

Susanne Fæhn

**Mene Mene Tekel Upharsin:**

**En lesning av *Rikka Gan* i et feministisk perspektiv**

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for språk og Litteratur

Det humanistiske fakultet

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Trondheim, 2.Mai 2014

Denne oppgaven er tilegnet mine to sterke formødre:

Mor Karen Marie Hendriksen (28. juli 1917 - 2. juni 1998)

Den første av oss som leste Ragnhild Jølsen.

Og Mamma Hanne Fæhn

Fordi du oppfordret meg til å utforske forfatterskapet,

Og bestandig inspirerer meg til å tro på meg selv:

Slik at jeg kunne slutte denne sirkelen.

## **Innholdsfortegnelse**

1	Innledning .....	1
1.1	Ragnhild Jølsen og den historisk biografiske metode .....	1
1.2	Presentasjon av gammel lese måte og fremlegg til ny.....	3
1.3	Struktur .....	6
1.4	Ragnhild Jølsens forfatterskap satt inn i historisk kontekst .....	6
1.5	Kort forfatterbiografi .....	10
2	Resepsjonshistorie.....	13
2.1	Biografiske tilnærminger .....	13
2.2	Lesninger med særlig vekt på det feministiske og symbolske språket.....	14
2.3	Jølsen lest i lys av eventyr og myter.....	15
2.4	Gotiske perspektiver .....	16
2.5	Litteraturhistoriske lesninger .....	17
2.6	Oppsummering .....	18
3	Teori.....	19
3.1	Teoretisk innledning .....	19
3.2	Makt og avmakt .....	19
3.3	En radikal tilnærming .....	21
3.4	Veien til skriften .....	23
3.5	Omveltning og ny sammensetning .....	25
3.6	Det teoretiske bakteppet: en oppsummering .....	26
4	En feministisk lesning .....	29
4.1	Romangjennomgang .....	29
4.2	Struktur, forteller, synsvinkel, symbolikk og analyseperspektiver .....	31
4.3	Et matriarkalsk forlegg .....	35

4.4	Hold frem som du stevner, unge Rikka .....	38
4.5	Seksuell frimodighet.....	40
4.6	Rikkas ambivalens .....	43
4.7	Når filtrene kobles ut .....	48
4.8	Rikkas hevn .....	51
4.9	To sider av samme sak?.....	60
4.10	Mene, Mene, Tekel, Upharsin?.....	63
5	Rikka og mennene.....	69
5.1	Det maskuline og det feminine .....	69
5.2	Den passive maskuliniteten .....	70
5.3	Speilet hvor hun så seg selv.....	72
5.4	Menn som hjelper kvinner .....	74
5.5	Feminisering av de mannlige karakterene .....	75
6	Oppsummering.....	77
	Bibliografi .....	82
	Takk! .....	86

# 1 Innledning

## 1.1 Ragnhild Jølsen og den historisk biografiske metode

De erotiske skildringene i *Ve's mor* forledet forfatteren og redaktøren Anders Stilloff til å uttale at boka ikke kunne være skrevet av en kvinne, den var «på sine steder ligefrem dyrisk lodden, den var gjennomgaaende i afgjort strid med, hvad man pleier å forvente sig fra kvindehold.» Stilloff gjetet på at den som hadde skrevet *Ve's mor* var Hans. E. Kinck. (Christensen 1989, s. 80)

Sitatet er hentet fra en anmeldelse Anders Stilloff gjorde av Ragnhild Jølsens debutroman, *Ve's mor*, da den kom ut i 1903. Stilloff trekker aldri romanens verdi i tvil, men forklarer kvalitetene, ved å konkludere med at teksten er skrevet under pseudonym. Dersom Stilloff hadde anerkjent Jølsen som forfatteren av verket, ville det markere et brudd med synet på kjønns- og forfatterrollen i hans samtid. I *Tre Kys For Den Ensomme Fugl* påpeker oversetter og professor i fransk Helge Nordahl følgende om hvor fremmed det var at kvinner kunne skrive slik Jølsen gjorde:

Nesten alle forsøk på å forklare hennes diktverk, er bortforklaringer. Ikke før hadde hun debutert, før det spontant oppstod det rykte, at boken – *Ve's mor* – var skrevet av Hans. E. Kinck. Så kjent og alminnelig godtatt var dette, at forfatterforeningens sekretær skrev til Ragnhild Jølsen i et brev at han ikke hadde lest noe av henne, men at han hadde hørt «at de i fjor udgav en god bog som var skrevet af Kinck.» (Nordahl 1991, s. 215)

Det var rett og slett ikke plass for kvinnelige forfattere, i alle fall ikke om de skrev noe som ble regnet som usømmelig. Da var det lettere å bortforklare Jølsens forfatterskap, enn å måtte forandre på holdninger som hadde dype røtter både innenfor det litterære feltet og det generelle samfunnet. Litteraturteoretikerne Sandra M. Gilbert og Susan Gubar peker på denne problemstillingen i boken *Madwoman in the Attic*. «- We find we have to answer that a woman writer does not «fit in.» At first glance, indeed, she seems to be anomalous, indefinable, alienated, a freakish outsider.» (Gilbert og Gubar 2000, s. 48) Slik de ser det har kvinnen en hel verden bestemt for seg, en tradisjon, som plasserer henne innenfor en hjemlig sfære. Derfor kommer hennes forfattervirke i konflikt med at skribentvirksomhet er offentlig og tilhører mennenes sfære. Å skulle finne sin plass i et allerede etablert mønster må nødvendigvis medføre en utfordring:

(..) They attempt to enclose her in definitions of her person and her potential, which, by reducing her to extreme stereotypes (angel, monster) drastically conflict with her own sense of her self – that is, of her subjectivity, her autonomy, her creativity. On the one hand, therefore, the woman writer's male precursors symbolize authority; on the other hand, despite their authority, they fail to define the ways in which she experiences her own identity as a writer. More, the masculine authority with which they construct their literary personae, as well as the fierce power struggles in which they engage in their efforts of self-creation, seem to the woman writer directly to contradict the terms of her own gender definition. (Gilbert og Gubar 2000, s 48 – 49)

I tradisjonen den kvinnelige forfatteren hadde å bygge på, var det mennene som definerte kvinnen, med den hensikt å forenkle henne. På samme måte ble kvinnelige karakterer i litteraturen ofte redusert til stereotyper. De kunne være enten den passive drømmekvinnen eller monsteret, som gjorde opprør mot det som var forventet av henne. Siden mennesker er mer sammensatte enn som så, ville dette nødvendigvis komme i konflikt med kvinnenes selvoppfattelse. Det står også i motsetning til deres virke som skribenter, samtidig som det forhindret dem i å definere sin egen person i det litterære landskapet.

En kvinne som etablerer seg som forfatter trer inn i et annet felt enn det tradisjonelt kvinnelige. Hun har mulighet for å frigjøre seg fra den underordnede rollen, og gradvis sidestille seg med mannen. Bidro forfattere som Jølsen til å snu på etablerte mønstre? Hva om skrivingen som håndverk var mer universelt enn datidens kritikere og litterater mente?

Historiker Arnhild Skre skriver følgende om Jølsen i biografien *La Meg Bli Som Leoparden*:

Det var ikke riktig kvinnelig å være forfatter, i alle fall var det ikke kvinnelig å være forfatter på hennes måte. Den beskjeden leste hun ut av anmeldelsene som søstrene sendte til henne, til tross for at hun hadde bedt dem om å la være. At det var ukvinnelig å gi ut bøker, synes hun også å merke på den store dikteren Adam Oehlenschlägers datter. Hun var gift inn i den norske Konow- slekten og hadde forbindelser til Annas familie, men flyttet tilbake til København etter at mannen døde. Ragnhild Jølsen gikk på visitt og fikk høre at dikterdatteren selv arbeidet med et manuskript. Resultatet skulle bli en bok om faren, men den skulle slett ikke utgis på noe forlag. Enkefru Konow skrev bare til bruk i familien. Å utgi brutale romaner offentlig og under fullt navn var noe helt annet. Da var det yndigere å modellere passe store skulpturer. (Skre 2009, s. 149 – 150)

Dette viser at kvinner kunne få lov til å skrive om de hadde evner til det og var i de rette kretser. Det kan også belyse årsaken til noen av reaksjonene den skrivende kvinnen ble møtt med. Det ble forventet at hun utviste verdighet og måtehold i livet, som i skrivingen. Som eksemplet med dikterdatteren viser, ville det på mange måter vært enklere å skrive for

skrivebordsskuffen og familiens fornøyelse. Ragnhild Jølsen tok et oppgjør med en slik fremgangsmåte allerede på tittelbladet. Hun signerte verket med fullt navn, og ønsket å vise verden hvem hun var som skrivende og handlende menneske.

I dag sjokkeres vi ikke lenger av signaturen på omslaget. Det er andre ting ved Jølsens skrivemåte som skaper uro hos leserne. Folketro, eventyrelementer, forutanelser og symboler er en rød tråd i forfatterskapet. Den hyppige forekomsten av slike motiver, bidrar til å gjøre romanene komplekse. I Jølsens språk finnes hele tiden noe underliggende og subtilt, som truer med å bryte opp til overflaten. Det krever at leseren hele tiden er våken og aktiv for å henge med.

## 1.2 Presentasjon av gammel lese måte og fremlegg til ny

Ragnhild Jølsen gav uttrykk for å være bevisst nivåene i sine egne fortellinger:

«Min bok *Rikka Gan* forstås så dårlig.» Skrev Ragnhild Jølsen i et dramatisk lite brev til lederen i de bokhandleransattes forening i 1905, «Men jeg tror dens tid vil nok alikevel en gang komme. Om ikke før, så når jeg er død. Jeg har langt min sjel i denne boken, og for mig vil den sikkert alltid stå som den sanneste og bedste.» (Skre 2009, s. 152- 143)

Her ser Jølsen ut til å mene at romanen er forut for sin tid, og at den vil bli forstått bedre i en udefinert fremtid. Det Jølsen skriver speiles i forskningen. Selv om romanen selvfølgelig har blitt tolket på flere ulike måter etter Jølsens bortgang, er det likevel noen tendenser som har gjort seg særlig gjeldende i resepsjonen. Jeg vil undersøke om Jølsens litteratur kan leses på nye måter, som kan bidra til å utvide forståelsen av hennes forfatterskap.

Hovedkategorien innenfor resepsjonen er historisk–biografiske innrettete tilnærminger. I *La meg bli som leoparden* skriver Arnhild Skre at «kvinner skrift ble og blir ofte tolket som selvbiografi isteden for forfatterarbeid og gjennomarbeidet fiksjon.» (Skre 1999, s. 134) Kvinnelige forfattere ble ofte ansett for å skrive om seg selv og sitt eget liv, fremfor å skape et eget autonomt og kreativt produkt. Dersom man leste de kvinnelige forfatterne biografisk ville det være enkelt å bortforklare skrivingen deres som noe annet enn kreativt forfatterskap. Potensielle forklaringsmodeller kunne være at de brøt med feminine dyder, led av psykisk sykdom eller galskap. En effektiv måte å straffe den kvinnelige

forfatteren for kreative utsvevelser på kunne være å isolere eller ekskludere henne. I Ragnhild Jølsens tilfelle kan denne lese måten underbygge deler av mottagelsen hun har fått:

Forestillingene om den ensomme og triste Ragnhild Jølsen oppstod også fordi de dystreste kvinneskildringene i Jølsens bøker og manuskripter ble lest som selvbiografiske. Og kanskje har Ragnhild Jølsen brukt hendelser og historier fra sitt eget liv i forfatterskapet, men hvor det skjer og hvordan, er nærmest umulig å vite. Verket hun skapte, var skjønnlitteratur, ikke biografi. Men temaene hun tok opp og måten hun behandlet dem på, forteller om holdningene hennes, kaster lys over livshistorien, og viser hvordan hun sugde til seg og bearbeidet impulsene fra miljøene hun levde i. (Skre 2009 s 11- 12)

Skre peker på at biografiske elementer kan være tilstede i teksten, men at disse kan være sterkt omskrevet, og endret fra den kjernen de engang hadde. Ragnhild Jølsen skrev med noen ganske få unntak, som personlige brev og et feministisk leserinnlegg, skjønnlitteratur og det er derfor også umulig å finne hele personen Ragnhild Jølsen i tekstene.<sup>1</sup> Fremfor et biografisk fokus er det da bedre ifølge Skre å se på hvordan Jølsen bruker impulser fra miljø og erfaring til å skape selvstendige og kreative verk.

En videreføring av den historisk-biografiske metoden i Jølsenforskningen er psykoanalysen. I biografien *Portrett på mørk treplate* skriver filologen og litteraturviteren

---

<sup>1</sup> I *Efterlatte arbeider* (1908) står teksten «Dødsvektene i leiren.» (S. 732- 733) Opprinnelig ble det sendt til familiebladet Urd som også publiserte litteraturkritikk. Arnhild Skre skriver. «Tittelen var inspirert av Camilla Collets artikkelsamling *Fra de stummes leir*, og innlegget var et sviende opprør med dem som bremsset toget hun så for seg skride frem gjennom by og bygd, toget med hvite faner av kvinner som vil frem.» (Skre 2009, s. 183- 184) Jølsen påpeker at det ikke bare er menn som stopper dette «toget» men også kvinner. For å illustrere hvorfor går hun tilbake i tid og poengterer: «Skal jeg nu sammenligne bakstreverne blant kvinnene med de livegne, som stritter imot sin egen frigjørelse, forutsetter jeg også trygt at de likevis hine finner sine herrer gode.» (Jølsen 1988, s. 733) Hun forklarer at innenfor føydalsystemet var det ofte slik at de livegne synes det kunne være tryggere å forbli under en lensherre, fremfor å bli selvstendige. Dette sammenligner hun med de kvinnene som velge å forbli under en mann fremfor å søke sin egen frihet. Jølsen mener at: «Den som står stille, arbeider imot. Til kamp mot dødsvekten i vår egen leir, mot dødsvekten i sinnene. Gjennom kamp til seier. Den som vinner seg selv, vinner verden. Når vi kvinner vinner oss selv, vinner vi verden. Og husk:» Da først vil fredens hvite banner for evig vaie over landene.» (Jølsen 1988, s 733) Det er altså gjennom det å vinne seg selv mentalt og praktisk at det er mulig å få oppnå idealet: «Og dømmekraften må vel være en smule lammet, hvis vi ikke kan si oss, at med disse våre gode herrer, kommer vi best utav det just som likestilte og fribårne mennesker, og den høster saktens større lauvbærskrans, den som seirer over en fri, enn den som seirer over hundre trelle. (Jølsen 1988, s 733) Menn og kvinners relasjon er best balansert når de er fri og likestilte.



Kari Christensen: «Det Jølsen søkte å tildekke, har jeg forsøkt å avdekke, b.l.a ved hjelp av psykoanalytiske metoder.» (Christensen 1989, s. 10) Christensens lesning begynner interessant. En svakhet med den er imidlertid at den begrenser Jølsens verker til personlige erfaringer og forfatterskapet blir skildret som en godt skjult allegori over eget liv. Forfatter og lærer Karin Sveen er også inne på en slik kritikk i sin anmeldelse av *Portrett* på mørk treplate i *Kritikkjournalen* 1989. Sveen gir boken ros for godt forskningsarbeid, men legger til.» Det hender denne leseren, i avsnittene med tolkning av enkeltverkene, får en følelse av at diktningen kommer i bakgrunnen, og at vi motvillig blir sittende for mye på psykoanalysens stol.» (Kritikkjournalen 1989, s 161) Dette illustrerer at en psykoanalytisk lese måte kan være interessant til et visst punkt, men at den så kan ta overhånd og skygge over det faktum at en forfatter er kreativ og i stand til å skape sitt eget litterære univers.

Jeg skal lese Jølsen i et feministisk perspektiv fordi jeg mener det kaster lys over aspekt ved romanene hennes som ikke har kommet frem tidligere. Grunnen til at jeg har valgt *Rikka Gan* som primærtekst, er både fordi at Jølsen fremhever den som dårlig forstått, og fordi jeg mener kjønnsperspektivet inviterer til grundigere undersøkelser. Jeg vil se om romanen kan belyse den kvinnelige forfatterens posisjon litteraturhistorisk, med utgangspunkt i hovedkarakteren Rikka, som skaper av et imaginært univers, som bryter med de andre karakterenes virkelighet. Kan dette brukes til å myke opp grensene mellom et feminint og maskulint forfatterskap? Har det vært et slikt skille, eller er det rett og slett konstruert? For å belyse dette vil jeg også se på mannen i *Rikka Gan*. Mennene hos Jølsen er ofte beskrevet som svake og karakterløse. Det kan kanskje argumenteres for at de er mer typer enn fullverdige karakterer. Christensen er inne på dette når hun skriver følgende «Nå er det ikke først og fremst mannen som person som har interessert Ragnhild Jølsen, men hans betydning for kvinnen.» (Christensen 1989, s.61) Dette er viktig fordi det rett og slett snur etablerte roller på hodet. Jølsen skildrer mennene på en måte som er forbundet med fremstillingen av det feminine. Samtidig fungerer det som en døråpner og et virkemiddel til å kunne fremme, levendegjøre og nyansere kvinnekarakterene, og det er her jeg mener at en av nøklene til å forstå verkene hennes ligger.

Jeg mener videre at det kan argumenteres for at Jølsens kvinneskikkelser kan leses som et produkt av tiden de var skapt i, hvor en ny kvinnerolle lå i støpeskjeen, som en sosial

kritikk av den tidligere pasifiseringen av kvinnen. Noen spørsmål vil være naturlige i den forbindelse. Hvordan fremstilles den kvinnelige psyke litterært? Hos Jølsen kommer den blant annet til uttrykk i møtet mellom fantasi og virkelighet.

Jølsen skrev i en tid hvor man kan se et brudd mellom gammel og ny kvinnerolle. Hvordan kan denne overgangen sees i Jølsens litteratur? I min oppgave vil jeg utforske disse spørsmålene ved å se nærmere på brytningen mellom det virkelige som representant for det gamle og det fantastiske som representant for det nye.

### **1.3 Struktur**

Oppgaven er strukturert i seks kapitler. Det første er oppgavens innledning. Nummer to tar for seg resepsjonen. I den tredje delen går vi gjennom teorien med vekt på Simone de Beauvoir, Sandra Gilbert og Susan Gubar, av Héléne Cixous og Rosemary Jackson. Bakgrunnen for valget av disse teoretikerne er deres betydning for min analyse. Kapittel fire og fem er analysedelene av *Rikka Gan*. I kapittel seks oppsummeres oppgaven.

