

Tilbage til en kultiveret natur

– om E. M. Forsters *Howards End*

MARIANNE HALD

“Only connect..”

“Only connect..” lyder formlen for E. M. Forsters *Howards End* (1910).¹ De to ord fungerer som et mantra, der i første omgang optræder som romanens epigraf, og dernæst i særdeleshed genlyder i hovedpersonen Margarets formuleringer. “Only connect...” skal ses som en opfordring til personlig og følelsesmæssig forsoning. *Howards End* handler nemlig om menneskets personlige, følelsesmæssige involvering i sin egen og andres eksistens; om dét der bevæger sindet; dét der tæller i livet: en videreførelse af den kamp, som finder sted i alle Forsters romaner – kampen mellem de ting der betyder noget, og de ting der ikke betyder noget, mellem virkelighed og forstillelse, mellem sandheden og løgnen.²

For hovedpersonen i *Howards End*, Margaret Schlegel, er det “personlige relationer” og “mennesker og steder” der tæller. Og der er god grund til at antage, at Margarets idealer – til en vis grad – er Forsters egne.³ I det mindste var disse begreber også centrale i Forsters eget liv: “Han var altid mest optaget af personlige relationer, den lille selskabskreds vi danner omkring os selv sammen med vores venner”.

Forsters engagement i intellektuelle “societies” motiveredes således først og fremmest af at være i gode venners selskab; derudover kan selskabet heller ikke siges at have skadet hans karriere. Nogle af studiekammeraterne fra “Cambridge Conversazione Society, en kerne af unge mænd, som med stor entusiasme debatterede moralske, intellektuelle og æstetiske anliggender” (min oversættelse), blev senere en del af kunstnermiljøet i Londons Bloomsbury-område, og Forster blev et kendt ansigt i den

såkaldte *Bloomsbury Group*,⁴ selvom han dog sjældent, af litteraturhistorikere, anses for at være fuldgældigt “medlem” af Bloomsbury-kernen, som blandt andet tæller forfatterne Lytton Strachey og Virginia Woolf, og kunsthistorikerne Clive Bell og Roger Fry. Det var også først efter udgivelsen af *Howards End* at han for alvor vakte kredsens opmærksomhed.⁵ Forster høstede til gengæld hurtigt anerkendelse for sin, i øvrigt, usædvanlige produktivitet og fik udgivet fire romaner i løbet af fem år. Den anerkendelse betyder i dag, at Forster sammen med Virginia Woolf er et af de mest alment genkendelige navne fra Bloomsbury-fænomenet. Fra midten af 1980’erne har filmmaskiner som Merchant Ivory Productions og andre desuden slået dette yderligere fast ved at sætte levende billeder på stort set alle E.M. Forsters romanuniverser.⁶

Howards End er en af Forsters mest kendte og læste romaner, som stadig udgives i store oplag. Tematisk må romanen siges at have universel gyldighed, den handler – med Virginia Wolfs udtryk – om “de ting der betyder noget” og forholder sig til personlige, etiske spørgsmål om at gøre det rette og at finde en balance mellem “følelsen indadtil og handlingen udadtil”.⁷

Forsters brede appel skyldes ydermere romanernes rumlige eller visuelle kvaliteter. Detaljerigdommen og omhyggeligheden omkring “mennesker og steder” tegner et signalement af “engelskhed”, som det er let at visualisere og genkende, fordi Forsters projekt netop er at indkredse den engelske *natur*, det vil sige at lokalisere et engelsk *nationallandskab*, og en engelsk *nationalkarakter*. Derfor er *Howards End*, for litteraturhistorikere såvel som filmproducenter,

velegnet som periodesignalement; romanen er en art tidsånds-museum for "London 1910".

I nutidens optik klæber historien og nostalgien og noget umiskendeligt engelsk, til for eksempel skildringerne af det intellektuelle miljø omkring Schlegel-søstrenes hjem, hvor velhavende kvinder fordriver tiden med at debattere humanitære spørgsmål, og hvor aktiviteten i højere grad synes at udfolde sig i teori end i praksis. Søstrenes ambitionsniveau fejler ellers ikke noget, i modsætning til den forkælede lillebror Tippy, der som indbegreb af den engelske universitetsboheme ikke laver dagens gerning. Forster demonstrerer en række konfligerende billeder på "engelskhed", som altså stadig er genkendelige. Som repræsentanter for dronning Victorias ideal om arbejdsomhed og *duty*⁸ står the Wilcoxs, romanens mandlige hovedfigurer, som allerede etablerede ikoner. Det skinner igennem i fremstillingen af de imperiale kontorlandskaber, hvor der hersker en anderledes geschæftig ånd end hos the Schlegels. I *The Imperial and West African Rubber Company* inspicerer the Wilcoxs med *stiff upper lips* det engelske imperiums landvindinger i Afrika. Et alternativ til dette nationalikon er til gengæld det fredelige landsted "Howards End", som hviler i et landskab af bonde-roser, bølgende kornmarker og vilde enge: et lille frimærke af uspoleret bondekultur; turistreklamens pryde og, dengang som nu, eftertragtet i sin raritet.

Der er altså noget sentimentalt eller klichéagtigt over Forsters skildring af disse steder, over såvel det urbane London som Englands landlige afkroge, fordi *Howards End*, og Forster forfatterskab som sådan, handler om englænderens eget billede af England. Derudover kan romanen i øvrigt ses som Forsters *personlige* billede af England. London spiller således en rolle, som forstærkes af det forhold, at det er Forsters fødeby. Byen skildres med skepsis som en smogstinkende og kommercialiserende fremskridts-maskine, der æder sig ind på fredelige landskaber. Men man skal dog ikke udelukkede se romanen som en romantisk forherligelse af det landlige England. Forsters projekt er at finde ind til kernen, noget oprindeligt i den britiske *natur* - men så sandeligt også i britisk *kultur*: Det skal således ikke underkendes, at London tydeligvis indtager en plads i fortæl-

lerens hjerte. Ikke blot i skildringerne omkring "Howards End", men også omkring Londons byrum, synes fortælleren at føle sig hjemme og at bevæge sig med samme fortrolighed og hjemmevanthed som en værtinde, der viser en gæst rundt i sit elskede barndomshjem. I *Howards End* er det altså især London og naturligvis "Howards End", som træder frem på denne måde, og det idylliske bondehus siges da også at være beskrevet som en tro kopi af Forsters barndomshjem, "Rooksnest" i Hertfordshire, hvor han boede fra fem- til femtenårsalderen.

Fortællingen i *Howards End* udgøres af en perlerække

af store og små spektakler. De velhavende Schlegel-søstres forbindelse til den fattige Mr. Bast indledes for eksempel med, at Helen kommer til at tage hans paraply med sig hjem fra en koncert, hvilket fører til en række besøg af den forarmede eventyrer og hans dekadente kone. For at lappe på misèren, giver søstrene (efter at have rådført sig med handelseksperthen Mr. Wilcox) Mr. Bast et tip om hans arbejdsplads, som imidlertid snart viser sig at resultere i arbejdsløshed og yderligere ulykke for Bast. Konflikten udløses igen, mere eller mindre uforvarende af, Helen Schlegel. Helen og Margaret er tilsyneladende blevet inviteret til Wilcox' landsted, "Howards End". Wilcox-parret og Schlegel-søstrene er blot rejsebekendte, som angiveligt "syntes godt om hinanden". Helen er taget af sted, og her tager historien afsæt: i et par breve, som Helen sender sin søster fra "Howards End".

Brevene beskriver Helens øjeblikkelige forelskelse

i det lille landsted. Dels i huset; de røde mursten, de ni vinduer i facaden, det gamle træ i skellet mellem haven og engen. Og dels i familien Wilcox: Lyden af kroketspil i haven, Mrs. Wilcox' kjoleslæb over græsset, Wilcox-mændenes energi og autoritet. Og et af brevene beskriver Paul og Helens romance, som ender før den er begyndt, men som alligevel når at bringe en storm af "vrede og telegrammer" imellem de to familier. Hændelsen kan ses som det første bask med sommerfuglevingen, der hvirvler familierne Schlegel, Wilcox og Bast sammen i en række årsager og virkninger, der kulminerer i den egentlige skandale, som holdes skjult til det sidste. Endelig proklameres det, at "skandalen var kommet ud" (s. 264): Helen venter sig, og barnet viser sig at være Leonard Basts. Afsløringen er en skandalens *deus ex machina*, som altså indtræder stort set uden varsel: Hverken Helens og Leonards natlige samtale på kroen, mystikken omkring en pludselige pengegave fra Helen til Bast, Helens otte måneder lange udlandsophold eller ligheden mellem "Bast" og "bastard" (som næsten er for indlysende) kan betegnes som synlige beviser. I det mindste synes grundlaget for spinkelt til, at det på forhånd er muligt at konkludere noget om skandalens præcise omfang. Ud over at berøre emner som classeskel, kvinders rettigheder og sex uden for ægteskab er skandalens endelige konsekvens imidlertid Basts død og anklagen mod Charles Wilcox for manddrab.

