

Moderskap, frihet och begär i romantikens kvinnliga bildningsroman

Den kvinnliga bildningsromanen betraktas här enligt en genremodell som urskiljer äktenskapsromanen, guvernantromanen och emancipationsromanen. Genom analys av romantikens kvinnliga huvudverk visas hur de tre varianterna gestaltar var sitt led i den tredelade struktur som präglade medelklasskvinnans liv och identitetsuppfattning.

Genrepektivet har varit av väsentlig betydelse för den moderna kvinnolitteraturforskningen.¹ I slutet av 1970-talet valde sålunda författarna till tre huvudverk inom den engelskspråkiga kvinnolitteraturhistorien att bygga sina framställningar på nyskapade genrekategorier. Jag tänker på *Ellen Moers: Literary Women* (1976), *Elaine Showalter: A Literature of Their Own* (1977) och *Sandra Gilbert & Susan Gubar: The Madwomen in the Attic* (1979).² Deras genrekategorier blev emellertid inte utvecklade direkt av det litterära materialet, för liksom kvinnoforskningen då var tätt knuten till den politiska kvinnorörelsen, definierades dess litterära genrer också utifrån politiska kriterier.

När politiseringen av det akademiska livet försvagades under 1980-talet, och litteraturforskningen på bred front återigen orienterade sig mot textens språkliga-estetiska sidor sjönk också intresset för dessa genrekategorier till nollpunkten. I den situationen hade den övriga litteraturforskningen en traditionell genresystematik att falla tillbaka på och vidareutveckla, men den unga kvinnolitteraturforskningen hade ännu inte haft tillfälle att undersöka förhållandet mellan de klassiska genrererna och kvinnornas litteratur. Den här artikeln är därför tänkt som ett bidrag till diskussionen om hur sådana kategorier skall se ut.

Min avsikt är att ta fram en av litteraturvetenskapens bäst kända genrer, nämligen bildningsromanen, för att undersöka dess an-

vändbarhet i en litteraturhistorisk framställning av europeisk romantisk kvinnolitteratur.³ Närmare bestämt vill jag argumentera för en bestämd genremodell som säger att den kvinnliga bildningsromanen i romantiken utvecklade tre varianter som jag kallar *äktenskapsromanen*, *guvernantromanen* och *emancipationsromanen*. Av dess tre genrebeteckningar är två redan välkända, särskilt guvernantromanen är förstås en gammal bekant. Jag vill emellertid argumentera för att dessa tre varianter av bildningsromanen kompletterar varandra på ett särskilt sätt, genom att de gestaltar var sitt led i den tredelade struktur som medelklasskvinnans liv och identitet utgjorde under romantiken.⁴ Min genretypologi ser ut som följer: äktenskapsromanens hjältinna är den gifta kvinnan som är hustru och mor; genrens konfliktfält är kvinnokroppen och betingelserna för konception, födande och barnuppfostran. Guvernantromanens hjältinna är den ogifta kvinnan som inte står under beskydd och som är självförsörjande; genrens konfliktfält är samhällets politiska och ekonomiska struktur och förutsättningarna för att skaffa sig frihet och pengar. Emancipationsromanens hjältinna gör upp med sin könsroll, hon undersöker könssystemets gränser; genrens konfliktfält är den psykiska polariteten mellan aktiv och passiv och det kvinnliga begärets natur.

Denna genremodell vilar på en innehållsanalys av texten, konkret och i Lukács-traditionens förlängning på hjältinnans biografi.

Vidare förutsätter modellen en bestämd uppfattning om den medelklassfamilj som under romantiken var kvinnolivets exklusiva ram. Jag betraktar den romantiska familjen som en enastående civilisatorisk konstruktion, som i stort sett definierade perioden och försvann med den (jfr nedan). I den romantiska familjen förenades två kvinnotyper som under de föregående århundraden hade stått i skarp opposition till varandra, å ena sidan hushållens husmödrar och å den andra salongernas värdinnor, de så kallade blåstrumporna. Jag håller fast vid *Jürgen Habermas* beteckning "intimsfär" för det särskilda romantiska familjerum där denna förening lyckades.⁵ De tre varianterna av romantikens bildningsroman kan då ses som vidareutvecklingar av tidigare genrer med husmodern respektive salongsvärdinnan som hjältnor.

I det följande vill jag försöka åskådliggöra denna genremodell med hjälp av analyser av huvudverk inom de sammanlagt fem nämnda genrevanternas, dels husmors- och salongkulturens romanformer, dels den romantiska intimsfärens tre varianter av bildningsroman.⁶ Materialet är engelsk och fransk litteratur, *Germaine Staël*, *Jane Austen*, *George Sand* och *Charlotte* och *Emily Brontë*, men jag anser att modellen har generell europeisk giltighet.⁷ Även om utrymmet här inte tillåter mer än nyckelordsartade analyser av verken hoppas jag kunna presentera stoffet så att huvudlinjerna i teorin blir tydliga. Innan jag lägger fram min argumentation för genremodellen vill jag ge några kommentarer till hur man hittills använt genrebegreppet i feministisk litteraturforskning, både vad avser "bildningsromanen" och begreppet "den romantiska intimsfären".

Feministiska genrebegrepp och bildningsromanen

Som nämnts var genresynpunkten viktig för 1970-talets feministiska litteraturforskning. Showalter bygger i *A Literature of Their Own* sin framställning på tre litteraturhistoriska faser, den feminina eller imitationsfasen, den feministiska eller protestfasen och den kvinn-

liga eller självinsiktsfasen, och dessa faser avgränsar var sin romangenre.⁸ Som beteckningarna visar definieras både faser och genrer utifrån författarnas och hjältnornas könspolitiska hållning där det avgörande är graden av motstånd mot vad man på 1970-talet rätt ospecificerat kallade den traditionella kvinnorollen. Ett genrebegrepp som således mäter andra perioders texter med den moderna feminismens mått – och därmed skär alla över en kam – har naturligtvis i hög grad politisk men i lägre grad litteraturvetenskaplig giltighet.

I Gilbert & Gubar's *The Madwomen in the Attic* förläggs genrebegreppet tätare intill texterna och den hävdvunna genrekonventionen. Således är bildningsromanen en av deras centrala kategorier. Bildningsromanen är förvisso en manlig genre, men eftersom medelklasskvinnor också hade en bildningshistoria var den i modifierad form ändå användbar för romantikens kvinnliga författare. Gilbert & Gubar läser in en grundläggande intrig i hela 1800-talets kvinnolitteratur, som de beskriver som "kvinnans sökande efter själv-definiering"; diskursens riktning benämner de "den kvinnliga författarens sökande efter sin egen historia".⁹ Perspektivet genomförs emellertid inte så långt som till en närmare definition av de genrer de kvinnliga författarna utvecklade. I stället analyserar de hela 1800-talets engelskspråkiga kvinnolitteratur som en palimpsest präglad av psykisk och textuell schizofreni med grund i förträngningen av det patriarkaliska förtrycket. De hävdar att författarinnorna efterliknade manliga former (bildningsromanen) och kvinnobilder ("husets ängel") och sedan smög in sin egna intrig (flykten från patriarkatet) och autentiska självbilder (monsterkvinnan) mellan raderna, i realiteten ett påståande om en irreparabel brytning mellan språk (könsroll) och begär (könsidentitet).¹⁰

Dessa få iakttagelser om två banbrytande teorier syftar bara till att antyda deras huvudsakligen könspolitiska utgångspunkt. Deras analytiska energi är riktad mot att utläsa en uppgörelse med kvinnorollen. Läsningarna pekar ut från texten och in i den just (åter)-

upptagna kvinnorörelsen. Skall man idag gå nya vägar förefaller det lämpligt att söka efter ett textinternt genrebegrepp. Jag föredrar dessutom att intressera mig för texterna som kompromisser mellan olika och sinsemellan motstridiga krafter i kvinnolivets historiska villkor framför att se dem som fyllda av brott mellan författarnas intention och det patriarkaliska förtrycket. Kvinnornas romaner kan läsas som sammanhängande diskurser, som kanske visserligen ännu pekar på uppspaltningen mellan den manliga kvinnobilden och den autentiska självbilden, men också försöker att konstruera identitet och hela identitetsuppspaltningen i fiktionens form.

