

Nora Storli

Det eksisterer ikke mening [separat fra «rommet»]

En meningsorientert analyse av *Gunvor Thorsdatter til Hærø* (1896), *Rikka Gan* (1904) og *Stængt* (1908)

Masteroppgave i nordisk litteratur

Veileder: Gerd Karin Omdal

Mai 2019

Nora Storli

Det eksisterer ikke mening [separat fra «rommet»]

En meningsorientert analyse av *Gunvor Thorsdatter til Hærø* (1896), *Rikka Gan* (1904) og *Stængt* (1908)

Masteroppgave i nordisk litteratur
Veileder: Gerd Karin Omdal
Mai 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Takk

I arbeidet med undertegnedes masteroppgave er en del overbærenheter fra denne kanten helt på sin plass.

Den første går til min veileder gjennom ett helt skoleår, Gerd Karin Omdal. Uten dine treffende visdomsord og din tilsynelatende uendelige støtte i – og tro på – prosjektet er det ikke godt å si hvor dette hadde «bært avsted». Tusen hjertelig takk! Dernest må jeg få overrekke en gedigen takk til spesielt to av mine medstudenter og gode venner: Solveig Mathisen og Thomas Kadim – takk for gode samtaler om oppgaveskriving, kunnskapsdeling, problemløsning og mang en oppmuntrende appell under hyppige kaffepauser gjennom hele prosessen. Hatten tas imidlertid av for min gode venninne Kristin Kjellmo Arnestad – tusen takk for grundige gjennomlesinger av oppgaven og gode innspill på tampen av arbeidet! (Tankestreken er fullstendig bevisst plassert).

Professor emerita Irene Iversen fortjener en raus takk for oppklarende refleksjoner på et tidspunkt under arbeidet.

Til slutt vil jeg uttrykke min største takknemlighet overfor kunstnerne denne oppgaven dreier seg rundt. Alvilde Prydz, Ragnhild Jølsen og Regine Normann hadde en uvurderlig innsikt i kvinnesinnet, samfunnsproblemer og, ikke minst, et pågangsmot til å formidle denne videre i en tid der skrivende kvinner måtte kjempe for sin plass i solen.

Den varmeste ettertanken tildeles min datter Karla Elise som, for alltid, er min største inspirasjon.

Nora Storli, mai 2019

Innhold

1	Innledning.....	1
1.1	Problemstilling og forskningsspørsmål	4
1.2	Bakgrunn for valgt teori	5
1.3	Dobbel kode: en splittelse i sjanger	6
2	Forfatterportretter	9
2.1	Alvilde Prydz.....	9
2.2	Ragnhild Jølsen	14
2.3	Regine Normann.....	17
3	Teoretisk og metodologisk refleksjon	21
3.1	Kontainer teknologi	22
3.1.1	Zoë Sofia og Gaston Bachelard	23
3.2	Mediefilosofi	25
3.2.1	Elementær mediefilosofi	26
3.2.2	Peters' meningsbegrep.....	27
3.3	Psykoanalytisk og feministisk litteraturteori	28
3.3.1	Jacques Lacans <i>signifying chain</i>	29
3.3.2	Feministisk litteraturteori	31
3.4	Metodisk fremgangsmåte	34
4	Handlingsreferat.....	35
4.1	<i>Gunvor Thorsdatter til Hærø</i>	35
4.2	<i>Rikka Gan</i>	36
4.3	<i>Stengt</i>	37
5	Hjemmet som meningsmarkør	39
5.1	Hærø hovedgård	40
5.2	Gan gård	46
5.3	Rotløse Sara Isakine	53
6	Mening knyttet til havmediet.....	57
6.1	Havet	59
6.2	Båten.....	67
6.3	Mor- og farforestillinger i havmediet	71
7	Mening etablert i kjønnsroller og relasjoner	77
7.1	Gunvor som <i>l'objet petit a</i>	78
7.2	Rikka, Vilde Vaa og Mattias Aga.....	82
7.3	Sara som kone og mor	85
7.3.1	Undergang i morsrollen	90
	Etterord: Mening som ikke-fiksert størrelse i tekst	93
	Litteratur.....	97

1 Innledning

*Det heter: 'I begynnelsen var ordet'.
Jeg star alt fast! Hvem kan hjelpe meg
på sporet?
Så høyt kan ordet da umulig settes?
Det må jeg gjengi bedre; det må rettes
i lys av ånden som gir gudsforening.
Det heter: I begynnelsen var mening.
Nei, første linje må betenkes nøye,
så ikke pennen går seg vill i aften!
Er «mening» skapermakten i det høye?
(von Goethe, 1976: 48, forfatterens
utheving).*

I *Hennes løgnaktige ytre* (2016) gir forfatter Selma Lønning Aarø en levende fortelling av forfatter Anna Munchs (1856–1932) liv. På ulike måter viser romanen at kvinner som skrev i denne tidvis antifeministiske tiden kan ha mer for seg enn hva man skulle tro ved å lese litteraturhistoriene. Ofte presenterer de litteraturhistoriske oppslagsverkene påfallende forenklinger av «glemte» forfatterinner. 2016 var også året forfatter Marta Breen og illustratør Jenny Jordahl tok for seg norsk kvinnehistorie i boken *60 damer du skulle ha møtt*. Det tenderer mot frafall av kvinner når (litteratur)historie skal skrives. En tendens som øyensynlig ikke skyldes mangel på interessante og dyktige damer, men som kan være et symptom som henger igjen i litteraturhistoriografiens kontinuitetsprinsipp som retningsgivende og i den sosiale konsensusen som råder over historien. Litteraturteoretikerne Sandra Gilbert og Susan Gubar argumenterer for at kvinnelig litteraturhistorie i realiteten ikke er en diskurs sidestilt med den mannlige, men at den, grunnet dens suborienterte natur, er en distinktiv historie underlagt litteraturhistorien (2000: 50).

Tilsynelatende har det vært slik, ifølge Gilbert og Gubar, at forskningstradisjonen innenfor litteraturhistoriografi har hatt lettere for å fremheve mannlige forfattere: «For Western literary history is overwhelmingly male – more accurately, patriarchal – and Bloom analyzes and explains this fact while other theorists have ignored it, precisely, one supposes, because they assumed literature had to be male» (2000: 47, forfatterens utheving). Dette kan skyldes at skrivende kvinner ikke har vært et alternativ i en patriarkalsorientert forskningstradisjon. Forfatterinnen Hélène Cixous skriver om dette i «Le Rire de la Méduse» («Medusas latter»), som om kvinnes frafall er en allmenngyldig sannhet: «Man vet at tallet på kvinnelige forfattere (selv om det har økt en smule fra det 19. århundre) alltid har vært ubetydelig» (2003: 268). 1970-årenes kvinneorienterte litteraturforskning skulle avdekke en betydelig andel «glemte», men innflytelsesrike, kvinnelige forfattere. Den avslørte hvordan skjønnlitteratur skrevet av kvinner i Norge utgjør et betydelig omfang av kvalitative verker som «etter norske

forhold [...] [representerer] en stor del av den episke, realistiske underskogen i periodens [1870–1900] norske litteratur» (Iversen, 1985: 48).

Til forskjell fra hva den tidligere litteraturhistorien skal ha oss til å tro, var den litterære offentligheten i perioden 1890-1910 en periode der kvinnene i større grad enn tidligere tok til orde gjennom tekst. Dette kan man takke den moderne kvinnesaken for som pioner og professor innenfor norsk kvinnelitteraturforskning Irene Iversen har påpekt (1996: 355). I moderne litteraturhistoriske oppslagsverk er tradisjonen enda slik at mannlige kunstnere i hovedsak får egne underoverskrifter, mens kvinnelige kunstnere ofte samles innunder samlebetegnelser som «Bunad og bohem» og «Litterært mangfold i 1880-årene» (jf. Andersen, 2012). Kvinnelige forfatters innflytelse fremkommer dårlig om man ser over den aktuelle innholdsfortegnelsen – det er fortsatt Camilla Collett og Amalie Skram som tildeles overskriftene som omtaler 1800-tallets kvinnelige forfattere. Ragnhild Jølsen er imidlertid tildelt en egen underoverskrift i professor og litteraturhistoriker Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* fra 2012. I den argumenterer Andersen for at forfatterskapets karakter har gjort Jølsen vanskelig å plassere litteraturhistorisk (2012: 362).

Hvorfor mange kvinnelige forfattere fortsatt devalueres til tross for 1970-årenes avsløringer kan jeg bare spekulere i. Sannsynligvis skyldes nedvurderingen en blanding av deklassering, bagatellisering og utelatelse i ulike tidsepoker. I dag vurderes Alvilde Prydz (1848–1922), Ragnhild Jølsen (1875–1908) og Regine Normanns (1867–1939) anseelse fra fullstendig ukjent (Prydz) til fornyet interesse (Jølsen). Det er likevel et poeng at alle tre er forfatterinner folk flest sannsynligvis mangler kjennskap til. Derfor er kapittel to i denne oppgaven en redegjørelse av Prydz, Jølsen og Normanns forfatterskap for å kaste lys over tre forfatterinner som i større eller mindre grad har blitt neglisjert til tross for gode lesertall – enten mens de levde eller i ettermælet.

En reforhandling av kvinnenaturen

Det moderne gjennombruddet innenfor norsk litteraturhistorie førte med seg en trang til å forklare, beherske og undersøke samfunn, natur og bevissthet (Hjordt-Vetlesen, 1993: 330). Derfra vokste det til en kvinnelig litterær offentlighet der litteratur skrevet av kvinner tok opp essensielle spørsmål som for eksempel gjaldt hennes posisjon i samfunnet og hennes stilling i forhold til mannen. Gjennombruddslitteraturen vitner om en reforhandling av kjønnsidentitet – mens August Strindberg skildret kvinnenaturen som en «alttænde modervampyr» (Ibid.: 338), lar Henrik Ibsen karakteren Nora Helmer fra *Et dukkehjem* stå som et bilde på fremtidens vilje

og mot. Når Bjørnstjerne Bjørnson lot den kvinnelige hovedkarakteren Svala fra skuespillet *En hanske* (1883) kaste en hanske i ansiktet til sin forlovede, satte han i gang en inngående moraldebatt omkring mannens krav til en føreketenskapelig «renhet» hos sin fremtidige kone som ikke gjaldt han selv.

Kjønnsbasert identitet er imidlertid ikke enkelt å teoretisere og konkretisere. I dag er dette et spørsmål som er mye omdiskutert, slik som vi ser hos kjønnsstenkere som Judith Butler.¹ Spørsmålet om hva en kvinne er eller bør være handler ofte i feministisk teori om hva hun *er* snarere enn hva hun *gjør*, som professor og forsker innen feministisk litteraturteori Toril Moi (1996) har påpekt. Kvinnelighet knyttes i Mois tilfelle til et spørsmål om handling: «En vil aldri kunne formulere en skikkelig teori om kvinners undertrykkelse dersom en ikke forstår hvilke særlige konsekvenser det å være kvinne kan få i forskjellige sammenhenger» (1996: 4). I videreførelse av den kjønnsopolariserte problemdebatten, slik den uttrykkes av for eksempel Bjørnson, åpner Alvilde Prydz, Ragnhild Jølsen og Regine Normann opp for lesninger av kvinnen i ulike sammenhenger. De stiller tydelige spørsmål til konsekvenser knyttet til tradisjonelle kjønnsroller og åpner for en diskusjon omkring kvinnens stilling, rettigheter og seksualitet i hele eller deler av sine forfatterskap. Gjennom *Gunvor Thorsdatter til Hærø* (1896), *Rikka Gan* (1904), og *Stængt* (1908) undersøkes ubalansen mellom kjønnene og hvordan mangelen på gjensidig respekt og forståelse for den andre setter strek for et godt parforhold mellom mann og kvinne. Kvinnespørsmålet legger derfor grunnlag for problemdebatt.

Selve kjønnsforholdet frontes på ulike måter hos de tre utvalgte forfatterne. Hos Prydz når aldri mannen opp til den moderne heltinnens idealer. Gunvor i *Gunvor Thorsdatter til Hærø* ønsker seg forståelse og en felles moral i Svein Torgersen. Mangelen på dette gjør at hun aldri forsoner seg med et potensielt ekteskap med han. Gunvor avbryter derfor forlovelsen når Torgersens seksuelle dobbeltmoral og «mannlige» svakheter kommer opp til overflaten. Den seksuelle dobbeltmoralen kommer også til uttrykk i Ragnhild Jølsens verk, der hun spiller på Rikkas kropp og seksualitet for å la familien Torsen beholde den sagnomsuste Gan-gården i *Rikka Gan*. Konsekvensene av de patriarkalske maktstrukturene blir fatale for Rikka. Hun føder tre uekte barn i dølgsmål og nærmest mister besinnelsen som et resultat av dette, mens elskeren og faren til barna hennes, Mattias Aga, forstås som følelsesmessig uberørt. Antropologen og feministen Kathleen Gough redegjør for denne typen maktdemonstrasjoner i sin artikkel «The Origin of the Family» (1971), der mannlige kontrollering av barnefødsler inngår som ett av

¹ Her tenker jeg på hennes kjønnsredegjørelse forankret i performativitet snarere enn biologisk, medfødt kjønn. Les *Gender Trouble*, 1990.

hennes totalt åtte punkter om mannlig dominans over kvinnen. I *Stængt* får Sara kjenne på kvinnens svake samfunnsstilling når hun giftes bort til voldtektsmannen sin Olai. Normann adresserer en kvass kritikk på et konservativt kristent syn i ekteskapet. Kvinnens følelser mister betydning sammenlignet med mannens behov for legemlig omgang, formant gjennom ulike presteskikkelser i romanen. Kvinnens posisjon, sett i sammenheng med mannsdominerte samfunnsstrukturer og sosiale konvensjoner, er dermed oppe til diskusjon i verkene til Prydz, Jølsen og Normann. Denne tematikken skal diskuteres opp mot et spørsmål om *meningsdannelse* henholdsvis gjennom *sted* og ulike former for *kvinnenatur*.

Naturskildringene i verkene er nok et sentralt sted for videre drøfting og problematisering i denne teksten. Naturen forstås ofte som en del av kvinnenaturen, og forfatterne lar sine heltinner dyrke et nært og intenst forhold til naturen de omgis av. Især til havet. I *Gunvor Thorsdatter til Hærø* blir havet en hovedkarakter i nær tilknytning til Gunvor. Også i *Rikka Gan* og *Stængt* får havet og naturen meningsbærende egenskaper for hovedkarakterene. Rikka maner frem en fantasielsker i skogen, og hos Sara er naturen et viktig fristed fra den voldelige ektemannen sin.

1.1 Problemstilling og forskningsspørsmål

Problemstillingen denne masteroppgaven tar stilling til er: Kan en undersøkelse av hvordan *mening* forankres i og medieres til verkenes hovedkarakterer Gunvor, Rikka og Sara peke mot deres undergang? Dette skal jeg utforske gjennom tre teoretiske retninger som hver for seg sier noe om meningsproduksjon. De teoretiske hovedretningene er kontainer teknologi, mediefilosofi og en forening av psykoanalyse og feministisk litteraturteori.

Mening er et komplekst begrep som ofte anvendes rent subjektivt. Det vil si at de fleste har sin egen tilnærming til mening. I litteraturen snakker man ofte om meningsproduksjonen som foregår mellom tekst og leser. Jeg er enig i at det er et poeng hvordan leserens evne til å stille seg spørsmål om teksten i stor grad avgjør hva han eller henne oppdager i den. Det er for eksempel mine spørsmål til *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, *Rikka Gan* og *Stængt* som er utgangspunktet for hvordan jeg mener mening knyttet til hovedkarakterene kommer til uttrykk i tekstene. Jeg velger likevel å gjøre et poeng ut av meningen som foregår i karakterene og hva den har å si for karakterenes utfall. Kan en meningsorientert analyse forklare hvorfor to av tre heltinner drukner, mens den tredje ender opp på «anstalten»? Mitt svar er «ja», som analysen illustrerer.

Meningsbegrepet står sentralt i forbindelse med romanenes feministiske perspektiver, hvor kvinneidentitet kommer til uttrykk gjennom fire ulike innfallsvinkler: i hjemmet, knyttet til havet, relasjoner og kjønnsroller. Å sondere mellom disse krever ulike former for teoretisk tilnærming som hver for seg behandler meningsproduksjon ulikt – fra objektivt til subjektivt. Målet er å vise gjennom et innenfra-og-ut-perspektiv, som starter i hjemmet til naturen og til slutt i ulike deler av kulturen, at mening kan gi seg til kjenne og avdekke tekstenes ambivalens og vitalitet i seg selv og i forhold til hverandre. Mening i forbindelse med hovedkarakterene gir interessante perspektiver i en litteraturhistorisk periode som reforhandlet en rekke ulike begreper knyttet til meningsproduksjon, som for eksempel identitet og natur. Oppbyggingen av oppgaven fordrer til et systematisk arbeid som redegjør fra stedsorientert mening til meningsdannelse knyttet til sosiale forventningshorisonter.

Målet med problemstillingen er imidlertid *ikke* å redegjøre for en fullgod forklaring for hva mening er. Den skal snarere demonstrere for hvordan meningsdannelse kan forstås og overføres i hovedkarakterene gjennom de ulike teoretiske perspektivene som anvendes.

1.2 Bakgrunn for valgt teori

De teoretiske retningene som er utpekt er valgt på grunn av deres forskjellige forståelser av hva *mening* er og hvordan begrepet forstås. De ulike teoretiske tilnærmingene skal belyse tekstenes ulike nivåer av meningsdannelse og skal vise hvordan denne fungerer i tekst. Psykoanalytikeren Jacques Lacans bruk av termen *signifikant* vil alltid være et relevant teoretisk begrep for lesningen. Kapittel 5, «Hjemmet som meningsmarkør», baseres på kontainer teknologien representert gjennom Zoë Sofia som har en inkluderende og bred forståelse av kontainer teknologi som meningsbærende kraft i ulike miljøer. Jeg har videreført hennes kontainerbegrep ved å benytte Gaston Bachelards *The Poetics of Space* (1969), som er en utredning av forestillingsevnen knyttet til huset.

I kapittel 6, «Mening knyttet til havmediet», videreføres kontainer teknologien, men mest sentralt står John Durham Peters' presentasjon av et utvidet mediebegrep fra *The Marvelous Clouds* (2015). Peters griper tilbake til fortidens elementære medieforståelse og viser hvordan de ulike elementene fungerer som medier i praksis. Han insisterer dessuten på et meningsbegrep som avviker sett i forhold til subjektorientert meningsdannelse og presenterer en alternativ tilnærming for den meningen som er å finne i naturen. Ett av hans viktigste poenger er at mening i naturen eksisterer uavhengig av subjektet som nærmer seg den. Som motvekt til Peters' meningsbegrep vil psykoanalyse og feministisk litteraturteori utdype hovedkarakterenes

forhold til fiksjonsuniversene. Det er særlig disse teoretiske retningene som vil dominere i hoveddelens siste kapittel, «Mening etablert i kjønnsroller og relasjoner», som i større grad baserer seg på meningsdannelse i sosiale konvensjoner slik de presenteres i tekstene.

Det er sterke heltinner med selvdestruktive krefter som skildres i *Gunvor Thorsdatter til Hærø* (1896) og *Rikka Gan* (1904). Mens Prydz og Jølsen i sine romaner utforsker slektsdeterminisme gjennom blant annet stedstilhørighet, tradisjoner og kjærlighet, spør Regine Normann gjennom *Stængt* (1908) hva det vil si å være rotløs. Normann lar Sara få kjenne på konsekvensene av sin utilhørighet gjennom en hard kritikk av en patriarkalsk tradisjon forankret i kristendommen. Valget av teori har bakgrunn i en forestilling jeg deler med professor og Jølsen-forsker Helge Nordahl (1991: 166), om at komplekse verk har et høyere antall legitime lese måter. Jeg mener at *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, *Rikka Gan* og *Stængt* er verker som kan leses gjennom ulike «teoribriller» nettopp på grunn av sine utpregede symbolrikdommer og mange kompositoriske elementer som åpner for flere mulige fortolkninger. Denne egenskapen ved verkene er i mine øyne et kvalitetsstempel.

1.3 Dobbel kode: en splittelse i sjanger

Mindre periodetypiske sjangre ser ut til å falle fra innenfor ulike litteraturhistoriske oppslagsverk. Irene Iversen mener det angivelige frafallet av kvinnelige forfattere i perioden er bemerkelsesverdig: «De 'litteraturpolitiske' og institusjonelle forholdene skulle egentlig ligge godt til rette for såvel anerkjennning som integrering av de kvinnelige forfatterne» (1985: 52). Blant de kvinnelige forfatterne hun mener hadde fortjent integrering og anerkjennelse i litteraturhistorien nevnes Prydz. Dette reflekterer hun videre på i første bind av *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, der Prydz' forfatterskap, og til dels Jølsens (Lorenz, 1988: 221), kjennetegnes ved hva Iversen betegner som en «dobbel kode». En litteratur som bryter med leserens forventningshorisont ved at diktningen betraktes som både romantisk og realistisk i ett og samme verk (1988: 213). Sjangersplittelsen er et viktig fellestrekk for romankonstruksjonene, der *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, *Rikka Gan* og *Stængt* tar utgangspunkt i enten realistiske (*Gunvor Thorsdatter*) eller nyrealistiske (*Rikka Gan*, *Stængt*) sjangerkonvensjoner, men bryter med sjangrenes krav til realistisk representasjon underveis, og således med leserens forventningshorisont, men på forskjellig vis. Felles for de tre er at sjangerbrytingen gir fiksjonsuniverset en atmosfære av uvirkelighet og eventyr – Prydz, Jølsen og Normanns verker rommer sjangertrekk som er typiske for både fantastisk litteratur og innenfor eventyrsjangeren. Den doble koden insisterer på et felles utgangspunkt som illustrerer

likhet og samhörighet verkene mellom.

Verkenes helling mot fantastiske tendenser baserer jeg på Rosemary Jacksons undersøkelse av den fantastiske sjangeren slik den fremkommer i *Fantasy. The Literature of Subversion* fra 1981:

By offering a problematic re-presentation of an empirically 'real' world, the fantastic raises questions of the nature of the real and unreal, foregrounding the relation between them as its central concern. It is in this sense that Todorov refers to fantasy as the most 'literary' of all literary forms, as 'the quintessence of literature', for it makes explicit the problems of establishing 'reality' and 'meaning' through a literary text (37).

Hennes forståelse av det fantastiske som sjanger er en videreföring av den strukturalistiske sjangerdefinisjonen Tzvetan Todorov presenterte i *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* fra 1973. Jacksons forståelse av sjangeren åpner, i motsetning til Todorovs, for psykoanalytiske perspektiver av litteraturen. Hun adresserer Todorovs uvilje mot å inkludere psykoanalyse i sjangerforståelsen som lite hensiktsmessig på grunn av de underliggende og ubevisste driftene sjangeren ofte spiller på (Jackson, 1981: 6).

Det fantastiske er en sjanger som oscillerer mellom eventyrlig litteratur (*the marvellous*) og den realistiske (*the mimetic*):

Fantastic narratives confound elements of both the marvellous and the mimetic. They assert that what they are telling is real – relying upon all the conventions of realistic fiction to do so – and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what – within those terms – is manifestly unreal (Jackson, 1981: 34).

Gunvor Thorsdatter til Hærø, Rikka Gan og *Stengt* spiller, som nevnt, på realistiske sjangertrekk, men bryter med denne forståelsen straks det introduseres krefter som overgår (ny)realismens krav om en realistisk verdensfremstilling.

Verkene inneholder dessuten trekk som er typiske innenfor eventyrsjangeren, hvilket kommer til uttrykk i repetisjonsfrekvenser (ofte skjer noe tre ganger) og i karakterbeskrivelser. Og ikke minst i intense og antropomorfiserende skildringer av naturens fenomener. Hos Rosemary Jackson plasseres eventyrene under *the marvellous* som sjanger. Både Ragnhild Jølsen og Regine Normann skrev sagn og eventyr, og Normann er i dag mest kjent for eventyrene sine fra Nord-Norge. Det er altså ikke spesielt oppsiktsvekkende dersom Jølsen og Normann har overført interessen for eventyrene til romanskrivingen.

Romanenes doble kode fungerer på to måter slik Iversen (1988) ser det. Enten ved at koden skaper dybde som gjør verkene interessante å lese, eller at de kan oppfattes sprikende «og faller fra hverandre formmessig» (213). I *Gunvor Thorsdatter til Hærø, Rikka Gan* og *Stengt* sine tilfeller mener jeg dobbel kode fungerer spenningsskapende i verkene og tilfører rom for ulike fortolkninger. Et trekk ved den fantastiske sjangeren er at mysteriene forblir uløst.

Den fantastiske litteraturen leker med altså med leserens, fortellerens og karakterenes virkelighetsforståelse. Når litteraturen kontinuerlig stiller spørsmålstegn ved hva som er virkelig, og hverken fortellerinstans eller karakter får noe entydig svar, initierer sjangeren til dialog med virkeligheten: «the fantastic is a mode of writing which enters a dialogue with the 'real' and incorporates that dialogue as part of its essential structure» (Jackson, 1981: 36). Dette gjør bøkene interessante å lese flere ganger, og oppmuntrer leseren til å lete etter spor i teksten som kan enten bevise eller avkrefte om karakterene var offer for noe overnaturlig.

Den doble koden mener Irene Iversen (1988) forklarer både mange av de kvinnelige forfatterens «utilpasshet» i litteraturhistorien, men også deres utilpasshet som skrivende kvinner i den litterære institusjonen, hovedsakelig i 1880–1890-årene (213). Denne passer også godt i Jølsen og Normanns tilfelle, selv om deres litterære debuter var tidlig på 1900-tallet, omtrent femten år senere enn Prydz'. Romanene deres knyttes enkelt til kvinnelig ubestemmelighet og utilpasshet, for å nyttiggjøre seg av Iversens beskrivelse. Prydz, Jølsen og Normann skisserer situasjoner der kvinnen kommer til kort i relasjonen hennes til mannen, og hennes kreative og skapende egenskaper nedvurderes av samfunnet rundt henne. Av denne grunnen mener jeg dobbel kode kan nyttiggjøre seg som et felles møtested for *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, *Rikka Gan* og *Stængt*.

2 Forfatterportretter

Skriften talte til sine profeter fra en brennende busk. Men det må ha blitt bestemt at busker ikke skulle samtale med kvinner (Cixous, 1996a: 30).

Med bakgrunn i Alvilde Prydz, Regine Normann, og Ragnhild Jølsens situasjon i de litteraturhistoriske oppslagsverkene, og deres nokså ukjente – med unntak av Jølsens – litteraturhistoriske rykte, ønsker jeg å bruke noen sider på å redegjøre for eventuelle misoppfattelser vedrørende deres forfatterskap og litt om deres bakgrunn. Alvilde Prydz' underkapittel baserer seg i betydelig grad på brev og egne notater hun har skrevet, samt hva Irene Iversen har funnet ut om henne og videreformidlet i de kvinneorienterte litteraturhistoriene *Norsk kvinnelitteraturhistorie* og *Nordisk kvindelitteraturhistorie*. Det er et bredere utvalg sekundærlitteratur om Regine Normann og Ragnhild Jølsen. Deres utredelser baserer seg derfor på hva ulike Jølsen- og Normann-forskere har skrevet om dem.

Hverken Prydz, Jølsen eller Normann er tildelt en spesielt sentral litteraturhistorisk posisjon i ulike litteraturhistoriske oppslagsverk. En grundigere redegjørelse rundt det som står skrevet er derfor berettiget. I kvinnelitteraturhistoriene stiller saken seg selvsagt annerledes. Ofte dras en parallell mellom forfatterinnenens liv og litteratur, og flere forskere har derfor lest verkene deres historisk-biografisk (jf. Willumsen (2005); Christensen (1989)). Min lesning kommer ikke til å ta utgangspunkt i forfatterens livsførsel, men i denne redegjørelsen trekker jeg inn biografi for å synliggjøre deres forfatterskap.

2.1 Alvilde Prydz

Gjennombruddsforfatterinnen Alvilde Prydz (1848–1922) fra Fredrikshald (nå Halden), produserte en imponerende mengde verker frem til hennes død i 1922. Produksjonen bestod henholdsvis av «fjorten romaner, fem novellesamlinger, fire skuespill, en diktsamling og en samling essays og prosastykker» (Iversen, 1988: 212). I 1880 debuterte Prydz med fortellingen *Agn og Agnar* hos Aschehoug på kommisjon, etter en elleve år lang kamp for å finne seg forlag.² Senere utga hun *Mennesker* (1892) og *Drøm* (1893) (etterhvert samlet under tittelen *To mennesker* (1918)), før hun fulgte opp med denne oppgavens fokusroman, *Gunvor Thorsdatter til Hærø* (1896). Romanen ble utgitt i seks opplag og trykket opp i 10.000 eksemplarer over ti

² Aschehoug forlag fikk etter hvert rykte på seg for å være et forlag som åpnet døren for kvinnelige debutanter og forfattere (Willumsen, 1997: 84).

år som gjorde den til en publikumsfavoritt. Bjørnstjerne Bjørnson fattet stor interesse for boken, og han skrev en varm anbefaling av den i *Verdens Gang*:

Aa, tag og læs denne sterke Bog ovenpaa alle de sørgelige Hundehyl mod Maanen av syg Kjærlighed. Her er da endelig andre Mennesker skildrende end Gabriele d'Annunzios Manet Væsner (i Romsdalen kalder vi Maneten Gople altsaa Gople Væsener) der nu i Literaturen skildres med saa stor Kunst og saa mange Krydderier, at Bøger minder om benløs Sild paa et Frokostbord. Ogsaa derved at at en bliver saa udlidelig tørst bagefter. Men det har ingen Nød i Norge, saalænge Kvinden går frem med Mands Kraft, der Manden bliver for vek. (*Verdens Gang* 13. nov. 1896 i Prydz 1906a).

Parallelt med årene rundt utgivelsene av *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, som kan ansees som hennes toppunkt karrieremessig, foregikk en diskusjon rundt utdelingene av kunstnerlønn. Henrik Ibsen og en av talskvinnene for den liberale kvinnesaksfronten Gina Krog var blant dem som tok til orde for at Prydz burde motta den statlige ytelsen. I en artikkel i kvinnetidsskriftet *Nylænde* titulert «Digtergasje til Alvilde Prydz!» forfattet av Krog i 1901, trekkes Prydz frem som en talentfull kvinne anbefalt av Norges mest kompetente kvinner som mottaker av stønaden – en viktig moralsk seier for kvinnene. «1600 kroner aaret af statskassen [kan ikke] anvendes bedre» skriver Krog entusiastisk (1980: 110). Prydz skulle altså ikke bare hedres som en talentfull kvinnelig forfatter, men en diktergasje adressert til henne skulle også styrke forfatterinners posisjon i samfunnet generelt. Dette ble skrevet i etterkant av oppførelsen til *Aino. Skuespil i tre handlinger* (1900) i 1901, som høstet noe kritikk som primært omhandlet den sceniske dramaturgien (Losnedahl, 1988: 150). Skuespillet mottok også lovord om hennes dikteriske egenskaper som etter hvert førte til at hun faktisk mottok en statlig dikterlønn på 1500 kroner som hun beholdt i tre år fra 1901 (Heber, 1925: 204). Beløpet tilsvarte ca. 107.000 kroner per år i dag.

Etter den blandede mottakelsen av *Aino* utga Prydz romanen *Det lovede Land* i 1902. Litteraturkritiker Carl Nærup mener romanen er en skildring av naturstemninger og refleksjonslyrikk snarere enn en faktisk «sammenhengende Menneskeskildring» (1905: 63). Han mener boken fremstår «uden Plan og Beregning. Ikke ét Afsnit, ikke et eneste Kapitel er virkelig bygget op» (Ibid.). Prydz har selv beskrevet boken som et verk man må ta seg tid til, og hun skriver i et brev til forlegger i Gyldendal i årene 1903–1914, Ernst Bojesen at boken «[...] lader sig ikke læse i Farten, saa at sige udenfor, i Forstuen. Man maa gaa ind!» (Prydz i Heber, 1925: 150). Året etter utgivelsen ble romanen oversatt til tysk. Oversetteren av *Det lovede Land* og Bjørnson-forskeren Heinrich Zschalig plasserer Prydz som en av Norges fremste diktere (Zschalig i Heber, 1925: 214).³ Zschalig og Nærup har altså to vidt forskjellige

³ Oversatt fra: «Ohne Zweifel gehört sie zu den bedeutendsten Schriftstellerinnen ihres Landes» i Heber (1925: 214).

oppfattelser av romanen. Fire år senere utga Prydz oppfølgeren til *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, nemlig *Barnene paa Hærø gaard* (1906) som viderefører Gunvor-skikkelsen i øysamfunnet gjennom niesen Lille-Gunn. Hennes siste verk *De dage og de aar* (1918) ble utgitt i hele fem opplag frem til 1920 (Iversen, 1988: 212).

Prydz var altså en forfatterinne som solgte bra, hadde en temmelig vellykket teateroppstilling i 1901 med *Aino*, og som mot slutten av 1800-tallet ble oversatt til en rekke språk, henholdsvis svensk, finsk, tysk, hollandsk og fransk, og mottok gode kritikker (Heber, 1925: 213–214). Da Finland skulle velge én bok fra den moderne samtidslitteraturen som skulle oversettes til blindeskrift, var det nettopp *Gunvor Thorsdatter til Hærø* som ble det utvalgte verket. Per Thomas Andersen plasserer Prydz og Skram som «[d]e fremste kvinnelige romanforfatterne i 90-årene» (2012: 318), men Prydz er likevel ikke viet stort mer enn et kort avsnitt sammenlagt i Andersens litteraturhistorie, til tross for hennes påståtte store anseelse i disse årene.

Av Jølsen, Normann og Prydz var sistnevnte mest lest i sin samtid, hvis man legger antall solgte bøker og antall opptrykte opplag til grunn for vurderingen (jf. Heber, 1925; Willumsen, 1997; Skre, 2009). I dag kan man beskrive Prydz som en forfatter med relativt stor lesekrete, men som er glemt i ettertiden. Romanene hennes høstet lovord fra enkelte av samtidens forfattere som Bjørnstjerne Bjørnson og Henrik Ibsen, men også kritikere i utlandet mente forfatterskapet var interessant og viktig i norsk sammenheng. Det er likevel oppsiktsvekkende lite som er å oppdrive om den produktive og moderne forfatteren Prydz. Det nærmeste man kommer en virkelig biografi om henne, er fremstillingen i litteraturforskeren Lilly Hebers (1925) forfatterportrett *Kvindeskikkelser i norsk aandsliv historie*. Ett av bindene i serien er dedikert til Prydz. Hebers skissering av Prydz' liv trekkes hovedsakelig gjennom brevkorrespondanser mellom Prydz', venner og foreleggere, samt i Prydz' egne private skriblerier. Portrettet er interessant lesning for den som interesserer seg for forfatteren. Utenom dette er det skrevet to hovedfagsoppgaver ved Universitet i Oslo om forfatteren; *Alvilde Prydz – feminist i antifeministisk tid* (1977) av Anne Mari Harper og *Alvilde Prydz: 'Gunvor Thorsdatter til Hærø.'* *En tematisk analyse* (1980) av Sigrun Wergeland Waage. Prydz nevnes alltid i litteraturhistoriene, men det er ofte svært begrenset (jf. Bull, Paasche, Wisnes, 1928; Beyer: 1978; Andersen, 2012) og tidvis med temmelig store feil i faktiske omstendigheter. Unntaket er litteraturhistoriene som orienterer seg rundt kvinnelige forfattere, hvor hun tildeles en temmelig sentral posisjon i årene 1890–1900 (jf. *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1988) og *Nordisk kvindelitteraturhistorie* (1993)). Iversen har redegjort for egne grunner bak avgjørelsen

om Prydz' sentrale plassering i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* i et intervju med professor i allmenn litteraturvitenskap Britt Andersen, publisert i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*:

Vår grunn til å gi plass til et essay om Alvilde Prydz var at vi så henne som et godt eksempel på en forfatter som var produktiv og anerkjent i samtiden, men som, dels fordi hun var kvinne, dels fordi hun ikke kom inn i de riktige kretsene og nettverkene og brøt både med den realistiske og den nyromantiske forventningshorisonten, ble utdefinert fra feltet og utelatt fra litteraturhistoriene (Andersen, 2013: 137).

Man trenger ikke lete lenge før man oppdager at anerkjennelse i ettertiden ikke følger forfatterens anerkjennelse i sin samtid i Prydz' tilfelle. I Francis Bull, Fredrik Paasche og A. H. Wisnes' litteraturhistorie deler hun underkapittel («Forfatterinner») med Hulda Garborg, Minda Ramm, Anna Munch, Helene Dickmar og Dikken Zwiilmeyer. Bull, Paasche og Wisnes skriver at kvinnebevegelsen fortsatt står sterkt hos disse forfatterinnene og at den nå handler om «en erkjennelse av kvinnen som et vesen for sig» (1923: 408), men de mislykkes, etter min mening, i å knytte de representerte forfatterinnene til faktisk kvinnesak. Prydz engasjerte seg tydelig i kvinnesaken. I *Gunvor Thorsdatter til Hærø* lar hun blant annet Gunvor slå sin forlovede i ansiktet med en hanske. Dette griper tydelig til hanske-spørsmålet, slik det ble fremstillet gjennom Bjørnsons karakter Svava i dramaet *En hanske* fra 1883. Svava avbryter ekteskapet ved å kaste nettopp en hanske i ansiktet til sin forlovede som en protest mot den seksuelle dobbeltmoralen hos mennene. Det er også av slike grunner Gunvor gir opp sin forlovede.

Bull, Paasche og Wisnes trekker *Gunvor Thorsdatter til Hærø* frem som Prydz' beste bok. Det blir imidlertid tydelig hvilken laber posisjon hun har for det litterære miljøet mot slutten av 1920-årene gjennom et handlingsreferat som fremstår som en forenkling av verkets innhold. Referatet som strekker seg over én setning er bare vellykket i observasjonen som slår fast at hovedpersonen er en kvinne:

hun [forsøkte] å gi et bilde av en kvinne som takket være sitt sunde og vernende sinnelag formår å reise en slekt på fote igjen og gyde livsmot i en mann av en gammel embedsmannslekt som holdt på å gå degenerasjonen i vold (Bull, Paasche og Wisnes, 1923: 408).

