i kraft af de enkelte spurves deltagelse (Vosmar:31). Blomsterrigdommen, det botaniske miniaturefokus – der altså *både* er videnskabeligt og æstetisk – skaber således de florale oasers rumlige karakter netop i omfavnelsen af den frodige overflod, og derved opløses modsætningerne uden at de kan siges at opløses.

Romanen igennem sammenskrives Marie med blomsten, som når hun bliver beskrevet som "visnet"(70)(164), når det fortælles, at "Der er en Blomst, der kaldes Perlehyacinth, som den er blaa, saaledes var hendes Øjne i Farve" (73), eller når hun kaldes "den nedtraadte Blomst" (165). Det ovenstående citat udtrykker og igangsætter denne tætte forbindelse mellem Marie og blomsten. I sætningen "med alt sit favre Rosenblod samlet i Aarer og spredt i Huden ..." destabiliseres forholdet mellem blomst og krop, og den sluttende tænkepause tillader læseren at lade sammenskrivningen bundfælde sig helt. Idet blomsten får "hud" bliver den sat i menneskelig krop, i kødelige gevandter, og modsat lader billedet rosenblodet rinde i Maries årer.

Således viser blomsterrummet den kødelige forbundethed, der er mellem Marie og blomsten, og rummet peger på sig selv som en art eksponeret fænomenologisk situation (selve dette billede gør i øvrigt samtidig opmærksom på det før ekspliciterede gensidige forhold mellem del og helhed i blodets *samling* i årer, der *spredes* i huden: både menneskets og blomstens krop er en enhed af enkeltdede, hvilket også ses i brugen af synekdoke i den indledende beskrivelse af Marie). Det afgørende i Maries blomstererfaring er således, at hun netop er på tærsklen til den overskridende sammensmeltning med blomsten: den hænger i hendes lunger, og løber i hendes årer.

Den stræben mod sammensmeltning, som denne artikel mener, der løber gennem romanen, er dog ikke at forstå som en fuldkommen opløsning af jeget i en oceanisk følelse (perceptionen forsvinder netop ikke), men må snarere læses som en fænomenologisk bevidsthed om Egenkroppens status og Kødets struktur, og i apperceptionen af Kødets kredsløb giver en forestilling om "subjektopløsning" næppe mening<sup>9</sup>. Scenen rummer netop også det narcissistiske element som, Merleau-Ponty nævner i forbindelse med Kødet: verden, der ser tilbage. Et element, der er muliggjort af cæsurens adskillelse af kroppens kød og blomstens kød.

---

<sup>9</sup> Dette er en af de afgørende forskelle i Vosmars fænomenologiske JPJ-læsning og min egen. Vosmar benytter sig stort set kun af *Phénoménologie de la perception* og bevæger sig derfor stadig i resterne af en subjekt-objekt-dikotomi, hvor han mener, at JPJs omverdensmønster er udtryk for en længsel efter det forsvindingspunkt, hvor jeget (subjektet) ophører.

Den citerede passage indeholder derved også stærke seksuelle konnotationer. Eftersom Marie netop er foldet sammen med blomsten, må den "drivende Em" også tilskrives hende, og rummet er således både fyldt af blomsternes duft og fyldt af den spirende kønsmodne Maries duft.

Det er i JPJ-litteraturen blevet bemærket, hvordan Niels Lyhnes stemme går i overgang, og dermed indskriver ham i voksenlivets seksualitet, når han svarer Edele "[...] med en stemme, der undred ham selv, sådan klang var der i den" (SV,II:38)(Lohfert:172).

Jeg mener, at det er det samme modningspunkt, som Maries blomstererfaring rammer. I analogien mellem Marie og blomsten må "Den røde Nektar, som koger i Blomstrets Bund" forstås kropsligt, som Maries voksen-inauguration, menstruationens begyndelse og erotikkens vækkelse. Skiftet til præsensbøjning modsat de tidligere præteritumformer fremhæver, at denne tilstand er konstant. Seksualitetens indstiftelse er for resten af livet, men iværksat af deltagelsen i det florale kredsløb, der igen er en deltagelse i blomstens sanselighed. Dette forhold tydeliggøres i denne følgende del af scenen:

"Hurtigt strøg hun sine Ærmer op og lagde de nøgne Arme ned i Rosernes milde, fugtige Kjølighed. Hun vred dem rundt i Roserne, der med løste Blade flagrede med Jorden, saa sprang hun op og fejede med ét strøg Alt det bort, der var paa Bordet og gik ud i Haven, rettende paa sine Ærmer. Med blussende Kinder og hastige Skridt gik hun gennem Gangene [...]"

(10)

Her træder det erotiske aspekt tydeligt frem i Maries rødmen efter sin kontakt med blomsterne: berøringen er seksuelt stimulerende. Som sagt "koger" det i Maries indre, begærets grasserede energi er begyndt, og hun forsøger således at afkøle sig, at dulme begæret i den "fugtige Kjølighed". I stedet virker blomsterne pirrende, de intensiverer begæret.