### **1.4 Ragnhild Jølsens forfatterskap satt inn i historisk kontekst**

Mot slutten av attenhundretallet var kvinners utdanning, posisjon og rettigheter viktige tema. Den skrivende kvinnens kamp dreide seg om å vite at hun hadde et selvverd, og om å bli anerkjent både hos menn og kvinner. I *Gjennom kvinneøyne Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjoner på litteratur ca. 1880 til 1930* skriver den norske litteraturforskeren Åse Hiorth Lervik følgende:

De radikale kvinnenes pågangsmot i denne tiden viser seg ikke minst ved at de begynner å ytre seg offentlig. Det er særlig sedelighetsspørsmål, diskusjon om forholdet mellom kjønnene, som provoserer dem så sterkt at de greier å bryte ut av all tillært passivitet. For er det kanskje ikke så at forholdet mellom kjønnene angår kvinnene minst like meget som mennene, og at de følgelig må være meningsberettigede? (Hiorth Lervik 1980, s 8)

Kvinnens primæutfordring ble derfor å vise til at det hun skrev var like stødig og gjennomarbeidet som det de mannlige forfatterne leverte. I artikkelen «Medusas latter» poengterer Héléne Cixous at: «De virkelige kvinnetekstene, tekstene med kvinnekjønnene, liker de ikke, dem blir de redde for, dem blir de kvalme av. Leserne, redaktørene og tronende sjefer.» (Cixous 1993, s 282) Cixous fremhever bakgrunnen for hvorfor kvinnelig litteratur

ble sett ned på. Det fremstod avskrekkende at kvinnen gjennom teksten utforsket emner som ble sett på som ukvinnelige. For å kunne gjøre noe med dette var kvinnen nødt til å tre inn i den offentlige debatten. Men det var ikke alltid like enkelt når de som bedømte hennes bidrag stort sett var menn. Et eksempel fra *Kvindelige forfattere: kvindernes litteraturhistorie fra antikken til vore dage* kan illustrere måten kvinnene ble møtt på:

1800-tallets seriøse kvindelige forfattere betraktes ofte av mannlige kritikere som utiltalende og moralsk anstødelige. At etablere en erhvervidentitet som forfatter var for en kvinne ensbetydende med at trodse dypt rodfæstede sociale og religiøse fordomme om kvindens rette natur. (Roxman et al. 1985, s. 1999)

Ved å skrive trosser altså kvinnen dyptgående og rotfestede holdninger og bryter med samfunnets moralske forventninger. Cixous presiserer at «(..)Skriften er selve muligheten til endring, rommet der en opprørske tanke kan styrte frem, komme som en forvarsel om en forandring av sosiale og kulturelle strukturer.» (Cixous 1993, s. 284) Forfattervirksomheten innebar at den skrivende kvinnen flyttet seg utenfor hjemmet, og samtidig fikk en arena gjennom publisering til å uttrykke tankene sine. Det ble derfor søkt etter løsninger for å uttrykke seg med færre begrensninger:

Mange av 1800-tallets kvindelige forfattere valgte et mandligt pseudonym i deres forsøk på å bli anerkendt av den mannsdominerte kritik. De var desuden medvitende om den kendsgerning, at kvindens sociale rolle, var uforenelig med hendes litterære præstationer. Mange kvinder ville ikke skade familien eller vennernes rygte, men ønskede aligevel aktivt at tilhøre den litterære kulturstrømning. Et mandligt pseudonym var den enkleste løsningen. (Roxman et al. 1985, s. 200)

På Ragnhild Jølsens tid var en kvinnelig forfattertradisjon i ferd med å etablere seg. Kvinnene ble raskt oppmerksomme på at litteraturen kom i konflikt med de forventningene omgivelsene hadde til dem. En av løsningene for å få frem budskapet var som Roxman påpeker å skrive under pseudonym. Da fikk de en form for beskyttelse, og det ble enklere å uttrykke seg enn om de hadde brukt egne navn. Forfatteren slapp da å bli lest som noe perverst og skittent. Samtidig som hun ikke utsatte familien for den belastningen det kunne være å ha en skrivende mor, datter eller søster i slekten. Det mannlige navnet ble hennes fristilling og det førte til at romanen også ble bedømt mer på sine egne premisser som et litterært verk.

I *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen* gjøres det rede for ulike kvinner som brukte pseudonym. (Haarberg, Selboe og Aarseth 2007 s. 376-379) Et eksempel er den franske forfatteren Aurore Dudevant. (1804-1876) Hun skrev som George Sand, og ble kjent for en stor produksjon. Søstrene Charlotte, Emilie og Anne Brontë er andre eksempler på kvinner som gjemte seg bak maskuline navn. I følge Gilbert og Gubar dreier noe av utfordringen for de skrivende kvinnene om følgende:

For yet another reason then, there is no wonder that women have historically hesitated to attempt the pen. Authored by a male God and by a godlike male, killed into a «perfect» image of herself, the female woman writer self- contemplation may be said to have begun with a searching glance into the mirror of male- inscribed literary text. There she would see at first only those eternal lineaments fixed on her like a mask to conceal her dreadful and bloody link to nature. (Gilbert og Gubar 2000, s. 15)

Det handler ikke om hvordan verden leses, men hvordan kvinnen tolkes og plasseres av mennene. De må derfor omdefinere seg selv og omgivelsene sine. I *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen* pekes det også på at «Det tradisjonelle bildet av kvinnen har vært «dominert av rollen som muse - den som inspirerer den diktende mannen. Det fantes imidlertid også kvinnelige forfattere og intellektuelle som forbandt tidens frihetstanker med sosial kritikk.» (Haarberg, Selboe og Aarseth 2007, s. 373) Muligheten for et autonomt forfatterskap, avhang av å søke seg et forlegg, og gjennom det en kvinnelig forfattertradisjon å kunne skrive seg inn i, og dermed videreutvikle med sitt bidrag.

Hvem var de, disse begavede formødrene som refset kritikkverdige forhold og muliggjorde at flere kvinner kunne følge i deres fotspor? I *Kvindelige forfattere: kvindernes litteraturhistorie fra antikken til vore dage* påpekes det at: «Den første norske roman af betydning, *Amtmandens døtre*, blev skrevet af Jacobine Camilla Wergeland Collet.» (1813-1895). Dette værk, fuld af social og psykologisk realisme, viser, hvorledes kvinderne blev ofre for samfundssystemet.» (Roxman et al. 1985, s. 315) Collett kom i likhet med Jølsen fra et privilegert hjem. Hun ble oppmuntret til «fordomsfrihet og selvstændighet» (Roxman et al. 1985, s. 315) Denne dannelsen var en sterkt medvirkende forutsetning for at Collett fikk ha et fritt forfattervirke.

*I Gjennom kvinneøyne: Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjoner på litteratur ca 1880 til 1930* står det følgende om de første famlende stegene som medførte at kvinnen kom nærmere et mer selvstendig forfatterskap:

Med opprettelsen av læseforeningen for kvinder i 1874 hadde kvinnenes litterære interesser tatt et lite skritt utenfor hjemmets fire vegger. Men før 1880 var det få kvinner som skrev om litteratur i norske aviser og tidsskrifter, og de som skrev holdt seg helst anonyme. Camilla Collett er den som tydeligst hevder kvinnesynspunkter på litteraturen og kritiserer både norske og utenlandske forfattere for å gi foreldede kvinneportretter. (Hiorth Lervik 1980, s 7)

Altså, gjorde Collett mer enn å skrive romaner. Hun deltok også i den offentlige debatten rundt formingen av det nye samfunnet, og var aktivt med på å bedømme hva som burde legges til side av foreldete holdninger. Det var hun ikke alene om å gjøre:

Mathilde Schjøtt er helt klart kvinneorientert når hun i en stor anonym artikkel om Bjørnsons diktning i *Nordisk Tidsskrift* i 1879 fremhever tendensen at tittelpersonen i skuespillet *Leonarda* er åndelig overlegen, men likevel kan vekke menns kjærlighet. (Hiorth Lervik 1980, s 7)

Å analysere en kvinnelig karakter som genial, men likevel ikke truende for en gjensidig kjærlighet var svært modig. Schjøtt var ikke bare forfatter og litteraturkritiker, hun var også med på oppstarten av Norsk kvinnesaksforening. De store kulturelle omveltningene i 1880-årene medførte også at kvinnene aktivt kom til orde i avisene: «Den danskfødte Margarete Vullum skriver om litteratur i *Dagbladet*, hvor hennes mann er redaktør en kort tid i 1880, i *Verdens Gang* og i *Nyt Tidsskrift*.» (Hiorth Lervik 1980, s. 8) Det var nok både tidsånden og hennes manns yrke som muliggjorde at Vullum aktivt fikk drive litteraturkritikk i noe så offentlig som tidsskrifter. Hiorth Lervik påpeker at hun blant annet vurderer Christians Kroghs *Albertine* i positive ordlag: «Margete Vullums anmeldelse av *Albertine* stod i *Verdens Gang* under fullt navn 21 desember 1886, dagen etter at romanen var kommet ut og samme dag som den ble beslaglagt (...).» (Hiorth Lervik 1980, s. 8- 9) I desember samme år trykket *Dagbladet* et åpent brev til Vullum signert Albertines forlegger Olaf Huseby. Brevet er formulert i takknemlighet overfor Vullum. Det uttrykker både stor ydmykhet overfor

anmeldelsen og samtidig medfølelse for den vanskelige stilling en kvinne som mente noe om tekst kunne være i. Flere kvinner rykker da ut under fullt navn eller pseudonym og argumenterte imot sensuren av romanen. Vullum starter altså noe viktig med denne anmeldelsen, som viser resultatet av menns sensur og kvinners reaksjoner på den.

En annen kvinne som utmerket seg på denne tiden var Amalie Skram. Hun skrev naturalistiske romaner hvor hun fremstilte livets skyggesider, og hvordan menneskers handlinger kan forklares gjennom arv. Det realistiske i hennes forfatterskap står som motstykke til romantikken. I følge Hiorth Lervik trer hun inn i rollen som kritiker rundt 1879. «Amalie Skram, som begynner å forfatte bokanmeldelser under merket –ie, på samme tid, er mer tilbakeholden med personlige vurderinger og later til å bestrebe seg på inntrykk av solid saklighet.» (Hiorth Lervik 1980, s. 8) Denne trangen til å hele tiden behandle teksten objektivt kan igjen lett sees i sammenheng med ønsket om å etablere en litteraturkritikk som ser faglig på teksten og problematiserer litteraturen saklig.

Disse pionerkvinnene som vi har sett på er noen eksempler på kvinner som bidro til det gjennombruddet som ble forløper og grunnstein for at kvinnelige forfattere kunne bli tatt alvorlig. Ragnhild Jølsens forfatterskap hviler på disse grunnsteinene og det er med på å forklare hvordan hun brukte sine muligheter som selvstendig forfatter.

## **1.5 Kort forfatterbiografi**

Den følgende fremstillingen er basert på Kari Christensens biografi *Portrett på mørk treplate*. Ragnhild Theodora Jølsen ble født 28 mars 1875 i Ytre Enebakk. Her vokste hun opp som yngstebarnet på slektens storgård. Da hun var tolv gikk faren konkurs, og familien flyttet til Kristiania. I følge *Portrett på mørk treplate* var Jølsens første kjente erfaringer med skrivingen en dagbok i sort skinn som hun fikk da hun var tolv. Allerede her blir vi gjort oppmerksom på trangen til det gåtefulle:

Du nyskjærrige menneske, der snuser i denne bog; gid gi deg times en ulykke. Dog det er en forskjel, at du som bogen er testamentert til ser og læser i den, thi du har jo da fuld rettighed dertil: men du maa for din egen og min og den andens skyld ikke vise bogen til noget menneske, thi da er mit inderligste ønske, at der times baade dig og den anden alt ondt. (Christensen 1989 s, 41)

Her får vi et tidlig innsyn i henne dramatiske sans, og ikke minst hvordan hun trekkes til forbannelse og makter, som hun senere skal inspireres av i romanene sine. Noe i utdraget fremstår udefinerbart og gryende, noe som nærmest virker som et frempek mot den voksne forfatteren. Dagboken viser videre ei ung jente som svimler mellom livsglede og livssmerte. Denne intensiteten gjør dagboken spennende. Christensen beskriver at Jølsen hadde levd et fritt liv i Enebakk og at hun trasket rundt i skogene som hun ønsket. Dette videreførte hun i Kristiania og fortsatte å «farte rundt, men nå på Karl Johan, på tivoli og andre steder som hennes foreldre slett ikke godtok.» (Christensen 1989, s.52) Dette impliserer at Jølsen selv satte standarden for hvordan hun ville være, og gjorde opprør mot det som ble forventet av henne. Den røde tråden går fra de store skogene, til byen, og helt frem mot å være en selvstendig skrivende kvinne. Da hun fylte 21 år flyttet hun tilbake til Enebakk sammen med foreldrene. Christensen presiserer at Jølsen delte foreldrenes interesse for historie, slektssagn, eventyr og folkeviser. Det var på denne tiden hun begynte å skrive mer fokusert og tekstene ble preget av en sterk fortellertradisjon med eventyr og sagn, men også av sterke feministiske portretter. I 1903 kom debutromanen *Ve's mor* ut. Senere ble flere romaner utgitt i rask rekkefølge. I 1904 kom *Rikka Gan*. I 1905 ble den frittstående oppfølgeren *Fernanda Mona* utgitt. Det påfølgende året kom *Hollases krønike*, og Jølsen utgav i 1907 en novellesamling som het *Brukshistorier*. Jølsen mottok et stipend som gav henne muligheten til å reise til Roma. Der påbegynte hun sin selvbiografi, som skulle få arbeidstittelen *Den Røde Høst*. Den ble aldri ferdigstilt. I 1908 døde Ragnhild Jølsen bare 33 år gammel. Etter hennes bortgang går litteraturhistorikeren og læreren Antonie Tiberg gjennom papirene hennes og samler et utvalg tekster. Denne redigerte samlingen *Efterlatte Tekster* blir utgitt i 1908.





## 2 Resepsjonshistorie

Som allerede påpekt har Ragnhild Jølsens forfatterskap har blitt marginalisert. Det er vanskelig å finne en entydig årsak til dette. En av mulighetene kan være at forfatterskapet ikke umiddelbart oppleves tilgjengelig. Imidlertid begynner interessen for Jølsen å øke, noe som blant annet illustreres gjennom den økende mengde materiale av nyere dato. Dersom vi ser nærmere på resepsjonen, kommer det imidlertid frem at det fantes kritikere og litterater som omtalte henne positivt på et tidlig tidspunkt. I den kommende delen skal forskertradisjonene gjennomgås, for å bedre kunne kaste lys over forfatterskapets rolle i det litterære landskapet.

### 2.1 Biografiske tilnæringer

Da Ragnhild Jølsen dør i 1908 skriver forfatteren Hans E Kinck i sin i sin nekrolog: «*Ved Ragnhild Jølsens død*» at «med Ragnhild Jølsen er en steil begavelse gått bort, en rik mulighet, en av de rikeste vi hadde.» (Kinck 1908, s. 235) At han lovpriser Jølsen direkte, står i motsetning til utdraget fra anmeldelsen til Anders Stilloff som ble sitert i oppgavens innledning. Begge disse uttalelsene forteller oss noe om hvordan Jølsen ble mottatt i sin samtid. Stilloff var som vi har sett positiv til romanen, men der han argumenterte for at det ikke kunne være en kvinne som hadde skrevet *Ve's mor*, var Kincks oppfatning er noe annerledes. «Ragnhild Jølsen vokste for hvert verk. Hun steg til sjæfuldhet Og en diktning hvor det ustanselig er oppgang, har intet med forfald at gjøre; sålänge der er oppkommer, snakker man ikke om vandmangel.» (Kinck 1908, s 234) Her erkjennes altså Jølsens intellektuelle vekst som selvstendig forfatter. Det som er spesielt med dette gravskriftet er at det ikke tar forbehold eller prøve å bortforklare Jølsen utfra at hun er kvinne.

I 1909 utgir Antonie Tiberg *Ragnhild Jølsen i liv og digning*. I *Gjennom kvinneøyne Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjoner på litteratur ca 1880 til 1930* skriver Åse Hiorth Lervik at: «Antonie Tiberg var den første med akademisk utdanning.» (Hiorth Lervik 1980, s. 14) Dette viser altså at Tiberg hadde formell kompetanse innenfor litteraturvitenskap. Skildringene bygger på beretninger fra familiemedlemmer, venner og

gjennomlesninger fra etterlatte papirer som Tiberg fikk tilgang til. Hun gav ikke et utdelt positivt bilde av forfatteren, men selve forfatterskapet ble fremhevet som godt. Kari Christensens *Portrett på mørk treplate* har allerede blitt presentert da det ble redegjort for ny leseemåte.» I denne boken omtales Ragnhild Jølsens biografi og hennes bøker i kronologisk rekkefølge, for å vise dialogen mellom liv og verk.» (Christensen 1989, s. 9) Christensens verktøy er altså å bruke den historisk- biografiske metoden som bakgrunn for å lese Jølsen psykoanalytisk utfra livet hennes. *Menneskesindets Flora* bygger på et radioforedrag som forfatter og forsker Astrids Lorens holdt 24 oktober 2002 i P2. Den gir en systematisk oversikt over Jølsens liv og virke.

Arnhold Skres biografi *La Meg Bli Som Leoparden* som blitt presentert, er en ryddig biografi som tar for seg Jølsens liv og virke med distanse. Skre illustrerer kvinneblikket godt, uten å velte over i en biografisk leseemåte, eller psykoanalysere Jølsen for ensidig. Hun er også flink til å vise den skrivende kvinnens vei frem mot det å ha et selvstendig forfattervirke, og hvordan dette kommer i konflikt med tidens kjønnsrollemønstre. Jens Bjørneboe har skrevet en halvbiografisk roman om Jølsens. I *Drømmen og hjulet* fiksjonaliserer han historien om Jølsens liv og utfordringene som skrivende kvinne.