Denne sløve interessen for Prydz' forfatterskap gjenspeiler muligens hennes lave status i miljøet allerede i starten av 1920-årene, en posisjon hun deler sammen med en rekke andre forfatterinner som har følt seg og blitt undervurdert i sin samtid.⁴ Det er vanskelig å slå fast akkurat hvorfor, men det kan være at den uteblivende anerkjennelsen dels skyldes Prydz' egne antakelser; at det å være kvinne som skriver om kvinnesak er en dårlig kombinasjon (Iversen, 1988: 212).

Tematisk kan man forenklet oppsummere forfatterskapet som en utforskning av

⁴ Både Amalie Skram og Ragnhild Jølsen har klaget over at deres verker forstås dårlig.

kjærlighetsforholdet mellom mann og kvinne. Menneskene i Prydz' romaner etterstreber «harmoni og forsoning», i tråd med hennes forestilling om «tilværelsens dypeste grunnprinsipper» (Iversen, 1988: 217). En åpenhjertig og ung Prydz skriver til sin nyforlovede barndomsvenninne om egne ambivalente tanker rundt ekteskapet:

Et Hjerte der saaledes tørster efter at kunne bortskjænke en rig og fuld Kjærlighed, og efter at vinde en andens, som dog aldrig lykkes for det... bliver der ikke tilbage et dybt Savn, hvorledes kan det Savn nogensinde erstattes. Saaledes omtrent har mine Tanker ofte været; ja, jeg har tænkt derpaa med Vemod. Tænkt at saadant omtrent er det Hjerte, der ofte slaar saa underlig selvmodsigende i mit Bryst; en Gang slaar det med saadan inderlig bændende Længsel efter Kjærlighed, efter en, hvem det kunde være alt for, en anden Gang slaar det saa trodsig og vildt; det behøver ingen paa den hele vide Jord; det higer efter at hæve sig udover det smaalige Hverdagsliv, brænder efter at tænke, tale og handle frit uden Baand, længter fra Jorden, ønsker det ikke var Menneske. Men hvad nytter det at forsøge at beskrive Hjertets Tanker for dig, kjære Veninde; det er en ustyrlig liden Ting der ikke lader sig analysere (Prydz i Heber, 1925: 30–31).

Prydz døde ugift og barnløs, og i brevet ser hun ut til å frykte hvordan et potensielt ekteskap kunne legge bånd på hennes muligheter som forfatter slik ekteskapsinstitusjonen var da. Dette på tross av at et godt parforhold var noe hun tidvis lengtet etter. Camilla Collett lar sin karakter Sofie Ramm i *Amtmandens Døtre* oppsummerer ekteskapsinstitusjonen slik: «Vor Bestemmelse er at giftes, ikke at blive lykkelige» (Collett, 1887: 171, forfatterens utheving), mens Prydz lar sorenskriver Falck, en karakter fra *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, sukke høyt i *Barnene paa Hærø gaard*: «'Det er saa vanskelig,' [...] 'saa vanskelig for to mennesker, som hører sammen, at naa frem til hinanden.'» (Prydz, 1906b: 231). Prydz' visjon om den ekteskapelige institusjonen baseres på et samspill mellom kjønnene som springer ut fra en forestilling om reell likestilling mellom kjønnene. Prydz' karakterer ser dessverre aldri ut til å få realisert denne ekteskapelige forestillingen som grenser mot utopi. Hennes visjon ender derfor ved kritikken av ekteskapet. I et brev spør hun retorisk: «En god og ædel Mand, hvis Aand er beslegted med vor og som altsaa tilfulde forstaar os, er ikke det den største Lykke i Livet» (Prydz i Heber, 1925: 30), men denne mannen eksisterer altså ikke i hennes fiksjonsunivers.

I et privat brev, kort tid før Prydz' død inntreffer, reflekterer hun over sitt livsverk og sine bidrag til det norske åndslivet. Forfatteren fremstår motløs og trist over en utilfredsstillende karriere:

Har ikke Norges kvinder nogen følelse af at jeg har givet dem hele mit liv, min digtning har villet vise dem deres naturs adel, ville løfte deres sind og deres karakter, skabe en ædlere kvindetype og derigjennem løfte mændende og hele samfundet. Den har arbeidet paa at skabe mennesker iblandt os. Og den har rakt til alle, som har villet ta imot gaver af livets skjønhed, af vort lands skjønnne natur – prøvet at lære menneskene at se den – som en hjælp til at leve livet (Prydz i Heber, 1925: 215).

I dag er det ingen overdrivelse å påstå at Alvilde Prydz er et underkjent navn i norsk litteraturhistorie, selv om hun har flere innsiktsfulle historier å fortelle om kvinnenatur og ekteskapsinstitusjonen i årene rundt 1900. Ikke bare var hun en forfatterinne som av enkelte ble betraktet som Norges beste, men hun mottok også anerkjennelse utenfor Norges landegrenser og ble trukket frem som en av de fremste kvinnelige forfatterne av den kvinneorienterte delen av litteraturmiljøet. Prydz' karakter Gunvor Thorsdatter sukker faktisk høyt over den patriarkalskorienterte historiekulturen. Hun sier: «At der er skrevet saa daarlig historie, det er kanskje det, som er skyld i, at vi ikke er annerledes» (Prydz, 1906a: 101). Alvilde Prydz hadde en sterk kvinnerøst i 1890-årenes litteratur, og av den grunnen er hun altså vel verdt å utforske videre.

2.2 Ragnhild Jølsen

En forfatterinne med et tydeligere ettermæle enn Alvilde Prydz er Ragnhild Jølsen (1875–1908). Hun var en sagnomsust kvinne og levde et tidvis intenst bohémiliv i Kristiania. På liknende måte som Selma Lønning Aarø fremstilte den glemte forfatterinnen Anna Munch i *Hennes løgnaktige ytre* (2016), har Ragnhild Jølsen blitt fremstilt i Jens Bjørneboes roman *Drømmen og hjulet* (1964). Den bygger på opplysninger funnet i Antonie Tibergs biografi om Jølsen som ble utgitt året etter forfatterinnens død: *Ragnhild Jølsen i liv og diktning* (1909). Men Bjørneboe har åpenbart tatt seg store kunstneriske friheter. Bjørneboes Ragnhild tok sitt eget liv som gravid og narkotikamisbruker. Dette er en fremstilling av hennes død som forfatteren av Jølsen-biografien *La meg bli som leoparden* (2009), Arnhild Skre, mener er, i beste fall, en sannhet med modifikasjoner. Enebakks kirkebok slår fast at Jølsens dør etter å ha tatt «for meget Sovepulver» (Christensen, 1989: 190). Sannsynligvis var døden en konsekvens av en kropp som led av rusmisbruk over tjue år:

Hun påtvang kroppen sin gifter som i første omgang ga fruktbar eufori og kreativt klarsyn, eller som roet ned og dempet smerter. Etter hvert førte de også til avhengighet, og med årene ble kroppen slitt. Hos mange vil alkoholen og kanskje også medikamentene Ragnhild Jølsen brukte, gjøre leveren betent. Den hovner opp, og gradvis stivner den på grunn av arrvev. I neste omgang kan denne tilstanden i leveren blokkere små og store blodårer i fordøyelsesveiene, årene poser seg ut, og åreveggene slites slik at det lett kan gå hull på dem og indre blødninger oppstår. Søstrenes beskrivelse av Ragnhild Jølsens dødsøyeblikk passer med et slikt sykdomsbilde (Skre, 2009: 302).

Hun var altså for rusmisbruker å regne, og døde sannsynligvis som følge av dette tidvis intense livet den 28. januar 1908.

Selv om Bjørneboe sannsynligvis tok seg friheter da han malte sitt Jølsen-portrett, er det

ikke til å komme utenom at han gjorde forfatterskapet en stor tjeneste ved å vekke interesse for det.⁵ I tiden etter Bjørneboes bok fattet litteraturviter Astrid Lorenz interesse for forfatterskapet. Lorenz presenterer Jølsen som en jugend-forfatter blant annet i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* og i etterordet til Bokklubbens nyutgivelse av *Rikka Gan* fra 1988.⁶ *Portrett på mørk treplate* er nok en Jølsen-biografi, utgitt av litteraturviter Kari Christensen i 1989. Hun skildrer Jølsen som kraftfull forfatter og pioner på lik linje med Camilla Collett og Amalie Skram i Jølsens beskrivelser av seksualitet og innsikt i tabubelagte temaer som folk ikke skulle ha kjennskap til – aller minst ugifte kvinner (Christensen, 1989: 9). Christensens lesninger tar utgangspunkt i en forening av historisk-biografisk lesemåte og psykoanalytisk teori. Helge Nordahl har publisert en essaysamling av egne lesninger av Jølsens tekster i antologien *...tre kyss for den ensomme fugl* (1991) med vektlegging på *Rikka Gan*, oppfølgeren *Fernanda Mona* og *Hollases Krønike*. Dette er et utvalg av de mest sentrale forskningsbidragene om Jølsens forfatterskap. Til tross for et bredt spekter sekundærlitteratur er Jølsen lite lest i dag, men man kan vel neppe hevde at forfatterinnen er direkte glemt.

I og med at forfatteren døde temmelig ung, er ikke hennes forfatterskap omfangsrikt. Jølsen rakk å skrive fem romaner før hun døde, og hun debuterte med *Ve's mor* i 1903 og avsluttet med *Brukshistorier* i 1907. Debuten stilte Jølsen i en særskilt posisjon ved at romanen brøt ved lesernes forventningshorisonter. *Ve's mor* fikk enkelte kritikere til å sette spørsmålsteget ved forfatternavnet fordi den stod «[...] gjennomgaaende i afgjort Strid med, hvad man pleier vente sig fra Kvindehold» (Tiberg, 1909: 101). I boken får hovedkarakteren Paula et misfostret barn med selveste Djevelen. En periode spekuleres det i om det var Hans E. Kinck som skjulte seg bak Jølsens penn – et rykte selv forfatterforeningen trodde på (Ibid.).⁷

Etter *Ve's mor* fulgte utgivelsene som perler på ei snor. Denne oppgavens fokusroman fra forfatterskapet, *Rikka Gan*, ble utgitt i 1904. 1904 er året familien Jølsen mistet familiegården på Ekeberg og av den grunnen leses ofte *Rikka Gan* i lys av den historisk-biografiske metoden. Jølsen viser en viss skuffelse over romanens mottakelse. I et brev til bokhandlermedhjelpernes forening skriver hun:

⁵ Maleren Helga Bosten har laget en billedserie med over 30 bilder der Ragnhild Jølsen står sentralt. I flere av dem er hun i selskap med elskere, mens i ett av dem står hun og røyker fremfor kirken.

⁶ *Jugend* er en kunstretning som forener en dyrkning av det det skjønne samtidig som den kretser rundt det ambivalente og tabubelagte (Lorenz, 1988: 222). Lorenz argumenterer for at dette gjelder for hele av Jølsens forfatterskap.

⁷ Det var riktig nok ikke Hans E. Kinck som stod bak *Ve's mor*, men han skal ha fungert som en slags veileder for både Ragnhild Jølsen, Regine Normann og flere (Willumsen, 2005: 19).

Min Bog, 'Rikka Gan', forstaaes saa daarligt, men jeg tror dens Tid nok alligevel engang vil komme. Om ikke før, saa naar jeg er død. Jeg har lagt min egen Sjæl i denne Bog, og for mig vil den sikkert altid staa som den Sandeste og Bedste (Jølsen i Nordahl, 1991: 165).

Litteraturkritiker Theodor Caspari har for eksempel skrevet om romanen at «[m]an sidder bare med en kvalm, kvælende følelse af at være sammen med halvgale mennesker» (Caspari i Nordahl, 1991: 167). Dette er muligens ikke helt i tråd med hva forfatteren selv ønsket å formidle med romanen hun hevder er hennes sanneste og beste verk. Romanen er symboltung, og dens kjerne er kanskje ikke umiddelbart enkelt å finne – egenskaper ved verket som gjør den interessant å undersøke nærmere i lys av problemstillingen.

I dens oppfølger *Fernanda Mona* (1905) viderefører Lillefernanda fra *Rikka Gan* slektsarven etter Gan-kvinnene Rikka og Fernanda. *Hollases Krønike* ble utgitt 1906, og er en roman som presser på tabuenes ytterkanter. Mens Paula fra *Ve's mor* lå med fanden, skal angivelig Hollas fra *Hollases Krønike* ha fått et avkom med ei hoppe. Kentaurbarnets hode sprekker opp under dåpen etter presten auser vievann på hodet dets, og det dør. Hennes siste storverk, *Brukshistorier*, er ei samling bruksfortellinger fra Enebakk og fremstiller et småbruk der «den åndelige kampen om bruket og erotikken – eksisterer side om side, uavhengig av hverandre» (Christensen, 1989: 176). Ellers består forfatterskapet av en del påbegynte tekster og en rekke noveller, essays og korttekster, der en del av dem er samlet i *Efterlatte arbeider: i utvalg ved Antonie Tiberg* (1908).

I litteraturhistorien hersker det enighet om Jølsens kunstneriske egenskaper som regnes for å være både særegne og gode. På den ene siden skriver Bull, Paasche og Wisnes (1923) at «[Jølsen] er en av periodens opprinneligste og mest egenartede diktere, en rik og dyp sjel med en frodig skapende fantasi. Rent kunstnerisk sett er det neppe noen som overgår henne blant norske forfatterinner» (523). Harald og Edvard Beyer (1978) slår fast at «[h]ennes tidlige død var et stort tap for norsk litteratur» (287). På den andre siden kan det virke som at forfatterskapet er rammet av en misoppfattelse. Hennes siste verk som tar for seg små fortellinger fra hennes samtid i Enebakk – *Brukshistorier* – blir ofte hentet frem som hennes beste verk og er kanskje den viktigste årsaken for at Jølsen tidvis plasseres som et bidrag til den norske hjemstavnsdiktningen sammen med Regine Normann, Hans E. Kinck, Per Chr. Asbjørnsen og Tryggve Andersen (jf. Bull, Paasche og Wisnes). Etter mitt skjønn virker dette som en forenkling av et forfatterskap der storparten består av historiske romaner (*Rikka Gan*, *Fernanda Mona* og *Hollases Krønike*) som griper tilbake til fortidens mystikk samtidig som hun utforsker menneskesinnets grenser. Christensen (1989) slår fast at Jølsen var en realist «når det gjaldt menneskeskildringer» (193), men at forfatteren også har latt seg inspisere av

høyromantisk diktning. Det er dessuten ikke vanskelig å kategorisere *Rikka Gan* som en gotisk roman, en sjanger som har en temmelig skral historie i norsk sammenheng. Mye av Jølsens mystikk-pregede skrivestil er i *Brukshistorier* tilbaketrukket, selv om hun også her trekker inn krefter som overgår mennesket (Skre, 2009: 282). I et forfatterskap som består av totalt fem romaner er det altså kun to som kan plasseres innenfor heimstavnsdiktningens sjangerkarakteristikker, og det kan diskuteres om *Ve's mor* gjør det overhodet. Kanskje er det nettopp forfatterinner som er vanskelige å plassere innunder de største litteraturhistoriske epokene som tenderer mot å forsvinne når den litterære kanonen skal skrives? Per Thomas Andersen (2012) slår i alle fall fast at Jølsen har havnet mellom to litteraturhistoriske epoker; «mellom 1890-årenes nyromantikk og nyrealismen på 1900-tallet» (362). Dette samtidig som at forfatterskapets karakter er vanskelig å gjøre rede for (Ibid.). Irene Iversens karakteristikk for den doble koden som sjangerdefinerende trekk passer dermed også godt for Jølsen.

Gode dikteriske egenskaper til tross, Jølsen solgte dårlig mens hun levde. 629 eksemplarer var solgt av *Ve's mor* i 1905, «og det var mer enn det dobbelte av *Rikka Gan* og *Ferndanda Mona*» (Skre, 2009: 239). *Brukshistorier* ble imidlertid trykket i 1250 eksemplarer, men heller ikke den brakte med seg noen braksuksess, og kort tid etter utgivelsen døde hun.

2.3 Regine Normann

Regine Normann, født Serine Regine Normann, fra Bø i Vesterålen levde i tidsrommet 1867–1939. I likhet med Prydz var hun en temmelig produktiv forfatter. Normann ble etter hvert en respektert skikkelse innenfor den litterære offentligheten i Kristiania. Hun ble blant annet valgt inn i styret i Forfatterforeningen i 1913. I dag er hun nok mest anerkjent for eventyrene sine som har vært obligatorisk lesestoff på barneskolen i LK97 ved siden av H.C. Andersen, men selve forfatterskapet består av flest romaner. Disse er, i motsetning til eventyrsamlingene, omtrent ukjente. Tematisk drøfter romanene essensielle sider ved kvinneliv og ekteskap, og inneholder ofte en kvass kritikk mot den konservative, «mørkkristne» delen av kristendommen. Sammenlagt består forfatterskapet av atten verker, der voksenlitteraturen utgjør tolv av dem.

Professor emerita Liv Helene Willumsen er blant dem som har forsket mest på Regine Normanns liv og forfatterskap, og gir et betydelig bidrag om henne blant annet gjennom en doktorgrad og flere bøker. Hennes biografi om forfatterinnen *Havmannens datter* (1997) er den første biografien som er utgitt om Normann. Willumsen følger opp med *Regine Normanns forfatterskap. Fortellemåte og tematikk* (2005) som er basert på Willumsens doktorgrad. Denne tar for seg deler av forfatterskapet gjennom grundige og fortellertekniske analyser. I 1999 har

Asbjørn Jaklin inkludert Normann i tromsøavisa *Nordlys* sin serie om viktige nordlendinger som gikk i løpet av 1999, til slutt samlet i antologien *Nordlendinger til tusen* samme år. Ellers sørger *Stiftelsen Regine Normann*, basert i Vesterålen, for å ivareta, formidle og utvikle Regine Normanns minne og virke blant annet ved å nytutgi bøkene hennes ved forfatterjubileer.

Historien Willumsen forteller om Serine Regine Normann er ikke hyggelig lesning, og er preget av en serie uheldige hendelser for søskenflokket på fem. Når hun mistet sin far som fireåring førte dette til en periodetypisk «[...] økonomisk ruin og et følelsesmessig ugjenfyllelig gap for dem som satt igjen» (Willumsen, 1997: 23). Etter farens plutselige død endte Serine Regine opp hos perifere slektninger på farssiden, hvilket opplevdes som bittert for Normann gjennom hele livet. Det var hos pleieforsørgerne i Breivika at Normann kom over «fortellingens skattkammer» (Ibid.: 31) gjennom pleiefarens mor, Martha Marie Ursin, og det ble hennes eneste trøst på dette fremmede stedet. Når Ursin døde i 1877 bestemte pleieforeldrene å omplassere Serine Regine. Hun endte etter om og men opp som guvernante, femten år gammel, hos prest og kvinnebedårer August Wilhelm Uchermann. På bygda gikk det rykter om et forhold mellom Regine og presten. 1. januar 1885 skal Uchermann angivelig ha giftet vekk den nå 17 år gamle Regine til den 22 år eldre lærer og kirkesangeren Peder Martinus Johansen – et ekteskap som beskrives av Normann som «ti år under voldtekt» (Ibid.: 44).

Normann mente selv at hun hadde to livsverk: det litterære og hennes skolegjerning (Normann i Willumsen, 2003: 44). Det var i årene sammen med sin første ektemann hun oppdaget begge. 23 år gammel får Normann sin første stilling som vikarlærer ved Eidet skole, en yrkesvei som skulle vise seg å gi mersmak for henne. Det blir også fortalt historier om konen til «klokke-Per» som trosset mannen ved å skrive. Det fortelles om «Sina Johnsen», en kjælevariant av Serine, som satt og skrev mot ektemannens vilje i ei hule på Eidet. I dag er hulen oppkalt etter henne, nemlig Sina-hulen. Hennes kvaliteter som lærerinne så til og med ektemannen, og han betalte for at Normann fikk ta «den lavere lærerprøve i Kristiania» (Willumsen, 1997: 57) i 1894. Livet i Kristiania ga Normann motet til å forlate ektemannen, og det ble sagt at folket lo av Johansen på grunn av dette: «Vi har jo berre flirt av at ho fikk han til å koste på seg lærerskole og så blei ho borte» (Ibid.: 59). Normann viste seg å være heltinnen i eventyrene som overlister den onde skurken.

I Kristiania fant hun tid og inspirasjon til å skrive. I 1906 får Normann utgitt sin første roman, *Krabvaag. Skildringer fra et lidet fiskevær*. Med utgivelsen har hun tatt forfatternavnet Regine Normann i bruk og dermed kvittet seg med Serine Johnsen. Denne ble oversatt til tysk i 1925 og høstet god omtale i Tyskland. Hun har nå, 38 år gammel, virkelig fått «påbegynt de to virksomheter som skulle ta alle hennes krefter resten av livet: forfatter og lærer – lærer og

forfatter» (Willumsen, 1997: 92). Hun har i foregående år møtt familien Andersen, og hun ender opp med å gifte seg med yngstesønnen, den kjente heimstavnsforfatteren Tryggve Andersen. Et ekteskap bygget på gjensidig tiltrekning og et godt partnerskap, det er i alle fall slik Regine Normann forklarer parforholdet i brevutvekslinger med mor Tina (Ibid.: 98). De skilte seg imidlertid i 1913.

Henrik Ibsen skal ha gitt Normann honnør for manuskriptet til *Krabvaag. Skildringer fra et lidet fiskvær*, men hadde «formant henne om å søke språklig veiledning» (Willumsen, 1997: 85). Tryggve Andersen ble nok norsklæreren Ibsen etterlyste for Normann, da de angivelig skal ha møttes etter Andersens gjennomlesning av manuskriptet til debutromanen (Willumsen, 2005: 18-19). Romanen ble utgitt og responsen var god, men i likhet med Jølsen solgte heller ikke Normann spesielt godt. Likevel, Regine Normann ble den første nordnorske kvinnen som slo gjennom i den litterære offentligheten i Norge, og hennes levende og realistiske skildringer av landsdelen ble stort sett godt mottatt. Carl Nærup skrøt av debutanten, og skrev «[...] hennes kraftig klingende, sterkt dialektfarvede sprog ... [...] Forfatterinden råder over en meget selvstendig beskrivende ævne» (Nærup i Willumsen, 1997: 89). Som Jølsens siste roman *Brukshistorier* plasserer *Krabvaag* Normann inn under heimstaddiktningens favn i de litteraturhistoriske oppslagsverkene – og beskrivelsen passer godt. I *Norsk kvinnelitteraturhistorie* plasseres hun imidlertid sammen med Ragnhild Jølsen og Ingeborg Refling Hagen, og da er det Normanns behandling av tradisjonsstoff Irene Engelstad har vektlagt i plasseringen (1989: 32). Normann var ikke fremmed for å bruke elementer fra eget liv i litteraturen sin, ei heller å la seg inspirere av miljøene hun levde i. Hennes neste utgivelse, *Bortsat* (1906), skildrer den åtte år gamle Helga som plasseres hos sin tante grunnet økonomiske problemer i familien. I denne oppgavens fokusroman *Stængt* (1908), skildrer Normann Sara som giftes vekk til en flere år eldre mann, og oppfattes derfor av mange som verket som inneholder flest forbindelseslinjer til forfatterinnens liv. Det er en sterk kvinneskikkelse som skildres i romanen, og Willumsen (2005) fremhever Sara som forfatterskapets sterkeste hovedkarakter (63). Romanen fikk dessuten stort sett god kritikk. En markant kulturhistoriker i perioden, Anders Krogsvig, skrev at «I [*Stængt*] har hun kommet nærmere ind paa nordlandsfolket end nogen anden norsk digter, fordi den særegne nordlandske rytme, det til natur og livskaar uløselig bundne taleset, her for første gang er blit levende i vor literatur» (Krogsvig i Willumsen, 2005: 64).

Tradisjonell heimstaddiktning var imidlertid ikke det eneste Normann skrev. I flere av romanene er det lærerinnetilværelsen i Kristiania hun skildrer gjennom hovedkarakteren Ragna Størk, henholdsvis i *Barnets tjenere* (1910) og *Faafængt* (1911). Sistnevnte roman setter den

konservative mannsskikkelsen i veien for hovedkarakterens virke som lærer. Ragna velger skolebarna og karriere over forloveden, og romanen slutter med en ambivalent bismak for moderne Ragna. Disse romanene mottok nedslående anmeldelser, og Willumsen (1997) slår fast at Normann var «plassert i nord» (129) av disse. Den nordnorske diktningen skulle bli hennes domene, og innenfor den ble hun virkelig et anerkjent navn. Sigrid Undset skriver i sin anmeldelse av Julius Sundsets bok, *Drømmen om livet*, at hans skildringer av sjøtroll og to koners kaffeslabberas på sett og vis var forgjeves. Normann har nådd sine «fortrinlige virkninger her», og det er i det hele tatt poengløst for noen andre «å begi seg ind paa hendes enemerker» (Undset, 1980: 165). Normann hadde med andre ord utmerket seg på sitt område som ble skildringer av landets nordligste deler.

Etter Kristiania-romanene tok Normann kritikken på alvor og fortsatte forfatterskapet med en rekke titler i tilknytning til Nord-Norge. *Dengang* (1912), *Eiler Hundevart* (1913), *Riket som kommer* (1915), *Berit Ursin* (1917) og *Havørnens nabo* (1921) var alle forankret i nordlandske skildringer av natur, folkeliv og sagn. Disse solgte temmelig greit og ble trykket opp i flere opplag kort tid etter utgivelsene. Mot slutten av sin litterære karriere publiserte hun eventyrsamlingene *Eventyr* (1925) og *Nye eventyr* (1926), senere samlet sammen til *Ringelihorn og andre eventyr* (1972), som ble svært godt tatt imot. *Eventyr* solgte hele 6000 eksemplar høsten 1925 (Jaklin, 1999: 228). Normann hadde glede av å teste eventyrene for et egnet publikum: «Hun malte eventyrskikkelsene så livaktig med ord at guttene i klassen hennes til slutt satt med føttene trukket opp under seg i påvente av hva som kunne dukke opp ved siden av pulten» (Willumsen, 1997: 220). Prinsesse Märtha Louises innsamling av eventyr fra hele verden, i samarbeid med forfatterne Kirsti Birkeland og Kristin Lyhmann, er titulert *Eventyr fra jordens hjerte*. Tittelen henviser til Regine Normanns eventyr «Prinsessen som gikk til jordas hjerte» fra hennes første eventyrsamling.

Tematisk gir Regine Normanns forfatterskap interessant og spennende innsikt i et folkeliv fra både Nordland, og om fremmedskap i hovedstaden slik den fremstilles i *Barnets tjenere* og *Faafængt*. Utenforskap og fremmedhet undersøkes også i *Stængt*, men i denne innad et bygdemiljø som i stor grad preges av et konservativt kristent syn på forholdet mellom mann og kvinne. I likhet med Prydz og Jølsen stiller Normann spørsmål til kvinnenaturen og undersøker en iboende styrke i kvinneskikkelsen, og posisjonerer henne i forhold til mannen.

3 Teoretisk og metodologisk refleksjon

Alt skjelver straks spørsmålet om mening slår ned (Cixous, 1996a: 25).

Begrepet «mening» har en lang tradisjon innenfor humaniora. Mediefilosofen John Durham Peters hevder den har tatt på seg et meningsmonopol og beskyldt naturvitenskapene for å være en «disenchantment of the world» (2015: 379). Selve ordet mening referer til den hverdagslige bruken av det, og er verbalsubstantiv til å 'mene'. *Det Norske Akademis ordbok* forklarer mening som en «(dypere eller skjult) betydning av ytring, tegn e.l.; fornuftig sammenheng»; «hensikt; intensjon»; «bestemmelse» eller som en «oppfatning; syn» (2018: s.v. *mening*). Felles for aspektene i definisjonene er at de er subjektorienterte, det vil si at de er avhengige av et subjekt som avgjør hvorvidt noe er meningsfullt eller ikke. Slik forklares mening ofte ut fra epistemologiske gyldighetsfordringer. Et subjektorientert meningsbegrep tar utgangspunkt i kunnskap det meningssøkende subjektet allerede sitter inne med.

Kontainerteknologi brukes til redegjørelsen av det meningsproduserende rommet som en forutsetning for meningsdannelse. Kontainerteknologien skal slik sett utarbeidet selve rammeverket for rommet mening oppstår i, og *rom* forstås i begrepets videste forstand. Denne forståelsen bygger på Zoë Sofia sin utgreiing om begrepet, i hennes artikkel «Container Technologies». Hos henne fungerer universet som et meningsproduserende rom. I denne teksten avgrensers rommet seg naturlig ved at det etterspørres meningsdannelse innad i ulike konstruerte rom, henholdsvis gjennom bygninger, i naturen og i sosiale roller og relasjoner. I denne oppgaven vektlegges den subjektive meningsproduksjonen gjennom ulike konsepter fra Jacques Lacans psykoanalyse, samt i Sandra Gilbert og Susan Gubars redegjørelse av monster- og englevinnen i *The Madwoman in the Attic*. Også i Gastons Bachelards *The Poetic of Space* tar for seg en subjektorientert meningsdannelse.

Mening trenger imidlertid ikke å være utelukkende subjektorientert. Ved å ta utgangspunkt i teorier som forholder seg til meningsbegrepet på ulikt vis, kan mening fremstå som en både fiksert og ikke-fiksert størrelse innenfor litteratur. John Durham Peters introduserer et meningsbegrep i *The Marvelous Clouds* som opptrer som «'indekser' eller 'ikoner', det vil si typer tegn som har en eller annen 'naturlig' form for forbindelse med sitt meningsinnhold» (Eliassen, Malvik og Menage, 2017: 304). Jeg forstår hans meningsbegrep som et motstykke til den subjektorienterte meningsproduksjonen som man kan se gjennom for eksempel Lacan. Hos Peters kan mening oppstå og eksisterer utenfor det observerende individet – mennesket har i hans forståelse ikke et egentlig monopol på mening. Han trekker frem mening, især den som finnes i naturen, som stort sett utilgjengelig for oss. Til tross for at den

er utilgjengelig, poengterer Peters at dette ikke betyr at den ikke eksisterer: «Nature abounds in meaning, most of which we have no idea how to read or even acknowledge that it is there» (2015: 380-381). Naturens iboende meningsdannelse åpner opp for en reforhandling av det subjektorienterte meningsbegrepet, og går derfor i opposisjon til det vi finner hos tenkere som for eksempel Jacques Lacan, Gaston Bachelard, Sandra Gilbert og Susan Gubar.

3.1 Kontainerteknologi

I analysen skal det påvises hvordan ulike steder genererer mening for karakterene. Jeg har avgrenset disse meningsproduserende rommene til tre ulike miljøer som alle tre romanene utforsker. Det første meningsrommet er knyttet til karakterenes hjem. Det vil si Hærø gård for Gunvor, Gan gård hos Rikka og huset til Olai for Sara. Deretter undersøkes havet som meningsprodusent på grunn av Sara, Rikka og Gunvors nære og intense forhold til havet som omgir dem. Den siste meningsproduksjonen som utforskes er den som viser seg i sosialkonstituerte roller, nærmere bestemt innenfor morskap og ekteskap som også forstås som ulike rom.

Dette griper tilbake til forfatteren Emile Zola som skrev om den eksperimentelle romanen forankret i naturalismen. Zola ser forfatteren som en type forsker som observerer og prøver seg frem med karakterene han eller hun har skapt. Et av hans grunnprinsipper for den eksperimentelle metoden er det han betegner for miljøfaktoren, og adresserer hvordan

[...] disse fenomena, disse hendingane som er forårsaka av mekanismar i organ som handlar under innverknad frå det indre miljøet, slår ikkje ut som isolerte einskildhandlingar i eit tomrom. Mennesket eksisterer ikkje aleine, det lever i eit samfunn, i eit sosialt miljø, og for oss romanforfattarar verkar dette sosiale miljøet difor stadig modifierande på fenomena (Zola, 2007: 284).

Å se karakterene gjennom bestemte miljøer kan avdekke ulike sosiale normer, underliggende maktstrukturer og de mer eller mindre ubevisste driftene som kommer frem i møte med naturen og til karakterenes opphav. Dette er alle faktorer som jeg mener medierer mening til karakterene.

Den miljødeterministiske fremstillingen, som naturalister som Zola fattet særlig interesse for, illustrerer hvordan mening kan skapes og endre seg i miljøet karakterene befinner seg i. Det kan virke som en selvfølge, men undersøkelsen av karakterenes miljø og hvordan de tilpasser seg dette miljøet kan avdekke en bestemt type innsikt i karakterenes handlingsmønster, uten at dette er bakgrunnen for hvorfor jeg har valgt å inkludere kontainerteknologi.

3.1.1 Zoë Sofia og Gaston Bachelard

Zoë Sofia presenterer i sin artikkel «Container Technologies» (2000) hvordan kontainerteknologi ikke bare er å forstå som en simpel kontainer, men derimot er en teknologi som legger til rette og er en forutsetning for ulike former for eksistens. Kontaineren, nært beslektet til det hun kaller for *space (rom)*, er enhver konstruksjon som «holder» på noe. Sofia opererer dermed med et vidt og inkluderende begrep som spenner fra den tradisjonelle kontaineren til en oppvaskklut. Også livmoren, urinblæren, kroppen, huset og mer abstrakte begreper som morskap, nettverk og ekteskap, er ulike former for rom hos Sofia og inngår under kontainerteknologibegrepet hennes. Her skal Sofias kontainerfilosofi gi innblikk i hvordan mening kan og må oppstå innenfor definerte størrelser, for å tilrettelegge for dannelsen av den.

I historisk sammenheng har kontainerteknologien gjerne blitt assosiert med den uintelligente og passive delen av teknologiverdenen. Uten føringen av en sterk kjønnsbinaritet, påpeker Sofia at kontainerteknologiens tiltenkte passive og «uintelligente» egenskaper er egenskaper som ofte defineres som feminine attributter: «Artifacts for containment and supply are not only readily interpreted as metaphorically feminine; they are also historically associated with women's traditional labors» (Sofia, 2000: 182).⁸ Kontainerteknologienes assosiasjoner med det kvinnelige hevder hun kan ha opphav i at vårt første møte med en form for oppbevaringsenhet er nettopp livmoren (Ibid.: 187) – oppbevaringsstedet for ufødte pattedyr.⁹

Et viktig teoretisk poeng Sofia opererer med er derfor hvordan kontainerteknologien er mer enn en passiv holder, men en intelligent konstruksjon som kan brukes som en forutsetning for ulike typer handling. I denne oppgavens epigraf strever Faust med å bestemme seg for hva som kom først av *ordet*, *mening* og *handling*. Konklusjonen til Faust blir at ord og mening ikke får en særskilt betydning uten skapermakten, som jo er å forstå som en *handling*. Handling i rommet kan derfor forstås som en forutsetning for dannelsen av *mening*. Sofia slår fast at intelligens ikke nødvendigvis dannes i kognisjonen, men snarere er et resultat av en samhandling mellom individ og miljøet individet befinner seg i (2000: 183). Dette er et poeng hun har hentet fra sosialantropologen Gregory Bateson og tangerer dessuten Jacques Lacans forståelse av meningsdannelse mellom ulike signifikanter. Derfra trekkes også psykoanalytikerens Winnicotts poeng «[t]here is no such thing as an infant» (Winnicott i Sofia,

⁸ Eksempler på tradisjonelle kvinnelige yrker er melking, matlaging, fermentering og hagearbeid – oppgaver som krever et visst omfang av ulike typer kontainerteknologier (potter, spann og lignende) (Mumford i Sofia, 2000: 186). Et poeng er at det kvinnelige forholder seg passivt på et sted (hjemmet), mens mannen gjerne forlater huset og på den måten har en langt mer aktiv posisjon i samfunnet. *Stengt* eksemplifiserer dette.

⁹ Livmoren har gjennom Sigmund Freud symbolisert den underbevisste frykten for å bli levende begravd, noe av det mest uhyggelige et menneske kan forestille seg (Freud, 1998:45).

2000: 183), og en annen psykoanalytiker, Ogden, sin videreføring av dictumet som lyder «[t]here is no such thing as an infant [apart from the maternal provision] (Ibid.: 183, forfatterens klemmetegn). I resonnementet til Sofia blir det tydelig at en ting ikke kan eksistere uten noe annet, og rommet er en forutsetning for at vi i det hele tatt kan eksistere og samhandle med hverandre. I denne oppgavens sammenheng kunne man bygget videre på parabelen og sagt: «det eksisterer ikke mening [separat fra ‘rommet’]», som jo har endt opp med å bli denne oppgavens tittel. Kontainerteknologiens ulike former skal operere som et overordnet rammeverk for rommet der mening kan oppstå hos karakterene i romanene; om det så er innenfor geografisk avgrensede områder eller i sosialt konstituerte roller som begge er gyldige rom i Sofias kontainerbegrep. Kontainerteknologien ivaretar, forvalter og fasiliterer, hvilket er skapende attributter som argumenterer imot kontainerteknologiens rykte som passive konstruksjoner innenfor teknologiens verden.

I videreførelsen av Zoë Sofia bruker jeg den franske filosofen Gaston Bachelard om «hjemmets betydning». Bachelard overrasket samtlige av sine forskerkolleger da han brått skiftet interesseretning fra å beskjeftige seg med vitenskapsfilosofi til psykoanalyse ved å utgi boken *La psychanalyse de feu* (1938) (*The Psychoanalysis of Fire*). Et verk som i tillegg til å snu hans karriereretning, skulle bedrive psykoanalysering av ilden som element (Gilson i Bachelard, 1969: viii). Forestillingsevnen ble hva Bachelard særlig interesserte seg for deretter. Et av hans senere verker, *La poétique de l'espace* (*The Poetics of Space*), utgitt i 1958, tar for seg rommet som et poetisk bilde og hvordan våre forestillinger om indre og ytre rom former subjektets tanker, minner og drømmer.¹⁰ Selv beskriver Bachelard (1969) verket som en fenomenologi av forestillingsevnen (xiv). Hjemmet knyttes til meningsproduksjon i kapittel 5, og her bidrar Bachelard med sin forståelse av huset som fasiliterende instans for forestillingsevnen som kan uttrykkes gjennom karakterene i verket. Bachelards rom sammenfaller godt med Sofias inkluderende bruk av termen. Bachelards poetikk skiller seg imidlertid radikalt fra Sofias materialistiske vurdering av kontainerrommet, ved at han behandler menneskets poetiske forhold og tilnærmelser til det, snarere enn etablerte «rom».