Who shall inherit England?

Forster skulle efter sigende have udtalt, at "hvis jeg skulle vælge mellem at forråde mit land og forråde min ven, så håber jeg, at jeg ville have rygrad til at forråde mit land" (s.v). Her er det igen det personlige forhold, der sejrer over den upersonlige sag. Det skal dog ikke opfattes sådan, at Forster ikke nærer følelser for sit fædreland. Tværtimod har det gennemgående motiv i *Howards End* og i forfatterskabet generelt netop at gøre med fædrelandsfølelser: Romanen rejser spørgsmålet om, hvad vil det sige at være engelsk, og hvordan man kan definere en engelsk nationalkarakter, som den kommer til udtryk hos the Basts, the Schlegels og the Wilcoxs. Tematikken går altså på tværs af det engelske classesamfund, som Virginia

Woolf pointerer: "I *Howards End* flettes det engelske samfunds lavere middelklasse, middelklassen og overklassen sammen til et sammenhængende stof".⁹ Men selvom de tre familier tilhører tre forskellige samfundslag, hvor Bast står på kanten af samfundets laveste trin, foregår klassekampen *inden for* den multistratificerede *middelklasse*; "Denne historie handler om fornemme folk, eller om dem som tilskyndes til at tro, at de hører til de fornemme." (s. 41). Der er ingen repræsentanter for aristokratiet eller for den mest ekstreme slum, "Vi er ikke interesserede i de virkelig fattige" (s. 41). Og selvom Leonard Bast til sidst kan siges at have nået bunden, er der endnu – som det antydes – hjælp at hente hos hans familie.

Centralt i romanen står spørgsmålet om, hvem der skal arve hvad, og magtkampen om "Howards End" synes derfor at udvikle sig til noget større: til en magtkamp om England fremtid: The Basts, the Schlegels og the Wilcoxs skal demonstrere, hvad 'deres' samfundsklasse så at sige har at 'tilbyde' England: Hvad siger deres levemåde og værdigrundlag om engelskhed, og om hvordan fremtidens England kommer til at se ud? Romanen rejser kort sagt spørgsmålet: "Who shall inherit England?"¹⁰

Howards End kunne kaldes Forsters signalement af England, som indebærer en, til tider lidt overgjort, typificering af "the Basts", "the Schlegels" og "the Wilcoxs". Hver især repræsenterer de en type, en kategori eller et livsgrundlag, som kan betragtes i forhold til fikspunktet "engelsk identitet". Især fremstilles Wilcox-familien som den diametrale modsætning til Schlegel-søstre og det er i sammenstødet mellem de to familier, at Mr. Bast kommer i klemme. Tematiseringen af engelskhed hos Forster krydser især problematikker omkring kultur, køn og klasse.¹¹ Det drejer sig blandt andet om den nationalkulturelle symbolik omkring den engelske *natur*: om at se på det engelske *landskab*, og om at indkredse en engelsk *nationalkarakter*. The Schlegels er tyske immigranter (andengenerationsindvandrere, ville man sige i dag), og repræsenterer en tysk filosofisk-teoretisk tankegang, mens the Wilcoxs står for den traditionelt britiske, økonomiske ånd og handlekraft. Det kønsmæssige tema illustreres ved, at det hos familien Schlegel er det feminine, der domine-

rer, hvor det hos familien Wilcox er maskuliniteten, der holder hjulene i gang. Endelig rejser Leonard Basts tilfælde klasseproblematikken: Er forudsætningen for at avancere på den sociale rangstige et spørgsmål om kulturel dannelse eller penge; om åndelig eller materiel føde?

Under en forelæsning på Cambridge University i 1960'erne talte Forster om begrebet "the possession of England", altså om ejerskab eller retten til at tage

The Longest Journey (som foregår i Italien) og *Howards End* (som udspringer sig udelukkende i England). *A Room with a View* (som foregår i Italien, men slutter i England) illustrerer da også, som Philip Gardner påpeger, hvorledes fascinationen for det italienske landskab synes at forlænges til det engelske, som dette uddrag viser gennem hovedpersonen Lucys oplevelse af udsigten over Sussex' åbne vidder:

Åh, hvor smukt der dog var, ud over Sydenglands åbne vidder! Bakkerne hævede sig over viddernes stråleglans, ligesom Fiesole hæver sig over de toskanske marker, og det sydlige højdedrag, om man ville, var bjergene omkring Carrara. Hun var måske nok ved at glemme sit Italien, men nu bemærkede hun flere ting i sit England. Man kunne lege en ny leg med udsigten, og prøve at finde en landsby eller flække i dens utallige folder, som kunne gøre det ud for Firenze. Åh, hvor smukt der dog var, ud over sydenglands åbne vidder!¹³

Dette "at sætte sig i besiddelse" af et land kunne altså opfattes som erkendelsen af dets landskab som en resonans af ens egen oplevelsesverden. At "besidde" fordrer et subjektivt præg. Som det fremgår, påklister det engelske landskab Lucys italienske erindringsglimt og rejseminder. Lucy ser med andre ord det engelske landskab, i sin subjektive version, med en turists øjne.

I *Howards End* fokuseres der imidlertid i højere grad end i nogen anden af Forsters romaner på at genopdage den skønhed, som er speciel for det engelske landskab. Men der stilles desuden spørgsmålstegn ved, om nogen kan siges at have mere ret end andre til at definere hvad "England" er. *Howards End* henleder i hvert fald opmærksomheden på, at definitionen af "mit England", "the possession of England", er relativ. Man må derfor se nærmere på Forsters fremstilling af, hvad the Schlegels, the Basts og the Wilcoxs, som periodens arketyper, lægger vægt på i deres respektive fortolkning af retten til ejerskab.

Et af Victoriatidens paradokser er, at samtidig med at England anses for aldrig at have været mere håndfast og hensynsløs i kampen for at kolonisere, og altså tvinge andre lande til at underkaste sig Imperiet, så

i besiddelse. Forelæsningens titel var "The Three Countries",¹² og handlede om de tre lande, der har haft størst indflydelse på hans forfatterskab: Indien (*A Passage to India*, 1924), Italien (*Where Angels Fear to Tread*, 1905, og *A Room with a View*, 1908), og England (*Howards End*). Forster bekræftede her, at både *The Longest Journey* (1906) og *Howards End* "closed... with the possession of England". I øvrigt blev *A Room with a View* færdiggjort mellem udgivelsen af

er det også i denne periode, at utallige humanitære organisationer opstår. Og dét at yde frivilligt arbejde i en god sags tjeneste integreres som en selvfølgelig del af tilværelsen i det bedre borgerskab. Sådan er også tendensen i det schlegelske selskab, hvor søstrene forsøger at berettiggere deres privilegerede levestandard ved at være optaget af at gøre “den gode gerning”. I den victorianske roman støder man desuden ofte på den overdrevent generøse pengegave (I stil med Helens intention om at give £5000 til Leonard). Donationen synes at fungere som et bevis på, at menneskets gode side ikke er helt fordærvet af samfundets kapitalisme.