Dette forhold må forstås ud fra to fænomenologiske termer. For det første er seksualiteten i Merleau-Pontys perspektiv at forstå som erotisk intentionaltitet, som en særlig atmosfære, og blomsterrummene er i høj grad karakteriseret af deres særlige atmosfære. En atmosfære, der dannes af JPJs stilistiske omverdensmønster, passagernes rumlighed, blomstens figurative stemthed og anelsen af Kødets konturer. Maries erotiske oplevelse er en i verden kropslig rettedhed netop mod blomsten, fordi blomsten besidder en overskridende kim. Hendes begær er rettet mod blomsten, idet den kan siges at inkludere hende i en særlig væren: anslaget af Kødets nærvær. Det seksuelle begær søger her ikke en fysiologisk tilfredsstillelse, men en fænomenologisk pirring i det florale fletværk.

Samtidig er Kødets reversible forhold tilstede i de florale rum. Blomsterne bliver ofte besjælet som i eksemplet, hvor Morgenfruerne "stod og saae": de ser tilbage på verden, tilbage på Marie eller på den læser, der læser dem. I den forstand er det i lige så høj grad blomsterne, der berører Marie, som det er Marie, der berører blomsterne, og som Vosmar påpeger, fremmaner omverdensmønstret netop et agens-præg (Vosmar:34ff), som når det om luften bliver fortalt, at den bliver "kjærtagnet af sagte dirrende Blade" (7). Hele scenen dirrer af en højnet bevidsthed, havens og i særdeleshed blomsternes egen opmærksomhed. Omvendt har JPJ netop sammenskrevet Marie og blomsten, og således må blomstens kød også forstås som en del af Maries eget kød (begge ud af Kødets), og i den forstand er Maries berøring af blomsterne også en berøring af *hende selv*. I et perspektiv er den erotiske blomstersituation således også udtryk for onani: følelsen af at røre eller stimulerer sig selv i berøringen af roserne. Derved pendulerer den erotiske bevægelse altså mellem følelsen af masturbation og oplevelsen af blomstens håndspåleggelse, og det bliver umuligt helt at dechiffrere, hvor det at berøre ender og det at blive berørt begynder, men denne reversible sitren sker altid i Kødets skær. Blomsterne indruller Egenkroppen i Kødets struktur. Det er denne komplekse erotiske spændthed, som Marie søger igennem resten af romanen. En spændthed, som de forskellige mandeskikkelser aldrig kan indfri.

Maries forskudte blomsterbegær gør det imidlertid åbenlyst, hvordan den menneskelige tosomhed, den blomsterløse situation, aldrig kan genfinde blomsterrummets væren, og det er i denne horisont, man må forstå JPJs kernebegreb *længsel*.

Denne utilstrækkelighed, der ikke kan udfylde blomsterlængslen, sætter en markant slutning på Maries indledende oplevelse, idet hun hører ladefogeden prygle kusken (et forhold, der senere spejles i Maries møde med Søren Ladefoged), og da hun går ind i sin faders stue, hvor der på væggen er malet "store, blaa Roser" (11), møder hun for alvor virkeligheden hinsides blomsterrummet. I denne stue finder ingen blomstererfaring sted. Stuens interiør fremviser stivnede planter uden morfologisk potentiale, og dette rum ender blot som scene for Erik Grubbes fuldskab.

### **Sofie Urnes blomstererfaring**

Det er imidlertid ikke blot Marie, der inddrages i denne erfaring, også Sofie Urne oplever blomsterrummets evne til at pege på kroppens forhold til Kødets, men dog i en negativ transponering. Hun sidder "I den store Have, der laa bagved Christoffer Urnes Gaard" (42), da den florale rumlighed etablerer sig:

"Over hendes Hoved susede og svajede de tætløvede Kroner i den stærke Blæst med en Lyd som af brusende Vande. De høje Stokroser svingede deres blomsterknappede Toppe frem og tilbage i ustadige Buer som grebet af uroligt Vanvid og Hindbærriset dukkede sig forknyt og vendte den lyse Vrange ud af Bladene, saa det skiftede

Farve ved hvert pust. Tørre Blade sejlede ned gennem Luften, Græsset lagde sig fladt henad Jorden og paa Spiræabuskens lyse Løvbølge vuggede den hvide Blomsterfraade op og ned i evig Skiften.

Saa blev en Stund Alt stille, Alting rettede sig, endnu som dirrende af Angst i aandeløs Forventning og næste Nu hvinede Vinde ned igjen og Urosbølgen med dens Brus og dens Glittren, dens vilde Vuggen og rastløse Vekslen bredte sig atter ud i Haven”

(43)

Blomsterrummene kan netop siges at være intimt forbundet, som særlige oaser i teksten, og derfor går flere af forholdene fra Maries scene også igen i Sofies. Omverdensmønstret effektuerer sig her igen i vrimlen af sanseindtryk (multiplicitet), i stokroserne og hindbærrisenes rumbevægelse og bladenes farvebevægelse, samt i rummets karakter af ”evig Skiften” (iteration) og i den sammenhængende succession af enkeltmomenter i tiltningen fra trækronernes løv til græsset (spatiering). Der er altså igen en højnet perceptionsopmærksomhed, en sensorisk nysgerrighed, der fremskriver omverdenens og blomsternes nærvær. Endvidere er de bølgende linjer tydelige, og den kiastiske konstruktion viser sig, når hindbærrisene vender ”den lyse Vrange ud af Bladene”.