Bachelards verk er nok et av teoriverkene John Durham Peters ville betegnet som formålstjenlig uskarpt.¹¹ Bachelard skriver flytende om sine poetiske bilder og dannelsen av dem innenfor ulike rom: «I tried to consider images without attempting personal interpretation» skriver Bachelard (1969: xiv) i bokens introduksjonskapittel. Grepet oppmuntrer leseren hans

¹⁰ Jeg siterer fra den engelske oversettelsen av *La poétique de l'espace* gjort av Maria Jolas utgitt i 1969.

¹¹ «'Er ikke det uskarpe ofte nettopp det vi trenger?' [...] Med andre ord kan det uklare bildet være mer formålstjenlig enn det skarpe (Peters i Eliassen, Malvik og Menage, 2018: 299).

til å fundere videre på egen hånd og gjør den dessuten svært anvendbar for litterær analyse. Poetiske bilder er ifølge Bachelard tilværelsens skaper (Ibid.: xix) og den flyktigste delen av menneskets kreative bevissthet: «It becomes a new being in our language, expressing us by making us what it expresses; in other words, it is at once a becoming of expression, and a becoming of our being. Here expression creates being» (Ibid.). Det er altså ikke bare hans tanker om rommenes funksjon som nyttiggjør seg gjennom Bachelards poetikk. *The Poetics of Space* er dessuten et utmerket verk som tar for seg forestillingsevnen. Hvordan den fungerer i tekst skal jeg påvise gjennom Rikka, Gunvor og Saras forestillingsevner i denne oppgavens respektive romaner.

3.2 Mediefilosofi

John Durham Peters illustrerer gjennom blant annet delfiner hvordan de elementære mediene fungerer i *The Marvelous Clouds* (2015). I motsetning til storparten av delfinforskningen er ikke Peters mål å vise hvordan kommunikasjon med disse eksepsjonelt intelligente havvesenene kan hjelpe oss i å kommunisere med romvesener.¹² Peters bruker delfiner for å illustrere hvordan medier fungerer på et artsspesifikt nivå og «[...] betinget av den form for intelligens og til og med kroppslige form som de forskjellige artene har» (Peters i Eliassen, Malvik og Menage, 2017: 300). Delfinene er perfekt utformet for å leve i havet; mennesket til å leve på land. Når mennesket likevel velger å transportere enten varer, idéer eller seg selv over havet, må mennesket ty til spesielle metoder for å realisere denne forflytningen. Det er dette Peters mener når han argumenterer for at medier er artsspesifikke.

Meningsbegrepet til Peters står som en modifikasjon av det subjektorienterte meningsbegrepet, da Peters påstår at «[n]ature's lesson is that meaning does not require a subject» (2015: 380). Et argument som kommer til å bli brukt i situasjoner der heltinnene konfronterer naturen uten at naturen innfrir forventningene, spesielt i kapittel 6. Dette gir seg til kjenne i litteraturen som en slags tilstand av ikke-mening, der signifikantets meningsinnhold misforstås og begynner å flyte fritt: «The signifier is not secured by the weight of the signified,

¹² Jf. historien om delfinen Peter, et mislykket NASA-finansiert eksperiment ledet av nevroforskeren Dr. John Lilly i 1960-årene. Forskerne skulle lære Peter å kommunisere med mennesker ved hjelp av språkliggjøring gjennom luftpullet deres. Delfinen knyttet et særdeles sterkt forhold til sin «menneske-kollega» Margaret Howe Lovatt. Når prosjektet ble avblåst tok Peter selvmord på grunn av sorg etter adskillelsen fra Lovatt. Se «The dolphin who loved me: the Nasa-funded project that went wrong», publisert 8. juni 2014 i *The Guardian*.

it begins to float free» (Jackson, 1981: 40).¹³ Gjennom dette perspektivet kan Gunvor og Rikkas drukning for eksempel komme av en misoppfatning om mening.

3.2.1 Elementær mediefilosofi

I et intervju har Peters uttalt at media er en term som bringer folk sammen, og må forstås som termen «media» sin overordnede funksjon (Eliassen, Malvik og Menage, 2017: 299). Peters foreslår termen infrastrukturalisme til bruk innenfor humaniora på grunn av infrastrukturen sin innfløkte karakter. Infrastruktur kan defineres som «large, force-amplifying systems that connect people and institutions across large scales of space and time» (Edwards, Paul N. i Peters, 2015: 31). Infrastruktur er en nøkkelstruktur som tilrettelegger for intersubjektiv kontakt. Infrastrukturalisme kan nær sagt belyse menneskets muligheter og begrensninger i møtet med verden. Et eksempel på bruk av infrastrukturalisme er postgangen mellom Sara i *Stengt* og en sosialistisk prest. For henne er infrastruktur en metafor for muligheter.

Peters har forklart at mediabegrepet kan forstås som enten harde eller myke medier. Harde medier er begreper som «massemedier», «digitale medier» og «gamle medier». Disse forstås gjennom et systematisk arbeid med dem, mens de myke (uklare) mediene, for eksempel de elementære, er vanskeligere å redegjøre for på samme måte (Eliassen, Malvik og Menage, 2017: 299–300). Det er i de uklare mediene meningsspørsmålet problematiseres. Hos Peters står naturens meningsproduksjon ofte som vitne på mening som er utilgjengelig for subjektet.

Peters hevder at vi, ved å løsrive mediekanalen fra sin tradisjonelle rolle som bærer av kommunikasjon, får et mediebegrep som i tillegg til å fungere som en formidlingsenhet i tradisjonell forstand får infrastrukturelle egenskaper som ivaretar og tilrettelegger for ulike former for liv: «Once communication is understood not only as sending messages – certainly an essential function – but also as providing conditions for existence, media cease to be only studios and stations, messages and channels, and become infrastructures of life» (2015: 14). Mediets formidlende egenskaper blir en måte for oss å se verden på og vi trenger medieteknologi for å få tilgang på verden. Dette er nært forankret til arkeologen André Leroi-Gourhans poeng, nemlig at teknologi og menneske har forent seg i et avhengighetsforhold der mennesket ikke lenger forstås som hverken «naturlig» eller «kunstig», men snarere en forening av både-og: «[...] with humans the two rivers [evolution and technology] have flowed together»

¹³ Sitatet henviser til fenomenet *thingless names* innenfor fantastisk litteraturteori. Tingløse navn er fenomener som peker til signifikanter som ikke har et tilhørende objekt. Hos Jacques Lacan kan ethvert signifikant forstås på denne måten, men i Jacksons sammenheng spiller det for eksempel på Lovecrafts Cthulhu eller Jølsens Vilde Vaa.

(Ibid.: 267, min bemerkning i klammetegn). På denne måten kan man vurdere mennesket som en art som har dratt nytte av naturen for å få tilgang på den, til forskjell fra andre arter som nyttiggjør seg av omgivelsene på andre måter. Denne menneskelige egenskapen står som et essensielt utgangspunkt for hvordan mennesket bruker media og teknologi for å skape ulike former for mening i verden for sin egen del.

3.2.2 Peters' meningsbegrep

Peters inviterer til en reforhandling av meningsbegrepet i *The Marvelous Clouds* sitt introduksjonskapittel når han erklærer at «[...] we have to rethink what we mean by meaning» (2015: 4). Ved å hevde at det eksisterer mening utenfor subjektet er det viktig å etablere hva *mening* egentlig kan være. For hva mener vi med mening, og hva ligger i denne forståelsen? Peters tar avstand fra ordbøkens krav om et meningsproduserende subjekt, og ser det som «repositories of readable data and processes that sustain and enable existence» (Ibid.: 4). Det er, i likhet med Zoë Sofias filosofi, snakk om kontainere som gjør meningsdannelse mulig. Mening trenger ikke et subjekt for å oppstå, men det trenger et oppbevaringssted for meningsdannelsen: en kontainer. Peters konkretiserer meningsbegrepet – ikke bare er meningsbegrepet presisert, men utvider og begrenser også brukerens område av hvor mening er å innhente.

I tradisjonelle humanistiske disipliner har det vært forstått slik at verden forklares, mens subjektet forstås. Peters har, som nevnt, en annen, ambivalent tilnærming til hvordan mening kan oppstå og hva som danner grunnlaget for den. Meningsmonopolet som tradisjonell humaniora har tatt på seg utfordres i møte med Peters mediefilosofi. Han avskriver ikke meningsdannelsen som oppstår subjektivt, illustrert gjennom for eksempel Lacan, men han viser også til meningsproduksjon adskilt fra subjektkravet som meningsbegrepet oftest baserer seg på. Når mening oppstår i seg selv frigjøres det subjektet som vurderer hvorvidt noe er menings- eller betydningsfullt. Dette fritar mennesket fra en overveldende meningsdannelse (2015: 381) konkluderer Peters. De subjektive definisjonene viser hvordan vi intuitivt gjenkjenner mening når vi finner den, uten at vi kan eller at det kreves en forklaring av hva som var meningsfylt ved «det». Peters påviser at intensjoner ikke bare misforstås i omgivelsene våre, men også i kulturelle sammenhenger i samspill med andre: «Almost everything that occurs does so without intention or deeper meaning, including much of what people say» (Ibid.). Meningsbegrepet, som er tuftet på subjektivitet, står altså, ifølge Peters, på vaklende grunn. Dette fordi det ofte ikke foreligger noen reell, ubevisst mening å analysere for oss. I stedet kan

man analysere og innhente håndfaste data fra omgivelsene våre; en bestemt definert mening som ikke lar seg redegjøre for ved det intrikate subjektet: «Meaning was only fragile because it was anchored to the flimsiest and ficklest of all things, subjectivity, which made meaning vulnerable to the depressive whims of mood. *Real meaning is not fragile: it is exuberantly abundant, overwhelmingly so*» (Ibid.: 379, min utheving). «Ekte mening» trenger ikke være intensjonell eller skjør, noe vi kan oppdage både i samvær med folk og dyr, og spesielt i møte med havet som undersøkes i analysen.

Når Peters griper tilbake til de elementære mediene krever dette ikke bare en reforhandling av mediebegrepet, men også av meningsbegrepet. Reforhandlingen må skje fordi den meningen som nødvendigvis er å finne i naturen, i medier og ofte i kommunikasjon, eksisterer uavhengig av dens møte med et subjekt. Peters (2015) skriver at «[t]o posit media of nature is to deny the human monopoly of meaning» (380). Store deler av meningsproduksjonen som eksisterer i naturen oppstår frigjort fra karakterene fordi det ikke ligger en definert kommunikasjon til den i meningen som oppstår i naturen.

3.3 Psykoanalytisk og feministisk litteraturteori

Psykoanalysen har lenge innenfor feminismen blitt beskyldt for å opprettholde status quo for patriarkatet, og dens far, Sigmund Freud, er ofte utpekt som den store syndebukken. Det kan derfor virke besynderlig å ha dem plassert under samme delkapittel. Flere feministiske tenkere, som blant andre Germaine Greer, hevder at psykoanalysen representerer en dobbel standard for mental helse: «that which is considered normal and desirable behavior for men is thought to be neurotic or even psychotic for women» (Rigney, 1978: 3), og det er nok i mange tilfeller også sant.

Selv om kvinnehelse, historisk sett, har vært gjenstand for urett gjennom psykoanalytisk teori, brukes den ofte i samhandling med feministiske lesninger av skjønnlitteratur. Det skorter ikke på teoretiske undersøkelser skrevet av kvinner som stiller Freuds psykoanalytiske fundament til veggs. To eksempler på slike undersøkelser er Simone de Beauvoirs *The Second Sex* (1949) og Kate Milletts *Sexual Politics* (1970). I 1970-årene gikk det en bølge innad feminismen der flere av undersøkelsene gikk ut på å finne kvinnens plass, ofte gjennom bruk av psykoanalytisk teori, den strukturelle delen av antropologien (influert av Claude Lévi-Strauss) og marxisme (Rivkin og Ryan i Rubin, 2017: 901). Luce Irigaray er en kvinnelig psykoanalytiker som går hardt ut mot Freud. Hun er tydelig påvirket av Jacques Lacan, de er for eksempel begge opptatte av språk. Men Irigaray og Lacan er også uenige på en rekke

områder, blant annet avviser hun Lacans påstand om fallos som urelatert til den mannlige anatomien. H  l  ne Cixous erklærer fallosentrisme som *alles fiende* (1981: 96), og fører en sterk parallell mellom skriftens historie og den fallosentriske tradisjonen som den freudianske psykoanalytiske teorien førte med seg og som Lacan i en stor grad viderefører.

Anvendelsen av Lacans psykoanalyse og feministisk litteraturteori er knyttet opp mot et spørsmål om sosialt konstruerte kjønn, hva man gjerne betegner som *gender*.¹⁴ Når jeg skriver om kjønn er det gender-begrepet jeg har i mente. Hos Lacan forstås kjønnsidentitet som en lovmessighet, noe som påtvinges subjektet (Rose i Lacan, 1975: 29). I litterære analyser er psykoanalyse ofte benyttet som et forklaringsgrunnlag for hvordan kvinneundertrykkende tendenser har oppstått innenfor patriarkatet. Gilbert og Gubars massive teoriverk *The Madwoman in the Attic*, originalt utgitt i 1984, er et eksempel på et teoriverk som undersøker patriarkalske samfunnsstrukturer for å avdekke kvinneundertrykkelse gjennom kvinners romantradisjon.

Lacans forståelse av kvinnen innenfor det symbolske finner jeg likevel interessant og jeg mener den godt lar seg kombinere med deler av den feministisk-teoretiske diskursen. Lacan karakteriserer kvinnen som ufullstendig innenfor den symbolske ordenen. Hennes posisjon innenfor det symbolske er nært forankret til hva Lacan betegner som *l'objet petit a*. Kort forklart betegner *l'objet petit a* en posisjon innenfor det symbolske som kan fylle mannens kastrerte tomrom – det er snakk om å fylle et begjær. I så måte eksisterer ikke kvinnen *som et subjekt* i Lacans forståelse av det symbolske. Dette er ikke det samme som å hevde at hun ikke eksisterer overhodet. Et viktig poeng, slik jeg forstår Lacan, er at til tross for kvinnens antatte ufullstendighet er hun også *noe mer* enn hva den symbolske ordenen tillater. Kvinnen, som et ufullstendig fenomen innenfor det symbolske, har mye til felles med Gilbert og Gubars redegjørelse av kvinneskikkelsen som en enten typisk engel- eller monsterskikkelse innenfor litteraturen. Som jeg blant annet skal vise i denne delen av teorigrunnlaget, kan englekvinnen v  re kvinnen som har føyet seg etter den symbolske ordenens strukturer. Monsterkvinnen er kvinnen som fornekte disse. Når kvinnen avviser sin fikserte posisjon innenfor det symbolske er dette, kort fortalt, et uttrykk for hysteri innenfor lacansk teori.

3.3.1 Jacques Lacans *signifying chain*

Psykoanalytisk orientert tekstlesning har som mål å gripe under tekstens «overflatiske nivå» ved å forsøke å tyde ubevisste prosesser som foregår i karakteren. Det er på sett og vis en type

¹⁴ Begrepets motpart er *sex* som omfavner *male* (hannen) og *female* (hunnen) – såkalte biologiske kjønn.

individualisering av karakterene man møter i teksten, som et uttrykk for en underliggende bevissthet i vedkommende. Utfordringen ved en slik psykologiskorientert lese måte er, banalt nok, at man utstyres fiktive representasjoner av mennesker med menneskelige ubevisste prosesser. Det kan i så tilfelle komme i veien for teksten som et skriftlig uttrykk satt i system.

Jacques Lacan har videreført arven etter Sigmund Freud, men introduserer nye elementer i sin psykoanalytiske teori. Hans største bidrag til psykoanalysen er teoriverket *Écrits* som ble utgitt første gang i 1966. Et viktig utgangspunkt hos han er hans bruk av lingvisten Ferdinand de Saussures begrepspar *signifikant* (*signifiant*) og *signifikat* (*signifié*). Sammen utgjør signifikanten og signifikatet *tegnet* (*signe*) (de Saussure, 2011: 67). Signifikanten er tegnets forside, og er å forstå som tegnets materialitet, dets auditive karakter i form av lydbilder, eller dets visuelle fremstilling ved bokstaver. Innholdssiden av tegnet er den konseptuelle betydningen som tegnet viser til, og forbindelsen dem imellom har dermed en nær relasjon til hverandre (Ibid.: 66). Tegnet uttrykker meningsfull kommunikasjon for mennesket, og illustrert gjennom formelen $\frac{S}{s}$ hos Lacan (2007: 415). I formelen representerer den lille, kursiverte *s* signifikatet, mens *S* markerer signifikanten. Lacan underlegger signifikatet, meningsinnholdet, signifikanten, formsiden av tegnet. Dette er fordi man aldri kan være sikker på signifikantens meningsinnhold: «According to Lacan, there is no mutuality between signifier and signified, no reciprocal penetration or determination of the one by the other» (Fink, 2004: 80). Signifikantets vilkårlighet uttrykkes gjennom brøkstreken i formelen.

Lacans versjon av Saussures tegn avviker radikalt fra sistnevntes egen illustrasjon, som er omvendt, med et signifikantet underlagt signifikatet. Det vil si at Lacan forkaster Saussures stabile relasjon mellom begrepsparet. Hos Lacan danner tegnet for eksempel ikke et sammensatt «tegn» bestående av forside og meningsinnhold, men det er snarere forskjellige signifikanter som danner et meningsinnhold i deres relasjoner til andre signifikanter. I stedet for Saussures stabile relasjon, er det heller et poeng hos Lacan hva signifikanten *ikke* betyr når man skal forstå meningsproduksjon: «The signifier is a unit in its very uniqueness, being by nature a symbol, only of an absence», skriver han i «Seminar on 'The Purloined Letter'» (1972: 54).¹⁵ Mening for Lacan, signifikatet, har aldri en fiksert plass i et system, men oppstår i relasjon mellom signifikanter i en *signifying chain* (*meningskjede*). «For the signifier, by its very nature, always anticipates meaning by unfolding its dimension before it» (Lacan, 1977: 153). Dette er et perspektiv som åpner for et mer organisk syn på tegnet og dets meningsproduksjon. Tolkning av tegn blir da ikke å avdekke en iboende mening, slik som hos Saussure, men snarere en

¹⁵ Originalt utgitt 1954, og er en del av *Écrits* åpningstekster.

kontinuerlig prosess der nye tegn påvirker hvordan vi ser de foregående. Meningsinnholdet i tegnet er på denne måten skiftende, og åpner for en meningsdannelse som kan reverseres og etter hvert oppløses: «whenever I appear as meaning, I am manifested elsewhere as fading, condemned to extimity (intimate exteriority)» (Paccaud-Huguet, 2006: 282). Dette betyr at den meningen som er å finne i signifikanten oppløses når man er nær ved å gripe det. Lacans språkteori ligger derfor utenfor subjektet, jeg-et, men er snarere en ordning av det underbevisste. I lacansk forståelse er den menneskelige underbevisstheten strukturert som språk.

Det imaginære hos Lacan

Det imaginære er en av tre ordener i lacansk teori, og ble redegjort for av Lacan på 60- 70-tallet. Det imaginære, det reelle og det symbolske er å forstå som tre ulike psykologiske registre. Den imaginære ordenen baseres på speilingen som foregår gjennom to ulike subjekt, men betegner bildet subjektet har av seg selv. Speilstadiet er et godt eksempel på en imaginær tilstand, og trekkes frem som et av Lacans paradeeksempler. Speilstadiet forklares ut ifra hvordan det seks måneder gamle barnet oppdager seg selv gjennom sitt eget speilbilde for første gang. Dette er å gjenfinne i følgende sitat: «We have only to understand the mirror stage *as an identification*, in the full sense that analysis gives to the term: namely, the transformation that takes place in the subject when he assumes an image» (Lacan, 1977: 2, forfatterens uthevinger). Barnet, som ser seg selv i speilet, blir gjenstand for en misoppfatning, da speilbildet er en refleksjon overført til barnet, og ikke en helhetlig representasjon av det. En lignende speiling kan foregå mellom andre relasjoner. Samhandlingen er i utgangspunktet en gjensidig speiling der de to aktørene kun speiler hverandre og skaper en dyadisk relasjon.

3.3.2 Feministisk litteraturteori

Peters beskriver skriftspråket på følgende vis: «Writing, broadly understood, is a medium that extends memory, governs transactions, empowers states, and alters the three fronts of civilization: relations within the self, between people, and between people and nature» (2015: 262). Kvinner har en lang og lei historie om undertrykking gjennom språk, sykeliggjøring og regulering. Hos Lacan forstås den sosiale rammen av normer og regler gitt gjennom språk som en del av det symbolske. I *Encore* uttrykkes dette på følgende måte: «The subject is nothing other than what slides in a chain of signifiers, whether he knows which signifier he is the effect

of or not» (Lacan, 1999: 50). I denne forståelsen ligger altså mye av problematikken relatert til kvinnen i samfunnsordninger som definerer henne, som et signifikant, på en bestemt fiksert måte. Spor av en slik undertrykking hevder Sandra Gilbert og Susan Gubar (2000) at man kan se tydelige spor av i tekster skrevet av kvinnelige forfattere i det nittende århundre, som ofte skriver om å «bryte ut» fra patriarkalske samfunnsnormer. Kvinnen blir, i likhet med naturen, enten oppfattet som god og givende eller forbindes med ødeleggende vegetativ kraft som må kontrolleres. Denne dualiteten blir problematisk, fordi den gir lite rom for nyanser innad i subjektet. Kvinnen i patriarkatet befinner seg viklet inn i diverse maktstrukturer som forteller henne hvordan hun må være: «[...] assertiveness, aggressiveness – all characteristics of a male life of ‘significant action’ – are ‘monstrous’ in women precisely because ‘unfeminine’ and therefore unsuited to a gentle life of ‘contemplative purity’» (Gilbert og Gubar, 2000: 28). Hun dras derfor mellom å godta patriarkatets undertrykkende struktur eller å avvise den (Ibid.: 78). Dette er en enten-eller-forestilling om kvinnenaturen som den angloamerikanske feministiske litteraturforskningen betegner som et distinkt skiller mellom den såkalte engle- og monsterkvinnen. Gilbert og Gubar skriver:

Significantly too, the explosive violence of these ‘moments of escape’ that women writers continually imagine for themselves returns us to the phenomenon of the mad double so many of these women have projected into their works. For it is, after all, through the violence of the double that the female author enacts her own raging desire to escape male houses and male texts, while at the same time it is through the double’s violence that this anxious author articulates for herself the costly destructiveness of anger repressed until it can no longer be contained (Ibid.: 85).

I *Stengt* og *Rikka Gan* er «bryte ut»-tematikken åpenbar, men den er også til stede i *Gunvor Thorsdatter til Hærø*. Det er snakk om en slags søken innenfor mannsdominerte strukturer for å finne seg selv. Slik sett tillegges romanene et dannelsesperspektiv, der dannelsesdimensjonen foregår gjennom indre modningsprosesser i heltinnene. Som Gilbert og Gubar poengterer er patriarkatet ofte kilden for vanskelige følelser hos kvinnelige karakterer. Det fører til en dobbelthet i kvinnen som kommer av en frykt for å være «the mad woman» hun ser i speilet, snarere enn englekvinnen patriarkatet vil at hun skal være (Ibid.: 77).

Kvinnen som oppdager en ny side av seg selv i speilet, leser jeg som en imaginær tilstand for henne. I utgangspunktet speiles hun gjennom patriarkatets blikk, men når hun ser seg selv som noe annet, innser hun løgnen og kan bryte ut i «hysteri». Dette begrunner jeg med filosofen Slavoj Žižek redegjørelse for Lacans syn på den hysteriske i *Looking Awry* fra 1991. En lidelse som vanligvis assosieres til kvinnen, men som innenfor lacansk teori i praksis kan ramme begge kjønn. Hysteri handler om hvordan subjektet stiller spørsmål til sin symbolske identitet. Žižek forklarer:

«Why am I what you are saying that I am?» This question rises as the hysterics' reaction to what Lacan, in the early 50s, called the 'the founding word', the act of conferring a symbolic mandate that, by naming me, defines, establishes my place in the symbolic network. [...] In other words, the hysterical question articulates the experience of a fisure, of an irreducible gap between the signifier that represents me [...] and nonsymbolized surplus of my being there (1992: 131).

Den hysteriske kvinnen stiller seg derfor ovenfor diskursen som definerer henne som et fiksert objekt, som for eksempel mor, kone, kvinne, prostituert, engel og monster. Hun stiller spørsmål til denne definisjonen: hvorfor er jeg den du sier at jeg er? Derfor forstår Žižek den hysteriske kvinnen som et uttrykk for subjektivitet i dens reneste form, fordi den hysteriske søker kunnskap om seg selv som eksisterer utenfor det symbolske. Hun godtar derfor ikke de bestemte forestillingene av hvordan hun må være. Dette er også å stille spørsmål til kjønnsforholdet. Gilbert og Gubars refleksjoner rundt forholdet mellom engle- og monsterkvinnen kan derfor leses som et uttrykk for to ulike kvinneposisjoner vedrørende det symbolske; altså mellom kvinnen som har akseptert sin posisjon innad patriarkatets sosiale strukturer, eller hun som forneker den. Monsterkvinnen er nettopp derfor «[...] simply a woman who seeks the power of self-articulation [...]» (2000: 79). Hun forsøker altså å bryte ut fra patriarkatets fikserte forestilling om henne som et objekt for mannsbegjær. Hun forhindres gjennom disse strukturene fra å være noe i-seg-selv når hun objektivteres gjennom samfunnets (patriarkatets) defineringer av henne.¹⁶

Gayle Rubin, feminist og antropolog, redegjør for kvinnens historiske posisjon som en handelsvare i sin artikkel «The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy of Sex'» fra 1975. Artikkelen baserer seg på hennes lesninger av antropologen Claude Lévi-Strauss, Sigmund Freud og Jacques Lacan, i tillegg til marxistisk teori gjennom Marx og Engels. Artikkelen skal forklare grunnene bak kvinnelig undertrykkelse og er en redegjørelse av sex/gender-begrepsparet.

Kapitalismen er «a set of social relations – forms of property, and so forth – in which production takes the form of turning money, things and people into capital» (Rubin, 2017: 903). I denne forståelsen illustrerer særlig *Stængt* og *Rikka Gan* hvordan kvinnen nedvurderes til kapital. Sara som flyttes fra det ene stedet til det andre før hun til slutt motvillig ender opp hos Olai, et sted som aldri føles som noe annet enn et fengsel for ungjenta, mens Rikkas seksualitet etter hvert misbrukes av familien og Mattias Aga slik at hun og familien kan bo på Gan.

Ekteskapsinstitusjonen har ofte basert seg på, hevdes det, kvinnens hjelpeløshet og hennes avhengighet til en sterkere og autoritær mannsfigur (Rigney, 1978: 5). Kvinnen er som

¹⁶ Jeg bruker termen i-seg-selv for å understreke at det handler om en søken etter noe essensielt, noe som står utenfor det symbolske som struktureres gjennom språket.

regel kjønnen som gis vekk, gjerne symbolisert gjennom en farsfigur som «gir fra seg» bruden. Da er kvinnen i teorien ikke en likestilt partner i relasjonen. Hun blir redusert til, slik Rubin argumenterer for, byttehandelens gave fra en mann til en annen: «If it is women who are being transacted, then it is the men who give and take them who are linked, the women being a conduit of a relationship rather than a partner to it» (2017: 909). Denne problemstillingen tas grundig opp i *Stengt* der det bibelske synet på kvinnen som mannens eiendom blir gjennomgående kritisert av Normann. Den feministiske teorien skal derfor hovedsakelig fungere som et bakteppe for patriarkalske samfunnsstrukturer maktdemonstrasjoner over Gunvor, Rikka og Sara. Samtidig tildeles den en psykoanalytisk dimensjon som redegjør for kvinnens posisjon innenfor den symbolske ordenen.

3.4 Metodisk fremgangsmåte

I den teoretiske refleksjonen har jeg redegjort for ulike teoretiske vinklinger som jeg vil bruke i analysen som følger. Målet er at de teoriene skal komplettere hverandre for å skape spenning, og for å avdekke ulike perspektiver i tekstene som er interessante i spørsmålet om meningsdannelse. Oppgavens formål er på ingen måte å avdekke essensen i hva mening er. Jeg vil heller forsøke å vise ulike innfallsvinkler om hvordan meningsbegrepet kan forstås og hvordan den fungerer i språk innenfor de tre teoretiske hovedretningene som tangerer *mening* på forskjellig måter.

De ulike teoretiske innfallsvinklene jeg har valgt meg ut, danner en såkalt metodepluralistisk fremgangsmåte for lesning av tekst. Metodepluralistisk fremgangsmåte har som en hvilken som helst annen metode sine fordeler og ulemper. Jeg mener fordelene for den meningsorienterte problemstillingen veier opp for ulempene. Meningsbegrepets sammensatte karakter oppmuntrer til en sammensatt teoretisk innfallsvinkel. Den bakenforliggende tanken er at de ulike teoretiske tilnærmingene omfavner og synliggjør ulike sider av tekstene som avslører «dybde»-nivåer og kompleksitet gjennom de ulike teoretiske egenskapene (jf. Nordahl, 1991: 166).

4 Handlingsreferat

Jeg referer fra romanenes førsteutgaver som ligger gratis tilgjengelig i Bokhylla på www.nb.no. Alle sitater fra romanene er nøye gjennomgått, men jeg har ikke tatt høyde for å påpeke eventuelle skrivefeil i dem med [sic.]-markering. Dette er et bevisst valg, da skriftspråket i romanene er lite etablert med store variasjoner fra verk til verk.

Patriarkat og *matriarkat* er betegnelser som brukes i analysen. Med betegnelsene mener jeg en samfunnsform som enten er hovedsakelig mann- eller kvinneorientert.

4.1 *Gunvor Thorsdatter til Hærø*

Forresten, hver eneste organisme var jo forsynet med sin aarsag til fremtidig ødelæggelse [...] (Prydz, 1906a: 235).

Gunvor Thorsdatter til Hærø er en gjennombruddsroman utgitt i 1896 av Alvilde Prydz. Den bygger fritt videre på karakterer fra Prydz' tidligere romaner *Lykke* (1890) og *Paa Fuglvik* (1891), og følges opp av *Barnene paa Hærø gaard* (1906). Romanens historiske tid ser ut til å være omtrent samtidig med bokens utgivelsesår, altså årene 1880-90. I romanen møter vi Gunvor og fru Elin, bosatt på Hærø hovedgaard (Hærøy i Nord-Norge), hvis slekt er rammet av en periodetypisk degenerert maskulinitet som etter hvert har ført dem i fallitt. Fru Elin, har i samarbeid med datteren sin Gunvor, lykkes i å bringe slektsgården til sin forhenværende storhet, men hennes tillitsforhold til menn er fullstendig og permanent ødelagt. Fru Elin har i denne sammenhengen innført et funksjonelt matriarkat på Hærø, med fru Elin som overhode og Gunvor som arvtager av Hærødynastiet. Gunvor skildres som en fornuftig, ung kvinne, med hjerte for både nære og fjerne i øymiljøet. Hun er en synlig skikkelse i Hærøbildet som fru Elins arvtager, men også fordi hun er et av overhodene på øyas salteri.

Hærø Gård er i rammefortellingen bebodd av fru Elin, datteren Gunvor Thorsdatter og faster Vikka. Etter hvert flytter fosterbarna Little-Gunn og Irmild Myrland inn på godset, hovedsakelig under Gunvors beskyttelse. Gunvors forlovede, legepraktikanten Svein Torgersen, flytter også inn etter å ha fullført utdannelsen sin i Kristiania. Romanen skildrer deres forhold til hverandre over omtrent to år, i en realistisk fortellerstil som veksler over mot romantiske og folkeeventyrlige tendenser. Parallelt med denne skildres folkelivet på Hærø, som er preget av folkesnakk, sjøfart og hardt fiskeriarbeid. Fra Torgersen ankommer øya telles dagene ned til deres bryllup som er satt til St. Hansaften et år senere. Av ulike grunner blir denne flyttet frem nok et år. Spenningskurven følger bryllupsdatoen i romanen, og når sitt

høydepunkt dagene før bryllupet skal stå.

På disse to årene rekker Gunvor å bli usikker på forholdet mellom henne og Torgersen, og hun får følelser for en nylig tilflyttet sorenskriver; Falck. Falck er imidlertid i et forhold med husholdersken sin, Mina Jøns, men det stopper ikke han fra å fortape seg i Gunvor. Når Gunvor oppdager at Torgersen har inngått et intimt forhold med hennes fosterdatter Irmild, parallelt med hennes gryende følelser for sorenskriveren, bestemmer hun seg for å avbryte forlovelsen. Hun inngår heller ikke noe forhold til sorenskriveren som hun, til tross for gjensidige følelser, oppdager at har et alkoholproblem. Gunvor bestemmer seg derfor for å leve alene.

Like etter bestemmelsen omkommer Gunvor i en båtulykke mens hun forsøker å redde to menn fra å drukne, Anders Halskar og Vesle Jon. Dette er et paradoks fordi Gunvor er blant de mest erfarne båtførerne på øya. De siste sidene av romanen forklarer hvordan Gunvors offerdød har hatt betydning for de gjenlevende på Hærø, og den kan tilsynelatende se ut til å ha en forsonende effekt på øysamfunnet:

– Og mangen en ærlig fisker og sjømand letter paa hatten, naar han farer forbi Stenholmen. Alle øjne ser derhen, alle har noget at takke for. De faamælte, tungsindige, de med indavendt blik og stille lader – det var hende, der kjendte deres lønlige tankeliv og lærte dem at finde den vej, de kunde gaa (Prydz, 1906a: 259).¹⁷

På grunn av Gunvor Thorsdatters milde og rettferdige vesen fungerer hun som en helgenskikkelse i etterkant av sin død for menneskene i øysamfunnet. Hennes minne videreføres i Lille-Gunn som har Gunvors øyne i *Barnene paa Hærø gaard*.

4.2 *Rikka Gan*

«Jeg vandt!»
«Nei, jeg!»
«Nei, jeg!»
«Hahaha – aa Gyrilda vi tabte begge.»
(Jølsen, 1904: 39).

I *Rikka Gan* fra 1904 kan man lese om Rikka Torsen og hvordan livet på Gan gård utspiller seg. Rikka og svigerinnen Fernanda har nettopp overtalt Gan gårds nye eier, den rike og mektige Mattias Aga, til å gjøre Rikkas bror, Jon Torsen, til bestyrer. Romanen er inndelt i fire deler og strekker seg over omtrent hundre sider. Bokens tid er satt til rundt år 1800. *Rikka Gan* er en historie om en gammel matrilineær slekt som ikke hører hjemme i samtidens patriarkat. Den hjemsøkes av sitt eget opphav og alle grusomheter som karakteriserte den. Slektsgården har en makt over de gjenlevende Gan-kvinnene Rikka og hennes kusine Fernanda, og bygget virker å

¹⁷ Alle videre referanser gis ved forkortelsen *GT* og sidetall.

ha mektige krefter som overgår det jordbundne. Fra første side blir vi møtt av et selsomt symbolspråk som tydeliggjør en levendegjøring av Gan gård som setter slektsgården i sentrum av fortellingen:

Sorte laa Gan Gaards huse med sit søvnige Ekko, og Trærøtterne skalv nede i Haven. Sol kom gnistrende ved Sommertid, klar og stærk som bare Sommersol kan gnistre. Magted ikke gnistre i noget paa Gan: Ikke i en Tagsten paa Mønet. Ikke i en enslig Rude. – Det turde ta tjene som en Lignelse dette, hvordan Gan Gaard ved Sjøen nu ikke længer hørte Dagen til, - slig den lukked sig sammen tæt og tvær, og sov i sin faldne Storhed (Jølsen, 1904: 1).¹⁸

Så lenge Mattias Agas bestyrer Jon Torsen er ved god helse går det fint, men det varer ikke lenge før godseieren kjører bestyreren sin så hardt at han blir sengeliggende syk og svak. I frykt for å miste hjemmet sitt nok en gang inngår Rikka en avtale om å bli Agas elskerinne. Forholdet fører til uønskede graviditeter og Rikka føder tre av Agas barn som alle blir drept like etter fødselen. Etter hvert utvikler Rikka omtanke for niesen sin Lillefernanda. Det blir vanskeligere for Rikka å fortsette forholdet til Aga. For sin egen, Lillefernanda og slektens skyld konspirerer hun for deres frihet fra overformynderiet til Aga. Rikka frykter at Lillefernanda kommer til å måtte ta over hennes posisjon som Agas elskerinne om noe skulle skje henne. Hun truer derfor Aga med å avsløre barnedrapene om han ikke forpakter Gan gård til hennes bror og gir niesen et generøst gavebrev på tre tusen spesidaler. Aga går etter hvert med på dette, og er dessuten hjelpelig med Rikkas flukt fra gården. Når Rikka og Fernanda ror mot Herby bygger det opp til en kraftig storm som ender med at både Rikka og Fernanda drukner.

4.3 *Stængt*

*Høire arm laa slap langs bordplaten,
hun hældet kindet mot den og stirret
sløvt i den lyse sommernat, mens
tanken rotet og prøvde finde mening –
et eneste litet glimt av høiere styrelse i
alt det, som var hende vederfaret
(Normann, 1908: 17).*

I *Stængt*, skrevet av Regine Normann i 1908, møter leseren Sara som mister moren og broren til sykdom. Etter tapet av moren plasseres hun på en prestegård hvor hun etter hvert blir satt i arbeid som guvernante for handelsmannen på Skar. I dette tidsrommet opplever Sara en stormende ungdomsforelskelse i jevnaldrende og sosialt bedrestilte Erstein. Forelskelsen gjengjeldes, men moren hans og prestefruen får satt en stopper for forholdet på grunn av Saras

¹⁸ Alle videre referanser gis ved forkortelsen *RG* og sidetall.

lave sosiale status. En langt eldre mann, predikanten Olai Oredal, fatter interesse for unge Sara, og vinner henne ved å voldta henne. Prestefruen kan ikke ha slike «løsagtige piger» (Normann, 1908: 29) i sin tjeneste og tvangsgifter Sara til voldtektsmannen sin.¹⁹ Sara og Olai slår seg ned på Leite, hvor vi følger Saras ulykkelige ekteskap der hun opplever både psykisk og fysisk mishandling fra Olai. Hun nektes blant annet å forlate huset når han er borte samtidig som han låser inn maten i kjøkkenskapet. Likevel trosser Sara ektemannens ordre, blant annet ved å dyrke et godt og nært venneforhold til søskenparet Aminda og Albert. I tunge stunder skriver hun brev til en sosialistisk prest, og han støtter Sara i å motsette seg ektemannens krav til seksuell omgang med henne. Olai mister til slutt besinnelsen og drar henne med seg til bygdepresten som belærer henne i en kones ekteskapelige plikter. Til Olais forargelse ser ikke lærdommen ut til å ha gått inn, og han mishandler Sara helt til han får det slik han ønsker. Resultatet blir en sønn.