Den økonomiske ånd sætter ikke desto mindre sit præg på det engelske dannelsesideal fra Victoriatiden og frem til de økonomiske nedgangstider omkring Første Verdenskrig og 30'ernes depression. I Wilcox-familien trives således idealet om *arbejdsomhed* som symbol på det gode liv. Og da England efterhånden bugner af handelsskatte, bliver det, fra sidste halvdel af 1800-tallet, desuden et spørgsmål om, hvordan man bedst bør *investere* sine penge: “efter at England havde været verdens værksted, blev London, fra 1870, til verdens bankør”.¹⁴ I *Howards End* kan man dog godt sige, at de nyrige Wilcoxs har noget af den gammeldags købmandsmentalitet i sig; for dem drejer det sig først og fremmest om at bjerge handelsskatte og forskanse dem inden for familien. The Wilcoxs evindelige mistillid til andre mennesker, og angsten for at andre skal få del i deres retmæssige ejendom, synes at være den negative bivirkning af familiens kræmmernatur. Hvilket også får dem til at fremtræde som temmelig latterlige.

I modsætning hertil udtrykker Margaret og Helen taknemmelighed for deres privilegier. Derfor er Schlegel-søstrene også, som sagt, optaget af “den gode gerning”. Men også de gode Schlegel-søstre fremstår som latterlige, og den gode vilje karikeres vildt. Et eksempel er skildringen af deres deltagelse i kvinde-debatklubben (kapitel 15). Her udnytter søstrene deres bekendtskab med Mr. Bast til at blive en del af en flok kaglene og forkælede overklassekvinder, der opfører et rollespil, som degraderer Leonard Basts person til “tilfældet Mr. Bast”.¹⁵ Schlegel-søstrenes sædvanlige insisteren på *personlig*

integritet sættes hermed på spil for at kunne fremdrage et underholdende og interessant selskabsfænomen.¹⁶

Ligeledes blev det “moderigtigt ‘fornøjeligt’ at invitere forfattere, kunstnere og musikere til selskabsfesterne”.¹⁷ Og i den edwardianske periode¹⁸ var det således blevet acceptabelt for alle og enhver, som kunne bidrage med lidt underholdning, eller som var *nouveau riche*, som Mr. Wilcox, at tage del i det selskabsliv, som hidtil havde været forbeholdt adelen. Samtidig begynder forfattere og kunstnere i højere grad at lægge afstand til det vulgært materialistiske *high society*, for i stedet af isolere sig i små kunstnerkredse eller -kollektiver, som Bloomsburygruppen. Kunsten og litteraturen dikteres altså ikke længere af tronen, som den gjorde det under Victoria – og efterfølgeren til Tennyson, Victoriatidens *poet laureate*, blev den kontroversielle digter Alfred Austin, som da heller aldrig blev hophøjet i samme grad som Tennyson.¹⁹

I *Howards End* peger Forster på det vulgære i, at mindre bemidlede, som Leonard Bast, skulle være interessante som underholdningsobjekter. Helen og Margaret ser således ikke blot Mr. Bast som en interessant personlighed, selvom de insisterer på, at dette er det eneste etiske forsvarlige motiv for at interessere sig for at andet menneske. I kapitel 16, hvor Mr. Basts besøg hos søstrene ramler sammen med Mr. og Miss Wilcox', forekommer Mr. Bast næsten at være Helen og Margarets nye spændende legetøj, da han kommer til at fremstå som en sød lille hundehvalp. Umiddelbart inden the Wilcoxs' uventede besøg, hvor Evies “to hoppende hundehvalpe” (s. 129) stjæler Helen og Margarets opmærksomhed, er det nemlig Leonard, der, i sit kiksede forsøg på at indsmigre sig hos de kulturelt overlegne kvinder, beskrives som “en fin dames skødehund” (s. 125), og han fornemmer, at “[f]or the Schlegels (...) var han et interessant væsen, som de gerne ville se mere til” (s. 112).

Det skal dog understreges, at der trods alt er visse forbehold som formilder Forsters kritik af “den gode viljes” falske og negative natur. Alle romanens figurer handler faktisk i den bedste mening, selv Mr.

Wilcox: "Jeg agtede at gøre det bedste", siger han om sit eget forsøg på at dække over Helens skandaløse graviditet. At han tænker mere på sit eget end på Helens omdømme synes at være symptomatisk, ikke blot for Mr. Wilcox' ide om at gøre det rigtige. Også Helens og Margarets ørkesløse redningsaktion for Bast er en påmindelse om, at den rent *uselvisk* gode gerning er umulig. Ud fra idealerne om lige rettigheder tror de at kunne invitere Mr. Bast ind i deres stue, og dermed ind i "deres klasse", som "en af deres egne" og således forvandle ham til en sådan. Og det er også hvad Bast selv håber på, til at begynde med: "i hans egen tid var Demokratiets engel opstanden, den havde overskygget klasserne med læderede vinger og proklameret: 'Lighed for alle – altså det vil sige, alle som ejer en paraply'" (s. 42). Fortællingens opfordring, "Only connect...", viser sig imidlertid ikke at være så ligetil endda, men læresætningen, som Margaret trøster Helen med, er ikke at alle forsøg på at gøre det rigtige er umulige, men blot at acceptere, at det rigtige og det gode ikke er det samme for alle – på trods af, at "all men are equal", eller burde være det. "Det er et led i kampen imod ensartethed", som Margaret trøster Helen med, da hun fortvivler over, at det ikke lykkedes hende at "redde" Leonard:

[Helen:] "Men hvad får Leonard ud af livet?"

"Måske et eventyr."

"Er det nok?"

"Ikke for os. Men for ham." (s. 307)

Det forekommer altså at være lige så umuligt for Helen og Leonard at mødes, som for Margaret og Henry Wilcox. Helen forkaster forbindelsen mellem the Schlegels og the Wilcoxs som "umulig, fordi personlige relationer er og bliver det vigtigste for evigt og altid, og ikke dette ydre liv af telegrammer og vrede." Sjovt nok bunder Margarets fascination af Mr. Wilcox i den samme følelse, som motiverer Helens affære med Leonard: ensomhed, medlidenhed, og ønsket om at "redde" den stakkels mand. Helen og Leonard er begge excentrikere og outsiders i deres eget miljø, og Bast røres af Helens ensomhed og godhed: "Helen var afgjort ensom. Hun,

som gav så meget, fik selv alt for lidt igen." (s. 214). Også Margarets mission er at redde Henry: "en dag ville hun bruge sin kærlighed til at gøre ham til et bedre menneske... Henry måtte tilgives og gøres bedre af kærlighed; det var det eneste, der betød noget..." (s. 221). For denne målsætning er hun altså villig til at gå på kompromis med sine egne principper og, langt hen ad vejen, tilgive Henry for hans fejl.

Kontrasten mellem de to familiers værdisæt er som en afgrund, og det er da også romanens pointe, at der i forbindelsen mellem Margaret og Henry står mere på spil end en banal kærlighedsromance: "Det var det gode, det skønne og det sande, over for det respektable, det kønne og det passende". Da skandalen omkring Helen kulminerer, blotlægges desuden problematikken omkring rettigheder og ejerskab, som Margaret registrerer: "En ny følelse kom over hende; hun kæmpede for kvinder imod mænd. Hun var ligeglad med rettigheder, men hvis nogen mand trængte sig ind på Howards End, måtte det blive over hendes lig" (s. 263).

Margaret afviser altså, at det er et spørgsmål om "rettigheder" i den traditionelt samfundsrelaterede definition og fastslår, at den *følelsesmæssige* involvering – igen "personlige relationer" – annullerer alle andre bud på, hvem der har *ret* til hvad:

"Det drejer sig alt sammen om hengivenhed nu," sagde Margaret. "Hengivenhed. Kan du ikke se det?" På hendes sædvanlige facon skrev hun ordet på huset med sin finger. "Det må du da kunne se. Helen betyder meget for mig, ikke så meget for dig. Hr. Mansbridge kender hende ikke. Sådan er det bare. Og hengivenhed, når den er gensidig, giver rettigheder ..." (s. 265)

Hengivelse, "affection", giver altså Margaret ret til at tage sig af sin søster. Og ret til "Howards End", som det fortælleknisk antydes, ved at Margaret aftegner ordet "affection" på huset. Det er også kærlig hengivelse, som får Mrs. Wilcox til i første omgang at testamentere huset til Margaret. Grunden til, at der overhovedet er tvivl om, hvem der skal have "Howards End" er, at selvom the Wilcoxs har den lov-mæssige arveret, er der ikke nogen af dem, som

egentlig bryder sig om stedet. Og betegnende er det da også, at de ellers robuste Wilcox-mandfolk bliver svagelige og får høfeber, så snart de nærmer sig stedet. Navnet “Howards End” hentyder da også til, at the Howards (det vil sige Mrs. Wilcox’ familiegren) er uddød. “Howards End – Howard’s Ended”, som Dolly siger (s. 185). Mrs. Wilcox, den sidste Howard, var desuden en outsider i Wilcox-familien. Tilsyneladende har hun mere tilfælles med det schlegelske, kvindelige univers, og nogle af hendes protester imod Mr. Wilcox’ imperialistiske ideologi er blevet idiomatiske for indbegrebet af “kvindelig logik”, og for Forsters “wise sayings”: “Henry, hvordan kan det være, at folk som har rigeligt med penge, forsøger at få flere penge?” og “Jeg er overbevist om, at hvis de forskellige nationers mødre kunne finde sammen, så ville der ingen krige være mere” (s. 82).