Imidlertid hviler Sofies blomsterrum ikke i den samme ro som Maries. Vinde rusker i haven, og grene og stilke presses til at vise deres elasticitet. Således kommer scenens stormfuldt sydende karakter til at vise en negativ erfaring, der spejler Sofies indre uro: kort efter afslår hun Ulrik Frederiks erotiske tilnærmelser med henvisning til, at hun er for gammel til ham, at hun allerede er ved at falme (46ff). Sofie skrives, ligesom Marie, sammen med blomsten i billedet af ”Kindens stolte Liliebleghed, der langsom svandt i Rosengylden Rødme” (45), og derved kunne man sige, at blomstens enorme *skrøbelighed* har indfundet sig i Sofies florale fornemmelse: hun fremskrives som blomsten, der er sin kommende visnen bevidst. Et forhold, som den unge Marie end ikke ænses.

Sofies blomstererfaring er altså af negativ art, idet blomsten og kroppens forgængelighed gennemsyrrer scenen. Man kunne anføre, at Sofie modstrider sig sin *blomsterlighed*, idet den indbefatter en højnet skrøbelighed, et forgængelighedsmærke, hvorimod Marie boltrer sig i sin *blomsterlighed* i dens sensualitet og overskridende potentiale.

Således bliver Kødets tilstedeværelse også en nærmest klaustrofobisk oplevelse for Sofie. I den korte stilhed, hvor blæsten ligger sig, ”Saa blev en Stund Alt stille, Alting rettede sig”, opstår der et vakuum, hvor omverdens agens-præg indskriver sig, men denne florabevidsthed – i omverdensbesjælingen – står ”Dirrende af Angst i aandeløs Forventning”. Scenens værensindskrift bliver angstfuld, og overgivelsen til Kødets favnende inklusion ville i Sofies erfaring være en overgivelse til den blomstens og kroppens flygtighed, hun senere selv italesætter i sin påpegning af, at hun for Ulrik Frederik ville blive en ”rynknet Heks af en Kjæreste”(46). Den kødelige synlighed, der for Marie netop bliver en



sensuelt befordrende narcissisme, bliver for Sofie en angstprovokerende voyeurisme. Den unge Marie kan lide sit eget spejlbillede, det kan den ældre Sofie ikke.

Passagens afgørende ord – ”Blomsterfraade” – tiltrækker sig således stilistisk opmærksomhed i dets kraft af komplikationskomposita<sup>10</sup>, hvori belysningen netop sker mellem blomst og kropslig tilstand – fråden indgår her i en metonymisk forbindelse til den ”lyse Løvbølge”, og det er således fra den hvide farve, blomsterfråden vokser. Ikke desto mindre indbefatter ordet netop også den intime relation mellem den blomsterbeskrevne Sofies tidsligt fastspændte krop og floraens cirkulære forgængelighed. Der er i hele passagen indvævet en bølgemetaforik: ”brusende Vande”, blade der ”sejlede” gennem luften, ”Løvbølgen” vugger og ”Urosbølgen med dens Brus”. Således er det også nærliggende at læse fråden som skum. Men dette skum, denne florabølge, peger netop også på tiden som evigt rindende og ustoppeligt fremadskridende: dette forhold, som Sofies krop er underlagt. Blomstertableauets uro fremviser den kropslige forgængelighed, der raser i Sofies indre, og den kropslighed, der indskrives sig i fråden, er således ikke en blomstrende egenkropslig sensualitet, men en desperat kropslig endelighed.

I Sofie Urnes tilfælde bliver kroppen dermed et tidsligt underlagt hylster, når hun til den bejlende Ulrik Frederik proklamerer: ”Farvel Ulrik Frederik, det er bedsk som Døden at vi maa skilles, men om mange Aar naar jeg er en gammel, gusten Pige eller en gammel Mands halvgamle Kjæreste vil I sande at Sofie Urne havde Ret” (46). Sofie mangler en fornemmelse af sin egen krop som Egenkrop. Hun betoner den som rent objekt, som en ren ting i verden, og det er således en kropslig utilpashed, der viser sig i Sofies blomstererfaring: blomsten som billede på kroppen, der er underlagt tiden. Dette umuliggør rummets potentielt overskridende karakter, som Marie omvendt oplever<sup>11</sup>.

### **Blomsternes længsel**

Vi har således set, hvordan Sofies og Maries erfarede blomsterrum kontrasterer hinanden. Marie, der overgiver sig til overskridelsen, og Sofie, der føler inklusionen som et spring i tidens frådende flod. Artiklen vil herfra forfølge netop Maries forhold til blomsten som en naturlig konsekvens af hendes status som altoverskyggende hovedfigur, men også som konsekvens af hendes tættere florarelation.

Det indledende rum fastslår, hvordan Maries erotiske spænding er rettet mod blomsten, men det tematiserer samtidig, hvordan blomsten også selv er tilstede og indgår i en erotisk relation med Marie.

---

<sup>10</sup> Sammensatte led, hvor leddene gensidigt belyser hinanden. Leddene får først deres mening i sammenstillingen. Et andet JPJ-eksempel kunne være de ”støvlyse Veje” i Fru Fønss (SV,III:249)(Albeck:74).

<sup>11</sup> I dette perspektiv kan man også sige, at Sofie giver tidsligheden forrang, imens Marie giver rummet forrang. En rum-tid analyse vil her føre for vidt, men blot skal det nævnes, at blomsterpassagerne i *FMG* netop, som artiklen plæderer for, samler sig i *rum*, og i den forstand er det netop Marie-karakteren, der kan siges at besidde den største florale sensibilitet.

