

Kønsomvending og kærlighedslogik i »Fru Marie Grubbe«

Af Dag Heede

»Le désir est toujours féodal«

Roland Barthes¹

Indledning

J. P. Jacobsens roman »Fru Marie Grubbe« fra 1876 adskiller sig på bemærkelsesværdig vis fra de øvrige fiktive behandlinger af hende – Holbergs,² Blichers,³ H. C. Andersens⁴ og måske også fra den historiske Marie Grubbe⁵ – ved ikke at fokusere på ægteskabsbruddene, den erotiske uortodoksi og den sociale nedstigning.

Paradoksalt nok bruger J. P. Jacobsen denne historiske ramme til at formulere en idealisering af den absolutte monogami. Den berygtede historiske man-eater bliver i hans litterære gestaltning til en tilbeder af den eksklusive symbiose mellem mand og kvinde.

J. P. Jacobsens Marie er romantiker om en hals. Hendes adelsmærke er ikke seksuel løsagtighed, men tværtimod en totaliserende kærlighedslængsel efter en og kun en mand. Hun er eksponent for en urokkelig og fanatisk tro på kærligheden i et eksklusivt forhold, hvor manden gøres til en gud, for hvem intet offer er for stort; og hvor denne mande-(af)gud er rede til selv at ofre alt til gengæld for kvindens totale underkastelse og objektgørelse. Ofrene er ligefrem en forudsætning for forholdets fuldbgyrdelse og stabilitet.

»Herzen und küssen/ Ist Himmel auf Erd ...« deklamerer den sindsforvirrede Ulrik Christian blasfemisk på dødslejet (s. 62).⁶ Men faktisk erstattes gudsforestillingen – J. P. Jacobsens berømmede »ateisme« – i »Fru Marie Grubbe«s univers af en forestilling om Den store Kærlighed, det absolutte forhold, der fungerer som tilværelsens endemål og Maries overordnede projekt. Med Herman Bangs ord: »en Higen efter at se sit eget Væsen aandligt og legemligt suppleret med den Rette«. ⁷ Kærligheden er »Den store Referent« i romanens univers, det guddommeligt styrende element i fiktionen. Til at beskrive denne kærlighed anvendes næsten konsekvent et religiøst billedsprog.

Denne kærlighed fungerer i en ubønhørlig og umenneskelig logik, der kræver total hengivelse, stabilitet og offervilje af hver af de to partnere. I dybeste forstand er den af viril karakter. Men kravene til de to køn er ikke ens. Begge skal være rede til at ofre sig og sine nærmeste på dens alter. Og begge skal hengive sig i absolut og konstant tilbedelse. Men hvor kvinden skal ofre sig i total underkastelse, skal manden fungere som det absolutte subjekt, »en Gud paa Jorden« som Marie forestiller sig det (s. 164).

Lever mænd og kvinder ikke op til disse krav, betyder det forstødelse for kvinderne (konkret Sofie Urne), og kvindagtiggørelse af de mænd, der ikke kan leve op til den krævende »mande-gude«-status. Den sande, guddommelige kærlighed har således en række latent destruktive træk, ikke mindst når den i de absolutte krav om ofre antager kannibalistiske dimensioner.

Kærligheden i »Fru Marie Grubbe«s univers er således ikke blot den eneste sande guddom der gør livet værd at leve, men også en blodtørstig dæmon der på barbarisk vis kræver ofre på sit alter.

J. P. Jacobsens roman er i høj grad et produkt af sin tid. Ikke bare er interiørerne »det 17. Aarhundrede afdæmpet og harmoniseret til Salonbrug«, ⁸ ikke bare er historien en pompøs kulisse for samtidige psykologiske problemer, ⁹ først og fremmest er Fru Marie Grubbe en viktorianer i 1600-tals kostume. ¹⁰

Den rette mand: den sande gud

En ting karakteriserer beskrivelserne af alle Maries mænd før Søren: en iøjnefaldende kønsomvending i metaforikken. For dem alle munder mødet med Marie ud i en symbolsk kastration (i hvert fald i Maries øjne). Mens Marie Grubbe gennem romanen gradvis vokser i falliskhed, omvendes alle hendes mænd – Søren undtaget – til kvindagtighed. Dette træk er konsekvent.

For Ulrik Christian Gyldenløves vedkommende er »kastrationen« foregået før Maries efterrationalisering af forholdet, ¹¹ og det i symbolsk form som en underkastelse under Gud. Konkret giver det sig udslag i afbrækningen af den kårde (s. 60), Ulrik Christian tidligere har jaget den første præst ud af rummet med (s. 57), og som han forgæves forsøgte at spidde Jens Justesen med (s. 58).

Efter dette mislykkede forsøg ligger han og synger utugtige viser, mens han »leger« med kården (s. 58), og præsten tordner om synd og straf. Dødsscenen beskriver en konfrontation, en verbal krig mellem to former for fallisk potens, Ulrik Christian versus Jens Justesen. Præsten bruger først religionen som skjold (konkret i form af salmebogen, der afparerer den syge feltherres stød s. 58), senere som våben og trussel (»Hovedes skoldende Sting og Hug« s. 59). Sværdet og korset krydser klinger.

Udfaldet bliver et sørgeligt dementi af Ulrik Christians manddom. Hans angreb afvises som »Pagenstreger« (s. 58), og hans kapitulation bliver total: »Jeg vil krybe for din Gud som en angergiven Pog« (s. 60). I den tidligere skriftscene med den kvindagtigt sleske hofpræst var det derimod den syge der sejrede, mens præstens virilitet fik et knæk: han beskyldes for at tale som »en uvittig Pog« (s. 56). Kulminationen på Ulrik Christians kastration fremkommer med den afbrækkede kårde. Nu fremstår den tidligere feltherre som en uartig dreng, der efter den strenge faders skideballe må krybe til korset og angre.

Den femtenårige Marie når at blive vidne til sin helts »devirilisering«, og hendes dom udebliver da heller ikke: »O, naar det var Enden paa al Storhed: en trælleagtig Klynken, et lystent Vanvid og knælende Angst, o, saa var der ingen Storhed; den Helt, som hun havde drømt, han red ud af Dødens Porte med klirrende Spore og ringende Bidsel; med blottet Hoved og sænket Kaarde, men ikke med Angst i vidløse Øjne, ikke med Naadesbønner på skjælvende Læber« (s. 70-1). For Ulrik Christians vedkommende er kvindagtigheden kun latent, billedsprogets »afmaskulinisering« gør ham blot til »træl« og især »pog« (dvs. dreng).

Ulrik Frederiks kønsmetamorfose er mere absolut. Men han har heller ikke halvbroderens supervirile udgangspunkt, som kun døden, ikke hofsalonerne kan slibe af; om sidstnævnte »Oberst Satan« understreges den rå, uskoledede og brutale mandighed: »flere Aars Ophold ved udenlandske Hoffer havde ikke gjort nogen Hofmand ud af ham, ja, han var ikke en Gang nogenlunde belevet, til daglig Brug var han stødende ordknap og i Tjenesten lukkede han aldrig sin Mund op uden at han bandede og svor som den gemeneste Matros« (s. 48). I J. P. Jacobsens kønsantropologi er mandighed ofte koblet til underklassen (jvf. udover Søren f.eks. »Bertel i Bomhuset« s. 9).

Ulrik Frederiks glatslebne salonfåhighed (jvf. s. 25-6) står i skinger kontrast til halvbroderens genuine mandighed. Ligesom Maries kærlig-

hed til ham på mange måder er en afglans af den hun nærede til Ulrik Christian (jvf. s. 83), således fremstilledes Ulrik Frederiks virilitet som en ussel »kopi« af den ældre slægtning (som ikke engang duedé i den afgørende mandomsprøve, døden).

Ulrik Frederik Gyldenløve rammes da også efter nogen tids ægteskab med Marie af den udbredte mande-plage i J.P. Jacobsens univers: tvivlen, og abdicerer således fra mande-gude-tronen: »Rusens svulmende lyse Overmod, der har givet ham en Halvguds Selvtillid og Tryghed, forlader ham, han ængstes, han tænker og fanger Tvivl« (s. 91).

Karakteristisk for Ulrik Frederik er, at han *er* klar over den potentielle guddommelige magt, der tilkommer manden: »at al denne rige Skjønhed, hele denne forunderlige Sjæl var givet ham i Vold som en død Mands Sjæl Vorherre, til at træde i Støvet om han vilde, til at opløfte naar han vilde, til at ydmyge, til at bøje« (s. 83). Men han har hverken styrke eller stabilitet til at administrere denne magt. Som Vosmar siger: »Ulrik Frederik er ikke noget uhyre, han er snarere for almindelig«. ¹² Burrhis horoskop bekræfter denne karakteristik (s. 96). Men for Marie der søger Mandeguden, er det uhyrligt at være gift med en jævn mand.

Ulrik Frederik Gyldenløves »arvede« mandighed symboliseres konkret i den kiste våben, han har overtaget fra den afdøde Ulrik Christian og som han lader bringe, da han efter halvandet års ægteskab med Marie keder sig. Han synes at trænge til en dosis mandighed, og våbnene lyder af fallisk potenssymbolik. Ulrik Frederik aner ærefulde mandomsprøver forude, hvis han følger i halvbroderens fodspor – med mere: »een iblandt dem, den havde kun Fæste af ætset Staal, den var stukken igjennem et lille Spændebaand af Silke, besyet i Roser og Ranker med røde Glasperler og grøn Florsilke. Enten var det et Armbaand, et simpelt Armbaand, eller, som Ulrik Frederik troede, et Strømpebaand – og Kaarden var stukket der igjennem« (s. 92).

Men Spaniensrejsen gør ingen mand ud af Ulrik Frederik – i hvert fald ikke i Maries øjne. Hans hjemkomst efter fjorten måneders fravær er et antiklimaks, og hans drukne skiftevis tyranniske og sleske adfærd er lidet maskulin. Ulrik Frederik Gyldenløves voldtægtsagtige indtrængen i Marie er højdepunktet i demonstrationen af en falsk falliskhed.

Maries gådefulde »hævn«, det besynderlige, »ubevidste« mordforsøg, hvor det omvendt er kvinden, der penetrerer den blottede mandekrop (s. 104), er et desperat forsøg på at genoprette magtbalancen, at

udligne den uretmæssige virilitets indtrængen i den sårbare kvindelighed (»muligvis fordi hendes Haand var syg og svag og Brystet stærkt og sundt« s. 104). Kniven er en kvindelig fallos, der efter at have spillet i sollyset (fuldstændig parallelt med Ulrik Christians falliske kårde ved dødslejet s. 58) bruges til at angribe og såre (s. 104).

Intet under, at Ulrik Frederik er rystet over dette uventede falliske våben, som han næsten synes at »brænde« sig på, da han tilintetgør det med en gestus, der igen rummer et ekko til Ulrik Christians symbolske kastration (s. 60-1): »Næsten stjaalent tog han Kniven op, brækkede Bladet over og kastede Stumperne ind i den tomme Kamin« (s. 105). Ligesom Ulrik Frederiks voldtægt konglomereres i Maries sårede håndled (s. 101, 102), således giver Marie igen i samme symbolske mønt ved at flænge gemalens kniplingsmanchetter (s. 104, s. 105), og hendes første gestus efter besvimelsen er selv at gribe Ulrik Frederik om håndledet (s. 105). Hans iturevne ærme kan måske symbolisere en gennembrudt vagina. I hvert fald minder hele mordforsøget om en hævnende voldtægt med omvendte kønsroller. (Herudover er Maries abnorme enkeltreaktion naturligvis også et klimaks på den månedlange vanvidsagtige isolationstilstand, en »afspændingshandling«, der synes at have en forløsende virkning på hendes psyke).

