

Lise Busk Jensen

*Dannelsesromanen som genre
i romantikkens kvindelitteratur*

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i netværkets forskningsaktivitet. Manuskripter fra foredragsrækken, konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i netværksgruppen og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til netværkets sekretariat. Redaktionen modtager gerne foreslag til udgivelse af nye numre inden for netværkets område. Henvendelse til de faglige koordinators.

Oversigt over producerede numre findes bag i heftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd.

"Litteraturkritik & Romantikstudier" er et 2-årigt forskningsnetværk dannet oktober 1994 under Statens Humanistiske Forskningsråd. Informationer om netværkets aktiviteter fås ved henvendelse til nedenstående:

Københavns Universitet

Projektleder Marie-Louise Svane
Tlf.: 3532 8206
E-mail: mlsvane@coco.ih.ku.dk

Sekretær Lisbeth Brodin
Tlf.: 3532 8230
E-mail: brodin@coco.ih.ku.dk

Københavns Universitet
Institut for litteraturvidenskab
Njalsgade 80
2300 København S
Tlf.: 3532 8811
Fax: 3296 3092

Odense Universitet

Medkoordinator Lis Møller
Center for Litteraturvidenskab og Semiotik
Campusvej 55
5230 Odense M
Tlf.: 6615 8600
Fax: 6593 1968
E-mail: lis@litcul.ou.dk

Dannelsesromanen som genre i romantikkens kvindelitteratur

Lise Busk-Jensen

Min primære interesse i emnet "Dannelsesromanen som genre i romantikkens kvindelitteratur" ligger i sammenkædningen af de tre forhold: genre, periode og køn, fordi den sammenkædning er en forudsætning for, at man kan skrive kvindernes litteratur ind i litteraturhistorien. Imidlertid forudser jeg, at de fleste læsere vil stande op allerede ved emneformuleringen for at spørge, om der overhovedet findes en kvindelitteratur, som kan kaldes romantisk. Jeg må derfor hellere begynde med at diskutere problemet om forholdet mellem romantikken som periode og kvindernes litteratur. Sædvanligvis hører litteratur skrevet af kvinder som bekendt ikke til standartreferencerne i romantikdiskussioner, men hvorvidt en litteratur kan kaldes romantisk, afhænger helt af den definition af begrebet romantik, man vælger, og jeg skal forsøge at argumentere for en definition, som kan inkludere kvindernes litteratur.

Herefter vil jeg gå videre til genrespørgsmålet, nærmere bestemt til forholdet mellem dannelsesromanen og kvindelitteraturen og diskutere, om det overhovedet er muligt at synkronisere kønsparadigmet og en af 1800-tallets hovedgenrer. Muligheden afvises f.eks. i en nyere fremstilling af dannelsesromanens historie, Franco Morettis *The Way of the World*, hvor det om 1830'erne hedder, at "det er en tidsalder, der ønsker at være aktiv på to områder [privat og offentligt] samtidigt, og den kan ikke føle sig repræsenteret [...] af nogen, der mod sin vilje er tvunget ind i en enkelt dimension"¹. Moretti afviser, at der kunne skrives dannelsesromaner med kvindelige helte, fordi kvinderne kun var aktive i én af de sfærer, som samfundet var opdelt i. Dermed sætter han den romantiske kvinderoman uden for genren og uden for den genrehistorie, bogen vil fortælle. Jeg skal modsat forsøge at argumentere for,

¹ Franco Moretti: *The Way of the World*, Verso, London 1987, 79.

at dannelsesromanen var en af den romantiske kvindelitteraturs væsentligste genrer, om ikke den væsentligste.

Til slut vil jeg se nærmere på en enkelt tekst, som i modsætning til romantikkens kvindelitteratur i almindelighed indgår i kanon, nemlig Emily Brontës roman *Wuthering Heights* (1847). Ud fra en nærlæsning af et par passager vil jeg forsøge at vise, hvilke nye sider af teksten den kønsparadigmatiske analyse kan frembringe, og hvordan en kvindelig subjektivitet og identitet kan lokaliseres i sådan en romantisk tekst.

Med denne disposition vil jeg ikke nå frem til det litteraturhistoriske perspektiv, der som nævnt interesserer mig selv mest; forhåbentlig vil det til gengæld lykkes mig at få præsenteret en række af dets vigtigste forudsætninger.

Romantikken som periode i kvindelitteraturen

Diskussioner om, hvorvidt det overhovedet er muligt at tale om romantikken som periode, tager endnu afsæt i mellem- og efterkrigstidens velkendte Lovejoy-Wellek-debat². Lovejoy havde i 1924, i frustration over, at den litterære periode, som alle ubekymret benævnte romantikken, ved nærmere eftersyn viste sig at mangle enhver indre gehalt, foreslået helt at afskaffe periodebegrebet³ ud fra den tankegang, at når den litterære periode viser sig ikke at være en metafysisk essens, kan man lige så godt betragte den som blot en etikette.

Stillet over for dette næsten middelalderlige lingvistiske skisma mellem realismens Scylla og nominalismens Karybdis forsøgte Wellek i 1949 at udstikke en pragmatisk kurs, der dels definerer den litterære periode som et normsystem, "der dominerer litteraturen på et specifikt tidspunkt i den historiske

² Jeg læste først om denne debat i Asbjørn Aarseths artikel "Romantikkbegrepet som litteraturhistoriens Proteus" IN *Tidskrift för Literaturvetenskap* :116-30, Stockholm 1983.

³ Arthur O. Lovejoy (1924): "On the Discrimination of Romanticisms" IN *PMLA* vol. XXXIX. Opt. i *Essays in the History of Ideas* :228-253, Johns Hopkins Press, Baltimore 1948.

proces"⁴, dels bestemmer specielt romantikkens normsystem i tre punkter: "digtning er imagination, verden er natur, og digterisk stil bygger på symbol og myte"⁵. Desværre hviler denne på mange måder rimelige periodebeskrivelse på det uløste problem med hønen og ægget. Den er tydeligvis konstrueret over en skjult forfatterskabskanon, der rummer de sædvanlige seks englændere, otte-ti tyskere og måske et par franskmænd, men hvis tekstkorpus er givet, kan man naturligvis ved simpel deduktion karakterisere perioden herudfra. Vort periodeproblem transformeres således til et kanonproblem, og om kanon ved vi alle i dag, at den enten er afskaffet, eller at den meget langt fra ligger fast.

Jeg vil gerne her anbringe en ekskurs om periodiseringstraditionen i dansk litteraturhistoriografi, fordi den frembyder et hjemligt eksempel på den forvirring, Lovejoy pegede på. Det har som bekendt været dansk tradition at periodisere først efter tyskerne på grund af Oehlenschläger-gruppens tyske forbindelser, altså så godt som muligt lokalisere tre hjemlige skoler svarende til universalromantikken i Jena, nationalromantikken i Heidelberg og senromantikken med interesse for folkedigtningen og dernæst efter franskmændene på grund af Heiberg-gruppens franske forbindelser, markeret ved brugen af det franske ord for romantik, romantisme.