Mrs. Wilcox testamenterer altså på sit dødsleje “Howards End” til Margaret, ud fra fornemmelsen af, at the Howards og the Schlegels deler værdigrundlag, og at Margaret vil *værdsætte* stedet, som hun selv gør det. Wilcox-familien affærdiger dog hendes ønske som en syg kvindes indskydelse, ingen kan tage alvorligt. Så da Margaret senere siger ja til at gifte sig med Mr. Wilcox, og der alligevel åbnes for Margarets arveret, antager den afdøde Mrs. Wilcox’ ønske en mystisk karakter, som understreges af Miss Averys, fruens gamle husbestyrerindes, lige så mystiske anelser: “Du tror ikke, at du nogensinde kommer til at vende tilbage igen for at bo her, Mrs. Wilcox [Margaret], men det gør du” (s. 247).

Både the Schlegels og the Wilcoxs defineres altså ud fra deres *følelser* til “Howards End”. Spørgsmålet om arveretten til huset får the Wilcoxs til at træde i karakter som personer, der forskanser sig bag etikette og formaliteter, bag “spillets regler”. Wilcox-mændene udstråler desuden magt og styrke – i det mindste på det ydre plan. Helen forføres jo også, i første omgang, af the Wilcoxs’ maskuline energi og robuste udstråling. Allerede efter et par dage, efter kysseriet med Paul under elmetræet, knækker filmen imidlertid, som et af Helens breve bevidner:

[Helen:] “Jeg var stadigvæk lykkelig da jeg klædte mig på, men da jeg var på vej nedenunder blev jeg nervøs, og da jeg

trådte ind i spisestuen vidste jeg, at det ikke nyttede noget. (...) På en eller anden måde er det alt for forfærdeligt, når en mand af den kaliber ser forskræmt ud (...) Da jeg så alle de andre så rolige, og Paul helt ude af sig selv af skræk for at jeg skulle sige noget forkert, følte jeg et kort øjeblik at hele Wilcox-familien var snyd og bedrag, blot en mur af aviser og automobiler og golfklubber, og at hvis den væltede, ville jeg ikke finde andet bag den end panik og tomhed” (s. 23-24)

Helens beskrivelse af Wilcox-familiens potentielle “panik og tomhed” viser sig herefter at blive emblematiske for Margarets, og fortællerens, syn på the Wilcoxs, så man eksempelvis ved, at det er dette, der lurer bag den sidste tilføjelse til beskrivelsen af Mr. Wilcox’ facade, som angivet i ovenstående uddrag: “Til tider virkede det som en blank mur. Han havde dvælet bag den, uskadt og tilfreds, i halvtreds år.” (s. 83) Helens afsløring af Wilcox-familiens tomme skal undergraver det imperialistiske idealbillede om respektabilitet og *duty*, fortet er ikke undtageligt, og kommentaren om, at Mr. Wilcox *havde* været beskyttet af det i halvtreds år, skaber underforståelsen: “Men ikke ret meget længere...”. Forventningen om snarlig krakelering af overfladen – i sammenstødet mellem *affection* og *duty* – er uundgåelig.

Margaret udtrykker imidlertid sin uforbeholdne respekt for Mr. Wilcox, og alt hvad han står for. Og det kan undre, at hun strækker sig så langt for at sympatisere med en tankegang, som med al tydelighed strider imod hendes egne ellers velfunderede idealer. Hvorfor nu denne inkonsekvens? Margarets vægelsind og ustadighed er et gennemgående karaktertræk, som kommer til udtryk når hun, for eksempel, i samme åndedrag udbryder, at “diskussion holder liv i et hus”, og herefter: “vi opfører os som vrøvlende abekatte” (s. 71). Et andet sted lyder det, at hun “hadede krig og var glad for soldater,” og her følges det selvmodsigende udsagn af tilføjelsen, “– det var en af hendes elskelige ustadigheder.” (s. 181). Inkonsekvens vurderes altså, paradoksalt nok, som karakterstyrke. At det forholder sig sådan, kan et uddrag fra Forsters debutroman *Where Angels Fear to Tread* (1905) belyse. Margarets ustadighed minder nemlig om det sydeuropæiske, spontane sind, som romanfiguren Gino besidder. Gino er en ung italie-

ner, der er far til en engelsk kvindes barn, som den engelske del af familien nu forsøger at tage fra ham, for at give barnet “en passende opdragelse”. Som det fremgår her, forvarer Philip, over for Miss Abott, Ginos inkonsekvens:

“Han er hjerteløs,” sagde hun skarpt. “Han bekymrer sig i virkeligheden ikke spor om barnet.”

“Nej; der tager du fejl. Det gør han. Han er ulykkelig, ligesom os andre. Men han prøver ikke på at opretholde en facade, som vi gør. Han ved, at de ting som engang har gjort ham lykkelig, nok skal gøre ham lykkelig igen.”

“Han sagde, at han aldrig ville blive lykkelig igen.”

“I kampens hede. Ikke da han var faldet til ro. Vi englændere siger det når vi er rolige – når vi ikke rigtigt tror på det længere. Gino skammer sig ikke over ustadigheden. Det er en af de mange ting jeg godt kan lide ham for.” (...) ”Han er meget mere ærlig over for sig selv end jeg er”, fortsatte Philip, “og han er ærlig uden at anstrenge sig og uden stolthed.”²⁰

Margarets ustadighed kan ses parallelt med den “sydeuropæiske” ligefremhed eller spontanitet, som Forster selv fandt befriende. Under sine ophold i Grækenland og Italien oplevede han, at begge disse landes simple små-bondesamfund stod i kontrast til det civiliserede engelske stivstikkeri, og at Grækenlands mytologi og Italiens renaissancekunst

åbnede for ham en verden af hvad Matthew Arnold kaldte ‘spontaneity of consciousness’, og hovedparten af hans forfatterskab handler om på forskellig vis at finde frem til en lignende kvalitet i personlige forhold midt iblandt det moderne livs kompleksiteter og forvanskninger.²¹

Den positive vurdering af Margarets spontane og omskiftelige natur fremgår desuden af de metaforer, som sættes på henholdsvis hende og Henry Wilcox: “Hvis han var et fæstningsværk, så var hun en bjergtinde, som alle kunne betræde, men som sneen hver nat gjorde jomfruelig.” (s. 167) Under den flyvske overflade findes altså hos Margaret et klippefast fundament, i modsætning til Henry, hvis hårdhed tilsyneladende blot sidder udenpå som en tom skal. Men på trods af, at Margarets metafor er hentet i den utæmmede natur, mens Henrys henviser til noget

menneskeskabt, er Margaret stadig et storbymenneske. Schlegel-søstrene er lige så radikalt dannede, urbane og højkulturelle som Wilcox-mændene er civiliserede. Alligevel motiveres Margarets, og i ekstrem grad Helens, dømmekraft først og fremmest af personligt *instinkt* og *intuition*, det vil sige af kvaliteter, som nok er fornuftsrelaterede, men også henviser til menneskets naturlige uregenskaber, i modsætning til Mr. Wilcox’ *duty-disciplin*.