Denna intention ligger närmast i förlängningen av *Moers Literary Women*. Moers ställer upp en genremodell med fyra hjältinnetyper: de resande, de älskande, de uppträdande och de undervisande, utan att hennes genrer fördenskull blir stort mer än en lös klassificeringsprincip, fyra rymliga lådor där textmaterialet sorteras ner utan vidare diskussion. *Pil Dahlerup* har på samma sätt i *Det moderne genembruds kvinder* (1983) delat in alla danska kvinnliga genombrotts-författarskap efter författarnas och hjältinnornas situation i förhållande till patriarkatets män (dottern, modern, hustrun, den emanciperade etc) och utan att heller ställa upp och diskutera egentliga genretyper. En mycket mer utbyggd genreteori finns i *Jane Spencer: The Rise of the Woman Novelist* (1986), där tre förhållningssätt till patriarkatet (protest, underkastelse och flykt) sätts i samband med tre versioner av romangenren (förförelseromanen, den didaktiska romanen och den gotiska romanen). Denna teori har beröringspunkter med min, men jag tycker att den ger patriarkatet en alltför grundläggande status; kvinnornas livshistorier har reaktionen mot makten som det enda de handlar om, varvid definitionerna av de tre genrevarianterna också blir ytliga i förhållande till de kvinnoöden texterna skildrar.¹¹ Därtill kommer att Spencers bok handlar om en annan period, nämligen 1700-talet.

Från tiden före kvinnolitteraturforskningens moderna återkomst har vi emellertid en grundlig diskussion av en av de genrekatego-

rier jag närmare skall behandla, nämligen av guvernantromanen. *Inga-Stina Ewbank* har i *Their Proper Sphere* (1966) undersökt i vilken genrekonvention systrarna Brontë skrev sig in. Ewbanks beskriver fyra romanformer från denna period: den gotisk-romantiska, den historiska, den mondäna ("bordssilver-skolan") och den didaktiska tendensromanen ("novel with a purpose"); den sistnämnda har två underavdelningar: den religiösa romanen och den sociala med guvernantromanen som underavdelning;¹² senare följer den husliga romanen ("domestic novel").¹³ Ewbanks bok riktar alltså uppmärksamheten mot kvinnolitteraturens genrer i den betydelsen att hon passar in texterna i den existerande genrekonventionen men hon har saknat inspirationen från den moderna feminismen till att bygga ut konventionen med de kvinnliga författarnas egna genrer. Hennes diskussion av *Jane Eyres* blandning av gotik och huslig realism följer litteraturhistoriens bredaste landsväg.¹⁴

"Åktenskapsroman" är en mindre känd genrebeteckning än "guvernantroman". Den har i Danmark använts av *Elisabeth Möller Jensen* (1985) om romaner av *Thomasine Gyldenbourg* och *Kirsten Thorup*, som har den litterära figuren "jag känner mig inte älskad" som central punkt. Jag bygger, som det framgår, på en annan definition.

Utgångspunkten för moderna analyser av bildningsromanen är fortfarande *Georg Lukács Die Theorie des Romans* (1920). Det gäller en studie som *Franco Morettis: The Way of the World* (1987) som dock inte har något nytt att säga om de kvinnliga författarna. Lukács teori¹⁵ går som bekant ut på att romanen är "den gudsförgätna världens epos" och att hjälten söker efter mening i meningslösheten.¹⁶ Romanen "försöker, medan den formar sitt stoff, att avslöja och bygga upp livets dolda helhet".¹⁷ Det narrativa förloppet rymms i hjälten livshistoria, så romanen förblir till sin form biografisk. Splittringen mellan hjälten och världen framstår som en dubblering av hjälten identitet på en själslig och en social nivå. I bildningsromanens grundform övervinns dubbelheten genom att hjälten försonar sig med världen (*Wilhelm Meister*) men i

två varianter, den abstrakta idealismens roman (jfr *Cervantes*) och desillusionromanen (jfr *Flaubert*), kan brottet inte läka.

I detta sammanhang är brytningen mellan innerlighet och socialitet särskilt intressant, eftersom den pekar på den åtskillnad som romantiken gör mellan intimsfär och samhälle. Hjälten kan förstås som kluven mellan familjens ideal och känslomässiga bindningar och samhällets lagar och krav. Moretti gör naturligtvis denna socialhistoriska förankring av Lukács teori: "romanen försöker inte att identifiera de offentliga och privata sfärerna utan snarare att undersöka det konfliktfyllda förhållandet mellan dem för att se om det kan finnas en balans eller en kompromiss" varefter han emellertid tillfogar att kvinnor inte kunde skriva bildningsromaner för att de bara befann sig i en av de två sfärerna.¹⁸

Men strukturellt sett har den kvinnliga bildningsromanen faktiskt samma villkor och mål som den motsvarande manliga; individens kamp för att finna sig själv. Däremot blir det konkreta innehållet i och förloppet för denna bildningsprocess ett annat eftersom kvinnors och mäns liv var olika. Kvinnan söker finna sig själv med utgångspunkt i sin livssfär. Under romantiken kan man enligt min mening peka på tre nivåer och diskursiva register, innanför vilka detta sökande pågår och bildar de tre nämnda romanformerna. I äktenskapsromanen söker man identiteten i moderskapet, i guvernantromanen i arbetet och i emancipationsromanen söker man efter den i överskridandet av könssystemet.

Den romantiska intimsfären

Uppdelningen i medelklassens privata liv mellan varuproduktion och familj har *Jürgen Habermas* analyserat i *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962). Denna uppdelning, som kulminerade under romantiken, var den materiella bakgrunden till periodens uttalade könsrolls dualism.¹⁹ Den resulterade i två självständiga livsområden som könen delade mellan sig. I takt med att männen flyttade ut det inkomstbringande arbetet utanför hemmet utvecklade kvinnorna de nya livsformer

som Habermas kallar intimsfären i hemmet. Habermas begreppsmässiga analys stöds av *Edward Shorters* mycket lästa familjehistoriska undersökning *The Making of the Modern Family* (1975) som beskriver 1800-talets nya familjeform.²⁰ Han nämmer tre karakteristiska drag för den: familjen är avgränsad från släkt och samhälle, partnervalet vilar på romantisk kärlek och den ger en ram kring moderskärleken. Shorter ser segern för denna familjeform som uttryck för en sentimental våg (surge of sentiment) som gav förtur åt de känslomässiga banden till andra människor.²¹ Akta män och barn blev värderade efter vad de var som människor i stället för efter vad de representerade eller kunde prestera, och föreställningen om hemmet som mänsklighetens rena sfär blev det nya familjeidealet. Med hänvisning till att moderskärleken är kvinnans sanna natur och att kvinnan står i centrum i båda familjeformerna påstår Shorter att den romantiska familjen är identisk med den moderna kärnfamiljen.

Att moderskärleken skulle vara kvinnans sanna natur har emellertid tillbakavisats av *Elisabeth Badinter* i *L'amour en plus* (1980). 1700-talets kvinnor föredrog det intellektuella livet i salongerna framför samvaron med sina barn; de var dåliga mödrar och det kunde de tillåta sig för att samhället var likgiltigt för barnen. Kvinnorna blir goda mödrar i samma grad som samhället värdesätter moderskap och barn. Den plötsliga tillväxt i moderskärleken efter 1800, som Shorter begrundar med att kvinnans naturliga moderskänslor bryter fram, förklarar Badinter i stället med statens stigande demografiska engagemang. Kvinnorna hade dessutom blivit svikna i sina ambitioner. Upplysningens jämlikhetsideal och kvinnornas intellektuella prestationer hade inte resulterat i motsvarande samhällslig jämlikhet och maktfördelning mellan könen. När nu samhället var berett att hjälpa kvinnorna med att beskära patriarkatet i hemmet och ge dem en ny maktbas i moderskapet, tog de denna nya chans. Samhället tvingade den självsväldiga faderliga viljan att böja sig för regler som tillgodosåg barnets behov, och den mor som gav hela sitt liv för barnet fick nytt erkännande. Moderskär-



Katarina Pettersson -93.

Katarina Pettersson: "Utan titel I" (tornål 1993).

lek är inte kvinnans samma natur utan en social uppgift och en psykisk identitet som kvinnorna tar på sig, om de känner att de kan förverkliga sig bäst på det sättet, hävdar Badinter.