## **2.2 Lesninger med særlig vekt på det feministiske og symbolske språket**

Litteraturviteren Janet Garton vier et helt kapittel til Ragnhild Jølsen i *Norwegian Women's Writing 1850-1990*. Her blir også liv og litteratur lest komparativ, og hun sammenligner Jølsen med hennes samtidige Obstfelder og Kinck. Garton peker på hvordan Jølsen er den eneste kvinnelige forfatteren som skriver på denne måten og redegjør for noen av vanskene dette fører til. «She did not protest women's rights; her life was her protest.» (Garton 1993, s. 83) Sluttpoenget viser hvordan hun med sine fortellinger, karakterer og sin levemåte bidrar til kvinnekampen, selv om Garton poengterer at Jølsens måte å protestere på var det hun kategoriserer som passiv. Med det mener hun at Jølsen ikke gikk åpent ut og protesterte, men at man kunne se meningene hennes i tekstene hun skrev. De gav et innblikk i forfatterens holdninger. I *Scandinavian studies* for vinteren 2012 bidrar forfatteren Kristina Sjögren med artikkelen «Desire, Reproduction, and Death. Reading the Silences in Ragnhild. Jolsen's. Rikka Gan (1904)» Hun leser *Rikka Gan* for å avdekke det symbolske som ligger mellom linjene i teksten. Garton viser til det som defineres som en slags form for før-psykoanalyse.

Hun undersøker og analyserer det som kan kategoriseres som et utpreget hat mot en mannlig skrivestil i teksten og hvordan det fører til at romanen omfavner feministisk skrift. I Ann Kristin Drevdals hovedoppgave fra 2005 Sagn som gnistrer i mørket, leses Rikka Gan med vekt på Demetermyten og det feministiske. Drømmen om det vakre, er skrevet av litteraturviteren Marianne Bjørneboe. Denne hovedoppgaven kom ut i 1996, og ble senere grunnlag for NRK-dokumentar Ragnhild Jølsen: mellom drøm og virkelighet i 2008. Bjørneboe ser på det ambivalente i kjærligheten ved å analysere to av Jølsens romaner komparativt. Ved å sette Jølsen inn i det hun kategoriserer som litterær jugendstil. Stilen kjennetegnes av det symbolske tabulagte, sanselige og underlige.

### 2.3 Jølsen lest i lys av eventyr og myter

I 1991 kom Helge Nordahls *Tre kyss for den ensomme fugl*, hvor han leser Ragnhild Jølsens forfatterskap i lys av eventyr og myter. Han motiverer sine essay på følgende måte:

Kunne de følgende syv små essays i noen grad bidra til å gi Ragnhild Jølsen den plass hun fortjener, ville mitt ønskemål være nådd. Men det må skrives meget mer om henne, før hennes kvaliteter kan bli fullt ut avdekket. Måtte mange litteraturforskere komme til å interessere seg for hennes diktning. Hun er det vel verd. (Nordahl 1991, s 16)

Nordahls prosjekt kan sies å være først og fremst å bidra til å redegjøre for hvorfor Jølsens forfatterskap ikke bør marginaliseres, men vies mer oppmerksomhet. Han vil fremheve at romanene er minst like gode som novellesamlingen *Brukshistorier* som ofte har blitt regnet som den beste av Jølsens verker:

(..)Likevel er det galt å vurdere disse høyere enn romanene. Det er tre topper i hennes forfatterskap: *Rikka Gan*, *Fernanda Mona* og *Hollases Krønike*. Disse tre bøker er diktning av ren og hel gehalt. De griper tilbake til de til episke urkilder: Myter, sagn og eventyr, de har mytenes dragende mystikk fremstilt i poetisk prosalyrisk stil. Ved disse verk er vi fremme med den myto-poetiske grunnkvalitet som skaper den store diktning. Så lenge dette særpreg ikke er innsett og anerkjent, er Ragnhild Jølsens diktning ikke verdsatt etter fortjeneste. (Nordahl 1991, s 16)

Det er verdt å merke seg at *Fernanda Mona* og *Hollases Krønike* her blir fremhevet i tillegg til *Rikka Gan*. *Fernanda Mona* er en frittstående fortsettelse av *Rikka Gan*, og forteller oss om Ganfolkets videre skjebne. Hollases krønike følger karakteren Hollas og hvordan han i et

univers preget av myter og overtro, gir oss innblikk i ondskap og manipulasjon. Redskapet til avdekke mer av de litterære kvalitetene, er ifølge Nordahl, å analysere Jølsens forfatterskap med særlig vekt på det språklige og symbolske. Dette kan bare gjøres i lys av kvaliteter han kaller mytopoetiske, som han forklarer med at romanene tar opp i seg mytemateriale som Jølsen bruker på sin egen måte. Denne innfallsvinkelen blir også delvis videreført i professor i nordisk litteratur Olav Solbergs *Inn i Eventyret*. Han trekker linjer mellom eventyrsamleren Asbjørnsen og Jølsen. «Jølsen går like langt som Asbjørnsen i språkeleg realisme, og ho skriv med større innsikt om kvinner; i det heile er ho ein minst like god psykolog.» (Solbergs 2007 s. 197) Solbergs analysefokus er Jølsens forfatterskap, da med særlig vekt på eventyr og sagn i brytningen mellom tale og skrift. Ikke minst peker han på hennes innsikt i menneskesinnet og hennes styrke som feministisk forfatter. Her knytter han sin lesning opp mot psykoanalysens bruk av eventyrsymboler.

## 2.4 Gotiske perspektiver

I antologisamlingen *Litterære Skygger* skriver professor i kultur og litteratur Henning Howlid Wærp følgende om *Rikka Gan* som mulig gotisk litteratur: «Selv om romanen på et narrativt nivå har en klar slutt. Med Rikka og Fernandas død i uværet, sitter man igjen med en uklar fornemmelse om hva man egentlig har vært vitne til. Romanen har en slutt, men ingen løsning.» (Howlid Wærp 1998, s. 111) Han peker på at romanen har dette til felles med den gotiske romanen, og viser til Robert D. Humes uttalelser om at den gotiske romanen ikke tilbyr noen egentlige konklusjoner.<sup>2</sup> Howlid Wærp mener at en gotisk tilnærming vil kunne være god med tanke på Jølsens tematikk og stil:

En slik lese måte løser også noen av periodeproblemene i den ofte fruktløse diskusjonen om hvorvidt det er romantiske eller realistiske trekk som preger forfatterskapet. For den gotiske romanen kan gjerne eksistere innenfor den realistiske romanens rom, som en overskridelse, men den kan også ha modernistiske trekk; selv om den har sine historiske mødre i romantikken, dukker etterkommerne opp på stadig nye steder. (Howlid Wærp 1998, s.116)

---

<sup>2</sup> Professor i engelsk litteratur ved Penn State University.

Howlid Wærp foreslår at dersom vi klassifiserer Jølsens forfatterskap som gotisk, vil vi ha løst noe av debatten om hvor Jølsen skal plasseres og hvilke sjangertrekk det er å finne i tekstutvalget. For å få til dette definerer han den gotiske romanen som en vid nok sjanger til å både høre hjemme i det realistiske og modernistiske. Han er derimot ikke særlig positiv til lesninger inspirert av psykoanalyse. «Jeg stiller meg skeptisk til en lesning der Ragnhild Jølsens formspråk blir redusert til symptomer på uforløste konflikter hos forfatteren. Jeg tror hun hadde kontroll over sin form. Og jeg mener hun fant sin sjanger.» (Howlid Wærp 1998, s. 117) Her blir det altså gjort et forsøk på å fristille Jølsen fra lesninger som legger personlige problemer og psyke hos forfattere, til grunn for tekst og språk. Isteden anerkjenner han tekstene som kreativ diktning og autonome verk, der Jølsen selv som bevisst forfatter har kreativ kontroll over sine arbeider.

I kapittelet «Individet og det referensielle universets oppløsning» i *Grenseerfaringer*, skriver Gerd Karin Omdal om Ragnhild Jølsen. Her er utgangspunktet det mørke og destruktive. Hun påpeker at selv om de gotiske innslagene er synlige i *Rikka Gan*, er Rikka som karakter «for vill og ukontrollerbar og dessuten, på en paradoksal måte, for handlekraftig til å gå under denne definisjonen. «(Omdal 2010, s.157) Omdal erkjenner altså Rikkas likhet med den gotiske heltinnen, men løfter henne videre ut av denne båsen, og viser at hun er mer selvstendig og evner å gå sine egne veier. Dette understreker den komplekse måten Jølsen fremstiller karakterer på.

## 2.5 Litteraturhistoriske lesninger

Det er også interessant å merke seg hvordan Ragnhild Jølsen blir omtalt i tidlig litteraturhistorie. Bull, Paasche og Winsnes nevner henne i *Norsk litteraturhistorie* bind fem og skriver: «Hun er en av periodens opprinneligste og mest egenartede diktere, en rik dyp sjel med en frodig skapende fantasi. Rent kunstnerisk sett er det neppe noen som overgår henne blant norske forfatterinner.» (Bull, Paasche og Winsnes, 1923, s. 522) Forfatter og historiker Kristian Elster skriver om Jølsen sin litteraturhistorie: «Men det er større uro i Ragnhild Jølsens stil, det rører sig i et heftigere blod, et vildere temperament.» (Elster, 1924, s.746) Kritikeren Jørgen Bukdahl påpeker «[...] Jeg kender ingen i norden med hvem hun kan sammenlignes i fantasi, i psykologisk innsigt, i selve formatets størrelse.» (Bukdahl 1924, s. 169- 221) Disse superlativene kan vanskelig leses som annet enn at Jølsen møtte

anerkjennelse og at det ble sett hvor mye som lå i de tekstene hun skrev. Her er ikke lenger det at hun er kvinne en hindring, men hun får sin rettmessige plass blant de største norske forfattere på en mer helhetlig måte.

## **2.6 Oppsummering**

Når resepsjonen skal oppsummeres har det tildel vært for å ordne hvilke tekster som særlig skal få være med videre. *La meg bli som leoparden* av Arnhild Skre er den biografiske fremstillingen jeg drar mest nytte av, siden fremstillingen tar sikte på å være mer tekstnær enn biografisk. Jeg sier meg enig med Howlid Wærps gjenkjennelse av gotiske trekk, men følger Omdals refleksjoner om at det er en forenkling å begrense forfatterskapet til denne ene båsen. Helge Nordahls refleksjoner rundt det symbolske er også nyttig i min gjennomgang. Han behandler myte og poetikk i teksten på en ryddig måte. Alle kommentatorene som får være med videre behandler Jølsen dynamisk ved å se på de ulike lagene teksten bærer med seg.

## 3 Teori

### 3.1 Teoretisk innledning

Det teoretiske grunnlaget for oppgaven er hovedsakelig feministisk. Målsetningen med teorien er å bruke den i analysen av *Rikka Gan*. I romanen vil jeg se på forholdet mellom det feminine og maskuline, og mulighetene for at Rikka har rollen som en skapende karakter.

Jeg vil presentere noen sentrale teoretikere, begrunne hvorfor disse er essensielle for min lesning, og avklare sentrale begreper. Presentasjonen åpner med *The Second Sex* av Simone de Beauvoir. Deretter redegjøres det for sentrale punkter fra Sandra Gilbert og Susan Gubar sin *Madwoman in the Attic*, etterfulgt av artikkelen «Medusas latter» av Hélène Cixous. Jeg avrunder det hele med Rosemary Jacksons *Fantasy: The Literature of Subversion*. Hennes tanker om det fantastiske og subversive i teksten utfyller det feministiske på en helhetlig måte. Teoretikerne jeg har brukt er alle opptatt av kvinnens posisjon og hennes muligheter for å bryte ut av gamle mønster og oppfylle sitt potensiale.

### 3.2 Makt og avmakt

*The Second Sex* av Simone de Beauvoir var grenseoverskridende da den ble utgitt i 1949.<sup>3</sup> Ikke bare utfordret den det bestående, den var også et sterkt feministisk manifest. Bokens prosjekt er å fremme en tese om at man ikke er født kvinne, men at man blir formet til å være det. I samfunnet er det bestemte forventninger til hvordan en kvinne og en mann skal oppføre seg, og det er svært enkelt å bli preget til å følge disse rollene. Samfunnet gir føringer til at vi skal følge det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret, og brudd på dette kan ikke gjøres uten konsekvenser. «History has shown that men always held all the concrete powers; from patriarchy's earliest time they have deemed it useful to keep woman in a state of dependence; their codes was set up against her; she was thus concretely established as the Other.» (de Beauvoir 2011 s 159) Historien har blitt formet, fortalt og senere nedskrevet av menn. Det har skapt en ujevn maktfordeling, og gjort det enkelt for mannen å definere kvinnene som det

---

<sup>3</sup> Constance Borde og Sheila Malovani–Chevallier oversatte *The Second Sex* fra fransk til engelsk for 2011-utgaven.

andre kjønn, altså å gi henne en underordnet stilling. Beauvoir presiserer at også myter og religiøse forestillinger var med på å muliggjøre dette:

All the creation myths express this conviction that is precious to male, for example the *Genesis* legend, which through Christianity, has spanned western civilization. Eve was not formed at the same time as man; she was not made from either a different substance or the same clay that Adam was modeled from: she was drawn from the first male's flank. Even her birth was not autonomous; God did not spontaneously choose to create her for herself and to be directly worshipped in turn; he destined her for man; he gave her to Adam to save him from loneliness, her spouse in her origin and her finality; she is his complement in his inessential mode. (de Beauvoir 2011 s 160 - 161)

Den jødiske tilblivelsefortellingen er et godt eksempel på en forestilling om en overordnet maskulin skaperkraft:

Da lot Herren Gud en dyp søvn komme over mannen. Mens han sov, tok han et ribbein og fylte igjen med kjøtt. Av ribbeinet Herren Gud hadde tatt fra mannen, bygde han en kvinne, og han førte henne til mannen. Da sa mannen: «Nå er det bein av mine bein og kjøtt av mitt kjøtt. Hun skal kalles kvinne, for av mannen er hun tatt.» (1 Mos 2,4-9)

Det forteller oss to ting; mannen er skapt i Guds bilde, og han er kreativ som hans herre er det. Kvinnen blir formet fordi mannen ikke skal måtte være alene, hun kommer til av hans ribbein og hennes oppgave blir å være ham til behag. Når disse mytene fremmer et bestemt syn, får dette synet automatisk sin plass i samfunnet. En etablert religion som jødedommen, og siden kristendommen, er en effektiv måte å etablere varige og stabile verdisyn på. Idealkvinnen er passiv.

For å kunne forklare disse to rollene kjønnene har, introduserer Beauvoir kategoriene transcendens og immanens. Den tradisjonelle kvinnen har tendert mot å være immanent. Det vil si at hun blir hvor hun er, for eksempel i rollen som mor og hustru. Hun tar ingen sjanser, og begrenser sitt potensiale. Dette medfører stagnasjon. I kontrast til dette står transcendens, som betyr at friheten får mening gjennom frimodighet og handling.

Både transcendens og immanens finnes hos kvinner og menn fra naturens side. Det er imidlertid en større utfordring for en kvinne å balansere disse to rollene harmonisk enn for menn. «Little by little, man mediated his experience, and in his representation, as in his practical existence, the male principle triumphed. Spirit prevailed over Life, transcendence over immanence, technology over magic, and reason over superstition.» (de Beauvoir 2011, s,



84) En av grunnene til dette er at menn og kvinner blir oppdratt ulikt. Mennene har også færre biologiske hindringer som holder ham tilbake fra å være aktiv. En kvinne kan potensielt bli mor, og om hun velger dette vil det lettere kunne knytte henne til hjemmet. Historisk har det vært bred enighet i samfunnet om at mannen skulle få beholde sin frihet og selv om han ble far at han skulle få fortsette å utvikle sitt potensiale.

En annen innfallsvinkel til problemstillingen er illustrert gjennom de Beauvoirs bruk av begrepsparet vasall og lensherre. Disse har sin opprinnelse i middelalderen. En vasall er en person som er underordnet, og forplikter seg overfor lensherren, som igjen gir han beskyttelse. En av måtene dette kan komme til uttrykk på i forholdet mellom kjønnene er i ekteskapet:

In marrying, the woman receives a piece of the world as a property; legal guarantees protect her from man's caprices; but she becomes his vassal. She takes his name; she joins his religion, integrates into his class, his world; she belongs to his family, she becomes his other half. She follows him where his work calls him; where he works essentially determines where they live; she breaks with her past more or less brutally, she is annexed to her husband's universe; she gives him her person: she owes him her virginity and strict fidelity. She loses part of the legal rights of the unmarried woman. (de Beauvoir 2011, s. 442 – 443)

Å gifte seg er ikke bare positivt. Pakten medfører en rekke konsekvenser som gjør at kvinnen stadig må ta hensyn som kan gå på akkord med hennes selvfølelse. Hun blir objektet han styrer og kontrollerer. Det gamle livet blir da ofte lagt unna, for å gi bedre plass til mannens. Mannen endrer derimot ikke på sin livsførsel, og det er hun som tar del i det som tilhører ham. I *Rikka Gan* blir dette illustrert gjennom hvordan Rikka oppgir sin egen frihet, for at slektslinjen igjen skal komme tilbake på gården. Hun oppnår dette ved å bli gårdseierens elskerinne. På denne måten er mannen i stand til å bevare sitt selvilde, og han kan kontrollere henne. Han er subjektet, mens hun er objektet som aldri når fullstendig opp til hans nivå.

### **3.3 En radikal tilnærming**

Sandra M. Gilbert og Susan Gubar har i felleskap skrevet *The Madwoman in The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* som ble utgitt i 1973. Prosjektet deres er å analysere romaner skrevet av kvinnelige forfattere på atten- og nittenhundretallet. Gilbert og Gubar ser i likhet med Simone de Beauvoir på hvordan kvinnen

inntar rollene som aktiv og passiv. Der de Beauvoir bruker kategoriene immanens og transcendens, illustrerer Gilbert og Gubar noe av det samme gjennom å bruke metaforene engel og monster. Gilbert og Gubar mener tidlige kvinnelige skribentene først forsøkte å passe inn i englerollen, da de skapte kvinnelige karakterer:

Detached from herself, silenced, subdued, this woman artist tried in the beginning, as we shall see, to write as an angel in the house of fiction: with Jane Austen and Maria Edgeworth, she concealed her own truth behind a decorous and ladylike facade, scattering her real wishes to the winds or translating them into incomprehensible hieroglyphs. But as time passed and her cave-prison became more constricted, more claustrophobic, she fell into the gothic/ satanic mode and, with the Brontës and Mary Shelley, she planned mad or monstrous escapes (...) (Gilbert og Gubar 2000, s. 101)

I den siste delen av sitatet ser vi at når de undertrykte sidene ved kvinnen begynte å komme til overflaten, var det den mannlige tradisjonen som bestemte hvordan disse kom til uttrykk i litteraturen. I denne fasen valgte derfor kvinnene å adoptere mannlige forfatteres måte å beskrive kvinnelige karakterer. Resultatet var snevre kategorier. Engelen var passiv, myk, underdanig, og motstykket monsteret var selvstendig, vanskelig å tøyte og farlig. «(...) We are defining her as witch or monster, a magical creature of the lower world who is kind of antithetical mirror image of an angel.» (Gilbert og Gubar 2000, s. 27 – 28) Hun blir forstått som et avskrekkende avgrunnsmonster som står i motsetning til det kvinnelige idealet. For kvinnen blir dette nærmest umulig å gjenkjenne seg i, isteden blir det en parodi eller stereotypisk fremstilling av hvem hun virkelig er. Hverken engelen eller monsteret kommer nær nok til å godt kunne fremstille en kompleks kvinneskikkelse. Denne beskrivelsen er også sterkt knyttet til fremstillingen av den selvstendige kvinnens handlinger som galskap. Gilbert og Gubar foreslår at løsningen for at kvinnen skal kunne oppnå en helhet som forfatter, er at hun tar livet av begge disse figurene, og viser i denne sammenhengen til Virginia Woolf. “Before we women can write, declared Virginia Woolf, we must “kill” the “angel in the house.” (...) And similar, all woman writers must kill the angels necessary opposite and double, the monster in the house, whose Medusa- face also kills human creativity.” (Gilbert og Gubar 2000, s 17) Gjennom disse grepene kan kvinnen få full kontroll over egen person og eget forfatterskap. Hun må skrive om og definere seg selv, fremfor å bli definert av menn. Både engelen og monsteret tar livet av kreativiteten og forhindrer at kvinnen kan få tilgang til det autonome forfatterskapet.