Jeg forholder mig kritisk til denne tradition af en række grunde; dels er de tyske skoler for snævert bestemt til at de meningsfuldt kan appliceres på dansk litteratur; dels er det dårlig sprogbrug, fordi romantik og romantisme, som skal adskille perioderne, er det samme ord blot på to forskellige sprog; dels fokuserer romantismebegrebet på en overfladeeksotisme i dansk reception af fransk litteratur.

Traditionen blev i 1968 kritiseret af Erik Lunding af en helt anden grund, som dog netop har interesse i denne sammenhæng. Lunding påstod, at "det åndelige hovedlandskab mellem Oehlenschläger og Brandes" snarere end

⁴ René Wellek (1949): "The Concept of "Romanticism" in Literary History" IN *Comparative Literature* 1. Opt. i *Concepts of Criticism* :128-198, Yale U.P., New Haven 1969.

⁵ Wellek (1949): "imagination for the view of poetry, nature for the view of the world, and symbol and myth for the poetic style" (160f).

romantisk burde betegnes med det tyske begreb fra 1853: *biedermeier*⁶. Afgørende for Lundings argumentation var, at *biedermeier* er "hjemmets kultur par excellence" og derfor "en kultur i et snævert rum", som han skriver⁷. I Lundings øjne varer dansk romantik, hvis den eksisterer, i de fire år fra Oehlenschlägers *Digte* 1803 til *Palnatoke* fra 1807.

Modsat Lunding foretrækker jeg et bredt romantikbegreb, som i dansk litteratur rummer hele perioden fra 1800-1870, men som så naturligvis er præget af mange forskelligartede indre strømninger. *Biedermeier*begrebet anser jeg for ubrugeligt, fordi det først og fremmest har til formål at afgrænse sig negativt fra den intimsfære, som jeg mener er blandt de væsentligste periodekonstituenten. Det er rigtigt, at dansk 1800-tals litteratur har sit udspring i 'hjemmet', men det forhindrer ikke, at den kan være romantisk. Lunding analogiserer det snævre rum og den snævre ånd, hvilket er i fundamental modstrid med kunstens karakter af fantasi og sprog. Tankers og fantasiers vingefang afgøres ikke af størrelsen af det kammer, hvori de er konciperet eller nedskrevet. At danske digtere levede i materielt set små kår betyder ikke nødvendigvis, at de åndeligt set gik i små sko. Romantikerne dannede tværtimod, som jeg skal forsøge at vise, deres hjemmeliv i overensstemmelse med en omfattende filosofi, ligesom kvinderne byggede deres identitet over kristendommens madonnamyte. Som Oehlenschläger skriver i prologen til *Correggio*: "Huslig sidder Atropos / Ved Rokken, som en gammel kraftløs Qvinde, / Dog frygteligt hun klipper med sin Sax!"⁸.

For at vende tilbage til Wellek, så er kernen i hans periodebestemmelse et 'litteraturens normsystem' bestemt af både indholdsmæssige og æstetiske

⁶ Erik Lunding: "Biedermeier og romantismen" IN *Kritik* 1968 :37. Biedermeier er navnet på en fiktiv person, skabt af de tyske forfattere Kussmaul og Eichrodt i 1853 som en parodi på en landsbyskolelærer med en stærkt indskrænket åndelig horisont (jvf: Lars Hjortsø: *Biedermeier*, Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning nr. 301, Museum Tusculanum. Hjortsø 1982 :9ff). Senere i århundredet blev navnet i Tyskland overtaget som stilbetegnelse for perioden 1820-50.

⁷ Lunding 1968 :43ff.

⁸ Oehlenschläger (1811): *Correggio*. Opt. i Topsøe-Jensen (udg.): *Poetiske Skrifter* IV, Gad 1929 :267. Atropos er en af de nordiske skæbnegudinder.

kriterier. I brugen af indholdsmæssige kriterier er han på linie med en litteraturhistorisk tradition kendt fra f.eks. Brandes, hvis *Hovedstrømninger* bygger på en idéhistorisk periodisering med forfatterens stillingtagen til moderniteten som omdrejningspunkt. Herfra er skridtet til en socialhistorisk periodisering som hos f.eks. Hauser ikke langt, og herfra er der igen ikke langt til Aarseth, der i *Romantikken som konstruksjon*⁹ periodiserer efter mediehistorien. Da Aarseths teori er den nyeste af de nævnte og usædvanlig, vil jeg kort resumere dens hovedpunkter.

Aarseth ser romantikken som masselæsningens periode; den indledtes, da man i 1799 i Paris tog patent på en ny papirmaskine, som billiggjorde papirfremstillingen og tillod forlagskapitalen at vælte underholdende læsestof på markedet for enhver pung. De æstetiske særtræk ved finlitteraturen kan efter Aarseths mening ikke være periodekonstituerende, fordi nutiden ikke længere kan vurdere fortidens stilistiske virkemidler. Man har brugt 'realismen' til at afgrænse 'romantikken' negativt, bemærker han, men den vurdering forudsætter et bestemt begreb om virkeligheden og knytter sig for tæt til en mimetisk æstetik. I dag virker 1880'ernes realisme ikke nødvendigvis mere virkelig end 1820'ernes romantik; Aarseth argumenterer for at opgive Brandes' moderne gennembrud og i stedet kalde hele 1800-tallet for romantikkens periode.

Disse få eksempler på periodiseringsteorier kan forøges ad legio¹⁰. Overhovedet er tendensen, at de fleste accepterer romantikbegrebet som anvendeligt om en periode i 1800-tallets begyndelse, men at der er store forskelle i holdninger til, hvor lang den var - f.eks. som vi har set fra Lunding fire år til Aarseths 100 år - og til hvordan den nærmere skal karakteriseres.

Sagen er naturligvis, at høne og æg betinger hinanden og opstår simultant. Med andre ord, periodebestemmelsen vokser ud af det stof, man arbejder med,

⁹ Asbjørn Aarseth: *Romantikken som konstruksjon*, Universitetsforlaget, Oslo 1985.

¹⁰ Inden for romantiknetværkets rammer har vi netop set to andre forslag. Hans Carl Finsen har i sit bidrag til skriftrækken, *Heilige Beredsamkeit, en romantisk talemåde* (nr. 6), foreslået at periodisere efter retoriske normer (:11), og Uffe Hansen har i sit bidrag, *"Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?* (nr. 10), foreslået at periodisere efter menneskesynet (:1).

og den synsvinkel man arbejder udfra. Perioden er som universiteternes elementbyggeri; husets indre arkitektur ændres, hver gang der sker personaleforskydninger. Det er derfor heller ikke overraskende, at de kvindelige forfatters tilsynskomst medfører nye bestemmelse af perioder som romantikken. Jeg skal nu skitsere en periodebestemmelse, som syntetiserer væsentlige træk i kvindelitteraturen fra 1800-tallets første halvdel uden at kolliderer med den litteraturhistoriske tradition. Syntesen forbinder centrale træk på tre forskellige niveauer, hvoraf jeg i denne sammenhæng vil koncentrere mig om det ene, det filosofiske.