Under romantiken såg kvinnorna först och främst modersidealiseringsen som ett medel att sprida glans över kvinnan och hustrun. Över huvud taget var den romantiska intimsfären i lika hög grad en symbolisk som en social konstruktion. *Nancy Armstrong* skriver i *Desire and Domestic Fiction* (1987) att intimsfären som diskursivt paradigms omtolkade tidigare generations- och släktmotsättningar till könsmotsättningar och att denna omtolkning främjade medelklassens civilisationsprojekt. Här ligger en viktig del av förklaringen till fiktionslitteraturens och särskilt romanens enorma samhällsinflytande under perioden. Romanförfattarna gjorde man-kvinnapolariteten till 1800-talets övergripande förståelsemodus.²² *I Uneven Developments* (1988) skriver *Mary Poovey* på motsvarande sätt att det karakteristiska uttrycket för den symboliska ekonomin i mitten av seklet var: "artikulation av olikheter mellan könen och i form av binära motsättningar snarare än i en hierarkisk rangordning av likheter".²³

Att framhäva skillnaden mellan den romantiska familjen och den senare kärnfamiljen var ett av *Ulrike Prokops* huvudärenden i *Weiblicher Lebenszusammenhang* (1976). Den romantiska polaritetsteori, skriver hon, var en "strävan att tillförsäkra kvinnan en egen existens och möjlighet att utveckla alla sina förmågor" men den stelnade efterhand till en könsrolls dualism, en "moderlighets- och hushållskult (som) stod helt i kontrast till den tidiga romantiken".²⁴ Den romantiska familjeformen tillförde ursprungligen kvinnan auktoritet och subjektivitet men efter mitten av århundradet blev hon, som *Shorter* beskriver, inlåst i den kärnfamilj, där mannen är försörjare, kvinnan hushållerska och barnsköterska och barnet en ny samhällsmedborgare, vars samhällsanda och arbetskraft staten hade fordringar på.

Den romantiska intimsfären var tänkt som idealisk förbindelse mellan kön och generationer, där man och kvinna kompletterade

varandra och samhällets sfärer och där barnet symboliserade kärlekens gudomliga, skapande kraft. *Friedrich Schlegel* kallade kärleken för "en vidunderligt betydelsefull allegori om det manligas och det kvinnligas fulländning i den hela fulla mänskligheten".²⁵ Intimsfären förenade drag från både den gamla hushållskulturen och salongskulturen. I 1800-talets medelklasshushåll inskränktes det fysiska arbetet så mycket att bordets och sängens religiösa och symboliska dimensioner kunde träda i förgrunden. Husmödrarna förenade dessa dimensioner av det husliga livet med den intellektuella jämlikhet som salongskulturen hade tillförsäkrat kvinnorna. På det sättet uppstod den livsform som blev konstituerande för både romantiken och dess kvinnolitteratur. Jag vill gärna inskränka begreppet intimsfär till denna familjeforms hemlivskultur. När senare tiders kärnfamiljer också haft en intimsfär, har det varit en del av deras romantiska arv.

Social form och litterär genre

Skall man peka på två författarskap som representerar hushålls- och salongskulturen är *Jane Austens* och *Germaine de Staëls* lämpliga. Austen och Staël var ungefär samtida, födda 1775 resp. 1766 och båda döda 1817. Deras författarskap var olika såtillvida att de representerar olika sätt att se på kvinnan, hushållskulturens poängtering av skillnaden mellan könen respektive salongskulturens av likheten. Staël fann Austen "vulgär" och Austen deltog inte i kulten kring Staël som europeisk berömdhet. Men de skrev bägge i riktning mot den romantiska intimsfär som i nästa generation skulle smälta samman de två olika betraktelsesätten.

Hushållning är kvinnans äldsta yrke, men att sköta ett hushåll betraktades i århundraden snarare som en del av naturens kretslopp än som en mänsklig verksamhet som litteraturen kunde sysselsätta sig med. 1700-talets "boom" i kok- och etikettsböcker var det första tecknet på att hushållningen trängde in på litteraturens område liksom på att familjelivet och kvinnorna fick ökad auktoritet.²⁶ Dessa böcker beskriver en ny typ av

husmor, vars viktigaste uppgift inte längre var att tillfredsställa familjemedlemmarnas fysiska behov utan att organisera en ny form av hemliv. Husmodern blev mindre kropp (arbete och sexualitet) och mera själ; hon blev ett subjekt som omvandlade beteende till psykiska begivenheter: Genom en blandning av osynlighet och påpasslighet styrde hon hushållet på samma sätt som hon hade lärt sig att styra sig själv. Denna nya hushållskultur fick sin litterära genre som på engelska heter "home life novel" eller "domestic fiction-/realism". Genrens viktigaste författarskap är Jane Austens och huvudverket är *Emma* (1816). *Emma* är uppbyggd som en diskussion av det nya kvinnoideal varmed husmoderskulturen både kulminerade och öppnade sig mot den kommande romantiska intimsfären. Det nya i detta ideal var kort uttryckt avsymboliseringen av kroppen, som blev icke-representerad i språket, och värderingen av kvinnan efter hennes förmåga att skapa hemlivskultur.

Frånvaron av den kvinnliga kroppen är i *Emma* mest anmärkningsvärd i berättelsen om Anna Westons graviditet och nedkomst, som knappt nämns och ändå rymmer tidsramen hela förloppet. Romanens handling inleds med Mrs Westons giftermål och slutar kort efter hennes nedkomst. Kvinnokroppen som är undanträngd från språket träder i stället osynligt fram i kompositionen. Den språkliga kroppsförträngningen gäller bara hjältinnan och Mrs Weston som bakomliggande modersfigur, inte Austens text som helhet. Emma talar gärna om hjältens tilldragande fysik och även om hon inte talar om sin egen kropp tar hon ständigt emot och neutraliserar sin fars kroppsspråk. Hushållsarbetet vilar på tjänstefolket; i gengäld måste Emma oupphörligt visa sin far livsviktig psykisk omsorg, bland annat i form av att lyssna till hans tal om sina kroppsliga besvär.

En del av romanens charm består som bekant i berättarens ironiska distans till Emma. Denna distans visar sig också i attityden till kvinnorollens formförändring. Flickskolor omtalas föraktfullt som "ställen där unga damer mot enorm betalning kan förlora sin hälsa och lära sig fåfänga i stället", guver-

nantarbete kallas slaveri och inte ens konstnärlig sysselsättning i hemmet bryr sig författaren om.²⁷ Budskapet är att kvinnornas liv inte skall tömmas på alla äldre tiders husmorsdygder för att i stället fyllas med intimsfärens romanläsande och konversation. Emmas radikala avvisande av att nämna kroppen pekar emellertid mot ett annat håll, bort från husmorsdygderna och fram mot intimsfären.

Med språket som arbetsredskap organiserar Emma vardagsliv och sällskapsliv i sin krets. Hon talar sin omgivning in i nya sociala former, hon förstår att kommunicera, konversera och ingå i en dialog; hon kan formulera en ståndpunkt och samtidigt hålla öppet för samtalspartnerns svar. Romanen är på många sätt utvecklingen av denna språkonst. Bortsett från berättarens subtila ironier består den av hjältinnans inre monologer och repliker. Berättaren låter således lokalsamhället leva i överensstämmelse med de värden som Emma uttalar och tänker ut. Den kvinnliga subjektivitet Austen skrev fram är inte individuell och konkurrerar inte med den motsvarande manliga; kvinnorna utvecklas under fädernas och friares beskydd. I gengäld verkar detta beskydd också vara männens viktigaste uppgift.

Fastän Austens hjältinna på många sätt pekar fram mot de kvinnliga romantikerna är skillnaden ändå betydande. Charlotte Brontë kände en oöverstiglig klyfta mellan "damen" Austen och sin egen kvinnlighet. I socialt hänseende var Brontës kvinnotyper inte påfallande olika Austens damer, men Austen nådde enligt Brontës åsikt aldrig in till lidelsens och subjektivitetens kärna: "hon kan lika lite se sin ras (kvinnornas) hjärta med sinnets öga som någon människa med den fysiska synen kan se hjärtat i sitt solida bröst", skrev Brontë.²⁸ Att "se kvinnan med sinnets öga" blev romantikernas mål. I kvinnolitteraturhistoriska sammanhang står Austen vid ingången till romantiken med hushållningskulturen i ryggen och intimsfärskulturen som den framtidsvision hon själv förhöll sig tvetydig till.