Maries falliskhed er dog ikke bremset med afbrækningen af kniven og lemlæstelsen af hendes højre hånd (der for øvrigt var hævet (s. 102) og alt andet end ukampdygtig; bemærk i øvrigt, at Daniel i Maries fortsatte kamp mod Ulrik Frederik betegner sig som Maries »højre Haand« s. 111). Hun kommer frygtelig tilbage i angrebet på rivalen Karen Fiol. Hendes første indtrængen er en sten, der smadrer det åbne vindue, hvorigennem den utro, knælende ægtemand og hans elskerinde kommunikerer.

Herefter får den falliske aggression endnu farligere udtryk: »Bi kuns, bi kuns,« raabte Marie, »jeg traf dig intet, men jeg skal nok, jeg skal nok,« og hun trak en lang, svær Staalnaal med rubinforsiret Hoved udaf sit Haar, den holdt hun saa op for sig som en Dolk ...« (s. 114). Associationen til mordforsøget på Ulrik Frederik er eksplicit: »Han greb hende om begge Haandlede (igen håndleddene – DH) og holdt hende fast; »vil du stinge igjen?« (s. 114 – også dette angreb synes at fungere som en forløsende »afspændingshandling« for Marie jvf. s. 115 og 116).

Mordforsøget beskriver et vendepunkt i Marie og Ulrik Frederiks kønskamp. Fra nu af er mandens virilitet for stadigt nedadgående,

mens Maries potens stiger. At Ulrik Frederik kompenserer for tabet af Maries kærlighed gennem druk og hor øger ingenlunde hans mandighed. I »Fru Marie Grubbe«s univers er umådehold i nydelsen af mad, drikke og seksualitet ikke tegn på virilitet, men foragteligt kvindagtigt. (Jvf. udleveringen af Erik Grubbe og Jens Jensen Paludan s. 15-8, hovedårsagen til Ulrik Christians navnløse, »kastrende« sygdom s. 54 og 56, Ulrik Frederiks to drukne tilnærmelser til Marie s. 101-2 og 138-9 samt Sti Høgs sørgelige skæbne s. 200).¹³

Bunden i Ulrik Frederiks »fald« nås ved Maries andet korporlige angreb på Karen Fiol på Akershus (s. 137). Her fremkalder forestillingen om kvindelig fallisk aggression lyst hos den berusede statholder, tanken om Maries styrke og potens opflammer hans begær (s. 138) (jvf. også hans nostalgiske længsel efter Maries tidligere sadistisk-aggressive begær ved samtalen i »Daasen«: »... og saa paa een Gang, – kan I minde? – saa bed I mig i Halsen« (s. 130)).

I sin – i øvrigt ganske misforståede – forestilling omvender Ulrik Frederik klart det traditionelle begærs-rollespil. Han ser sig selv som passiv genstand for kæmpende kvinders begær, som det skønne stridens æble. Forestillingen om Maries potens gør ham blød, han bliver svag ved tanken om hendes styrke: »Han fulgte Skulderens faste Runding under den stramme Silke og den slanke Arm til den hvide, hvilende Haand. – Og den var hans. – Han saac, hvordan den knyttede de trinde Fingre om den brune Tømme, og hvordan Armen i dens hvide, aareløbne Former blev fast og blank, blev slap med mattet Glands i Slaget, som den slog paa Karens arme Krop. Han saae, hvordan hendes skinnsyge Blik det tindrede tilfreds, og hvordan hendes vrede Læber smilte grusomt ved Tanken om, at hun slettede Kys paa Kys med Tømmesvøben« (s. 138).

Scenens fetichistiske dvælen ved hånden og Maries placering ved vinduet rummer ekkoer fra knivscenen i vindueskarmen (s. 104). I det hele taget er *vinduet* et betydningsladet »sted« i »Fru Marie Grubbe«s univers jvf. også de korresponderende flirt-scener med Ulrik Frederik (s. 24) og Ulrik Christian (s. 50) samt Marie ved lugen til saltkælderens (s. 185-6). Disse scener tematiserer ofte skjulthed (s. 24, s. 50-1, s. 185), lys/mørke-kontraster (s. 50, s. 104, s. 138, s. 186) og varme/kuldespil (s. 50, s. 104). Endvidere anvendes vinduet ikke overraskende som symbol på længsel (for Maries vedkommende s. 19, s. 21, s. 23; om Ulrik Frederik s. 79).

Men Marie har ingen intentioner om at spille »Lady Domina« eller at

investere sin falliske energi i en vækning af Ulrik Frederiks selvsmagende begær. Styrkeforholdets aktuelle karakter markeres ved, at det nu er Marie der holder om Ulrik Frederiks håndled. Ligesom forholdet til Ulrik Christian indrammes af to kys (s. 52 og s. 62), således markeres Ulrik Frederiks deroute med to håndledsscener: voldtægten s. 101-2 og nu Maries afvisning, hvor det er hende der er stærk: »Han ville lægge sin Arm om hendes Liv, men hun greb ham om Haandleddet og holdt ham ud fra sig« (s. 39). Ulrik Frederik efterlades i en vanvidsscene udleveret til skiftevis rasende og lysten galskab (s. 140) – i en fuldstændig parallel til den ligeledes »de-viriliserede« Ulrik Christians »trælleagtige Klynken og lystne Vanvid« (s. 70).

Efter skilsmissen fra Marie er opnået frier Ulrik Frederik til sin kongelige grandniece (s. 148-9). Herved bekræfter han den kastrende dom Marie udtaler over ham til svogeren: »han er en Skjøge, ret en forfuleet, forbandet Skjøge, og intet en Mand; han har en Skjøges tomme, troløse Øjne og en Skjøges sjælløse, klamme Begjær. Aldrigen har en ærlig, blodsvarm Passion reven ham hen, aldrig har et hjertebaaret Ord raabet fra hans Læber. Jeg hader ham, Sti, for jeg føler mig som besudlet af hans listende Hænder og hans skjøgeagtige Ord« (s. 143).

Ikke blot er Ulrik Frederik »de-maskuliniseret«, som han så pompøst blev det ved pejsescenen i »Daasen« på Akershus: »I – er intet af de rette Mænd« (s. 132). Til overflod ser vi den tidligere ægtemands køn negeret i en omvendingsproces, der sætter ham lig sit begærsobjekt, paradigmet på negativ kvindelighed: skøgen. Ulrik Frederiks afkald på den absolutte subjektposition i begærsrelationen flytter ham i Maries øjne over i den totale objektgørelses yderste konsekvens: ludderen. Der er ingen mellempositioner i romanens kønsunivers: al seksualitet der ikke er et møde mellem ren virilitet og ægte kvindelighed er beskidt og besudlende.

Ligesom Ulrik Christian imponerer Sti Høg – ganske vist efter lang tids tøven (s. 144-5) – Marie med sin virilitet. Den opbygges på suspense-agtig vis gennem rygter om hans grusomme kærlighedsliv (s. 151-4) og udløses i en eksplosion af viril råstyrke i den orgiastisk beskrevne slagsmålsscene, hvor Sti brækker benet på den ene af sine modstandere, to plumpe oldenborgske adelsmænd. Den enes død, den andens brød: denne symbolske kastration af en medbejler kommer til at udgøre den afgørende manddomsprøve i forholdet til Marie; Stis potens vokser til (tre?)dobbelt styrke ved at over-mande to mænd.

Endelig manifesterer Stis virilitet sig ved, at han – i modsætning til Ulrik Frederik – kan lægge bånd på sine drifter. I den gådefulde scene i grotten ved Frederiksborg Slot formår han ydmygt at beherske sin lidenskab – og undgår derved at forgribe sig på den hellige kærlighed: »Havde nu Sti Høg grebet til, havde han taget det Kys som mer end en fyrstelig Gave, han havde mistet hende for bestandig« (s. 127). Men snart bliver denne oprindeligt positive tøven for meget af det gode.

I ventetiden på skilsmissen irriteres Marie af Stis umandige håbløshed, hans hamlet'ske mangel på viril fremstormen. Han har endnu ikke bestået den afgørende manddomsprøve og hans lidenskab er i overensstemmelse hermed blot en »Pogekjærlighed« (s. 126) dvs. at elske »vegt og blødt og modløst« (s. 126). I perioden på Kalø er det således Marie der synes mand (»og det var ikke uden en vis berusende Magtfølelse, at hun hørte sig gjort til Livs og Døds Herre over en saa forunderlig Natur som Sti Høgs« s. 144), mens kontrasten mellem Stis store ord og ringe handling synes at feminisere ham (»... store Stemninger og stærke Lidenskaber, der kun var fødte i fantastisk Svangerskab af hans sygeligt travle Hjerne« s. 145).

Da Stis mandighed endelig manifesterer sig er det dog i lånte fjer ligestom han må formodes at hovere i luksus på Maries regning (s. 150-1). Hans »brusende Fjer og skarpe Øjne, der talte om endnu skarpere Klør« (s. 151), manifesteringen af den gådefulde rovdyragtighed latent i hans navn og fysiognomi (s. 118) skyldes svigerindens penge – antydes det (vi ved, at Maries udlandsrejse er Stis idé (s. 144) og at han allerede har bortødslet søsterens penge (s. 134)). Hele Stis begærsmanifestation er måske blot en spejling, et ekko af oldenborgerens mere håndfaste udtryk (kysset på Marie). Måske skal der en anden mand til at bane vejen for Stis seksualitet, den »Magt, der trued og rased, der ønsked og higed, men aldrig slog ned, aldrig greb til« (s. 154). I hvert fald går Stis vej til Marie via to mænd.

Marie og Stis opgør efter et halvt års forhold, hvor deres kærlighed på ikke nærmere defineret vis er »sunket«, er da også en klar manifestation af Stis manglende virilitet. Han beskrives nu som »et fanget Rovdyr« (s. 158), men først og fremmest som et overfølsomt, sårbart og kvindagtigt modtageligt offer for Maries ord, der sammenlignes med stikvåben.

Op Marie penetrerer nådesløst: »Marie, Marie, tag Vare paa de Ord, du siger, for jeg forstaaer dem, som du aldrig vilde tro, jeg kunde forstaa dem, og saa saarer de saa smerteligen haardt.«/ »De Saar, der

stinges med Ord til Od, dem agter jeg kuns ringe og har aldrig havt i Tanke at skaane dig for dem.«/ »Saa stød da til, hav intet Medlidenhed saameget som et Blink mere ...« (s. 159). Her er Marie tydeligvis den falliske aggressor i modsætning til svogeren »den krybendes Maddikeorm, som trædes og stinger dog intet« (s. 159).