I analysen min har Gilbert og Gubar naturlig nok fått en stor plass i verksgjennomgangen. Kvinnens kamp for et autonomt forfatterskap, kan leses i sammenheng med Rikkas kamp. Slektslinjen har en matriarkalsk opprinnelse, og dette blir i sin tur essensielt, for å forstå både Rikka som skapende karakter og hvorfor hun aldri underordner seg fullstendig, men isteden slåss for sosial frigjøring. Kvinnens utvikling handler blant annet om at hun må lære å mestre sinnet sitt ved å overføre det til noe annet. Hvis vi ser det kreative og fantasiene til Rikka som utløp for skaperkraft, kan det tolkes som om hun på lik linje med de kvinnelige forfatterne skjuler sitt univers bak sin dobbeltrolle som lydig elskerinne. Men dette passer ikke helt, da Rikka alltid har noen uforutsigbare elementer som bryter med den forventete rollen.

Gilbert og Gubars teorier om kreativitet tar også utgangspunkt i den amerikanske litteraturteoretikeren Harald Bloom. Han har en hypotese om at litteraturhistorien kan lignede med en sønns ødipale opprør mot farens gamle litterære forbilder. Gilbert og Gubar presiserer at denne teorien ikke er overførbar til kvinnelige forfattere. Der mannen håndterer frykten for innflytelse, ved å skape noe nytt, er kvinnens redsel rettet mot selve forfatterskapet. Angsten kan ikke erstattes av det å prøve ut nye uttrykk, fordi det er det kreative i seg selv, altså det å våge å skape, som har blitt utfordringen.

### **3.4 Veien til skriften**

Hélène Cixous skrev artikkelen «Medusas latter» i 1975.<sup>4</sup> «Medusas latter» tar for seg kvinnenes vei til skriften. Medusaene var tre monstersøsken som tilhørte Gorgonene. De var sagt å være så heslige, at den som våget å se på dem, straks ville bli forvandlet til stein. Medusa blir benyttet som tittel og metafor i teksten:

Det er nok at vi ser Medusaen rett i ansiktet for å se henne. Og hun er ikke dødelig. Hun er vakker og hun ler. De sier det er to ting som ikke kan beskrives: døden og kvinnekjønn. For de har behov for at feminiteten skal være knyttet til døden. De får reising fordi de er drittrede! For sin egen del! De har behov å være redde for oss. Se de skjelvende Persevsene kommer mot oss nedlesset med apotroper, baklengs! Fine rygger! Ikke et minutt å miste! La oss komme oss ut. (Cixous 1993, s. 290)

---

<sup>4</sup> Den norske utgaven av artikkelen ble oversatt av Sissel Lie for *Moderne Litteraturteori en antologi* i 1993

Cixous bruker altså myten om Medusa som en allegori over kvinneskjebner. Gjennom beskrivelsen av den maskuline halvguden Persevs, som i følge tradisjonen var den som tilslutt drepte Medusa, viser hun til at det å knytte kvinnen til døden og det passive, er mennenes måte å beholde sin autoritet på. Men hva kan kvinnen gjøre for å komme seg ut?:

Jeg skal snakke om den feministiske skriften, om det den skal gjøre. Kvinnen må skrive seg selv: kvinnen må skrive kvinne og få kvinnene til å komme til skriften som de har vært fjernet fra like voldsomt som kroppene sine, av samme grunn, gjennom samme lov, med samme dødelige mål. Kvinnen må komme til teksten – som til verden og til historien – på egne ben. (Cixous 1993, s. 280)

For å kunne skrive, må kvinnen komme i kontakt med sin egen kropp. Loven kan leses som samfunnet, egen selvfølelse, eller de menneskene som er rundt den skrivende kvinnen. «Deres symbolske orden finnes; den har makten, vi som skaper uorden, vet det altfor godt.» (Cixous 1993, s. 289) Cixous betegner denne ordenen som maskulin, og trekker paralleller mellom kvinnekropp og skriving. Hun argumenterer med at det har vært vanskelig for kvinnen å komme til skriften, fordi språket ikke har vært for kvinner. Det har vært et medium til å holde dem nede eller unna skrivingen, derfor presiserer Cixous at kvinnen må bruke språket annerledes, men det er ikke enkelt, fordi det er noen hindringer tilstede: «Når jeg sier «kvinne» snakker jeg om kvinnen i hennes uunngåelige kamp med den tradisjonelle mannen, og om et universelt kvinnesubjekt som må få kvinnene til å komme til deres betydning(er) og historie.» (Cixous 1993, s. 280) Hennes utfordring er altså et samfunn som har et universelt kjønnsideal, som står i motsetning til å oppnå full frihet. Det skaper flere problemer:

Jeg vet hvorfor du ikke har skrevet (og hvorfor jeg ikke skrev før jeg var 27.) Fordi skrift gang på gang er høyt oppe, for stor for deg, det er forbeholdt de store, det vil si de store menn, og det er «dumheter. «Du har forresten skrevet litt, men i hemmelighet. Og det var ikke godt, fordi det foregikk i skjul og du straffet deg selv for å skrive, fordi du ikke dro til veis ende, eller fordi du skrev uimotståelig, slik vi masturberer i skjul, ikke for å komme videre, men for å dempe spenningen litt akkurat nok til at det som var for mye, ikke plager deg lenger. Og straks man har nydt vellysten, skynder man seg å bli skyldbevisst – for å bli tilgitt, glemme eller grave seg ned til neste gang. (Cixous 1993, s. 281)

På samme måte som kroppen tradisjonelt har vært noe man skal gjemme bort og vise bluferdighet overfor, er også skrivingen noe kvinnen gjemmer bort, dersom hun i det hele tatt forsøker seg på å nærme seg den. Cixous mener noe av grunnen til det kan være at det kan

være lett for kvinnen å se skriften som tilhørende en maskulin orden. Ved å trekke paralleller mellom onani og skriving, viser det til at begge deler har blitt tabulagt og mystifisert.

Cixous er nyttig i min lesning fordi hun beskriver kvinnens vei til skriften. Hun forteller noe om vanskene kvinnen møter på veien mot forfatterskapet. På samme måte er det konkrete hindringer i Rikkas liv både kreativt og kroppslig som hun blir holdt borte fra. Både Rikka og kvinnene som Cixous beskriver viser altså ulike former for kreativitet og kroppen er et viktig middel for begge.

### **3.5 Omveltning og ny sammensetning**

Rosemary Jackson gav i 1981 ut boken *Fantasy: The Literature of Subversion*. Hun tar for seg litteratur med fantastiske elementer fra et psykoanalytisk, politisk og psykologisk perspektiv. I tillegg ser hun på litteraturens rolle når det kommer til kjønnsrollemønsteret i samfunnet.

Fantastisk litteratur er litteratur som på ulike måter bryter med de kravene vi har til virkelighet. Dette står i motsetning til realistisk litteratur, som gjør forsøk på å speile virkeligheten. Det fantastiske sies å ha andre krav til sin realitet:

The many partial, dual, dismembered selves, scattered, throughout literary fantasies violate the most cherished of all human unities: the unity of «character. » It is the power of the fantastic to interrogate the category of character – that definition of the self as the coherent, invisible, and continuous whole, which has dominated western thoughts for centuries and is celebrated in classic theatre and «realistic» art alike. (Jackson 1981, s, 82 – 83)

Siden fantastisk litteratur ofte snur på elementer som ellers lett kan oppfattes som etablerte, er det en god innfallsport til å utfordre leseren når det kommer til identitetsspørsmål. Det kan sees i sammenheng med Gilbert og Gubars tanker om at den skrivende kvinnen har skjult dypere temaer under en ryddigere overflate. Kan fantasien hos Rikka, i tillegg til å illustrere utløp for skapertrang, også være knyttet til en kritikk av sosiale forhold?

Fantasy is not to inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar, and apparently « new», absolutely « other» and different. (Jackson 1981, s 8)

Jackson mener at det er en form for sosial kritikk. Hun tolker ikke det å skrive fantastisk litteratur som å skape en fremmed verden, men som å bruke elementer vi kjenner, og sette

dem sammen på en nye og underliggjørende måter. I *Rikka Gan* kan dette være aktuelt. Ved å tolke det fantastiske universet, som utløp for skaperkraft, dette synes stadig å utvide seg rundt Rikka. Samtidig er reaksjonene fra omgivelsene med på å sykelliggjøre henne og forklare handlingene hennes som galskap. Imidlertid vil det være å lukke teksten, dersom man slår seg til ro, med at hovedpersonen er gal, fordi hun bryter med de sosiale normene. Å holde teksten åpen gir flere innganger til å tolke og forstå karakterene. Et annet viktig begrep som blir presentert i teksten til Jackson er «det subversive.» Det fantastiske står for en omveltning av det som ellers er rådende og akseptert i samfunnet. «It is precisely this subversion of unities of 'self' which constitutes the most radical transgressive function of the fantastic.» (Jackson 1981, s.83) Dersom vi leser det subversive som å stå utenfor det forventede og bryte med det rådende, kan vi da lese det inn i Rikkas historie? Det subversive oppmuntrer det til å undersøke det undertrykte og skjulte. Rikkas selvstendighet er sterkt knyttet til selvbildet hennes og oppfattelser som stadig blir annerledes og omstyrtet.

### **3.6 Det teoretiske bakteppet: en oppsummering**

Tekstene som har blitt presentert i dette kapitlet tematiserer kvinnelige forfatterskap og ulike feministiske perspektiver. Hos de Beauvoir har jeg i mitt arbeid med Jølsen lagt vekt på Volume 1 «Facts and Myths.» Der går jeg særlig inn på del to History og del tre Myths. I disse delene spør Beauvoir hvordan kvinner har fått en underordnet posisjon i samfunnet. Hun undersøker både det psykoanalytisk, historiske og mytiske for å kartlegge dette. Disse kategoriene peker på forskjellene, men gir ingen tilfredsstillende begrunnelse til hvorfor det er slik. I bokens andre del Volume Lived Experience bruker jeg særlig del 1 Formative years. I denne delen analyserer de Beauvoir biologiske forhold og hvordan omgivelsene influerer kvinnen. I bokens andre del Situation har jeg særlig sett på det femte kapitlet som heter «The Married Woman». Her analyserer de Beauvoir de ulike rollene ekteskap medfører, ved å gjennomgå kvinnens plikter og rettigheter i relasjon til livsledsager. Hovedgrunnen til at jeg ser på disse kapitlene er at de forteller noe om hvordan samfunnet er bygget opp rundt, og er opprinnelsen til noen av de tungroddede mytene rundt kjønn i dag. Det blir også forklart en mulighet for hvorfor kvinnen velger ekteskapet og hvordan dette bidrar til å gjøre henne både passiv og aktiv. Hos Gilbert og Gubar ligger mitt hovedfokus på kapitlet «Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Auhorhorship. » I dette kapitlet

analyseres den kvinnelige forfatteren og hennes posisjon i patriarkalske samfunnet. Dette er nyttig når det kommer til å kartlegge den kvinnelige forfatteren både historisk og litterært. Hélène Cixous artikkel har vært nytt i sin helhet. Hun påpeker hvordan kroppen og skriften har blitt like fremmedgjort, og hvilke steg kvinnen må ta for å få kontroll over både kunsten og det kroppslige. Rosemary Jackson har gitt nyttige perspektiver på det fantastiske perspektivet. Jeg har hatt stor nytte av Part two Texts, hvor særlig kapittelet «Fantastic Realism» har vært nyttig. Det omhandler blant annet hvordan tidlige tekster forfattet av kvinnelige forfattere kan ha en skjult og underliggende tekst i den realistiske teksten. Jackson problematiserer på denne måten det feministiske og viser hvordan fantastiske elementer kan brukes til å fremme kvinneperspektiver.

Alle teoretikerne legger frem løsningsforslag til ulike metoder kvinnen kan bruke for å oppnå autonomt livet så vel som i litteraturen. Det risses opp et bilde av et mannsdominert samfunn, og av hvordan kvinnen på ulikt vis har blitt stående utenfor og underliggjort, fordi hun ikke har en selvstendig plass i denne maskuline sfæren. Teoretikerne legger også vekt på hennes utenforfølelse, søken etter kunsten, og forsøker å begrunne hvorfor hun har vært splittet mellom lengsel og angst etter å ta sin plass og gjøre seg fri.





## 4 En feministisk lesning

### 4.1 Romangjennomgang

*Rikka Gan* ble utgitt i 1904. Som vi har sett tidligere i oppgaven fikk den blandet kritikk, men Ragnhild Jølsen var selv veldig sikker på romanens kvaliteter. I denne introduksjonen til analysen vil innholdet bli oppsummert kort og noen formelle trekk fra romanen vil bli gjennomgått. I *Rikka Gan* står gården sentralt. Den er besjelet, levende, mørk og lukket, noe som kommer klart frem tidlig i romanen:

Sort lå Gans hus med sitt søvnige ekko, og trerøtter som skalv nede i hagen. Sol kom gnistrende sommerstid, klar og sterk som bare sommersonne kan gnistre. Maktet ikke gnistre i noe på Gan: Ikke i en taksten på mønet. Ikke i en enslig rute. – Det torde da tjene som en lignelse dette, hvordan Gan gård ved sjøen nu ikke lenger hørte dagen til, – slik den lukket sig sammen, tett og tverr, og sov i sin falne storhet (Jølsen 1988, s 103)

Eiendommen er sentrum for historien, det er der handlingen foregår både på fortids – og nåtidsplanet. Bygningen er viktig fordi den er et konkret tilholdssted for familien. Samtidig får den en sagnlignende funksjon om nettene:

Men når mørket kom sivende ut av vannet og over – når månen kom glidende ildrødt over sjøen – når skyggene leiret seg sorte og dype – da var det at Gan gårds hus våknet og vokste. Og der blev en mummel av historier og minner – en sus og en hvisk som av menneskene der hadde levet. Og sagn der gnistret i mørket. (Jølsen 1988, s.103)

Huset blir da besjelet, og erverver sin egen personlighet, som bidrar aktivt til flere av hendelsene i romanen, noe som også i blant virker som det er i overensstemmelse med karakterenes indre ønsker. Gerd Karin Omdal reflekterer over gårdens ambivalens i *Grenseerfaringer*: «Gården har i denne romanen reell makt over menneskene og deres liv og skjebne. De mørke hendelsene som har funnet sted der, har satt seg i veggene.» (Omdal 2010, s.153) Dette mørket som gjennomsyrrer Gan, blir som vi skal se legemliggjort, gjennom at resultatet av gårdens bistand svært ofte er destruktivt ladet. Kanskje kan det sett i lys av dette sies at huset får en form for omvendt hjelperfunksjon? Gans hjelp er bare tilsynelatende og problematiserer alltid mer enn å være til faktisk nytte.

Huset er også en aktiv aktør i å oppfylle skjebnemotivet som kommer til syne i romanen. Et skjebnemotiv kan sees på to måter. Enten som en uunngåelig rekke av hendelser som er uforanderlig og må oppfylles, eller som noe individer kan kjempe mot. Disse begivenhetene har ofte en tragisk utgang og det ender gjerne med forfall og tap for romankarakterene. I *Rikka Gan* står aspekter som aksept av og kamp mot det forutbestemte sentralt, og særlig tydelig er dette i Rikkas mange forsøk på å reise seg mot skjebnen.

Bakgrunnen for romanen om Rikka, er at slekten tidligere hadde blitt tvunget til å forlate gården:

Men fru Brynhildas døtre hadde en ulykke rammet. Og de måtte rømme fra morsgården – inn i skogene – bort i fjellene – få visste hvor – før der vokste op en slekt uti bygden, en med sterke kvinner og svake menn, en hvis arv fra mor til datter var hemmeligheter fra Gan og et stolt og stridig sinn. (Jølsen 1988 s 104)

Gan gård er bygget av Fru Brynhilda. Hun er Rikkas stammor. Det blir ikke eksplisitt beskrevet i åpningen hvorfor de må rømme fra gården. Men det er nærliggende å tenke seg at det er en alvorlig årsak. Det blir beskrevet som en flukt. Senere i romanen antydes det at Rikka kjenner til bakgrunnen for desertasjonen:

«Har I hørt om fru Brynhildas døtre? - - den ene drepte sitt barn og skjulte det i lønngangen her. Jo, pass bare på – ha ha ha – der er barnelik i gangen. Søk! Søk! - Og derfor toges begge fru Brynhildas døtre for å brennes som hekser; men de blev ikke brent, - fordi de fikk flyktet inn i skogen.» (Jølsen 1988, s 148)

Nå er ikke Rikka nødvendigvis en pålitelig kilde, ettersom hun kan anses for å være gal i denne delen av romanen. Men det kan likevel være en mulig forklaring på hvorfor slekten måtte forlate Gan.