På det filosofiske niveau kan romantikken for en betydelig dels vedkommende siges at være bestemt af den kønskomplementaritetsteori, som Rousseau blev den kendteste talsmand for. Rousseau tegnede i *Émile* et billede af kvinden, der forenede oplysningens lighedsidéer med den sociale arbejdsdelings forskelsidéer. Anvisningerne på, hvordan Sophie skal oplæres til sin rolle som hustru og mor er uantagelige set fra et moderne synspunkt, men romantikkens kvinder foretrak dette kvindesyn for begge de hidtil eksisterende, på den ene side salonernes idé om kvinden som 'ren sjæl', der byggede på en fortrængning af kønsforskellen og husmoderrollen, og på den anden den patriarkalske families idé om kvinden som en slags 'husslave' (betydningen af det latinske ord familia). Rousseaus dictum: "Sophie må være kvinde som Émil er mand" blev i samtiden ikke læst som et udsagn om, at kvinden skulle holdes (nede) på sin plads, men om at kvinden havde sin egen plads ved siden af manden. "I alt hvad de har fælles er de lige; i alt hvori de er forskellige kan de ikke sammenlignes", hedder det også¹¹.

Baggrunden for denne kønskomplementaritetsteori er fremstillet af bl.a. Abrams', der i sin klassiske analyse af romantikkens filosofi, *Natural Supernaturalism*, har vist, hvordan romantikken kan forstås som de

¹¹ Jean-Jacques Rousseau (1762): *Émile ou de l'éducation* livre V, Garnier, Paris 1964 (:445-6). Eksempler på denne kønsdualistiske filosofi dukker op overalt i romantikken, f.eks. også hos Adam Müller, som Hans Carl Finsen netop har gjort opmærksom på, hvor dobbeltheden af retorik og poesi, klassisk og moderne, svarer til dobbeltheden mand og kvinde, der tænkes at "udgøre polerne i en altomfattende harmoni" (*Helige Beredsamkeit, en romantisk talemåde* :11).

intellektuelles forsøg på, efter oplysningstidens raseri, at redde det kristne verdensbilledes bærende begreber og værdier ved at "genskabe dem på en måde, der kunne gøre dem intellektuelt acceptable og følelsesmæssigt holdbare"¹². Det skete ved at indfortolke de religiøse myter, der havde centrum i det overnaturlige forhold mellem skaberen, skabningen og den skabte verden, i den ny tids 'naturalistiske' referenceramme som et forhold mellem subjekt og objekt, jeg og ubevidst, bevidsthed og natur¹³.

I denne proces omfortolkedes kristendommens historiesyn til subjektets historie, således at teodicéen blev til en biodicé¹⁴, og dermed var det ideologiske grundlag for dannelsesromanen lagt. Menneskehedens historie blev til de enkelte mænds og kvinders livshistorier, triaden paradiset-faldet-forløsningen blev til dannelsesromanens hjemme-ude-hjemme, og Gud blev til forfatteren/den implicite fortæller. Romantikernes centrale imaginationsbegreb bygger på en forestilling om, at subjektet med sin skabende fantasi former naturen i sit eget billede. Romantikerne så, som Frye skriver, en "analogi mellem Gud og mennesket som skaber, mellem Guds Ord og digterens ord, mellem Guds åbenbaring i den bibelske myte og digterens åbenbaring"¹⁵. Imaginationsbegrebet blev omdrejningspunktet for transformationen af det bibelske subjekt-objekt-forhold med Gud som subjekt over for mennesket som objekt og til mennesket som subjekt over for naturen som objekt.

Denne udvikling var i begyndelsen ikke kønsdifferentieret; mandlige digtere brugte uden videre fødselsmetaforer, når de skulle beskrive skabelsesprocessen. I "Defence of Poetry" skriver Shelley f.eks., at "en stor statue eller et stort billede vokser ved kunstnerens magt som et barn i moderens

¹² M.H. Abrams (1971): *Natural Supernaturalism*, Norton, New York 1973 :66.

¹³ Abrams 1971 :13.

¹⁴ Abrams 1971 :96.

¹⁵ Northrop Frye: *A Study of English Romanticism*, Harvester Press, Brighton 1968 :23.

skød"¹⁶. Da den romantiske digter overtog Guds skaberrolle, faldt det ham naturligt at bruge den eneste form for livgivende evne, menneskene hidtil havde kendt, nemlig kvindernes fødeevne, som metafor for den nye kraft uden tanke på sit eget køns begrænsning.

Men snart blev den nye skabelsesmyte kombineret med den bibelske myte om, at Guds omgang med verden har form af et ægteskab, således at også subjektets omgang med objektet har form af et ægteskab, og dermed var det epistemologiske grundlag for den romantiske kønsrollefilosofi lagt. Det nye i denne filosofi var ikke kønsdualismen i sig selv; patriarkatet har altid bygget på kønsforskellen, der jo også var fastslået i den første genesismyte (1. Mos. 27). Det nye var heller ikke, at naturen, idet manden hævdede sig over den, blev identificeret med kvinden; allerede kirkefædre mente, og Rousseau fastholdt, at kvinden var mere krop, mere 'natur', end manden. Det nye var, at manden vendte sine religiøse følelser mod naturen, og at foreningen med den i kvindens skikkelse blev hans nye livsmål. Sekulariseringen betød, at Gud flyttede ind i naturen som dens ånd, kraft og ordnende princip. Når romantikerne dyrkede naturen, dyrkede de Gud; de var panteister. Foreningen med kvinden var imidlertid klart nok den mest håndgribelige og afgørende form, denne dyrkelse kunne tage for den enkelte. Kvinden fik i madonnas skikkelse størsteparten af mandens idealiseringspotentiale; resultatet kan vi studere i den romantiske litteraturs kvindefigurer.

Udover denne religiøst prægede idealisering af kvinden fik også romantikkens filosofi, den transcendentale idealisme, på en mere subtil måde betydning for kvindernes 'ideologiske position'. Det har jeg ikke her mulighed for vise i detaljer, jeg må nøjes med at opregne fire hovedstationer: Kants tese om, at erkendelsen er en egenskab ved subjektet, Fichtes tese om, at subjektet er spaltet i empirisk bevidsthed, det individuelle jeg, og det transcendentale jeg, Schellings

¹⁶ Percy Bysshe Shelley (1821): "A Defence of Poetry" IN *Shelley's Poetry and Prose* (ed. D. H. Reiman and S. H. Powers), Norton, New York & London 1977 :504. For en videre diskussion af den litterære brug af fødselsmetaforer se Susan Stanford Friedman (1987): "Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse" IN Elaine Showalter (ed.): *Speaking of Gender*, Routledge, New York & London 1989.

begreb om 'urgrunden' og endelig Hegels begreb om 'verdensånden' og 'den absolutte ånd'. I det transcendentale subjekt eller verdensånden er alle modsætninger mellem bevidsthed og væren, ånd og natur, subjekt og objekt ophævede. Mennesket og naturen er organismer, der virker efter de samme love. "Naturen skal være synlig ånd, ånden skal være usynlig natur", skrev Schelling, og Ørsted: "Naturlovene ere i Tilværelsen det samme som Tankerne i os selv"¹⁷. Romantikerne ophævede skellet mellem subjektet og verden og rettede hele opmærksomheden mod jeg'ets selvrefleksion og dets stadige arbejde med at tilegne sig det rene jeg's forestillinger. De betonedes vekselvirkningen mellem modsætninger og disses forsoning i en historisk proces. Højromantikerne som Schelling, brødrene Schlegel og Novalis mente, at den geniale kunstner intuitivt kunne gribe universets love gennem umiddelbar 'anskuelse' og forme syntesen, en tilnærmelse til det rene jeg's bevidsthed, i kunstværket.