Sønnen dør like før han fyller to måneder, like før dåpen. Sara fortviler over den udøpte gutten sin; hun er redd han avvises i himmelriket. Løsningen blir å ro ut til mediet Paal-Joas som drar nytte av hennes fortvilede situasjon ved angivelig å utnytte henne seksuelt. Som takk for velviljen får Sara en død manns knoke og oppskriften på et ritual hun må utføre på kirkegården. Knoken og ritualet skal la henne få muligheten til å døpe gutten og gi henne sjelefred. Der ender hun opp med å bli sittende og vugge på en liten stubbe som hun døper Albert Erstein. Etter denne hendelsen blir Sara innlagt på anstalten. Romanen avslutter gjennom Albert som reflekterer over Saras triste skjebne.

¹⁹ Alle videre referanser gis ved forkortelsen *S* og sidetall.

5 Hjemmet som meningsmarkør

[T]he house shelters day-dreaming,
the house protects the dreamer, the
house allows one to dream in peace.
(Bachelard, 1969: 6).

Dwelling-place forstås som hjemmet. Opprinnelig har begrepet en dualitet i seg som den tyske professoren og filosofen Martin Heidegger redegjør for i sin artikkel «Baren Wohnen Denken» fra 1954.²⁰ I artikkelen skriver Heidegger hvordan meningsinnholdet i det tyske verbet for ‘å bygge’, *bauen*, har falt vekk. *Bauen* har sin opprinnelse i det gammelhøytyske og gammelengelske substantivet for bygging, *buan* og *building*, men faktisk betyr *to dwell* som jo betyr å oppholde seg (på et sted) (2006: 67). I norsk har verbet ‘å bygge’ sin opprinnelse i norrøne *byggja*. *Byggja* har sitt opphav i ordet *búa* som betyr både bo og bygge (Haugen, 1998: 192). Språksituasjonen korrelerer derfor godt for tyske, engelsk og norsk. Videre hevder Heidegger at dets originale meningsinnhold kommer til syne i det tyske ordet for nabo, *nachbar*²¹: «The Nachbar is the *Nachgebur*, the *Nachgebauer*, the near-dweller, he who dwells nearby» (Heidegger, 2006: 67). For Heidegger betyr menneskelig eksistens å oppholde seg (på jorden som dødelig). Heidegger skriver at «[t]he way in which you are and I am, the manner in which we humans *are* on the earth, is *Buan*, dwelling. To be a human being means to be on the earth as a mortal. It means to dwell» (Ibid.). Begrepet innehar dermed en dualitet som både skapende og oppbevarende, og tangerer derfor hva Zoë Sofia skriver om kontainerrommet.

For den franske filosofen Gaston Bachelard er hjemmets viktigste egenskap å beskytte og legge til rette for dagdrømmeren. I første kapittel av *The Poetics of Space* forstår Bachelard dagdrømming som en av de karakteriserende egenskapene for menneskets dybde. Han kategoriserer hjemmet som dagdrømmerens ideelle habitat. Når huset fasiliterer for denne egenskapen, som han hevder er auto-valoriserende, skapes en slags meningsverdi i dagdrømmingen som overføres gjennom individet gjennom livet. Det er snakk om en overføringsverdi som dagdrømmeren bringer videre fra sitt barndomshjem til det neste hjemmet:

Daydreaming even has a privilege of autovalorization. It derives direct pleasure from it owns being. Therefore, the places in which we have *experienced daydreaming* reconstitute themselves in a new daydream, and it is because of our memories of former dwelling-places are relived as day-dreams that these dwelling-places of the past remain in us for all time (Bachelard, 1996: 6).

²⁰ Jeg referer fra den engelske oversettelsen til A. Hofstadter fra 1971 lest i en antologi fra 2006.

²¹ En som bor/bygger nær i *Norrøn ordbok* (2015: s.v. *nábúi*).

I praksis er det snakk om en forflytning av mening, der mennesket selv tar med seg fortidens drømmer inn i et nytt rom som tilfører og tilføres mening. Dette er en fenomenologisk tankegang ved at det etableres et distinktville skille mellom subjekt og verden, der hjemmet verner om subjektets relasjon til verden «utenfor». Meningsinnholdet i bopelen etableres og avhenger av hva subjektet mer eller mindre ubevisst legger i den, og denne meningstilførelsen kan ha skjebnebestemmende kvaliteter i *Gunvor Thorsdatter til Hærø, Rikka Gan og Stængt*.

Som fellesnevner har både Gunvor og Rikka slektsgårdene som en del av sine sosiale identiteter, men det skal nevnes at det er i Jølsens verk at hjemmet virkelig trekker i karakterenes skjebnetråder. Selv om gårdens posisjon står i en umiskjennelig posisjon i Jølsens verk, har også Hærø hovedgård sterke røtter på Hærø og spiller inn på Gunvors tilværelse. Situasjonen på Hærø utspiller seg likevel annerledes. Rikka sitt prosjekt er å vinne Gan gård, mens Gunvor må opprettholde den gjenvunne familieæren etter fru Elins standarder. Å bo på Hærø hovedgård viser hennes tydelige forbindelse med det gamle Hærøblodet, derfor er røttene hennes til både øysamfunnet og gården ikke til å ta feil av. Gan, tillagt Rikka-navnet i romantittelen, underbygger Rikkas nære tilknytning til gården, som også Gerd Karin Omdal har påpekt (2010: 153). På Gan er Rikka hjemme. Hennes tilhørighet til slektsmor Brynhildas arkaiske dynasti gjør Rikka også til en utenforstående i fellesskap med svigerinnen Fernanda og broren Jon Torsen. Gunvors situasjon på Hærø hovedgård gjør henne for sosial elite å regne. For Sara er saken en annen da hun er «den andre» i Olais hus. Hun er rotløs, hvilket understrekes gjennom ektemannen og samfunnets behandling av henne. Meningsproduksjonen og identitetsmarkørene hjemmet har for Saras del underbygger hennes utenforskap mer enn noe annet. Hjemmet som meningsskapende instans fungerer derfor på tre ulike måter hos tre ulike forfatterinner: der to av dem har hjemmet som sitt rofeste og opphavssted, plasseres den tredje hos en fremmed. Det ligger dermed en radikal annerledeshet i hvordan Sara tangerer hjemmet og hvilken betydning det har for henne, i forhold til betydningen hjemmet har for Rikka og Gunvor som har slektsgårdene som tilhørighetsmarkør.

5.1 Hærø hovedgård

Fra den siste Thor til Hærøs død er matriarkatet på Hærø gård et faktum. Fru Elin er nå overhodet for en gammel slekt og har gjort Gunvor til sin eneste arving. Slik måtte det bli, for hennes gjenværende sønner har flyktet til Amerika. *Gunvor Thorsdatter til Hærø* er, i likhet med *Rikka Gan*, en fortelling om en slektsdeterminisme definert gjennom svake menn og sterke kvinner. Slektsdeterminismen i *Gunvor Thorsdatter* er tilsynelatende langt mindre

tilstedeværende i verket enn den for eksempel er i *Rikka Gan*. Jeg skal likevel påvise hvordan Hærø hovedgårds funksjon i lokalsamfunnet direkte innvirker på hvordan Gunvor ser seg selv som en del av samfunnet og på den måten skaper mening for henne.

I *Gunvor Thorsdatter til Hærø* er det en morsarv som spiller inn på livsbestemmelsene til Gunvor. Husfruen på Hærø hovedgård fungerer som en symbolskikkelse i øybildet, og hun er derfor uløselig knyttet til Hærøgården. I fiksjonens tid er fru Elin den regjerende husmoren på Hærø gård. På den ene siden representerer hun ikke personen som bærer tittelen, men er en representasjon av de sosiale konvensjonene som forbindes med hennes rolle på gården. Det er en form for slektsdeterminisme som hun utsettes for. Gunvor er fru Elins arvtager. Hvordan hun forholder seg til dette mener jeg spiller inn på fortellingens utfall.

Hærø hovedgård som et universalt barndomshjem

Hærø hovedgård ruver over Hærøs befolkning som et symbol på livets uforanderligheter. Fru Elin, Gunvors mor, slår fast at «forandringer er af det onde» (GT: 18). Gården har sin opprinnelse i «den første Thor til Hærø», som fremstilles tilnærmet lik en høvdingeskikkelse som «leved og regjerte som en konge» (Ibid.: 16). Derfra har det imidlertid gått nedover med Thor-slekten, før fru Elin maktet å redde gården fra fullstendig konkurs. Den siste Thor til Hærø har nylig avgått ved døden når fortellingen begynner og var «[...] en skjælv, svagbenet mand, der gik og saa paa den forandrede tingenes orden med en sløv forundring over, hvorledes han blev sparet for den tort at gaa hjemløs fra slægtens gaard» (Ibid.: 17) før høstvinden ble hans endelikt. Som betaling for Hærø-kongenes svakhet, har fru Elin sett byggets høyverdige møbler og sølv blitt solgt til høystbydende parallelt med enden på gårdens gjesteliv og veldige tradisjoner. Fru Elin sitter etterhvert igjen med et plyndret gårdsbruk, datteren sin Gunvor og et ødelagt tillitsforhold til menn. Derfra har hun i samarbeid med Gunvor gjenreist familiegården til sin forhenværende storhet, og slik ser fru Elin helst at det skal fortsette å være.

Mens gården har blitt tømt for interiører har fasaden likevel forblitt den samme. Det har den vært de 300 årene i Hærø-slektens eie, og underbygger husmorens krav om immutabilitet:

Høje trapper med massive gelændere førte ned i den indbyggede borggaard og paa den modsatte side til haven med de gamle asketrær bag muren mod havet. Den laa der endnu, haven, i de samme terrasser som for 300 år siden, med de samme stivt skaarne hækker, de samme kjæmpemæssige klynger af Heracleum og Rhabarbra. (GT: 18).

Bygget og vegetasjonen skildres som massivt og stødig, og kan derfor symbolisere stabilitet og slagkraft – egenskaper som fordrer til respekt og verdsettes av Hærøs befolkning. Disse attributtene er definerende for kvinnene i Hærø-slekten: «Saa længe nogen kan huske, har

husmoderen paa Hærø været en, der har staat respekt af» (Ibid.: 17). I fortellingen om Gunvor har Hærø hovedgård i praksis to husmødre utad, selv om Fru Elin er det praktiserende overhodet innad. Når nordlandsvindene blåser som verst skjærmer Hærøgården trygt og sikkert – uberørt av de kraftfulle vindkastene ved nordlandskysten:

[...] oppe paa højden, paa den gamle Hærø gaard, har de vindene fra første haand.

Men selv om de stryger om væggene stridt nok, indenfor de svære bjelker er der lunt. Sligt tømmer, som der er i Hærø gaard, findes ikke længer noget sted, siger folk (Ibid.: 16).

Beskrivelsen av byggets standhaftighet tangerer skildringene av fru Elin som «[...] et træ, der stod stormen» (Ibid.: 21). Respekten for Hærø-slekten ligger i blodet til øyboerne, og de har derfor stor aktelse for husmoren på Hærø: «Naar de rejser forbi den gamle gaard, er det endnu dem blant de ældste, som letter paa luen [...]» (Ibid.: 17). Det er liten tvil om at det er en gammel og ærverdig slekt man har å gjøre med. I skjønnlitteraturen preges ofte gamle slekter av slektsdeterminisme. Hærø-slekten er ikke et unntak og den er styrt av visse forventninger som definerer den.

Gjennom Gaston Bachelards poetikk kan man spørre seg om Hærø gård, med bakgrunn i dens symbolske verdi, kan fungere som et slags universelt barndomshjem for øyas befolkning. Dette er fordi bygget, som signifikant, tildeles en historie som gjør seg kjent i lokalmiljøet rundt gården. Hovedgården på øya forvalter den dagdrømmende funksjonen som Bachelard fremhever som essensielt for hjemmet. Dette kommer til uttrykk relativt tidlig i fortellingen: «[...] og for de unge, hvis fantasi er opfødt paa historier deroppefra» (GT: 17). Denne korte og knappe beskrivelsen av gården om dens allmenne historiske posisjon, mener jeg viser byggets funksjon og symbolske verdi i øysamfunnet. Byggets funksjon spiller dessuten inn på hvordan andre karakterer samhandler med fru Elin og Gunvor. Sorenskriver Falck titulerer henne «den unge mor til Hærø» (Ibid.: 131), en tittel som skal vise seg å bli problematisk for hvordan Gunvor ser seg selv. Historiene som fortelles om gården, kan fungere som en meningstilleggelse i signifikanten Gunvor og Fru Elin, hvilket opprettholder en sterk sosial posisjon for husmoren i bygget. Hærøgården stimulerer forestillingsevnen til befolkningen – som er meningsproduserende: «For the house furnishes us dispersed images and a body of images at the same time», skriver Bachelard (1969: 3). Huset fungerer både sammenhengende og oppløsende for menneskets forestillingsevne, men jeg mener det også virker forsonende ved at det skaper samhørighet for folket gjennom fortellingene som omfavner det. Fortellingene om «[...]husmoderen [...] der har staat respekt af» (GT: 17) bidrar i skapelsen og aksepteringen av matriarkatet fru Elin har bygget.

To husmødre på Hærø hovedgård

Hærøbygningen innebærer både hard stødighet og en øm lunhet («Men selv om de stryger om veggene stridt nok, indenfor de svære bjelker er der lunt» (GT: 16)). Dobbeltheten i bygget manifesterer seg i foreningen av Gunvor og fru Elin som Hærøs overordnede morskikkelse. Fru Elins funksjon sammenfaller med bygningens gamle og ærverdige tømmerverk der hun viderefører slektens arv som sterk og rettferdig i en rolle som vanligvis tilfaller mannen. Hovedsakelig skildres fru Elin i påfallende liten grad med tradisjonelle feminine trekk i forhold til datteren. Hun er et kraftfullt «kvindfolk» (Ibid.: 17) og full av skepsis til fremmede menn. På liknende måte som tømmeret holder huset sammen, verner fru Elin om familiearven. Datteren Gunvor skildres til forskjell fra fru Elin som regel med en moderlig omsorgsfullhet, og hun er i større grad enn fru Elin nært forbundet til havet og naturen. Gunvor forbindes hovedsakelig til egenskaper som ofte kategoriseres som feminine.

Gjennom Sorenskriver Falcks øyne beskrives Gunvor som den ultimate morsfigur: «Hvor hun var ædelig stolt, den unge mor til Hærø! saa ædelig stolt, og højrejst, saa brændende ren og herlig!» (GT: 131). Hjertet til Gunvor rommer «[...] denne smeltende mildhed, som rak alle steder hen!» (Ibid.: 132). Det ligger derfor en radikal annerledeshet i konnotasjonene romanen forbinder med de to ulike morsskikkelsene i øybildet. Gjennom faster Vikka, som også bor på Hærø gård, beskrives differansen mellom mor og datter på følgende måte: «Fru Elin var retfærdig, og Gunvor var god» (Ibid.: 20). Fru Elin er det virkelige overhodet til gården, og med sitt hardføre, stødige vesen har hun ingen planer om å forsvinne med det første. Hennes verdisyn mener jeg er en plausibel forklaring på forventningen, og derav determinismen, som ligger i rollen som mor til Hærø.

I romanens første sider forklares det hvordan Gunvor var et særsyn i Hærøs omgivelser. Det er som om Gunvors myke, og tør jeg si feminine, egenskaper er fremmede for Hærø. Det er også et poeng hvordan Gunvor i utgangspunktet ikke var tenkt til å overta hele Hærø-veldet. Gunvor gjøres til arving utelukkende fordi fru Elins sønner hadde vist seg som udugelige, og ikke av egentlig tiltro til datteren:

Gunvor kunde blot huske sin mor som den, der stod sterk og stred – og haabet alt af sine sønner. Siden, da hun blev for sønneløs at regne, var der først blevet aabnet vej for datteren, der var stolt den dag, hun følte, at hun havde vundet ind til denne moderkjærlighed, som mishandlet og forladt havde lukket sig inde hos sig selv og nu saa sjelden kunde skaffe sig udtryk (GT: 121).

Dette betyr ikke at Gunvor mangler respekten som assosieres med fru Elin, men hun har en lunhet over seg som myker opp til forskjell fra den strenge moren:

– man saa, det var en ny Gunvor af slægten, bare bedre end nogen af de andre, fordi der midt i al strengheden var noget ved hende, som det mangengang havde været smaat med paa Hærø.

Unge folk syntes det var, som det skulde være, dette hjertelag, der havde rum og tid for alle (Ibid.: 19).

Romanen lar Gunvors bestemte og rettferdige egenskaper som hun deler med fru Elin ofte forsvinne i hennes mykere egenskaper, men dette gjør henne veldig annerledes fra moren. Gunvor, i kraft av å være arvtager av Hærø-dynastiet, blir hverken feminin eller maskulin *nok*. Hun er splittet og fordoblet, en inkarnasjon av den utilpasse englekvinne med monsterkvinnelige egenskaper.

Gunvor er blitt en sentral skikkelse i øybildet, og hun representerer en ny og moderne kvinnetype som vokste frem mot slutten av 1800-tallet. Gunvorskikkelsen tangerer en av Elise Auberts hovedpersoner, Dagny, sin arbeidsmoral fra romanen med samme navn utgitt i 1882, men der Dagny i butikken møter på avsky møtes Gunvor med respekt og beundring. Gunvor har en sentral posisjon nede på salteriet, hvis beliggenhet er like nedenfor Hærø hovedgård. Hun jobber steinhardt til tross for hennes høye sosiale posisjon som «mor til Hærø», og forkynner en «arbeidet adler»-filosofi for resten av kvinnene på øya. Gunvors flittighet kan leses som et uttrykk for endringene som foregikk i Prydz' samtid. Noe av kritikken rundt Prydz' Nordlandsromaners handlet om hvordan fiskeværet ikke ble skildret realistisk nok (Willumsen, 2005: 68). «Kvinner i primærnæringane, jordbruk og fiske, har alltid teke harde tak utan at mennene har undra seg over det» skriver litteraturforsker Elisabeth Aasen (1986: 16), men dette sammenfaller heller ikke helt med Prydz' beretning om Gunvor. For i *Gunvor Thorsdatter til Hærø* hever ikke mennene på øyenbrynene så lenge kvinnen ordentlig *duger* til det hun har foretatt seg, og det gjør Gunvor til de grader – kanskje et grep Prydz har gjort seg nytte av i forlengelse av hvordan tilstanden i byene var, der de arbeidende kvinnene var i mindretall og kvinner generelt ble assosiert med det «svakelige» (Ibid.). Trekket får likevel frem Gunvors iboende styrke i kraft av hennes posisjon som en av to øymødre. Anders Halskar, en av Hærøs mest autoritære og båtkyndige menn, uttaler om Gunvor: «'Naar kvindfolk er af den rette sorten, er der ingen, som truer dem'» (GT: 28). Ironien er vel den at hun omkommer mens hun redder nettopp han. Det vokser frem en kvinneskikkelse som ønsker både arbeid og utdanning og denne lar Prydz tilkjenne seg gjennom Gunvor. Denne avslører en generasjonskonflikt blant særlig kvinnene på øya, men er ikke noe jeg skal utgreie grundigere om her.

Et viktig lacansk poeng for analysens del er at mening er en diskursiv størrelse. Det vil si at den oppstår i relasjon mellom flere inntrykk og signifikanter.²² Når Gunvor ankommer et

²² Jeg vil her påminne om Lacans poeng om at den menneskelige underbevisstheten er strukturert som språk. Språket kan forstås som relasjonen mellom signifikanter som ikke skal forveksles med ord: «The written is in no way in the same register of made of the same stuff, if you'll allow me this expression, as the signifier» (Lacan, 1998: 29).

selskap på prestegården, beskrives det hvordan skikkelsen hennes vekker både glede og respekt hos de få år yngre jentene i selskapet.

Kort tid før man gik tilbords, kom Gunvor. De unge piger raabte: Endelig! Men da hun kom hen til dem med sitt varme, fortrolige nik, nejed de. De vidste ikke selv, hvorfor de havde saadan respekt for hende, hun var da ikke saa meget ældre (GT: 45).

I møtet mellom Gunvor og de yngre jentene kan Gunvors posisjon, som etterkommer av den sterke Hærø-slekten, bli en kilde til jentenes usikkerhet. De blir usikre fordi de ikke vet hvordan de kan nærme seg henne fordi Gunvor vekker både beundring, tillit og respekt hos dem. Usikkerheten kan forankres i historiene folkene på Hærø og omegn vokser opp på om familien som er bosatt på Hærø hovedgård. En diskursiv meningsproduksjon har også en annen side ved seg, som for eksempel kan komme til uttrykk gjennom byggets symbolske verdi som fasade. Slik Lacan redegjør for diskursbegrepet i Seminar XVII kan det brukes det som en ikke-språklig størrelse. Et viktig poeng hos Lacan er likevel at språk er en nødvendig del for opprettholdelsen av diskursive konvensjoner (Lacan, 2007: 13). Dette betyr at det legitimeres det for en diskurs som eksisterer uavhengig av ordet. Denne kommer til uttrykk gjennom for eksempel morsrollen. Men for *oppretholdelsen* og *videreføringen* av disse diskursive konvensjonene trenger man etableringer av sosiale konvensjoner. Disse manifesteres ikke bare gjennom interaksjon, men også gjennom konstruksjoner. Hærø hovedgård er et eksempel på en konstruksjon som opprettholder og viderefører diskursive konvensjoner på Hærø. Den diskursive virkeligheten forstås gjerne som en del av Lacans symbolske orden. Man kan si at vår opplevelse av verden formes gjennom språk, og derfor formes Gunvor gjennom språket som definerer hennes slektshistorie og hverdag. Denne kommer til uttrykk hos jentene, som også er en del av samme diskurs. Når Gunvor ikke imøtekommer disse konvensjonenes krav kan dette peke mot hennes undergang.

Gunvors utenforskap og indre uro, som et resultat av slektsdeterminismen knyttet til gården, fører henne etter hvert i døden når hun ofrer seg for å redde Anders Halskar og Vesle-Jon. Men i dagene før ulykken var ikke bare Gunvor fremmed for seg selv; hun ble også fremmed for karakterene hun vanligvis omgås med. Fru Elin oppdager ikke datterens karakterforandringer når Gunvor gradvis fylles av usikkerhet og melankoli: «Fru Elin saa ikke, at Gunvor igjen var blevet ganske hvid i sit ansigt. [...] hun merked ikke, at Gunvors stemme lød lavmælt, som havde den misted kraft og klang» (GT: 198). Gunvor skal arve gården etter fru Elin, men det er ikke bare bygget hun skal arve. Hun vil også overta rollen som overhode for Hærø – hun blir *selve* husmoren slik som tradisjonen krever. Signifikantene endrer seg i takt med tid og impulser, og etter hvert hadde Gunvor måttet overta fru Elins posisjon i bygget.

Gunvor er ikke som fru Elin. Mens tiden går fylles Gunvor med indre spenninger og kvaler, og det toppe seg når hun etter hvert utvikler følelser for to ulike menn: Svein Torgersen og sorenskriver Falck. En problemstilling det ikke er rom for i Hærø-veldet, hvor det bare er plass for sterke kvinner og mennene alltid er svake. Dette er en av grunnene bak Gunvors død. Når fru Elin får nyheten om Gunvors død mumler hun til seg selv, «[n]u sover hun den lange trygge søvnen, som ingen mand forstyrrer!» (GT: 251). Dette understreker fru Elins krav om uforanderlighet og sin skepsis over datterens livsførsel, til tross for at Gunvor har vært en lydig datter.

5.2 Gan gård

«[H]ow can an image, at times very unusual, appear to be a concentration of the entire psyche?» spør Bachelard (1969: xiv) i *The Poetics of Space* sin innledning. *Prosopopeia*, en språklig figur som levendegjør døde fenomener i verden, beskriver hvordan slektsgården i *Rikka Gan* viser seg i verket som en inkarnasjon av Rikkas livsførsel og psykologiske prosesser. Mens hjemmene er viktige også i *Gunvor Thorsdatter til Hærø* og i *Stængt*, er det nok likevel i *Rikka Gan* at bopelen virkelig har fått tildelt en nøkkelrolle for narrativet. Universitetslektor for språk og litteratur, Gerd Karin Omdal, skriver i sin bok *Grenseerfaringer* (2010) at «[g]ården kan leses som en karakter, den er besjelet og psykologisert, men også en inkarnasjon av den gamle makten» (153). Kan gården også ses som en speiling av Rikkas indre prosesser? Navnet på gården, Gan, kan spille på det norrøne ordet *gand* som betyr trolldom, ifølge *Norrøn ordbok* (2015: s.v. *gand*). I den forbindelsen skaper Gan-navnet en del forventninger som gården innfrir. Bygget, som slumrer om dagen, men våkner om natten, er et oppholdssted for gjengangere og uforklarlige hendelser. På et punkt i romanen faller den rike og vakre Katarina ut av Gan gårds loftsvindu og dør. Min tolkning er derfor at navnet på gården spiller på hvilken meningsfunksjon det har i verket. I tillegg til å spille en aktiv rolle i sentrale hendelser gjennom romanen, ser gården ut til å spille på lag med Rikka og Fernanda, som er kvinnene den har i sin besittelse. For i *Rikka Gan* stilles det spørsmål ved hvem som eier hvem av slekt, godseier og gårdsbygg. I forholdet mellom slekt og slektsgård virker gården å trekke det lengste strået, og har sin beboer i sin makt.

Gården settes umiddelbart i fokus for fortellingen. Fra første side skildres det hvordan gården ligger i dvale, mørkt og stille, selv på lyseste dagen. Det er ikke før natten siger frem at bygget våkner fra slummeren:

Sorte laa Gan Gaards Huse med *sit søvnige Ekko*, og Trærøtterne skalv nede i Haven. Sol kom gnistrende ved Sommertid, klar og stærk som bare Sollys kan gnistre. Magted ikke gnistre i noget paa Gan: Ikke i en Tagsten paa Mønet. Ikke i en enslig Rude. – Det turde da tjene som en Lignelse dette, hvordan Gan Gaard ved Sjøen nu ikke længer hørte Dagen til, – slig den *lukked sig sammen tæt og tvær, og sov i sin faldne Storhed*.

Men naar Mørket kom sivende op af Vandet og ud af Skogen – naar Maanen kom glidende ildrød over Sjøen – naar Skyggerne leired sig sorte og dybe – da var det, at Gan Gaards Huse *vaagnet og vokste*. Og der blev en Mummel af Historier og Minder, *en Sus og en Hvisk* som af Mennesker, der havde levet.

Og Sagn, der gnistred i Mørket (RG: 1–2, mine uthevninger).

De uthevede partiene illustrerer noen eksempler for hvordan Jølsen levendegjør bygget helt fra første side. Bygget sover i en forfalt storhet. Det er matriarkatet til Brynhilda det henspilles på. Når bygget har mistet sin opprinnelige funksjon, har det falt sammen i en søvnig dur mens dagene snekler seg forbi. Bare en «Sus og en Hvisk» fra fortiden er igjen. I likhet med Rikka, våkner bygget til livs når natten og *månen* siger frem, et symbol som er nesten utelukkende positivt konnotert i hele Jølsens forfatterskap (Nordahl, 1991: 148). Dette understreker både bygget og Rikkas utilpasshet og fremmedskap i verden. De er begge en del av den storheten Brynhilda-slekten en gang representerte, men som ikke har sin rette plass i verden lenger. Jeg mener Gan gård kan betraktes som en meningsramme for Jølsens verk. Med det mener jeg at hva signifikanten Gan gård rommer, plasserer gården kontinuerlig i romanens sentrum av fortellingen som meningsprodusent for Rikka. Rikka og Fernandas handlinger assosieres alltid med slektsgården på en eller annen måte, og deres avgjørelser peker alltid mot en intens vilje for å beholde gården. Denne viljen viser seg å presse mot Rikkas yttergrenser for hva hun kan tåle.

Fasaden beskrives som en mørk og storslått gård plassert ved sjøen, bestående av ett storbygg med tilhørende småbygg. I fortellingen er det utelukkende i hovedbygget og i områder knyttet til Gan-slekten at handlingen foregår. Skildringene av bygget i sin helhet er få, men den grundigste befinner seg i verkets innledning. Gan-kvinnenes formor, Brynhilda, står bak byggingen av Gan-gård «[...] med dens mange Vinduer og hemmelige Gang, med dens Piber paa Taget og Stentrappe foran Porten» (RG: 2–3).²³ De hemmelige gangene diskuteres flere ganger i løpet av fortellingen, og Rikka slår fast at at «Løngangen og den hemmelige Dør» er eksklusiv forbeholdt Torsen-kvinnene «og hvorledes de havde fortiet Hemmeligheten saaledes, at endnu vidste ingen anden noget derom» (Ibid.: 29).

²³ Brynhilda-navnet kan leses som en variant av eddadiktningens Sigurd-kvad, den tyske *Nibelungenlied* fra slutten av 1100-tallet. Her lures Brynhild (tysk: Brünhild) til å gifte seg med Gunnar på falske premisser. Sigurd, som er hennes livs kjærlighet, tar Gunnars skikkelse og vinner Brynhild i kamp. Når Sigurds kone, Gunhild, avslører fanteriet, blir Brynhilda helt ifra seg og får Sigurd drept. Hun reagerer på Sigurds død med latter som med tiden går over i fortvilelse (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007: 144). Et absurd følelsesmønster man kan gjenkjenne i Rikka Torsen.

Disse løngangene, eller hemmelige passasjene som Gan inneholder, gir plottet dybde og skaper fortolkningsmuligheter senere i romanen. Løngangene på Gan kan forstås som en *ultra-cellar* (*ultra-kjeller*). Begrepet er hentet fra Gaston Bachelard. Ultra-kjelleren kan henviser til en undergrunnsverden i litteraturen. Eksemplifisert gjennom Henri Boscós litteratur skriver Bachelard (1969) at «[the] mysterious passages that run under the enclosing walls, the ramparts and the moat put the heart of the castle into communication with the distant forest» (20). Leseren inviteres til en utforskning av lidelsene Gan gårds hemmelige ganger skjuler. De fører for eksempel ned i kjelleren, åstedet for hemmelige barnefødsler, samt til Mattias Aga, hennes overmann.

Det er en rekke gjenstander som tilhører Gan gård. Og disse blir særlig betydningsfulle i romanen. Gjenstandene tilhører Brynhilda-slektens forhistorie, og har vært i familiens eie helt siden den første Brynhilda av slekten bosatte seg der på 1600-tallet. Gjenstandene er et kobberkar, en jernbøyle og et gammelt beger av leire. Kobberkaret skal, ifølge Rikka, ha blitt smidd av fantasielskeren hennes Vilde Vaa – en svensk adelsmann som hun forestiller seg som rømling i skogene rundt gården. Vilde Vaa knyttes derfor også til Brynhildas slektsarv. Som egenskap har karet at det «give[r] Lyd, naar Drabsmænd kom i dets Nærhed» (RG: 29). Leirbegeret og Vilde Vaa kan derfor ses som en inkarnasjon av en ideell maskulin kraft Brynhilda-slekten ønsker seg. Det gamle begeret betegner Rikka selv som «lidelsens beger», og «af det Bæger turde ingen drikke (Ibid.: 2). Den tredje og siste gjenstanden som romanen knytter til slektsfortellingen er en jernbøyle: «Paa en Hylde paa Gan laa en Bøile af Jern. Med den havde [Brynhilda] fæstet sine Folk til Væggen» (Ibid.). Gården og gjenstandene er noen verkets gjengangere, og spiller som nevnt viktige roller når ondskapen tar form innenfor de gamle veggene, samtidig som de vitner for slektens tidligere storhetstid.

En fjerde, dog ikke like innlysende, viktig gjenstand i fortellingen om Rikka og Gan gård, er rokken svigerinnen Fernanda til stadighet spinner garn på. Rokken og Fernanda trekker paralleller til de norrøne skjebnegudinnene Urd, Skuld og Verdande. I norrøn mytologi spinner de tre gudinnene skjebnetråder for både mennesker og æser på en håndtein (Fosmark og Moe, 1998: 137). Urd, Skuld og Verdande holder dermed selve skjebnen i sine hender. Rikka forestiller seg at Fernanda spinner garn på to rokker, der Rikka fungerer som rokk nummer to: «og Traaden hun der spandt, spandt hun af Guld, Blod, Ondskab og fine Trevler af Kjød. Og Rokken var Jomfru Rikka» (RG: 37). I dette blir Rikka svigerinnens marionett. På et punkt i fortellingen bruker Fernanda Rikka som sitt instrument for å beholde skjebnegården. Det er gjennom henne og Rikkas samarbeid at familien beholder taket over hodet. Fernanda og Rikka er altså på én og samme tid motstandere og medkvinner. Sammen setter de gården inn i en

skjebnetung beretning om en determinert og degenerert slektsfortelling bestående av nettopp gull, blod, ondskap og fine kjøttstrimler, slik som Rikka forestiller seg den. Disse gjenstandene former både fortellingen og karakterene det fortelles om, og blir sentrale meningsprodusenter i romanen.

Når Brynhilda-slekten mister gården, havner eiendommen i bondehender. Dette kan symbolisere matriarkatets fall og hvordan slekten tvinges inn i en patriarkalsk samfunnsordning. Astrid Lorenz skriver i Bokklubbens nyutgivelse av romanen at patriarkatet gikk i oppløsning mot slutten av 1800-tallet (Jølsen, 1988: 130–131). Fortellingen beskriver hvordan trærne rives opp av jorden og utsettes for en nådeløs behandling. Dette er en symbolsk skildring av en degenerert slektsstamme som rives opp ved sine røtter:

Lindene [blev] fældet, og op af de saftige Stubber skjød tykke Skud, mens de gode Frugttær, berøvet sit Ly, langsomt døde ud, et efter et.

Og Tid forløb, og Sol og Blæst tørred Saften i de afkuttede Lindestammer. Da sygned ogsaa de tykke Skud. Blev staaende og sprike, uragtigt døde, som jordfundne Trær med Rødderne op (RG: 3).²⁴

De deskriptive skildringene av eiendommen fungerer ikke utelukkende for billedanningens del, de også kan leses som et frempek for kvinnene, Fernanda og Rikka, stedet har i sin makt. Voldshandlingen mot linde- og frukttrærne på eiendommen blir på sitt vis retningsgivende for resten av romanen og ondskapen som venter. Barna til Rikka fødes i dølgsmål og blir myrdet like i etterkant av fødselen. Dette kan leses som hennes egne røtter og kvinnelige frukt bærende egenskaper som straffes. De sterke skuddene sykner og dør etter hvert ut, og til slutt slekten selv. Skildringen får i det minste såkalt frempekende egenskaper ved andregangsløsning av romanen, og den tydeliggjør hvilken sterk innvirkning den har for særlig Rikka. Bygget blir ikke bare meningsfull i seg selv, helheten det skaper virker direkte inn på Rikkas livsførsel.

Første gang Gan gård beskrives med et utenfra-blikk i løpet av romanen, overhører Rikka fru Aga med et lystig Herby-følge befare eiendommen. I likhet med historiene som fortelles om Hærø hovedgård, er også Gan gård et sted omsvøpt av mystikk og gamle fortellinger. En mann Rikka kaller for «Forsangeren» forteller ivrig om Agas dystre sjøresidens: «‘Her er Løndøre i Tapeterne og et Skelet under Jorden,’ [...] ‘Her er et Drikkebæger fra Noa,

²⁴ «Virkelighetens Gan», Gan gård i Fet kommune i Akershus, er gården Jølsen har latt seg inspirere av ifølge forfatteren av Jølsen-biografien *La meg bli som leoparden* (2009), Arnhild Skre. Eiendommen har flittig blitt brukt som et sagbruk, og i årene rundt 1800 (romanens tid) skal kjøpmennene ha bygget opp trelast- og mesenimperier mens de selv gjerne levde et liv i Kristiania (142). Denne groteske ødeleggelsen av gårdens hage som Jølsen skildrer innledningsvis av romanen kan peke tilbake til gårdens historie som industrialisert trelasteiendom. Antonie Tibergs Jølsen-biografi hevder imidlertid at Jølsen må ha latt seg inspirere av Børter gård i Enebakk (1909: 105-106). Denne gården ligner veldig på illustrasjonen av Gan som pryder coveret til førsteutgaven av boken, som for øvrig Jølsen selv skal ha tegnet.

og her gaar Spøgelser i Lyse!’» (RG: 27). Rikka bestemmer seg for å stenge følget ute fra hjemmet sitt, og løper ut for å stenge porten. Når mannen «med en forunderlig deilig Mund» (Ibid.: 28) trer høflig frem og beklager forstyrrelsen, bestemmer hun seg likevel for å la følget få oppleve ondskaper som er skjult i Gans vegger på egen hånd. Mens hun drar dem gjennom de mørke rommene forteller hun om morsgården til det vettskremte, men nysgjerrige publikumet sitt. På denne måten fungerer Rikka som et bindeledd og ilegger signifikanten Gan et meningsinnhold i lokalsamfunnet.