Sti fremstiller sig selv som i dyb samklang med Marie – hvad der ingenlunde er befordrende for deres forhold. Fremfor at være kontraster fremstår Marie og Sti som »tvillingesjæle« i en pervers parallelitet uden kønsdynamik.

Maries desillusionering over Sti svarer næsten til den hun følte overfor ægtemanden (s. 70-1): »Sti, Sti, var det Ret, jeg fandt Klejnhed for Styrke, ussel Tvivl for frejdigt Haab, og Stolthed, Sti! hvor blev din Stolthed af?« (s. 160). Og hendes følelse af at være »besudlet« af Stis »kvindagtighed« svarer nøje til hendes reaktion på Ulrik Frederik (s. 143): »Hver Svaghed, hver umandig Tvivl hos Sti, følte hun som en uafviskelig Skamplet paa sig selv« (s. 164). Stis femininitet udgør således en trussel mod Maries identitet og resulterer i voldsomt selvhad. Som »hævn« gentager Marie i verbal form den penetration, der også var hendes reaktion på Ulrik Frederiks uretmæssige falliskhed efter hjemkomsten fra Spanien.

Sti er altså heller »intet af de rette Mænd«. Da Marie mange år senere genser ham ved færgestedet Burrehuset fed, opsvulmet og luvslidt af allehånde udskjelser, er der intet rovdyragtigt over ham længere: kastrationen synes fuldbyrdet: »ham har det da skaaret baade Vinger og Top« (s. 200). Nu er det broderens penge han lever af.

Maries flugt fra Stis kvindagtighed og dens næsten pestagtige aftryk på hende fører hende efter et års tid til Nürnberg og den attenårige Remigius. Men allerede hans udseende tyder på, at han blot kan være medicin (modgift?) mod Stis forurenende kvindagtighed, ikke viril, guddommelig frelse;¹⁴ for Den gyldne Remigius har vist selv en rem af huden, selvom den er nok så æstetiseret: »Han havde ingen Paryk, han bar sit eget Haar, og det var stort nok til det, gyldent, langt og lokket. Hans Ansigt var saa dejligt som en Piges, hvidt og rødt, og Øjnene var store, blaa og stille« (s. 162).

Den dukkeagtigt beskrevne ungersvend anvender til gengæld i sin forelskede beskrivelse af Marie klart falliske billeder: hun er de andre skønheders »Overmand« (s. 163): »Hendes Haar er som naar Solen den skinner paa en Eng og Græsset staar i Aks, hendes Øje er mere blaat end som en Klinge, og hendes Læber er saa røde som en bløden-

des Drue. Hun gaar som en Stjerne, der gaar over Himlen, hun er rank som et Scepter og statelig som en Trone ...« (s. 163-4). Foredraget afsluttes brat, da den begejstrede yngling brister i gråd af bevægthed og fuldskab.

Med en sådan grad af kønsomvendning og mangel på driftsbeherskelse kan det næppe undre, at Remigius kastes af sin hest og slæbes til døde. Heste er et af de kraftigste symboler på fallisk drift (jvf. f.eks. s. 9, s. 48, s. 71, s. 84-7), og den er Remigius ikke mand for at tøjle; hesten løber af med ham ligesom kærligheden. Han ender således i en kvindelig offer- og objektposition ikke ulig Dronning Bruhnhylde i den unge Maries erotiske fantasi.¹⁵

Søren, den eneste entydigt og konstant virile mand, kan i modsætning til Remigius tumle heste. Præsentationen af denne hestebetvinger begynder så at sige hvor den gyldne ungersvend slap. Den overordentligt erotiserede scene med nedbrændningen af Tjele hestelade, hvor Søren redder hestene, men sætter Maries midaldrende hjerte i brand er et studie i viril råstyrke og den kæmpende mandekrops æstetik (s. 171).

Sørens fremtoning er guddommelig. Han ser ud som en nordisk sagnhelt: ligesom Remigius har han et stort, lyst, brusende hår (s. 171), hans ansigt er kraftigt farvet, og han har fuldskæg; hans store træk er regelmæssige (s. 172), af statur er han »Kæmpe« (s. 171) med bredt, kraftigt bryst og »mørke, storaarede Hænder« (s. 172); ligesom den senere »sorte Haand« (s. 176) er dette – udover fallossymbol – naturligvis en reference til Maries erotiske barndomsfantasi om den brutale »Bertel« med de »sorte Næver« (s. 9). (Bemærk i øvrigt, at den socialt højrestående Ulrik Christian har »store hvide Hænder« (s. 53), og at Ulrik Frederik har små, brune hænder (s. 25), mens Maries hænder med de trinde fingre er hvide (s. 109, s. 138) ligesom Sofie Urnes, der er lange og ikke ganske rene (s. 43); også guldmageren Burrhis hænder er hvide og tillige fede, buttede, små og overlæssede med sjældne, plumpe guldringe (s. 94), men de overgås i vulgaritet af Ane Jensdatters næve, der nærmest minder om en forgyldt skinke: en stor, rød hånd, der glimter af mange ringe og store stene (s. 12)).

I det hele taget regrederer Marie i den første forelskelsesfase til de tidlige pubertetsdrømmerier ligesom hun konkret trækker sig tilbage til lysthuset »med Hænderne i Skjødets« (s. 172), det lysthus, der var scenen for indledningskapitlets rosennydelse med mere »med Hænderne i Skjødets« (s. 10). Fastruplundbeskrivelsens duft- og insektmættede forlyst-stemning (s. 174) svarer nøje til den tidlige rosenscene (s. 9-10)

med myg og blomsterdufte (stednavnet indgik tillige i den unge Maries erotiske fantasi – s. 9; bemærk endvidere parallelterne i Maries påklædning som ung (s. 7) og som midaldrende, nyforelsket kvinde (s. 171)).

Sørens potens understreges ved scenen hvor Marie finder ham liggende i græsset; den formelig oser af falliske undertoner: han »sprang op, greb sin Le og sin Strygestikke og gav sig til at stryge Staalet saa det klingrede hen igjennem den varme, sitrende Luft« (s. 172). Luften synes ligesom penetreret og reagerer orgiastisk på Sørens »strygeri«, hvorfra der næsten står gnister. Herefter er kan klar til at betjene sit redskab: »Og saa begyndte han at slaa, som det var Livet om at gjøre« (s. 172).

Herefter følger en afsnubbet halv-erotisk tankerække, der medfører indre ildebrand og åndenød, hvorefter Søren atter finder et fast holdpunkt: »... greb sin Le og gav sig til at slaa saa Græsset røg af Skaaret« (s. 173).

Maries fortrolige, Magister Holberg, er måske ikke ganske uforstående overfor Maries skæbnsvangre fascination af mandlig råstyrke. Denne drengagtigt beskrevne intellektuelle (»en lille, spinkel Skikkelse« (s. 201) med »et overordenlig ungdommeligt Udseende« (s. 202)) elsker at betragte mænd arbejde. Hans voyeurisme minder en del om Maries første betagelse af Søren ved branden: »I det Hele taget holdt han meget af at se Folk arbejde, enten det saa var med at pløje eller stække eller sætte Baade ud, og var der En, der tog et Tag, som oversteg det almindelige Jevnmaal af menneskelige Kræfter, kunde han smile helt tilfreds derved og løfte paa Skuldrene i stille Velbehag« (s. 202). Ludvig og Marie nyder begge at være passive vidner til gudelig-nende viril kraftudfoldelse.

Ofre på kærlighedens alter

Koblingen mellem begær og vold eller (sado)masochismen genfindes overalt i J. P. Jacobsens forfatterskab, og næsten al sekundærlitteratur i de seneste fire årtier har viet den opmærksomhed – i større eller mindre grad.¹⁶ Det er da også åbenlyst, at såvel »Fru Marie Grubbe«s som Maries univers er gennemsyret af sadomasochistisk fantasmagori, feudal underkastelsesmetaforik (dronninger, trælle, vasaller, heste, hunde m.m.) samt et veritabelt mylder af knælere, personer der kaster sig i

støvet, lader sig træde på og anden fod-fetichisme (jvf. f.eks. s. 9, s. 17, s. 40, s. 52, s. 59, s. 67, s. 83, s. 89, s. 109, s. 111, s. 113, s. 126, s. 127, s. 130, s. 132, s. 140, s. 160).

Her skal jeg imidlertid fokusere på hvordan volden indgår i romanens køns- og kærlighedslogik, under hvilke omstændigheder den kan blive en nøgle til Maries kærlighed, benzin til begærts bål. Intet kunne naturligtvis være mere forkert end at hævde, at vold til enhver tid opleves som lyst: allerede indledningssekvensens markering af barnets ubehag ved kuskens prygl (s. 10) og ikke mindst Ulrik Frederiks voldtægt (s. 102) er uomgængelige eksempler på, at vold ofte kobles med ulyst.

Derimod indgår volden i romanuniversets idealisering af det eksklusive og absolutte forhold. Kravet til kærligheden er en altopslugende hengivelse, hvor den elskende uden tanke for eget ve og vel er rede til at ofre alt på den fælles kærligheds alter. Intet mindre kan gøre det.

Men da kærligheden kræver absolut hengivelse og opofrelse, rummer den også voldelige, grusomme og umenneskelige aspekter. En kærlighed der intet skyr er i sagens natur dæmonisk og destruktiv, den kræver ofre – af såvel de elskende som deres omgivelser. Iblandet Maries æstetiserede og forskønnede kærlighedslængsel ligger umenneskeligt totalitære og ubønhørlige krav, udover skøn kærlighedsgudinde er hun tillige blodtøstig dæmon, der kræver ofre til sin ære. »Amor omnia vincit« får destruktive følger, når der kræves håndfaste beviser. Ødelæggelsen er mandens bevis på guddommelighed, hvorefter kvinden kan affinde sig med den totale objektgørelse under mande-guden.

Hermed har jeg ikke hævdet, at vold og begær ikke indgår i andre synteser: allerede indledningskapitlets fantasier understreger en direkte erotisering af underkastelsen, som også rummer sociale aspekter (s. 9 jvf. også fortællerkommentaren s. 176). Jeg vil blot understrege, at den centrale betydningsakse i romanens kærlighedstematik ikke er sadomasochistisk underkastelse, men den ekstreme hengivelse med ofringen i centrum; seksualiteten er først og fremmest indkapslet i en nådesløs udvekslingslogik omkring offeret i totalitetens tegn.

Maries første forelskelse i Ulrik Christian, »Oberst Satan«, den store krigshelt, er gennemsyret af hendes totale offervilje, hendes rene objektgørelse, der paradoksalt nok giver hende en egen stolthed, ro og integritet som fuldbyrdelsen af en skæbne (s. 52, s. 54). Hendes bestemmelse synes realiseret med hendes underkastelse under »mande-guden«. Med svenskernes belejring af København som kulisse¹⁷ stormer Ulrik Christian ind over den femtenårige Maries sind og krop,

hendes fantasi og virkelighed, og kræver kys og kærtegn, der med Ulrik Frederiks senere voldtægt og romanens håndsymbolik generelt in mente antyder voldelig defloration – men her er Maries reaktion euforisk hengivelse (bemærk især: »og greb hende haardt om Haandledene« s. 52).