Germaine de Staël föddes in i den salongs-kultur som de franska precisiöserna hade

skapat på 1600-talet och som hon själv förde till sin kulmen. Salongernas värdinnor tillhörde en överklass vars ekonomiska förhållanden höll de praktiska problemen borta från synfältet så att de kunde koncentrera sig på att leda salongens konversation, forma kretsens gemensamma smak och utveckla en estetisk moral. Deras identitet bestod i att vara 'intelligensernas och talangernas geometriska punkt'.²⁹ Det var tidigt Germaines största nöje att läsa och uppföra tragedier på sin dockteater. Som elvaåring intervjuade hon sina väninnor om vilka böcker de hade läst, vilka främmande språk de talade och hur ofta de gick på teatern. I salongen satt hon på en taburet vid sidan om moderns länstol och konverserade de äldre litteratörerna. Däremot tillbringade modern "aldrig en timme ensam med [sin dotter] i ett familjärt samtal"; intimsfärens känslöbindningar var henne fjärran.³⁰

Staël skrev i salongens genrer: brevet, dagboken, maximen, élogien. Bland hennes första skrivprojekt fanns en porträtterande artikel om fadern, den blivande finansministern Necker som både Germaine och hennes mor hyste okritisk beundran för. "Av alla jordens män är det honom jag skulle ha önskat mig som älskare", skrev Germaine som 19-åring i sin dagbok.³¹ Precisiösernas grundsats hade varit att själen inte hade något kön och eftersom det bara var själen (och inte kroppen) som talade i salongen kunde inte könsskillnaden spela någon roll. Necker var sin hustrus och dotters ideal för att han hade en ärofull position i samhället. Storhet var allt men Germaine insåg tidigt att det var svårt för en kvinna att slå sig fram till en position utanför salongen. Av hennes fyra huvudverk var de två kulturanalytiska arbetena försök att vinna offentligt erkännande utanför salongerna, medan de två romanerna, *Delphine* (1802) och särskilt *Corinne* (1807) rör omkostnaderna för det försöket.³² Staëls metod i de litteraturkritiska arbetena bestod i att uppsöka salongernas personligheter och vidarebefordra sin begeistring för deras verk till sina läsare. Romanerna däremot är uttryck för en uppgörelse med den problematiska kvinnoidentitet som blandningen av salongskultur,

fadersidentifikation och kvinnlighet hade givit henne. Jag läser *Corinne* som en melankolisk glorifiering av salongs-kulturens kvinna, som slutar med att längta till intimsfären.

Corinne inramas av två huvudscener; i den första lagerkransas den 26-åriga Corinne som diktare på Capitolium omgiven av en jublande människoskara, i den sista läser den 32-åriga Corinne upp sina dikter i akademien i Florens,³³ varefter hon förs hem döende.³⁴ Romanen inbjuder läsaren att genomleva sorgen över den nedbrytning som dessa sex år har utsatt hjältinnan för. Berättarens ton ger texten en prägel av sorgelym. Corinne framställs som en mycket begåvad person som förenar alla den betydande människans och den sköna kvinnans egenskaper. Romanen är därför ett sorgearbete över ruinen efter ett bestämt kvinnoideal, nämligen salongs-kulturens. Den sorgliga tonen fortsätter på handlingens nivå, där det utspelas en kärlekshistoria mellan Corinne och Oswald och där Corinne nästan från deras första möte sörjer över den förlust av honom som hon hela tiden räknar med.

Konflikten i *Corinne* handlar om Oswalds val av maka mellan de två halvsysstrarna Corinne och Lucile. Lucile är den gamla släktbaserade husmorskulturens kvinna "skapad för att passa sin mans hushållning och sina barns hälsa".³⁵ Mot detta står Corinne som salongs-kulturens kvinna som inte kan låta sig nöja med hemmets scen utan måste ha salongens "teater som kan tillfredsställa hennes aktiva själ, denna stormande fantasi, denna eldiga karaktär".³⁶ Motsättningen är förbunden med en nord-syd motsättning mellan engelskan Lucile och italienskan Corinne. Först anklagar Corinne i beska vändningar engelsk kultur för att kväva all talang och i synnerhet kvinnornas, men då Oswald efter faderns tillskyndan väljer Lucile förlorar salongs-kulturen sin dragningskraft på Corinne. Nu skissar hon i stället en romantisk intimsfärskärlek som möjlig samlevandsform för henne och Oswald: "Om det skulle passa Er, Oswald, att tillbringa Era dagar djupt inne i Skottland, skulle jag vara lycklig över att leva och dö där med Er, men långtifrån att undertrycka min fantasi skulle den hjälpa mig

att njuta mera av naturen; och ju mer mina andliga krafter kunde utvecklas desto större stolthet och lycka skulle jag känna över att förklara Er för härskare över dem”.³⁷ Nu kan naturen och hemlivet förenas med salongens andliga nöjen. Corinne har blivit besegrad av styrkan i intimsfärens kärleksform där det exklusiva subjekt-objekt-förhållandet mellan makarna blir en kristallisationspunkt för hela personligheten.

Austens Emma behärskar huslighetens normer till fulländning och vill gärna sprida sin privata hemlivsmodell till det lokala samhället. Staëls Corinne behärskar lika perfekt salongskulturens normer och vill gärna sprida sina salongsmaner till familjelivet. Fiktionen för dem båda fram till den romantiska intimsfären.

Romantikens kvinnliga bildningsroman

Äktenskapsromanen kan sägas vara kvinnolitteraturens svar på den manliga författarens bildningsroman i det avseendet att den handlar om den manliga hjälten kvinnliga partner och hennes bildningshistoria. På en viss abstraktionsnivå är de två parternas historia densamma: en ung människa utvecklar sin personlighet i mötet med världen. Hur detta sker är emellertid helt olika. Medan den unge hjälten sänds ut i världen för att erövra en position i samhället, bjuds den unga hjältsinnan ut på äktenskapsmarknaden för att attrahera en make och försörjare. För hjälten historia är målet en lyckad inplacering i samhället. Han ska få sitt lilla kugghjul att friktionsfritt gripa in i samhällets stora. När han har stängt hornen av sig (*Hegels* uttryck) slår han sig ner i en tillfredsställande social position med därtill hörande äktenskap. På motsvarande sätt är målet för hjältsinnans historia den lyckade placeringen i äktenskapet. Hon skall få förhållandet mellan makarna att fungera genom att trygga en känslomässig samklang, vilket ofta är textens förutsättning för moderskap.

Äktenskapet spelar alltså helt olika roller i de två historierna. I den manliga bildningsromanen symboliserar äktenskapet bildningsprocessens avslutning. Romanintrigen hand-

lar om anpassning till samhället; erövringen av kvinnan visar att målet är nått. I äktenskapsromanen är hjältsinnan däremot redan gift när handlingen börjar. Kvinnan kunde inte själv vara en aktiv kraft i etablerandet av äktenskapet, hon erövrar inte sin man utan väntar passivt på att han skall välja ut henne och förhandla med familjen om förutsättningarna.³⁸ För äktenskapsromanens hjältsinna börjar historien där den manliga bildningsromanen slutar.

Bland en stor mängd äktenskapsromaner har jag valt George Sands debutroman *Indiana* (1832) som exempel, bland annat för att den också i samtiden lästes som äktenskapsroman, låt vara utifrån en annan genreförståelse än min. I *Indiana* har den 19-åriga hjältsinnan vid handlingens början redan varit gift i ett par år. Sands karakteristik av detta äktenskap bygger på en utvecklad förståelse av att de två könen representerar var sitt värdesystem knutet till var sin livssfär. I romantikens samhälle skulle äktenskapet förena två personer som könet och de sociala rollerna på förhand hade öppnat en avgrund av främlingskap mellan. Endast stor kärlek kan överbrygga sådant främlingskap, men någon sådan fanns inte i *Indianas* äktenskap. Hennes man är en 60-årig pensionerad överste och förstockad borgare som bara tänker i ekonomiska och juridiska banor, betraktar alla främmande som handelspartner och utvecklar en patriarkalisk hustryanni hemma. Intimsfärens värden tycker han är fåniga, han ”uppfattade hjärtats fina känslor som kvinnliga barnsligheter och sentimentala spetsfundigheter”.³⁹ Av äktenskapets två uppgifter, den ekonomiska och den känslomässiga, har han lyckats med den första men absolut inte med den andra.

Berättaren ironiserar både över denne välbärgade franska borgare och hans romantiska hustru. *Indiana* är en olycklig och känslig hjältsinna, som mår bäst när hon får sjunka hän i dagdrömmar om den passion som skulle kunna ändra hennes liv. Äktenskapet har tillförsäkrat henne försörjning och socialt anseende men som livsmål och grund för hennes identitet är det ett fiasko. Hon har inte fått möjlighet att vare sig skapa en lyckad

intimsfär eller bli mor. Skulden för det fiaskot lägger berättaren huvudsakligen på översten.

Detta misslyckade äktenskap utmanas av två friare, en hjälte och en antihjälte. Antihjälten är den skenbart romantiske älskaren, som kan befria Indiana från hennes dåliga make och bli en bättre sådan själv. Han är ung och eldig och behärskar romantikens erotiska diskurs. Hans anbud gäller emellertid bara en ny typ av erotisk förbindelse som skulle göra Indiana till en ny typ av offer. Indiana undgår förförelsen som i stället genomförs med en sidohjältinna, Indianas kammarjungfru, som blir gravid och dränker sig. Denna katastrof med en död blivande mor visar att det nya äktenskapet kretsar kring inte ska baseras på överbliven erotik från det gamla.