Brynhilda-veldet på Gan gård kan leses som et funksjonelt matriarkat som har strekt seg gjennom generasjoner. I likhet med i *Gunvor Thorsdatter til Hærø* har slekta overlevd takket være en slektsstyrke manifestert gjennom dens kvinner. Matriarkatet er en forfallen storhet, og hennes etterkommende kvinner står som bilde på en elite som ikke lenger har sin definerte plass og tilhørighet i verden. Dette får Jølsen frem på flere måter. For det første har hun skildret Gan gård i opposisjon til den lyse gården over sjøen, Herby, som også eies av Mattias Aga. På Herby bor det lystige mennesker som «hører Livet til» (RG: 26), i motsetning til Rikka og Fernanda som sjeldent beveger seg utendørs i solen. Rikka uttrykker for eksempel at hun ikke hører lyset til: «‘Sort Sorg og Sort Nat. – Jeg hører ikke Lyset til, jeg, ser De, – og har aldrig – saa synes jeg nu – følt andet end tungt i Livet.’» (Ibid.: 54). Rikkas valg av ord konnoterer Gan gårds karakteristika i verkets innledning, «Sorte laa Gans Gaards huse [...]», og bidrar til etableringen av den underfundige forbindelsen mellom eiendom og beboer. For det andre lar Jølsen Rikka kjenne på et utenforskap og nærmest et mindreverdighetskompleks når hun omgås disse livsglade menneskene, til tross for at hun egentlig forakter dem av prinsipp: «Komme her i blaa Kjole med lange Baand og sætte hele Gan paa Hovudet [...]» (Ibid.: 11). Herbykvinnene lar seg på den siden fascinere av Rikka, og inviterer henne med seg over sjøen. Rikka takker nei til invitasjonen, ikke fordi at hun ikke ønsker, men fordi at hun «[...] ingen Kjole havde, som var pen nok» (Ibid.: 30). Avvisningen understreker Rikkas utenforskap i sosiale lag. For det tredje bifalles ikke slektsgården «Brynhildas Døtre» gjennom en naturlig slektsstyrke, men fordi Rikka lar Fernanda og Aga forhandle om kroppen hennes. I alle fall forsterkes Gan-kvinnenes utilpasshet i omgang med lokalsamfunnets mennesker. Det storslåtte veldet Brynhilda-slekta en gang representerte har i fiksjonsuniverset kollapset. På grunn av dette kan det også registreres en fremmedgjort heltinne også i *Rikka Gan*, som er særlig representert i *Stængt*.

Rikka gjør likevel hva hun føler slekten krever av henne når hun veksler mellom gården og et seksuelt forhold til Aga. Gjennom kontainer teknologisk teori åpnes det interessante perspektiver på forholdet mellom Rikka og gården. Zoë Sofia argumenterer som nevnt for

hvordan blant annet miljø kan tilrettelegge for eksistens (jf. hennes dictum «There is no such thing as an **organism** [apart from the **environment** [...]]» (Sofia: 2000: 198, forfatterens utheving)). For Rikka er det i utgangspunktet intet annet sted hun hører til enn på slektsgården fra Brynhildas tid. Hennes rette miljø anser hun for å være Gan, det er på morsgården hun «hører til». Å vinne gården fra Agas klør ser ut til å være hennes høyeste prioritet, og er en vilje som settes høyere enn seg selv. Lik Sofias organisme dør Rikka når hun mot slutten av romanen forlater skjebnegården. Det er i realiteten snakk om en sterk slektslinje og en fortelling om en stedsorientert meningsdannelse for henne, med en tydelig innblandet slektsdeterminisme.²⁵ Organismen trenger sitt miljø for å overleve.

Gan gård er jo først og fremst et produkt av Gan-slekten slektsmor, og hennes etablerte matriarkat underbygger Rikkas tilhørighet på Gan gård. Denne formidles gjennom alle kvinnene av slekten. Tidlig i romanen kan vi lese om Rikka Torsen som barn og hvordan hennes mor lengter tilbake til opphavsgården:

Længe tænkte hun paa Barndommen, og det Gan, hun havde lavet af Pinder og Kvist oppi Fjeldet. Hvorledes hun til Sjø havde fyldt Vand i en Skaate, og hvorledes hun havde sanket «Dag og Nat» og lagt med dem i Gan Gaards Huse – og de hvide og de gule og de glimrende blaa, hver fik de sit Navn og sin Bestilling; men de vakreste, hun kunde finde, var de sorte fløielsbløde med den stærke Stilk, det var Fru Brynhilda og hendes Døtre – yppigmørke, i slæbende Dronningekaaber. Og den slankeste blege, det var Adelsmanden fra Jordhytten. Og paa denne, den lille Jomfru Rikkas «Gan Gaard i Bjerget» levedes et Liv fuldt saa rigt og mangfoldigt som det paa «Gan Gaard ved Sjøen», hvorom Moderen fortalte saa ofte – der Alverdens Herlighed havde havt til Huse (RG: 15).

Familien bosatte seg i nærheten av Gan etter faren døde da Rikka var femten år, og moren har nok dratt med seg barnene på tur for å beskue morsgården. Det som imidlertid er interessant er hvordan Rikka utforsker Gan gård allerede i barndommen som om det var hennes faktiske barndomshjem, til tross for at man ikke finner bevisgrunnlag i teksten for at hun har bodd der selv i tiden før Aga kjøpte gården. Rikkas uskyldige lek med Gan gård som lekens stjerne fører henne fra virkeligheten og over i fantasien: «[...] the imagination separates us from the past as well as from reality» (Bachelard, 1969: xxx). Med det hun har tilgjengelig, flora og kvist, bygger hun et miniatyrhjem med tilhørende karakterer og viktige gjenstander og utforsker dens hemmeligheter og skaper seg et bilde av Gan gård som blir imaginært. Gården legger til rette for Rikkas dagdrømming som er husets viktigste funksjon, ifølge Gaston Bachelard (1969: 6). Slekten sterke tiltrekning mot gården underbygges i hennes fantasier fra barndommen.

²⁵ Jeg har ikke tenkt å la et historisk-biografisk perspektiv dominere i analysen, men det er kanskje verdt å nevne at Ragnhild Jølsen opplevde å miste familiegården i forkant av utgivelsen til *Rikka Gan*. Dette skal angivelig ha opplevdes som et massivt tap for familien og ikke minst for Jølsen, som skal ha grått for frukttrærne hun plantet på eiendommen som barn når de nye eierne ønsket å rive dem ned (Christensen, 1989: 101)

Gan gård blir for Rikka, til tross for hennes avstand til den i barndommen, hennes første lille univers. Bachelard mener huset, med kjeller og loft, korridorer og hemmelige ganger, alltid tilbakevender til oss gjennom hele livet, og skaper fristeder i sinnet der vi tillater oss å dagdrømme. Dette betegner Bachelard som *topoanalysis (toposanalyse)*. «Topoanalysis, then, would be the systematic psychological study of the sites of our intimate lives» hevder Bachelard (1969: 8). Som vi skjønner, holder Brynhilda-slekten av fortidens storhet og formidler denne videre i generasjoner på en langt tydeligere måte enn det fremkommer for eksempel i *Gunvor Thorsdatter til Hærø*. Rikka og Gunvor har selvsagt to ulike prosjekter knyttet til sine morsgårder. Der Gunvor skal beholde og videreføre slektsstyrken som bor i Hærø-slekten, ser Rikka det som sin livsoppgave å vinne tilbake den tapte slektsgården som hun har drømt om som barn.

Å vinne tilbake gården er hva Rikkas mor har satt henne til å gjøre, og moren nøler aldri med å oppmuntre datteren til denne oppgaven: «‘Mor,’ sagde Barnet undertiden, fylt af sine brogede Drømme, ‘tror du, jeg engang vinder noget stort, Mor?’ – ‘Hold frem, som du begynder,’ hørte hun endnu Moderens dybe Stemme, ‘og min stolte Riketta naar længer end andre.’» (Ibid.: 15–16). Det er Rikka som får idéen om å forsøke å få innpass på morsgården, når det etter hvert går mot konkurs for henne, broren Jon Torsen og hans kone og deres kusine Fernanda før fortellingen starter. Rikka mener at «[...] skulde noget give Lykke paa Jord, saa maatte det være Gan ved Sjøen» (Ibid.: 17). Og slik ble det til at Fernanda og Rikka møtte opp på Agas kontor for å vinne tilbake Gan med den skrale Jon Torsen som bestyrer, slik patriarkatet krever.

På et punkt i fortellingen har Rikka fått nok. Hun har drept tre av sine barn, og det konfliktfylte forholdet hun har til godseieren er nå gått over til et rent hat. Hun trekker seg unna og begynner å drømme om et liv et annet sted, hvor hun kan være fri fra Gan og Agas maktmisbruk over henne. En ettermiddag, mens Jon Torsen spikker nikkedukker mens han gjentar seg selv og Fernanda som sedvanlig sitter og spinner garn ved rokken sin, truer Rikka svigerinnen med å forlate gården. Hun trer inn i stuen som et skyggevesen og skremmer opp barna:

Idetsamme slængtes Døren op, saa Trækvinden blæste Lyset ud, og alle Jon Torsens Nikkemænd ramled i Gulvet. Den yngste af Børnene begyndte at sutre, og de to ældste hviskede forskrækket:

«Mor, Far – hvor er I?»

«Hvor er I, ja,» svarte Rikka Torsens Stemme [...] (RG: 99–100).

Rikka har sett seg lei av å være Fernandas marionett. Om Rikka forlater gården kan hun slippe unna sine egne gjenferd og nok en dyster graviditet. Men både Fernanda og Rikka er viss på

hva Rikkas eventuelle avskjed innebærer for fremtiden, nemlig at en annen må overta Rikkas posisjon om hun velger å overlate godset i Fernanda og Jon Torsens hender. Torsen-slekten får, som nevnt, ikke bo på gården utelukkende ved brorens egenskaper som godseier. Rikka og Fernanda stirrer opponerende på hverandre, og Rikka foreslår å reise fra dem. Forslaget faller ikke i god jord hos svigerinnen. Familien hennes vil lide store konsekvenser om Rikka skulle bestemme seg for å dra:

Deres Nidstirring blev fiendtlig. Rikka Torsen lo lydløst, mens der gik en styg Flimmer over hendes Øine:

«Lille Fernanda vokser jo til nu.» Hun tog og vendte Barnet om mod Lyset: «Hun blir pen, Ungen, du. Gratulerer dig, Svingerinde, jeg tænker nok, det gaar.» – Den anden kneb Læberne sammen og kunde ikke faa ret Tvinn paa Traaden (Ibid.: 100–101).

Rikka insinuerer at Aga vil komme til å bruke Lillefernanda som erstatning for Rikka om hun velger å dra. Fernanda, som registrerer Rikkas underfundige trusler, tar Lillefernandas skjebne inn over seg, og får, bokstavelig og figurativt talt, knute på skjebnetråden hun spinner på.

Dessverre for Rikka er hun nok et ledd av Brynhildas døtre som er skjebnebundet til Gan gård. Rikka skjønner dette når hun mot slutten av romanen forsøker å flykte over fjorden og hun registrerer Ganbakken: «‘Deri laa min Skjæbne kanske [...] Nei, nei, ikke dit,’ gisped hun og hængte sig paa Aaren. Og Baaden rulled, halvfylt af Vand» (RG: 123).

5.3 Rotløse Sara Isakine

Forfatteren Hélène Cixous setter forbindelser mellom det å være av jødisk opprinnelse og en følelse av utilpasshet i verden.²⁶ Cixous bruker denne først og fremst for å underbygge kvinners problematiske tilstedeværelse i språket, især skriftspråket, som Gilbert og Gubar hevder er en patriarkalsk tradisjon der kvinnen fremmedgjøres. Cixous skriver:

For å rettferdiggjøre min rettmessige urett har jeg påkalt alle grunner til at jeg ikke hadde rett til å skrive innenfor Deres Fornuft: – Ikke noe sted å skrive fra. Ikke noe fedreland ikke noen rettmessig historie. Ingen sikkerhet, ingen eiendom (Cixous, 1996: 43).

Dette er i tråd med Lacans poeng om kvinnens posisjon innenfor det den symbolske ordenen, som et symptom på mannens begjær. Hun er dermed ikke et subjekt. Kvinnenes ikke-hjemlighet kommer til uttrykk gjennom Sara på ulike måter. Gjennom en passiv objektposisjon forflyttes Sara fra det ene «hjemmet» til det andre, før hun til slutt ender opp hos sin voldtektsmann, Olai Oredal mot sin egen vilje. Liv Helene Willumsen har også bemerket Saras passivitet i begynnelsen av romanen: «Saras passive rolle kommer fram ved at «de» gjør noe med Sara, for

²⁶ Filosofen Martin Heidegger er en annen som har dratt paralleller mellom jøder og hjemløshet.

eksempel da hun skal gifte seg» (2005: 76). I kapittel 7 kommer jeg tilbake til ekteskapet, og hvordan forholdet påvirker Saras utfall som sinnssyk helt til slutt i romanen. I forholdet blir Sara, som objekt, hverken sett, hørt eller respektert av sine omgivelser. Gayle Rubin skriver i «The Traffic in Women» fra 1971, at ekteskapet i hovedsak dreier seg om en avklaring av hvem som eier hvem: «It is not difficult to deduce from such transactions that in most cases women's rights are considerably more residual than those of men» (2007: 911). Eierskapet ektemannen tildeles over konen i mannsorienterte samfunnsstrukturer blir godt eksemplifisert i Normanns verk. Hjemmets funksjon som et såkalt «corner of the world» (Bachelard, 1969: 4). Påstanden kan de fleste mer eller mindre kan forstå, og den passer ikke i Saras tilfelle som har blitt plassert inn i et fremmed miljø som en «ting» gjennom ekteskapet.

Saras virkelige barndomshjem, hos moren Rubert-Brita, blir ikke beskrevet i en spesiell grad eller med den sentimentalitet man kanskje kan forvente å finne hos ei jente som har opplevd noe av det vondeste barndomslivet kan by på. Det kan ha noe med at Rubert-Brita kun har forvaltet eiendommen for «gammelgjestgiveren», som er faren til Saras eldre bror. Når Rubert-Brita døde var det derfor takk og farvel for Sara som var igjen. Men vannpollen, like utenfor hjemmet, knytter Sara tilhørighet til. Vannpollen, med svanene som bor i den, får en spesiell betydning for Sara som barn. Av moren fikk hun høre om hvordan svaner «blev til engler om vinteren og fløi til himmels» (S: 9). Etter moren og broren dør, er det svanepollen hun finner vanskelig og tung å forlate: «Den dagen, Sara sa farvel til pollen og svanerne, gikk hende sent av minde –» (Ibid.: 11). Før Sara forlater pollen og det vesle huset pakker Sara kjærlig ned de fineste tingene hun har etter moren. En godluktsåpe, noen kjoler og porselenskopper er nevnt, før hun går ned til vannet for å ta farvel med svanene i pollen:

Svanerne var blet sky av alt traakket med fremmedfolk, som var tilflyttet pladsen, men hende kjendte de og kom, da hun lokket dem med frokostmaten sin. Selv var hun ikke god for at faa tuggen ned, saa de kunde ha den avskjedsbiten – (Ibid.: 12).

Den sentimentale betydningen av pollen etableres fra første side i romanen, da skildringene av den er hva som åpner romanen:

Til stængsel og forargelse for veifarende mand videt pollen sig mellem myr og aas. Ikke roendes med baat var den – Ikke vadendes for folkefot heller.

Men Rubert-Brita, som hadde gammen sin paa inderste strandstrimen, der bjørkesnaret krullet sig frodig i lyd i aasen, sa, Vorherre hadde skapt pollen i sin mildhet til indsmætt for de vilde svanerne, som aarvist kom susende i skinnende flok og slog sig ned der sommeren over, laget rer og klækte ut under paa den vesle græsholmen og laa og roet sig inderlig godt og fornøiet (Ibid.: 3).

Fuglene blir på flere måter forbundet med gjemmesteder, det utilgjengelige og hva man ikke kan se, samtidig som de gir et religiøst anstrøk over fortellingen. Svanene er, slik Willumsen

påpeker, forbundet til himmelriket: «Det er til Vorherre de skal» (1995: 79). Svanene er dessuten en del av naturen, og vitner om en panteistisk tankegang hos Sara: at Gud eksisterer i alt rundt oss, også i naturen. Den religiøse forbindelsen mellom svanene og Gud, står dessuten som en sterk kontrast til den pietistiske fremstillingen av kristendommen som spores gjennom flere av Olais formaninger til sin yngre hustru.

Fra kjøkkenbordet i Olais hus serveres leseren en sirka to år lang prolepse. Før prolepsen inntreffer har Sara hatt tre hjem, og enda ikke rukket å bli giftet vekk. I romanens første del, frem til side 14, er Sara temmelig ung og preget av eventyrene moren hennes, Rubert-Brita, har fortalt om svaner. På dette tidlige punktet i fortellingen er Sara det uskyldige barnet som mister moren og blir plassert på en fremmed prestegård. Prolepsen blir dermed et overraskelsesmoment fordi leseren plutselig møter en fortvilet nygift kvinne i begynnelsen av del II. Alt som skjer videre er en forklaring på hvordan det foreldreløse, naive barnet har endt opp som den ulykkelige konen som skildres fra andre del:

Sky skottet Sara rundt de nakne, umalte vægger, som lette hun efter noget at kjende sig glad ved, fandt det allikevel ikke og bøiet opgit asigtet ned mot bordplaten for at slippe at se.

Dette var hjemmet – – Her skulde levedagen slæpes til ende, indtil Gud almægtig og barmhjertig saa hendes nød og løste hende ud af pinen (*S:17*).

Paradoksalt nok er ikke ektemannen i sentrum for Saras tragedie. Det er huset som Sara fokuserer på. Dette kan henge sammen med Sara som temmelig materialistisk, en karakterkarakteristikk som følger Sara gjennom hele romanen. Leseren kan også spore en stor forandring i Sara som gift kvinne. Det fungerer som et spenningsskapende element, for fortelleren avslører ikke hendelsesforløpet i for sterk grad, men forbereder leseren på den triste fortellingen om Sara og på forvandlingen hun skal gjennomgå. Foregripelsen setter dessuten hjemmet i en umiskjennelig posisjon for hennes sjelelige tilstand, og underbygger hennes vedvarende følelse av fremmedhet i omgivelsene sine. Det er en pinsom situasjon for henne som bare døden kan avløse henne fra. I dette øyeblikket er Sara skrekkelig klar over hvordan livet har artet seg, og hun forsøker å skrape sammen mening fra omgivelsene hun har blitt plassert i:

Høire arm laa slap langs bordplaten, hun hældet kindet mot den og stirret sløvt ut i den lyse sommernat, mens tanken rotet og prøvde finde mening – et eneste litet glimt av høiere styrelse i alt det, som var hende vederfaret (*Ibid.*).

I likhet med fortellingens svane-symbolikk fungerer også «de høyere maktene» i fortellingen som noe skjult og avstengt fra henne. Dette underbygger det naturreligiøse perspektivet i romanen. Hun møtes av herren med stillhet, men fortsetter å stille Han spørsmål i sitt stille sinn: «At Vorherre kunde tillate, at et menneske gik gennem det, hun hadde lidt, og ikke frelste

hende ut av det?» (Ibid.: 132).

Livet i Olais hus står mest sentralt i romanen. Bokens tittel, *Stængt*, griper på flere aspekter ved Saras fortelling, for eksempel i de religiøse og naturreligiøse perspektivene romanen fronter. Det er likevel livet i Olais hus romantittelen virkelig kommer til sin rett. Når Sara flytter inn til Olai beskrives dagligstuen gjennom Sara som vakker, stille og koselig. «Om det hadde været Erstein, hun delte hjem med – – – Om det hadde været for ham, hun hadde pyntet – –» (S: 31), sukker Sara trist. Denne bemerkningen spiller både på hennes utopiske drøm om et forhold med ungdomsforelskelsen sin, samt hennes gjennomgående beundring for fine ting som følger henne fortellingen ut. Den materialistiske ungjenta kommer til sin rett flere steder, den første når hun plukker med seg morens fineste ting fra dødsboet, som jeg har forklart. Senere i fortellingen, når Sara og Olai skal skrifte til presten, lar hun seg for eksempel beundre av prestefruens yttertøy: «Sara syntes dra kjendsel paa slængkaapen og vinterhatten med perlekant og fjær og langt lysegraat slør til at knytte sløife under haken. For en skindkrave der hang! De haletippene rakk da én sikkert nedover maven, kanskje til knæs ...» (Ibid.: 96). Tankevirksomheten hennes om sitt nye hjem, kan imidlertid knyttes til Lacans *signifying chain*. Fordi mening kan dannes i hva signifikanten *ikke* betyr blir Saras følelser rundt hennes bosituasjon et godt eksempel på dette. Hjemmet til Olai er *ikke* Ersteins. Erstein bor *ikke* sammen med henne. Hadde flere av hennes preferanser vært tilstedeværende for signifikantens betydning, hadde huset sannsynligvis vært et godt sted å være.

6 Mening knyttet til havmediet

We are at our best when, to quote a line from Joseph Conrad's 'Lord Jim', we submit ourselves to the destructive element (Peters, 2015: 12).

Et eklatant og felles trekk ved de tre romanene er heltinnenens forhold til naturen rundt seg, og hvordan denne blir skildret. I skildringer av naturen bryter forfatterne med den realismepregede skrivemåten. I naturmøtet karakteriseres teksten av sjangertrekk hentet fra fantastisk litteratur og eventyrlitteratur, med romantiske undertoner i en surrealistisk, høyere virkelighet. Omgivelsene blir menneskeliggjort, og i flere tilfeller opplever heltinnen en kommunikasjon fra den. Særlig Gunvor og Rikka stiller spørsmål direkte til naturens fenomener, og i enkelte anledninger svarer den på henvendelsen. Sannsynligvis er dette et narrativt grep som illustrerer hvordan Gunvor og Rikka kommer i kontakt med en annen del av seg selv i møte med naturen. I *Stengt* opplever Sara et guddommelig nærvær og fravær i naturen. Denne kommer særlig til uttrykk gjennom svanene i pollen (jf. kapittel 5), men fortsetter gjennom hele romanen når hun til stadighet stiller spørsmål ved tilværelsen idet hun beveger seg i naturen. I passasjer hvor heltinnene tangerer naturen viskes kulturens strenge og rasjonelle hverdagsliv bort, og den tilbyr noe annet. «The apple trees in bloom have nothing to say and everything to mean», hevder Peters (2015: 382). Peters sikter selvsagt til sitt meningsbegrep, som insisterer på mening separat fra menneskelig språkkonstruksjoner, med naturen som opphav til all mulig mening (Ibid.: 2).

I litteraturen er det ikke uvanlig å fremstille naturen som om den skulle inneholde en slags sjel. Den sjelspregede naturen er et ideal som griper tilbake til renessansens tidsalder, men som er et spesielt fremtredende trekk blant annet i romantisk diktning. For Peters handler det om å skille mellom naturens mennesketillagte egenskaper, og dem som faktisk finnes i naturen når man leter etter mening i den. Mennesker har gjennom alle tider praktisert et distinktivt skille mellom natur og kultur, der naturen defineres som «naturlig» og kulturen forstås som et menneskeskapt konsept.

Ofte knyttes kvinnen og det feminine til naturen. Jeg leser Hélène Cixous «Nyttårsdager» (1996b) som en kritikk mellom foreningen av kvinne og natur, og hvordan det naturlige er «naturlig uproblematisk». I essayet settes den ammende kvinnen, det naturligste som fins, under lupen. Brystene til den ammende beskrives som «sort kull» og hun presser rundt

brystvortene sine («den urgamle og kjente bevegelsen» (118)) for å gi barnet råmelk, men barnet dør likevel.²⁷ Det er kvinnenaturen som har feilet, og skammen bærer hun derfor alene:

Jeg ville bli anklaget. Jeg vet ikke for hva. For moren og barnet. For for mye, for for lite, jeg vet ikke.

Slike begivenheter kan man ikke utsi. Jeg følte det med en gang.

Det vi ikke må si, kjenner vi på oss, vi ser faren komme, og straks graver vi oss ned. Å lyve er vårt dyriske instinkt.

- Skam? Frykt for at de skal se dine svarte jur, dine geitejur?

- Verre. Mine svarte jur finnes ikke foruroligende i forhold til det jeg skjuler (Ibid.: 119).

Jorden, ofte antropomorfisert som Gaia eller Njord, ifølge Symbolleksikon (1992: s.v. *Jord*). «Moder jord», er et uttrykk for vegetativ moderlighet som kvinnen ofte assosieres med. I den patriarkalske delen av teknologiverdenen har forestillingen vært at «[...] men give birth to technologies and women give birth to men» (Peters, 2015: 100). Kvinnen er i den sammenhengen et ablativt verktøy som menn trenger for å skape barn (Ibid.). Hun føder nye generasjoner av menn som der igjen bygger verden. Hun er altså, tross sine skapende attributter, fremdeles assosiert med passiverte forestillinger. Cixous drar paralleller mellom kvinner og hav, og det samme har Gaston Bachelard gjort: «Hun [Cixous] er liksom Gaston Bachelard overbevist om at det finnes en arketypisk forbindelse mellom kvinnelighet og vann/hav» (Iversen, 1996: 352, min bemerkning i klammetegn). I *Gunvor Thorsdatter til Hærø* settes den kvinnelige forbindelsen til havet i sammenheng med en moderlighet.

I romanene *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, *Rikka Gan* og til dels *Stengt* er det nettopp havet av naturens fire elementer, jord, vann, luft og ild, som skiller seg ut. Derfor dreier kapittelet seg i hovedsak om meningsproduksjon knyttet til havmediet. Etter mitt skjønn spiller havet avgjørende roller innenfor de tre ulike fiksjonsuniversene. Gunvor har et ambivalent datterforhold til havet, Rikka drukner i det når hun forsøker å flykte fra sin egen skjebne, mens Sara ser havveien som en mulig utvei fra ekteskapsituasjonen sin. Kapittelet inkluderer en redegjørelse av båten, forstått som en menneskelig konstruksjon han eller henne benytter seg av i nyttiggjørelsen av havet. For Gunvor, Rikka og Sara betyr båten muligheter, men to av dem ender opp med å dø i den. Det er snakk om karakterer som drar en god del mening ut av havet de omgis av, enten det er gjennom fremtidsvisjoner i *Rikka Gan* eller morsforestillinger i *Gunvor Thorsdatter til Hærø*.

²⁷ Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale* (1985) er et eksempel på en roman som virkelig tematiserer hvordan kvinnelig anatomi og natur blir gjenstand for anklagelse fra menn (jf. Cixous farsbemerkning i sitatet).

6.1 Havet

Tenkeren René Descartes forestilte seg sjelen separat fra kroppen, med kroppen som en utstrekning (*res extensa*) av sjelen (*res cogitans*). Han viderefører platonismens distinkte skille mellom det fysiske og det psykiske. Gud er et sentralt unntak, som han mener må omfavne begge deler (Eriksen, 1994: 316–317).

De dualistisk-binære motsetningsforholdene, slik vi kjenner dem gjennom tenkere som René Descartes og Claude Levi-Strauss, oppløses i møte med havet. Havet som materialitet representerer hverken det ene eller det andre, men kan forstås som et både-og.²⁸ Det oppleves for eksempel som både mykt og hardt. I sammenheng med havet, slik det forstås som medium og materialitet (jf. Peters (2015)), betyr en både-og-forståelse av det at en eventuell mestring vanskelig lar seg gjøre. Dette til tross for vår evolusjonære forbindelse til det som underkapittelet om mors- og farsforestillinger i havmediet redegjør for.

Kunstneren Marte Aas interesserer seg for havet som medium i sitt nyeste verk *Francine (was a machine)*.²⁹ Prosjektet tar for seg distinksjonen mellom menneske og maskin med utgangspunkt i myten om at Descartes skal ha reinkarnert sin døde datter Francine som en maskin (Helana Holmberg i utstillingsheftet til *Francine (was a machine)*, 2019: 3). Når mannskapet, om bord på båten til Descartes oppdaget denne mekaniske dukken, skal de ha kastet henne på havet i frykt. På denne måten tar Francine del i noe annet. Hun tar del i en ny infrastruktur som oppløser tanken om å ordne verden i binære opposisjonssystemer, på samme måte som kunstverket utforsker forskjellene mellom menneske og maskin som gradvis viskes ut (Aas i utstillingsheftet til *Francine (was a machine)*: 34). Slik jeg tolker Aas og Peters, overmannes mennesket av havet siden det ikke lar seg overføre som en del av det binære opposisjonssystemet mennesket gjerne ordner verden i. Fremst av alt er havet ukontrollerbart. Peters poengterer: «The sea has long seemed the place par excellence where history ends and the wild begins» (Peters, 2015: 53), men det stopper ikke mennesket fra å tangere det. Kanskje er havets avvisning av menneskelige forsøk på fremstilling av det noe av grunnen til menneskets uendelige fascinasjon for det?

Havet er ikke et kulturfenomen, og en kan derfor anta at havet, ved at det ikke lar seg fremstille, alltid forblir et fenomen som overstiger menneskets kontrolleringsevner.³⁰ Havet kan

²⁸ Som understøtter Descartes poeng med det guddommelige som et unntak fra det dualistiske verdensbildet mennesket er en del av.

²⁹ *Francine (was a machine)* stod oppført i Trondheim kunsthall fra 17. januar til 28. april 2019 og er en kunstfilm som utforsker distinksjonene mellom maskin og menneske.

³⁰ Min bruk av fremstilling i sammenheng med havet er min oversettelse av Peters' bruk av «fabrication» i sitatet under fotnoten: «In one sense, then, the ocean is the primordial medium-free zone, immune to all human attempts at fabrication» (2015: 54).

dermed anses som menneskets ultimate triumfator, hva habitatmestring angår. Havet er stort, uoversiktlig og voldsomt, og det krever sin mann eller kvinne, med tilhørende fartøy, å ta seg frem på det:

In one sense, then, the ocean is the primordial medium-free zone, immune to all human attempts at fabrication. In another, however, the ocean is the medium of all media, the fountain from which all life on earth emerged. Life in all its varieties pays homage to the sea in its structure and function (Peters, 2015: 54).

Som Peters påpeker har havet forblitt et relativt medium-fritt habitat, samtidig som vi skylder det selve livet. Fra et rent biologisk perspektiv oppstod livet i havet og har utviklet seg derfra. En kan gjerne si, forstått ut fra Peters, at havet motsetter seg menneskelig meningsdannelse når det ikke lar seg kontrollere og fremstille. Likevel betegner sentrale karakterer i *Gunvor Thorsdatter til Hærø* havet som «mor», og Prydz lar havet spille sin rolle som mor på et oppsiktsvekkende vis. Det er i Prydz' roman at havet virkelig får tildelt en egen karakterrolle, men det spiller også en vesentlig rolle i *Rikka Gan* og i *Stængt*.

Havet i Gunvor Thorsdatter til Hærø

Innledningen til *Gunvor Thorsdatter til Hærø* begynner med en fransk folkesang: «Préservez moi mon dieu! | La mer est si grande | Et ma barque est si petite!» (GT: 7). Oversatt til norsk betyr folkesangen: «Hjelp mig, Gud! Havet er saa stort, – og min baad er saa liden!» (Ibid.). Grepet setter havet umiddelbart i romanens sentrum og fortsetter å være der helt til romanens slutt.

Senere i bokens innledende kapittel fortsetter karakteristikken av havet: «Havet er stort og myndigt; det har taget jorden i favn, det har *formet livet, alle steder naar det hen*» (GT: 7, min utheving). Havet genererer til opphav og muligheter, og sitatet passer godt med hvordan havet som både materialitet og metafor fungerer i verket. Ikke bare i *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, men også i *Rikka Gan* og *Stængt*, fungerer havet som en nøkkel for tilgang på verden som havet syr sammen. Havet blir for eksempel Rikka og Saras åpenbare fluktrute.

«Alle på Hærø tillegges et naturreligiøst forhold til havet, men det er Gunvor som er aller mest knyttet til det», argumenterer Iversen (1996: 350). Av sin forlovede Svein forbindes Gunvor med sjøen og havet: «det er, som du havde haft med dig noget af sjøen, som har spulet rent her – – →» (Ibid.: 63). Gunvor er, som Iversen påpekte, gjennom hele romanen i nært forbundet med vannelementet. For Hærøs beboere betyr havet noe spesielt, det er som en allvitende, kvinnelig guddom (Ibid.). Dette illustreres tydelig i en samtale Gunvor har med

Petrine Løyen, ei «skrulle» som har blitt utstøtt av lokalsamfunnet, men som Gunvor mer enn gjerne slår av en prat med:

«Naa, fru Løyen, hvordan staar det sig? Gaar det bra med humøret?»

Fru Løyen saa først paa hende og sagde ingenting. Øjnene laa tunge, med skygger.

«Aa nei,» sagde hun til sist og saa sig omkring, om der var nogen, som hørte det og kunde le af hende. «Aa nej, stakar, med humøret er det ikke bra. Før, da jeg var ung, var jeg mere henvendt til Herren. Da var jeg øm og mere tankefuld, og sjøen var talende til mig. Nu er den nifs; - alting er haardt!» (GT: 45).

Havet er altså noe Petrine Løyen forbinder med å være nær det guddommelige. Når hun følte seg i ett med Herren var hun samtidig i kontakt med havet som favner om Hærø. Differansen mellom hardt og mykt (jf. Marte Aas' *Francine (was a machine)*) tas også opp gjennom fru Løyen. Hun sier eksplisitt at nå, når hun føler seg isolert fra Gud og havet, føles alt «haardt» for henne. Den naturlige motsetningen vil i så fall bli at det en gang har føltet *mykt*. Man kan derfor anta at fru Løyens forbindelse eller ikke-forbindelse til havet avgjør om hun oppfatter det som enten mykt eller hardt. Det er et patosorientert bilde på havet fru Løyen fronter, som om naturen kan svare på hennes følelser. Dette er et fenomen økokritikeren Greg Gerrard betegner som *pathetic fallacy*, fordi hun feiladresserer følelser som ikke eksisterer i naturen (2012: 40). Hennes lengsel mot havet kan selvsagt også være en uttrykt metafor i en større sammenheng som handler om inkludering og ekskludering i samfunnet. Havet blir i så tilfelle et uttrykk for tilhørighet innenfor et øysamfunn som er mer eller mindre forent med havet.

En lignende bemerkelse som hos fru Løyens kan spores hos fru Elin, Gunvors mor. For hennes del er ikke tapet av samhörighet med havet forankret i samme sensitivitet som hos Petrine Løyen. Menneskene med Hærø-blod ser ut til å innhente mening fra havet. Gunvor gjør dette flere ganger i løpet av romanen, og ser havet som sin «[...] medviter og ven» (GT: 113). Gjennom Fru Elin bekreftes slektens forbindelse til havet, men hun velger likevel å avfeie datterens bemerkning når hun sier hun hører sang fra havet:

«Det synger! Jo, jeg synes det synger over havet!».

Fru Elin vidste nok, det kunde synges derude fra havet, og det kunde være at tage varsel af.

Men nu var det længe siden fru Elin havde hørt noget saadant.

«Nej, stakar, det er ikke nogenting,» sagde hun og steg iland (Ibid.: 105).

At Hærøfolket har en naturlig forbindelse til havet er det redegjort for, og de forestiller seg at denne kan mediere en prominent mening. Fru Elin avviser ideen om en havbasert korrespondanse overfor datteren, selv om hun anerkjenner at den eksisterer i sitt stille sinn. Det fremtrer likevel tydelig for leseren at fru Elin ikke er i stand til å høre sangen Gunvor bemerket til moren. Dette tror jeg kan ha tre ulike forklaringer. For det første har fru Elin blitt svært tunghørt i sine eldre dager: «Dertil er fru Elin noget tunghør. Men da hun ikke paa nogen maade

vil være ved det, bliver de [fru Elin og faster Vikka] ofte siddende og snakke hver om sit» (*GT*: 19). For det andre kan det være at fru Elin har rett, at Gunvor innbiller seg sangen. For det tredje kan det tenkes at fru Elin undertrykker denne delen av seg selv, og at evnen derfor har gått tapt. I kapittel 5 har jeg for eksempel foreslått at fru Elin tilegner seg maskuline egenskaper i kraft sin såkalte lederposisjon i øysamfunnet. Havets moderlige egenskaper relaterer dermed ikke til henne. Sitatet tangerer vanlige folkelige måter å lese naturen på som opphav til mening, for eksempel at mye rognebær skal gi en mild vinter, samtidig som vice versa er en like vanlig variant. «Varsellet» er den typen mening Peters (2015) og Gerrard (2012) ville avfeid som overtro, en meningsproduksjon i naturen som subjektet danner for sin egen skyld. Kapittelet om mor- og farsforestillinger i havmediet skal vise hvordan denne meningsdannelsen fører Gunvor mot sin undergang.

Rikka Torsen og skjebneormen på Gan

At Gan gård ligger ved sjøen er påpekt flere ganger i løpet av *Rikka Gan*. Som jeg var inne på i delen om Gan gård, våkner bygget til liv om natten. Når gården og månelys set speiler seg i sjøen, da våkner bygget til liv og gir næring, selvsikkerhet og kraft til Rikka. Helge Nordahl har pekt på at månen utelukkende konnoterer noe positivt i Jølsens fiksjonsuniverser, særlig kombinert med tåkedis:

Gjerne dveler hun ved tåke eller måneskinn hver for seg, deskriptivt eller med rike muligheter til symbolske assosiasjoner. Men aller helst forener hun tåke og måneskinn i et beåndet landskap, et mytisk landskap, viet de sterke og gode krefter i menneskenes liv (1991: 143–144).

Når Rikka som barn leker med sitt miniatyr-Gan, lager hun en reinkarnasjon av sjøen ved hjelp av en skåte som hun fyller med vann. I nærhet til havet lar hun seg drive inn i drømmenes verden hvor hun blant annet maner frem drømmeelskeren sin fra skogen, Vilde Vaa. Naturen i sin helhet er i *Rikka Gan* nært forbundet med Rikkas fantasiforestillinger, som det skal redegjøres ytterligere for i underkapittelet om hennes romantiske relasjoner i kapittel 7.

Mot slutten av romanen står Rikka og synger inn i stormen som jager over Gan. Etter hvert møter hun sin egen skjebne. Dette er første og eneste gang i romanen hvor fortellerinstansen gjør et poeng ut av Rikkas pålitelighet som forteller. Like i forkant av hennes møte har en tidligere tjenestegutt observert Rikka på alle fire, kraftsende med neglene i jordgulvet gjennom en tilspikret kjellerglugg (*RG.*: 92). Dette er Rikkas tredje barnefødsel og den andre denne tjenestegutten er innblandet i. Nå har Rikka tre barnedrap på samvittigheten.