Dette er den absolutte kærlighed, den totale besættelse, hvor Marie er blot og bar genstand for en andens vilje: »hun vidste blot at hvis han sagde: kom, maatte hun komme, hvis han sagde: gaa, maatte hun fjernes sig« (s. 52 – udsagnet fordobles af umiddelbart efterfølgende pleonastiske kiasmer). Marie er kærlighedens slavinde: hun føler »en dump Fornemmelse af Trældom« (s. 52).

Ulrik Christian er mande-guden for Marie, den dæmon hun vil ofre alt for. Men da omstændighederne ikke giver hende lejlighed til konkrete ofringer, hvorved hun kan bevise og fuldbyrde sin kærlighed, må hun drømme sig til dem; da omgivelserne ikke yder modstand, men tværtimod ligesom Marie hylder krigshelten, må hun fantasere sig til den: »En Nat drømte hun at hun saa ham ride gennem den tættopfyldte Gade ligesom hin første Aften, men der lød ingen Jubel og alle Ansigter saae koldt og ligegyldigt paa ham, hun selv blev bange i Tavsheden og turde ikke smile til ham, men gjemte sig bag Hoben; da saae han sig om med et spørgende, underlig vemodigt Blik, og det fæstede sig paa hende, det Blik, og hun trængte sig frem gennem Folkestimlen, kastede sig ned lige for hans Hest og den satte sine kolde Jernsko paa hendes Nakke ...« (s. 53). Denne drøm antyder indledningsvis opofrelsens centrale placering i Maries – og romanens – kærlighedslogik.

En gud kan ikke være menneskeligt svag. Derfor er Maries forfærdelse og skuffelse så voldsom, da hun opdager, at Ulrik Christian er dødelig, at han selv underkaster sig en gud og dermed giver afkald på sin egen virile guddommelighed. I Maries øjne er hans »omvendelse« hellig-brøde.

Men i sin egen tilstand af desillusionering og håbløshed søger også hun trøst i den »rigtige« – det vil i romanens univers sige den »forkerte« – gud. Denne kærlighed giver rige muligheder for at ofre sig: hun »fandt et mystisk asketisk Velbehag i at lægge sig paa sine bare Knæ paa Gulvet og bede til hendes Ben værkede eller hun ikke mere kunde føle sine Fødder af Kulde« (s. 72). Hendes »kristendom« er alt andet end from; tværtimod underkaster hun sig den kristne gud som var han en dæmonisk afgud og hendes fokus er dels på Apokalypsen, dels på ærgerrige fantasier om hendes kostelige løn i det hinsides. Snart for-

damper denne ungdomsgrille og Marie genfinder sin sande tro: kærligheden (først til sig selv, senere til ægtemanden).

Hele optakten til forholdet til Ulrik Frederik er dog blottet for forestillinger om guddommelighed, hengivelse og ofre, og den erotiske gnist mellem ham og Marie er længe om at tændes. Ligesom svenskerne nu har trukket sig tilbage fra København (s. 63), således er Marie »fri« af den besættende kærlighed til Ulrik Christian – og til den kristne gud, der erstattede ham (s. 71-2).

Marie er ikke længere »træl«, hun er trådt ind i de (halv-)voksnes verden, og gøres her til genstand for opmærksomhed og beundring. Hendes begær er rettet indad i et spejl af omverdenens: »hun gjorde sig megen Umag for at behage, blev ikke lidet coquet og meget pyntesyg, og hendes Øre inddrak begjærligt hvert smigrende Ord, som hendes Øje de beundrende Blikke ...« (s. 73-4). Men under den glitrende overflade lurer tomheden efter »guds død«: Marie »kunde stirre saa haabløst og fortabt ud for sig, og føle sig saa uendelig ensom og forladt« (s. 84).

Både billedsprog og naturbeskrivelserne antyder, at hvor Maries kærlighed til Ulrik Christian var en total, grænseoverskridende og selvforglemmende oplevelse, er forholdet til Ulrik Frederik – i hvert fald i starten – et spejl. Følelserne overfor Ulrik Christian sammenlignes med en stormoppisket sø (jvf. også Maries tidligere fantasibillede af ham som bølgebetvinger s. 51), men Ulrik Frederik er blot en Narcissus-dam for hende: »... hendes Kjærlighed til den afdøde Ulrik Christian havde været som en Indsø, pidsket, jaget og tumlet af Stormen, medens hendes Kjærlighed til Ulrik Frederik var at ligne ved den samme Sø ved Aftentide, naar Vejret havde bedaget, spejlblank, kold og klar, og uden anden Bevægelse end Skumboblernes Bristen inde blandt Breddens dunkle Siv« (s. 83)¹⁸. (Bemærk adjektiverne »kold og klar« der korresponderer med den umiddelbart efterfølgende beskrivelse af Marie »kold og rolig« (s. 83)).

Billedet foregriber naturligvis den umiddelbart efterfølgende formidabelt beskrevne ridescene rundt om Overdrup Sø. Her er bevægelsen omvendt: fra »Magsvej« til uvej. Den rolige, spejlblanke overflade (s. 85) forstyrres af krusninger (s. 85), der på suspense-agtig vis lægger op til et pludseligt omslag i vejret med torden, storm og haglbyger.

Også selve rideturen rummer et element af fordobling. Marie beretter om sin barndoms »dionysiske« naturekstaser med vild sang og hujen – og pludselig angst for den ydre og indre natur (sidstnævnte kon-

glomereret i hendes røst). Umiddelbart herefter bryder hun ud i skrålende sang og vildt ridt – som for at demonstrere det fortalte. Beskrivelsen er en storslået, suggestiv hyldest til Mariés erotiske naturkræfter, rideturen er en sensuel tour-de-force, hvor Marie som en anden Artemis går i ét med naturens voldsomme og abnorme reaktion: haglbygen i august.

Marie fremstår som ubændig, ustyrlig og uindtagelig naturgudinde i fuldkommen samklang med omgivelserne; f.eks. foregribes haglbygerne af hendes ridt: »den bløde Skovjord haglede op om Hestens Sider« (s. 86), skummet på hendes flagrende skørt korresponderer med det flagrende græs og de skummende bølger og selve haglene, der »lagde sig i Perlerader i Kjolens Folder« (s. 86) virker som en naturens gave til Mariés skønhed. Helhedsindtrykket er, at det er Marie, der fremprovokerer haglbygen, at hun kan herske over vind og vejr. Man forstår nu, hvad hun mente, da hun fortalte, at hun tidligere blev bange for sine egne naturkræfter; dette kvindelige lyst-ridt er ikke uden farlighed.

Dette er klart ikke mindst for Ulrik Frederik. Det mere end antydes, at han ikke kan tackle Mariés erotiske potentialer: det er ham der på et tidligt tidspunkt ønsker at vende om (s. 85), han søger at standse Marie (s. 86) og indhenter hende først, da hun er stoppet op: »I en stor Bue jog Ulrik Frederik forbi ...« (s. 86 – min understregning). Mariés paniske ridt og sang beskrives som en eksklusiv og selvtilstrækkelig kommunikation mellem hende og natur (både den indre og den ydre) (jvf. i øvrigt om sangen som udtryk for kvindelig narcissisme s. 129).

Imidlertid sker der et omslag i Mariés kærlighed, en udvikling, der kan synes umotiveret, men dybest set er i fuld overensstemmelse med romanens grundlæggende kærlighedslogik. Parret støder på ydre modstand, adelen boykotter overadelen, og Marie og Ulrik Frederik isoleres. Marie får lejlighed til at bringe sin kærlighed ofre og derved vækkes begæret: »I Begyndelsen faldt dette hende vel lidt haardt, men da det blev ved, vakte det snart hendes Sinds let vækkelige Trods og havde den saare naturlige Virkning tilfølgende, at hun sluttede sig inderligere til Ulrik Frederik og kom til at holde mere af ham, fordi der, som det syntes hende, for hans Skyld blev gjort hende Uret; og denne hendes Tilbøjelighed blev ved at vokse i Styrke, saa der, da de den sekstende December sekstenhundrede og treds i al Stilhed blev viede til hinanden, var de bedste Udsigter til et lykkeligt Samliv ...« (s. 90-1).

Denne reaktion er naturligvis kun »saare naturlig« indenfor roma-

nens »offerlogik«. Efter gængse, »realistiske« normer kunne man nok synes, at den modsatte reaktion var mere naturlig på den ydre modstand mod den narcissistisk elskede ægtemand: at når Ulrik Frederik Gyldenløve ikke længere fungerede som »den magiske Vaand, der slog Portene ind til Livets Herlighed og Pragt aabne for hende« (s. 83), men tværtimod var en forhindring for social beundring, så ville Marie blive bitter på den mand, hun aldrig har elsket for hans egen skyld.¹⁹

Så forstår læseren bedre romanens beskrivelse af den modsatte reaktion: at den dybt forelskede Ulrik Frederik svigter sin kærlighed til Sofie Urne på grund af omverdenens pres (s. 69), end at Maries lunkne, narcissistiske kærlighed til Ulrik Frederik netop blusser op ved ydre modgang. Men netop der hvor logikken halter kommer Jacobsens særegne kærlighedsteori tydeligst frem: ikke blot ser vi her offerets helt centrale placering i kærligheden; passagen illustrerer også hvor magtpåliggende det er at fremstille Marie som forkæmper for den store absolutte kærlighed; derfor må og skal hun elske Ulrik Frederik, da ægteskabet indgås – selvom motivationen virker både ulogisk og påklistret.

Beskrivelsen af Ulrik Frederik og Maries første halvandet års samliv udgør – ligesom skildringen af Marie og Stis erotiske forhold (s. 158), ægteskabet med Palle Dyre (s. 167-70) og hverdagslivet med Søren (s. 199) – et bemærkelsesværdigt tomrum i fiktionen. Det oplyses, at Marie er lykkelig, men at Ulrik Frederik keder sig, men i stedet for psykologiske forklaringer henviser Jacobsen blot til en anden fiktion »Leander og Leonora« (s. 91), der blot er en kliché uden reel forklaringspotens. Fremstillingen er begærsløs, offerløs, tom og indenfor romanens kærlighedslogik uinteressant.

I de lange måneder under Ulrik Frederiks Spaniensrejse er Marie totalt domineret af ægtemandens fravær, og hun lukker sig inde i et til vanvid grænsende tomrum. I dette psykiske indelukke fantaserer hun bl.a. om mulighederne for at ofre sig for den hjemvendte gemal: »og han vilde vende sig fra hende, men aldrig vilde hun vende sig fra ham, nej, nej, hun vilde vaage over ham som en Moder, og naar Verden gik ham imod, saa vilde han komme til hende, og hun vilde trøste ham og være ham saa god, savne for hans Skyld, lide og græde, gjøre Alt for hans Skyld« (s. 100). Således holder Marie kærligheden ved lige ved at genkalde sig dens fundament: offeret.

Ulrik Frederik vender imidlertid ikke hjem som guddommelig krigs-

helt, det er værd at ofre sig for, men som snobbet fulderik; hans vold mod Marie er ikke en guds vrede, men en liderlig mands berusede ufor-sigtighed. Der er ingen potens til at euforisere og erotisere smerten.