Vi har at gøre med et reversibelt forhold mellem kroppens kød og blomstens kød, og i den horisont er Maries blomsterlængsel også blomsternes Marie-længsel: dette er Kødets kiastiske struktur.

Blomsternes længsel efter Maries berøring demonstreres, da de sætter Remigius elskov til Marie i scene. Vi følger her blomsternes blade:

"[...] Blad fra Pil og Løn og Hyld og Rose løsner sig ud af det gule Løvhang, flagrer imod Vandet i dirrende Flugt, fanges af den blanke Flade og glider med langs ludende Mure og Vaade Stentrupper, ind i Mørket under tinge, lave Broer, rundt om fugtsorte Træpæle, fanger et Glimt fra de glødende Kul i den rødtoplyste Smedie, hvirvles omkring af den rustede Strøm fra Sliberens Gaard, og svinder saa imellem Siv og lække Baade, imellem sænkede Kar og dyndede Risgjærders druknende Fletværk [...]"

(161)

Passagen slutter i et selskab, hvor Remigius erklærer sin dybe fascination af Marie. Han proklamerer sin elskov og fremholder, at "alle Legemsdyder og Dejligheders Flok er i Blomster hos hende, som Rose ved Rose i florerendes Pragt" (164). Blomsterpassagen anslår altså en længsel *mod* Marie – og hendes blomsterlighed – som Remigius udfolder, men den må også netop forstås som blomsternes egen længsel mod Marie. Blomsterne – som romanen allerede har etableret som længselsgenstand – foregriber Remigius besyngelse.

I passagen findes der igen et element af besjæling, når det nævnes, at blomsterne er i "Flugt", og at de "fanger et Glimt fra de glødende Kul" (man ser her forskellen fra det passive "fanges", til hvordan de aktivt "fanger" glimtet). At blomsterne besidder et agens-præg har romanen allerede gentagende gange stadfæstet, og det præg går her også igen i verbernes konsekvente, og for romanen ret atypiske, præsensbøjning: passagens nutid understreger fornemmelsen af, at bladenes vandring sker aktivt. Blomsterne besidder et gran af handlende opmærksomhed.

Imidlertid forsvinder bladene, imens de driver igennem "dyndede Risgjærders druknende Fletværk", og man kunne derved sige, at de vender tilbage til det indflettede kredsløb, de er en del af. Passagen fremviser en art floral tilstedeværelse uden en menneskelig karakter til at aktivere eller overvære den. Læseren bliver fortalt, hvordan omverdenen kan blomstre uden et menneskeligt blik. Konstitueringen af blomsterrummet er således udtryk for en filosofi, hvor omverdenen kan siges "at hvile i sig selv" (Merleau-Ponty 1999:220).

Ikke desto mindre bærer passagen også præg af ikke at være lige så stilistisk udfoldet som de allerede analyserede blomsterrum. Med Vosmar kan man påpege, at omverdensmønstret her ikke er helt intakt, modsat de to tidligere florapassager, idet den genkommende bevægelse (iteration) mangler. Hos Marie blev farvefloret beskrevet som en lethed, der "kommer og gaar", og blomsterfråden hos Sofie lever i en paradoksal "evig Skiften". Derimod forløber blomsterbladene her i

en *afsluttet* bevægelse. Denne mangel i omverdensmønsteret kan derved netop læses som en reel mangel: selve det blomstrende omverdensmønster mangler Marie.

Således kan Marie eftersøge blomsteroplevelsen i socialiteten, og blomsterne kan eftersøge Marie i haverne<sup>12</sup>, men *Kødets* kan først siges at komme til sig selv – ved det helt opfyldte og agens-indløste omverdensmønster – i den *gensidige* befrugtning blomst og menneske imellem. Når blomsterne vokser uden Marie er det i en mangel, og når Marie vokser (som hele romanen beskriver) uden blomsterne er det i en mangel. Cæsuren mellem kroppens kød og blomsternes kød er det "undertryk", der overhovedet tillader den kødelige erfaring, men det er samtidig en længsel efter fuldkommen overskridelse. En længsel, der går fra begge poler.

### **Sti Høg og Søren Ladefoged som filosofiske karikaturer**

Remigius er kun én ud af de seks mandeskikkelser som Marie stifter bekendtskab med, og vis man vil forstå hendes omflakkende kærligheds- og seksualliv, må man forstå, at det er hendes blomsterlængsel, der driver hende: længslen efter at genskabe de florale rum i menneskelige relationer.

Marie bliver dog gradvis mere og mere bevidst om blomsten skrøbelighed, om blomsteroplevelsen momentane karakter, som når hun ekspliciterer, at "Elskov er som en fine Blomst; om en frostig Nats Kulde forvisner dens Hjærte, saa gaar den ud fra Top til Rod" (131). Denne bevidsthed om blomstertilstandens sarte konstitution opstår i særdeleshed gennem mødet med henholdsvis Sti Høg og Søren Ladefoged, som på hver deres måde gør blomsterrummets integration i socialiteten umulig.