Kvaliteter som instinkt og intuition ville man, ifølge det imperiale ideal, næppe bryde sig om at betegne som typisk “britiske” kvaliteter (og heller ikke, med tanke på Victoriatidens moralske målestok, overhovedet som “kvaliteter”): Under det engelske imperiums storhedstid blev sondringen mellem “kultur” og “natur” almindeligvis sidestillet med billedet af England i forhold til de utæmmede kolonier: “Imperiet blev da også opfattet som ren ‘natur’ over for fædrelandets ‘kultur’ eller ‘civilisation.’”²² Det radikale i *Howards End* er derfor Forsters nedbrydning af den traditionelle victorianske forestilling om dannelse og nationalsymbolik, hvilket sker ved, med “Howards End”, at genindsætte associationen mellem “engelskhed” og “natur”, og med Schlegel-søstrene at udskifte *duty* med *affection* som national identitetsmarkør. *Howards End* beskriver med andre ord søstrenes proces imod at realisere deres eget tilhørsforhold til England. Et tilhørsforhold som til sidst symbolsk bekræftes ved, at de *ikke* beslutter at flytte til Tyskland. Dermed sætter Forster en ny dagsorden for en måde at “være engelsk” på, som peger tilbage til – i det mindste ideen om – en mindre fordomsfuld, mere ligefrem bondekultur.

Eventyrere med måde – turistsind og naturnostalgi

Margaret overtager værtinderollen på “Howards End” fra Mrs. Wilcox i og med, at hun instinktivt genoptager Mrs. Wilcox’ havearbejde og bevæger sig rundt i haven, “alt imens hun dovent plukkede... af ukrudtet” (s. 182), og i huset med samme fortrolighed som Mrs. Wilcox. “Jeg troede du var Ruth Wilcox”, som Miss Avery observerer, “Du gik rundt på samme måde som hende...” (s. 184). Margaret bevæger sig det meste af tiden rundt på “Howards End” med en tot halm eller kornblomster i favnen. Hun

fremtræder med andre ord som kornets gudinde, Demeter, knyttet til jorden og til agerbrug. Hendes figur står altså igen i modsætning til the Wilcoxs, om hvem Forster, i det oprindelige manuskripts kapitel 29 skrev: "selvom de hylder patriotismen... er de ude af stand til at slå rod i jorden".²³ Rodløsheden kommer desuden til udtryk i the Wilcoxs relation til deres landsted i Oniton, kapitel 29: "De har suset ind i dalen og suset ud igen, og har ikke efterladt andet end en smule støv og lidt penge på vejen efter sig".

Margaret udpeger som Demeter desuden fraværet af *en engelsk mytologi*, som hun selv efterlyser:

"Hvordan kan det være, at England ikke har en storslået mytologi? Vores folkløse er aldrig nået ud over det udsøgte, og de mere storslåede melodier om vores bondelandskab er alle slået an med Grækenlands fløjter. Hvor dyb og sand den nationale forestillingsevne end er, så ser den ud til at have svigtet her. Den har gjort holdt ved heksene og feerne" (s. 243)

I kraft af det uforklarlige slægtskab mellem Mrs. Wilcox, Schlegelsøstre og Miss Avery, fremtræder disse kvinder i øvrigt selv som hekse eller uovervindelige skæbnesøstre.²⁴ Og Forster udnytter da også eventyret og mytens formsprog i sin tematik og fortællestil. Mrs. Wilcox og Miss Avery vækker Margarets fornemmelse af, at der faktisk eksisterer en engelsk mytologi eller i det mindste, at hedenske ritualer og overtro stadig eksisterer, og at disse kan antage mere end profane dimensioner. Et eksempel er grisetænderne i barken på det gamle træ, som Mrs. Wilcox fortæller Margaret om, men som Henry Wilcox ikke ved noget om: "Han ... nævnte aldrig hendes [Mrs. Wilcox'] navn. Og han var heller ikke interesseret i den fjerne, bukoliske fortid" (s. 185). Til gengæld vækker stedet "Howards End", igennem Miss Avery og Mrs. Wilcox; og elmetræet, tænderne og huset, Margarets fornemmelse for, og dermed besiddelse af, England:

... Med Howards End som udgangspunkt, forsøgte hun at erkende England (...) det havde været skjult for Margaret indtil denne eftermiddag. Det var helt bestemt kommet frem gennem huset og gamle Miss Avery (...) det dvælede ved rødlige

mursten, blomstrende blommetræer, og alle de håndgribelige glæder ved foråret (...) det var engelsk, og elmetræet som hun kunne se fra vinduet var et engelsk træ. Ingen beskrivelse havde forberedt hende på den besynderlige storhed det havde. Det var en hverken en kriger, eller elsker, eller gud; englænderne glimrer ikke i nogen af disse *rolles*. Det var en god ven, der stod bøjet ind over huset, med styrke og eventyr i sine rødder, men med ømhed i sine fingerspidser (...) Det var en god ven. Hus og træ overskred enhver lignelse med et bestemt køn (...) Alligevel befandt de sig indenfor inden for grænsen til det menneskelige. Deres budskab handlede... om et håb på denne side af graven. Mens hun havde stået indeni det ene af dem, og betragtet det andet, havde der været et glimt af et dybere forhold imellem dem. (s. 186-88)

Arveretten er altså Margarets, fordi hun, og senere Helen, mærker "Howards End's" puls, som det fremgår af personificeringerne ovenfor og formuleringen "[d]et var husets hjerte der slog" (s. 184). Bemærk desuden kammeratskabet mellem kvinderne og træet, som repræsenterer England: "det var... et engelsk træ... Det var en god ven."

Forster retter hermed opmærksomheden i retningen af et oprindeligt, mytisk-historisk landskab, som kan spores i den engelske *natur*, på det ydre og indre plan, som et aftryk i Englands fysiske landskab og som et slægtskab med den engelske muld, latent i den engelske nationalkarakter. Eventyrets og mytens formsprog påvirker desuden romanens stemning og fortælle teknik, således at selve fortællingen om the Schlegels og "Howards End" forekommer at være en allerede eksisterende historie, som bare mangler at blive fortalt, og som det derfor er blevet pålagt Forsters fortæller at formidle, hvilket romanens åbningssætning bekræfter: "Vi kan vel lige så godt begynde med Helens breve til sin søster." At fortælle historien om "Howards End" er altså en tvingende nødvendighed på linie med forsøget på at finde den hellige gral, altså Englands historiske arv. Forster forholder sig imidlertid ironiserende til eventyrformen, således at udsagn som "[k]ort tid før de skulle flytte, blev vores helt og heltinde gift" (s. 234) spiller på eventyrets kliché om helte og heltinder og her står i kontrast til knap så romantiske realiteter som eksempelvis, at Margaret snarere ønsker at "redde"

end at elske Henry, og at Henry desuden var sin tidligere kone utro. Fokuseringen på den engelske mytologi og bondekultur siger under alle omstændigheder noget om, at det folkelige eller hedenske afløser den imperiale glorificering, Gud, Konge og Fædreland, som nationale identifikationsmarkører.

Det mytiske hænger desuden sammen med et andet element, som kendetegner Forsters forfatterskab, nemlig det *mystiske* eller religiøse aspekt, som fremhæver det rumlige i modsætning til det tidslige, eller som Forster beskriver det: "Min store bevægelse går ikke gennem tiden til evigheden, men gennem rummet til uendeligheden: her: nu."²⁵ London og Mr. Wilcox kædes sammen med ordet "eternity"; en tidlig evighedshorisont, mens Miss Avery, og "Howards End", er "infinity", det vil sige en rumlig uendelighed. Der er noget overnaturligt i Miss Averages forankring i "Howards End". Hendes puslen i huset, som forskrækker Margaret, får den sære gammeljomfru til at fremstå som et lidt uhyggeligt husspøgelse, der besidder en hemmelig indsigt og udsteder profetier. Og hendes fatalistiske overbevisning om, at huset, Margaret og Margarets ting hører sammen, bekræftes af, at selv møblerne på besynderlig vis synes at ville føje sig for skæbnen, idet Margaret bemærker: "Møblerne passede usædvanligt godt ind" (s.248), "Det er også pudsigt at tæppet passer" (s. 270).