Når Rikka står og roper inn i stormen, er hun temmelig fortvilet over sin egen situasjon. Rikka er ved bristepunktet for hva hun kan tåle:

Engang Rikka Gan stod paa Bjergknausen og sang ind i Stormen med sin store, uklare Stemme, hændte der hende noget besynderligt. Hun vidste ikke siden, enten det var Drøm eller Virkelighed.

Det var, at der udover Fjeldet kom snigende noget mørkt mod hende.

«Hucht,» sagde Jomfru Rikka og tramped med Foden. Men det blev der fremdeles. Og hun fortsatte sangen

«Haaiaa – jeg bryr mig hverken om Gud eller Fan
– for jeg er Rikka Torsen paa Ga – a – an!»

Det sidste skreg hun ud, saa det skingred som et Rædselshyl over Vandet. – Da hosted noget med Jon Torsens Hoste (Ibid.: 92–93).

Når Rikka tangerer naturen skjer det ofte i forening med sterke følelser. Det er kanskje ikke så rart, for det er ofte i forbindelse med et ferskt barnedrap at hun søker ut i den. Etter hun hører Jon Torsens hoste spør hun stemmen:

«Hvem er du da?

«Jeg er din Hund og din Herre.»

«Hvad er du da?»

«Jeg er Rikka Torsens Skjæbne, jeg. – Tst, Rikka Torsen – jeg maa følge dig til Døden; men ikkvæld kan du følge mig.» (Ibid.: 94).

Et tydeligere frempek finnes det knapt i denne romanen. En skjæbne vil nødvendigvis alltid følge sin «eier» i døden. Men når den henvender seg til Rikka og forklarer at den skal følge henne i den, skaper dette et uhyggelig element hos leseren og etter hvert også i Rikka. Etter at skjebnen tar henne med på en reise gjennom Gan gårds hage, endrer den sin form fremfor henne:

Rikka Torsen saa, og saa, at der i Mørket vokste en lysende Plet, flat og bleg som naar Maanen skinner paa Sneen. – Og hun saa, der blev Liv i Lyskredsen. Og saa tog den til at flimre i lange Striber, indtil den blev til et Vandfald, der fossed grønt og skinnende. Og atter lidt senere til en glitrende Skumsky som skifted i Regnbuefarver – og saa blev der en Sky af Gnister, mens en Ildstrøm løb dernedenfor. – Og Ildstrømmen gløded og raste, ulmed og slukned – snart rød af Blod, snart skimlet af Galde. *Tilslut sort og sugende som Vandet i Sjøen.* – Slig bredte det sig udover til en mægtig Flade og forandred sig ikke (Ibid.: 93–94, min utheving).

Skjebnen peker fremover mot ikke bare Rikka Torsens død, men den forklarer henne også hvordan hun skal dø. Den *sugende sorte sjøen* blir, som vi vet, Rikkas endelikt. Den andre vannbeskrivelsen Rikka får servert fra sin egen skjæbne, «et Vandfald, der fossed grønt og skinnende», kan peke på sjøormen som skal bli skjebnens endelige form romanen ut:

«Hvor er du?» spurgte Rikka Torsen. «Jeg ser dig ikke.»

«Se over Floden.»

Rikka Torsen saa over den sorte, bølgende Flade, – Og som hun saa, vokste der op fra Dybet Legemet af en rædselsfuld Orm, hvis fannede Bugtninger høined sig tilslut mellem Himmel og Jord. Den rørte sig dovent i den graatunge Luft. Men Vandende steg og bruste. – – Da vaagned Rikka Torsen i en Dødsens Angst, der hun fandt sig liggende dyvaad paa

Bjergknausen.

Ned i Sjøen var atter Uhyret dukket (Ibid.: 95).

Rikka sin skjebne er, som Gunvors, tydelig forbundet med havet, menneskets ultimate triumfator (jf. Peters 2015). Sjøormen er, i seg selv, en temmelig symboltung skikkelse i verket. Den symboliserer for eksempel hva Rikka aldri kan få, nemlig kontroll over sitt eget liv. Min tolkning er at den påminner Rikka om hennes iboende dualitet. Den både ler som henne selv, «Det lo en Latter, hvori hun gjenkjendte sin egen» (RG: 94), og hoster som den sykelige broren hennes. Jon Torsens hoste er en ekkel påminnelse om at hun også er en del av samme degenererte slekt som sin bror, men den kan også bety at en slekts skjebne er og blir en slekts skjebne. Rikka og Jon Torsen er av samme avstamning, samme hva Rikka måtte mene om den saken. Sjøormen gir i så henseende et interessant perspektiv på Rikkas slektsdeterminisme: «Og ikke hadde du, Rikka Torsen, faaet mig til Skjæbne, havde du ikke havt just de Forfædre du har, – Og saaledes er det den Vise kan sige: ‘Hvert Menneskes Skjæbne er bestemt fra Evighed af.’» (Ibid.). Ormen beviser at i Jølsens fiksjonsunivers foregår det en «indre lovmessighet som får oss til å tenke på sagalitteraturen og det *skjebnestyrt*» (Omdal, 2010: 155, min utheving). Skjebneormen er i så tilfelle, på samme måte som for eksempel Vilde Vaa, også et element i Brynhildas slektsarv. Dermed illustrerer skjebneormen nok en gang hvor fanget Rikka faktisk er.

Et innblikk i Rikkas legemlige tilstand får vi fra Prokuratoren, mannen som hjelper med å løsrive Rikka fra Mattias Aga mot romanens slutt. Prokuratorens minneord om de druknede, Fernanda og Rikka, lyder som følger: «Rikka Torsen Gan og Fernanda Torsen Gan – begge af saa gammel Slægt, at Mændene er degenerede og Kvinderne underkastet Manier» (RG: 127). Prokuratorens bemerkning underbygger Rikka som en upålitelig fortellerinstans. Ormen *kan* forklares som en mani, men samtidig ligger det en slags forutbestemmelse i den også. Å avskrive den som en ren hallusinasjon er derfor lite fruktbart for analysen. Det er i slike tilfeller Jølsens fiksjonsunivers drives over i den fantastiske sjangeren: «The fantastic problemizes representation of the ‘real’» (Jackson, 1988: 84). På grunn av situasjonens såkalt frempekende egenskaper, avskrives ikke skjebneormen som rent oppspinn i Rikkas sinn. Fluktdøden hennes fra Gan, som skal redegjøres for i underkapittelet om båten, gir interessante perspektiver på hva som egentlig foregår mens Fernanda og Rikka får beseglet sin skjebne.

Sara på jakt etter en mulig utvei

I *Stængt* er det scener som knytter vannmediet i sammenheng med en type vond renselse.

Vannet blir, i Saras tilfelle, en kraft som tvinger henne nærmere Olai og fjernere fra seg selv. Dette kommer jeg nærmere inn på i underkapittelet om Sara og Olai. Her skal jeg først og fremst redegjøre for hvordan Sara forbinder havet med en mulighet:

Æg kjæm ette dæg til Trondhjem, og saa tar æg emigrantbaaten derifra. Du kan laane mæg dine attester, saa skal æg sikkert send dæg dem tilbakers, naar æg vel e over – Aa, kjæm æg mæg først til Amerika, æg kan bli fjøsbudeie, om ikke andet, hvis pengan e forbi (Normann, 1908: 60).

Sara Isakine trøster seg med at om hun bare kommer seg på emigrantbåten til Amerika, så blir hun fri fra Olai. Denne muligheten oppdager hun fra sjøen mens hun er på fisketur sammen med Olai: «Der gapte et svart, trekantet hul midt oppe i en forvittret bervægg – en glugg for trold og hulder og det skjulte og løndomsfulde, som i berg bor» (S: 44). Hulen i fjellet setter Saras fantasi i sving. Det *må* være en skatt i hulen, og da kan hun reise over til Amerika. Hun blir fri. Hulepassasjene er blant dem som viser Normanns velvilje til å inkludere overnaturlige elementer fra folketroen for å skape realistiske folkelivsskildringer, slik Engelstad reflekterer over i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1989: 32). Gilbert og Gubar (2000) gir relevante perspektiver på huletematikken i *Stængt*. De påberoper hulen, gjennom Freud, som kvinnens plass. Hulen er jordens svar på kvinnens livmor – skjult, ofte helliggjort og et hus inni jorden: «In this prison the slave is immured, the virgin sacrificed, the priestess abandoned» (93). For Regine Normann, som skal ha sittet og skrevet på manuskripter i Sina-hulen i Vesterålen, forbindes nok huler og grotter med noe helt spesielt, uten at jeg skal gjøre et historisk-biografisk poeng utav det. Huler og fjell har en sentral posisjon i de nordnorske eventyrene i Normanns eventyrsamlinger. Det hersker i alle fall liten tvil hvorvidt Sara er påvirket av barndommens eventyr eller ei når hun sier: «Der kunde gladelig ligge en skat gjemt. Et jernslaadd skrin med mange penger, guld og ædle stener. Slikt var hændt før, i de bøgerne hun hadde læst...» (S: 46, forfatterens utheving). På den måten etablerer eventyrene mening i livet til Sara.

På grunn av lokal overtro får hulen stå i fred i *Stængt* sitt fiksjonsunivers:

For det var gammel skik der i bygden ikke at tærge og uro til utrængsmaal dem, som aatte magten til at dølgje krøttur i berg, fjetre baade hug og krop og *forgjøre smaabarnet i vuggen* – for ikke at nævne al den uheppels, de kunde lægge paa baat og bruk (S: 44, min utheving).

Man skal la hulens eventuelle overtroiske vesener være i fred, om en ikke ønsker selve ulykken over seg. At Sara likevel entrer hulen, kan derfor forstås som et frempek. Sara er bygdens inntrenger og slutter aldri, fra første øyekast mot hulen, å fantasere om skattene som kan skjule seg innenfor den uberørte fjellinngangen. Sara kan fremstå som temmelig materialistisk i deler av romanen. Når det gjelder hvordan hun forestiller seg hulen, tilegnes hennes materialistiske tankegang en annen dimensjon. Det er hennes muligheter for befrielse som vektlegges, snarere

enn en rent statusorientert tankevirksomhet. Skattene og edelstenene hun ser for seg i den angivelig urørte hulen er første ledd i en planlagt fluktrute fra fangenskapet hun opplever sammen med Olai. Derfor tillegges hulen en avgjørende betydning i hennes liv: «Hun *vilde* bort fra Olai, før han riktig hadde faat pint livet av hende (Ibid.: 46, forfatterens utheving).

I tillegg til å være et mørkt og dystopisk sted for kvinner, slaver og fanger, omtaler Gilbert og Gubar også hulen som et sted for feminin kraft. Hulen er, ifølge Gilbert og Gubar (2000), verdens navle, nemlig *umbilicus mundi*:

As herself a kind of cave, every woman might seem to have the cave's metaphorical power of annihilation, the power – as de Beauvoir puts it elsewhere – of ‘night in the entrails of the earth,’ for ‘in many a legend,’ she notes, ‘we see the hero lost forever as he falls back into the maternal shadows – cave, abyss, hell.’ At the same time, [...] every woman might seem to have metaphorical access to the dark knowledge buried in caves (95).

Hulens skjulte hemmeligheter og feminine konnotasjoner hindrer Sara fra å glemme den. Fortellingene er klare – hulen er et sted der mirakler kan skje.

Sara overtaler det jevnaldrende venneparet Aminda og Albert til å bli med på skattejakt i den sagnomsuste hulen. Mens de kaver rundt der inne etter skatten, blir imidlertid Aminda temmelig redd og ber om at de finner veien ut, til Saras store forargelse. Innsiden av hulen beskrives, kort fortalt, som mørk og slyngete. Slik Gilbert og Gubar har redegjort for i sitatet, er det ikke vanskelig å se for seg hvordan helter kan gå tapt i jordens indre. Sara føler imidlertid at hennes rømningsmulighet er nær: «Sara blev vild, haansmilte til dem, hvit i ansigtet, og krabbet fra dem, snuste efter nedvei, og før de fik stagget hende, var hun væk. Saa hørte de hende rope – – De kom med lygten og saa Sara sitte og klænge sig til en slags smal hulde, *med svarte avgrunden ret under*» (S: 63, min utheving). Det er på dette tidspunktet Aminda vil trekke seg. Det blir for farlig. Hulens karakter overmanner vennegjengen, og Aminda skjønner at kanskje livet er på spill. Dessuten kan både Aminda og Albert ane en lukt av menneskekadaver fra dypet. Å forlate avgrunnen skal imidlertid ikke bli helt uproblematisk. Mens Albert og Aminda endelig får dratt Sara motvillig med seg, «[d]e hadde ikke det at strides for som hun» (Ibid.: 65), knuses parafinlykten. Tre timer senere finner vennene veien ut, og Sara har ikke gitt opp håpet om å finne skatten: «Mens de trasket hjemover, ba Sara dem bli med næste nat for at lete efter indgang fra uren, for nu kunde de aldrig i verden gi sig paa at finde skatten, naar de visste, den var der» (Ibid.: 66). Amindas dødsangst og Alberts advarsler om å ikke forstyrre de døde, setter en stopper for Saras skattejakt i fjellsiden. Venneparet er ikke til å rikke og Sara er igjen rådløs angående Olai. Gilbert og Gubars forklaring om den feminine kraften som ligger i hulen, er dermed lukket og stengt for Sara.

6.2 Båten

«The ship is [...] an enduring metaphor of the ways in which we stake our survival on artificial habitats amid hostile elements (Peters, 2015: 101). *Technē* blir i teoretikeren André Leroi-Gourhan sin teori en naturlig forlengelse av menneskets muligheter når det møter begrensninger i problematiske trakter. Peters skriver i Leroi-Gourhans ånd, at menneskelige konstruksjoner som språk og teknologi er uadskillelig fra mennesket:

He [Leroi-Gourhan] understood that the intertwinement of embodied practice and technical objects went from cranium to toe. For him the human condition was defined precisely by our standing on two feet – and by our consequent impossibility of separating nature and culture (Ibid.: 17).

Dette fører tilbake til poenget om hvordan menneskets evolusjon og teknologi er forent, der naturen ikke kan forstås utelukkende fra kulturen – og motsatt. Dessuten endrer fartøyet havmediet. Fra medieteoretiker og professor Marshall McLuhans mediearv forklarer Peters hvordan man, fenomenologisk sett, ser fremkomstmiddelet endre «veien».³¹ Båten på havet er i den forbindelsen ikke et unntak: «the ship alters the sea, or rather makes the sea navigable at all» (Ibid.: 104). Når mennesket bygger båten koker det ned til Peters sentrale påstand: at mediet gir tilgang på andre medier.

Skipet, eller båten for disse bøkene tilfelle, blir forent med heltinnene med det samme de beveger seg ut i urolige farvann. Båten blir dessuten en konstruksjon som gir tilgang på *andre* deler av naturen heltinnene søker, dette er eksemplifisert gjennom Sara i *Stængt*. Leroi-Gourhans poeng kan i så tilfelle forstås som en forlengelse av Descartes forestilling av sjelen som kroppes forlengelse, *res extensa*. Skipet, på den andre siden, er en metafor, i bokstavelig forstand, skriver Peters: «[A] vessel or vehicle that transports passengers and cargo from one place to another, which of course is the original meaning of *metaphor*» (Ibid., forfatterens uthevinger). Hvordan båten fungerer som metafor innebærer også hvordan den oppfører seg som materialitet. Skipet tilegnes ofte en plotdrivende mekanisme i litteratur, ved at det flytter på enten folk eller informasjon. Et klassisk eksempel er hvordan båtferden over Mekong-elven i Marguerite Duras' *L'Amant (The Lover)* fra 1986 kan leses som en metafor for hovedkarakterens overgang fra barn til voksen. I *Gunvor Thorsdatter til Hærø* og i *Rikka Gan* kommer skipets plotdrivende funksjon tydelig til syne når Gunvor og Rikka besegler sin skjebne i båten. Jeg forstår båten likevel tydeligst, som jeg har nevnt tidligere, som en mulighet for karakterene. En mulighet for *tilgang*.

³¹ Selv kjørebanelen endrer funksjon etter bruk: «It is not the same road to a truck as it is to a var, a bicycle, a hiker, or a driver stranded in a broken-down car» (Peters, 2015: 104).

Den virkelige havkvinnen av Gunvor, Rikka og Sara, er Gunvor Thorsdatter. Hun har sin egen båt, og mestrer tilsynelatende havet så langt det lar seg gjøre for et menneske. Havet er særs viktig for Gunvor, og hun bruker det for å få innsikt og sjelero: «[...] til havet gikk hendes gang endnu hver en eneste morgen – endnu kunde det være hende en nydelse at søge sig ud steder, hvor aldrig mennesker kom, bare fugl og den vilde bølge» (GT: 113). På Hærø er det Gunvor og barndomsvennen Ezekiel som er kjente for sin båtkyndighet på havet. Tidlig i romanen reiser Gunvor alene med båten sin fra Hærø til Kristiania for å snakke med forloveden Svein Torgersen. Dette er ingen kort tur. Mellom Hærø og Oslo er det i underkant av 1000 kilometer i luftlinje, dermed er sjøveien enda lengre. Dette underbygger hvor trygg Gunvor føler seg i båten sin. Når forloveden hennes Svein Torgersen og fosterdatteren Irmild er alene i båten, kjenner hun seg imidlertid urolig: «de var begge to ukynidige» (Ibid.: 137). Gunvors forhold til havet utforskes nærmere i underkapittelet om mor- og farforestillinger i havmediet. Det er Rikkas ferd over Gan-sjøen som skal utforskes ytterligere herfra.

Rikkas reise over Gan-sjøen

Som Rikkas sang ut over Gan-sjøen kan vitne om, henger forstanden hennes i en tynn tråd. En plausibel forklaring på hennes gryende galskap er de tre barnedødene som blir for tunge for henne å bære: «Alt annet kan hun klare, bare ikke det» (Omdal, 2010: 156). De hjemsøker Rikka, ikke bare hennes egne barn, men også andre barn som har gått under i Brynhildas navn:

«De spørger mig,» sagde hun til gamle Inger, som sad nede ved Sengeenden, «hvorfor Kvinder havde saant Had til *dem*, mens andre Barn faar Kys og Kjærtegn og varm Melk med Sukker i. [...] Og jeg siger til dem, at de Levnetsløb vilde blit de elendigste af alle. – Men de graater og siger, at det elendigste Liv er dog Livet verdt. Og slig som nu er, har de ikke Fred; for indviet Jord dækker dem ikke [»] (RG: 74).

Gerd Karin Omdal har argumentert for at det er i forbindelse med barna «[...] at Rikkas svakhet og menneskelighet trer klarest frem» (2010: 156). Det er i forbindelse med et barn, Lillefernanda, at Rikka bestemmer seg for å unnsnippe morsgårdens sterke grep om henne og samtidig fri Lillefernanda fra Aga. Fluktforsøket ender jo selvsagt med døden.

I etterkant av Fernanda og Rikka sin dispuTT over Rikkas avreise, bygger sistnevnte et omsorgsfullt forhold til Lillefernanda. For å unngå at brordatteren havner i Agas favn pønsker Rikka ut et pek for å sikre Lillefernandas, og dermed Gan-kvinnenes, videre fremtid på slektsgården. Hun skrifter til prokurator Theodor Klyne om forholdet til Aga og de døde barna. Han går med på å hjelpe henne av kjærlighet til Rikka. Samme kveld sendes Prokuratoren et brev til Mattias Aga. Brevet beskriver Rikkas forbrytelser og forklarer at delinkventen Rikka må holde seg på gården for fallsmål og etterforskning. På dette punktet sier Rikka eksplisitt at

livet hennes ikke har noen verdi lenger. Hun nøler derfor ikke med å dra Aga med i dragsuget for ugjerningene hun og Aga står ansvarlige for. Hun kan imidlertid gå med på å rømme, men ikke gratis. Rikka krever mye av Aga: «Det vil koste Aga Gans Bortforpaktning paa Livstid til min Bror. Og det vil koste Aga et Gavebrev paa 3 000 Spd Til min ældste Brordatter. – Og tilsidst maa Aga holde Heste færdige til mig paa Graaen Skydsskifte» (RG: 115). For Rikka er det viktig å komme seg vekk fra de døde barna og sin egen samvittighet. Hun ser skriftemålet som en sjanse for et nytt liv i god avstand fra Gan gårds forskjellige gjengangere. Rikka får det slik hun vil, og samme kveld ror Fernanda Rikka over mot Husby for aller siste gang.

Mens Rikka er på rømningsferd over Gan-sjøen får hun øye på Gan-ormen for andre og siste gang. Omtrent halvveis over sjøen blir de overrasket av et voldsomt uvær, hvilket blir katastrofalt for alle parter. Med det samme Fernanda og Rikka legger ut på sjøen deler de skjebne med fartøyet sitt: «Disaster reveals the existensial plight of infrastructure» (Peters, 2015: 104). I katastrofen er båt og kvinne ett, og Fernanda og Rikkas død bekrefter Peters teori. Rikka skjønner at dagene er talte: «‘Gud og Djævel slaas om os, Fernanda!’» (RG: 123), roper Rikka. «‘Der – der – ser du den ikke, Ormen – – Finnen øverst paa Ryggen – lige opunder Skyerne!’» (Ibid.: 123). Fernanda ser imidlertid ikke udyret, og mener Rikka forveksler Ganbakken med en orm: «‘Det er Gan paa Ganbakken, du ser jo.’» (Ibid.). For tredje gang settes Rikkas pålitelighet, som forteller, under tvil. Første gang i møte med skjebneormen, for andre gang gjennom Prokuratoren, og nå i forbindelse med svigerinnens oppklarende bemerkninger.

I kapittelet om Gan gård har jeg redegjort for Gan gårds navneopphav og hvordan det kunne gripe tilbake på trolldom i norrøn språksammenheng. Gan gård ble altså i den sammenhengen en gård hvor det kan foregå trolldom. I forlengelse av *gand* finner vi oppføringen men suffikset *-reið*, derav *gand-reið*. *Gand-reið* er ifølge *Norrøn ordbok* å ri på en trollkjepp (2015, s.v. *gand-reið*). Ordet er sammensatt av *gand* (trolldom) og *reið* (rideferd).³² Ifølge doktorgradsavhandlingen til Elder Heide, *Gand, seid og åndevind*, var ikke «ganding» automatisk assosiert med trolldom i middelalderen: «I mellomalderkjeldene blir *gand* fyrst og fremst brukt om sjela eller hjelpeåndene ein trolldomskunnig sender ut» (2006: 1). «Ganding» var derfor ofte midtpunktet i et trolldomsritual, men selve ordet kan altså bety noe annet. I middelalderen kan altså ordet *gand-reið* bety sjelereise.³³ Av den grunn kan Rikkas ferd over

³² *Gand-reið* er sannsynligvis en bakenforliggende forklaring på den moderne forestillingen om hekser som flyr på sopelimer.

³³ Betegnelsen *sjel* er problematisk i forbindelse med tidlig middelalder, da sjelen er et begrep som ble innført parallelt med kristendommen i Norge. Det man egentlig mener er, slik Heide redegjør for, er en menneskeånd som «verkar på avstand frå mennesket» (2006: 2). Dette er imidlertid ikke problematisk for *Rikka Gans* utgivelsestid.

Gan-sjøen gjerne betegnes som en slags sjelelig ferd om man ser på hennes motiver for reisen. Disse er å få gjengangerne på avstand og en sjanse for et nytt liv på *den andre siden* av sjøen, der livet er godt og enkelt, slik hun aldri har hatt det selv: «Hos dem rinder Blodet lyst og let, og de plages ikke af Mareridt under Søvnen» (RG: 26), tenker Rikka om livet på Herby.

Når Rikka får øye på sin egen skjebne, manifestert som en sjøorm, underbygger dette hennes sjelelige reise. Hun skal ikke tilbake til gården, koste hva det koste vil. Rikka og Fernanda blir dermed stående å kjekle og ro i hver sin retning: Fernanda mot Gan og Rikka mot Herby. Til slutt kan ikke kvinnene se forskjellen mellom Gan og Herby, men da erklærer Fernanda at det er for sent: «'Ro, ro – ellers synker vi,' raabte de begge samtidig og stak Aarerne i Vandet. 'Ro, ro – ja,' mumled Fernanda Torsen og bed Tænderne sammen – 'nu tror jeg snart, vi taber begge.'» (RG: 124). Rikka strekker ut armene og maner frem fantasielskeren sin mens hun sier «'Vilde Vaa. Vilde Vaa.'» (Ibid.:). Like etterpå sluker havet og stormen nådeløst begge Gan-kvinnene. Både Fernanda og Rikka tapte skjebnekampen mot Gan.

Den siste siden i romanen fortelles fra Klokkedrageren i Ud sitt perspektiv. Klokkedrageren er Rikkas onkel, som hun besøker tre ganger i løpet av romanen. Helge Nordahl redegjør for denne mystiske skikkelsen i sitt essay «Klokkedrageren i Ud» fra tekstsamlingen *...tre kyss for den ensomme fugl* (1991). Astrid Lorenz betegner klokkedrageren som en mytisk skikkelse i nyutgivelsen av *Rikka Gan* fra 1988. Nordahl argumenterer imidlertid for at Klokkedrageren kan leses som, om ikke verkets ene hovedkarakter, så i det minste en av dem:

Et forhold som ytterligere kan antyde at han fra dikterens hånd er tenkt som en hovedperson, er det at han fyller og dominerer alene hele den siste scenen i boken. Det forløsende ord, eller den forløsende handling er tillagt nettopp ham. Dette må bety at han for forfatterinnen ikke har vært noen bifigur (1991: 172).

Klokkedrageren, arbeider på kirkegården, hvor han har en egen evne til å berolige de døde i sine gravkister. Dette gjør han ved hjelp av tre klokker, en stor, en mellomstor og en liten klokke, hvorav den siste er hans favoritt. Som Nordahl har påpekt er klokkedrageren den fredsgivende, mens Rikka er den fredssøkende (Ibid.: 173). De er altså hverandres yin og yang; to motsatte, komplementære skikkelser innenfor Jølsens fiksjonsunivers.

I romanens siste scene ror onkelen ut til stedet Gan-kvinnene møtte sin skjebnes ende. Han tar opp sin aller minste klokke og ringer med den helt til *månen* titter frem fra bakom skyene. Han mumler noen siste ord for Rikka Torsen:

«Min mindste Klokke, Jomfru Rikka,» sagde han tilsidst. «Min mindste Klokke.» Og han nikked paa sit store Hoved og rodde fortrøstningsfuld iland.

Og Taagen kom glidende, sølvhvid, isnende, og Frostene fulgte med blaableg Himmel. – Og dybt nedi Sjøen var Rikka Torsens Tanker stilned. – – – (RG: 128).

Denne scenen, som i romanen strekker seg over en side, fremmes av Nordahl som «[...] den vakreste og den eiendommeligste i hele Ragnhild Jølsens diktning» (1991: 184). Det er en forening av opposisjonsparet Rikka og hennes onkel, altså fredsgiveren og synderen, samt de astrale perspektivene med sol og måne, som fremmes som særlig spesielt. Klokkedrageren ringer helt til han skjønner at de druknede har fått sin sjelefred. Ringingen over havet har en beroligende effekt, og Rikka kan endelig slappe av. Hennes *gand-ferð* er over, men hun nådde aldri over til det «[...] straalende Liv og Herlighed [...]» (RG: 124) hun lengtet etter på den andre siden av sjøen. Dette bekrefter hva Gerd Karin Omdal har påpekt i sitt Rikka-kapittel i *Grenseerfaringer*, at Rikka bare er et ledd i slektens gang. Hun er en brikke i en større sammenheng i Brynhildas slektsdeterminisme, og Gan gård skal fortsette å bestå lenge etter Rikka og Fernandas bortgang (2010: 158).

6.3 Mor- og farforestillinger i havmediet

Gunvors nære forbindelse til havet kan gripe mot en sentimental lengsel til sitt eget opphav. Hélène Cixous knytter kvinnenaturen sammen med egenskaper som også er karakteristiske for havet: «Kontinuitet, overflod, å drive av sted, er det spesielt kvinnelig? Jeg tror det» (1996a: 56). Cixous spiller på det lydige sammenfallet mellom de franske ordene for mor og hav, «*mère*» og «*mer*», for å understreke kvinnens nærhet til havmediet. Gunvor lar seg forføre av sin forbindelse til havet, og kan således ses som – i større grad enn moren – i kontakt med sin femininitet. Dette samsvarer dessuten godt med morsforestillingen romanen knytter tett til Gunvor. Havet er viet en betydelig plass i verket. Faktisk opptrer havet som en av verkets mest sentrale karakterer takket være en frapperende antropomorfisering av det. Lange prosalyriske passasjer sørger for å sette havet som verkets klare midtpunkt:

Havet er det, som lærer dem det; dets sterke sælsomme tale er det, som løfter deres hjerter og lærer dem at skynde sig.

For det er der allesteder. Stort og myndigt.

Langs de lange strande, inde i de smaa, lave hus – det er havet som styrer og raader.

Og inde i de dybe stængte sind, hos hver dyresjæl og liden fattig blomst – det er havet, der sender deres glæder og deres gru. Om *de lever eller dør, havet er med i det*.

Mægtigt, uudgrundeligt er havet – alle steder naar det hen (GT: 14, min utheving).

Som uthevingen viser, settes liv og død i sammenheng med havet fra ganske tidlig av i fortellingen. I rammefortellingen er det fortrinnsvis gjennom Gunvor og hennes fosterdatter Irmild at havet skildres med menneskelignende egenskaper. Havforestillingene for Gunvor og Irmild er imidlertid radikalt ulike. Gunvor ser havet, i likhet med Cixous, som feminint konnotert med en moderlig ømhet. For eksempel at «[havet] hvisked som en mor» (Ibid.: 192).

I forbindelse med Irmild beskrives havet straks mer uforutsigbart, og sender heller assosiasjoner til naturens ødeleggende krefter:

Nu var her ikke andet å høre paa end den stygge, slejpe sjøen, som laa og trykked op om stranden og vidste saa vel om alt, hvad der var sked, om alle, som var gaat klar ud paa dybene eller under land (*GT*: 68).

Det er med andre ord to fullstendig ulike versjoner av havet leseren møter gjennom Gunvor og Irmilds fokaliseringer. Levendegjøringen av det er likevel intakt gjennom begge. De har begge, i likhet med fru Løyen, et patosorientert forhold til havet. Selv om deres forestillinger av det er ulikt, forestiller både Gunvor og Irmild seg at havet kan svare på deres følelser. Havet blir ikke bare meningsbærende i verket på grunn av plassen det er viet, men det har også en speilende effekt på karakterene som lar seg forføre av og sammenfalle med det. Gunvor er Hærøs husmoder, og havet speiler dermed Gunvors moderlige egenskaper. Irmild er, på den andre siden, beskrevet som en sjøorm, og derfor blir havet beskrevet som «[...] slejpt og mørkt og ingen ved, hvad det vil» (Ibid.: 120) i forbindelse med henne. I lacansk teori er det i så tilfelle snakk om et uttrykk for en imaginær posisjon mellom de ulike karakterene og havet, fordi det foregår en speiling mellom elementet og betrakteren. I dette tilfellet mellom Gunvor og havet; havet og Irmild.

Farsforestillingene av havet illustreres gjennom Irmild, Gunvors antagonist. Irmild er som sagt forbundet til det uforutsigbare med havelementet. Med Gilbert og Gubars begrepspar, monster- og englekvinne i mente, defineres Irmild med monsterkvinnens karakteristikk. Irmild motarbeider derfor englekvinnen som ved første øyekast er Gunvor. Et viktig poeng vedrørende monster- og englekvinnen til Gilbert og Gubar er imidlertid at hun på sett og vis er den samme. Dette illustrerer de inngående i en analyse av brødrene Grimms eventyr «Little Snow White» fra 1812: «The Queen and Snow White are in some sense one : while the Queen struggles to free herself from the passive Snow White in herself, Snow White must struggle to repress the assertive Queen in herself» (Gilbert og Gubar, 2000: 41). Et lignende scenario som finner sted i «Little Snow White» er også å finne i *Gunvor Thorsdatter til Hærø*. I Gunvor-sagaen er selvsagt scenarioet reversert, med fosterdatteren Irmild i rollen som den ødeleggende monsterkvinnen med maskuline trekk.

Seksten år gamle Irmild Myrland kommer til Hærø gård som Gunvors fosterbarn fordi situasjonen hjemme med moren, Sara, er temmelig elendig. Sara fremstilles som et svakelig vesen som har gitt opp datterens oppdragelse. Når Irmild skal reise mot Hærø og Gunvor, kan man tydelig lese hvordan Irmild mangler respekt for sin mor som gråter under deres farvel:

Oppe paa højden stod mor Sara. Hun rev af hodet det smudsige, røde silketørklæde og stod og vinked med det, mens det sorte, yppige haar strømmet hende om ansigtet.

Irmild stansed lidt ned i bakken. 'Staker, jeg tænker saa mindelig, jeg gaar med det samme.'

Mor Sara saa paa hende med rapt blik fra de store, mørke øjne, saa tog hun til graaden.

'Du skulde heller vente lite,' klynked hun, 'jeg er saa udødelig klein, og du er som den enerste jeg har!'

Irmild lo: 'Mig har du ikke, stakar, det er da rettelig vist, for nu gaar jeg!' (GT: 69)

Respekt for Gunvor har hun imidlertid, for hun betegner henne som «den stolte Gunvormodern» (Ibid.: 70). Dette viser Irmilds tilbøyeligheter til å endre på sitt verdensideal slik det passer henne. Hun avviser moren sin Sara og plasserer Gunvor som sin såkalte mor. Det samme gjør hun med havet, som hun bestemmer seg for at er ingen ringere enn sin egen far. Dette kan tolkes som en utnyttelse av den uklare sammenhengen mellom signifikantens form- og meningside, og hvordan mening oppstår i relasjon til andre signifikanter. Thorkel Myrland er ikke til nytte for Irmild. En sterk farsfigur som fungerer som en kraft hun kan nyttiggjøre seg av, er hva hun trenger. Havet blir, som sagt, svaret for Irmild:

Ikke var hun datter af Thorkel Myrland, det havde hun hørt engang, hun var rent liden. Men af det, moderen og han havde snakket sammen, havde hun faat ud den gang, at det var vilde sjøen, som var hennes far. Og hun havde tænkt lenge, at det var slig. Hun havde set ham rejse sig, naar det var storm, langt ude i skjærene kunde han gaa saa hvid og svær, at hun blev ræd ham. Siden, da de fremmede sjøgutter lo af hende for det, *blev han til en fremmed mand derudefra, en, som skikket hende et som andet med de lange havbaarer – hver morgen laa der noget på stranden.* Nu havde der ikke længer været noget paa længe – saa der var rettelig det bedste at komme herfra – – – (GT: 68–69, min utheving).

Som sitatet illustrerer, ser Irmild gjenstandene som skyller opp på land som «gaver» fra «faren» sin. Når det imidlertid blir slutt på disse ofringene fra faren, bestemmer hun seg for at det er på tide å dra videre.

Irmilds fornektelse av Thorkel Myrland som hennes egen far er et interessant grep. Hos Jacques Lacan innebærer farskapet gjenkjennelse av faren for at han skal aksepteres som en:

Paternity will nevertheless be attributed to the woman's encounter with a spirit at such and such a fountain or at a certain rock which he is supposed to dwell.

This is clearly what demonstrates that the attribution of procreation to the father can only be the effect of a pure signifier, of a recognition, not of the real father, but of what religion has thought us to invoke as the Name-of-the-Father (Lacan, 2007: 556).

Til forskjell fra morsrollens selvfølgelighet er altså farsrollen langt mindre intuitiv. Den konstrueres ofte gjennom en bekreftelse fra moren om hvem som er faren til barnet. Usikkerheten rundt farsrollen sammenlignet med morsrollen er en omstendighet Irmild drar nytte av for å definere seg selv. Irmild beskrives som slu, slangeaktig og av enkelte karakterer som direkte ond. Fru Elin advarer Gunvor når Irmild har ankommet gården: «'Jeg er ikke tryg for, du har faat noget godt til hus her!'» (GT: 72). Mens Svein Torgersen beskriver hennes som

«[...] riktig styg» (Ibid.: 120), til Gunvors store forargelse. Irmilds far, Thorkel Myrland, er ikke viet større karakterisering i boken. Det er ikke vanskelig å se for seg at også han er en av disse svake, degenererte mennene som fru Elin har slik mistro til. I Irmilds øyne er kanskje Thorkel Myrland ikke helt den sterke faren hun ønsker seg, og hun ilegger havet det meningsinnholdet hun forlanger av en optimal farsrolle.

Irene Iversen gir spennende perspektiver på morsforestillingene i *Gunvor Thorsdatter til Hærø* i sitt foredrag «Melankoli og utopi. Kjønnskløft og forsoningsvisjoner i to litteraturhistoriske 1800-talls konstruksjoner» fra 1996. Iversen redegjør:

De kvinnelige forfatterne skriver fortellinger med utopiske visjoner, som er knyttet til forestillingen om et kjærlig og forsonende morsvelde, men som ofte også rommer dyp melankoli. Melankolien er forbundet med negative morsfantasier og *i denne sammenhengen viser morslengselen seg å være dødbringende* (349, min utheving).

Det er morsforestillingen Gunvor søker i havmediet som skal vise seg å være dødbringende for henne. Det er snakk om en søken etter mening der den ikke er å finne for det meningsøkende subjektet (jf. Peters, 2015). Den meningsdannelsen hun plasserer i havet gir henne, i det minste, ikke noe konstruktivt når det virkelig gjelder.

Etter en sterk og erotisk tiltrekning mot sorenskriver Falck faller Gunvor fullstendig sammen. Den pessimistiske forestillingen om mannen som moren hennes har forkynt for henne hjemsøker henne. Gunvor føler det som at hun er overvunnet av en «legemlig svagheit» (GT: 181). Hun bestemmer seg for å oppsøke havet, det eneste stedet hun kan være i øyeblikket. Hun vil ha klarhet i følelsene sine, og ønsker å bli omfavnet av havets milde brus:

Hun gikk frem og tilbake med urolige skridt, stanset lidt, begyndte igjen som før, hvileløst, i pine. Hun vilde bare snakke lidt ed sig selv hernede, faa grejet op lidt, se lidt frem gjennem det, som skulde blive hendes liv – det, som skulde lides.

Men i stedet for kom det tilbake det, som *var* lidt igjennem en gang og forbi – – (Ibid.: 185).