Familien har når fortellingen starter levd borte fra eiendommen, men likevel har en rekke av sterke kvinner fortsatt linjen. Foreløpig siste ledd i denne slekten er romanens hovedkarakter Rikka Torsen. Sammen med sin svigerinne Fernanda oppsøker hun nåværende gårdseier Mattias Aga. De foreslår for ham at Fernandas mann, Jon Torsen skal få forpakteransvar på gården. Siden Torsen er skrøpelig, syk og et svakt bondeemne, blir det i praksis kvinnene som styrer gården. Som følge av dette skriver de seg inn i tradisjonen med en sterk kvinneætt på Gan. Etterhvert lar Rikka seg overtale av Fernanda til å forføre Aga, og senere selge seg som elskerinne for ham, mot at slekten får fortsette å bli på Gan. Familien oppmuntrer denne relasjonen, og i begynnelsen tror Rikka hun har makt i forholdet. Dette blir

grundig tilbakevist når hun avviser Aga, med det resultat at han tvinger Torsen til en lang gåtur som svekker helsen hans ytterligere.

Rikkas liv spenner seg i grenselandet mellom virkelighet og drømmer. I realiteten er hun Agas elskerinne. Hun blir gravid flere ganger og må ta livet av barna fordi hun som fallen kvinne ikke kan beholde dem. Dette knytter Rikka ytterligere til gården og mørket den representerer, og blir enda et eksempel på at Rikka låses i familieskjebnen som gankvinnene deler. I fantasien har hun kjærlighetsmøter i skogene med den merkelige skikkelsen Vilde Vå. Om denne elskereren kun er et produkt av Rikkas forestillinger kan imidlertid være vanskelig for leseren å avgjøre, siden vi erfarer hvordan grensene hviskes ut for Rikka. Når skillet mellom det virkelige og fantasiene oppløses mer og mer ender det i tragedie og Rikka blir ansvarlig for en ung kvinnes død.

Mot slutten av romanen mottar Aga et brev som forteller at Rikka skal anholdes og stilles til ansvar for sine handlinger. Når det blir foreslått at hun skal bære byrden alene, erklærer Rikka at hun kommer til å nevne sine medskyldige. Hun forhandler seg frem til en avtale som sikrer hennes brordatter økonomisk trygghet. Rikka lover å dra fra Gan, men det tragiske skjer. Da svigerinnen skal ro henne over sjøen er det et voldsomt uvær hvor Rikka og svigerinnen drukner. Gården har overlevd nok et slektsledd og ligger der som en taus vokter av hemmelighetene som har utfoldet seg.

#### **4.2 Struktur, forteller, synsvinkel, symbolikk og analyseperspektiver**

Romanen er strukturert i fire deler samt innledning. I innledningen er det en ekstern aural forteller. Fortelleren beskriver Gan gård og slektens tidlige historie. Her fremstilles krøniken nestens som om den skulle være et sagn, noe som illustreres allerede i åpningen, som sitert innledningsvis i dette kapittelet. Jeg bruker begrepet fokalisering som det er introdusert hos Gérard Genette. Han påpeker at det er forskjell på den som forteller historien og den som ser, føler og opplever, altså fokalisingen.

I romanens første del blir vi introdusert for Rikka og hennes plass i slektshistorien. Hun blir satt inn i en kontekst, ved at det redegjøres for sentrale aspekt ved slektshistorien og familiens tilbakekomst til Gan. I romanen møter vi en aural tredjepersonforteller. Det er for øvrig også flere fortellere i romanen. I begynnelsen er det den refererende vi møter som ser

hendelser og folke utenfra med distanse. Vi må selv gjette oss til hva personene tenker og føler. Den autorale fortelleren kan gjenkjennes i narrativet ved at hun fungerer som en ren forteller uten å være aktiv i handlingen. Fortelleren kjenner til fortiden hos karakterene: både de nålevende, og de som er døde på historiens nåtidsplan. Samtidig ser vi at hun er noe unøyaktig i fremstillingene sine og dette gjør fortelleren upålitelig. Men denne måten å beskrive på kan også gi oss et inntrykk av at det er et eventyr eller sang vi leser, siden disse sjangerne sjeldent eller aldri har et nøyaktig tidsperspektiv. «Det kan vel omtrent være hundre år siden nu at Jon Torsen levde» (Jølsen 1988 s. 103) Narrativet er altså etterstilt i fortellingen, siden det har gått tid siden dette som blir fortalt om hendte. Denne holdningen til beretningen som fortelles kan være med på å skape en undring hos leseren om fortelleren egentlig bryr seg om detaljene rundt tid, sted og rom, og dette kan være interessant med tanke på at fortellingen er en lek med virkelighet og fantasi. Fortelleren kommer også til syne gjennom at kjennskap til ryktene. «-Når folk høylytt forundret sig hvordan i allverden Jon Torsen hadde bekommet den post på Gan, visste alltid nogen å berette om to kvinner, som hadde reist den lange vei til den nærmeste by og talt hans sak hos selve store Mattias Aga.» (Jølsen 1988, s.107) Det er altså folkesladder som blir kilde til å vise leseren hvordan slekten kom tilbake til Gan, men rykter kan ofte være unøyaktige og har ofte endret seg til noe annet enn den opprinnelige sannheten de engang bestod av.

I blant involverer fortelleren seg mer aktivt med kommentarer, vurderinger, følelser og tanker. Vi ser dette flere steder i teksten der det blir stilt spørsmål, og også noen steder der det kommer frem små erklæringer. For eksempel i fortellerens beskrivelser av det som hender inne hos herr Aga: «Men Jomfru Rikka – Kors i Krøgels! – hun hadde saktens kneiset som en Stashest, så den svære Hårknuten hennes dukket langt ned i bakken.» «Jeg vilde gjerne ha det slik, hr Aga!» Hadde hun sagt tilslutt med sin noget harde stemme.» (Jølsen 1988, s. 107) Av skildringene kommer det tydelig frem at det bare er Rikka, Fernanda og Aga som er tilstede. Fortelleren har likevel konkret kunnskap om en samtale vi må anta er fortrolig. Fortelleren fremstiller Rikka som sterk fra begynnelsen av. Av sitatet leser vi at hun har en holdning som sammenlignes med en stashest. Dette viser hva som bor i Rikka av stolthet og verdighet, noe som underbygges ytterligere av at hun eksplisitt uttaler: «Jeg ville» i sitatet. Av dette forstår vi at Rikka er en person som har meninger og ikke er redd for å gi uttrykk for dem. Her er det verdt å merke seg at perspektivet flytter seg i nærhet og avstand til Rikka. I blant betraktes

hun på avstand sånn at blikket vurderer henne fra utsiden, mens fortelleren andre ganger går tettere på karakteren.

Del to av romanen åpner med en lengre tankesekvens som gir innsikt i refleksjoner prokuratoren på Haug gjør seg. Prokurator er en gammel yrkesbetegnelse på advokat og dette får en dobbeltmening ettersom han også får en hjelpefunksjon for Rikka i denne romanen. Gjennom betraktningene muliggjør denne synsvinkelen at prokuratoren kan stille spørsmål knyttet til ansettelsesforhold, eiendom, folk og drift. Hans primærfunksjon er å gjøre leseren oppmerksom på ulike sider ved karakterene og å understreke at historien på dette tidspunktet fortsatt fremstår dulgt. «Der dannet sig en uendelighetens rekke av ubesvarte spørsmål i den gamle prokurator's hode slik han kjørte henad landeveien i sneværet.» (Jølsen 1988, s 131) Prokuratoren avklarer altså direkte at heller ikke han får tak i alt sammen i dette universet, og det understreker romanens kompleksitet. Vi får også være tilskuere til et av prokuratorens besøk på Gan, og blant annet overvære en samtale han har med Fernanda. I denne dialogen diskuterer de tjenerfolkets rettigheter og årsakene til at de har blitt oppsagt. Han blir deres talsmann, siden de har klaget på at de har mistet jobbene sine. Fernanda representerer husfolkets synspunkt, og påstår at de som hadde post på eiendommen skal ha hatt en hatefull og tyvaktig fremtoning overfor henne. I det meste av romanen er Fernanda en karakter vi får et mangelfullt innblikk i det indre livet til. Men nå blir hun redd for at prokuratoren skal avsløre det som virkelig foregår på Gan, og da slippes også kontrollen opp. Han spør etter Rikka og Fernanda svarer at hun er sengeliggende fordi hun er syk. «Madam Torsen håpet hun så feil, at ikke det bleke ansikt blev ennu blekere i det samme.» (Jølsen 1988 s 133) Etter at prokuratoren har forlatt Gan sier Fernanda følgende til seg selv. «Hm, hm – han skulde vel aldri ha skjönt noget,» hvisket Fernanda Torsen da hun stod i vinduet og prokuratorens skimlede stampe med flagrende man gjennom sneen, - «God i videnskapen. Dårlig til å anvende den. -Får stå sin prøve det også,» mumlet hun og kneb lebene til.» (Jølsen 1988, s. 134) Grepert viser hvor nær prokuratoren er sannheten rundt det som egentlig hender på Gan. Følgende utsagn fra ham legitimerer Fernandas uro for å bli avslørt «-Hvorfor var nu plutselig tjenestefolkene opsagt? - Alle undtagen jomfru Rikkas gamle barnepike.» (Jølsen 1988, s 131) I dette ligger det implisitt en understreking av det virkelige forholdet på gården. Rikka er gravid og da er det nærliggende å beholde den nærmeste fortrolige. Prokuratoren kommer nært nok til å avsløre dette til at det legitimerer Fernandas tap av kontroll.

I romanens tredje del er synsvinkelen lagt hos Rikka. Dette kan sees i forbindelse med *stream of consciousness*-begrepet. Rikkas indre monolog kan virke kaotisk siden meningene hennes strømmer fritt, og drar veksler på symbolikk og fragmentariske refleksjoner. Det er plotteren Rikka vi møter som nærmest er beruset av tanken på hevn. «Rikka Torsen satt og boltret tanken i alt det onde hun ønsket å gjøre disse menneskene som sang og lo der utenfor. Og hun knyttet hendene undertiden og lo med: Vent! Vent! De skulde få føle hvem de så over hodet!» (Jølsen 1988, s 146) Rikka blir altså med andre ord fokalisatoren i denne delen. I denne delen dør også Katarina, og som et resultat av dette havner Rikka i en konfrontasjon med Aga som blir fysisk. De slåss, og etter et slag i bakhodet blir Rikka sengeliggende med det som godt mulig kan være hjernerystelse. Rikka får i denne syketilstanden «kontakt» med barna som har blitt drept på Gan gjennom årene og gjemt i de skjulte rommene som finnes i veggene. Dette er glimt inn i fortidsplanet, samtidig som de udefinerte døde ungene også kan representere Rikkas egne. Derfor blir denne dialogen tvetydig. Samtidig har Rikka en samtale med barnepiken Inger om disse synene og den foregår på nåtidsplanet. Det vi ser her er at ulike tidsplan i fortellingen trekkes sammen og det bidrar til å trekke en link mellom fortid og nåtid i romanen. Rikkas liv kan ikke bare forstås utfra henne selv, men også i forbindelser med kvinneskjebner i fortiden. Selvfølgelig kan også kontakten med de dødes ånder leses som et gjenferdsmotiv. At huset blir beskrevet som levende i åpningen, gir plausibilitet til en slik tolkning, da det forklarer at et hjemsoøkt hus kan sees på som et levende og aktivt hus. En annen slik overlapping av bevisstheter er når Rikkas mor kommer på sykebesøk: «Hill være Fru Brynilda,», sa hun høitidelig.» Kommer hun enn som en straffens guddom, modnes dog kornet der hun trår.» (Jølsen 1988, s. 153) Rikkas virkelighetsoppfatning er påvirket av hjernerystelsen. Derfor tror hun det er stammoren hun hilser, istedenfor den kjødelige moren.

Den fjerde delen har som hele romanen innslag av et lyrisk og messende språk. «Hvem skulde så tro dette var sølvnettenes tid, den med sin måneglans over tåke og bleknet løv.» (Jølsen 1988, s. 161) Denne formen for skildringer minner også om eventyrformen. Det føles nærmest magisk. Samtidig er også denne fremstillingsformen både scenisk og billedskapende. Språket i *Rikka Gan* er sterkt spekket med symbolske fremstillinger. Noen er åpenbare, mens andre krever mer av leseren for å tolkes. Det understreker de ulike nivåene i romanen, som åpenbarer seg i tolkningsprosessen. I denne delen kommer det inn i et perspektiv som blir illustrert gjennom en av stemmene i fiksjonsuniverset som får komme til ordet og skildre Rikka. Fra et utvendig perspektiv er det en ung gutt som observerer henne

«Det stod et sort kvinnfolk ute på bergknausen – sa han. – Og hun stod og sang noget som lignet en salme. Men innimellom lo og hun og messet.» (Jølsen 1988, s 162) Det er ikke første gangen Jess sitt perspektiv skildres. Han har besøkt Gan tidligere:

Slik var det at Jess Nasset engang så det lyse gjennom en sprekk i den tilspikrete kjellergluggen på Gan. Og han skimtet ved å tittle gjennom sprekken, avvekslende med høire og venstre øie, noget som et kvinnfolk der krøp på alle fire der inne og kravset rundt med neglene i jordgulvet. Og slik var det også at Jess Nasset forundret sig så meget at hans forundring kom til å lyde viden om - - (Jølsen 1988, s 163)

Jess opplever som nevnt Rikka utenfra. Den unge gutten er ikke alltid like klar over hva alt det han ser innebærer, men han vet at han ser noe av betydning. Rikka er heller ikke klar over at hun blir sett når disse hendelsene utfoldes. Vekslede perspektiv kan også sees i sammenheng med tematikken. Kvinnen har gjennom historien fått mange forskjellige blikk og merkelapper utfra de båsene hun har blitt plassert i. Dersom vi tolker de ulike synsvinklene som et bilde på dette, kan det være med på å understreke hvordan de ulike fortellernivåene gransker karakterene og handlingen. Det forteller oss blant annet noe om samfunnsnormene.

Denne oppgaven kan sies å være todelt. I de første tre kapitlene har jeg redegjort for både forfatterens kontekst og gitt et riss av faktiske historiske forhold, som kan belyse den kvinnelige forfatterens posisjon. Kapittel fire og fem er mer tekstnær og her har jeg avgrenset lesningen til utvalgte tematiske og formelle forhold som på mange måter kan gå i dialog med det første. I første kapittel av denne oppgaven blir det poengtert at romanen ikke vil bli sett i lys av forfatterens liv, men heller forstås på sine egne premisser. Gjennom analysen blir det tydelig at Rikka gjør en reise fra et det matriarkalske samfunnet hun blir født inn i og møter en annen virkelighet som er strengt styrt av en tro på maskulin overlegenhet. Hun bryter med forventningene om en kvinnelig normativ føyelighet ettersom hun er for sterk til å kunne oppfylle denne.

### **4.3 Et matriarkalsk forlegg**

Gilbert og Gubar påpeker at mange karakterer i den tidlige feminine forfattertradisjonen har en tendens til å glemme hvem de er eller hvor de kommer fra:

(...) Mary Shelleys monster is «born» without either a memory or a family history; and Elisabeth Barret Brownings Aurora Leight is early separated from– and thus inducted to– «forget» her motherland of Italy. As this last example suggests, however, what all this characters and their authors really fear they have forgotten is precisely that aspect of their life which have been kept from them by patriarchal

poetics: their matrilineal heritage of literary strength, their «female powers». (Gilbert og Gubar 2000, s.59)

I Rikkas tilfelle er det ikke slik at hun er langt unna de feminine forbildene. De omgir henne både via arv, og som vi senere skal se preger de hele livsførselen hennes. For å forstå Rikka kan det derfor være nyttig å sette opprinnelsen inn i en kontekst, nemlig familiehistorien tilknyttet Gan gård. I den forbindelsen skal vi se nærmere på hvordan slektens stammor introduseres:

Men det være nu som det vilde med karet og begeret – ett saes for visst: at fra fru Brynilda skrev sig selve Gan gård ved sjøen. For det var hun som hadde bygget den med dens mange vinduer og hemmelige gang, med dens piper på taket og stentrapp foran porten. Og det var hun som hadde anlagt dens store have. Og pleiet og stelt om den år efter år, alt imens hun holdt sin egen rettergang og ikke så nogen overmann på jord. (Jølsen 1988, s.104)

Brynhilda bryter med de verdiene som tradisjonelt har vært ansett som særlig kvinnelige. Hun blir ikke presentert først og fremst som hustru eller mor. Isteden er hun den som har planlagt og reist eiendommen, og har ansvar både for det innvendige, som kan illustreres gjennom de hemmelige gangene, og det utvendige, her vist som hagen og steintrappen foran porten. De skjulte rommene som nevnes i sitatet bidrar med hint om at vi kommer til å møte en tematikk som kommer fra innsiden, og at psyke, arv og sjeloliv ofte er vevet tett sammen i romanen.

Å arbeide med jorden, derav å anlegge hage, har tradisjonelt vært en oppgave forbeholdt menn, mens det å pleie den ferdige hagen ofte vært kvinnenens domene. Av tekstutdraget ovenfor i delkapittelet kommer det frem at Brynhilda gjorde begge deler. Dette åpner for muligheten til å forstå henne som både skaper og bevarer, et sted der det feminine og maskuline møtes, og dette særegne gjør henne til en sterkt sammensatt karakter. Imidlertid representerer Brynhilda også det farlige og mørke ved gården. Hun blir derfor en destruktiv kraft som hviler over de som kommer etter henne. Ingen av foreldrene til Brynhilda nevnes, og det virker nesten som hun alltid har vært der og nærmest har oppstått i seg selv. Dette kan sammenlignes med det Simone de Beauvoir skriver om gudinnen, slik hun er fremstilt i eldre religioner. «Neither was the Asiatic Great Mother assumed to have husband: she has engendered the world and reigned over it alone; she could be lascivious by impulse, but her greatness as mother was not diminished by imposed wifely servitudes.» (de Beauvoir 2011, s. 189). Når både død og fødsel er utelatt blir stammoren nærmest en våkende kraft som både inspirerer og truer. Som følge av dette får hun en posisjon som kan sammenlignes med en gudinnekraft på gården. Vi får heller ikke vite noe om når Brynhilda ble født, døde eller ble



begravet. Brynhildas destruktive krefter gjøres synlige gjennom ting hun har etterlatt seg: «På en hylle på Gan lå en bøile av jern. Med den hadde en frue festet sine folk til veggen.» (Jølsen 1988, s. 103) Gjenstanden illustrerer det at Brynhilda har autoritet nok til å dele ut straff og derfor at hun er en hard husfrue.