Margaret kommenterer desuden Mrs. Wilcox' mildt sagt hellige status, der synes at overskride tid og sted: "Jeg føler det som om, at du og jeg og Henry blot er fragmenter af den kvindes bevidsthed. Hun ved alt. Hun er alt. Hun er huset og træet som læner sig ind over det." (s. 285). Det er den samme status som Mrs. Moore, i *A Passage to India*, indtager: En gammel vis kvinde med nøglen til fremtiden. Ved slutningen af *A Passage to India* genlyder Mrs. Moores navn som et ekko i alles bevidsthed og en forsikring om, at der er håb for en forsoning mellem englændere og indere. Også i *Howards End* er Forsters fatalisme optimistisk. Dette fornemmes eksempelvis i beskrivelsen af den tomme kirkegård efter Mrs. Wilcox' begravelse: En træbeskærer som arbejder på kirkegården stjæler en blomst fra gravstedet for at tage den med til sin kæreste, men handlingen

og hele scenen forekommer "nærmere at være sakramental end vanhelligende, et naturligt symbol på livet, som peger frem imod den 'latter og lyd af barnestemmer' som bogen ender med."²⁶

Man kan undre sig over storbyennesket Margarets instinktive fortrolighed med "Howards End". Hun færdes fuldstændig hjemmevant på stedet fra det øjeblik, hun sætter sin fod på det beskedne landbrugs grund. Med denne instinktive omvendelse synes Forster at ville pege på det moderne menneskes altid latente før-industrielle længsel. Og det er ikke for ingenting, at bondekulturen i England allerede fra slutningen af Victoriatiden blev opfattet som et nostalgisk symbol på en tabt tid. Blot 10,4 procent af arbejdsstyrken var beskæftiget inden for landbrug i 1890'ernes Storbritannien, mens tallet til sammenligning lå helt oppe på 40,3 procent i Frankrig i samme periode.²⁷

Bemærk at det ikke er det engelske, aristokratiske landsted, som Forster idylliserer, sådan som det ellers var tilfældet i den samtidige kollega Henry James' romanunivers, hvor det statelige *country house* sædvanligvis danner spektakulær baggrund. I *Howards End* synes det aristokratiske landsted i Oniton tværtimod at være fuldstændig uden sjæl: det er i bogstavelig forstand i forfald, og der er et betegnende fugtproblem i fundamentet. Margaret er desuden skeptisk over for landets teknologiske udvikling, fordi opfindelsen af automobilet og jernbanenettets udbredelse forandrer landskabets fysiske udtryk. Bilens fart gør det umuligt at dvæle ved landskabets detaljer, og i Margarets blik opleves en køretur i Mr. Wilcox' bil som en kvalmende omgang, hvor hun mister enhver jordforbindelse og forankring i tid og sted. I udsynet fra den tidsmaskinelignede bil reduceres landskabet til en grød: "Hun betragtede landskabet. Det hævede sig og sank sammen ligesom grød" (s. 180). Til gengæld besidder "Howards End", selvom det er et klaustrofobisk lille bondehus, en tidsmæssig rumlighed, som danner en lomme i tid og rum:

Den fornemmelse af konstant foranderlighed, som havde fulgt hende hele året, forsvandt for en stund. Hun glemte alt om bagagen og automobilerne, og mændene med deres hastværk, der ved så meget og forstår sig så lidt på forsoning, hun gen-

vandt fornemmelsen af rumlighed, som danner basis for alle former for jordisk skønhed... (s. 186)

(...) bare nogle værelser... hvor venner kunne finde ly... Efter at være blevet drevet indenfor af det trøstesløse vejr, genvandt hun den fornemmelse af rumlighed, som motorkøretøjet havde forsøgt at frarøve hende. Hun kom i tanke om, at ti kvadratkilometer jo ikke er ti gange bedre end én kvadratkilometer, at tusind kvadratkilometer jo ikke er stort set det samme som himmeriget. Det billede af storhed, som London foregølede, blev manet i jorden for altid, da hun afskridtede turen fra entréen på Howards End og til køkkenet ... (s. 183)

En lignende fremskridtspessimisme og rural nostalgi findes i øvrigt i A.E. Housmans og Thomas Hardys lyrik. Også Hardys prosa er et godt eksempel på den regionale orientering i litteraturen: Hans "Wessex"-univers, der er en spejling af området omkring Dorset ved Englands sydkyst, tegnes således med en blanding af fiktive stednavne, som Exonbury, og virkelige, som Portsmouth.

Forsters blik på Englands landskab kan desuden beskrives som en projektion af en turists blik, som i eksempelvis det tidligere anførte uddrag fra *A Room with a View*, hvor Lucy nyder udsigten over Sussex og udfylder landskabet med associationer til italienske turistattraktioner: "Bakkerne hævede sig over viddernes stråleglans, ligesom Fiesole hæver sig over de toskanske marker, og det sydlige højdedrag, om man ville, var bjergene omkring Carrara..." Og "the Possession of England" kædes da også sammen med en bestemt måde *at se* landskabet på.

Under et besøg hos Aunt Julie betragter Margaret "yderkanten af Purbeck-bakkerne", som fortællerstemmen i øvrigt anbefaler som en udmærket turistattraktion "[h]vis man ville vise en udlænding rundt i England". Margaret antyder her, at England tilhører mænd som the Wilcoxs, fordi de i det mindste har civiliseret og formet landskabet med veje og jernbaner og broer: "Hvis ikke mænd som the Wilcox' havde levet og arbejdet i England igennem tusinder af år, så ville du og jeg ikke have kunnet sidde her uden at risikere at få vores halse skåret over. Der ville ikke være nogen jernbanetoge, ingen skibe at fragte os dannede mennesker i, ikke engang

marker" (s. 159). Men det understreges herefter, at besiddelsen også er forbundet med det at have *set* landet på en bestemt måde; "At se på livet med vedholdenhed, og at se på det fuldt ud"²⁸: "Tilhører hun [England] dem som har formet hende og gjort hende frygtet af andre lande, eller tilhører hun dem som ikke har bidraget en døjt til hendes magtposition, men som på en eller anden måde har set hende, set hele øen på én gang, som hun ligger dér som en juvel i et sølvstrålende hav..." (s. 160).

Margarets og Helens udsyn er ganske vist flakkende som turisters: "Jeg [Helen] følte det som om, at vi kun er et par turister', [efterfulgt af Margaret]: 'Det vil vi være over alt, og for altid'" (s. 286). Eller måske snarere som nomader, der flakker hvileløse omkring.²⁹ Samtidig besidder de begge en indre ro, allerede inden de slår sig ned på "Howards End". Margaret betegner sig selv og Helen som "hengivne turister ... der lader som om, at hvert eneste hotel er deres hjem" (s. 286). Slutningen på *Howards End* står derfor i modsætning til det flakkende turistsind og til storbyens "flicker".³⁰ Helen og Margaret er som rejsende, der så at sige kommer hjem for at finde en individuel eller eksistentiel ro, og noget at kalde deres eget.

Boheme og bourgeois

Gennemgående i Forsters romaner er tematikken om den borgerlige, engelske og kølige middelklasses møde med en mere spontan livsførelse – som eksempelvis repræsenteres af Indien eller Italien. Forsters romaner er en urbant formuleret revolte mod de overlevende victorianske middelstandsidealer, der udgør et sandt vildnis af påbud og forbud, tabuer og høflighedskineserier. Kærligheden fornægter sig fra det øjeblik, samfundet tager sig af opdragelsen. I essayet "Notes on the English Character" påpeger Forster således den skadelige virkning skolesystemets bornerte dannelsesidealer har på den engelske national karakter. En karakter, der bliver tydelig, når englændere færdes andre steder i verden: "De fortsætter ind i det med veludviklede kroppe, en nogenlunde veludviklet forstand, og uudviklede hjerter. Og det er dette uudviklede hjerte, som for en stor del er skyld i englændernes vanskeligheder i udlandet."³¹

I en tid med fremskridtsoptimisme på dagsordenen, opfordrer Forster altså til at finde tilbage til naturen, hvorfor han hermed kan opfattes som reaktionær. Samtidig gør han i *Howards End* opmærksom på det borgerlige dannelsesideal og faren for ensretning og er for så vidt forud for sin tid: en tidlig fortæller for nogle af de emner, som ikke blev generelt samfundsaktuelle før omkring Forsters død i 1970, hvor opgøret med borgerskabets og de etablerede autoriteters ensretning for alvor slog igennem. Forsters *Howards End* afspejler en ødipal konflikt med Victoriatiden ved at forsøge en løsrivelse fra det victorianske dannelsesideal – og indsættelse af en alternativ målestok for national identitet, hvor individets sensibilitet og “affection” fremhæves. Romanens forsæt opfyldes således af Margaret og Hellenes forskrifter om et relativistisk menneskesyn. Dette dannelsesideal profileres vel at mærke som en modreaktion på imperialistiske dannelsesidealer. Selvom Forster altså, i stil med dekadencekunstnerne, dekonstruerer Victoriatidens civilisationspositivisme og fremhæver individet, nøjagtig som for eksempel Oscar Wilde, er Forsters sensibilitet desuden et modsvar til den æstetiske bevægelses kunstnerlige dannelsesmodel.