Sands kärleksvision har ingenting att göra med fri sexualitet i modern mening. Det romantiska "äktenskapet" kan vara illegitimt i betydelsen papperslöst, men det skall vara legitimt i betydelsen öppet erkänt parterna emellan, "kärleken är ett kontrakt lika gott som äktenskapet".⁴⁰ Det skall vara en kärleksbaserad gemenskap som ersätter släktens, kyrkans och lagens arrangerade kontrakt, helt identisk med den romantiska intimsfären. Sands roman är en definition på innehållet i den nya intimsfären som nu etableras mellan Indiana och den egentlige hjälten, Ralph. Han är Indianas äldre kusin och barndomskamrat, en blyg, melankolisk och osällskaplig vän i huset hos överstens. Först när allt annat misslyckats för henne och han flera gånger räddat hennes liv får han tillfälle att visa henne att han bara dolt sina känslor för att de är för våldsamma för salongernas umgängesliv. Ralph är hämmad av sin barndoms brist på moderskärlek. "Min mor sköt mig med avsky från sitt bröst för att mitt barnansikte inte förstod att återspegla hennes leende". Bara för att han fick den lilla moderlösa Indiana att ta hand om stod han ut med livet: "Jag gjorde Er till min syster, min dotter, min väninna, min elev och mitt sällskap", och förhållandets erotiska karaktär var ingen hemlighet för honom, "fast Ni var ett barn uppfattade jag Er som min fäst-

mö".⁴¹ Efter överstens död reser Ralph och Indiana tillbaka till sin barndoms landskap på en fransk tropisk ö för att grundlägga det samliv som de förgäves hade sökt i civilisationen. Kärnan i förhållandet är parets barndomskärlek och ett enkelt, enskilt levnads-sätt, hushållningens familjära struktur och en filantropisk ekonomi; de använder sina få slantar till att friköpa sjuka slavar.

Nancy Miller anmärker att författaren själv framhäver tolkningen av slututopin som romanens avgörande hermeneutiska akt.⁴² Den kan läsas som en Rousseau-kliché (tillbaka till naturen) men också som en metafor för det inre universum som i form av intimsfären kan upprättas som ett socialt rum i alla familjer och som ett psykiskt rum i alla individer. "I Guds famn skall jag finna de lyckaligheter jag drömde om i min barndom", säger Ralph och tillfogar: "Ah, min Indiana, himlen, det är du".⁴³ I slututopin reparerar Sand den ödelagda barndomsvärlden på så sätt att kvinnan kan skapa det rum omkring sig, det "moderskap" som i vidare mening skall ge normerna för nya former för samvaro. Således kan perspektivet i Sands äktenskapsroman sägas vara utvecklingen av moderskapet till en samhällsbärande konstruktion.

Om äktenskapsromanen är kvinnolitteraturens svar på eller supplement till den manliga bildningsromanen, så är guvernantromanen dess sidostycke med en i stora drag parallell handling. Guvernantromanens hjältinna är som bildningsromanens hjälte ogift och oförsörjd vid handlingens början, och hennes bildningshistoria består liksom hans i att skaffa sig en social position. Skillnaden är att den manliga hjälten får denna position genom att finna både arbete och hustru, medan den kvinnliga får sin genom att finna antingen arbete eller äkta man. De två livsmålen, det ekonomiska och det familjära, som i den manliga bildningsromanen går hand i hand, griper i den kvinnliga in i varandra och stör. Dels tenderar äktenskapsprojektet att komma i stället för förvärvsprojektet, för om hjältinnan finner en man så övertar han försörjningsproblemet. Dels står de två målen i inre konflikt med varandra, för ju bättre förvärvsprojektet lyckas desto

ringare chanser har äktenskapsprojektet, eftersom ekonomisk och arbetsmässig självständighet var oförenligt med kvinnans position i den romantiska intimsfären.

I äktenskapsromanen är den aktiva och den passiva positionen konfliktfritt fördelade mellan man och kvinna. Hjältinnan accepterar att inta den passiva rollen i parförhållandet, eftersom hon kan styra sin aktivitet mot ett verkligt eller symboliskt moderskap. I guvernantromanen konkurrerar däremot hjältinnan aktivt med mannen på hans eget område. Om därefter utvecklingen vid någon tidpunkt öppnar möjligheten för äktenskap, så ogiltigförklaras genast den sociala självständighet som hjältinnan har erövat. Hennes aktiva subjektivitet måste passiviseras på nytt så att den kan återinpassas i intimsfärens könspolära struktur.

Avlönat arbete var oförenligt med intimsfärens kvinnoroll. Ändå fick kvinnorna från 1840-talet ständigt fler utåtriktade funktioner. Det började som filantropi, men den oförsörjda delen av medelklassens kvinnor blev snart tvungen att omsätta sin bildning i pengar. Själva hushållsarbetet blev professionaliserat av underklassens kvinnor. Nu professionaliserades också intimsfärkulturen särskilt på tre områden. Husmoderns omsorg om familjemedlemmarnas kroppsliga välbefinnande övertogs av sjuksköterskor, det sexuella samlivet mellan makarna av prostituerade (som dock sällan kom från medelklassen) och barnuppfostran av guvernanter och lärarinnor.⁴⁴ Särskilt guvernantarbete blev välutbildade oförsörjda medelklasskvinnors utväg, och guvernanten blev en av kvinnolitteraturens stora hjältinnor.

Det var inte Charlotte Brontë som skrev den första guvernantromanen. Ewbank nämner *Barbara Hofland: Ellen, The Teacher* (1814) som tänkbar förebild.⁴⁵ I det här sammanhanget är det dock naturligt att välja *Jane Eyre* (1847) som exempel, då den otvivelaktigt är genrens huvudverk. *Jane Eyre* är samtidigt så känd och analyserad i feministisk litteraturforskning att det räcker att jag anför mina huvudpunkter, som naturligtvis främst är en gruppering av de analytiska moment som litteraturforskningen för länge sedan upprättat

och ordnat. I *Jane Eyre* flyter tre diskursiva register samman: ett politiskt som tematiserar kvinnans frigörelse som ekonomiskt och juridiskt subjekt, ett existentiellt som tematiserar kvinnans konstruktion av könsidentitet, och ett estetiskt som förbinder realismen och den gotisk-romantiska traditionen. Jag har här bara anledning att komma in på de två första.

Analysen av kvinno- och klassförtrycket i familjen och samhället utvecklas i det politiska registret. I romanens öppningskapitel kallar styvbrodern Jane för "beroende" för att hon lever fattig och föräldralös hos sina släktingar. Janes svar består i att tolka in detta beroende i den politiska historien och kalla honom "slavhandlare och romersk kejsare". I uppgörelsen med sin stymor avsäger hon sig därefter varje förbindelse med släkten. Medelklasskvinnor som Brontë hade inga demokratiska ideal, men de räknade med den sociala mobiliteten som gav talangfulla individer möjlighet att sträva uppåt. Tron på att man utan släktens hjälp kan kämpa sig till oberoende är förutsättningen för Janes uppror. Tankegången fann stöd i periodens religiösa rörelser som byggde på en anti-feodal Gud med makt att hjälpa kämpande och sökande individer.

På internatskolan ersätts släkttyranniet med klasstyranniet. Skolan suger ut eleverna genom dålig förplågnad och kuvande disciplinering, men Jane överlever och suger å sin sida så mycket kunskap ur skolan att hon senare kan försörja sig som lärarinna. Som guvernant möter hon klassförtrycket hos arbetsgivarens gäster, vilkas uppblåsta kommentarer om guvernanter hon stillatigande måste åhöra: "hälften av dem är avskyvärda och resten löjlige, och de är alla en mardröm".⁴⁶ Konversationen öppnar en avgrund mellan rummets damer, där alla familjeförsörjda befinner sig på den ena sidan och den arbetande Jane på den andra. Detta klassbetingade hot mot hennes personlighet följs av ett erotiskt i förhållandet till Rochester som ser mer till mänskligt format än till social bakgrund. Nu är det kärleken som är nära att undergräva den rationella subjektivitet som guvernantpositionen byggt upp. Det politiska

registret följs av det existentiella. Jane vill inte ge sig hän åt kärleken och ge upp sin självständighet förrän hennes nya ställning som hustru är säker.

Hos den nyfunna familjen på Moor House utgår den hotande makten från kusinens religiösa fanatism. Jane får erbjudande om att offra sig för missionens sak, men hon håller fast vid sin självständighet som nu är grundad i den erotiska passionen för Rochester. Romanens slut, som kan tolkas på flera sätt, innehåller en kompromiss mellan den självständighet arbetet ger henne och denhängivenhet kärleken fordrar. Således blir perspektivet i Brontës guvernantroman att den frihet som vinnas utanför familjen återinskrivs som aktiv kvinnlighet i intimsfären även om vi inte ser denna aktiva kvinnlighet utveckla sig.