Havet svarer ikke på behovene hennes, men gir henne i stedet en omgang av barndommens smerter. I øyeblikket føler Gunvor seg avvist av moderligheten hun søker. Fra denne scenen mener Iversen at Gunvors handlinger peker mot hennes død. «Etter denne voldsomme avmaktscenen 'hvisker havet igjen som en mor', men det slutter å interessere Gunvor. Det skjer en *markant* vending i teksten. Alle Gunvors handlinger er nærmest automatiske, og de peker mot døden» (1996: 351, min utheving). Den markante vendingen kan godt karakteriseres som et *peripéteia* noe Aristoteles (2007) betegner som «et 'plutselig omslag', [...] handling[en] slår om til sin egen motsetning» (36). Havets avvisning avdekker en ny side av Gunvor, den siden som Iversen beskriver som «nærmest automatiske» (1996: 351). Gunvor er herfra likegyldig og apatisk. Dette kommer av en ny innsikt. For å låne nok et begrep fra Aristoteles, *anagnórisis*

eller *gjenkjennelse*, karakteriseres gjenkjennelsen av en ny innsikt som fører helt(inn)en fra lykke til ulykke (Aristoteles, 2007: 36).

Mens Gunvor søker sin trøst i havet, tas hun, som sagt, i stedet med på en følelsesmessig berg-og-dal-bane, riktignok i overført betydning. Når turen er over skjønner Gunvor Thorsdatter at hun ikke kan være sammen med hverken Torgersen eller sorenskriveren, og handlingene hennes peker, som Iversen har poengtert, mot hennes død. I søken etter sjelefred fra havet ble hun heller møtt av ny viten og innsikt:

I dette øjeblik gjennemsitrede det hende som en fryd, at det, Svejn Torgersen ikke vidste var til, det ejed Falck. Der var i hans natur en mandlig finhed, hun aldrig før havde mødt og – hun vidste det – der inders tinde noget ubesudlet og ædelt og skjært, en hellig luft – – –

Hun stansed kort og gjorde sig selv højt et spørgsmaal. Elsked hun ham? Havde hun elsket ham allerede længe? ... Og Svejn, aa Gud! Ham og Svejn? ... Ham eller Svejn?

Hun løfted armene over sit hode – stod og rokked frem og tilbage; det var hende umuligt at staa stille, det var, som traadte hun paa ild (GT: 190).

Den nye informasjonen etablerer en ny meningsdannelse i Gunvor. Hun er nærmere noe-i-seg-selv ved at hun ikke lenger undertrykker sine egne følelser og seksualitet, men har også mistet sin utopiske ekteskapsforestilling i Torgersen. Den nye innsikten gjør henne vondt, som om hun trår på ild og brenner opp.

Gunvor Thorsdatter sitt forhold til havelementet kan illustrere et fangenskap i en dyadisk, og dermed en imaginær posisjon, med havet eller det moderlige som hun søker. «In a sense we can say that it is the mother's very desirousness that the child finds desireable», skriver Lacan-forsker Bruce Fink i *Lacan to the Letter* (1995: 59). Havet og det moderlige trollbinder Gunvor, men det er ingen tydelig tredjepart som kan løsrive henne fra den destruktive og imaginære forbindelsen «som kan hjelpe henne å bli et subjekt» (Iversen, 1996: 351). At Gunvor dør kort tid etterpå underbygger havet og morsforestillingenes destruktive karakter i verket, samtidig som den gir gjenklang fra Peters' (2015) advarsel om å tilegne naturen *for* mye betydning. Man kan imidlertid argumentere at Gunvor, som dukken til Descartes, oppløses og blir ett med det moderlige havets infrastruktur. Hærøfolket, som stort sett har ansett Gunvor som morsskikkelse å regne, forestiller seg at hun lever videre som en skytshelgen i øybildet: «Og den, som er hjemme og venter, synes mangengang, det kan være hyggeligt at tænkte den tanken, at derude sidder Gunvor til Hærø og vaager over hver fiskers liv» (GT: 260).

7 Mening etablert i kjønnsroller og relasjoner

The ideal woman that male authors dream of generating is always an angel (Gilbert og Gubar, 2000: 20).

Gunvor Thorsdatter til Hærø, Rikka Gan og Stængt har alle heltinner som preges av de romantiske relasjonene de inngår. Relasjonene er inkarnasjoner av en maskulin kraft som kan virke forsonende i begynnelsen, men som ender opp med å bli ødeleggende for kvinnene. Den romantiske relasjonen heltinnene stifter blir et utgangspunkt for videre refleksjon, og jeg tar utgangspunkt i samfunnsdefinerende normer som bringer henne enten nærmere eller fjernere fra seg selv.

Det teoretiske bakteppet for dette kapittelet er hovedsakelig gjennom bruk av Jacques Lacan og feministiske perspektiver gitt gjennom Sandra Gilbert og Susan Gubar, Hélène Cixous, Kathleen Gough, Barbara Welter og Gayle Rubin. Disse skal dominere i lesningen min av kvinnenaturen i kjønnsroller og relasjoner. Gilbert og Gubars refleksjoner rundt Simone de Beauvoirs *The Second Sex* er også verdt å nevne.

Som analytisk utgangspunkt bruker jeg Simone de Beauvoirs versjon av Platons hulelignelse, gjengitt gjennom Gilbert og Gubar:³⁴

I recall seeing in a primitive village of Tunisia a subterranean cavern in which four women were squatting: the old one-eyed and toothless wife, her face horribly devastated, was cooking dough on a small brazier in the midst of an acrid smoke; two wives somewhat younger, but almost disfigured, were lulling children in their arms—one was giving suck; seated before a loom, a young idol magnificently decked out in silk, gold and silver was knotting threads of wool. As I left this gloomy cave—kingdom of immanence, womb, and tomb—in the corridor leading upward toward the light of day I passed the male, dressed in white, well groomed, smiling, sunny. (de Beauvoir i Gilbert og Gubar, 2000: 94).

Simone de Beauvoirs hulelignelse fremstiller kvinnen som fullstendig ødelagt av tradisjonelle kvinneaktiviteter som matlaging, barnepass og håndarbeid. Kvinnene i hulen står i frapperende kontrast til den hvitklede, gudeligende mannen som er på vei ned til «jordens gravkammer». De fire kvinnene i fortellingen til de Beauvoir er etter alt å dømme fullstendig underlagt mannen og stedsforankret til hulen. Disse kvinnene er med andre ord alt det mannen ikke er. De er mørkets skapninger, mens han er en del av verden utenfor. Kvinnene er definert gjennom ekstreme patriarkalske samfunnsnormer, og denne krever deres liv. Den hvitklede mannen opplever sannsynligvis en radikalt annerledes versjon av verden:

He was returning from the marketplace, where he had discussed world affairs with other men; he would pass some hours in this retreat of his at the heart of the vast universe to which he belonged, from which he was not separated. For the withered old women, for the young wife

³⁴ *Hulelignelse* er Gilbert og Gubars betegnelse (2000: 94) på Simone de Beauvoirs fortelling.

doomed to the same rapid decay, there was no universe other than the smoky cave, whence they emerged only at night, silent and veiled (de Beauvoir I Gilbert og Gubar, 2000: 94).

Fortellingen fremlegger to ulike sider av verden; en som tilhører kvinnene, og en som tilhører mannen. Med utgangspunkt i de Beauvoirs hulelignelse skal jeg undersøke hvordan den tradisjonelle kvinnerollen fremstilles i *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, *Rikka Gan* og *Stængt*, med særlig vekt på romantiske relasjoner og morskap. Kvinnens problematiske posisjon i samfunnet koker ofte ned i enten-eller-forestillinger av henne, hvis ofte opptrer som enten en slags frelser eller et urovekkende taktfullt vesen med onde og egoistiske hensikter.³⁵ Dette kapittelet skal undersøke kvinnenaturen som et produkt av tiden verket ble skrevet i, og hvordan kjønnsforholdet påvirker meningsdannelse hos Gunvor, Rikka og Sara i forholdene de etablerer.

7.1 Gunvor som *l'objet petit a*

En betydelig del av romanen går ut på å skildre forlovelsen Gunvor har til Svein Torgersen. Det blir tydelig at det er grunnleggende og ødeleggende distanse mellom dem. Gunvor undertrykker den gryende usikkerheten hun føler overfor Torgersen over en lang tidsperiode. Dette kan skyldes maktforskjellene mellom menn og kvinner mot slutten av 1800-tallet, som blant andre Gilberg og Gubar (2000) redegjør for. Gunvor og Torgersen kan aldri bli likeverdige, og dermed oppnår de heller ikke «et sant» forhold som Prydz etterlyser mellom mann og kvinne i sin litteratur. Fra starten av romanen blir det tydelig at Torgersen begjærer Gunvor på et imaginært plan. Dette uttrykkes særlig når han forbinder Gunvor med ulike kunsterfaringer han tilegner seg gjennom reiser i forbindelse med legestudiet sitt. Det er særlig Torgersens betraktninger av ulike kunstfremstillinger av gudinnen Isis han forbinder med Gunvor.

Lacanforsker og psykoanalytiker Lionel Bailly redegjør for kunstverkets posisjon innenfor Lacans imaginære orden i *Lacan: A Beginners Guide* (2012). Bailly skriver:

Because the Imaginary is the realm of the senses, much of representative art contains a great amount of Imaginary: it is in the sensuous quality of paintings of draped robes, the glitter frost, warm brickwork, etc. One can easily discern to what extent the Imaginary is being granted importance in the look of an artwork (Loc. 1550).

Representativ kunst kan altså, på grunn av det det imaginæres forhold til det sansbare, bli en årsak for en dyadisk og imaginær posisjon mellom kunstverket og dets betrakter. Saken er imidlertid en annen for konseptuell kunst fordi den vektlegger *hva som kan sies* fremfor en

³⁵ Eksempler på «idealkvinner» som opptrer som en passiv motivator for mannlige hovedkarakterer i litteraturen er Beatrice som veileder Dante gjennom «Skiringsheimen», i Dante Alighieris *Den gudommelege komedie* (skrevet ferdig 1321), sjelesørgeren Sonja, fra Fjodor Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* (1866), og vår egen Knut Hamsuns Ylajali i *Sult* (1890).

sanselig erfaring (Ibid.). Det betyr at den representative kunsten vektlegger dermed det sansbare i tydeligere grad enn den konseptuelle, fordi den spiller på gjenkjennelige elementer. Barnet som opplever seg selv i speilbildet er en lignende sansbar erfaring som den som finnes i representative kunstverker. Det imaginære handler jo, som redegjort for i denne oppgavens teorikapittel, om å oppdage seg selv i noe annet.

At Torgersen drar paralleller mellom Gunvor og gudinnen Isis er i for seg et interessant kuriosum i romanen. *Den egyptiske dødeboen* (2001) fremmer i dette tilfellet spennende perspektiver på Isis. Enkelte av Isis egenskaper *kan* projiseres til Gunvor, særlig den egyptiske gudinnens nærhet til vannet. For det første er Isis «[...] født i det våte element» (178). Gunvor er jo, som det er redegjort for i kapitlet «Mening knyttet til havmediet», sterkt knyttet til havet. Både når det gjelder generell mestring (båtkyndighet), og hennes sentimentale forbindelse til det. Ellers er fortellingen om Isis en beretning om en hevnaksjon for å få broren og elskeren sin, Osiris, tilbake fra dronningen av Etiopia. Dronningen har lurt Osiris inn i en kiste, som det etter hvert vokser et solid tre over. Dette vekker et voldsomt raseri hos Isis, som både tørker vannstrømmer og dreper med blikket: «Da barnet uten å si noe kom bakfra og oppfattet det hele, og hun ble klar over det, snudde seg og sendte ham et rasende blick. Barnet kunne ikke holde ut slik en frykt, og døde på stedet» (Ibid.: 182). Det er et dødsblikk Torgersen registrerer hos Gunvor, når han anklager henne for å være Isis: «Det er, som jeg siger, du ligner denne strenge Flavia Publicia, naar du ikke er Isis, for da er du værre!» (GT: 139).³⁶

Gilbert og Gubar åpner imidlertid for et nytt perspektiv angående fortellingen om Isis: «[...] to put the point another way, this parable [the Isis parable] suggests that [...] the traditional figure of Isis in search of Osiris is really *a figure in search of herself* [...]» (2000: 99, min bemerkning i klammetegn og utheving). Gunvor nekter, som Irene Iversen også har redegjort for (1996: 349), å føye seg etter sosiale konvensjoner. Hun arbeider hardt på fiskeriet og tviler på kjærligheten. I denne sammenhengen kan man plassere Gunvor i en hysterisk diskurs: subjektet som søker å bli noe i-seg-selv i stedet for å, uten videre, godta tingenes tilstand (jf. Žižek, 1991). Det kan i så fall forklare Torgersens skrekk overfor kvinnen i sitt liv. Sorenskriver Falck betegner Torgersen som «[...] saa aldeles for vild venstre» (GT: 102), som vil si at Torgersen stiller seg konservativt i den politiske feiden som foregikk i 1880-årene vedrørende seksualmoralen.³⁷ Om hun stiller *for* kritiske spørsmål vil de to elementene i

³⁶ *Flavia Publicia* er nok en statue Svein Torgersen har erfart i Roma.

³⁷ Romanen undersøker en god del politiske spørsmål. Det blir for eksempel erkjent at det plager de andre kvinnene at de ikke vet hvor hverken fru Elin eller Gunvor stiller seg i kvinnesaken. Ordet «kvindesagskvinde» tas opp til diskusjon, som et nytt og moderne fenomen i samtiden (GT: 94).

tosomheten sprike radikalt fra hverandre, også i en politisk sammenheng. Gunvor er talskvinne for den nye, redefinerte kvinnetypen som vokste frem i forbindelse med gjennombruddet, Torgersen er en mann av fortidens idealer. «It is debilitating to be *any* woman in a society where women are warned that if they do not behave like angels they must be monsters» (Gilbert og Gubar, 2000: 53). Det er på sett og vis monsterkvinnelige egenskapet Torgersen anklager Gunvor for når han betegner Gunvor som den redselsfulle gudinnen Isis. Med andre ord; at hun er vanskelig å ha med å gjøre fordi hun ikke føyer seg etter samfunnsnormene han er tilhenger av.

Tidlig i romanen mottar Gunvor et brev fra Torgersen, der han redegjør for sine eventyr i Italia. I dette skrevet blir det åpenbart hvordan Torgersen har dannet seg en imaginær opplevelse av sin forlovede gjennom egen kunsterfaring. Gjennom kunstinntrykkene har han følt Gunvors nærvær, som om hun har vært med han gjennom de ulike galleriene: «Du har fulgt mig hele vejen! Du er min strenge nordisk-sneaktige samvittighed» (GT: 57). Gunvor blir *l'objet petit a* (objekt (a)), «den lille andre» som man speiler seg selv i, altså Torgersen begjærsobjekt. Dette er det samme objektet barnet gjenkjenner i sitt eget speilbilde i speilstadiet, og er en del av den imaginære ordenen til Lacan:

In a seminar in 1957, the *objet petit a* begins to take on the meaning of the object of desire, which means not this or that specific object you think you desire, but what is aimed at or sought after that seems to be *contained within* a particular object (Bailly, 2012: Loc. 1924, forfatterens uthevinger).

L'objet petit a er hva man søker underbevisst for å skape en følelse av «fullkommenhet» gjennom ulike objekter. Det være seg en bestemt type klær, en bestemt type bil, penger eller en bestemt type kvinne.³⁸ Gunvor skal, med andre ord, fylle et slags *tomrom* i Torgersen. Hun skal fungere som noe *han trenger* i livet sitt, derav hans «[...] strenge, nordisk-sneaktige samvittighed» (GT: 57).

Torgersen ender imidlertid opp med å være Gunvor utro med Irmild Myrland. Gunvor oppdager, til sin store forskrekkelse, fosterdatteren og Torgersen i en omfavnelse: «Der kom en heftig skjælven over hende. Hun satte sig afkræftet ned paa en sten. Hvad kunde det nytte at gaa derhen? At det ikke var første gang det hendte forstod hun paa det hele» (GT: 209). Gunvors antydning om Torgersens tilbøyelighet for repetitiv utroskap kan bekreftes på et tidligere

³⁸ Jeg ønsker ikke å gå inn på det innfløkte fallos-begrepet til Lacan, men det man søker i *l'objet petit a* er ofte, slik jeg forstår det, falliske elementer. De falliske elementene har også som funksjon å fylle *tomrommet* i subjektet, for å skape en følelse av *fullkommenhet*. Bailly skriver at *l'objet petit a* er en symbolisert versjon av fallos-begrepet til Lacan (2012: Loc. 1669).

tidspunkt enn dette. Når Gunvor foreslår å utsette bryllupet reagerer Torgersen på et merkelig vis:

«Jeg synes, det er bra daarlighet af dig!» sagde han tilsist hidsig. «De klæder dig ikke, de Isisminer!

Du, jeg synes, *du kunde hevne dig*,» vedblev han igjen ivrig, «for det er naturligvis bare for det, jeg blev forlænge dernede og *mored mig lidt formeget* – du har *faat vite det*, kan jeg tænke *saadant bør fruentimmer aldrig vide*, men du kunde hevne dig, synes jeg; sig mig hvad jeg skal gjøre værsgo' lug af mig alt haaret – – – (Ibid.: 118, mine uthevinger).

Uthevningene mine påviser hvor jeg mistenker at Torgersen indirekte innrømmer et slags utroskap i forholdet deres, selv om det på *dette tidspunktet* i romanen ikke er Gunvor kjent. Når hun oppdager Irmild og Torgersen sammen er det imidlertid ingen tvil. Her åpner forfatteren for et perspektiv i seksualdebatten som foregikk i romanens samtid, jamfør hanske-spørsmålet til Bjørnson som jeg har nevnt innledningsvis til denne oppgaven.

Jørgen Lorentzen, litteraturviter og mannsforsker, beskriver den konservative tankegangen kort og godt i *Mannlighetens muligheter* (1998). Han skriver at «[...] de konservative, eller tradisjonalistene, [...] ønsker å la ting være slik de har vært, med ulik moral for kvinner og menn» (18). Feiden diskuterte hvorvidt kvinnen skylder ektemannen både sin fortid og fremtid, mens mannen kun skylder henne sin fremtid (Ibid.). Torgersens innrømmelser overfor Gunvor er nesten *påfallende* åpne, som om litt lugging hadde rettfærdiggjort hans tidligere utskeielser, jamfør romanens sistnevnte sitat. Det kan være på grunn av den bagatelliserende holdningen at Gunvor ikke legger noe større i det indirekte skriftemålet hans. For henne er deres relasjon hellig og ubrytelig, «[s]aa hellig og forpligtende, at de kunde aldrig løses!» (GT: 188), og en potensiell utroskap desto mer graverende. Som underkapittelet om morsforestillingene i havet illustrerte, er til og med *tanken* på å bryte opp hennes ekteskapelige utopi ødeleggende for henne. Torgersens lettsindighet angående sin egen seksualmoral underbygger i så fall sorenskriverens bemerkning om Torgersen som en konservativ karakter. For Gunvor, som representant for en moderne kvinneskikkelse i samtiden, krasjer hennes egne og Torgersens moralgrunnlag fullstendig. Dessverre for Torgersen virker det som at Gunvor er den eneste av de to som plages av denne ulikheten: «Hun saa paa ham, men sagde ingenting. Han drog hende til sig. Han overbeviste hende om, at det var noget tøv, hun kom med. Hun vilde saa gjerne tro ham, og hun lukked sine øjne til» (Ibid.: 140).

Etter hvert blir ulikheten mellom Gunvor og Torgersen påtrengende. Tvilen går over i en selvbearbeidende innrømmelse som hun ikke lenger klarer å bortforklare med utopiske forestillinger dem imellom:

Der var ikke at komme fra, at Svein Torgersen alligevel ikke var den hun havde tænkt. Det var, som der var grod noget frem i han natur, der lagde afstand mellem dem, større end før. Noget

fra disse aar, han havde levet saa langt fra hende, som havde afsat sig i hans følelse og gaat ham i blodet – noget, som var hende fremmed og som hun veg tilbage for. [...]

Naar hun søgte hos ham den sjelens sympati hun hele sit liv havde længted efter, da kunde det komme over hende som en smertelig overraskelse, at den fandtes ikke [...] (Ibid.:143).

I etterkant av disputten deres angående utsettelsen av bryllupet, er Gunvor fremdeles uvitende om hans tidligere svik. Hennes motivasjon for utsettelsen er å bli bedre kjent med forloveden sin. Torgersen, på sin side, virker å være klar over at handlingene umulig kan falle i god jord hos Gunvor. At han dermed etterlyser et moralsk kompass i Gunvor er dermed ikke så oppsiktsvekkende. Gunvors posisjon som *l'objet petit a* er en ønskesituasjon for Torgersens tilfelle, der han ser Gunvor utelukkende for den han ønsker at hun skal være, altså den som skal fylle et tomrom i han og gjøre han hel. Et interessant poeng i så henseende uttrykkes gjennom sorenskriver Falck som sier, om både han og Torgersen, at «'[d]et er med ham som med mig,' lade han til, 'vi misted begge vor mor, da vi var smaa. Forklarer ikke det al ting?」 (Ibid.: 152). Signifikanten Gunvor, mor til Hærø, skal ikke bare funksjonere som en potensiell kone, hun skal dessuten dekke et morssavn innad i Svein Torgersen.

7.2 Rikka, Vilde Vaa og Mattias Aga

Rikka Torsen havner mellom to dominerende mannsskikkelser i *Rikka Gan*, henholdsvis godseieren Mattias Aga og fantasielskeren i skogen, Vilde Vaa. Mens Vilde Vaa er en direkte kobling mellom nåtiden og fru Brynhildas storhetstid, er Mattias Aga den utspekulerte godseieren som har Rikka i sin makt. Både Vilde Vaa og Mattias Aga kan fortolkes mot Rikkas manglende kontroll over sitt eget liv. Vilde Vaa vitner om en sterk slektsdeterminisme, mens Mattias Aga er en påminnelse om Brynhilda-slektens forfall. I forholdet til Vilde Vaa og Mattias Aga er Rikka på ingen måte en inkarnasjon av en typisk ren og godhjertet engelkvinne. Rikkas karakteristikk brøt samfunnets konvensjoner og sannsynligvis er det grunnen for enkelte av kritikernes uttrykte ubehag ved boken. Theodor Caspari anmeldelse publisert i *Samtiden* i 1904, var en av dem som gikk hardest ut mot Rikka Torsen: «Det eneste man kan fremføre til hennes undskyldning, er, at hun er hjelpesløst degenerered» (Nordahl, 1991: 166). Rikka er i så måte en kvinneskikkelse som vekket følelser hos sitt publikum.

I ei hytte i skogen omringet av natur, et bilde på psykens sentrum (jf. *Symbolleksikon* (1994: s.v. *Skog*)), forestiller Rikka seg Vilde Vaa: en svensk rømling eller en ung adelsmann, eller begge deler. Det er plausibelt å anta at Vilde Vaa er en slags inkarnasjon av Torsenfamiliens tapte mannlighet. Dette forstås ut ifra hans forbindelse til kobberkaret som hører til morsgården:

[...] Historien om Kobberkarret, som var hamret af den unge Adelsmand oppi Skogshytten. Hvordan han en Dag gik ned til Bygden med det smukke, røde Kobberkar og falbød det til en Bonde, – og hvordan han saa – vel i Følelse af sin Fornedrelse – kasted det mod Bondens Hoved. Hvordan han alligevel fik gaa urørt bort, fri som en Fugl og rank som en Flamme, baade forbi stærke Næver og en knælende Pige – og ingen saa ham siden (RG: 29).

Vilde Vaa er sterk og rank som en flamme, fullt kapabel til å beskytte sine kvinner fra all fare. Kobberkaret får til egenskap at det ringer når det er drapsmenn i nærheten. Og riktig nok, så klunger det i karret flere ganger i løpet av fortellingen. Den ene gangen etterfølges klirringen av at en kvinne, Katarina, faller ned fra vinduet og dør.

Rikkas forklaringer om drømmeelskerens opphav er divergerer fra hverandre. Første gangen vi introduseres for Vilde Vaa kommer han gående mot henne fra lyngen, og Rikka lar seg fange av hans stolte gange og holdning. Hun har vært på besøk hos Klokkedrageren i Ud, fredsgiveren og onkelen hennes som stilner de urolige sjelene på gravplassen. På vei fra Klokkedrageren trår hun ut av stien, og lar seg fange i fantasistrømminger. Det kan se ut som at det er hennes ubevisste, indre liv som kommer til uttrykk i romanens skogsscener med Vilde Vaa:

Og hun laa videre – uden Drømme og uden Tanker – og Trærne suste – og Klokken ringte – – da bøied nogen sig over hende. Hun saa op i et blegt Ansigt med vaagdunkle Øine. Hun saa ogsaa, han havde mørke, iturevne Klæder, og Brystet var nøgent. Og der paa det nøgne Bryst var ridset en flyvende Fugl (RG: 21).

Om natten oppstår Vilde Vaa i kraft av hennes fantasi i skogen. Som Gan gård, settes Rikkas skaperkraft i sving i nattens timer, og det er da han er mest levende for henne. Hun forbinder han med naturen, et sted som symboliserer noe annet. I naturen er de symbolske strukturene visket ut, og tilbyr henne noe annet: «'Du vilde Vilde Vaa,' kunde saa Rikka Torsen sige og strække Armene ud mod det glinsende Vand – 'du, nedifra de dybe Sjøer – du ind ifra de sorte Skoge. [...] dig elsker jeg, Vilde Vaa – dig og ingen, ingen anden» (RG: 34). Rikka strekker ut armene mot Vilde Vaa to ganger i løpet av romanen. Det er under den nevnte dagdrømmingen, og den andre gangen skjer det like før hun og Fernanda drukner, slik det er redegjort for i kapittel 6.

Rikkas forhold til godseieren, Mattias Aga, er imidlertid av et annet kaliber. I forholdet med han blir Rikka svanger tre ganger, og tre ganger må barna dø på grunn av Rikka og Agas illegitime forhold. Dette er skjebnens ironi, da Mattias Aga er barnløs med sin Herby-kone, fru Aga. Fernanda hånler av fru Aga ganske tidlig i boken: «'Kniplingsdukken,' siger Fernanda, 'som ikke kan faa Børn engang!'" (GT: 11). Gerd Karin Omdal forklarer forholdet mellom Rikka og Aga på følgende vis: «Forholdet til Aga er ambivalent, hun er både frastøtt og

tiltrukket av ham, eller antagelig av makten han har over henne» (2010: 155). Ambivalent er et gjennomgående nøkkelord for hvordan Rikka tangerer Aga:

Lidt efter lidt var to Modsætninger kommet frem hos Rikka Torsen: Naar Tankerne havde myldret over hende i lange Tider, fulgte der siden Stunder, hvori Sjælelivet laa i Dvale, Stunder, hvori hun kun følte og gik i Ledebaand af sit stærke Legeme. *Hun var da blevet af de, som ikke længer menneskelig Magt kan tvinge* – Og det var jo netop, hvad hendes Omgivelser nødigst vilde – tvinge hende fra Elskov (RG: 58, min utheving).

Det er hennes forhold til Aga hun reflekterer over. Som man kan ane har samkvemmene dem imellom blitt lystbetonte for Rikkas del over tid, jamfør det uthevede tekstpartiet i sitatet. En annen, mer symbolsk, lesning kan gis gjennom lacansk teori. Rikkas refleksjoner kan i den sammenhengen tolkes som et spørsmål om å innordne seg den symbolske strukturen eller ikke. Når Rikka stadfester at hun står utenfor menneskets makt, kan det forstås som det opposisjonelle til å la seg tvinge. I feministisk litteraturteori er det som regel menneskes seksualitet som *tvinges* på kvinnen (jf. Kathleen Gough, 1971). Rikka kan på den måten tolkes som en karakter som ikke lenger tillater å defineres gjennom språkkonstruerte strukturer som finnes i det symbolske. Hun lar heller ikke Agas seksualitet tvinges over på seg selv, fordi forholdet deres er lystbetont. På den måten gjør hun seg usårbar. Å stille seg utenfor den menneskelige makten, slik Rikka påstår, innebærer å stå utenfor de sosialkonstruerte rollene mennesket defineres gjennom.

Etter hvert blir konsekvensene av deres forhold katastrofale for Rikka. Hennes tre graviditeter med påfølgende barnemord får alvorlige ringvirkninger for Rikkas mentale helse. På et tidspunkt forsøker hun å drepe elskerens sin når han truer om å anklage henne for Katarinas død. Det er en voldsom kamp om skildres, hvor Rikkas brennende hat overfor Aga kommer til sin rett:

«Skurk,» hugged Rikka Torsen ud igjennem Tænderne. «Skurk – Skurk.» – Hun blev smidig i Kampen som en Tiger. Hun rev ham i blodige Klor over Ansigtet, og stundom var det, som om hun fræste. Og hun lo og følte ikke Slagene fra ham. – Men borte i det ene Vindu, husked hun, laa en stor, spids Saks – den skulde hun ha Tag i! – Rikka Torsen rygged og rygged – nærmet sig stadig Vinduet og Saksen. – Alt famled hun med Hænderne i Vindusposten, følte det kolde Staal. – «Nu skal du faa det, Mattias Aga, – saa du aldrig reiser dig mer.» – Men i det samme fornem Rikka Torsen en Smerte i Hovedet – og var det, som om Gulvet gled bort under hende. (RG: 72–73)

Det er Aga som har slått henne helseløs. Når Rikka igjen åpner øynene beklager han seg. Han sier at Rikka skal få gå fri, før han sier: «‘Underligt med dig, Riketta,’ hvisked han, – ‘er det ikke som hvide, levende Kjødfibre binder mig til dig.’» (Ibid.: 73). Dynamikken mellom Rikka og Aga er oscillerer mellom begjær og hat: «When one loves, it has nothing to do with sex»

(Lacan i Fink, 2016: 134). Fink beskriver de fysiske attraksjonene mellom to mennesker som fortsatt tabubelagt, om kjærligheten uteblir:

Although universally recognized as usually present alongside love, 'physical love' or lust is sometimes viewed morally acceptable only when a 'purer' form of love is simultaneously present; only when such pure love is present can the 'disgust' or 'revulsion' many feel after the sexual act – despite some five decades of 'sexual revolution' – with its accompanying devaluation of the sexual partner, be avoided or overcome (Ibid.).

Forholdet mellom Rikka og Aga går som sagt fra lystbetont og begjærende, til hatefulle slåsskamper. Da er kanskje ikke spesielt merkelig at boken vekket oppsikt ved utgivelsen i 1904.

Gilbert og Gubar redegjør for myten om Lilith, som ifølge apokryfisk jødisk lærdom var Adams første kone. I utgangspunktet var Adam og Lilith likeverdige. Etter å ha rømt fra en påtrengende ektemann, ble Lilith straffet av Gud. Hun ble dømt til å drepe hundre av demonbarna sine hver eneste dag, eller vende tilbake til Adam: «Lilith preferred punishment to patriarchal marriage, and she took her revenge against both God and Adam by injuring babies» (2000: 35). Barna til Rikka og Aga drepes som nyfødte av Rikka og Fernanda, med en medsammensvoren kammerpike, Inga, til å skjule ugjerningen(e). «The figure of Lilith represents the price women have been told they must pay for attempting to define themselves» (Ibid.: 35), sender ekkoer til Rikkas posisjonering i forhold til det symbolske. Ved å ikke la seg tvinge til elskov, straffes hun av sin egen kropp: hun blir gravid. Rikka blir en slags Lilith, og når hun bryter ut mot slutten av romanen må hun selv bøte med livet som konsekvens.

7.3 Sara og Olai Oredal

Fra eldre vestlig tradisjon var det ofte kvinnen som ble omplassert da hun var gifteklar, og er en tradisjon kristendommen i aller høyeste grad har ivaretatt. Den amerikanske professoren Barbara Welter redegjør for den optimale amerikanske kvinnens attributter på nittenhundretallet i sin artikkel «The Cult of True Womanhood» (1966), og egenskapene hun presenterer samsvarer godt med Saras situasjon i *Stængt*. Welter skriver:

The attributes of True Womanhood, by which a woman judged herself and was judged by her husband, her neighbors and society could be divided into four cardinal virtues—*piety*, *purity*, *submissiveness* and *domesticity*. Put them all together and they spelled mother, daughter, sister, wife—woman. Without them, no matter whether there was fame, achievement or wealth, all was ashes. With them she was promised happiness and power (152, mine uthevinger).

Ekteskapet mellom Sara og Olai blir i romanen ikke bare en sak mellom kone og ektemann, også deler nærsamfunnet dømmer Saras motvilje overfor ektemannen sin. Ekteskapet er nok et fenomen i samfunnet som struktureres og blir meningsgivende gjennom språket. Det tar derfor

plass i Lacans symbolske orden. Språket består av signifikanter, og i *Encore* uttrykker Lacan det slik: «‘Man’ and ‘woman’ are mere signifiers that are altogether related to the ‘cucurrent’ (*courcourant*) use of language» (1999: 35, forfatterens uthevinger). Dette betyr at kvinnen og mannens stilling ikke produseres i kraft av kjønnene deres, men snarere relasjonelt i språket som definerer dem. I Olai Oredals trossamfunn er fordømmingen av Saras valg om legemlig avholdenhet spesielt tydelig i romanen. Sara er objektet som skal forhindre Olais ensomhet. Hennes hengivenhet overfor han skal forhindre at han tyr til alternative kvinner og føres inn i synd:

Til dig, min Gud, kan jeg tale uten blukelse, du som kjender menneskenes tanker langt fra, du omringer vor sti og vort leie – Du kjender mandens lyster og begjær, og pinen ved at kue kjødets trang er ikke skjult for dig – Derfor gav du manden en hustru til hans forlystelse for at stanse hans fot paa syndens vei! Dig beder jeg: Gjør du Olar Oredals kvinde bløt i sind! Indfang du hendes irrende tanker, at hun maa ihukomme sine pligter og være sin mand underdanig i alle ting, ligervis som du har paabudt hende i dit evige ord (*S*: 107).

Gjennom lacansk tekstteori opptrer Sara innenfor den hysteriske diskursen innenfor den symbolske ordenen. Hun forsøker å bli noe i-seg-selv, i stedet for den underkuede konen samfunnet forsøker å tvinge henne til å være. Tittelen på romanen fortsetter å spille på avstengtheten Sara føler også i ekteskapet: *Stængt*. Fra første gang Olai Oredal rører ved Sara blir hun hans eiendom, og det er ingenting hun kan gjøre med det.

I Sara og Olais tilfelle er det ikke snakk om noen kjærlighet ved første blick for Saras del, hun skyr han som pesten. Olai har imidlertid fattet interesse for ungjenta til prestefruens begeistring:

Akkurat i skraapfisket samme aaret tok Olai Oredal – eller Kræmmer-Olai, folk kaldte ham for – til at gaa paa frierfötter efter Sara [...]

Sara kunde ikke utstaa hele fyren og hyste stygge for ham – helligsmiskeren – og holdt sig unda paahænget hans, endda baade handelsmanden og især fruén var svær til at paamine hende, for et godt gifte Olai Oredal blev. Velstandskar med eget hus og jord og mange penger i banken var han. En atten tyve aars aldersforskjel blev ikke værdt ta paa munden, naar en pike i hendes kaar hadde det tilbudet (*S*: 24–25).

Olai utnevner Sara som sitt *objet petit a*, objektet som skal gjøre han *fullkommen*. Hun skal bli den hengivne konen religionen hans skjenker han. Slik blir det imidlertid ikke. Ekteskapet blir en kontinuerlig kamp mellom Olai og Sara, snarere enn forholdet der kvinnen automatisk underlegger seg mannen. Olai skyr ingen midler for å erobre den tjue år yngre jenta. Han forgriper seg derfor på henne, vel vitende om konsekvensene det har for Sara. Sara hater han for det, og beskylder han for frarøvelsen av sitt liv: «Hun væmtes ved ham og hadde gjort det fra første gangen, han hadde brukt raaskapen sin mot hende og ved det tvunget hende til at være med paa alt, som siden kom» (Ibid. 88). En plausibel forklaring for Olais vold gis av Olai selv

til prestefruen. Det er derfor gyldig å anta at Olai var klar over utfallet for gripelsen på Sara ville ha for jenta:

Ogsaa Olai Oredal maatte aapne sit hjerte for fru, Han var dypt nedsunken i mismot over kjødets fald, men hun skulde ikke tænkte ringe om ham, for det som var skedd: Det var hans store kjærlighet til jenten som hadde drevet ham til det fortvilede skridt, for at *sikre sig hende* (S: 26).

Saras anklagelser er dermed høyst berettigede. På dette punktet flyter samfunnsstrukturenes mørkere sider mot overflaten og illustrerer hvordan seksualmoralen gjør forskjell på kvinner og menn. Olai kan forgripe seg på laverestående jenter og kreve «restene» av dem som kone. Sara blir giftet bort til sin egen voldtektsmann, på grunn av «kjødets fall» (Ibid.). Hun er dermed en fallen kvinne. Feministen og antropologen Kathleen Gough har listet opp åtte karakteristika av makt utøvd av menn for å kontrollere kvinner i jeger- og sankersamfunn i sin artikkel «The Origin of the Family» (1971). Disse karakteristikaene inkluderer: «[...] men's ability to deny women sexuality or to force it upon them» (768). Dette kan oppsummeres gjennom Gayle Rubin, som skriver at transaksjonen av kvinner dreier seg om menns historiske trang til å «[...] have control over some female flesh» (Rubin, 2018: 918). I bygdesamfunnet Sara er den av, blir hun «solgt» bort til den første som krever henne. De samfunnsmessige normene fungerer undertrykkende for kvinnen. Det kan være en plausibel forklaring på Saras vanskeligheter med å «finde mening» i sine omgivelser (jf. «Hjemmet som meningsmarkør», i naturen og i tingene som skjer med henne).

Selve antastelsen beviser Saras verdi som individ ytterligere. Hendelsen blir nærmest fremstilt som et komplott pønsket ut av fru og handelsmannen for å få Sara ut av huset sitt. Når Olai lufter sin interesse for jenta, legger prestefruen alt til rette for at «utvekslingen» kan gjennomføres:

Men Krømmer-Olai var ikke snar til at gi sig. Han fandt paa at tinge lossement paa stabbursloftet hos handelsmanden, fordi der var ugreie med det husrummet han hadde, og Sara blev den av pikerne, *fruen satte til at holde værelsene hans i orden* (S: 25, min utheving).