I forbindelse med Brynhilda kan tankene lett bringes hen på et gjengangermotiv. Flere eksempler fra romanen antyder at de som har gått bort kan være tilstede på Gan etter sin død. I et bestemt tilfellet kan til og med Rikka kommunisere med dem. Hun får et syn mens hun ligger syk «(...) Mangehånde urolige ting syntes hende omkring henne. - Skygger av menn og kvinner lekte og slåss frempå gulvet. Og små, små gutter og piker kom ut fra veggene og talte til henne.» (Jølsen 1988, s.151) En gjenganger i litteraturen kan være et konkret spøkelse, eller også et bilde på dulgte hendelser og handlingsmønster brakt videre i samfunn og slektsledd. Det være seg stort sett negative egenskaper eller hendelser som gjentas.

Olav Solberg vier i *Inn i Eventyret* noe oppmerksomhet til Jølsens bruk av spøkelseselementer i sammenheng med sagn. I kapitlet «Ragnhild Jølsens *Brukshistorier*» redegjør han for bruken av sagnet om følget. Det handler om hvordan to kvinner er de eneste som er igjen på en gammel gård under St. Hans feiringen og de ser et en flokk i gammelmodige klær som har en samtale og ler, før de så begynner å gråte intenst, skilles og går tilbake den veien de kom fra.» (Solberg 2007, s. 196) Videre viser han hvordan Jølsen med marginale justeringer har brukt dette sagnet i *Rikka Gan*. Slik fremstilles det i romanen:

Da- som hun ennå satt der, fikk hun en fornemmelse av at der kom noen, - og hun strakte sig ut av vinduet. «Seså» mumlet hun idet hun fikk se, - og den kjente følelse av ubehag kom over henne. «Der er det sandelig, følget fra ifjor.» De kom da også som dengang, to og to i rekke. Men der dreiet de raskt om hushjørnet. - - «De tar det anderledes iår,» tenkte Rikka Torsen da hun samtidig oppdaget en annet følge der kom imøte fra det annet hushjørne. Og syntes hun de var noen gode narrer som stoppet op der ute på gårdsplassen og neiet og bukket sig til jorden før de gikk hinannen forbi. - «Så var det godt jeg slapp å snakke med dem,» tenkte hun. Men hun blev meget forbauset da hun ikke før hadde satt sig ned, før de atter kom tilbake -og atter møttes de på midt ute på gårdsplassen. Denne gang hilste de ikke, men stanset og lo umåtelig. - *som de skiltes bemerket Rikka Torsen at der foran hvert følge gikk en rank, ung kvinne i en meget gammeldags drakt.* Og følget forresten hadde store hatter på og ganske korte skjorter eller bukser. «Dette var da en underlig lek,» tenkte jomfru Rikka. «Hvorfor går de her istedet for å se sankthansbålene brenne? - Men kommer de igjen ennu engang, vil jeg rope til dem.» - Og ikke før hadde hun tenkt det, før de kom for tredje gang – hastig gående om hvert sitt hushjørne – og møttes midt ute på gårdsplassen. Men denne gang hverken hilste de eller lo. Vred hendene istedet, gråt og hulket. - så skiltes de som før, og det ene følget kom strykende forbi Rikka Torsens vindu. (Jølsen 1988, s. 138-139, min utheving i kursiv)

De ranke kvinneskikkelser som leder prosesjonene bidrar til å understreke den rollen kvinnene i romanen får. Det kan også peke tilbake på Jølsens leserinnlegg som ble omtales i:»

Presentasjon gammel lese måte og fremlegg til ny.<sup>5</sup>» Hvis vi kort skal repetere brukte Jølsen et bilde på ranke og togende kvinner som skred frem for sin selvstendighet. Parallellen til dette toget er slående i denne romanen, og det er da nærliggende å lese denne slekta som fri kvinner som modig og rakrygget leder prosjonen fremover. Ikke desto mindre markeres et brudd i den tradisjonelle patriarkalske linjen vi må regne med fantes i historiens samtid. Solberg konkluderer på følgende måte:

Av dei gammeldagse draktene kan vi sjå at dei høyrer heime i ei svunnen tid, og truleg kan følget oppfattast som representantar for slekta på garden. Det raske skiftet frå latter til gråt tyder på at noko er gale, anten det er uoppgjorde misgjerningar eller kva det kan vere – noka forklaring får vi ikkje. Men i romanen *Rikka Gan* varslar latteren og gråten noko vondt og trugande; død for ein av personane i følget og sorg og fortvilning for Rikka Gan. (Solberg 2007, s. 196)

Solberg mener at disse gjengangerne kan tolkes som varsel om fremtidig ulykke for folket på Gan. Hva de advarer mot får vi imidlertid ikke vite. Dersom vi forstår dette med utgangspunkt i at det er gjengangere på Gan, er det lett å tenke seg at Brynhilda fortsatt er tilstede, når flerfoldige av hennes etterkommere er det.

#### **4.4 Hold frem som du stevner, unge Rikka**

Rikka Torsen har en sterk slektsfølelse, selv om hun ikke vokser opp på Gan. Hun er kun femten år da faren går bort og moren bestemmer at de skal forlate stedet de bor, og leve under enklere kår enn de har gjort til nå « - Og der i Ud var de da blitt boende, kaptein Torsen enke og hennes tre barn, og hadde slått sig kummerlig igjennem.» (Jølsen 1988, s. 113) Dette kan forstås som at det peker tilbake på fortellingen om at ætten en gang i fortiden måtte dra fra slektsgården. Vi får svært lite informasjon om faren til Rikka: det opplyses kun at han var løytnant. På linje med mennene fra Gan fremstår han som et slags skyggemenneske, som vi kommer tilbake til.

Tidlig i romanen får vi et tilbakeblikk på barnet Rikkas minner om Gan, og vi ser av dette hvordan moren innpoder at ved å holde fast ved eiendommen, vil hun få oppfylt store drømmer i fremtiden:

---

<sup>5</sup> Se side fire i oppgaven.

Og hun måtte tenke på så mangt, jomfru Rikka, - for å kunne tvinge tankene bort fra det hun nødig vilde. - Lenge tenkte hun på barndommen og det Gan hun hadde laget av pinner og kvist oppi fjellet. Hvorledes hun til sjø hadde fylt vann i en skåte, og hvorledes hun hadde sanket «Dag og natt.» og lekt med dem i Gan gårds hus - og de hvite og de gule og de glimrende blå, hver fikk de sitt navn og sin bestilling; men de vakreste hun kunde finne, de sorte fløielsbløte med den sterke stilk, det var fru Brynhilda og hennes døtre – yppigmørke i slepende dronningkåper. Og den slankeste bleke det var adelsmannen fra jordhytten. Og på denne, den lille jomfru Rikkas «Gan gård i berget» levdes et liv fullt så rikt og mangfoldig som det på «Gan gård ved sjøen.», hvorom moren fortalte så ofte – der all verdens herlighet hadde hatt til huse. - «Mor» sa barnet undertiden, fylt av sine brokete drømmer, « tror du jeg en gang vinner noget stort, mor? - «Hold frem som du begynner,» hørte hun ennu morens dype stemme, «og min stolte Riketta når lenger enn andre.» (Jølsen 1988, s.112- min utheving)

Dette kan være et frempek om den indre verden Rikka skal komme til å forme. Det frie barnet lager her sin egen verden og historie, og gjennom leken lærer hun om fremtidige verdier som skal prege livsløpet hennes. Det er verdt å merke seg at moren fungerer som et forbilde for Rikka, og leken kan tolkes som ut utslag av morens oppdragende innflytelse. Dette kan leses forhold til de Beauvoirs tanker om biologi og påvirkning fra omgivelsene:

One is not born, but rather becomes woman. No biological, physic, or economic destiny defines the figure that the female human takes into society; it is civilization as a whole that elaborates this intermediary product between the male and the eunuch that is called feminine. Only the mediation of another can constitute an individual as another. (de Beauvoir. 2011, s. 283)

Moren har i praksis begge rollene som mentor for Rikka. I tilbakeblikket er det Gan gård Rikka bygger seg i fjellet, og her har hun blomster som dukker. De forestiller formødrene. Leken er influert av morens fortellerkunst. Derfor er det grunn til å tenke seg at moren i praksis representerer samfunnet for barnet og senere den unge jenta. Det eksisterer ikke et mannlig ideal i denne sekvensen, og de bor isolert på den nye gården. Leken er heller ikke preget av ønsket om en fremtidig mann. Rikka fremstiller isteden sterke kvinnelige forbilder.

Minnesekvensen konkretiserer at fortelleren er allvitende og kjenner både til fortid og nåtid hos Rikka. Her kommer tanken inn på et skjebnemotiv. Kvinnene fra Gan har et opphav, og det mest konkrete som finnes for å minne dem på hvor de hører hjemme er Gan gård. Fedrenes fravær bidrar til å opprettholde denne tanken om feminine forbilder. Det viser en runddans og et uforanderlig mønster. Å bryte ut av det er ikke forlokkende siden det er en form for stolthet knyttet til familien og livet på gården.

Vi får gjennom dette en anelse om at det som skal komme er uunngåelig og forutbestemt, og at Rikka er motivert av lovnader om en lysende fremtid: «Jomfru Rikka var

dog den der fant utvei da nøden grinte for døren,- og hun var det som hadde ment at skulde noget gi lykke på jord, så måtte det være Gan ved sjøen.» (Jølsen 1988, s. 113) Det er Rikka selv som bestemmer seg for å tilbakeføre slekten til Gan. Hun mener at det er den beste løsningen på nøden og de enkle kårene de lever under. Senere i romanen er Rikkas mor en tid på Gan i forbindelse med Rikkas langvarige sykdom, og etter at datteren friskner til. Hun gjør seg følgende refleksjon. «Vet I, jeg drømte en tid at min Rikka skulde bli større enn andre. Jeg drømmer det ennu.» (Jølsen 1988, s. 154) Dette tyder på at moren fortsatt har ambisjoner på vegne av datteren. Det er ingenting her som viser ambivalens overfor de valgene Rikka har gjort. Moren uttaler til og med eksplisitt at «(...)Så hun ikke hvordan den Rikka kunne dåre? - Ja om det så var Mattias Aga - - å, hun så det nok!» (Jølsen 1988, s. 155) Den gamle følger opp med å stille Rikka en rekke spørsmål om fru Agas helsetilstand og om hun tilbringer mye tid på Gan. Rikka rister på hodet for hvert av morens spørsmål. «(...) Da skalv den gamle mer enn ellers og mumlet: «Galt for min Rikka at hun gjemmer sig her på Gan. -Galt -galt – galt. - Hun skulde ut herfra, hun - - jo, jo, slik hun vilde funkle i lyset.» (Jølsen 1988, s. 155) Det har gått et stykke tid siden Rikka søkte seg mot Gan gård, og det kan virke som moren i løpet av denne samtalen plutselig ser at det beste for Rikka ville være å komme seg bort fra gården. Dette mulige «klarsynet» kan forstås som et opprør mot den forutbestemtheten vi ser i romanen. Å funkle i lyset er ikke mulig for Rikka i den situasjonen og sinnstilstanden hun er i. Den eneste løsningen i morens øyne for at det fortsatt kan opprettholdes er å forlate Gan gård. Morens kommentar om at Rikka burde gnistre i lyset, står i kontrast til mørket vi har sett gården representere og huset representere. Her er det verdt å merke seg moren vil Rikka skal ut, ut fra huset. Hun vil beskytte Rikka mot husets mørke. Fordi Rikka er mer enn mørket og slekten. Rikka er også noe skapende og lyst, som kveles av familieskjebnen.

#### **4.5 Seksuell frimodighet**

Åse Hiorth Lervik redegjør i *Gjennom kvinneøyne Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjoner på litteratur ca 1880 til 1930* for hvordan den realistiske diktningen rundt 1880-årene hadde et godt utgangspunkt for samfunnskritisk diktning. «Grensen mellom kvinneproblemer og andre problemer var flytende.» (Hiorth Lervik, 1980, s. 11) At det var en

begynnende refleksjon over menneskers kår og situasjon, gjorde at samfunnskritikken kom i sentrum. Hiorth Lervik påpeker videre at dette ikke var en langvarig trend:

Problemdiktningens tid som ledende litterær strømning ebbet ut i begynnelsen av 1890- årene. Den nye generasjonen, de mannlige nyromantikkerne, hadde et kvinnesyn og et kjærlighetsyn som betonte forskjellene mellom kjønnene og gjorde kvinnen til et mystisk, uutgrunnet vesen, en kjærlighetens prestinne, men også en farlig fristerinne. (Hiorth Lervik 1980, s. 11)

Beskrivelsen forteller oss om en idealkvinne. Sammenligningen med en prestinne indikerer riktignok en form for autoritet, men dette er en posisjon som fremstår mer fokusert på indre selvkontroll, enn å faktisk virke utad og utøve innflytelse. Dette sammenfaller med hvordan Gilbert og Gubar fremhever noen kriterier på hva som kjennetegner idealkvinnen. «She has no story of her own but gives «advice and consolation» to other, listens, smiles, sympathizes.» (Gilbert og Gubar 2000, s. 22) Rikkas indre dynamikk skiller seg fra disse normene og dette er kanskje særlig fremtredende når det kommer til seksualitet. Rikka forfører Aga aktivt. Dette initiativet kommer eksplisitt til uttrykk to steder i romanen. Det ene eksemplet er når det lekes hauk og due på Gan. Aga er utroper og Rikka en av duene. «Hendene ut av lommen, hr. Aga!» ropte jomfru Rikka, hun sprang rett forbi ham,- og Aga strakte med en kort latter hånden ut og sprang etter.» (Jølsen 1988, s. 110) Enn så lenge fungerer leken etter malen. Det er meningen at Rikka skal fylle rollen som bytte, men hun er raskere enn ham, og derfor får han ikke til å fange henne:

[...] Selskapet ropte og lo, så rekken løstes. Og Gan hovedbygning gav spetaklet tilbake, dystert, grettent, som en gyger der uroes i søvnen. - mens Rikka Torsen sprang om uten en lyd av latter, men tennene skinte fordi hun pustet med åpen munn.<sup>6</sup> «Der tapte de, Aga» ropte hun overgitt tilsist da Aga stanset og tørket sig med lommeørklæet over pannen.» (Jølsen 1988, s. 111)

Folkene på Gan synes dette er underholdende, og de følger med på opptrinnet med tilrop og latter. Da Aga viser tegn til å stoppe opp, er det Rikka som utroper seg selv til lekens vinner. Utfordringen får Aga til å jage henne videre, de løper bort fra gården, og det er Rikka som er raskest:

---

<sup>6</sup> En gyger er en ifølge norrøn mytologi en kvinnelig jotne. Huset blir feminisert gjennom å bruke denne sammenligningen:

Men rett frem for jomfru Rikka, stadig rett frem- over markene med det lange gress – over et gjerde som knakk– oover en knudret skråning. Age efter og halende innpå. En stund syntes det endog som løp han jevnsides med henne uten å strekke armen ut. – Men det siste glimt av dem så de øverst på den solbelyste bakke. - - Blesten tok tak i jomfru Rikkas røde kjole, og et øieblikk flagret den op, vilt som et løsrevet seil.» (Jølsen 1988, s.111)

At de er side om side, og at Aga ikke engang forsøker å stoppe henne kunne vise jevnbyrdighet. Den uskyldige leken får en mer alvorlig karakter, noe som igjen vises på folkemengdens reaksjon. «Stopp litt, I springer for langt!» Skrekes der efter dem.» (Jølsen 1988, s. 111) Det skjer et omslag fra munterhet til alvor og dette kan leses som en advarsel til både Rikka og Aga fra samfunnet, her representert ved gårdsfolket. På denne måten presenterer Arnhild Skre noe av problemet med oppvåkningen:

Vrangsiden av oppvåkningen var kvinnen som jaktet på tilfredsstillelse, vampyrkvinnen som sugde livskraften ut av mannen, eller ødela og kastrerte ham med et eneste blikk, lik slangegudinnen Medusa. Seksuelt tilgjengelige kvinner kunne få mannen til å føle seg fylt av skaperkraft. Seksuelt pågående kvinner kunne gjøre ham impotent både som elsker og kunstner. (Skre 2009, s. 81)

Når det siste folkene på Gan ser er kjolen som blåser opp, er det forførerens rødfarge de legger merke til. Rødt er en farge som symboliserer blod og får en dobbeltmening her. Både i jomfrublodet ettersom vi må anta at dette er Rikkas første seksuelle erfaringer og i offerblodet som senere skal bli Rikkas skjebne. Latent i teksten ligger det en advarsel om at Rikka vil møte konsekvenser av sin fremferd, noe som er i tråd med det Skre skriver. Vi vet at rødt kan kobles til sinne og makt, og det er mannlige attributter.

Den andre gangen følger Rikka de hemmelige gangene mellom sitt og Agas rom:

«Her er jeg,» Sa Rikka Torsen. Det gav et sjokk i den store mann, og han vendte sig om mot henne: «Riketta.» Så blev han stående og stirre. «Spør ikke Mattias Aga,» sa Rikka Torsen og kastet stolt med hodet. «Berolige dig forresten - og gi din frue et smukt diadem.» Hun lo hårdt; men øinene hvitnet, og munnen var som blod. Mattias Aga rakte hendene frem og lo: «Riketta, Riketta – hun er som ilden. (Jølsen 1988, s. 141)

Igjen legger vi merke til at Rikka er initiativtageren. At det er uventet at hun kommer til ham vises tydelig i måten Aga reagerer på. Rikka fremstår sikker, kjølig og behersket. Men at øynene hvitner er et tegn på at kontrollen ikke er like tilstedeværende som Rikka ønsker å gi uttrykk for.

Vi har sett at det er for slektens skyld at Rikka blir elskerinnen til Aga. I teorikapittelet er det allerede redegjort for hvordan Simone de Simone de Beauvoir påpeker at kvinnen kan binde seg til en mann for å oppnå den beskyttelsen det gir.<sup>7</sup> Hos Beauvoir handler dette riktignok om den gifte kvinnen, men Rikka oppgir sin seksuelle frihet og underordner seg et elskerinneforhold, og derfor binder avtalen henne i praksis på en lignende måte

Maktstrukturen mellom Rikka og Aga er tilsynelatende tilsvarende, og hun får en bit av hans verden gjennom Gan, siden gården tilhører ham på papiret. Rikka inngår på et vis en dobbeltkontrakt. Først med sin mor ved å holde fast på drømmen om eiendommen, så med Aga for å faktisk få bosette og bli boende på Gan. Ved å påpeke at han er gift skaper hun en distanse til det hun skal gjøre, samtidig som hun minner seg selv på hvilken plass hun har i denne relasjonen. Det er noe tvangsmessig og hardt over hele situasjonen. Dersom vi leser dette som et forsøk på å opprettholde kontroll, blir Agas innspill om Rikkas lidenskap som en fortærende ild nesten ironisk.