Om äktenskapsromanen är kvinnolitteraturens supplement till den manliga bildningsromanen och guvernantromanen är dess pendang, kan emancipationsromanen sägas vara en uppgörelse med könsbildningen över huvud taget, en anti-bildningsroman. Äktenskapsromanen beskriver ett äktenskapligt samliv, det ger moderskapet livsrum; guvernantromanen beskriver en kvinnlig borgenlig frigörelse, som kan förenas med äktenskapet. Emancipationsromanen vänder sig mot själva bildningstanken eftersom den innebär anpassning till det existerande könsystemet som hustru och/eller mor. Varje form av passiv kapitulation inför det patriarkat där mannen har monopol på aktivitet avisas av emancipationsromanens hjältinna, som bara verkar nöja sig med en subjektivitet bortom könet. Hon söker en emancipation som distanserar både respekten för moderskap och ekonomisk frigörelse, en emancipation som är ett mera direkt uttryck för kvinnans natur eller det kvinnliga begäret.

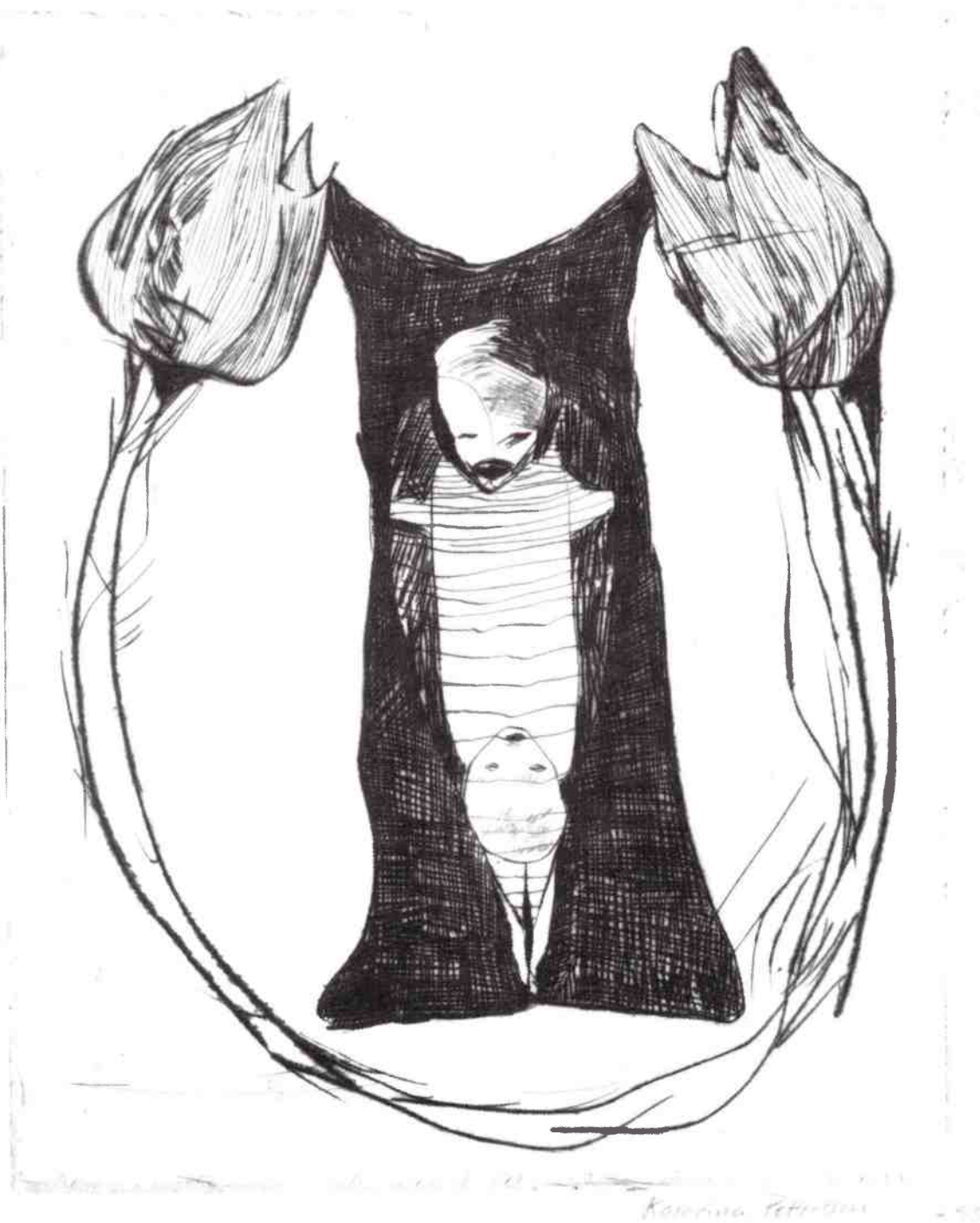
Emancipationsromanen kretsar kring den kontroversiella och utopiska föreställningen att könets gränser kan överskridas, antingen genom att de två könen smälter samman så att alla fritt kan välja att vara både män och kvinnor (den androgyna visionen) eller genom att könsdualismen bryts ned så att alla kan vara nöjda med att vara människor

(den humanistiska visionen) eller genom att kvinnligheten kan utveckla sina inre potentialer fri från varje bindning till det andra könet (den radikalfeministiska visionen). Det har skrivits färre romaner i den här genren, men de få som finns har givetvis vunnit den feministiska litteraturforskningens särskilda bevägenhet. George Sands *Lelia* (1833) tillhör genren, och vi har några nordiska exempel, i Danmark *Minona* (1854) av *Mathilde Fibiger*. I detta sammanhang är det återigen naturligt att välja genrens huvudverk som exempel, Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847).

Wuthering Heights är i sin narrativa form en släkt- och generationshistoria, men i den är lagrat ett kvinnligt bildningsförlopp som är romanens egentliga budskap. Handlingen utspelar sig mellan de två familjerna, Earnshaw och Linton, som bor på var sin lantegendom. Earnshaws är ett feodalt hushåll med råa umgängesformer på en medeltida gård, Wuthering Heights, högt ovanför byn; Lintons bor längre ner i dalen på det civiliserade godset Thrushcross Grange, där man har vardagsrum och husfadern förutom godsägare också är fredsdomare.

Romanens personkrets är symmetrisk, i bägge familjerna finns det en son och en dotter. Denna släkt- och generationshistoriska konstruktion förbereder för en harmonisk utveckling där släkterna förenas genom symmetriska giftermål. Hjältinnan Cathy skall lämna sin släkts feodala husmorsroll samtidigt som hon tillägnar sig intimsfärskvinnligheten i den civiliserade familjen Linton. Sådillvida är det just den historien som berättas, fast i en misslyckad version. Ett främmande element har trängt in i familjen Earnshaw så att planen snedvrids och harmoniseringen inträffar först i nästa generation. Detta främmande föremål är på den narrativa nivån pojken Heathcliff, som på betydelsenivån symboliserar Cathys otämjda kvinnlighet.

Mr Earnshaw har tidigare inför en resa lovat sina barn en present. Cathy ber om en piska men får i stället fosterbrodern Heathcliff, en kuschad unge som fadern funnit på en gata i Liverpool och av medlidande tagit med hem. Heathcliff kan inte tala och inte



Katarina Pettersson: "Utan titel II" (torrnål 1993).

säga något om sig själv, men snart konkurrerar han med Hindley om hans fars gunst. Hindley uppfattar sig som ende rättmätige son med förtursrätt till både familjens egendom och faderns kärlek, men Mr Earnshaw sätter den kristna kärleken till nästan före släktkänslan och föredrar hittebarnet. I förhållandet mellan Cathy och Heathcliff gömmer sig emancipationshistorien. När Hindley vid faderns död övertar gården reducerar han Heathcliff till gårdskar och skiljer honom därmed socialt från Cathy. Heathcliff har en pojkes fysiska styrka men en flickas underordnade ställning. Han är både Cathys jämlike och någon som tillför henne sin kraft.

Cathy är ett "vilt, ystert flickebarn".⁴⁷ Hon och Heathcliff strövar omkring på heden från morgon till kväll och "verkar båda att växa upp som ouppfostrade vildar"; fast de både får prygel och blir utan middag "glömde de allt så snart de var tillsammans igen".⁴⁸ Heathcliff glömmet sin maktkamp med Hindley och Cathy glömmet den kvinnoroll hon förväntas lära sig. Cathy och Heathcliff känner sig som naturbarn, överlägsna de förfinade Lintonbarnen, men när Cathy får lov att vistas en månad på Thrushcross Grange lär hon sig att värdesätta den Lintonska salongsmiljön. Den kvinnoroll som Cathy här undervisas i är alltså inte romantikens, som Brontë hade större förhoppningar på. Vid hemkomsten till Wuthering Heights har Cathy förändrats till fin dam som inte kan umgås med den opolerade Heathcliff. Cathy förlovar sig med Edgar och bildningshistorien har skenbart nått sitt förutsägbara mål.