At fru setter Sara til å rengjøre rommet til Olai virker som et gjennomtenkt trekk fra hennes side. Dette bruker Olai som en gylden mulighet til å voldta Sara mens hun er på rommet hans for å gjøre rent. Under voldtekten rammes Sara av tonisk immobilitet, det vil si at hun fryser til og ikke våger å rope etter hjelp: «Tiest lurte han hende op, og en kvæld, det var blit sent, *brukte han vold*. ... Hun værget for sig, tagg og graat og kom sig ikke til at skrike om hjælp av angst for *skammen*» (Ibid., mine uthevninger). Dette er en av mange situasjoner Sara er kneblet i overført betydning. Det er ingenting hun kan gjøre med det som skjer. Skammen er for stor, og hun har ingen autoritet i miljøet hun er plassert i. I romanen er det flere passasjer hvor Sara

mishandles av Olai. Fortellerinstansen skjuler hva som skjer ved upresise formuleringer som «brukte han vold». Det er dermed uklart hva som eksakt har hendt for leseren, på grunn distansen teksten har til Sara i hendelsen. Grepene signaliserer imidlertid at det er noe viktig som skjer, men at det må feies over: «En slik skildring tilfører fortellingen en form for fortetting i kraft av Saras opplevelse av katastrofen holdes skjult» (Willumsen, 1995: 96). For Sara innebærer volden utelukkende et tap av seg selv, mens den for Olai er en mulighet.

Etter voldtekten er Sara full av skam og sorg, og husfruen benytter muligheten til å skjelle henne ut. Prestegården kan ikke ha slike «løstgittige piker» (S: 26) i tjeneste. Sara har ikke handlet riktig i situasjonen, og blir dermed skjelt ut av prestefruen. Sara bringer *skam* over husstanden Sara representerer:

Men siden skamskjældte hun [prestefruen] hende, den tøiten, som ikke hadde ropt paa hjælp. Hun trængte ikke skape sig sorgfuld, hun, ingen narret hun med sipet sit – Og hadde hun bekvemmet sig til at være Olai Oredal nær paa den maaten, fik hun se til at gifte sig litt fort – om han vilde ha hende (Ibid.: 26).

Som Liv Helene Willumsen har påpekt, kjennetegnes første del av Saras liv ved passivitet. Alt som hender henne, skjer fordi noen andre bestemmer det: «Sara er en passivert person. [...] Hun blir påkledd bryllupsstasen før hun skal i kirken. [...] Saras ord blir aldri sterke nok til å nå fram. Saras passive rolle kommer fram ved at de «gjør» noe med Sara» (1995: 76). Saras passive stilling, i forhold til prestefruen og Olai, støtter opp om hennes objektsposisjon som en handelsvare som kan byttes vekk til første og beste «kjøper». Tiden før vielsen mellom Sara og Olai er et tydelig eksempel på Saras objektsposisjon i utvekslingen. Det er også underliggende at prestefruen og handelsmannfamilien ønsker å kvitte seg med Sara:

I sidste liten hentet hun likevel mot til at be om utsættelse. Hun vilde til en moster av sig og bli der et halvt aars tid. Og det var *blet avtalt mellem Olai og hende at hun kunde faa den utsættelsen*.

Men morgenen den søndagen, brylluppet skulde staat, kom handelsmandsfruen og præstefruen simende ind paa barneværelset, og tynd og mager stillet præstefruen sig foran hende og foreholdt hende det upassende at reise.

Olai Oredal hadde skriftet sit feiltrin og talt med præsten og hende om saken og derfor var hun her i dag – Han stundet inderlig efter at faa gjøre godt det, han i ubesindelighet hadde forbrudt sig, og vilde ha giftet sig efter bestemmelsen, *om ikke vingleriet Sara var kommet imellem* – (S: 27, mine uthveinger).

For det første har Olai gått med på å utsette brylluppet i samtale med Sara. For det andre ser det ut til at de medsammensvorne autoritetskvinnene har fått Olai på andre tanker ved å dra opp Saras korte romanse med Erstein. Saras menneskelighet stenger dermed for veien mot hennes frihet.

I *Stængt* kritiseres det hellige ekteskapet inngående. Det bibelske synet på kvinnen som mannens eiendom settes under en sterk og kritisk lupe, og står i kontrast til Saras egne

naturellegjøse forestillinger. Olai bruker utdrag fra Paulus brev til efeserne for å påminne hennes rettmessige plass, hun må «[...] være eders egne mænd underdanige, like som Sara var Abraham lydige og kaldte ham herre» (S: 47). Det koker ned til et ekteskap som ligner mer på et fangenskap som frarøver Sara muligheten til et kvinne- og ungdomsliv, delvis på grunn av Olais mye høyere alder, delvis på grunn av hans utilbøyelighet til å slippe henne ut fra huset, og delvis på grunn av de sosiale samfunnsstrukturene. Som Liv Helene Willumsen konkluderer: «til sammen en stor og voldsom anklage» (1995: 104). Saras redning fra ekteskapet ser hun som tredelt: hun kan enten finne skatten som hun mener er gjemt i hulen og derfor rømme som en nyrik kvinne til Amerika, eller hun kan få støtten til en sagnomsust sosialistisk prest, Edvin Rogne, som var kjent for å føre «smaafolks sak mot handelsmænd og øvrighet og alt, som storkar nævnte sig» (S: 40). Presten har vekket Saras interesse på grunn av hva han skriver om kjærlighet mellom mann og kvinne, som han mener er pliktige til å opptre støttende overfor hverandre. Ekteskapet til Olai beskrives som «støttende» sin rake motsetning; det blir tydelig helt fra Olai forgriper seg på Sara hos handelsmannen på Skar.

Et tredje smutthull fra ektemannen finner Sara mot romanens slutt, når keiseren kommer på besøk til Fjølsvika under graviditeten hennes. Sara skriver et brev til keiseren som hun leverer i smug på postkontoret hvor hun ber om penger til å forlate ektemannen. Når hun forteller dette til venninnen sin, Aminda, gjør Aminda henne klar over at Sara har brutt loven og kan ende opp straffeforfulgt for «majestætsforbrydelse» (S: 145). Sara overtaler Aminda til å kreve brevet tilbake fra postkontoret for sin nedbrutte venninne. Når Sara får brevet tilbake river hun det i filler og sprer bitene over en vannpoll, som minner litt om pollen fra barndommen. Den barnlige fantasien fra svanepollen ved Rubert-Britas krypinn er fullstendig forduftet. Det er blodig alvor og en bekjempet kvinne som hulker trøstesløst når hun observerer sitt siste håp oppløst i vannkulpen:

Men da de [Sara og Aminda] var over og kløv bækkerne ved vandet i skaret, stanset Sara, rev brevet i stumper og filler og slængte dem utfor.

De ørsmå papir-beter dalte sagte – nogen nær ved, andre længer borte – efter som luftdraget bar dem, mot det sortblanke vand; der suget strømmen dem til elven som hult durende fosset til aapent hav.

Rank stirret Sara efter dem – – *Lukket, og stængt*. Ingen til at be om hjælp mere, hulket det taareløst indi hende (Ibid.: 147, min utheving).

Det er selvsagt en forvandlet Sara som interagerer med vannpollen mot romanens slutt, eksemplifisert gjennom «det sortblanke vand». Mens pollen ved Rubert-Britas hus var oppholdssted for svaner, et symbol Sara sterkt konnoterer til religiøse forestillinger, er vannet i «skaret» sort og sugende, slik som i *Rikka Gan*. Nok et element som trekker Sara lenger mot hennes undergang. Til sammen illustrerer Saras «mulige» utflukter en trist

samfunnsdeterminisme hvor man fødes inn i en viss samfunnsklasse, der klassen over har råderett over de laverestående klassemedlemmene.

Sara viser Olai et brev hun har fått fra den sosialistiske presten som gir henne medhold og ber henne «Gaa Guds vei, og De er tryg paa vei» (S: 128), og han blir rasende for at hun har fått «medhold i paafundet sit» (Ibid.: 129). Olai føler seg truet til å miste Sara, og tyr til samme metode som han brukte for å vinne henne, nemlig voldtekt:

Men Sara var like gla med, hva han gjorde og tærget og æglet, saa han tapte besindelsen og stængte hende inde paa loftet og mishandlet hende med vold og juling, til hun blev sløv og myk—
Efter paa kjendte han stygge ved hende og ønsket gjerningen ugjort. Men da var hun med barn (Ibid.: 130).

Willumsen har registrert at det er i situasjonene som har sterkest utfall for Sara som skildres knappest gjennom fortellerinstansen (2005: 87). I skildringen av voldtekten tar Sara objektsposisjon, hvilket understreker offerrollen i denne sammenhengen (Ibid.). Det er et lignende fortellerteknisk grep i denne og den første voldtekten fortellerinstansen benytter seg av; den øker avstanden til Sara mens voldtekten foregår. Den skjuler en nærmere beskrivelse av hva som skjer bak «brukte han vold» (S: 25) og «mishandlet hende med vold og juling» (Ibid.: 130). Første gangen var det kjødets fall som knyttet Sara til Olai, nå er det en graviditet. Olai rømmer til søsknene sine etter overgrepet fordi han ikke holdet ut Saras trassige humør. Når barnet er født tar fortellingen en lysere vending for en stakket stund.

7.3.1 Undergang i morsrollen

Et tydelig omslag i Saras humør kan spores idet barnet er født. Fortellerinstansen dweler ved Olai i de første skildringene av Sara som mor, og han er temmelig rørt over det han observerer:

Egentlig blidstemt var han i førstningen hverken mot hende eller gutten – Istedefor den sure, sløve kjærringen, han hadde forlatt, fandt han hende igjen plent opnyet. Munter og fuld af sang og rægler, straks ungen slog op øinene; men sov barnet, var der ikke rimelighet i, saa dødsensstille hun krævde det – Det burde være maate med bæs og krus for en patteunge. En anden hadde også retten til at bli lagt mærke til. – – – Men vakker var tøjsetinget, som hun gik og sullet for gutten, saa vakker og godsnil og optat av ham, at Olai blev trang for brystet av at se paa og gjerne kunde blet misundelig mot det vesle kryptet, som fik givendes det, han selv altid hadde saknet hos hende (S: 158–159, forfatterens utheving).

Mot slutten av sitatet skildres det, i tillegg til beundring for den nybakte moren, en gryende misunnelse hos Olai. Han skildres dermed også med en sårhet gjennom fortellingen, selv om han åpenbart er en av romanens antagonist. At Olai begjærer Sara er tydelig. Sjalousien han føler overfor konen sin er repetitiv gjennom romanen, men dette er en av situasjonene som utmerker seg. Lacan ser begjær (*jouissance*) blant annet som strukturerende for subjektet.

Bailey forklarer den strukturerende delen av begrepet slik: «[desire] is a component of other affects – without desire, you cannot have jealousy, anger, disappointment, narcissistic wounding, or enjoyment (2012: Loc. 1640). Dette forklarer mye av Olais oppførsel overfor Sara, uten at den legitimeres den av den grunnen.

Lykken skal imidlertid bli kort for Sara. Like før dåpen dør barnet. Da er det to måneder gammelt. Sara klandrer seg selv for å ikke ha fått hjemmedøpt barnet i etterkant av det hjerteskjærende tapet:

For mindst hundrede gangen aapnet Sara den slitte Pontoppidans forklaring, som hun hadde brukt paa skolen og for præsten, og læste svaret paa det ene spørmaal som gjaldt hende fremfor hvert andet syndigt menneske.

– Hvad skulle vi da tænke om de Børn som dø uden Daab? –

«Da Gud har bundet os, men ikke sig selv til dette Naademiddel, saa tror vi, at han ogsaa vil give dem Adgang til sin Naade Christo.»

Tro – – – Dem som aatte vissheten. Det sikre, usvikelige at forlate sig paa, naar angsten brændte og ikke gav levende fred (S: 165).

Akkurat som Rikka, blir Sara hjemløst av sitt døde, udøpte barn. De er begge skyldige i å ha frarøvet barna en kristen dåp; Rikka av barnas illegalitet, og Sara når hun frarøver Olai sjansen til å døpe gutten i dødsøyeblikket. Willumsen skriver at «[t]ekstens forklaring på Saras tilstand balanserer mellom anklage mot andre for det vonde som blir gjort mot Sara og den anklagen Sara retter mot seg selv. Det er en skildring fortalt med innlevelse og dirrende medfølelse» (2005: 105). Sara straffer seg hardt og lenge før hun kommer til løsningen på problemet. Nå har hun ingenting å miste, barnet er frarøvet henne ved døden. Hun oppsøker mediet Paal-Joas «[...] som hadde magten til at syne igjen og gjøre at og mangt andet som ellers brukte være skjult for almindelige menneskers øine» (S: 170-171). Nok en gang tas det skjulte opp i *Stængt*. Som det guddommelige og svanene, er også Saras muligheter for å redde barnet sitt skjult for henne. Religionen må medieres gjennom en prest på samme måte som barnets sjelefred må medieres gjennom mediet Paal-Joas. Ifølge Peters (2015) har mediet en avgjørende rolle i mediehistorien:

Perhaps the most critical shift came with spiritualism, around 1850, when a person, typically a woman imitating the telegraph's ability to bridge wide chasms, came to be called a *medium* which no longer meant a natural element but a human intermediary between the worlds of the living and of the dead (48).

Ritualet peker tilbake til ordets opprinnelse. Medium betyr «midte», ifølge *Det Norske Akademis ordbok* (2018: s.v. *medium*). Sara viser handlekraft og alvor ved å oppsøke mannen, men det skal dessverre ikke gå slik hun har tenkt. Dette er hennes *siste desperate forsøk* på sjelefred for både henne og barnet, og Paal-Joas vet å utnytte en kvinne i nød.

«Ungt ferskt kjøt, har Gud selv født. Gammel kjærring apa, har fa'n skapa,' knægget han lysten og kløp.

Sara grøsset og vilde fri armen, men var likevel ræd for at gjøre kallen sint og blev sittende, kvalm av vammel gru for at han skulde ta efter hende engang til.

Vilde Sara bli med ham ind paa nøstloftet, kanske fandtes der raad med det, hun ba om – saafremt hun var medgjørilig og snil av sig, kviskret han skjælven og nærgaaende.

Storkatten gjorde et bøks – – – Det pistret og pep for livet ensteds bortimellem græstuerne, og Sara bleknet og snappet efter luft [...]

Motstrebende drog hun sig efter Paal-Joas – – Den uskyldige barnesjælen skulde faa fred (*S*: 173).

For tredje gang i romanen utnyttes Sara seksuelt, og for tredje gang dekker fortellerinstansen over hendelsen ved å nyttiggjøre seg av hurtige handlingsreferat. Når teksten vender tilbake til Sara er hun utstyrt med en død manns knoke og et trolldomsritual på kirkegården. Hun er ved godt mot, og føler at hun har triumferet over alle som har uttrykt bekymring vedrørende hennes mentale tilstand: «Hun hadde lurt dem godt [...] Var hun vetløs og tullet, fordi om hun hørte barnet sit pistre og ikke sanset tenke andet end det, saa længe det saknet ro i graven?» (Ibid.: 175). Hun fremfører ritualen utenfor kirkegården, vifter med knoken og de døde gjenoppstår. På dette punktet har Sara mistet forstanden. Hun oppdager imidlertid ikke barnet sitt blant de døde på kirkegården. Hun bryter av en trebit av gjerdet til kirkegården, og forestiller seg at denne er barnet hennes. Det er en hjerteskjærende scenisk fremstilling av Sara som synger for den vesle stubben: «'Banet mit! Stubben min! Kom han til mamman sin,' nynet hun og spidset læperne mot træstykket» (Ibid.: 177). Hun blir sittende å vugge på rammeverket før hun høytidelig starter dåpen: «'Jeg døper dig Albert Erstein i namnet Gud fader, Guds søn og Gud den helligaand' sa hun høit i trøstefuld andagt og øste vand over bylten» (Ibid.: 178). Like etterpå legges Sara inn på anstalten.

Den destruktive morsforestillingen har heltinnene til felles, og den fører dem alle mot fortapelse av enten vett eller liv. Forsoningen i morsrollen som Gunvor, Rikka og Sara etterlyser viser seg mot slutten av romanene å bli en del av et komplekst og sammensatt problem, som etter hvert fører dem i en skjebnesvanger undergrunn. Et kuriosum i så henseende er hvordan deres ulykke enkelt kan knyttes opp mot handlekraft. Sara velger å oppsøke et medium, Rikka å forlate gården og Gunvor velger å avbryte forlovelsen. Dette bygger opp om avvisningen av den handlekraftige monsterkvinnen innenfor patriarkalske samfunnsstrukturer. Kvinnen skulle være en underdanig engel – «uden at en tanke havde forvildet sig ind i hendes hjerne» (*GT*: 39).

Etterord: Mening som ikke-fiksert størrelse i tekst

Karakteren Nordan i skuespillet *En hanske* redegjør for kjønnsforholdet mellom kvinne og mann slik: «Nøjagtig uttrykt: kvinden skylder manden både sin fortid og fremtid; manden skylder kvinden bare sin fremtid» (Bjørnson, 1883: 71). Dette førte til at skuespillet satte sinnene i kok. Skulle sedelighetskravet kun gjelde for kvinnen, både kvinnen og mannen eller ingen? *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, *Rikka Gan* og *Stængt* gir ingen åpenbare svar på spørsmålet. Romanene viser imidlertid konsekvensene av ulike tilnærminger til sedelighetskravet for kvinnen så vel som for mannen, i en litteraturhistorisk periode som krevde reforhandling av en rekke ulike begreper. Mange av begrepsavklaringene knyttes til kvinnens stilling i samfunnet, og det er gjennombruddets diskusjon om kjønnsforholdet som i dag vies mest oppmerksomhet (Lorentzen, 1998: 17–18). Alvilde Prydz presenterer en diskre forbindelse til Bjørnsons hanske-spørsmål. Dette foregår når Gunvor slår en hanske over Torgersens kinn midtveis i romanens handling, like før forlovedens dobbeltmoraler begynner å vises (*GT*: 141).

Den radikale omrokkingen av etablerte samfunnsnormer førte til at kvinnen, på nytt, måtte re-etablere sin plass i samfunnet. I diverse litterære oppslagsverk er litteratur skrevet av kvinner fortsatt underrepresentert, også når man ser den i lys av litteraturen 1970-årenes kvinneorienterte litteraturforskning avdekket. Som jeg har redegjort for i kapittel 2, kategoriseres litteratur skrevet av kvinner ofte under misvisende fellesbolker eller fremstilles veldig forenklet. 1970-årenes kvinneorienterte litteraturforskning hadde som mål å rette opp i misoppfattelser i kvinnelige forfatterskap, samt å synliggjøre dem (Aasen, 1986: 12). Det ser ut til at det fortsatt gjenstår en god del arbeid før prosjektet kan anses som fullendt. Dyktige forfatterinner som for eksempel Prydz, Jølsen og Normann er fortsatt ukjente for folk flest. Med bakgrunn i reforhandlingen av begreper som seksualitet, kjønnsforhold og natur, kombinert med underrepresentasjonen av litteratur skrevet av kvinner i perioden, fant jeg det formålstjenlig med en undersøkelse av hvordan meningsdannelse kommer til uttrykk i og for litterære kvinneskikkelser i perioden omkring det moderne gjennombruddet.

Oppsummering av analytiske funn

Prydz, Jølsen og Normann drøfter kvinnens posisjon i samfunnet på tre vidt forskjellige måter. Sara, Rikka og Gunvor er ofre for menns seksuelle dobbeltmoral på ulike vis. Sara straffes med utgangspunkt i en bibelsk forestilling om kvinnens underlegne stilling i forhold til mannen. Gunvor blir vitne til Torgersens dobbeltmoral når hun oppdager han sammen med sin egen

fosterdatter. Rikka er «på den andre siden» av dobbeltmoralen; hun er monsterkvinnen som fører Mattias Aga inn i den legemlige fristelse og synd. Hver for seg gir romanene relevante innsikter i en debatt som engasjerte folk flest i sin samtid. Sammen viser romanene kvinneskikkelser som føler seg fremmed på egen hjemmebane. I dette mener jeg en meningsorientert analyse har vist seg å være fruktbar for denne litterære perioden.

Innledningsvis skrev jeg at denne oppgaven ikke er et forsøk på å gi en fullgod forklaring på hva mening er for et fenomen, men heller en redegjørelse for hvordan meningsproduksjon og meningsoverføring kan fungere i språklige konstruksjoner. Meningsbegrepet er av sammensatt karakter. Jeg argumenterer for at det er nettopp i heltinnenes søken etter mening at de føres mot sin endelige undergang. Meningen de lokaliserer i hjemmet, i havet og i patriarkalske samfunnsstrukturer, viser seg å bli lite konstruktive for deres liv. Dette kan knyttes til normative samfunnsstrukturer som kommer til uttrykk gjennom for eksempel språk og handling som forutsetning for meningsdannelse.

De teoretiske innfallsvinklene jeg har valgt meg i arbeidet gir ulike innganger til hvordan mening kan forstås i litteratur og ellers i kulturen. Min lesning skal først og fremst fremme hvordan mening forstås som ikke-fiksert i språk og for heltinnene. Jeg mener mitt utgangspunkt i de ulike teoretiske retningene demonstrerer hvordan mening er ikke-fiksert, nettopp fordi den kan forstås på svært ulike måter. Felles for meningsdannelse, uansett subjektrelevans, er at det trenger en ramme å oppstå innenfor (jf. Zoë Sofia, 2000). Den meningsbærende rammen er det nærmeste dette arbeidet tar stilling til en klar redegjørelse for hva mening er, derav tittelen på oppgaven *Det eksisterer ikke mening [separat fra 'rommet']*. John Durham Peters fremmer et meningsbegrep som kan forstås som fiksert, men et viktig poeng er at den fikserte meningsdannelsen ofte er utilgjengelig for subjektet. Fordi jeg forstår Gunvor, Rikka og Sara som subjekter innenfor deres respektive fiksjonsunivers blir dermed Peters' meningsbegrep problematisk. Den illustrerer likevel konsekvenser knyttet til å ilagge naturens fenomener, som for eksempel havet, for mye mening. Man kan kort oppsummert si at havet eksisterer for sin egen del, og *ikke* for Gunvor, Rikka og Sara. Jacques Lacans *signifying chain* illustrerer hvordan ulike signifikanters relasjoner til hverandre skaper mening, snarere enn signifikanten i seg selv. Dette er en meningsproduksjon den årvåkne leseren selv kan oppleve i møte med tekst. Ofte virker det enklere å tilføre mening til en tekst når man sammenligner den med noe annet, derav den engelske betegnelsen for fagdisiplinen *comparative literature*. Meningsdannelsen leseren tilfører verket, og vice versa gjennom sammenligningsgrunnlag, er et godt eksempel på hvordan Lacans *signifying chain* fungerer i

praksis.

Fremtidige undersøkelser

Den doble koden Irene Iversen introduserer i forbindelse med Alvilde Prydz i *Norsk litteraturhistorie* (1988), kan gi en grundigere forståelse av kvinnelitteratur i perioden 1880–1910. Den kan være en mulig inngang som en utstrekning fra 1970-årenes kvinneorienterte litteraturforskning, ved at den kan bistå i redegjørelsen av kvinnelige forfattere som opererer med ulike sjangeretableringer innenfor ett og samme verk.

I *Gunvor Thorsdatter til Hærø*, *Rikka Gan* og *Stængt* ligger det en samfunnskritisk dimensjon som går ut over spørsmålet om kjønnsforhold som er drøftet i denne oppgaven. Denne er nok mest tilstede i Prydz og Normanns verk, og kommer særlig til uttrykk i samtaler mellom de kvinnelige karakterene. Det tas for eksempel opp populære og moderne fenomener i tiden, som for eksempel spiritisme, psykologi, medium-virksomhet og kvinnebevegelse. Jeg er sikker på at en nærmere undersøkelse av hvilke politiske spørsmål og hvordan de behandles fra kvinnelig hold kan gi nye perspektiver i flere av spørsmålene det moderne gjennombruddet etterspurte. Irene Iversen har dessuten påpekt at det ligger en slags «[...] kvinnelig *fantasi* eller *forestillingsform*, som er særlig sterk rundt 1800-tallets slutt, men som [hun] er overbevist [om] også finnes i kvinnelitteraturen i andre perioder» (1996: 353, forfatterens utheving). Her trekker hun inn både Prydz og Jølsen som verdige kandidater for en slik undersøkelse, men det foreligger også feministiske fremtidsvisjoner i Regine Normanns romaner.

Rikka Gan og *Gunvor Thorsdatter til Hærø* handler i teorien om en visjon om et kvinneland, for å låne et uttrykk fra Irene Iversen (1996). Begge romaner skildrer et morsvelde som opphøyes som forsonende og fruktbart innenfor fiksjonsuniverset, men som viser seg å ha destruktive og undertrykkende tendenser, lik som det opprinnelige patriarkatet var befengt med. Det kan være et symptom på et problem i språket, snarere enn et problem som er knyttet til styreformene. I så tilfelle vil et matriarkat kun resultere i symptomdemping og ikke i faktisk kurering av kvinneundertrykkelse. Dette problemet kommer av, gjennom min tolkning av Lacan, at mennesket har lett for å indentifisere seg med symbolske kategorier. Dette kan i så fall være et utgangspunkt for videre undersøkelser av matriarkatfremstillinger i litteratur skrevet av kvinner.

Litteratur

- Aasen, E. (1986). *Kvinnens spor i skrift - Supplement til norsk litteraturhistorie*. Gjøvik: Det norske samlaget.
- Andersen, B. (2013, Vol 16, Nr. 2). "Litteraturvitenskapens samfunnsmessige forpliktelser. Irene Iversen i samtale med Britt Andersen". *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, ss. 128-141.
- Andersen, P. T. (2012 [2001]). *Norsk litteraturhistorie* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Aristoteles. (2007 [1987]). Om diktekunsten og retorikken. I A. Kittang, A. Aarseth, & E. (. E, *Klassisk Litteraturteori* (ss. 24-64). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bachelard, G. (1969 [1958]). *The Poetics of Space*. (M. Jolas, Overs.) Boston: Beacon Press.
- Bailly, L. (2012). *Lacan: A Beginner's Guide* (Kindle. utg.). London: Oneworld Publications.
Hentet fra <http://www.amazon.com>
- Beyer, H. (1978 [1963]). *Norsk litteraturhistorie / revidert og utvidet ved Edvard Beyer*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Biedermann, H. (1992). Jord. I *Symbolleksikon*. Oslo: Cappelens Forlag.
- Bull, F., Paasche, F., & Wisnes, A. H. (1923). *Norsk Litteraturhistorie. Femte bind. Fra februarrevolutionen til verdenskrigen*. Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Christensen, K. (1989). *Portrett på mørk treplate*. Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Cixous, H. (1981). "Sorties". I E. Marks, & I. de Courtivron (red.), *New French Feminisms. An Anthology* (ss. 90-99). Worcester: The University of Massachusetts Press.
- Cixous, H. (1996a [1986]). "Å komme til skriften". I H. Cixous, *Nattspråk* (S. Lie, Overs., ss. 22-57). Oslo: Pax Forlag.
- Cixous, H. (1996b [1986]). Nyttårsdager (utdrag). I H. Cixous, *Nattspråk* (S. Lie, Overs., ss. 106-134). Oslo: Pax Forlag.
- Cixous, H. (2003 [1975]). "Medusas Latter". I A. Kittang (red.), A. Linneberg, A. Melberg, & H. H. Skei, *Moderne litteraturteori. En antologi* (S. Lie, Overs., ss. 268-286). Oslo: Universitetsforlaget.

- Collett, C. (1897). *Amtmandens Døtre* (5. utg.). Kristiania og Kjøbenhavn: Alb. Cammermeyers Forlag.
- de Saussure, F. (2011 [1916]). *Course in General Linguistics*. New York: Columbia University Press.
- Det Norske Akademis ordbok*. (2018). Oslo: Det Norske Akademi for Språk og Litteratur og Kunnskapsforlaget.
- Eliassen, K. O., Malvik, A. S., & Menage, K. (2017, Nr. 2-3). "Det finnes mening i naturen' - medienes naturhistorie. Intervju med John D. Peters". *Agora*, ss. 290-311.
- Engelstad, I. (1989). "Når virkeligheten blir fantastisk". I I. Engelstad, J. Hareide, I. Iversen, T. Steinfeld, & J. Øverland, *Norsk kvinnelitteraturhistorie bind 3* (ss. 31-39). Oslo: Pax.
- Eriksen, T. B. (1994). *Undringens labyrinter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fink, B. (1995). *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. New Jersey: Princeton University Press.
- Fink, B. (2004). *Lacan to the Letter. Reading Écrits Closely*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fink, B. (2016). *Lacan on Love. An Exploration of Lacan's Seminar VIII, 'Transference'*. Cambridge: Polity Press.
- Fosmark, K., & Moe, Å. (1998). *Guder, volver og sjamaner. En sammenligende reise i gresk, norrøn og samisk mytologi*. C. Huitfeldt Forlag A.S.
- Francine (was a machine). (2019). *Kunsthefte*. Trondheim: Kunsthall Trondheim.
- Freud, S. (1998). *Det uhyggelige*. København: Rævens sorte bibliotek.
- Gerrard, G. (2012). *Ecocriticism*. London & New York: Routledge.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000 [1979]). *The Madwoman in the Attic - The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2. utg.). New Haven and London: Yale University Press.
- Gough, K. (1971, Nov.). "The Origin of the Family". *Journal of Marriage and Family*(Vol. 33, No. 4), ss. 760-771.
- Haarberg, J., Selboe, T., & Aarset, H. E. (2007). *Verdenslitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Haugen, O. E. (1998 [1993]). *Grunnbok i norrønt språk* (3. utg.). Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Heber, L. (1925). *Kvindeskikkelser i norsk aandslivs historie. II. Alvilde Prydz*. Oslo: Olaf Norlis Forlag.
- Heggstad, L., Hødnebo, F., & Simensen, E. (Red.). (2015). *Norrønt Ordbok* (5. utg.). Oslo: Det norske samlaget.
- Heide, E. (2006). *Gand, seid og åndevind*. Doktoravhandling. Universitet i Bergen.
- Heidegger, M. (2006 [1954]). "Building, Dwelling, Thinking". I J. Morra, & M. (. Smith, *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (ss. 66-76). New York: Routledge.
- Hjordt-Vetlesen, I.-L. (1993). "Modernitetens kvindelige tekst. Det moderne gennembrud i Norden". I E. M. Jensen (red.), I.-L. Hjordt-Vetlesen, A.-M. Mai, I. N. Hennel, C. Sjöblad, & E. Witt-Brattström, *Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind III. Faderhuset* (ss. 330-353). København: Rosinante/Munksgaard.
- Iversen, I. (1985). "Verdighet mot sanselighet. Kvinnelige realister i tre tiår av norsk litteratur". I L. Palmvig (red.), *Lysthuse. Kvindelitteraturhistorier* (ss. 48-73). Charlottenlund: Rosinante Forlag.
- Iversen, I. (1988). "Mellom melankoli og heroisme. Alvilde Prydz". I I. Engelstad, J. Hareide, I. Iversen, T. Steinfeld, & J. Øverland (red.), *Norsk kvinnelitteraturhistorie bind I 1600-1900* (ss. 211-218). Oslo: Pax Forlag.
- Iversen, I. (1996). "Melankoli og Utopi: Kjønnskløft og forsoningsvisjoner i to litteraturhistoriske 1800-talls konstruksjoner". I H. Kress (red.), *Litteratur og kjønn i Norden* (ss. 349-359). Reykjavík: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*. London/New York: Routledge.
- Jaklin, A. (1999). "Regine Normann - Ei eventyrlig livshistorie". I A. Jaklin, *Nordlendinger til tusen* (ss. 218-229). Tromsø: Nordlys.
- Jølsen, R. (1904). *Rikka Gan*. Kristiania: H. Aschehoug & Co.
- Jølsen, R. (1988 [1904]). *Rikka Gan*. Oslo: Den norske bokklubben.

- Krog, G. (1980). "Digtergave til Alvilde Prydz!". I Å. H. Lervik (red.), *Gjennom kvinneøyne. Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjoner på litteratur ca 1880-1930* (ss. 109-110). Oslo: Universitetsforlaget.
- Lacan, J. (1972 [1956]). "Seminar on 'The Purloined Letter'". I J. Mehlman (red.), *Yale French Studies, No. 48, French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis* (ss. 39-72). Yale: Yale University Press.
- Lacan, J. (1975). *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*. (J. Rose, Overs.) New York: W. W. Norton & Company.
- Lacan, J. (1977 [1966]). *Écrits: A selection*. (A. Sheridan, Overs.) London: Tavistock Publications.
- Lacan, J. (1998). *The seminar of Jacques Lacan: Book XX. Encore 1972-1973. On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge*. (B. Fink, Overs.) New York: W. W. Norton & Company.
- Lacan, J. (2007). *The Seminar of Jacques Lacan. Book XVII. The Other Side of Psychoanalysis*. (R. Grigg, Overs.) New York: W. W. Norton & Company.
- Lorentzen, J. (1998). *Mannlighetens muligheter*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Lorenz, A. (1988). "Ny følsomhet og ny sanselighet". I I. Engelstad, J. Hareide, I. Iversen, T. Steinfeld, & J. Øverland (red.), *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 1 1600-1900* (ss. 219-227). Oslo: Pax Forlag.
- Losnedahl, K. G. (1988). "Dramatikk på scenen". I I. Engelstad, J. Hareide, I. Iversen, T. Steinfeld, & J. Øverland (red.), *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (ss. 145-154). Oslo: Pax Forlag.
- Moi, T. (1996). "Hva er en kvinne? Feministisk teori og subjektivitet". I H. Kress (red.), *Litteratur og kjønn i Norden* (ss. 3-14). Reykjavik: Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands.
- Naguib, S., Johansen, A. B., & Braarvig (red.), J. (2001). *Den egyptiske dødeboen*. Oslo: De norske bokklubbene.
- Nordahl, H. (1991). *...tre kyss for den ensomme fugl*. Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Normann, R. (1908). *Stængt*. Kristiania: H. Aschehoug & Co.

- Nærup, C. (1905). *Illustreret norsk litteraturhistorie. Siste tidsrum 1890-1904*. Kristiania: Det Norske Aktieførlag.
- Omdal, G. K. (2010). *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og omegn*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Paccaud-Huguet, J. (2006). "Psychoanalysis after Freud". I P. Waught (red.), *Literary Theory and Criticism* (ss. 280-297). New York: Oxford University Press.
- Peters, J. D. (2015). *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Prydz, A. (1906a [1896]). *Gunvor Thorsdatter til Hærø*. Kristiania og København: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- Prydz, A. (1906b). *Barnene paa Hærø gaard*. Kristiania: Gyldendal.
- Rigney, B. H. (1978). *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel. Studies in Brontë, Woolf, Lessing and Atwood*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Rubin, G. (2017 [1975]). "The Traffic in Women". I J. Rivkin (red.), & M. Ryan, *Literary Theory. An Anthology* (ss. 901-924). Chichester: John Wiley & Sons.
- Skre, A. (2009). *La meg bli som leoparden*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Sofia, Z. (2000, Vol. 15, No. 2). "Container Technologies". *Hypatia*, ss. 181-201.
- Thiis, B. (1994). Skog. I *Symbolleksikon*. Oslo: Mandala senter.
- Tiberg, A. (1909). *Ragnhild Jølsen i liv og digtning*. Kristiania: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Undset, S. (1980). "Tre debutbøker, 1919". I Å. H. Lervik (red.), *Gjennom kvinneøyne. Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjoner på litteratur ca 1880-1930* (ss. 160-165). Oslo: Universitetsforlaget.
- von Goethe, J. W. (1976). *Faust. En tragedie: første del*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Welter, B. (1966). "The Cult of True Womanhood: 1820-1860". *American Quarterly*. (Vol. 18, No. 2, Part 1), 151-174.
- Willumsen, L. H. (1997). *Havmannens datter. Regine Normann - et livsløp*. Oslo: Aschehoug.

- Willumsen, L. H. (2003). "Regine Normanns to livsverk". I K. J. Solstad, K. Jordheim, & H. Jarning (red.), *Årbok for norsk utdanningshistorie, Skolen 2002-2003* (ss. 44-65). Notodden: Notodden Stiftelsen.
- Willumsen, L. H. (2005). *Regine Normanns forfatterskap. Fortellemåte og tematikk*. Oslo: Unipub forlag.
- Žižek, S. (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. London: The MIT Press.
- Zola, E. (2007 [1987]). "Frå 'Den eksperimentelle romanen'". I E. Eide, A. Kittang, & A. Aarseth (red.), *Klassisk Litteraturteori. En antologi* (A. Kittang, Overs., ss. 281-286). Oslo: Universitetsforlaget.

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg tre romaner skrevet av tre ulike forfatterinner fra tidsrommet 1896-1908, henholdsvis *Gunvor Thorsdatter til Hærø* (1896) av Alvilde Prydz, *Rikka Gan* (1904) av Ragnhild Jølsen og *Stengt* (1908) av Regine Normann. Oppgaven undersøker hvordan meningsproduksjon og meningsdannelse knyttes til heltinnenens undergang. Dette gjøres ved å ta utgangspunkt i tre ulike teoretiske retninger som er kontainer teknologi, mediefilosofi og en kombinasjon mellom feministisk litteraturteori og psykoanalyse. Kombinasjonen mellom feministisk- og psykoanalytisk teori er hovedsakelig tildelt en feministisk dimensjon. Denne er forbundet med etableringen av monster- og englekvinne slik kvinnenaturen ofte kunne bli fremstilt i 18-1900-tallets skjønnlitteratur.

Hoveddelen av oppgaven tar for seg tre ulike steder som er knyttet til meningsproduksjon; henholdsvis i hjemmet, i møte med havet og i sosiale roller tiltenkt kvinnen. Havet har en sentral plotdrivende funksjon, og derfor er akkurat denne delen av naturen valgt ut som analytisk objekt.

På grunn av forfatterinnenens nokså ukjente karakter innenfor den litterære kanoniseringen inneholder oppgaven også en redegjørelse for deres liv og virke med synliggjøring og aktualisering som overordnet mål.