Ulrik Frederiks genstandsgørelse af Marie er uretmæssig, da den ikke sker i samklang med hans egen absolutte, gudelignende hengivelse og opofrelse, men blot som egoistisk, sporadisk nydelse: »... pukkende paa hendes Kjærlighed som sin Ret, overmodig vis paa hele hendes Sjæls Hengivenhed og Tilbøjelighed, som En er vis paa at finde sine Møbler staaende, hvor de stod, da En gik ud« (s. 102). Hans omgang med Marie er bespottende, hans handling er hybris.

Maries hævnende mordforsøg er i overensstemmelse hermed en nemesis-agtig impuls-handling, knivkastet er frugten af krænkelserne lige-som den sårede hånd er det vanskabte barn af voldtægten (jvf. udtryk-kene »den syge Haand laa mat ned i hendes Skjød, svøbt i et Knipings-lommetørklæde« (s. 102), »som en Tigerinde, der forsvarer sit værgeløse Afkom« (s. 103) og Ulrik Frederiks drillende bemærkning: »Den tager Kuld, den lille Stakkel« (s. 104)).

På overflade-niveauet forbliver dette mordforsøg en gåde, der (med en utilladelig anakronisme i denne præ-freudianske tidsalder) vel må henføres til Marias »ubevidste«: »først og fremmest fordi hun ikke kunde lade være, fordi hendes Vilje ingen Magt havde over hendes Hjerne, eller hendes Hjerne ingen Magt over hendes Vilje« (s. 104 – denne kiasme giver ved nærmere granskning ingen forklaring på handlingen). Men indenfor romanens grundlæggende kærlighedslogik er straffen derimod forståelig nok, da Ulrik Frederik med urette har nydt godt af den absolutte kærlighed uden selv at bringe nogen form for offer.²⁰

I den hastemte opgørsscene i »Daasen« på Akershus, hvor temaet omkring den absolutte kærlighed, der er »fast mod alle Saar« (s. 132) overfor den rette mandegud (s. 132) gøres helt eksplicit, og hvor Ulrik Frederik vejes og findes for let, fokuseres tydeligvis på offeret. Marie opregner de ofre hun har lagt på deres kærligheds alter til ingen nytte, og gentager billedet af den lidende moder (fra s. 100), der martres ved det døende barn (her Ulrik Frederiks kærlighed – s. 131). Selv sit blod ofrer Marie for den grusomme, barbariske kærlighedsafgud: »paa Eders Sengefjæl, der malte jeg forinden med mit eget Blod tretten Hjærter i Kors« (s. 131).

Begærets blodtørstige karakter kommer endnu tydeligere frem i forholdet til Sti Høg, som først aktiveres seksuelt gennem brutalitet og voldsudøvelse. Marias nysgerrighed og begær vækkes ved rygterne om

hans forhold til bl.a. en Jomfru Lynow (s. 152-4), hvor Sti fremstår som hersker over liv og død, og forstærkes af hans guddommelige tallegaver: »hun begyndte at tro at sjældnere Gaver og mægtigere Kræfter vare blevne ham til Del end der ellers faldt i Dødeliges Lod, og hun bøjede sig i Beundring, ja næsten i Tilbedelse for den Vældigheds Magt hun anede« (s. 154). Omridset af en mandegud er aftegnet.

Da Sti så serverer to sårede adelsmænd på Maries kærlighedsalter, er kvinde-gudinden formildet og rede til at tilstå ham sin gunst. Beskrivelsens fokus er (som altid i romanen) på selve offerscenen, der beskrives næsten orgiastisk med en høj grad af fysisk nærvær ved de kæmpende mænds trekant på gulvet og Marie og Lucis i heftig omfavnelser i et hjørne (s. 156). Hele den fysiske dimension, som er ganske fraværende i skildringen af Marie og Stis forhold, synes forskudt til denne fortættede beskrivelse af optakten.

Det næste vi hører til parret er en scene præget af postkoital tristesse, hvor kærlighedsalteret synes besudlet. Det guddommelige skær er gået af Sti, hans divine virilitet var blot en glimtende overflade, bag hvilken der gemmer sig en ganske jævn og menneskelig tvivl. Han magter ikke at hengive sig i gudlignende vished om kærligheden, men plages – ligesom Ulrik Frederik s. 91 – af kvindagtig usikkerhed: »– Marie, jeg har aldrig troet paa din Kjærlighed til mig, nej, aldrig, end ikke hin Stund, da du svor mig den til, var der Tro i min Sjæl. Ak, som jeg gjerne vilde tro, men kunde intet. Jeg kunde intet tvinge Tvivlens mørke Hoved ned mod Jorden« (s. 160).

Sti er altså ingen sand troende, ingen ægte ridder af kærligheden, men en kætter der har begået helligbrøde. Han har uretmæssigt dyrket kærligheden uden at tro på den: »... dog greb jeg din Kjærligheds Skat med baade Hænder og al min Sjæl, og jeg fryded' mig ved den i Angst og bange Lykke, som en Røver kan fryde sig ved sit gyldent blinkende Rov ...« (s. 160).

Skuffelsen i forholdet til Sti ændrer i øvrigt intet ved Maries – og romanens – idealisering af det absolutte forhold, hvor mand og kvinde tilbøder hinanden som guddomme i tryk forvisning om kærlighedens hellige magt. Maries erfaringer indgår ikke i dialektik med hendes ubønhørlige og absolutte romantiske idealer: »Hun havde skilt sig fra Ulrik Frederik, ledet og fremskyndet af tilfældige Omstændigheder, men fremfor Alt, i Kraft og Medførelse af, at hun havde bevaret hvide sine første Ungdoms Drømme om, at den, en Kvinde skulde følge, han skulde være hende som en Gud paa Jorden, at hun med Kjærlighed og

ydmygt kunde tage af hans Hænder Godt og Ondt, alt som hans Villie var, og nu havde hun i et Øjeblikks Forblindelse taget Sti for denne Gud, han, som ikke en Gang var en Mand« (s. 164).

Det er betegnende for J. P. Jacobsens kærlighedslogik, at han henlægger Maries forhold til Sti Høg til *efter* den endelige skilsmisse fra Ulrik Frederik. Ganske vist har kildematerialet til den historiske Marie Grubbes utroskab allerede på Akershus sandsynligvis²¹ ikke været forfatteren i hænde, men hans insisteren på Maries »renhed« – i modsætning til den troløse Ulrik Frederik Gyldenløve – er alligevel tankevækkende. Det er endnu et fingerpeg om Jacobsens insisteren på at præsentere Marie som fanatisk forkæmper for den store, absolute og eneste Kærlighed, som pletfri idealist (så vidt det kan lade sig gøre indenfor de historiske rammer – og lidt til) og som rent offer for gemalens ustadige og umandige begær.

Den sande trussel mod Maries høje idealer – og romanens absolutte kærlighedslogik – udgøres derimod af hendes senere kompromisløsning: ægteskabet med den umandige og æreløse Palle Dyre, som hun foragter. Dette er den sande helligbrøde – og billedsproget er derefter: »Som en skøn og ædel Bygning i Barbarers Hænder forsømmes og fordærves, idet de dristige Spir trykkes ned til plumpe Kuppelhatte, de kniplingsfine Ornamente brydes Led efter Led, og den rige Billedpragt dækkes Lag paa Lag med dødende Kalk, saaledes forsømtes og fordærvedes Marie Grubbe i disse seksten Aar« (s. 168).

Dette element i den historiske Marie Grubbes livsførelse (som J. P. Jacobsen respekterer som god naturalist) er i uoverensstemmelse med romanens øvrige skildring af Maries ubændige og kompromisløse absolutering af kærligheden og kan ikke ignoreres som rygte om udenomsægteskabelige forhold på Akershus. Fremstillingen af disse år forekommer da også mest som et »hul«, der hurtigt fyldes ud: på tre og en halv side affejes ti års ægteskab som »aldeles begivenhedsløst« (s. 167).

For første gang i skildringen fornemmes en klar afstandtagen fra fortællerens side til Marie, hvis udseende ikke længere hyldes i æstetiserede, poetiske billeder (s. 170). Den hyppige kobling mellem hovedpersonen og blomster (jvf. f.eks. s. 10, s. 71, s. 73, s. 80, s. 109, s. 164, s. 165) er næsten ophørt, Marie synes »afblomstret«.

Men så toner den frelsende mandegud frem i »helstøbt primitivitet«²² – ikke i en brændende busk, men i en brændende lade. Søren

er den ureflekterede, handlekraftige mand, der uden tøven er rede til at stable ofre og lig på Maries kærlighedsalter.

Hans første kærlighedserklæring får vægt og pondus i lyset af hans faste beslutning om at begå selvmord efter samtalen (igen synes den psykologiske realisme at overskygges af romanens konsekvente offerlogik); og Marie er forsvarsløs overfor en bejler, der frier i dødens skygge. At offervilligheden tydeligvis er et centralt moment i hendes hengivelse viser hendes lidet smagfulde nysgerrighed, efter hun (trods alt) har afværget Sørenselvmord til hendes ære: »Aa, Himlen ske Tak, at jeg har dig igjen,« raabte Marie, »men hvor var det, du ville have gjort det? sig mig det nu,« og hun saae sig nysgjerrigt om i Kammeret ...« (s. 179).

Ud over sit eget liv er Søren mere end rede til at ofre andre for Maries skyld. Ikke bare har han bevist, at han vil gå i døden for sin kærlighed – det var jo hans noget besynderlige udgangsposition – han karakteriseres endvidere af et konstant beredskab til at tage livet af Maries forhadte fader og ægtemand: »han vilde slaa Hjærnen ind paa Palle Dyre og lægge sine Hænder om Erik Grubbes tynde Hals, og var saa opsat paa at fuldbyrde sin Trudsel, at der maatte Bønner og Taarer til, for at faa ham gjort rolig igjen« (s. 181).

Søren fremstår som en guddommelig, ustyrlig kraft, hvis hjælp Marie skal vare sig for at påkalde. At han ikke betænker sig på at dræbe for Maries skyld er et centralt element i hans mandighed og – i forlængelse heraf – i Maries kærlighed til ham.

Alligevel synes Søren at »forsynde« sig mod den hellige kærlighed. Ligesom Simon Peter fornægter han sin »tro« (s. 184-5) og kæresterer på skrømt med sin slægtning Ane Trinderup for at aflede mistanken om sit forhold til fru. Skønt Marie er vel vidende om dette, er hun uheldig, utilfredsstillet og kræver håndfaste beviser på Sørenselvmordets fortsatte hengivenhed.

Hun vil slet ikke høre fornuft, da hun en tredie juledag råber på Søren fra en underjordisk (!) kælderluge og fastholder sin irrationelle tvivl på hans kærlighed: »»Aldrigen, aldrig, der er ikke den Ting i Verden du kunde gjøre, der kunde faa mig til det, for der er intet en Rimlighedstanke deri«« (s. 186). Beviset må altså skaffes fra en anden verden, underverdenen, og det kan således ikke undre at Maries indirekte krav om blodsudgydelse kommer fra de nedre regioner: »han hørte Maries Stemme kalde, næsten under Jorden, syntes han« (s. 185). Hendes klage er en hun-djævels fristelse.