Fra min synsvinkel er det væsentlige, at urformen for et sådant dialektisk modsætningsforhold, der ophæves i en syntese, er mandens og kvindens forening med barnet som resultat. Romantikerne var udmærket klar over, at denne grundlæggende menneskelige erfaring var det bedste eksempel på deres filosofi. Hegel skrev således i et af sine ungdomsskrifter: "I kærligheden findes det adskilte stadig, men ikke mere som noget adskilt, [derimod] som noget forenet [...] Og sådan er det altså: det forenede, det adskilte, det genforenede. De forenede skilles på ny, men i barnet er foreningen selv blevet udelt."¹⁸. I Schlegels *Lucinde* hedder det med tanke på kærlighedsforholdet: "Ethvert jeg kan kun i svaret fra dets du føle sin uendelige enhed helt"¹⁹. Kønsmodsatningen blev

¹⁷ F.W.J. v. Schelling (1797): *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, citeret efter Knud Bjarne Gjesing: *Den romantiske bevægelse*, Odense Universitetsforlag 1974 :14. Hans Chr. Ørsted (1850): *Aanden i Naturen*, Vinten 1978 :58.

¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1907 [1797/98]): "Entwürfe über Religion und Liebe" IN *Werke I: Frühe Schriften* :239-254, Suhrkamp, Frankfurt 1971, citaterne :246 og 249.

¹⁹ Friedrich Schlegel (1799): *Lucinde*, Reclam, Stuttgart 1977 :81.

romantikernes "urpolaritet", som Kluckhohn skriver²⁰. Hvis man betragter romantikken som modernitetens udspring, kan man også med Nancy Armstrong sige, at "kønsprægningen af den menneskelige identitet [tilvejebragte] den moderne kulturs metafysiske stillads"²¹.

Romantikken betød således for kvinden, at hun dels blev idealiseret i nærmest religiøs forstand som en naturens urform, og dels blev mandens antitese, et ikke-jeg'et med hvem han kunne opleve den store individualiteternes forening og skabe et tredje menneske, barnet, som summen af de to. Den romantiske madonna havde både noget af den guddommelige Maria (natur-bruden) og den hæderværdige Marta (modparten-medhjælperen) i sig, samtidig med, at disse elementer var blandet til noget kvalitativt andet, en ny kvinde som *Bibelen*, middelalderen og oplysningstiden ikke havde kendt magen til.

På det sociale niveau blev det nye rum i den borgerlige familie, som Habermas har kaldt intimsfæren, rammen om dette kønsforhold. Den romantiske intimsfære var ikke identisk med den (små)borgerlige kernefamilie med arbejdsdeling og hjemlig hygge, som vi kender fra det moderne gennembrud og til langt op i efterkrigstiden. Det var i alt fald i forfatternes bevidsthed et fællesskab mellem kønnene, der skulle virkeliggøre romantikkens filosofiske og religiøse idealer. Omvendt finder man også på sprogets og tekstens niveau i romantikken rødderne til den negation af det kvindelige, kvinden som mandens antitese og ikke-jeg, som den lacanianske skole inden for feministisk tekstanalyse undersøger. Det skal jeg vise i analysen af *Wuthering Heights*.

Hvis man definerer romantikken som den periode, hvor livssynet byggede på kønspolariteten, hvor det sociale liv byggede på intimsfæren, og hvor sproget byggede på kvindelighedens fortrængning, har man et paradigme, som kvindernes litteratur på en frugtbar måde kan læses indenfor. For de kvindelige forfattere havde disse historiske træk umiddelbart to positive og en negativ

²⁰ Paul Kluckhohn: *Das Ideengut der Deutschen Romantik*, Max Niemeyer, Tübingen 1966 :66.

²¹ Nancy Armstrong: *Desire and Domestic Fiction*, Oxford U.P. 1987 :14.

betydning. Dels voksede interessen for den kvindelighed, som kvinderne selv trods alt havde en privilegeret adgang til at formulere litterært; dels kunne intimsfæren, som var kvindernes domæne, danne udgangspunkt for en kvindelig social position, som kunne beskrives litterært i dens interaktion med samfundets øvrige sfærer. På den anden side reproducerede sproget stadig myten om kvinden som natur, referent og fraværende, hvorfor følelsen af at være udelukket fra sproget måtte blive et hovedtema i den romantiske kvindelitteratur.

Kønsparadigmet og dannelsesromanen

Hvis det hermed er lykkedes at skitsere en periodebestemmelse, der kan rumme også den kvindelitteratur, der som bekendt var i stærk vækst kvantitativt set i 1800-tallets begyndelse, vil jeg gå videre til genreproblemet og forsøge at besvare spørgsmålet om kvindernes forhold til den bestemte genre, som interesserer mig, altså dannelsesromanen.

Intimsfæren havde allerede vist sig som et udviklingsperspektiv i den førromantiske kvindelitteratur. Germaine de Staëls forfatterskab repræsenterer 1700-tallets salonkultur, men *Corinne's* (1807) glorificeringen af dens kvindeideal har en melankolsk tone, og det narrative forløb peger frem mod parforhold og moderskab. Jane Austen udviklede samtidig salonmiljøet til en 'huslige realisme', som i *Emma* (1816) yderligere åbner sig mod intimsfæren i en detaljeret beskrivelse af heltindens sproglige evner for at skabe hjemmeliv og yde psykisk omsorg.

For generationen efter Staël og Austen, romantikkens forfatterinder, var intimsfæren ikke længere et fremtidsperspektiv, men tværtimod udgangspunktet for forestillinger om yderligere udvikling af de kvindelige potentialer. Disse forestillinger tog, hævder jeg, litterær form i den kvindelige dannelsesroman.

Dannelsesromanen opstod med romantikken (*Wilhelm Meister*) og bestemmes i traditionen fra Hegel og Lukács²² som historien om et livsforløb,

²² G.W.F. Hegel (1835): *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Suhrkamp, Frankfurt 1970 :219ff. Georg Lukács (1920): *Die Theorie des Romans*, Luchterhand, Neuwied und Berlin 1971.

der er præget af splittelse mellem indre ønsker og ydre muligheder. Denne dikotomi mellem psyke og socialitet kan læses som en repræsentation af det sfæredelte samfund, hvor personligheden splittedes mellem intimsfærens følelsesbindinger og samfundets krav. På dette høje abstraktionsniveau var forløbet ens for kvindelige og mandlige hovedpersoner, som begge måtte finde balance mellem psykisk og social identitet, men mænds og kvinders konkrete livsforløb i virkeligheden såvel som i teksterne, var afgørende forskellige.

Jeg fremlægger den tese, at den kvindelige helt i de kvindelige forfatters dannelsesromaner i romantikken rettede sin søgen efter identitet i tre forskellige retninger, udtrykt i tre forskellige diskursive registre, som kan siges at udgøre tre varianter af den kvindelige dannelsesroman.