Sti Høg er ofte blevet læst som materialiseringen af det melankolske temperament i JPJs skrift, og Sti Høg ekspliciterer det da også selv direkte, når han siger, at "der her i Verden er en geheim Societet, som En kunde kalde for de Melankoliskes Kompagnie" (119). Sti Høg kan derved siges at være udtryk for en psykologi, der giver inderligheden, subjektet, forrang. Han er en karakter, der konstant svælger i sin egen intellektualisme og i sig selv som værende en del af den gruppe af skønnånder, der er "subtilere i deres Fornemmelser" (119). En sådan livsholdning kolliderer med Maries, der fra romanens indledende rosenrum stadig fornemmer sin præ-refleksive, intuitive kødelighed. Netop derfor ironiserer hun over Sti Høg, når hun smilende spørger om "Det er da det, der bringer *Eder* paa Klostartanker?", hvor klostret kan siges at være zone for fortættet inderlighed. Imidlertid bliver Sti Høgs og Maries forhold stadig mere intenst, hvilket blot intensiverer Maries frustration. En frustration, der kulminerer i hendes direkte formulering af Sti Høgs grundlæggende misforståelse: "I hugger al

---

<sup>12</sup> Den pågældende blomsterpassage finder ikke sted i et afgrænset havemiljø. Imidlertid gestalter JPJ hverken et *rent* natursceneri eller et *rent* bymiljø: JPJ fastholder havens forening af kultur og natur og betoner igen den kultiverede og blødt slyngede formdannelse i de "ludende Mure" og i risgærdernes "Fletværk".

Livsens Tømmer op i Tankespaaner tilhobe" (160). Der er således ingen fænomenologisk oplevelse i hans møde med omverdenen: Sti Høg immaterialiserer virkeligheden til refleksiv ånd.

Særligt en scene kaster lys over dette forhold. I forbindelse med hoffets teaterforestilling – hvor selve teaterscenen er bygget i haven, men hvor scenen mimer en skov, og derved kulminerer JPJs blide ironi over hoffet: de har intet blik for havens potentiale som moduleret morfologi (124) – fortsætter den efterfølgende fest rundt omkring i anlægget. Sti Høg har imidlertid forskanset sig med sin kærlighedsfilosofien i en grotte i haven. Denne grotte viser åbenlyst den manglende forbindelse til blomsterne: (ædel)stenen bliver romanen igennem kontrasteret til blomsten, som når Marie siger, at "ligesom Demanten er giftig for den, der nedsvælger den, saaledes er ogsaa Elskov en Slags Forgiftighed" (77), og stengrotten er i sig selv et miljø, hvori blomsten ikke kan vokse. Endvidere reciterer Sti Høg italienske vers om sin kærlighed til Marie, der lyder: "En sødmens prøvesten![...] /En duftende indisk konkylie/Med orientalske, sjældne perler [...]" (126). Sti Høg har mistolket Marie i sin ædelstenssammenligning og i sprog billedets forestilling om konkylies beskyttede indre perle, en beskyttet indvendig essens. Samtidig konfirmerer grottescenen Sti Høgs position som subjektsfetichist, idet grotten spejler Platons hulelignelse: "da – stod Marie Grubbe for ham i Grottens hvælvede Aabning, lys imod Mørket derude" (127). Således toner Marie altså frem i det erkendelses lys, for Sti Høg kærlighedens lys, der findes udenfor Platons grotte. Dette er med til at klargøre Sti Høgs neoplatoniske filosofiske idealer: her fremtræder fænomenerne aldrig som "det de er", men altid som repræsentationer af en bagvedliggende idé. Stengrotten negerer således blomsten i forestillingen om en sandere virkelighed, der ligger under blomstens fænomenale fremtrædelse. En livsfilosofi, der åbenlyst er fjern fra den livsfilosofi, JPJ har fremskrevet som Marie Grubbes.

Modsat Sti Høg er Søren Ladefoged hverken åndeligt eller emotionelt dannet. I stedet repræsenterer han er psykologi, der kan siges at give objektet forrang i hans håndgribelige omgang med virkeligheden, som når han egenhændigt redder hestene under branden på Tjele (171). Han fascinerer Marie, der tidligere er blevet mødt af en kultiveret holdning, som fremelsker subjektets muligheder. Imidlertid spejler han som nævnt også den ladefoged, der pisker kusken kort efter Maries rosetableau, en spejling der fuldendes, når Søren Ladefoged netop begynder at prygle Marie. Den blomsterfine sensibilitet findes ikke i Søren Ladefoged:

"En Ugestid efter Branden gik hun en Eftermiddag sin vante Gang over ad Fastrup til, og fulgte just Randen af et langstrakt, brysthøjt Krat af Egepurre og vilde Hybenroser, da hun pludselig saae Søren Ladefoged liggende, ligesaalang han var, i Kratbrynet, med lukkede Øjne ligesom om han sov. Der laa en Høle lidt fra ham, og Græsset var slaaet hvor hun stod og et langt Stykke opefter"

(172)

Søren Ladefoged er ikke forbundet til de i haven fint ciselerede blomsterforsiringer, men knyttet til den rå mark, krattene, de invasive hyben og hedens græs. Det er en helt anderledes plump og grov botanik, end den der findes i Maries florumvundne sansninger. Det skal i øvrigt også bemærkes, hvordan Søren Ladefoged i sin grove botaniske behandling netop slår græsset, som han slår Marie.

Således er Marie fanget mellem to mandeskikkelser, der ikke formår at levere den erodering af subjekt-objekt dikotomien, som blomstererfaringen fremviser. Hverken Sti Høg eller Søren Ladefoged har nogen fornemmelse for værens kødelige forbundethed, og det er mødet med disse reduktive livsforståelser, der skaber Maries frustrerede og omflakkende kærlighedsforløb.