Hele scenen er ladet med dæmoni. Søren og Marie er næsten alene på gården, de fleste andre er i kirke (!). Maries sorg rummer et ukristeligt budskab, hvor hun mere end antyder selvmord; ligesom Søren (s. 177) bejler også hun i dødens skygge: »jeg vilde kuns ønske at det var min Grav her, hvor jeg staar og jeg kunde lukke Lugen og sætte mig ned og sove hen i Mørket« (s. 186). Således tackler Marie den skygge af tvivl der er faldet over deres kærlighed. Hun nøjes ikke med at sige »Ane eller mig«, men tilspidser valget til dets yderste konsekvens: »Anes lig eller mit!«. Monogamien i »Fru Marie Grubbe«s univers er morderisk, enhver skygge af tvivl skal bogstaveligt talt dræbes.

Med mordforsøget på Ane Trinderup er det blodtilsølede fundament for kærlighedens fuldbyrdelse lagt. Ofringen er sket, og den kan Marie vende tilbage til og søge trøst ved resten af sit liv; denne ugering på det absolutte forholds alter er Maries pant på Sørens kærlighed: »blev hun en enkelt Gang utaalmodig, saa stilledes hun dog snart tilfreds naar hun kom til at tænke paa, at den Søren, der var saa haard og barsk, var den Samme, der engang havde skudt et Menneske for hendes Skyld« (s. 199). Kvinde-gudinden er mættet på livstid, da mande-guden har bevist at herske over liv og død.

Befordrende for Søren og Maries kærlighed er naturligvis også de åbenlyse muligheder for, ja, nødvendigheden af at bringe ofre for Maries vedkommende – socialt, men først og fremmest eksistentielt. For Sørens kærlighed er af samme absolutte karakter som Maries og – i fuld overensstemmelse med kærlighedens rollefordeling i J. P. Jacobsens kønsantropologi – påtager han sig den virilt-guddommelige subjekt- og herskerposition: »han vilde raade og hun skulde lyde, han vilde give og hun skulde tage ... Vilde hun ikke gaa med ham gennem Kamp og Flint, saa maatte de skilles ad ... han trængte til hun skulde være Hund med ham, hun skulde have det saadan at han kunde være god imod hende og faa Tak af hende, og hun skulde være bange for ham, og hun skulde Ingenting have at stolc paa uden paa ham« (s. 183).

En sådan kønsrollefordeling gør det bydende nødvendigt, at de sociale roller med Marie som frue og Søren som kusk ændres. Maries sociale deroute fremstår således ikke som straf for hendes seksuelle utroskab (Palle Dyres reaktion er temmelig vag (s. 187-8)), men som indre nødvendighed i et forhold, hvor manden er kvinden »en Gud paa Jorden« (s. 164). Maries »fald« er således først og fremmest psykisk eller eksistentielt betinget snarere end en seksuelt betonet, masochistisk underkastelse eller en nedværdigende hengivelse til rent fysiske drifter.²³

Dette Maries offer er tematiseret et af de få steder, hvor J. P. Jacobsen bryder fiktionen for at understrege værdien i denne type kvindelig opofrelse: »der var i denne Selvnedværdigelse en sælsom Nydelse, som halvt var i Slægt med grov Sandselighed, men ogsaa i Slægt med det, der regnes for det Ædleste og Bedste i Kvindens Natur« (s. 176). På dette ofte citerede sted går forfatteren direkte ind i romanen for med egen stemme at forsvare sin kærlighedslogik.

Meget tyder på, at den egentlige betoning ligger på plussiden i denne tilsyneladende tvetydige vurdering af Maries offer. For i romanens fremstilling er »faldet«, »nedværdigelsen« jo sket med Maries ægteskab med en mand hun foragter (jvf. helligbrødemetaforikken s. 168) og hendes skæbnesvangre kompromisløsning i forhold til kærlighedens absolutte idealer. Så allerede før det sociale fald er Marie i romanens logik en falden kvinde: »Raahed i Tanker som i Tale, en plump og trælle-sindet Tvivl om det Ædle og Store, og en fræk Foragt for sig selv, det havde disse seksten Tjelleaar bragt hende« (s. 170). Gudinden er nedstegen fra sin himmel til »bløde Sæder« og »bløde Lejer«, ånden er blevet til krop, og Marie er godt på vej til at blive sat, jævn og vulgær matrone (s. 170).

Det er netop her Søren kommer ind og redder hvad reddes kan. Som en viril »deus ex machina« frelser han de sidste rester af det »Ædleste og Bedste« i Maries natur ved at fri til hende som en sand bejler, en ægte ridder af kærligheden. »Den grove Sandselighed« er ikke noget kusken bibringer hende, den har hun i rigt mål erhvervet sig i sit kærlighedsløse ægteskab: »Der var kommet en tykblodet Sandselighed over hende« (s. 170). Derimod er det tvivlen »om det Ædle og Store«, der manes i jorden ved at en mande-gud ofrer sig på hendes kærlighedsalter. Dette ses bl.a. i genopblomstringen af den ellers afbrudte blomstermetaforik (»Alt det blomsterfine, duftende og fagre, der hidtil i frodige, vistnok ustyrlige og tidt barokke Arabesker havde slynget sig gennem hendes Liv, det visned bort og døde Døden« (s. 170)) i beskrivelsen af den nyforelskede Maries længsler »Efterflor« (s. 175).

Maries konkrete underkastelse under Sørens »sorte Haand« (s. 176) er da heller ikke beskrevet med masochistisk lyst. Da han første gang slår hende, er reaktionen ikke eufori, men sorg (s. 198); volden er ikke erotisk, men indgår i den overordnede underkastelse og objektgørelse af Marie. Den er en del af det mønster Marie har drømt om: »den, en Kvinde skulde følge, han skulde være hende som en Gud paa Jorden, at hun med Kjærlighed og ydmygt kunde tage af hans Hænder

Godt og Ondt, alt som hans Villie var« (s. 164). Nu kommer denne drøm på en prøve; og kærligheden sejrer. Marie reagerer med resigneret bedrøvelse: Herrens vilje ske.

Denne Herre vedbliver Marie at tjene resten af sine dage. Da Søren er død, er livet blevet hende en byrde, og hun mister under sin sidste sygdom sin forstand. Karakteristisk nok kan præsten ikke berette hende (s. 204). Marie forbliver således tro mod sin sande gud.

Kærlighedens bagside

Den absolutte kærlighedslogik rummer som bagside en menneskeofring, der som en skygge hviler bag de smukke idealer. Denne dobbeltheden i tematikken afspejler sig i tekstens form og billedsprog. På fikserbilledagtig vis er en grusomhedens subtekst indvævet i de æstetiserede beskrivelser af kærlighedslængsel og sammensmeltningstrang. Bag idealiseringen af den absolutte kærlighed ligger der skjulte fare- og angstmomenter.

Denne dobbelthed i kærligheden tematiseres antydningvis i selve teksten i samtalen i Johan Adolfs Have, hvor den tilsyneladende indholdsfattige udveksling af klichéer og sladder rummer fingerpeg om dybere betydningslag. Den desillusionerede Marie, der stadig er mærket af skuffelsen over Ulrik Christian (hvis dødscene da også spørger i citatet) udtaler her: »jeg holder Elskov for at være lig en Demant, for ligesom Demanten er skøn og prægtig at se til, saadan er og Elskov skøn og liflig, og ligesom Demanten er giftig for den, der nedsvælger den, saaledes er ogsaa Elskov en Slags Forgiftighed eller skadelig Rascenheds Sot for den, der bliver beladt dermed ...« (s. 77). Kærlighedens dobbelthed antydes her for den der ikke blot vil se, men også røre.

I denne Forbindelse er det tankevækkende, at det næsthyppigste symbol for Marie (efter blomsten naturligvis) netop er denne tvetydige »Demant« (jvf. s. 73 om hendes øjne: »dybe som en Safirsten, der hviler i Skygge«, s. 109: »Indialands dyrbareste Demantsperle«, s. 126: »Paragon«, s. 165: »taarefunklende Diadem«; jvf. også Sofie Urnes øjne: »som en sort Diamantsten, der spiller i Solskjæret« s. 45). Den svagt antydede dæmoni i kvinde- og naturbeskrivelserne er med til at give dem deres poetiske tæthed og gådefuldhed.

Udover diamantsten rummer Maries øjne andre uhyggelige elmen-

ter. Den storslåede beskrivelse s. 73 af hendes blik, hvor hvert eneste udtryk korresponderer med et lydbillede afsluttes med gådefuld uhygge: »men naar det mørknedes i Sorg, haabløst og vaandefuldt, var det som hørtes der Blodsdraaber dryppe«. Dette billede er ikke kun manieret og søgt.²⁴ Det har direkte relation både til grundtema og handling.

For Maries sorg rummer jo rent faktisk en latent bøn om menneskeofring; der er direkte sammenhæng mellem de sørgmodige øjne og det blodtørstige krav om en kærlighedspant: nedskydningen af Ane (hvor »det blødte stærkt« (s. 187)) er jo den umiddelbare følge af Maries sorg-formørkede blik: »Hun var bleg og forgrædt, og hendes Øjne stirrede saa forvildet og ængsteligt under de smerteligt sammendragne Bryn« (s. 185). Men det er kun Søren, der forstår at aflæse og afkode dette budskab, fortælleren har indlagt i Maries øjne.

Marie er ikke romanens eneste skønne »Diamant-kvinde«. I skildringen af Sofie Urne er kærlighedens dobbeltsidethed endnu mere tydelig, den gennemsyrrer såvel handlingsforløbet som person- og naturbeskrivelserne.

På overfladeniveauet er skildringen af kærlighedsforholdet mellem Sofie Urne og Ulrik Frederik naturligvis en markør af sidstnævntes umandige svaghed. Det skal illustrere diskrepansen mellem ord og handling hos den, der senere skal blive Maries første ægtemand (jvf. blot erklæringen til Sofie Urne: »nu, jeg veed du har mig kjær, kan ingen Livets Magt gjøre Skilsmisse mellem os« (s. 46), der fuldkommen bliver gjort til skamme (s. 69) samt ildsymbolikken (s. 45), der slukkes (s. 66)).

Herudover tematiserer denne kærlighedsskildring romanens grundlæggende logik omkring absolutthed og opofrelse. Udgangspunktet er de høje idealers; Sofies kærlighed er »afgudisk« (s. 46) som al sand kærlighed i »Fru Marie Grubbe«s univers, og tilsyneladende totalt uselvisk, og også den henrevne frier taler om symbiotisk sammensmeltning hinsides godt og ondt: »Jeg elsker dig som om jeg hadede – jeg tænker intet paa *din* Lykke, hvad rører det mig om du kommer i Lykke eller Ulykke, blot *jeg* er med i din Glæde, blot *jeg* er med i din Lidelse, blot *jeg* ...« (s. 47).

Men da modgangen indtræffer, kommer Ulrik Frederik i tvivl og retrækker sin egen personlige lykke fremfor at ofre sig for den totaliserende kærlighedssymbiose. Hans »føler«, den feje bøn til Sofie om at ophæve forlovelsen (s. 67), giver ingen vished om hendes kærlighed:

hun tøver med at ofre alt og bruger i stedet det ufødte barn som våben. Hermed er alt tabt: »havde hun elsket ham saa inderligt som han havde elsket hende, da maaske, men nu, aldrig« (s. 68).