#### **4.6 Rikkas ambivalens**

Rikka er ambivalent og stiller spørsmål ved egen situasjon fremfor å blindt akseptere den. Det første tegnet på dette ser vi når hun en lørdagskveld er på vei hjem fra sin morbror som er klokkedrager i Ud. Hun har et øyeblikks klarsyn: Rikka Torsen var dog hverken bedrøvet eller redd ved ikke å finne frem; for det i denne natt litt etter litt – således som det imellom kan hende menneskene - med en hel visjonær klarhet var gått op for henne at hvad hun så gjorde, blev dog livet verdiløst for henne selv.» (Jølsen 1988, s. 114- 115) Rikka innser at hun ikke lenger er tro mot seg selv. Hun uttrykker ettertrykkelig hvor lavt dette får henne til å føle at hun har sunket «Om udyr dreper Rikka Torsen,» sa hun, «Da gjør det lite. Rikka Torsen er en fallen.» «Elsker du ham Rikka?» Hvasket nogen fra skogen. «Nei. Nei.» Og der fôr feberfrost gjennom henne.» (Jølsen 1988, s. 115) Rikka vet godt hva hun gjør og hvordan dette virker på henne, noe som medfører at hun gjør seg følgende refleksjoner:

Litt etter litt var to motsetninger kommet frem hos Rikka Torsen: når tankene hadde myldret over henne i lange tider, fulgte der siden stunder hvori sjelelivet lå i dvale, stunder hvori hun kun følte, og gikk i ledebånd av sitt sterke legeme. Hun var da blitt av dem som ikke lenger menneskelig makt kan

---

<sup>7</sup> Se side 21.

tvinge. – Og det var jo nettopp vad hennes omgivelser nødigst vilde – tvinge henne fra elskov. (Jølsen 1988, s 140)

Dette virker først motsetningsfylt da det skrives om et sjeleliv i dvale mot en sterk kropp. Vi kan lese dette som en form for beskyttelsesmekanisme. Rikka er fullstendig klar over sin splittelse mellom makt, avmakt, selvstendighet og uselvstendighet. Ved å skru av sin åndelige side, og la kroppen bestemme, blir det kanskje enklere å godta fraværet av kjærlighet i relasjonen. De myldrende tankene kan vise et bilde av drømmen om å ta tilbake sitt eget liv og kontrollen. Et menneske som tenker mye kan være et kreativt menneske, da tanker er grunnleggende for enhver form for tilblivelse. Men det er noe her som nesten antyder en slags antipati i teksten. Det kan peke frem mot hvor mye det å være i et «parforhold» med Aga kommer til å koste Rikka. Vi har allerede sett at Rikka har et skap som er forbundet med de hemmelige gangene på Gan:

Hun befattet sig en del med dette skap, Rikka Torsen, og kunde vanskelig undgå det. Når Rikka Torsen kom inn i sitt værelse kunde det hende hun skjøv slåen for utgangsdøren, gikk så hen til skapet, kikket derinn, og gikk steg tilbake. Men undertiden kunne det også hende hun trådte helt inn i det store skap og lukket døren efter sig fra innersiden. (Jølsen 1988, s. 141)

Det er ingen enkel ting for Rikka å avgjøre om hun skal gå til Aga eller la være. I visse tilfeller er hun så splittet at hun nesten ikke har steget inn i skapet før hun trer ut av det igjen. Når det skrives at hun vanskelig kan unngå å ha disse erotiske møtene, er det en innsikt i presset Rikka er under. Hun har ikke noe imot erotikk, men hun vil naturlig nok ikke bli påtvunget den. I artikkelen «Desire, Reproduction, and Death. Reading the Silences in Ragnhild Jolsen's *Rikka Gan* (1904)» påpeker Kristina Sjøgren at:

For the female character, the romantic plot must lead to marriage (or possibly death.) But Rikka does not follow the feminine script. Her erotic desire seems more conventionally masculine than feminine. At the time, it was considered natural for men to need prostitutes- in *Rikka Gan* it is the female protagonist who is the seducer. But while the man could pay his prostitute, go home and forget her, Rikka has no money and cannot pay. Instead, she is turned into the prostitute when Aga refuses to be turned away. (...) Her masculine sexual desire has made her overstep the line of normative feminine behavior, and now she is severely punished. (...) (Sjøgren, 2012, s. 478 – 479)

En kveld blir maktbalansen i relasjonen satt på prøve. Aga kommer til Gan med ønske om å treffe Rikka. Hun avviser ham. Kommunikasjonen mellom Aga og Rikka foregår først via svigerinnen, som forsøker å overtale henne til å i alle fall «snakke» med Aga. Engelen



ville ha reist seg fra sengen, stelt seg og budt villig på kropp og varme. Rikka svarer «Snakke med mig?» sa hun tvert. «I morgen ja kan Aga få snakke med mig.» (Jølsen 1988, s. 117) Fernanda argumenterer med at det trengs i dag siden Aga skal gjøre handel om en åkerlapp tidlig neste morgen. Rikka sier «Nei, så sandelig om jeg står op, Fernanda.» (Jølsen 1988, s. 117) Den spontane responsen fra den eldre slektningen er å spørre om Rikka har blitt gal. Dette passer godt inn med Gilbert og Gubars påpekning om at å bryte med den forventede rollen blir møtt med sykkeliggjøring:

Hysteria, the disease with which Freud so famously began his investigations into the dynamic connections between psyche and soma, is by definition a “female disease,” not so much because it takes its name from the Greek word for womb, hyster (the organ which was in the nineteenth century supposed to “cause” this emotional disturbance), but because hysteria did occur mainly among women in turn-of-the-century Vienna, and because throughout the nineteenth century this mental illness, like many other nervous disorders, was thought to be caused by the female reproductive system, as if to elaborate upon *Aristotle’s notion that femaleness was in and of itself a deformity.* (Gilbert og Gubar 2000, s. 53- min uthevelse i kursiv)

Mannen trenger en forklaringmåte som ikke rettferdiggjør kvinnens oppførsel, men forsvarer maktovertaket han har. De gangene han ikke kan rettferdiggjøre seg, definerer han henne som syk fordi hun er kvinne. Selv om det er Fernanda som stiller spørsmålet her, er det likevel en relevant sammenligning, siden det er en mann Rikka avviser. Fernanda står her for det tradisjonelle. Dersom hun er i ubalanse behøver ikke Aga å endre på måten han oppfører seg på. Rikka svarer. «Si at jeg er syk – si at du ikke får vekket mig – si vad djevelen du vil - - - Nei, jeg står ikke op.» (Jølsen 1988, s. 117). Å bli sint og protestere er ikke kvinnelige attributter. Når hun sier i mot sin eldre slektning og trosser Agas forbud, viser Rikka til at hun har sine egne meninger. Det verste er at hun viser dette åpent. Dette passer med det subversive som er beskrevet hos Rosemary Jackson. Det subversive innebærer en omveltning av det som ellers er rådende og akseptert i samfunnet, som følge av dette kan vi si at Rikka her omfavner sin subversivitet, og at det oppmuntrer henne til å til å undersøke undertrykte og skjulte sider ved egen person. Cixous uttrykker det slik i «Medusas Latter»:

Det «mørke kontinent» er hverken mørkt eller umulig å utforske: det er ennå utforsket fordi man fikk oss til å tro at det var for svart til å utforskes. Og fordi man vil ha oss til å tro at det som interesserer oss, er det hvites kontinent, med sine monumenter til ære for Mangelen. Og vi trodde på det. De satte oss fast mellom to skrekkelige myter: mellom Medusa og avgrunnen. Det er mer enn nok til å få halvparten av verden til å briste i latter, om det ikke fortsatt var slik. For den fallogosentriske avløsningen har funnet sted, og den er militant og reproducerer gamle skjema som har sin forankring i det gamle

kastrasjonsdogmet. De har ikke forandret noe: de har teoretisert sine begjær og gjort det til virkelighet! Måtte disse prestemennene skjelve, vi skal vise dem våre kjønnsstekster! (Cixous 1993, s. 290)

Kvinnen har blitt fremmedgjort for sin egen natur, ved at det har blitt definert for henne at hennes indre liv er vanskelig tilgjengelig. Istedenfor å utforske sin egen psyke, har hun altfor lenge godtatt det borgerlige synet på hvordan hun skal være, noe som alltid vil undertrykke deler av hennes personlighet. Cixous argumenterer for at dette har stilt kvinnen i en vanskelig posisjon mellom to konstruerte størrelser, som på den ene siden viser et forkrøplet mytisk kvinnebilde, og på den andre siden det som fremstår som en forferdelig avgrunn. Begge deler har vært like skremmende, og effektivt, fordi det har holdt kvinnen borte fra å finne ut hvem hun virkelig er. Dersom vi ser dette i sammenheng med Rikka kan handlingene hennes i dialogen med Fernanda og Aga sees som hennes første forsøk på å utforske seg selv. Hvis hun skal gjøre dette er hun nødt til å gjennomskue mytene rundt sin natur. For å illustrere kvinnens utfordringer etter å ha akseptert sin selvstendighet bruker Gilbert og Gubar et litterært eksempel som belyser samme problemstilling. Det er tatt fra Jane Austens roman *Persuasion*:

Once more the debate in which Austen's Anne Elliot and her Captain Harville engage is relevant here, for it is surely no accident that the question these two characters are discussing is woman's "inconstancy" - her refusal, that is, to be fixed or killed by an author/ owner, her stubborn insistence on her own way. (Gilbert og Gubar 2000, s. 16)

Nå har ikke Aga til hensikt å drepe Rikka, men vi ser av romanen at han ønsker å tøyse henne slik at hun får en mer underdanig rolle. Det er ikke komfortabelt at hun stiller krav til når de skal møtes og være sammen. Hun blir utfra hans selvpålagte oppdragende rolle forsøkt reparert. Istedenfor at hun unnskylder seg eller tar imot refs utspiller følgende seg:

Men jomfru Rikka sprang op i det døren blev lukket efter henne og skjøv slåen for. Så blev hun videre liggende der lysvåken og lytte. Men hun behøvde snart ikke å spisse ører efter lave lyd – det gikk hårdt i stuedøren. «Når jeg, Mattias Aga, vil snakke med jomfru Rikka,» hørte hun en ry stemme, «så vil jeg, - om jeg så selv skal vekke henne» - - og der grep det i klinken til jomfru Rikkas dør. «Nå så» - der fulgte en illevarslende latter, og - «god natt madame!» - Så tunge skritt opad trappen - - og med ett var det stille i huset - - - Dødsens stille som foran storm og ulykke. Et øieblikk syntes det jomfru Rikka som om skyggene vokste. (Jølsen 1988 s 117)

Vi kan av dette tenke oss det lukkede rommet som representant for den siden av Rikka som hun undertrykket da hun lot kroppen ta kontrollen fremfor samvittigheten. Ved å stenge de andre ute får hun tilgang og tid til å utvide og utvikle det indre landskap. Aga demonstrerer makt, både verbalt og fysisk, ved å røske i døren, men hun har låst den. Å bryte med

forventningene er ikke noe som kan gjøres uten konsekvenser. Etter at han har forlatt døren hennes, er det som om skyggene blir lengre og huset oppleves fullstendig lydløst. Dette kan vise spenningen Rikka føler ved å endelig ha satt foten ned. Gilbert og Gubar poengterer følgende "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, s. 53) Rikka har markert et klart brudd med normene og følgelig er det ulykke som ligger foran henne. Monsterkvinnen presser grensene og trusselen fra Aga ligger der som en ulmende advarsel. Konsekvensene neste dag er at Aga angriper Rikka gjennom å gå på det svakeste leddet han finner, sin sykelige forpakter. Under påskudd av at Rikkas bror skal se til et jordstykke, blir han tvunget til «(...) å gå de tre mil i solsteken fra Mo.» (Jølsen 1988, s 118) Straffen ligger både i den lange turen og at Jon Torsen blir varig syk og sengeliggende av anstrengelsene.

Rikka rammes først og fremst gjennom samvittigheten. Fernanda bruker dette som et virkemiddel for å tvinge Rikka til å fortsette den seksuelle relasjonen til Aga. Rikka forsøker å appellere tilbake til Fernanda, ved å påpeke at Aga er den virkelige skurken i denne historien: «Og da tenker du vel på at du nødvendig vil styrte din svigerinne i elendighet; - fordi du også selv er den nærmeste til å sørge for din syke mann og dine barn?» (Jølsen 1988, s. 124) Fernanda er derimot nådeløs og fortsetter å legge press på Rikka. Hun er redd for at Aga skal ansette en bedre forpakter og at familien da skal havne på gaten. Rikkas stridighet ser likevel ut til å seire her en kort stund, men i denne passasjen får vi et inntrykk av at siste argument ikke er falt:

Så satt de da videre de to kvinner i det halvmørke rum, der stillheten forstørredes ved rokkhjulets snurr. Og ofte forekom det jomfru Rikka, der hun selv satt med hendene i skjød, at den annen trådte ennu en rokk, og tråden hun der spant, spant hun av gull, blod, ondskap og fine trevler av kjøtt. Og rokken var jomfru Rikka. (Jølsen 1988, s. 125)

Disse spinnende kvinnene har sitt sidestykke i nornene i norrøn mytologi. Skjebnegudinnene festet livstrådene når menneskene ble født og spant videre på den ut i verden. Hvordan livet artet seg var derfor i deres hender. Når nornene klipper over livstråden døde mennesket. Ved å trekke denne sammenligningen til Fernanda, tenker Rikka at hensiktene til Fernanda ikke er rene når det kommer til Rikkas fremtid, noe som underbygges at det skrives rett ut at det både er gull, blod, ondskap og trevler i veven. Dersom vi ser dette i sammenheng med skyggene som syntes å vokse i Rikkas rom, kan begge deler tolkes som en bekreftelse på slektsdeterminismen som står sterkt i romanen. Karakterene blir hjelpeløse brikker i et spill

som uavhengig av deres forsøk fortsatt går sin gang. Dette kan virke som en svært deprimerende og mørk tanke og bringer kanskje lite håp til personene. Undergang er som vi har og skal se en viktig del av denne historien og de vanskelige temaene blir ofte belyst uten skånsel.

#### **4.7 Når filtrene kobles ut**

En dag får Rikka besøk: «Hun gikk noget sløv og tanketom og brydde sig med ingenting. –Og det var henne slett ingen glede da det en dag utpå forsommeren hendte at to unge damer kom for å hilse på henne.» (Jølsen 1988, s. 136) Selv om Rikka ikke er særlig glad for besøket, tar hun i mot gjestene. Den ene av disse kvinnene har vært på Gan tidligere i fortellingen med et ungdomsfølge. Der var det en ung mann blant dem, som Rikka la spesielt merke til fordi han var høflig mot henne og hadde flotte lepper. I fortellingen fremstår Rikka som vennlig og undrende. Hun viser interesse for den ene av damenes sytøy og tilbyr henne å sitte på en plass som er mer skjermet for vinden. Den besøkende takker nei: «Jomfru Rikka synes det var det underligste unge menneske hun i sine dager hadde sett. - denne som kom for å hilse, og så leende gav sig til å sy derute på gårdsplassen.» (Jølsen 1988, s.136) Rikka forstår ikke hvorfor en gjest skulle slå seg ned med sytøy utenfor huset. Den andre besøkende som kalles jomfruen fra Herby forklarer sammenhengen for henne:

Er hun ikke yndig, Katarina,» sa hun. «Og så rar du! – Nu har hun sikkert foresatt sig noget som skal skje hvis hun får sydd så og og så langt langt – noget om ham naturligvis.» - og jomfruen nevnte et navn som Rikka Torsen forstod måtte være navnet på den unge mann med skjønne munn. – «Han er vel også så forelsket i henne,» fortalte den unge pike videre(...) (Jølsen 1988, s 136)

Rikka finner gjennom dette ut at den unge mannen heter Kai og at han er forlovet med Katarina. Hun piner seg selv ved å stadig be om flere detaljer om relasjonen, forlovelsen og det kommende bryllupet deres. Jomfruen fra Herby svarer villig. «Katarina sier hennes bryllup skal stå på Herby,» fortalte den annen. «Hun selv vil ha kjole av rød silke, sier hun. - og brudepikene skal være i rosenrødt flor.» (Jølsen 1988, s. 137) Brudekjoler har en lang og fargehistorie vi ikke skal gi plass her. Likevel er det verdt å merke seg at fra 1700-tallet og frem mot vår tid, har hvit blitt sett på som et symbol på renhet. Gilbert og Gubar poengterer følgende:

In its absence of color, her childish white dress is a blank page that asks to be written on, just as her virginity asks to be "taken," "despoiled," "deflowered." Thus, her white dress implies that she exists only and completely for the man who will remove it. In her bridal costume she bears herself as a gift to the groom: her whiteness, vulnerability made palpable, present itself to be stained, her intactness - her self-enclosure - to be broken, her veil to be rent. (Gilbert og Gubar 2000, s. 616)

I denne sammenhengen er det oppsiktsvekkende at Katarina som vi må anta er jomfru, skal gifte seg i rødt. Engelen blir tradisjonelt skildret som hvitkledt. Da Rikka skulle dåre Aga var det som vi har sett nettopp rødt hun kledte seg i. Jeg tolker det slik at når begge disse kvinnene er rødkledte illustrerer det motsetningen mellom dem. Ved at Rikka får denne opplysningen om Katarina, ser hun hvordan det å skulle gifte seg med mannen hun elsker og få gjøre dette åpent, legitimerer Katarinas lidenskap gjennom den røde kjolen. For Rikka blir denne lidenskapen destruktiv, siden forholdet til Aga er utenom ekteskapet, og derfor ikke like ærbar i samfunnets øyne.