### **Marie Grubbes rosendrøm**

Denne utilstrækkelighed, oplevelsen af blomstererfaringens sociale integration som umulig, skaber en genkommende dagdrøm hos Marie. Drømmen om det sovende rosenslot, der er værd at citere in extenso:

”Det var Drømmen om det slumrende Slot, som Roserne skjulte.

Den Stille Have, Slottets stille Have! Hvile i Luft og i Løv, og som en Nat uden Mørke, Tavsheden drømmende over det Hele. Der blunded Duften i Blomstens Klokker og Duggen paa det spæde Græsblads bøjelige Klinge. Der sov Violen med halvvejsaabne Mund under Bregnens krummende Spire, mens tusinde bristende Knopper var dysset i Søvn midt i Foraarets frodigste Tid paa de mosgrønne Træers Kviste. – Hun kom til Borgens Gaard: Rosernes tornede Ranker væltede lydløst den mægtige grønne Løvbølge ned over Mure og Tag og skummed tyst og blomsterblegt i Rosenmylder og Rosenstænk. Fra Marmorløvens aabne Gab stod den springende Vandstraale som et spindelvævs grenet Krystaltræ, og blanke Heste spejled deres aandeløse Muler og lukkede Øjne i Porfyrkummens slumrende Vand, mens Pagen sovende gned Søvn i sit Øje.

Hun mættede sit Blik ved denne Skjønhedshvile i den tavse Gaard, hvor faldne Rosenblade laa i høje Driver op mod Mur og Dør og skjulte med deres rødmende Sne den brede Marmortrappes brede Trin.”

(167ff)

Passagen viser, hvordan Maries blomsterbegær introverteres i mødet med en mangelfuld socialitet. Den fænomenologiske virkelighedsoplevelse transponeres til en fantasiens blomsterscenografi. Derved kan passagen netop også siges at anslå et af de store temaer i JPJ-litteraturen: forfatterskabets forhold mellem fantasi og virkelighed.

Grundlæggende findes flere af de florale passagers kendetegn i rosendrømmen: afsnittets karakter af tekstuel blomsteroase, selve den rumlige karakter og havens formgivende potentialitet er tydelige. Endvidere er eksempelvis omverdensmønstræts spatiering og særligt den forårsfrodige multiplicitet –

som også Vosmar bemærker – åbenbar (Vosmar:111). Vi har således at gøre med en passage, der bekræfter blomsterrummets struktur og position.

Imidlertid er passagen også af en ganske særlig konstitution. I romanens univers optræder den netop som dagdrøm, ikke som perciperet omverdensmøde, og hele passagens slør af hvilende søvngængerer er desuden distinkt. De som altid besjælede blomster sover, og deres bristede knopper er ”dysset i Søvn”. Endvidere vugger løvbølgen fra Sofie Urnes blomsterrum nu kun ”tyst og blomserblegt”. Det florale rum hviler altså i sit udfoldede agens-præg, men i en døsende og slumrende agens.

Ifølge Vosmar er dagdrømmene hos JPJ grundlæggende idealiserede forestillingsrum, der aldrig kan indløses i den rå virkelighed. Fantasien er karakteriseret af uendelig frihed til at forme oplevelsen efter forgodtbefindende. En frihed, som virkeligheden ikke rummer (Vosmar:103ff). Netop derfor er det også indlejret i drømmens genetik, at de sigter mod ”at opløse enhver konkretion” (Vosmar:104). Specifikt om Maries rosendrøm anfører Vosmar, at den udtrykker en hvilende lykke. En lykkelig erindring om tiden før længslernes skibbrud, og således læser han passagens afspændte hvilen som et udtryk for en indkapsling af forårets frodighed. Scenen stivner for Vosmar ikke i stasis, men ånder ”vegetativt liv” (Vosmar:111).

En sådan positiv læsning af Maries rosendrøm rammer flere af scenens kerneforhold, eksempelvis i påpegningen af dens konserverende natur. En læsning, der i denne artikels perspektiv derved forstår rosendrømmen som en præservering af blomstererfaringen og dens medførende fornemmelse af Kødet. Imidlertid formår en udelukkende affirmativ læsning af rosendrømmen ikke tilstrækkeligt at indfange blomsteroplevelses egentlige *fænomenologiske* forankring.

Afgørende for Maries rosendrøm er Egenkroppens manglende tilstedeværelse. Hun kan udelukkende møtte sig blik imaginært, men aldrig konkret interagere med blomsterne. I den forstand fremtræder rosendrømmen som en afseksualiseret blomsteroplevelse, der må tilskrives passagens slumrende karakter: der er ingen blomster, der ser tilbage, der er ingen blomster vågne til at røre. Hele scenen skal som nævnt forstås som blomsterbegæret, der introverteres, og i den bevægelse muliggøres netop scenens præservering: fantasiens gentagende etablering af en særlig dagdrøm. Imidlertid fordamper således også den nuets epifani, der findes i de hidtidige rum. Rosendrømmen er et forsøg på at fastholde det rum, der ellers manifesterer sig som intensitetsøjeblik.