Den første variant kalder jeg ægteskabsromanen. Den kompletterer den mandlige forfatters dannelsesroman, for så vidt som den handler om det kvindelige dannelsesforløb, der er skjult tilstede i den mandlige forfatters forløb, nemlig hustruens dannelseshistorie som er en ganske anden end mandens. Hvor den unge helt skal erobre en position i samfundet, skulle romantikkens unge heltinde tiltrække en ægtemand og forsørger. Omdrejningspunktet i heltens historie er en vellykket indføjning i samfundstotaliteten; når han har "løbet hornene af sig", som Hegel skriver²³, falder han til ro i en passende social situation med dertil hørende ægteskab. I den mandlige dannelsesroman symboliserer erobringen af kvinden processens lykkelige afslutning. I ægteskabsromanen er heltinden derimod allerede gift ved handlingens begyndelse. Hendes historie kan ikke handle om erobringen af position og mand ved egen aktivitet, idet kvinden passivt måtte vente på at blive valgt ud og bortgivet. Omdrejningspunktet i hendes historie er ægteskabets udvikling; et fuldbyrdet moderskab er tegn på, at det er lykkedes for hende at udvikle den romantiske intimsfære i sit ægteskab. I ægteskabsromanen er den tematiske hovedakse kontraktægteskab vs. kærlighedsægteskab/moderskab; konflikterne drejer sig om magten over kvindekrøppen, og forløbet udfoldes på biologiens

²³ Hegel 1835 II :220.

niveau.

George Sands *Indiana* (1832), som er hovedeksemplet på den europæiske ægteskabsroman, blev også i samtiden læst som en roman om ægteskabet, men - omvendt i forhold til min læsning - som en kritik og afvisning af ægteskabet. Sands beskrivelse af ægteskabet bygger på forståelsen af, at de to køn repræsenterer hver sit værdisystem knyttet til to forskellige livssfærer, og at det i Indianas ægteskab er mislykkedes at forbinde disse værdisystemer og livssfærer til et harmonisk hele. Som kapitalist og patriark betragter hendes mand, en 60årig pensioneret oberst, alle fremmede som handelspartnere og optræder hjemme som hustryran; intimsfærens værdier, "hjertets fine følelser", opfatter han som "kvindelige barnagtigheder og sentimentale spidsfindigheder"²⁴.

Samtidens læsere, især kvinderne og de intellektuelle, frydede sig over dette angreb på familien, og det var bl.a. her, Brandes hentede skyts til sit moderne gennembrud. Man overså, at Sands kritik også rettes mod heltinden, som er en romantiker i nutidens klichéfyldte betydning af ordet, der bruger intimsfæren som et aflukke, hvor hun kan hengive sig til dagdrømmeri om den kærlighedspassion og befrielse, en kommende elsker skal medbringe. Han ankommer med et tilbud om en ny type erotisk forbindelse, som vil gøre Indiana til en ny type offer. Selv undgår hun forførelsen, men den gennemspilles i stedet med en sideheltinde, der bliver gravid og drukner sig. Katastrofen med en vordende moders død viser, at det nye ægteskab, teksten kredser om, ikke skal baseres på tiloversbleven erotik fra det gamle.

Sands kærlighedsvision er ikke fri seksualitet i moderne forstand, men et kærlighedsfællesskab til erstatning af slægtens, kirkens og lovens økonomiske kontrakt. Romanen er et oplæg til indholdsbestemmelse af intimsfæren, idet Indiana og den egentlige helt, vennen Ralph, på deres barndoms tropeø grundlægger et samliv bygget på enkel afsondret levevis, husholdningens familiære struktur og en filantropiske økonomi; ledige penge bruges til at frikøbe syge slaver.

²⁴ George Sand 1832: *Indiana*, *Oeuvres de George Sand* I, Perrotin, Paris 1842 (fotografisk genoptryk: Editions d'aujourd'hui, Plan De La Tour, 1976 :116-8).

Fortælleren understreger, at læsningen af denne slut-utopi er romanens afgørende hermeneutiske akt. I den efterhængte "Conclusion" er fortælleren på udflugt til det indre af øen. 'Han', for det er en mand, vil bese nogle landskaber, hvor naturen har kastet sten og klipper mellem hinanden i en "magisk" uorden, så de både danner "et maurisk bygningsværk", en "poleret og ciseleret [...] obelisk", et "gotisk fort" og en "bizar pagode". I dette fantastiske natursceneri "mødes udkast til alle kunstværker, skitser til hele arkitekturen", klipperne har inspireret de mauriske bygningsværker, palmerne de gotiske katedraler. En eneste stormnat har her sammenhobet alle skønhedens former. Naturens former adskiller sig ganske vist fra menneskenes kunst ved deres ufuldendthed, men det er dens "storslåede kunstneriske tanker, disse sublime modsætninger", der udfordrer kunstneren til efterligning.

Fortælleren står længe foran en sten, et "mærkeligt monument" på hvis forside det "så ud, som om en udødelig hånd havde ridset en stor indskrift [...] hieroglyfagtige indtryk, mystiske typer", i den "barnlige hensigt at forsøge at finde meningen med disse ukendte skrifttegn"²⁵. Fortællerens arbejde med at tyde naturens 'hieroglyffer' udsætter fortællingen, så læseren får tid til at grunde over, hvad der er sket med Indiana og Ralph, som i hovedtekstens slutning blev efterladt på "tærsklen til et andet liv"²⁶, dvs. på en klippetop lige før det sublime spring ind i kærligheden og døden. Denne udsættelse er den kvindelige forfatters "begær efter et plot med en anden logik"²⁷; scenen viser metaforisk, at Sand søgte modeller uden for den litterære tradition i naturens egne udkast. Sands alternative narration kommer til at bestå i, at hun vender forløbet i forbilledet, Bernardin de Saint-Pierres roman *Paul et Virginie* (1788), om. Sand lader hovedpersonerne reparere det barndomsunivers, som gik under i begyndelsen af *Indiana*, men i slutningen af *Paul et Virginie*. Det kan lade sig gøre, hvis kvinden

²⁵ Sand 1832 :348-9.

²⁶ Sand 1832 :347.

²⁷ Nancy K. Miller: *Subject to Change*, Columbia U.P., New York :87; min analyse er her i gæld til Millers indgående analyser af slutningen på Sands roman.

får lov at leve og skabe et rum omkring sig, et 'moderskab' der i videre forstand får lov til at sætte normerne for nye samfundsformer.

Perspektivet i Sands ægteskabsroman er således udviklingen af den ægteskabelige kærlighed og moderskabet til en socialt set bærende konstruktion. Indianas kærlighedsforventning har fra begyndelsen dette perspektiv, når hun f.eks. tænker: "Den dag vil komme, hvor alt i mit liv vil være forandret, hvor jeg kan gøre godt for andre"²⁸. Fra Sands biografi ved vi, at moderlighed var en af hendes dybest forankrede tilbøjeligheder. I sine mange kærlighedsforhold valgte hun helst elskere, der kunne finde sig tilrette på sønnens plads, og blandt hendes berømteste romaner er pastoralen *François le Champi* (1847), som fortæller om et incestuøst kærlighedsforhold mellem en (adoptiv)mor og hendes søn²⁹.