Scenen undskylder naturligvis ikke Ulrik Frederik – tvivl og krav på pant på absolut kærlighed er et kvindeligt privilegium i »Fru Marie Grubbe«s univers – men antyder alligevel kærlighedens vilkår i romanens logik: sand elskov er beredvillighed til at ofre alt – selv under så ufavorable vilkår som den ustadige Ulrik Frederik. Og Sofie Urne synes at tøve med den totale, uselviske hengivelse.

Fortælleren efterlader læseren i samme usikkerhed om Sofie Urne som Ulrik Frederik. Hun forbliver essentielt tvetydig. Elsker hun uegennyttigt (som Marie) eller er hun klog og beregnende? Lægger hun på snedig vis den tyveårige elsker ordene i munden, da han frier til hende? (Bemærk, at det er hende, der først bringer ægteskab på bane (s. 45)). Taber hun med vilje sytøjet for at få ham til at knæle? Hvem er Sofie Urne?

Tvetydigheden reproduceres på personbeskrivelsernes niveau; den første, nådesløst naturalistiske fremstilling (der ubarmhjertigt registrerer tøjets slidthed, dunene i håret og snavset på hænderne og kraven) taler både om viril styrke og kvindelig sårbarhed, om en slank skikkelse og en fyldig barm, om en stærk, kraftig hage og ængsteligt store øjne, om mandlig skødesløshed og kvindelig skønhed (s. 42-3). Den »syge Sødme« i smilet bekræfter det Mona Lisa-agtigt gådefulde ved Sofie Urne. Selv hendes kønsidentitet synes behæftet med en vis usikkerhed, f.eks. er hun slet ikke omhyggelig med sit udseende (s. 42, s. 66) som sin seks år yngre bejler (s. 44).

Det næste, stærkt suggestive nærbillede af den sfinx-agtige kvinde følger den forelskede ynglings blik og fremstår som et udbrud: »Hvor var hun ikke dejlig: Øjets mægtige, sugende Nat, hvor Dagen vældede frem i Stimer af myldrende Lysblink som en sort Diamantsten, der spiller i Solskjæret, Læbernes smertelig skønne Bue, Kindens stolte Lillibleghed, der langsomt svandt i rosengylden Rødme, lig en Sky, som Morgensolen belyser og dunkelaaret som skære Blomsterblade de fine Tindinger, der hemmelighedsfuldt tabte sig op i det mørke Haar ...« (s. 45 – bemærk korrespondancen til solopgangsbeskrivelsen s. 37, hvor Sofie Urnes »brændende sorte Øjne« i øvrigt også spøger (s. 38)).

Hele billedsproget tematiserer dobbeltheden: nat/dag, mørke/lys, hvid/sort og overgangene herimellem, og adjektiverne grupperer sig næsten allesammen herefter: på »dagsiden«: »dejlig«, »myldrende«,

»skjøn«, »stolt«, »rosengylden«, »skær«, »fin«, mens »natsiden« suggeres af gløserne: »mægtig«, »sugende«, »sort«, »smertelig«, »dunkel-aaret«, »hemmelighedsfuldt« og »mørk«.

Endelig tematiseres kærlighedens tvetydighed i natursceneriet omkring præsentationen af Sofie Urne. Ligesom i romanens åbningsscene (s. 7) er der noget i luften og ligesom i ridescenen omkring Overdrup Sø (s. 85) er der torden på vej (s. 44). Men ikke blot vejret hele den overordnede politiske situation fremstår som en suspense-ladet kulisse: svenskerne har belejret hovedstaden, og alt er i højeste beredskab.

Christoffer Urnes have fremstår her som fredelig oase. Men billedsprog og symbolik lader scenen med latent fare og dæmoni – selvom udgangspunktet tilsyneladende er ro og harmoni: »Hun sad og syede og nynnede til, mens hun i Takt vuggede den ene af sine Sko paa Spidsen af Foden« (s. 43).

Kvindens rytmiske bevægelse antyder bølgeslag, og havassociationen bestyrkes i det følgende, konsekvent maritime billedsprog, som placerer Sofie Urne under havet, måske på dets bund: »Over hendes Hoved susede og svajede de tætløvede Kroner i den stærke Blæst med en Lyd som af brusende Vande.« (s. 43). Dette element forbliver vi i metaforisk: »Tørre Blade sejlede ned gennem Luften ...«, »paa Spiræabuskens lyse Løvbølge vuggede den hvide Blomsterfraade op og ned i evig Skiften« (s. 43), »... næste Nu hvinede Vinden ned igjen og Urosbølgen med dens Brus og dens Glitren, dens vilde Vuggen og rastløse Vekslen bredte sig atter ud over Haven« (s. 43). På billedplanet er vi i oprørt vande.²⁵

Dette indtryk forstærkes af (det vi må formode er) Sofie Urnes sang: »Fillis sad udi en Skøyte,/ Koridon blæst' i sin Fløjte/ Højt saa at det Fillis hørte/ Og sin Roer ej mere rørte,/ Thi drev Skøyten paa en Sand,/ Thi drev Skøyten ...« (s. 43). Dette hyrdedigtfragment rummer et traditionelt forlokkelsesmotiv: forføreriske toner med skibbrud til følge. Herefter arriverer Ulrik Frederik som hidkaldt af sangen ... Gennem kulissesymbolikken indvæver J. P. Jacobsen således en subtekst, der fremstiller den smukke, ambivalent beskrevne kvinde som havfrue, og lader frierscenen med forlokkelse og i sidste ende døds-symbolik.

I denne forbindelse er det frugtbart at inddrage det lille digt »Marine«,²⁶ der angives renskrevet 3.3.1875. Jacobsen har på dette tidspunkt arbejdet med forstudier til »Fru Marie Grubbe« siden februar 1873, måske længere.²⁷ Romanen henlægges i september 1874, måneden efter udkommer romanens to første kapitler i »Det nittende Aarhundre-

de«. I februar 1875 angives romanen at være genoptaget. Meget tyder på, at digtet »Marine« er (ren)skrevet omkring samtidig med affattningen af præsentationen af Sofie Urne, romanens fjerde kapitel, men om det er et forstudie til eller et biprodukt af denne skildring lader sig næppe afgøre med sikkerhed.

Digtet fremstiller en kvinde ikke ulig Sofie Urne med »ravnsort Haar« (jvf. s. 42) og strålende, blinkende øjne (jvf. s. 45). Ligesom i romanen kobles havet til på metaforplanet, men her så tæt, at realplan er vanskeligt at skelne fra billedplan. Indvævet i den lyriske striptease med hår, øjne, hals, skuldre, bryst (og skridt antydnet med gløsen »Skumhvidt« – min understregning) er et marinemotiv med skyer, fyrtårn, klipper, kyst, blæst og bølger. Dette er digtets første del i indikativ.

Digtets anden del i ønskemåde er et suk efter »Havfruesang«, et element der fortætter koblingen mellem hav og kvinde samt kontrasterer førstedelens tysthed. Med kvindesangens generelle symbolværdi i J. P. Jacobsens univers i tankerne²⁸ er det ikke vanskeligt at se digtet som en crotisk ønskefantasi, hvor fortælleren »har sit på det tørre«, men drømmer om at kaste sig ud i en kærlighed, der er koblet til død og destruktion (jvf. udover den ominøse havfruesang de »nedbrydende« adjektiver »smeltende«, »daarende«, »dragende« og »Kjærlighedsklagende«).

Førstedelens tyste, næsten moderlige kvinde (hvor fortællerpositionen måske er lig det diende barns) rummer harmoniske, men vel også asekuelle træk, mens den seksuelt udfarende kvindelighed i ønskedelen er en destruktiv sirenesang. Således kan såvel Sofie Urne-beskrivelserne som – i dramatiseret og polariseret udgave – »Marine«-digtet ses som tematiseringer af kærlighedens tosidethed. Sofies nynnen, Maries paniske sang i Dyrehaven (s. 86) og hendes underjordiske kalden (s. 186), den »Kjærlighedsklagende« Havfruesang i »Marine« er alle eksempler på fristende sireneter, der kan lokke mænd i uføre.

Men Sofie Urne er ikke entydigt hundjævel på subtekstens niveau (eller naturligvis på overfladeplanet, hvor hun – ligesom Marie – jo klart bliver offer for mandlig svaghed). Ganske vist placeres hun i et billedligt havmiljø, og ganske vist ligger der et sirenemotiv under tekstens overflade, men i hendes vise er det den kvindelige part, »Fillis«, der sejler på grund lokket af den mandlige hyrdes forførende toner på land.

Så måske er visestumpen ikke blot »havfruesang«, men også en fo-

regribelse af Sofies kranke skæbne, idet hun blindt stoler på Ulrik Frederiks store ord. Måske er det Sofie der sejler på grund i sin kærlighedslængsel, mens den mandlige part let og elegant flyder ovenpå. Er den kvindagtige Ulrik Frederik da en mandlig havfrue? Hvem lokker hvem? Teksten lader spørgsmålet stå åbent. Men en ting er sikkert: kærligheden kræver ofre for kvinde som for mand.

Afslutning

»Har man lyst, kan man bebrejde JPJ, at en del af det, han så som kvindens natur, snarere skyldes kvindens dressur« udtrykker Jørn Vosmar i en diplomatisk afstandstagen fra Jacobsens kønsantropologi, der karakteriseres som et aftryk af det borgerlige samfunds traditionelle syn på kærlighed og kønsroller.²⁹

Frem for at anklage Jacobsen ved den kønspolitiske domstol er det måske interessantere at bruge »Fru Marie Grubbe« som et troldspejl, der i dramatisk forstørret form viser os et billede af kulturelle kønsnormer, som vi til en vis grad er indspundet i den dag i dag.

Nok bryder vi os ikke om konkrete mordere, men indgår *beredvilligheden* til at slå ihjel ikke i den crotiske og følelsesmæssige bagage omkring manden? Er vi ikke stadig indlejret i en tosomhedslogik, der idealiserer absolut hengivelse i kærlighedens navn for manden og især for kvindens vedkommende? Er vi ikke stadig slaver af kærligheden indspundet i romantikkens lænker?

»Fru Marie Grubbe« rejser en række ubekvemme spørgsmål, der ikke kan manes i jorden ved blot at henvise til forfatterens »masochistiske driftsstruktur« eller »ødipale socialisationsforløb«. De bliver stående som tankevækkende og provokerende udsagn om køn og hengivelse.

Noter

1. Roland Barthes: »Le Texte et l'Image« Paris, 1986 s. 62.
2. Ludvig Holberg: »Epistel 89« i »Epistler« Bd. II, 1748.
3. Steen Steensen Blicher: »Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog«, 1824.