Dette forhold illumineres i den krystallinske størkning, som drømmens sidste halvdel indeholder. Som nævnt skrives (ædel)stenene frem som blomsternes modsætning. En modsætning, som

rosendrømmen potenserer. I passagens sidste halvdel beskrives marmorskulpturen, porfyrekummen<sup>13</sup> og springvandet, der er fastfrosset i sin eruption, således at det står som et "Krystaltræ". Hårde og fikserede figurer, der kontrasterer havens elastiske blomsterformer. Imidlertid står krystaltræet også som den første ansats til sammenskrivningen af vegetativ organisme og krystallinsk materiale (både krystal og træ). En sammenskrivning, der kulminerer i passagens sidste sætning, hvor rosenbladene ligger som "Driver" af "rødmende Sne". Sprogfiguren skal her naturligvis forstås som en metonymisk relation i rosernes dryssen ned på trappen: de falder som sne. Samtidig indeholder billedet imidlertid også en markant antitetisk spænding i den varme rødmene og den kolde sne. Det er denne antitetiske spænding, der findes i sammenfaldet af rose og snefnug, blomst og snekrystal. Således folder hele scenen sig ud som krystallinsk dagdrøm: scenens fastfrosne natur understreges. Den svungne og elastiske morfologi som blomsterne fremviser i "bøjelige Klinge", bristede knopper og rosernes "Ranker" må derved læses som størknede former, og den indflettede, aktivt tilstedeværende og iterativt knopskydende karakter fra de tidligere blomsterrum er væk. Blomsternes søvn er i det perspektiv ikke en søvn, hvorfra de kan vækkes, men en fæstnet og evig søvn. Derved bliver fantasien også utilfredsstillende i den fraværende konkretion, der fjerner blomstervirkelighedens fleksible og levende sammenslyngende morfologi. Således må man – for at forstå blomsterrummenes afgørende betydning – også vende Vosmar "på hovedet" og påpege, at det er den florale virkelighedsoplevelse, der aldrig kan indløses i den ukonkrete fantasi.

Det afgørende for drømmen bliver dermed, at den, i sin slumrende agens, rummer kimen til en reel blomstererfaring, men aldrig kan indfri den i manglen på fænomenologisk sanselighed og egenkropslig deltagelse. Drømmen optræder på den ene side som et svagt præserveret minde om blomsternes aktive egetliv, men ekspliciterer samtidig, hvorledes opløsningen af konkretion netop er at forstå som en brist. Den kødelige forbundetheds væren falmer i fantasiens skær. Et dagdrømmens vilkår, der anskueliggøres, når det beskrives om Marie, at "[...]Fantasien trættedes af evigt frugtesløst at flyve med den samme Maal [...]" (168).

Således fremskrives der mod romanens slutning en stærkt livstræt tone i Marie, der afstedkommes af umuligheden i blomstererfaringens tilbagekomst. En umulighed, der fremvises i den jyske hedes mangelfulde blomstermiljø:

"Den lysopfyldte, solede Luft gjennemsitredes af Myriader af usynlige Insekters enstonede, søvndyssende Summen, og søde, alt for søde Dufte af den gulblomstrede Gyvel, og den bitre Duft af det solvarmede Birkeløv ved Højens Fod [...]"

Marie sukkede"

---

<sup>13</sup> Porfyr er en bjergart med finkornet grundmasse, hvori er spredt større krystaller.

Blomsternes aroma er her den "alt for søde Duft", "den bitre Duft", insekterne lyder af "søvndyssende Summen" og Marie sukker i følelsen af den fuldkomne uopnåelighed af sin blomsterlængsel. De florale oaser i den jyske hede besidder ingen morfologiske muligheder. Således bliver hun til slut begravet på "de korngyldne Marker" (204), langt fra havens frodige blomsterrum. Hun begravnes på de fra indledningen "tørstige Marker" (7), hvis luft haven blomsterparfumerede og som inkluderede Marie i den florale værens fletværk.

Romanen bliver således den ulykkelige fortælling om en blomstererfaring, der hverken kan glemmes eller socialt integreres. En blomstererfaring, hvori Kødets konturer skælver, hvori Egenkroppens flersidighed udfoldes, hvori den florale sammenfolds kærtegn mærkes. En erfaring, der netop kun kan leve i blomsterrummene og ikke i socialitetens rum:

"[...] Alt det blomsterfine, duftende og fagre, der hidtil i frodige, vistnok ustyrlige og tidt barokke Arabesker havde slynget sig gennem hendes Liv, det visnede bort og døde Døden"

(170)

## Udblik

Blomsten indtager således en fuldstændig afgørende placering i *FMG*, idet de florale rum gennemlyser en særlig type af væren, hvoromkring hele romanen kredser. Det bliver ganske enkelt svært at forstå Maries længselsfulde ageren uden et præcist blik for blomsternes betydning.

*FMG* fremskriver blomstermødet som en stemningsmættet og filosofisk meningsspændt erfaring.

Bogen viser os blomsten som passage til os selv og omverdenen, der begge er kød.

Her er blomsterbuketten på bordet ikke blot en æstetik prydenstand, og sensommeraftenernes rolige slentren ned igennem blomsterhaven er ikke blot afstressende distraktion. JPJ synes at fortælle os, at vi i den åbne og opmærksomme floras rørelse kan finde dybere forståelser om vores egen forbindelse med verden. Blomsten gemmer på dette potentiale.

Grundlæggende er blomstermotivet genkommende i hele JPJs forfatterskab, men intet andet sted bruges tropen med en sådan prægnans som i *FMG*. Der er anløb til florale rum i den mere naturalistiske *Mogens*, og der er reminiscenser af dem i den mere meta-poetologiske *Niels Lyhne*, men kun i *FMG* antager blomsten en så afgørende betydning i teksten<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> *Mogens* (1872) indeholder eksempelvis den floras besjælede passage, hvorfra artikelens indledende citat er hentet. *Niels Lyhne* (1880) indeholder eksempelvis forårssenen i Clarens. Floraen som genkommende værensrum optræder dog ikke i nogle af teksterne.