Forsters kritik af det borgerlige dannelsesideal siger derudover noget om kunstnerens, eller “bohemens”, nye rolle som anti-victoriansk. Hermed peges der tilbage til 1890’er-digtere, såsom Matthew Arnold, og frem imod forfatterens fremmedgørelse, isolation og i mange tilfælde eksilering i overgangsperioden fra victorianisme til modernisme. Det er ikke kun i Forsters fiktion, at fritænkere føler sig nødsaget til at flytte til mindre ‘snerpede’ lande, for eksempel i Sydeuropa. Det samme var som bekendt tilfældet for Wilde og Joyce. Forster besidder dog ikke Joyces eller Wildes rebelskhed. Han er nærmere en fredsmægler på linje med Margaret, hvorfor han kan betegnes som antivictoriansk, men stadig *bourgeois*. Selvom Helen og Margaret lever et alternativt liv som selvstændige, selvforsørgende kvinder (Helen som alenemor), handler det om hus og hjem og middelmådig lykke i *Howards End*. Forsters romaner har da også altid været for det brede publikum, og kun *Maurice* ville for alvor have kunnet anstøde det

borgerlige publikum.

Desuden fremstår Forsters idylliske bondehusmiljø i et romantisk skær, og hans billede på “at være i pagt med naturen” består, som Mrs. Wilcox og Margaret illustrerer, i bogstaveligste forstand i at *kultivere* den. Det er det lille hyggelige stykke jord til landbrug – det er haven i perfekt balance. Intet må være for trimmet, men heller ikke gro vildt. Dermed symboliserer “Howards End” et *civiliseret* England, hvor kultivering og opdyrkning af jorden er idealet. Og hvor det i øvrigt er en forudsætning, at jorden i forvejen er fed: Det er som sagt middelklassens *formue*, der er den egentlige forudsætning for civilisationen, og Margarets kommentar om, at the Wilcoxs “holder England i gang” (s. 249) er ikke uvæsentlig. The Wilcoxs er med andre ord nødvendige aktører i bondeidyllens kulisse, fordi intellektuelt overskud i første omgang beror på økonomisk sikkerhed. Og som Brooker og Widdowson

peger på i essayet “A literature for England”, er økonomisk rigdom jo netop, hvad Wilcox-familien er garant for: “Som den redelige og klarsynede liberalist Forster er, har han erkendt at ‘kulturen’ afhænger af ‘bjerger af penge’, og hvis kulturen skal have højeste prioritet i forhold til at redde England, så må der findes berettigelse for... Wilcox-mændenes hårde, materialistiske verden.”³² Mr. Basts død tyder desuden på, at “Bast drømmer om det, Forster peger på som upassende kultur”,³³ og Leonards egentlige bidrag til visionen om et civiliseret England er hans “spirit of adventure” og en arving, som kombinerer de tre familiers forcer: “naturligt slægtskab med lan-

det, middelklassens formue og dannelse, og den lavere middelklassens ambitionsniveau.”³⁴

Historien om the Wilcoxs, the Schlegels og the Basts er imidlertid hverken en bonderomantisk eller feministisk *utopi*. Det kan trods alt ikke siges at være den bedst mulige verden, som ender i et draget sværd og resulterer i både Leonard Basts og Wilcoxs’ endeligt. Og dermed i den symbolske afvisning af the Wilcoxs’ hårde, materialistiske verden og af Basts ideal om *the self-made man*. Det afgørende er nærmere at se naturidyllen og “genfødslen” af Bast (i form af hans søn, der vokser op på landet som et rigtigt naturbarn) som et udtryk for en fremtid, hvor det vil lykkes “at se på livet med vedholdenhed, og at se det fuldt ud”. Sønnen er en mulig realisering af det positive potentiale, som glimtvis anes i Bast, for eksempel når han glemmer at opretholde konversationstonen under sit besøg hos Helen og Margaret. Han er så at sige sig selv, sit “naturlige” jeg, som det antydes: “Synes I så ikke det var fjollet af mig?”, spurgte han, og blev igen den naive og godhjertede dreng, som det havde være Naturens intention at gøre ham til” (s. 110).

I *A Room with a View* spørger den unge George Emerson: Hvordan kan vi vende tilbage til naturen, når vi aldrig her været i den? Og i *A Passage to India* er emnet, hvorvidt det er muligt for en inder og en englænder at blive venner. Og selvom intentionen hos romanens figurer er gensidigt velmenende, er det alligevel ikke helt så ligetil. Forster havde angiveligt oprindeligt tænkt *A Passage to India* som “en lille bro mellem øst og vest”, men opgav dette i løbet af skriveprocessen.³⁵ Ligeledes sker det i *Howards End*, at “Only connect...”, opfordringen til at bygge en lille bro mellem Basts og Schlegels og Wilcoxs, bryder sammen. Men i begge tilfælde ef-

terlades imidlertid et håb, som peger imod en lysere fremtid. Sådan lyder romanens slutlinier:

Fra haven kunne man høre latter. “Nu er de her endelig!” udbrød Henry, og løsrev sig med et smil. Helen hastede hen imod mørkningen, mens hun holdt Tom ved hånden på den ene side og bar sit spædbarn på den anden. Der var udbrud af smittende glæde.

“Marken er høstet!” råbte Helen begejstret – “den store eng! Vi kunne se helt over til hvor den ender, og det bliver sådan en høst som aldrig før.”

Lyden af latter og barnepludren, og forsikringen om naturens overflod, er hvad slutningen efterlader. Og Leonard og Helens søn er naturbarnet som skal godtgøre Leonards spildte ambitioner og forene Wilcox-familiens materielle arv med Schlegel-familiens ånd.

Noter

1. *E. M. Forster*: Edward Morgan Forster, 1879-1970. Alle citater i artiklen fra *Howards End* er fra Random House-udgaven: Forster (1910/1999), og i min oversættelse, og angives herefter med sidetal i parentes.
2. Virginia Woolf om *Howards End* (uddrag fra *The Death of the Moth and Other Essays*, 1942) i *Howards End* (1999). Min oversættelse.
3. Margaret fungerer som mægler i konflikten mellem romanens Wilcoxs og Schlegels. Forfatteren Forsters og figuren Margarets projekt (*only connect*) kan derfor siges at være det samme. Margaret skal dog ikke ses som en direkte parallel til Forster selv (som Madame Bovary i forhold til Flaubert, efter hans “indrømmelse”: “Madame Bovary, c’est moi”). Og andre biografiske paralleller kunne da også drages, eksempelvis, mellem Helens og forfatterens egne udlandsrejser, og mellem Tippetys og Forsters egen opvækst som ene hane i en hønsegård af kvindelige slægtninge.
4. “Cambridge Conversazione...”: *Howards End* (1999), s. v. *Bloomsbury Group*: Gruppen opstod først omkring Gordon Square 46, huset som Virginia og Vanessa Stephen boede i fra 1904. Her præsenterede deres bror Thoby (der senere døde af tyfus, i 1906) dem for nogle af sine Cambridge-venner. Vanessa og Virginia blev gift med henholdsvis Clive Bell i 1907 og Leonard Woolf i 1912; og kredsen inkluderede desuden homoseksuelle par som J.M. Keynes og Duncan Grant. (Duckworth, i Forster, 1997, s.4)
5. Duckworth, i *Howards End* (1997), s. 4: “Forster gave a well-received paper to the group on “The feminine Note in Literature”, and his relations with Bloomsbury, up to now distant, became closer, especially after Leonard Woolf’s return from Ceylon in 1911. But he remained a diffident and occasional presence; it is not easy to imagine Morgan (as Forster’s friends called him) shining in the verbally inventive company of Virginia and Vanessa, or excelling in conversation with Desmond McCarthy, the theater reviewer (...) and Roger Fry, already known as an

expert on Italian art and now notorious as the organizer of the first postimpressionist exhibition in London in 1910. Yet with the exception of Fry, who was fifteen years older than Forster and had declined an offer to be director of the National Gallery of Art, none of the group had, in 1910, made a mark on the national scene.”