4. H. C. Andersen: »Høuse-Grethes Familie«, 1869.
5. Jvf. Jørn Erslev Andersens »Efterskrift« til J. P. Jacobsen: »Fru Marie Grubbe« (Kbh., 1989) s. 239-244 og Paul Rubows klassiske bemærkning: »Til den fine, stærke, utilfredsstillede og bedragne Marie svarer i den historiske Virkelighed et groft og sanseligt fordærvet Fruentimmer ...« (Paul Rubow: »Naturalisten J. P. Jacobsen« in: »Omkring Fru Marie Grubbe« (red. Jørgen Ottosen), Kbh., 1972 s. 224).
6. Samtlige henvisninger til Det danske Sprog- og Litteraturselskabs klassiker-udgave (red. Jørn Erslev Andersen), Kbh., 1989.
7. Herman Bang: »J. P. Jacobsen« in: »Omkring fru Marie Grubbe« (Kbh., 1972) s. 172.
8. J. P. Jacobsens eget utryk i et brev til Edvard Brandes (»Breve fra J. P. Jacobsen« (red. Edvard Brandes) Kbh., 1968, s. 92).
9. Skønt Georg Brandes i sin anmeldelse af »Fru Marie Grubbe« i »Det nitende Aarhundrede« næsten besværgende benægter, at romanen rummer »moderne Følelser som her udtale sig i gammeldags Sprog« (citeret fra »Omkring Fru Marie Grubbe« (Kbh., 1972) s. 48), har Georg Lukács ret i at påpege diskrepansen mellem Maries tidstypiske, biedermeierkulturelle og præ-freudianske problemer overfor de uhyre præcise ydre 1600-talskullisser: »Je echter Jacobsen in Einzelheiten die geschichtliche Umwelt gestaltet hat, je echter einzelne Nebenfiguren, Szenen usw. sind, desto grösser muss die Diskrepanz zu der seelischen Tragödie der Heldin werden, desto exzentrischer wird ihr Schicksal in dieser Umgebung« (Georg Lukács: »Den historiske roman og den borgerlige realismes krise« (opr. 1937) citeret fra »Omkring Fru Marie Grubbe« (Kbh., 1972) s. 262).
10. Jørgen Holmgaards væsentlige analyse »Interieur fra det 19. århundredes borgerlige kultur« (Kbh., 1976) ligger – som titlen antyder – på linje med dette synspunkt. Bogens udgangstese formuleres i undertitlen: »En analyse af J. P. Jacobsen og hans roman *Fru Marie Grubbe* med udgangspunkt i en teori om den ødipale masochismes oprindelse i den borgerlige familie«. Efter en grundig afdækning af ødipuskompleksets historicitet samt et biografisk rids analyseres »Fru Marie Grubbe« som »en roman, hvis indhold er en tekstlig gennemprøvning af de ødipalt begrænsede muligheder, og hvis tematiske udvikling og slutning fantasmagorisk aftegner erfaringen af faderautoritetens straf og almagt« (Holmgaard op.cit. s. 130).
Selvom analysen rummer gode iagttagelser – som nærværende artikel i et vis omfang står i gæld til – forekommer den mig som helhed skævtrukket, da det ødipale mønster tvangsmæssigt presses ned over hvert eneste tekstelement; hele »Fru Marie Grubbe« omskrives så at sige i freudianske termer. Endvidere er analysen svær at gå i dialog med, da den synes at lukke sig om sig selv bag en pseudovidenskabelig, klinisk fernis af objektivitet. Endelig reduceres romanens »æstetisk-sanselige kvaliteter« (Holmgaard s. 131) til symptomer på J. P. Jacobsens »driftsskæbne«, der grundigt tages under behandling.
11. Jvf. også Jørgen Holmgaard: »Interieur fra det 19. århundredes borgerlige kultur« (Kbh., 1976) s. 94.

12. Jørn Vosmar: »J. P. Jacobsens digtning« Kbh., 1984 (s. 313); den fine afhandling har »Niels Lyhne« i centrum.
13. Sørenes drikkeri er et kapitel for sig. Det truer med at svække og demoralisere ham i »ventetiden« før den endelige manddomsprøve, nedskydningen af Ane (s. 185), men efter brylluppet »opvejes« drikkeriet – og den dertil knyttede vold – i Mariens bevidsthed af mindet om drabsforsøget (s. 198). I modsætning til de historiske kilder (Jørn Erslev Andersens »Efterskrift« til »Fru Marie Grubbe« s. 244) forbinder J. P. Jacobsen ikke alkohol med Sørenes vådeskud i 1711 (s. 201).
14. Herman Bang tvivler på realismen i dette forholds postulerede kyskhed, for »de trediveaarige Kvinder elsker saadanne Ynglinge« (Herman Bang: »J. P. Jakobsen« in: »Omkring Fru Marie Grubbe« (Kbh., 1972) s. 183). I øvrigt er også Remigius' kærlighed skildret i et religiøst billedsprog: »den friske Ungdoms afgudiske Tilbedelse« (s. 165).
15. Jvf. også Jørgen Holmgaard: »Interiør fra det 19. århundredes borgerlige kultur« (Kbh., 1976) s. 110.
16. Frederik Nielsen og Jørgen Holmgaard er hovedrepræsentanterne for denne tradition. Nielsen ser i sin biografiske afhandling »J. P. Jacobsen. Digteren og Mennesket« fra 1953 hele »Fru Marie Grubbe« som én gigantisk skærm for J. P. Jacobsens »algolagni« (dvs. masochisme). Det er den og ikke Marie der ifølge ham er »hovedpersonen« i romanen: »forfatteren bruger hende som statist i drømme, der skyder sig frodigt ind i hans bog. Denne opfattelse styrkes, når man analyserer bogens øvrige figurer i deres forhold til det andet køn. Thi man ser da, at algolagnien overalt indgår i menneskeskildringen« (Nielsen op.cit. s. 233).
Her ligger Holmgaard klart i forlængelse af Nielsen: »Ulrik Frederik, Daniel Knopf, Marie Grubbe etc. repræsenterer alle, og især i deres relationer til hinanden, tekstlige formninger af den specifikke masochismeproblematik. Det gælder følgelig også tekstens forløb, der som tematisk bevægelse aftegner en erfaring, der ligeledes bærer en masochistisk virkelighedsoplevelses stigmata« (Jørgen Holmgaard: »Interiør fra det 19. århundredes borgerlige kultur« (Kbh., 1976) s. 123).
J. P. Jacobsens evt. masochisme gøres herved til den store signifié for »Fru Marie Grubbe«, på en gang romanens udgangssituation, drivkraft, fortolkningsnøgle og endemål.
17. At som Jørgen Holmgaard se svenskerne »som drifterne, der trænger frem mod jeget, belejrer det og truer med at løbe det over ende« (Holmgaard op.cit. s. 85) forekommer mig at være en unødvendig hårdt optrukken fortolkning.
18. Uden at inddrage sø-sceneriet taler også Herman Bang om Mariens »Narkissosagtige Selvbeundring« i denne fase (Herman Bang: »J. P. Jakobsen« in: »Omkring Fru Marie Grubbe« (Kbh., 1972) s. 180).
19. Også Bang undrer sig over dette postulerede omslag i Marie (Bang op.cit. s. 180).
20. At se kniven som et ødipalt fadermord med hånden som »dreng«, Marie som moder og Ulrik Frederik som fader som Holmgaard gør det i sin så-

- kaldte »detaillanalyse« (Holmgaard op.cit. s. 118-123), der netop ikke går ned i teksten, men tolker løsrevne elementer fra »Fru Marie Grubbe« plus ligeledes løsrevne elementer fra »Et Skud i Taagen« ind i sin ødipale meta-tekst, forekommer mig ganske forfejlet; alene af den grund, at fordi Marie fantaserer om at være »Moder« for Ulrik Frederik (s. 100), gør dette jo ikke ham til fader, men tværtimod søn! Jvf. også Mogens Pahuus' kritik af Holmgaard (Mogens Pahuus: »J. P. Jacobsens forfatterskab« (Kbh., 1986) især s. 129).
21. Jvf. Jørn Erslev Andersens »Efterskrift« s. 241. En kommissionsbetænkning fra 1670 om Marie Grubbes »uægteskabelige Adfærd« overfor Ulrik Frederik Gyldenløve blev først fremdraget i 1904.
 22. Udtrykket er lånt fra Jørn Vosmar: »J. P. Jacobsens digtning« (Kbh., 1984) s. 313; denne konkluderer om kønssynet i »Fru Marie Grubbe«: »En mand skal først og fremmest kunne føle helt og stærkt, og tvivlløst omsætte sine følelser i handling. Den selvforglemmelse, Marie kan byde på gennem sin hengivelse, skal med andre ord have sin aktive modsvarighed hos manden. Men der skal også være konsekvens og stabilitet i mandens handlemåde. Han skal være helstøbt, ikke en gang imellem, men altid og i alle forhold, og det engagement, han selvforglemmende har taget på sig, må ikke skiftes ud, blot fordi det har mistet sin nyhedsværdi« (Vosmar op.cit. s. 312).
 23. Beskrivelsen af Søren »svulmende Arme og kraftige Lænder« synes i den grad at have betaget Herman Bang, så han kan hævde, at det kun er Søren's krop, Marie falder for, at hun er en kvinde der begynder med at søge en mand, men ender med at søge et legeme, samt endelig at Jacobsen i sin forelskelse i sin hovedperson ikke har nænnet at skildre dette med den re- te naturalistiske nådesløshed (Herman Bang: »J. P. Jakobsen« in: »Om- kring Fru Marie Grubbe« (Kbh., 1972) s. 184-5). Bang overser, at det nok så meget er Søren's psykiske virilitet – beslutsom- hed, offervilje, beredvillighed til at dø og dræbe – der betager Marie samt at Søren vitterlig er endemålet for Maries stræben efter den store kærlig- hed, ikke kulminationen på hendes »synken«, som der så skulle være »lap- pet« lidt på fra den medfølende forfatters side. Jvf. også Jørn Vosmars kri- tik af Bangs læsning: »Søren indfrier de karaktermæssige krav, som de tid- ligere elskere blev kasseret på« (Jørn Vosmar: »J. P. Jacobsens digtning« (Kbh., 1984) s. 315).
 24. Jvf. f.eks. Herman Bangs kritik (Bang op.cit. s. 190).
 25. Dette typiske Jacobsenske stiltræk med beskrivelser af rytmisk genkom- mende bevægelser kalder Jørn Vosmar for »iteration« (Vosmar op.cit. s. 19).
 26. Digtet »Marine« lyder som følger:
 »Frem under Haarets ravnsorte Sky'r
 Øjnenes blinkende Tvillingefyr
 Straaler og flyr.
 Aandedragsluftninger lune og blide
 Henover Skuldrenes Klipper de hvide

Sagtelig glide.

Mens imod Dragtens Kniplingekyst
Svulmende vugges det bølgende Bryst

Skumhvidt, men tyst.

– Ak, om der lød dog

Smeltende blød og

Daarende mild,

Hen til sig dragende,

Kjærlighedsklagende

Havfruesang!«

(Citeret fra J. P. Jacobsen: »Samlede Skrifter« Bd. I København, 1928 s. 356).

27. Jvf. J. P. Jacobsens egne oplysninger citeret i Jørn Erslev Andersens »Efterskrift« s. 210.
28. Jvf. scenen i »Daasen« (s. 129) og den i Dyrehaven (s. 86) samt ikke mindst Fennimore's berømte sang i »Niels Lyhne« (J. P. Jacobsen, Kbh. 1986 s. 113).
29. Jørn Vosmar: »J. P. Jacobsens digtning« (Kbh., 1984) s. 28.