Denna förlovnings och det efterföljande äktenskapet är romanens vändpunkt. Cathy tvivlar på sitt val. Hon drömmer att hon befinner sig i himlen men att hon här känner en hemlöshet som får henne att brista i så hjärtskärande gråt att änglarna störtar henne tillbaka till Wuthering Heights där hon vaknar gråtande av glädje. Cathy tolkar drömmen som ödets fingervisning: "Det räcker för att förklara min hemlighet [...] jag passar nog lika lite att gifta mig med Edgar Linton som att vara i himlen".⁴⁹ Ändå gifter hon sig med Edgar för att fullfölja sin släkt-

mässiga bestämmelse. Hon ser sitt äktenskap som ett socialt kontrakt på släktens och könsrollens premisser. Det har ingenting att göra med hennes djupare känslor och egentliga identitet, där Heathcliff är medelpunkten i absolut mening: "han är mera jag än jag själv är. Vad våra själar än är gjorda av så är de av samma slag [...] Om allt annat förgicks och *han* ensam var kvar skulle *jag* fortsätta att existera, och om allt annat fanns kvar och *han* förintades skulle universum bli främmande och otillgängligt för mig och jag skulle inte längre anse mig höra dit [...] jag är Heathcliff. Alltid, alltid är han i mina tankar – inte till glädje, lika lite som jag alltid är mig själv till glädje – men som en del av mitt eget väsen".⁵⁰

I dessa formuleringar träder Heathcliffs betydelse i texten fram. Med psykoanalysens begrepp kan man säga att Cathy hade önskat sig och fick en fallos (piska) av fadern, ett hankönsväsen utan språk och identitet som kunde vara en fallisk utvidgning av hennes identitet. Genom att hålla fast vid kärleken till Heathcliff hoppas Cathy att bevara sin aktiva flickaktighet inuti den romantiska kvinnorollens passivitet. Denna förhoppning förverkligar texten på sitt sätt. Heathcliff återvänder hem efter sju års frånvaro och möter Cathy med sin våldsamma, aldrig förnekade kärlek. Hon har inte bundit sin självkänsla fastare till hustrurollen än att hon obesvärat kan träda ut ur den när hennes egentliga identitet står på spel. Hon återfinner sin barndoms identifikation med den Heathcliff som hon beskriver som ett driftstört väsen utan mänskligt förnuft och moral: "ett hittebarn utan uppfostran eller fint sätt, en ren vildmark av sten och törnen, otämjbart väsen, obildat, okultiverat, en ofuktbar ödemark full av törnen och gråsten [...] Tro inte att det göms en oändlighet av godhet och tillgivenhet under den stränga ytan. [...] Han är en vild och grym och hänsynslös man".⁵¹

Den identitet Cathy har skapat genom att kombinera sin barnsliga, aktiva sexualitet (Heathcliff) med den vuxna kvinnans passivitet (äktenskapet med Edgar) är en känslomässig/sexuell emancipation av den bland-

ning av husmors- och salongskvinnlighet som hon fått i arv av de två släkterna. Identiteten sprängs när Cathy tvingas välja mellan sin barndomsvän och sin äkta man. Hon kastas ut i en hysterisk kris, stänger in sig, vägrar att äta, fantiserar, regredierar, vill inte kännas vid sin spegelbild och tror att hon är tillbaka på Wuthering Heights. De sju åren hon varit skild från Heathcliff uppfattar hon som tomta, som om hon "som tolvåring rycktes bort från Wuthering Heights och hela min omgivning, däribland Heathcliff som på den tiden var mitt allt i allo, för att i en handvändning förvandlas till Mrs Linton, hustru på Thrushcross Grange, en främmande mans hustru, en landsflykting, utstött från det som förut varit min värld".

Cathys emancipatoriska kvinnoidentitet vidareförmedlar bindningen till den falliska modern och till flickans preoidipala aktivitet. Cathy har undgått sitt kastraktionskomplex genom att glömma sin (döda) mor och överföra hennes makt till sig själv i form av en symbiotisk bindning till Heathcliff. Därför kan hon heller inte själv bli vare sig hustru eller mor. Under den regressiva rörelsen tillbaka till barndomen anklagar hon Edgar för att ha förvandlat henne till en Mrs Linton som hon inte känns vid. Hon dör av hjärninflammation efter att ha fött dottern Cathy och hennes sista tankar handlar om att hon vill begravas i det fria och att hon inte kommer till ro förrän Heathcliff ligger hos henne i graven. Först i nästa generation fullbordas föreningen av de två släkterna. Den unga Cathys gestalt är en försonande figur från Emily Brontës sida. Hon har både moderns livlighet och faderns goda hjärta, och hon är den aktiva kraften vid äktenskapets ingående. Earnshawarvingen är en ung och stark pojke som gräver blomsterrabatter till henne och sätter sig upp mot förmyndaren Heathcliff för att försvara henne, men hon är intellektuellt sett den starkaste; det är hon som skapar förbindelsen mellan dem, först genom att kyssa honom och sedan genom att lära honom läsa och skriva. Sålunda kan romanen sluta i en intimsfärsidyll, där aktivitet och passivitet är fördelade mellan könen efter romantikens filosofi, han har kroppens

och hon har känslornas styrka. Men den första Cathy, vars subjektivitet sprängde denna könsroll och som sökte en emancipation bortom både den ekonomiska och den äktenskapliga, har begravts tillsammans med sin dubbelgångare, det kvinnliga begäret i den stumme Heathcliffs gestalt.

Genre och kön

Den diskussion om romantikens kvinnolitteratur och dess genrer som jag här försöker ta upp handlar naturligtvis inte om att få fastslaget huruvida de nämnda genredimensionerna är riktiga eller felaktiga i någon absolut mening. Genrebegrepp är arbetsredskap, vilkas värde ligger i att de skärper uppmärksamheten inför inre sammanhang i stora grupper av texter, som annars kan vara mycket lätta att förbise. En genrebeteckning får inte misstänkas för att låsa fast verk och texter i slutgiltiga tolkningar.

A andra sidan implicerar en genretypologi som den föreslagna faktiskt ett vittgående påstående om att författarskap som geografiskt, språkligt, klassmässigt eller på annat sätt kan vara olika har gemensamma genrer på grundval av det gemensamma könet. Har kvinnolitteraturen sin egen bildningsroman och sina egna genrer? Det är frågor som kvinnolitteraturforskningen gott kunde behöva få klarlagda.

Oversättning: Eva Aniansson

NOTER

- 1 Med en litterär genre förstår jag en grupp texter som i flera hänseenden har gemensamma drag. Det faller utanför ramen för artikeln att närmare precisera genrebegreppet. Det väsentliga är att en genre för mig, liksom för de flesta litteraturhistoriker, inte är en klass i logisk mening utan en historisk familj.
- 2 I Danmark lades Showalters genrekategorier till grund för den första moderna danska kvinnolitteraturhistorien, Stig Dalagers och Anne-Marie Mais *Danske kvindelige forfattere* (1982).
- 3 Jag använder "bildningsroman" som beteckning för genrens grundform och hänför varianterna till konkreta grupper av romaner. Internationellt är det tyska "Bildungsroman" ofta bevarat som genrebeteckning (Ewbank 1966, Gilbert & Gubar 1979, C Peterson