Slututopien i *Indiana* kan læses som en Rousseau-kliché, men også som en metafor for det indre univers, der i form af intimsfæren kan oprettes som et kulturelt rum i alle familier og som et psykisk rum i alle individer. På et metafiktiivt plan tilhørte Bernardins roman Sands egen barndomslæsning, ligesom Indianas kærlighedsdrømme af elskeren hånlige henføres til hendes læsning af "kammerpigeromaner". Tekstens utopi lader således ikke blot Ralph og Indiana finde deres barndom igen. Sand sender sine personer tilbage i hendes egen barndoms fantasiunivers. Da *Paul et Virginie* ydermere var en af romantikkens initierende grundtekster, kan man også se slututopien som Sands gripen tilbage til romantikkens udspring for at hente støtte for sine visioner hos en af dens fædre.

I dansk litteratur har især Thomasine Gyllembourg benyttet genren. *Ægtestand* (1835) kunne være direkte inspireret af *Indiana*³⁰. Den har både en gammel, sur ægtemand uden sans for den unge kones finere følelser og moderlighed og en elsker, der truer med at give hende alt det, manden forholder

²⁸ Sand 1832: 64.

²⁹ Det er som bekendt den roman, den lille Marcel får sin mor til at læse op for sig i Combray, da han ikke kan sove, hvilket, for altid ruinerer hans karakter.

³⁰ Det står endnu tilbage at undersøge, om Gyllembourg havde læst Sand.

hende. Visionen om moderskabet som bærende social form ses især i to af Gyllemourgs andre romaner, *To Tidsaldre* (1845) og *Maria* (1839), hvis hovedpersoner er enlige mødre, der er degraderede i verdens øjne, men som bærer tekstens positive værdier og retfærdiggøres af forløbet.

Hvor ægteskaberomanen supplerer den mandlige dannelseshistorie, er guvernanteromanen dens pendant. Guvernanteromanens heltinde er ugift og uforsørget ved handlingens begyndelse; hendes dannelseshistorie handler om at skaffe sig en social position. Forskellen til den mandlige dannelsesroman består i, at den mandlige helt får sin sociale position ved at finde både arbejde og ægtefælle, medens den kvindelige helt får sin ved at finde enten arbejde eller ægtefælle. Det økonomiske og det familiære projekt, som i den mandlige dannelsesroman trækker på samme hammel, griber i den kvindelige forstyrrende ind i hinanden. Dels tenderer ægteskabsprojektet mod at træde i stedet for erhvervsprojektet, for hvis heltinden finder en mand, så overtager han forsørgelsesproblemet; dels er de to projekter i indre konflikt, for jo bedre erhvervsprojektet lykkes, jo ringere chancer har ægteskabsprojektet, eftersom økonomisk aktivitet var uforenelig med kvinderollen i den romantiske intimsfære.

I guvernanteromanen konkurrerer heltinden aktivt med mændene på deres eget felt. Hvis imidlertid forløbet på et tidspunkt åbner mulighed for ægteskab, så ugyldiggøres den sociale emancipation, som hun indtil da har tilkæmpet sig; hendes aktive subjektivitet passiviseres, så den kan indpasses i intimsfærens kønspolære aktiv-passiv-struktur. Guvernanteromanens tematiske akse er frihed vs. afhængighed; konflikterne drejer sig om magten over den kvindelige arbejdskraft, og forløbet udfoldes på det sociale niveau. Heltinden kæmper for den frihed, der ligger i en social identitet som lønarbejder. I den proces transformeres intimsfærevinden til økonomisk værdi. Den nye identitet, som repræsenterer kvindens (forsinkede) ankomst til kapitalismen tager form af et kritisk opgør med magtrelationerne mellem kønnene.

Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847), som er hovedeksemplet på den europæiske guvernanteroman, fletter tre diskursive registre sammen: et politisk

der tematiserer kvindens frigørelse som økonomisk og juridisk subjekt, et erotisk/eksistentielt der tematiserer kvindens konstruktion af kønsidentitet, og et æstetisk der forbinder realismen og den gotisk-romantiske tradition; jeg skal i det følgende kun behandle de to første.

Det politiske register, som præger romanen mest gennemgribende, udfolder analysen af kvinde- og klasseundertrykkelsen i familien og samfundet. Da stedbroderen i åbningskapitlet kalder Jane for "en afhængig", fordi hun lever fattig og forældreløs hos sine slægtninge, svarer hun med at indfortolke denne afhængighed i en større politiske historie og kalde ham "slavehandler og romersk kejser"³¹. I opgøret med stedmoderen frasiger hun sig derefter enhver forbindelse med sin slægt. Middelklassekvinder på Brontës tid havde ikke demokratiske idealer, men regnede med en social mobilitet, der gav det talentfulde individ mulighed for opstigning. Troen på, at man uden slægtens hjælp kan tilkæmpe sig uafhængighed, er betingelsen for Janes oprør. Tankegangen fandt støtte hos periodens religiøse bevægelser, som byggede på en antifeudal Gud med magt til at hjælpe kæmpende og søgende individer.

På kostskolen afløses slægtstyraniet af klassetyraniet. Skolen udsuger eleverne med dårlig forplejning og forkuende disciplinering, men Jane overlever og suger på sin side så meget viden ud af skolen, at hun senere kan ernære sig som lærerinde. Som guvernante møder hun klasseundertrykkelsen fra arbejdsgiverens gæster, hvis hovne bemærkninger om guvernanter hun stiltiende må overhøre. De familieforsørgede kvinder og den arbejdende Jane befinder sig på hver sin side af en afgrund. På et tidspunkt afløses denne klassebetingede trussel mod hendes personlighed af en erotisk i forholdet til Rochester, som ser mere på menneskeligt format end på social baggrund. Nu er det kærligheden, der er nær ved at undergrave den rationelle subjektivitet, som guvernantestillingen har bygget op. Det politiske register afløses af det eksistentielle. Jane vil ikke hengive sig til kærligheden og opgive sin selvstændighed, før hendes nye situation som hustru er sikker.

³¹ Charlotte Brontë (1847): *Jane Eyre*, Clarendon, Oxford 1969 :7-8.

Hos den nyfundne familie i Moor House udgår den truende magt fra fætterens religiøse fanatisme. Jane får tilbud om at ofre sig for missionens sag, men hun fastholder sin selvstændighed, som nu er funderet både i arbejdet, en arv og den erotiske passion for Rochester. Romanens slutning, som kan fortolkes på flere måder, indeholder et kompromis mellem den selvstændighed, arbejdet har givet hende, og den hengivenhed, kærligheden fordrer. Således bliver perspektivet i Brontës guvernanteroman, at den frihed, der vindes uden for familien, kan genindskrives som aktiv kvindelighed i intimsfæren.

I dansk litteratur har vi et næsten samtidigt eksempel på guvernanteromanen med Mathilde Fibigers *Clara Raphael* (1851), som tilsvarende beskriver guernantens liv som en dobbeltheds af afhængighed af arbejdsgiveren og frihed som selvforsørgende; guvernanten lover også her til slut at gifte sig med den lokale godsejer, men på betingelse af at forholdet ikke skal fuldbyrdes seksuelt. Fibiger nærer mistro til sin heltindes evne til at fastholde selvstændigheden i et kønskærlighedsforhold.