Den senere novelle *Der burde have været roser* (1882) tematiserer åbenlyst en floral tilstedeværelse, men som Erslev Andersen bemærker, er novellen også udtryk for en skrift, der opløser en fast kontureret verden, og således optræder roserne som sproglige konfigurationer uden forbindelse til omverdens konkretion (Andersen 1988:92). *Der burde have været roser* er at læse som en udvidelse af Maries rosendrøm, og således er det netop udslagsgivende, at roserne vokser frem af fantasien. De i novellens univers imaginære blomster er her æstetisk og poetologisk befordrende, men uden en direkte forbindelse til en fænomenologisk fremtrædelse. I forlængelse heraf plæderer Frits Andersen netop for, at novellen kan læses som en undersøgelse af videnskabens egne repræsentations- og taksonomiformer, en metavidenskabelig overvejelse. Imidlertid ønsker indeværende artikel netop at betone, at det er i morfologien og det fænomenologiske omverdensmøde, at JPJ lader sin botanik og poesi krydsbefrugte.

Derved kunne man netop pege på *FMG* som det sted i forfatterskabet, hvor botanikken spirer frodigst. I flere af de tidligere tekster – eksemplificeret ved *Mogens* – står det videnskabelige blik stærkere i den naturalistiske attitude, imens flere af de senere tekster – eksemplificeret ved *Niels Lyhne* og *Der burde have været roser* – i højere grad reflekterer over repræsentation og poetologi. Som nævnt er det efter *FMG*, at JPJs primært fungerer som skønlitterær forfatter, og *FMG* er således også – rent biografisk – skæringspunkt mellem videnskab og forfattergerning.

*FMG* er således den roman, hvor botanikken – i dens brede og favnende betydning – står tydeligst frem. Den roman, hvor JPJ i sine blomstrende oaser fremskriver fornemmelsen af Kødets sammenflettede nærvær som et fyldigt og rigt værensmodus, der transcenderer modsætningen mellem videnskab og poesi.

## Bibliografi

Albeck, Ulla: *Dansk Stilistik*, Gyldendal, 2000 [1939].

Andersen, Frits: "Art, natur og diskurs hos J. P. Jacobsen" i *Kritik*, nr. 103, Gyldendal, 1993.

Andersen, Jørn Erslev: "Dryssende roser – om spor i J. P. Jacobsens skrift" i *Dryssende roser – essays om digtning og filosofi*, Modtryk, 1988.

Andersen, Jørn Erslev: "Efterskrift" i *J. P. Jacobsen – Lyrik og Prosa*, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 1993.

Bataille, Georges: "The Language of Flowers" i *Visions of Excess*, University of Minnesota Press, 1986.

Brostrøm, Torben: *Labyrint og arabesk*, Gyldendal, 1967.

Evans, Fred: "Chiasm and flesh" i *Merleau-Ponty: Key Concepts* [red. Diprose, Rosalyn og Reynolds, Jack], Acumen Pub Ltd, 2008.

Hallar, Søren: *Synselementerne i Naturskildringen hos J. P. Jacobsen*, Levin & Munksgaards Forlag, 1921 [afhandling, filosofisk doktorgrad].

Jacobsen, J. P.: *Fru Marie Grubbe - Interieurer fra det syttende Aarhundrede*, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2003 [1876].

Jacobsen, J. P.: *Samlede værker II* [SV,II], Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 1926.

Jacobsen, J. P.: *Samlede værker III* [SV,III], Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 1927.

Jacobsen, J. P.: *Samlede værker V* [SV,V], Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 1929.

Knight, Philip: *Flower Poetics in Nineteenth-Century France*, Oxford University Press, 1986.

Lohfert Jørgensen, Jens: *Sygdomstegn – En symptomatologisk læsning af J. P. Jacobsens Niels Lyhne*, Århus Universitets forlag, 2008 [Ph.d.-afhandling].

Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fænomenologi* [1. del af *Phénoménologie de la perception*], Det lille forlag, 2009 [fr. 1945].

Merleau-Ponty, Maurice: "Synligt – usynligt" ["L'entrelacs – le kiasme"] i *Om sprogets fænomenologi – udvalgte tekster*, Gyldendal – Moderne Tænkere, 1999 [fr. 1964].

Nielsen, Frederik: *J. P. Jacobsen – Mennesket*. G. E. C. Gad, 1968.

Sartillot, Claudette: *Herbarium/Verbarium – The Discourse of Flowers*, The University of Nebraska Press, 1993.

Seaton, Beverly: "Introduction" og "Flowers in the Nineteenth Century" i *The Language of Flowers – A History*, University Press of Virginia, 1995.

Svane, Marie-Louise: "Prospekt af Gardasøen – Beskrivelse, stil og bio-poetik hos J. P. Jacobsen" i *På tværs*, Forlaget Spring, 2000.

Tipper, Paul Andrew: *Flower Poetics in the works of Gustave Flaubert*, Edwin Mellen Press, 2003.

Vosmar, Jørn: *J. P. Jacobsens digtning*, Gyldendal, 1984 [Afhandling; filosofisk doktorgrad].