- 1986). Moretti (1987) använder trots språkförbistring- en beteckningen direkt i undertiteln på sin annars översatta bok: *"The Bildungsroman in European Culture"*, Hirsch (1979) prövar en engelsk översättning, 'novel of formation' (s 295). Lukacs, upphovsmannen till den klassiska teorin om genren och dess varianter, betecknar själv Goethes *Wilhelm Meister*, som han i likhet med alla andra anser vara genrens grundform, för en "Erziehungsroman" [uppfostringsroman] (Lukács 1920:120).
- ¹ Jag använder i detta sammanhang det omdiskuterade romantikbegreppet om 1800-talets första hälft, bl a för att jag anser att intämsfärskulturen, som dominerade medelklassfamiljerna under hela denna period, var en av romantikens konstituerande faktorer på den social-historiska nivån. Utrymmet tillåter inte någon närmare diskussion av det svåra litteraturhistoriska periodiseringsproblemet.
- ⁵ Habermas 1962:60ff.
- ⁶ Hushålls- och salongskulturens romaner kan inte utan vidare kallas bildningsromaner, men en närmare diskussion av dessa för-romantiska genrer faller utanför ämnet för artikeln.
- ⁷ Artikeln lånar material från ett projekt med titeln Romantikens kvinnolitteratur som jag har arbetat på i flera år. Jag diskuterar här genremodellen och dess social-, ideologi- och texthistoriska förutsättningar, och försöker därefter skriva den danska romantikens kvinnolitteraturhistoria med modellen som utgångspunkt.
- ⁸ Showalter 1977:13.
- ⁹ Gilbert & Gubar 1979:76.
- ¹⁰ Ibid, s 75f.
- ¹¹ Under denna synpunkt ligger naturligtvis den för kvinnoforskningen avgörande diskussionen om vad kvinnlighet är, en diskussion som *Kvinnovetenskaplig tidskrift* genom åren givit så många lysande bidrag till, men som det naturligtvis inte är möjligt att gå närmare in på i det här sammanhanget.
- ¹² Ewbank 1966:15-28.
- ¹³ Ibid s 13.
- ¹⁴ Den grundligaste diskussionen av Jane Eyre och guvernantromanen finns i Jerome Beatys artikel "Jane Eyre and Genre" från 1977 (*Genre* X/4). Beatys teori ligger dock långt ifrån min, varför det skulle föra för långt att komma närmare in på den här.
- ¹⁵ I förlängningen av Hegel 1835:II s 220.
- ¹⁶ Ibid, s 77.
- ¹⁷ Ibid, s 51.
- ¹⁸ Moretti 1987:79.
- ¹⁹ Den största filosofen inom denna könsrolls dualism var naturligtvis Rousseau.
- ²⁰ Familjeforskningen har frodats omätligt det senaste decenniet, en frodighet som Habermas och Shorter representerar. Ett huvudverk är också Perrot (1987), som dock är mer materialrik än teoretiskt vägröjande.
- ²¹ Shorter 1975:15.
- ²² Ibid, s 253.
- ²³ Poovey 1988:6.
- ²⁴ Prokop 1976:225 (sv övers: *Kvinnliga livssammanhang*).
- ²⁵ Schlegels roman *Lucinde*, som citatet är hämtat från, lästes också av samtiden som en programskrift för det romantiska kärleksförhållandet.
- ²⁶ De engelska etikettböckerna har behandlats av Poovey (1984) och av Armstrong (1987). Särskilt Armstrongs analys av den nya husmoderstypen är givande.
- ²⁷ Austen: *Emma*, s 22.
- ²⁸ Wise 1932 III:99.
- ²⁹ Badinter 1983:35f.
- ³⁰ Balayé 1979:14. Huvudverket om Staël är annars Gutwirth (1978).
- ³¹ Staël 1930-32:67. Porträttartikeln realiserades först som nekrolog.
- ³² *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) och *De l'Allemagne* (1813).
- ³³ Staël: *Corinne*, II.1.
- ³⁴ Ibid, XX, 5.
- ³⁵ Ibid, XIV, 1.
- ³⁶ Ibid, XVI, 8.
- ³⁷ Ibid, XIV, 1.
- ³⁸ Under första hälften av 1800-talet var äktenskapet ännu ett kontrakt mellan mannens och kvinnans släkt (Perrot 1987:136ff).
- ³⁹ Sand: *Indiana*, s 116ff.
- ⁴⁰ Ibid, s 40.
- ⁴¹ Ibid, s 331f.
- ⁴² Miller 1988:87.
- ⁴³ Sand: *Indiana*, s 43.
- ⁴⁴ Poovey 1989, Carla L. Peterson 1986, Jeanne Peterson 1972.
- ⁴⁵ Ewbank 1966:21.
- ⁴⁶ Ch. Brontë: *Jane Eyre*, XVII.
- ⁴⁷ E. Brontë: *Wuthering Heights*, V.
- ⁴⁸ Ibid, VI.
- ⁴⁹ Ibid, IX (sv. övers. Nils G Holmberg, 1981).
- ⁵⁰ Ibid, IX.
- ⁵¹ Ibid, X.
- ⁵² Ibid, XII.

LITTERATUR

- Armstrong, Nancy *Desire and Domestic Fiction*, Oxford UP 1987.
- Austen, Jane "Emma" i serien *The novels of Jane Austen* vol. IV, Chapman R.W. (ed) Oxford U.P., London 1923/-1974.
- Badinter, Elisabeth *L'amour en plus*, Flammarion, Paris 1980.
- Badinter, Elisabeth *Emile, Emile ou l'ambition féminine au XVIIIe siècle*, Flammarion, Paris 1983.
- Beaty, Jerome "Jane Eyre and Genre" i *Genre* vol X,4 s 619-54, Oklahoma UP 1977.
- Brontë, Charlotte *Jane Eyre*, Clarendon press, Oxford 1969 (1847).
- Brontë, Charlotte *Wuthering Heights*, Clarendon press, Oxford 1976 (1847).
- Dalager, Stig och Mai, Anne-Marie *Danske kvindelige forfattere* I-II, Gyldendal, Köpenhamn 1882.
- Dahlerup, Pii *Det moderne gennembruds kvinder*, Gyldendal 1983.

- Ewbank, Inga-Stina *Their Proper Sphere*, Akademiforlaget-Gumperts, Göteborg 1966.
- Gilbert, Sandra M. och Gubar, Susan *The Madwoman in the Attic*, Yale UP, New Haven & London 1979.
- Gutwirth, Madelyn *Madame de Staël, Novelist*, Illinois UP Chicago 1978.
- Habermas, Jürgen *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand, Neuwied och Berlin 1974 (1962).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Vorlesungen über die Ästhetik* I-III, Suhrkamp, Frankfurt 1970 (1835).
- Hirsch, Marianne "The novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions" i *Genre* vol. XII, 3 s 293-311, 1979.
- Homans, Margaret *Women Writers and Poetic Identity*, Princeton UP, New Jersey 1980.
- Homans, Margaret *Bearing the Word*, Chicago UP 1986
- Lukács, Georg *Die Theorie des Romans*, Luchterhand, Neuwied och Berlin 1971 (1920).
- Miller, Nancy K *Subject to Change*, Columbia UP, New York 1988.
- Moers, Ellen *Literary Women*, Women's Press, London 1986 (1976)
- Moretti, Franco *The Way of the World*, Verso, London 1987.
- Møller Jensen, Lisbeth "Jeg føler mig ikke elsket" i Palmvig, L. (ed) *Lysthuse*, s 201-25, Rosinante 1986.
- Perrot, Michelle (ed) *Histoire de la vie privée* tome 4, hela serien red av Ariès, P och Duby, G Seuil, Paris 1987.
- Peterson, Carla L. *The Determined Reader*, Rutgers UP, New Brunswick, New Jersey 1986.
- Peterson, Jeanne "The Victorian Governess" i Vicinius, M (ed) *Suffer and Be Still* s 3-19, Methuen, London 1972.
- Poovey, Mary *The Proper Lady and the Woman Writer*, Chicago UP 1984.
- Poovey, Mary *Uneven Developments*, Virago, London 1989 (1988).
- Prokop, Ulrike *Weiblicher Lebenszusammenhang*, Suhrkamp, Frankfurt 1976.
- Sand, George *Indiana, Oeuvres de George Sand* I, Perrotin, Paris 1842 (1832) (Fotografiskt nytryck: Editions d'aujourd'hui, Plan De La Tour, 1976)
- Schlegel, Friedrich *Lucinde*, Reclam, Stuttgart 1977 (1799).
- Shorter, Edward *The Making of the Modern Family*, Fontana, Glasgow 1975.
- Showalter, Elaine *A Literature of Their Own*, Virago, London 1979 (1977).
- Spencer, Jane *The Rise of the Woman Novelist*, Blackwell, Oxford 1986.
- Staël, Germaine *Oeuvres Complètes* I-II, Didot frères, Paris 1844 (1820-21).
- Staël, Germaine de "Mon Journal" i *Cahiers Staëliens* 26 s 55-79, Paris 1980 (1930-32 (1785)).
- Wise, T J och Symington, J A *The Brontës: Their Lives, Friendships and Correspondance* I-IV, The Shakespear Head Press 1932 (Fotografiskt nytryck i 2 vol. Blackwell, Oxford 1980)

SUMMARY

Lise Busk-Jensen presents a genre model for the female Novel of Formation. She suggests three complementary versions of novels that shapes each part of the threefolded structure that characterized life and identity of the middle-class women during the literary romantic period.

The heroines of the "domestic-novel" is the married woman as mother and wife. The conflict-dimension is the female body and the conditions for conception and childraising. The heroine of the "governess-novel" is the self-sufficient unmarried women and the conflict-dimension of this genre-variant is the political and economic structure of society and the conditions for getting freedom and money. Finally there is the heroine of the "emancipation-novel" who wants to get totally rid off her sex-role. She examines the landmarks of the gender-system and the conflict-dimension is the psysical dualism between active and passive and the nature of the female desire.

Busk-Jensen argues for her model by analyzing the main-works within each branch of the genre.

Lise Busk-Jensen
Afdeling for litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 80
2300 København S
Danmark