Den tredje variant, emancipationsromanen, repræsenterer bruddet med det romantiske kønssystem, som heltinden og bag hende forfatterinden forkaster. Dens temaer er kønsrollernes betydning og kønsdualismens filosofi; heltinden søger en identitet hinsides kønssystemet. Dens tematiske akse er køns polariteten vs. den psykologiske aktiv/passiv-polaritet; konflikterne drejer sig om magten og retten til at definere de psykiske kønspositioner og udfoldes på det psykologiske niveau.

De europæiske hovedeksempler på emancipationsromanen er Sands *Lélia* (1833) og Emily Brontës *Wuthering Heights*. I dansk litteratur er genren repræsenteret med Mathilde Fibigers *Minona* (1854), som handler om et incestuøst kærlighedsforhold mellem bror og søster; søsteren insisterer på, at et sådant forhold er legitimt, når det bygger på kærlighed, men broderen fastholder samfundets incestforbud, som er grundlaget for kønssystemet. Både i Sands, Brontës og Fibigers roman bøder den heltinde, som udfordrer kønssystemet med sit liv. *Lélia* bliver kvalt af en jaloux munk, og Cathy (den første) og Minona dør af sorg i konflikten mellem subjektivitet og kønsrolle.

Jeg undlader at gå nærmere ind i en analyse af Sands og Emily Brontës emancipationsromaner ud fra dette afsnits genreperspektiv. I stedet vil jeg i næste afsnit analysere enkelte passager af *Wuthering Heights* ud fra den tredje synsvinkel, som blev nævnt indledningsvis, nemlig spørgsmålet om, hvordan kvindelig subjektivitet og identitet med kønsparadigmet kan lokaliseres i en romantisk tekst som denne.

De tre varianter af romantikkens kvindelige dannelsesroman, som hermed er skitseret, giver form til hver sin side af den tredelte struktur, der konstituerede middelklassekvindens liv i romantikken, hendes biologiske binding til moderskabet, hendes sociale binding til intimsfæren og hendes psykiske position som den passive anden i forhold til manden. Jeg forestiller mig, at denne genretypologi kan udgøre et grundlag for fremstillingen af den romantiske kvindelitteraturs historie.

Subjektivitet og identitet i romantikkens kvindelige tekst

Emily Brontës *Wuthering Heights* er som bekendt historien om to slægters samliv i to generationer, hvori der er indlejret et kvindeligt dannelsesforløb, udspaltet på mor og datter, første og anden Cathy. Den første Cathy overlever ikke overgangen fra barn til voksen, fordi hun ikke vil indordne sig under kønsrollemønsteret. Umiddelbart bøjer hun sig for socialitetens tvang, opgiver Heathcliff og gifter sig med Linton, naboens søn, men så snart Heathcliff vender tilbage, fornægter hun rollen som Mrs. Linton og dør i barselsseng. Den anden Cathy fuldender derimod moderens projektet, hun socialiserer den halvvilde nabosøn og indretter en intimsfære på hans middelalderlige ejendom.

Den første Cathys modstand mod kønsrollen repeterer naturligvis de sædvanlige sociale komponenter, men det særlige ved denne roman er, at modstanden i endnu højere grad tematiseres psykologisk og sprogligt, dels som modstand mod kvindelighedens identificering med den passive position, dels som modstand mod sprogets symbolske orden, der reproducerer myten om kvinden som natur. Det er denne lingvistiske konflikt jeg her til slut vil give et par

eksempler på. Min analyse står i gæld til Margaret Homans fine læsninger i romanen³².

Den psykoanalytiske karakteristik af Cathy består som bekendt i, at hun er undsluppet kastrationskomplekset ved at glemme sin (døde) mor og overføre hendes magt til sig selv med Heathcliff som fallos. Hun mangler et indre billede af en god mor, og kan derfor heller ikke selv overtage moderens eller hustruens identitet. Alligevel er hendes identitet bygget op omkring en moderfigur, ikke hendes egen døde mor, ikke en social moderrolle, men i stedet den natur hun føler sig i symbiotisk samklang med. Underkastelsen under faderloven medfører indtræden i sprogets symbolske orden, men denne orden repræsenterer og dræber naturen. At Cathy modsætter sig denne udvikling viser Brontë ved ikke at lade hende skrive om naturen i de dagbogsfragmenter, Lockwood læser. Cathy skriver, at hun åbner gårddøren på klem for at få lys ind, så hun kan se at skrive, og at Heathcliff foreslår hende, at de skal løbe ud på heden under mejerskens kappe, men herefter fortsætter dagbogen med et nyt emne. Lockwood gætter på, at dagbogsskrivningen er blevet afbrudt, fordi Cathy gik ind på Heathcliffs forslag, men Cathy har heller ikke efter hjemkomsten nedskrevet sine indtryk fra denne udflugt.

Romanen er berømt for at give stærke indtryk af Yorkshirehedernes nærvær, men faktisk foregår kun ganske få scener udendørs. Husholdersken Nelly fortæller, at Cathy og Heathcliff elskede at strejfe om på heden, men hun selv og dermed fortællingen bliver tilbage i huset, og Cathy nedskriver ikke, hvad hun har oplevet udenfor. Nelly, Lockwood og Cathy er alle tilbageholdende over for naturbeskrivelser, men af modsatte årsager. For de to første, og især for romantikeren Lockwood, repræsenterer naturen den døde mor og dermed et bogstaveligt niveau, som sproget skal skabe afstand til gennem symbolisering i stadig nye former; han frygter den umiddelbare forbindelse med naturen og skyder sproget imellem. Cathys motiver er modsat at bevare sit direkte forhold til naturen (og moderen) ved at friholde det for symbolsk repræsentation i sproget.

³² Margaret Homans: *Women Writers and Poetic Identity*, Princeton U.P., New Jersey 1980 og *Bearing the Word*, Chicago U.P. 1986.

At skrive om naturen og at strejfe om på hederne er for hende indbyrdes eksklusive aktiviteter.

Cathys 'fald', hendes overgang fra naturen, moderen og det bogstavelige sprog til kulturen, faderen og det symbolske sprog er abrupt og repræsenteres ikke i teksten. Overgangen indtræffer imellem to kapitler (VI og VII). Naturen, barndommen og Heathcliff er på den anden side heller ikke den harmoniske enhed, som Cathy forestiller sig. De fjer, hun piller ud af sin pude under døds kampen, er ganske vist dele af alle de fugle, hun genkender og kan nævne ved navn, men samtidig med denne lykkelige forening med barndommen og naturens medskabninger kommer også en erindring om hendes og Heathcliffs liv på heden, en af de få teksten indeholder, og måske netop den fortrængte erindring fra den dag, Cathy beskrev i dagbogen³³. Heathcliff havde sat en fælde over vibens rede, så den ikke turde nærme sig ungerne; vinteren efter fandt Cathy reden fuld af små skeletter og tog det løfte af Heathcliff, at han aldrig ville skyde en vibe. Denne erindring fortæller dels om Cathys magt over Heathcliff, men også om hans grusomhed over for naturen. Han gør ved den, hvad man har gjort ved ham selv, han berøver ungerne deres forældre og lærer at kontrollere sig selv ved at undertvinge naturen. Men denne betvingelse af naturen er netop, hvad Cathy ikke vil have del i.