6. *A Passage to India* (David Lean, 1984); *A Room With a View* (James Ivory, 1986); *Maurice* (Ivory, 1987); *Where Angels Fear to Tread* (Charles Sturridge, 1991); og *Howards End* (Ivory, 1992) (Duckworth, i Forster, 1997, s. 5). En del af Henry James' romaner, også fra perioden omkring århundredskiftet (1881-1904), indgår ligeledes i bølgen af engelske kostumefilm, blandt andet *The Europeans* og *The Bostonians* (Ivory, 79 og 84), *The Portrait of a Lady* (Jane Campion) og *The Golden Bowl* (Ivory, 2001). Selv Virginia Woolfs syrede associations-univers tager Sally Potter under bearbejdelse i *Orlando* (1992).

7. *The Norton Anthology og English Literature*, vol 2, s. 2132. Min oversættelse.

8. Termen “Victorian” henviser til Dronning Victorias lange regeringstid, fra 1837-1901, men forbindes også med de adjektiver, som dronningen selv legemliggjorde: “earnestness, moral responsibility, domestic propriety”. Motiverne for det engelske imperium – som i 1890'erne betød, at en fjerdedel af jordens befolkning var underlagt Dronning Victoria – var, ud over rigdom, Englands moralske ansvar: Dronning Victoria så imperialismen som en mission “to protect the poor natives and advance civilization”, og Rudyard Kipling gav det moralske korstog udtrykket “the white man's burden” (Norton, s. 1050).

9. Woolf, i *Howards End* s. xxiii.

10. Lionel Trilling i *Howards End*, s xxv

11. *Kultur, køn og klasse*: Da Forster arbejdede for Røde Kors i Ægypten under 1. Verdenskrig, overskred han faktisk alle tre barrierer på én gang, ved at indlede sit første homoseksuelle forhold – til en ung ægyptisk sporvognskonduktør. (Forster, 1999, s. vi) Det sociale tabu omkring Forsters seksualitet udsatte udgivelsen af hans roman *Maurice* (som handler om et homoseksuelt forhold) helt indtil 1971, året efter hans død. Romanens Maurice Hall indleder et forhold til en ubelæst gartner, hvilket kan betragtes parallelt med en af Forsters tidligste noveller, “Ansell”, om “a nonintellectual loving relationship with someone of a lower social class”. Novellen bygger angiveligt på Forster egen fantasi om en bardomsven, der var gartner på Rooksnest, som beskrevet i en af Forsters dagbøger. (Gardner, s 171)

12. Upubliceret forelæsning, som Philip Gardner refererer til i tidsskriftsartiklen “E. M. Forster and ‘The Possession of England’” (1981).

13. Forster: *A Room with a View*, s 156. Min oversættelse.

14. Norton, s. 1044. Min oversættelse.

15. *Tilfældet Mr. Bast*: Bemærk hvordan figurens livshistorie

anvendes til at illustrere noget alment. Tendensen kan ses som en parallel til Freuds psykoanalytiske metode og “case studies” om for eksempel “Ulvemanden” (1914).

16. Og det er ikke usandsynligt, at karikaturen henter sin inspiration i Bloomsbury-kredsens debattone. I det mindste går temaet om oprigtighed og falskhed igen i Woolfs *Mrs Dalloway*, hvor Clarissa Dalloway faktisk minder lidt om Margaret, i rollen som den perfekte værtinde, der opvarter hver en gæst med kærlig opmærksomhed, men samtidig også med en irriterede affekterethed i stemmen. Livet er sommetider livet, og sommetider er det bare et drama, som en af Margarets ‘wise sayings’ lyder, og Margarets interesse for livet synes da også sommetider at være reel og sommetider at være temmelig påtaget og dramatisk (eksempelvis da hun springer ud af en kørende bil i oprør mod Wilcox-mændenes mandschauvinisme).

17. Adburgham, s. 128-29. Min oversættelse.

18. Efter Kong Edward VII (1901-10), men bruges sædvanligvis mere bredt om perioden fra Dronning Victorias død i 1901 til Første Verdenskrigs udbrud i 1914.

19. Alfred Austin var poet laureate 1896-1913. Ved udnævnelsen blev han i *Punch* (11 januar 1896) betegnet som “Alfred the little”, i modsætning til Tennyson, Alfred the Great” (*London in the 1890's*, s. 107).

20. Forster: *Where Angels Fear to Tread*, s. 154. Min oversættelse.

21. Norton, s. 2132. Min oversættelse.

22. Harriet Ritvo: “The Natural World” i: MacKenzie (ed.), *The Victorian Vision* s. 283. Min oversættelse.

23. Udeladt i den endelige version af *Howards End*, ifølge Philip Gardner, “E.M. Forster and ‘the Possession of England’”, s. 177. Min oversættelse.

24. Kvindernes slægtskab kan sammenlignes med Peter Greenaways *Drowning by Numbers* (1988), hvor de tre kvinder i filmen alle myrder deres mænd, og i kraft af deres “kvindelige kammerateri” indtager en overnaturlig status som uovervindelige eventyrsøstre.

25. Gardner: “E. M. Forster and ‘the Possession of England’”, s 170. Min oversættelse.

26. Ibid, s. 178. Min oversættelse.

27. Black: *A History of the British Isles*, s. 246.

28. “to see life steadily, and to see it whole” (s. 50). Henviser til Matthew Arnolds sonet “To a Friend”, om Sofokles, som “saw life steadily, and saw it whole”.

29. Som Ahasverus, “Den evige Jøde”, der blev dømt til at flakke hvileløs omkring på jorden lige til dommedag.

30. Det visuelle forbindes hos mange modernistiske forfattere med moderne teknik og maskiner; synet bombarderes af storbyens elektriske, lysende, farvestrålende lys. Dette ses eksempelvis i E. Scotts Fitzgeralds *The Great Gatsby* (1925), hvor den amerikanske scene opleves som en “constant flicker”, som Guy Reynold påpeger i sin introduktion til romanen. Udtrykket er fra Conrads *Heart of Dark-*

ness, hvori Imperiet beskrives som "a running blaze on the plain". Hos Fitzgerald symboliserer "the constant flicker" det nye og moderne.

31. Forster: "Notes on the English Character" s. 4-5, i *Abinger Harvest and England's Pleasant Land*. Min oversættelse.

32. Brooker og Widdowson: "A Literature for England" i *Englishness - Politics and Culture 1880-1920*, s. 137. Min oversættelse.

33. Ibid.

34. Ibid. s. 137-8.

35. Norton s. 2132.

Litteratur

Forster, E.M.: *Howards End*. The Modern Library, Random House, New York 1999 (1910).

Forster, E.M.: *Howards End*. Case Studies in Contemporary Criticism, Alistair M. Duckworth (red.). Bedford Books, Boston 1997 (1910).

Forster, E.M.: *Where Angels Fear to Tread*. Ed. with an introduction by Oliver Strallybrass, Penguin, London 1977 (1905).

Forster, E. M.: *A Room with a View*. Abinger Edition, vol. 3. Oliver Strallybrass (red.). Edward Arnold Ltd. London 1977 (1908).

Forster, E.M.: *Abinger Harvest and England's Pleasant Land*. Elizabeth Heine (red.). Andre Deutsch, London 1996 (1936).

Abrams, M.H. (red.): *The Norton Anthology of English Literature*, 7th edition, vol 2. W.W. Norton & Co. N.Y. London

2000.

Adburgham, Alison: *A Punch History of Manners and Modes 1841-1940*. Hutchinson of London 1961.

Arnold, Matthew: *Culture & Anarchy and other writings*. Stefan Collini (red.). Cambridge University Press, Cambridge 2000 (1867-9).

Black, Jeremy: *A History of the British Isles*. Macmillan Press Ltd. London 1997.

Dodd, Philip, og Colls, Robert (red.). *Englishness - Politics and Culture 1880-1920*. Croom Helm, Dover, New Hampshire 1986.

Gardner, Philip: "E.M. Forster and 'The Possession of England'" (1981).

Nicolaisen, Carsten og Jensen, Thomas (red): *Udviklingsromanen - en genres historie*. Odense University Studies in Literature. Vol 9. Odense Universitetsforlag 1982.