Cathy længes efter døden, men ikke efter et videre liv i himlen eller nogen anden form for transcendens. Hendes døde krop skal i hedejorden, og sjælen skal vandre på heden som en gentagelse af barndommens omstrejfen. Derfor er det også barnet Cathy, Lockwood ser gennem ruden. Heathcliff sørger for at blive begravet så tæt på Cathy, at kroppene kan forenes i jorden, og kort før sin død ser han Cathys billede overalt, "i hver sky, hvert træ - det fylder luften om natten og viser sig glimtvis i hver enkelt ting om dagen"³⁴. Hendes sjæl er hverken i himlen eller i helvede; den er opsuget i barndommens tabte natur og gået hjem til

³³ Det er Homans interessante forslag (1986 :78). Vi ved i alt fald, at udflugten den dag er den skæbnesvangre tur til Thrushcross Grange, som sætter skel i Cathys dannelseshistorie.

³⁴ Emily Brontë (1847): *Wuthering Heights*, Clarendon, Oxford 1976 :394.

den døde mor.

Den anden Cathys indtræden i den symbolske orden og underkastelse under faderloven beskrives anderledes omhyggeligt. Som 16årig spadserer hun en dag i parken omkring Thrushcross Grange med Nelly, der er trådt i den døde moders sted. Brontë viser os først, hvordan Nelly administrerer den 'moderlov', som Cathy hidtil har levet under, og som har givet hende et forhold til naturen, der i tæthed minder om hendes moders. Nelly erindrer, hvordan Cathy (den anden) om sommeren elskede at klatre op i nogle træer, hvis grene højt oppe hænger ud over jorden, så hun kunne sidde og gynge i dem;

skønt jeg glædede mig over hendes behændighed og lette barnlige hjerte, mente jeg dog, det var min pligt at skælde på hende, hver gang jeg så hende så højt oppe, men på en sådan måde, at hun vidste, at det ikke var nødvendigt at komme ned. Fra middag til tetid kunne hun ligge i denne vinddrevne vugge, uden at foretage sig andet end at synge gamle sange - mine barnekammerviser - for sig selv eller se fuglene, med-lejerne, made deres unger og lokke dem til at flyve eller liggende stille med lukkede øjne, halvt i tanker, halvt i drømme, lykkeligere end ord kan udtrykke³⁵.

Cathy sammenlignes her med fugleunger, der endnu makes og oplæres af deres forældre under moderens lov, men det er tydeligvis ingen rigtig lov; formålet med Nellys udskælden er alene at berolige Cathy og fortsætte nydelsen af det intime samvær mellem 'mor' og barn ("på en sådan måde, at hun vidste, at det ikke var nødvendigt at komme ned"). Sproget bruges kun til at fortælle historier med ("barnekammerviser"), ikke til handlingsorienteret kommunikation; Cathy hviler i kroppens lyst uden for sproget ("lykkeligere end ord kan udtrykke").

Den aktuelle spadseretur finder imidlertid sted en våd og kold oktoberdag, og omstændighederne er triste; faderen er syg og har netop forbudt datteren at

³⁵ Emily Brontë 1847 :280.

have kontakt med sin fætter på Wuthering Heights. Nelly udpeger en enkelt tilbagebleven blomst af sommerens rige flor, men Cathy afviser at plukke den til faderen; hun synes, "den ser melankolsk ud". Hun er altså begyndt at aflæse naturen som en symbolstruktur, og denne læseproces indledes med følelsen af tab; blomsten truer med at blive en metafor for den syge far. Umiddelbart efter, da hun ved et uheld er kommet uden for havemuren, møder hun Heathcliff, hvilket bliver begyndelsen til hans overtagelse af magten over hendes liv. I modsætning til moderens kompromisløshed indstiller Cathy sig på at leve under faderloven med dens sprog- og natursyn. Men den anden Cathy har heller aldrig kendt den store natur omkring Wuthering Heights, som hendes mor færdedes i; datteren er født og opvokset på Thrushcross Grange og har sjældens været uden for parkens mure.

I tekstens sidste blik på parret Cathy og Hareton ses de stående på husets dørtrin "for at kaste et sidste blik på månen, eller snarere på hinanden i dens skær"³⁶. Naturen er endelig blevet reduceret til en kulisser for deres kærlighed, og månen er en metafor for den gode mor, hvis opgave det er at lyse over dem. Denne slutning må med rette læses som Brontës bekendelse til tidens victorianske værdier og nye familieform. På den anden side sammenfatter slutningen tydeligvis ikke alle sider af romanen. Den anden Cathys intimsfære kan kun etableres ved en afskæring af det begær, som den første Cathys kærlighed byggede på. Det dæmoniske lever videre i tekstens to gengangere som et tegn på begærets fortrængning.

Væsentligere er det imidlertid, at den første Cathys dannelseshistorie er uforenelig med Brontës forfatterskabsprojekt. Den første Cathy undlod at beskrive sine naturoplevelser for ikke at dræbe sit forhold til naturens autentiske, bogstavelige side, men Brontë må selv bruge sproget figurligt for at skrive sin roman. Den utopiske kvindelighed, som Brontë skaber med den første Cathy-figur, kan ikke blive stående som romanens subjektive udgangspunkt. Som Homans skriver: "Selve den brutalitet, hvormed romanen forbigår Cathys

³⁶ Emily Brontë 1847 :413.

død er nødvendig for tekstens selvopholdelse. [...] Brontë beviser, hvilke psykiske og imaginære muligheder det bogstavelige repræsenterer, men i sidste ende identificerer hun disse muligheder som farlige for de eneste muligheder hun har for at skrive"³⁷.

³⁷ Homans 1986 :83.

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Følgende numre er udkommet eller under forberedelse:

1. Andrew Bowie: *"The Philology of Philosophy": Romantic Literary Theory*
2. Lilian Munk Dalgren: *Irony of Love*
3. Thomas A. Pepper: *Fall Out: The "Strahlung" of Gold or "der unaufhaltsame Weg"*
4. Klaus P. Mortensen: *The Time of Unremembered Being - natur, bevidsthed og sublimitet hos den unge Wordsworth*
5. Marie-Louise Svane: *Romantikken som litteraturkritisk konjunktur*
6. Hans Carl Finsen: *Heilige Beredsamkeit, en romantisk talemåde. Adam Müllers Zwölf reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*
7. Frederik Stjernfelt: *Wie ist Form möglich? - The concept of Nature in Kant*
8. Werner Hamacher: *Komische Theologie im Faust II*
9. Ide Hejlskov Larsen: *Frygt og fascination: Det ubevidste i amerikansk romantik - Whitman, Poe og Dickinson*
10. Uffe Hansen: *"Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?*
11. Jochen Hörisch: *"Der Quell des Zentrums" - Über romantisches und realistisches Erzählen*
12. Karen Swann: *The Exquisite Corpus: Posthumous Keats*
13. Søren Baggesen: *Den romantiske periode i dansk litteratur segmenteret i 'romantik', 'romantisme' og 'biedermeier'.*
14. Hans Peter Lund: *Den franske romantik som litteraturhistorisk problem.*
15. Asbjørn Aarseth: *Forskyvninger i romantikkbegrepets funksjon - med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie.*
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur.*