Jomfruen fra Herby fortsetter å skildre Katarina: «-- Hør Rikketta – Nu synger hun! Har hun ikke en deilig stemme? De to unge piker blev stående og høre. Og sangen tonet ung og klar mellom Gans gamle hus.» (Jølsen 1988, s. 137) Katarinas klare stemme troner vitalt frem og blir stilt i kontrast til de eldre bygningene på Gan. En velklingende stemme har gjennom alle tider blitt ansett som en særlig kvinnelig dyd. Rikka tolker denne sangen på sin egen måte og agerer deretter: «Saktens kan hun synge,» avbrøt plutselig jomfru Rikka Torsen, «Når hun er så lykkelig, - og er så det noget å tilbe et menneske for,» kom det halvt hånlige, «at lykken er dumpet ned på det.» (Jølsen 1988, s. 137) Rikka er skarp fordi hun setter denne sangstemmen i forbindelse med en nærmest tilfeldig fordelt lykke som ikke Rikka har tilgang på. Samtidig skal en kvinne være fattet og ikke bli hissige, noe som illustreres gjennom jomfruen fra Herbys reaksjon på Rikkas utbrudd. «Men kjære dig, Rikka.» (Jølsen 1988, s. 137) Rikka ignorerer denne oppfordringen til å moderere seg. I møte med Katarina og jomfruen fra Herby blir filteret hennes gradvis skrudd av. «Jeg sier hvad jeg vil,» sa Rikka Torsen, høit og irritert, idet de nærmet sig den unge dame på trappen. «Gider jeg gå på tå og ta med silkehansker som I?» - og hun lo hårdt. - Den unge dame på steintrappen for litt sammen og så op.» (Jølsen 1988, s. 137) Det blir fremhevet at Rikka reagerer med å være høyrøstet og sint. Hun påpeker selv at hun ikke kommer til å veie ordene sine. At Katarina reagerer med frykt gir mening om vi forstår henne som en «idealkvinne.» Å være nervøs eller svakelig har blitt ansett som feminine egenskaper og har blitt knyttet uløselig til det myke kvinnebildet mennene har generert. Gilbert og Gubar fremhever ulike dyder som viser til

hvordan kvinnen anstrenger seg, ikke bare for å leve opp til dette idealet, men også for å ikke ta på seg egenskaper eller fysiske attributter som kan knytte henne til forståelsen av monsteret.» (...) All this testifies to the effort women have expended not just trying to be angels but trying not to become female monsters.” (Gilbert og Gubar 2000, s, 34) Nå er det ikke først og fremst utseende til Rikka Katarina legger merke til, men oppførselen hennes, likevel kan vi anse at Rikka blir stående som en advarsel i tilfelle hun skulle bli fristet til å gjøre noe «upassende.»

Dersom vi går litt nærmere inn på kjennetegner denne drømmekvinnen, ser vi at Katarina står nært et slikt ideal på flere måter:

On the other hand, in her an absolute chastity, her frozen innocence, her sweet nullity, snow white represents precisely the idea of contemplative purity. An angel in the house of the myth, Snow White is not only a child, but (as female angels always are) childlike, docile, submissive, the hero of a life that have no story. But the queen, adult and demonic, plainly wants a life of «significant action», by definition a feminine life of story and storytelling. (Gilbert og Gubar 2000, s. 39)

Parallellen til Rikka og Katarina er klar. Katarina fremstår ren og naiv i sin fremtoning. Tidligere har vi sett hvordan Katarina nesten hadde en barnslig tro på at om hun fullførte strikketøyet innen en viss tidsintervall, ville det skje noe positivt. Historien hennes sentrerer mer og mer om å forberede seg til og vente på ekteskapet. Det som venter for henne er gjensidig kjærlighet, og vi må tro at egne barn blir et resultat av dette. Katarinas funksjon blir å bidra til at alle som er rundt henne får sine selvstendige livserfaringer. Dette gir henne imidlertid ingen egen mening. På veien vekk fra Gan gjør Katarina seg følgende refleksjon: «Men nede i bakken så hun sig tilbake og frøs litt: Hvad er det med henne, du?» spurte hun veninden. «Hun er uhyggelig; men likevel liker jeg henne.» (Jølsen 1988, s 138) Kanskje kan dette tolkes som en spirende innsikt eller lengsel etter noe som bor inne i Katarina?

Rikka mister tilsammen tre «barn.» Hver gang hun går gravid fører dette til at Gan tømmes for at ingen skal oppdage det som i samfunnets øyne vil fremstå skammelig. «(...) Vel hadde Gan stått tjenerløs ennu en vinter, - vel hadde hun, Rikka Torsen, følt sig som hun var et avhugget tre(...)» (Jølsen 1988, s 146) Når det blir beskrevet at Rikka føler seg som et tre som er felt, er dette et sterkt bilde på lengselen etter ungene. Engelen her representert gjennom Katarina belønnes fordi hun oppfører seg i tråd med den ønskede atferden, og monsteret straffes. Mot slutten av det før nevnte besøket uttrykker Katarina at hun kunne ønske alle var like lykkelige som henne, og hun lovpriser hvor vakker dagen er. Dette viser at

Katarina kan mangle nyansert kunnskap om livet, kanskje er dette resultat av et beskyttet overklasseliv. Alle kan ikke ha det like bra bestandig, det er umulig. Rikka repliserer: «Nei, jeg ser bare gråværet, jeg,» svarte Rikka Torsen bittert. «Sort sorg og sort natt. - Jeg hører ikke lyset til jeg, ser De, - og har aldri – så synes jeg nuh – følt annet enn tungt i livet.» (Jølsen 1988, s.137) Rikka og Katarinas motsetningsforhold kommer ikke av hvordan de ser på verden, men derimot av hvordan omgivelsene påvirker dem. Gilbert og Gubar skriver «If we define a woman(...) as indomitably earthly yet somehow supernatural, we are defining her as witch or monster, a magical creature of the lower world who is a kind of a antithetical mirror image of an angel.» (Gilbert og Gubar 2000, s. 27 – 28) Jeg vil hevde at Rikka definerer seg selv gjennom sin reaksjon, men at Katarinas skepsis til henne anskueliggjør at andre ser på henne som monsteret. Imidlertid er den unge rivalinnen lykkelig uvitende om at Rikkas indre verden både slår sprekker og tar større plass og presser veggene utover til bristepunktet.

#### 4.8 Rikkas hevn

På et tidspunkt forsvinner nesten grensene mellom det indre og det ytre hos Rikka. Det skjer under et gjestebud som holdes på gården for Agas venner:

Hvad om den røde hane nuh galte over Gan? - Hvad om flammer kom slikkende og urodde sorgfrie mennesker i søvnen? - Og de øine som før hadde smilt dagen lang, skulde smile fortvilet frem for sig, før røken blindet dem. Og de leber som før hadde ledd, slik latter der er kold og klar som dagens lys, skulde åpne sig til redselens og nødens skrik. Og der alle utganger fantes stengte, skulde de glemme sine sirlige manerer, disse mennesker – og fare omkring som forstyrrede dyr med latterlige fakter og forvridd fjes. «Vik av veien nu!» Skulde Rikka Torsen rope.» Vik av veien! - Her kommer Rikka Gan som I skyr fordi I ingenting forstår og ingenting vet. Her ser I dødens storhet for livets flitter – og det er jeg, Rikka Gan, som har gitt jer det. Jeg, jeg, som også kan gi jer livet tilbake. «- Og hånende vilde hun fortelle dem om utgangen hun kjente hvor røken ikke kom inn. - og hun vilde se dem storme om sig som var hun en profetinne. - «Avveien, sier jeg. Avveien! Barè en vil jeg frelse – han der – for hans skjønne munns skyld!» - - (Jølsen 1988, s 145)

I sitatet over ser vi at Rikka fabler med tanken å sette fyr på eiendommen. Hanen er et gammelt symbol som advarer om ufred og dårlige tider. I norrøn mytologi varsler jotnenes røde hane Fjalar om ragnarok. Både ved ragnarok og i Rikkas fantasi går verden under i ild. Jølsen bruker dette som et litterært virkemiddel ved å snu betydningen. Ilden er noe folk til alle tider har fryktet. Imidlertid møter Rikka dette som noe positivt som hun kan bruke til å fremme sine muligheter. Hun fremstiller seg som en slags gudinne og allmakt. Det kan nesten

virke som hun tar opp i seg fru Brynhilda styrke og blir ett med den destruktive siden av slektshistorien. Hun kjenner til gårdens lønnganger og vil bruke disse til å berge en person, Kai, som hun bruker til å forankre fantasien om Vilde Vå til nåtiden. På denne måten ser vi at fantasien hun spinner omkring seg har den effekten at hun blir en dommer over liv og død.

Det er verdt å merke seg at hun ved å sette fyr på gården selv som tenkt scenario, faktisk markerer et brudd med noe som er en stor del av henne, og som var motivasjonen hennes for å oppgi sin frihet i første omgang, Gan gård. Rikkas negative erfaringer gjør at hun har sterke meninger om de veltilpassede menneskene i samfunnet utenfor. Likevel ser vi tidligere i romanen at disse synspunktene blir utfordret:

Lenge hadde det stått for Rikka Torsen som en underlighet, dette at rike og elegante mennesker ikke behøvde hverken å være overlegne som fru Aga eller bryske som hr. Aga. Men at de isteden lot høflige og uskadelige og fremfor alt: en god del elskverdiggere enn Jomfru Rikka selv. Og hun hadde en god tid med vennlighet tenkt på disse mennesker som var kommet henne så kameratslig i møte og ingen vekt hadde lagt på hennes første avvisende opptreden. (Jølsen 1988, s. 121)

Rikkas instinkter sier henne at velstående mennesker enten er morske eller hovne. At disse folkene oppfører seg fullstendig annerledes overrasker henne. Hun må plutselig revurdere riktigheten av sine oppfatninger. «Men hvordan det nu er, så skal der jo lite til der bitterheten ligger på lur,- og som dagene var forløpet, og hun litt etter litt hadde glemt de lyse ansikter, husket hun den unge mann som ikke hadde viftet engang.» (Jølsen 1988, s 121) Rikkas hverdag sørger for at dette positive synet på de besøkende ikke er en varig tilstand. Det blekner bort mot de erfaringene hun gjør seg inne på gården. Mennesker har en tendens til å huske det negative. «Uaktet hun, Rikka Torsen, som hadde ønsket det, som likeoverfor ingen annen mann i sitt liv!» (Jølsen 1988, s. 121) I dette ligger mer enn en vanlig avvisning. Den voldsomme reaksjonen baserer seg på at Rikka ser noe i den unge mannen hun har drømt om. Rikka søker ikke først og fremst ekteskap. «(.) «Å vilde hun si, som da hun drømte for lenge siden. - «Jeg drømmer om ild, og det betyr kjærlighet.» Og hun vilde synes tanken på den kjærlighet varmet og lyst, inntil en stor stor høitidelighet kom over henne - - døden.» (Jølsen 1988, s 146) Hun kobler isteden kjærlighet til ønsket om likeverdigg og gjensidig kjærlighet, lidenskap og respekt.

Like viktig som at Kai fremstår som et kjærlighetsobjekt for Rikka, er det fellesskapet han representerer. Han kommer fra Herby. På begynnelsen av 1700-tallet begynte det å vokse frem en lystgårdkultur. Et av grunnlagene for dette var den franske filosofen Jean -Jacques



Rousseau sitt tankegods.<sup>8</sup> Byggingen av landstedene var inspirert av det pastorale hyrdelandskapet.<sup>9</sup> Det var de mest velstående borgerne som skaffet seg et sommerhus. Disse ukene borte fra byen ble hvile og ferie, et idealisert bilde av det til tider tøffe livet på landet. De skulle være et sted man kunne leve bekymringsløst i et vakkert landskap, tett knyttet til kjærlighet og naturen. Gårdene var selvberget og tjenerskapet tok seg av de tyngste oppgavene. Herby er en slik lystgård. «På den annen side av sjøen var latter og dans. Der blev ridd i optog på bekransede hester. Og der blev jaktet i gressgrønne djevledrakter. Ja, der stod en glans av Herbyherligheten viden om, og folk i omegnen vilde helst ikke snakke om annet.» (Jølsen 1988, s 136) Herby er et ideal med sang, dans og opptog. At det går gjetord om stedet er med på å underbygge det positive inntrykket. Dersom vi ser på Herby på denne måten, kan vi forstå det som forbilledlig i samfunnet og utfra det noe å etterstrebe. Det fremstilles nesten som om folk vil ta del i glansen ved å diskutere og glede seg over Herby og festlighetene som foregår der. Tidligere i romanen virker det som om Rikkas tanker også blir berørt av denne Herbys stråleglans. «- En gang Rikka Torsen stod i sitt vindu, så hun en båt legge til dernede. Hun forstod det var en av dem derover fra Herby – de som duvet utpå sjøen så om kveldene og blåste fløyte og sang.» (Jølsen 1988, s. 118) Hun legger merke til at de har det lyst og bekymringsløst, noe som står i sterk kontrast til hennes eget liv og virke. *Fernanda Mona* tar for seg historien til Rikkas niese og hvordan prokuratoren blir en form for verge for henne. I denne romanen blir glansen til Herby uttalt enda mer eksplisitt. «Herby, kjærlighetsgården hadde brede fløyter og et stort ur, der i stedet for alminnelige slag spilte en besynderlig melodi i skillet mellom dag og natt.» (Jølsen, 1988, s. 263) Betoningen av Herby som kjærlighetsgården er et gjennomgangstema i romanen. At klokkespillet skiller seg ut gir også et inntrykk av at her har vi med noe storslaget å gjøre. Slik beskrives eiendommen i *Fernanda Mona*:

---

Herby gård var som et blekt ansikt, der smiler med ømme øyne. Herby gård hadde latter i solskinn – lot jo litt søvning i skodde. – var jo litt trist i regn: men når månen kom, spillet i eventyrene om Herby, i eventyr om fangne kvinner og raske herrer, om elskovsdrømmer og elskovslek. – og sant for Gud: Ikke

<sup>8</sup> Rousseau argumenterte blant annet for at mennesket skulle vende tilbake til naturen, og gjennom en ny oppdragelse, skape et nytt samfunn og en natur i pakt med denne naturen.

<sup>9</sup> Det pastorale hyrdelandskapet har sitt utspring i Arkadia som er et landskap på Peloponnes i Hellas. Fra renessansen og fremover skildres motivet i litteraturen og malerkunsten som et sorgløst og uendelig vakkert sted der gjetere ser til horden sin mens de hviler under skyggefulle trær.

kunne brudeklær av hviten silke eller skogjomfruens kåpe lyse hvitere enn Herby om natten. Herby gård var slik et fredet sted. Utenfor slo nok misunnelsens bølger, stygt der skulle leves, stygt skulle der tales; *for svertes skulle Herby – bli sort som Gan.* (Jølsen 1988, s. 265 - min uthevelse)

Her settes Herby opp som en motsetning til Gan. Det står direkte i teksten at onde tunger til og med forsøker å baktale gården slik at den skal få samme ryktet som Gan. Fra innledningen til dette delkapittelet husker vi at Gan gård forklares som levende mørk og besjelet. I det siste kapittelet av *Rikka Gan* blir det påpekt at disse skyggene er uforanderlige: «Sort lå Gan gård med sitt søvnige ekko. Og trerøttene skalv nede i hagen. – Ingen snakket på Gan og ingen lo, og var det som noget var dødd i Gan gårds sjel siden hin hårde lange stormens natt.» (Jølsen 1988, s. 185) Gan er fortsatt et uinnbydende sted. Det som skal forestille et hjem er i virkeligheten uhyggelig. Dersom det har forandret noe i sin karakter etter Rikka og Fernandas død trekkes det frem at det har blitt enda mer introvert og avvisende, noe som forklares med at en bit av sjelen har dødd. Ved å stille disse to brukene opp mot hverandre, forankrer det et bilde av to motsetninger som fosterer ulike mennesker. Vi husker fra innledningen at Gan gård nærmest slumrer om dagen, men får sin kraft og styrke i mørket. Herby derimot blir lattermild i solen, men samtidig får den også preg av eventyr og stemning i måneskinn. Det er altså noe mer helhetlig i sjelen til gården og hvordan denne fremstilles i motsetning til Gan.

Rikka har et annet syn enn det generelle samfunnet på folket fra andre siden av vannet:

Og så sig da bitterheten atter frem når hun tenkte på dem, når hun så lyset av røde lykter derover – eller hørte sangen ute på vannet. - Å nei, Rikka Torsen brydde seg ikke om å se nogen av dem igjen- minst av alle den unge mann med den skjønne munn. Hva skulde det være til? Han vilde ikke elske henne, og hun- vilde ikke ikke elske ham. Nei. Nei. - - (Jølsen 1988, s. 121)

De røde lyktene som Rikka observerer kan ha flere funksjoner. <sup>10</sup>Dersom vi tenker symbolsk kan fargen stå både for lidenskap og kjærlighet. På den andre siden kan de også representere Rikkas hat. Rødt er en farge som er lett å oppfatte, derfor kan den tjene som et signal om fare og advarsel. Sammen med sangen er det lett å tolke dem som et tegn på fellesskap og igjen en

---

<sup>10</sup> Innenfor teateret er det dessuten en gammel skikk at når den røde lykten ble satt ut var det utsolgt til forestillingen. De begynte å markere fullt hus på denne måten i alle fall fra tidlig attenhundretall.

slags oppfyllelse av et ideal. For Rikka blir det en smertefull påminnelse om alt hun har måttet forsake. Det sammenfaller med tidligere refleksjoner hun har gjort seg om Herbyfolket:

De mennesker derover, tenkte Rikka Torsen. - Javvist er de smukke! - Javisst er de nydelige! - de er som de nette smykker i perlemorskålen – de hadde heller ikke noget merke ved sig av livsens svimlende dybder. - - - Men se– om de nu blev kastet ut fra sin tilmålte vei, disse mennesker, tenkte hun videre – Om de måtte drikke av ydmygelsens og lidelsens beger, da vilde skjenkes dem lidelsens sjel. (Jølsen 1988, s. 122)

Rikka har utviklet et hat overfor dem som tilsynelatende kan gå gjennom livet uten vanskeligheter og slit. Hun spør seg hvordan de ville håndtere å bli tvunget ut i motgang. Dette er motivasjonen for at Rikka fortsetter å plotte. Planen hennes består i å finne en måte å skade eller ødelegge for menneskene hun anser for leve et liv hun aldri får tilgang på selv. Det er en tanke som ikke er forenelig med det som regnes som god dannelse. Hvis vi ser på Rikkas liv som et liv med begrensede muligheter kan dette forstås som en desperat handling. Hele sitt liv er alt hun har blitt matet med kunnskapen om Gan, og når hun endelig har oppnådd målet og kommet tilbake dit, er det likevel noe hun må betale prisen for hver eneste dag, både mentalt og fysisk.

For å gjennomføre planen forsøker Rikka å få gjestene til å overnatte på Gan. Å foreslå det for herr Aga er feilslått, siden han tar det som en oppfordring til å tilbringe natten med henne. Hun vurderer å springe båtene lekk. Dette slår hun fra seg siden hun kan bli sett av noen fiskende smågutter. Den foreløpige løsningen blir å være med på selskapelighetene for å vente på en mulighet til å få gjort den planlagte skaden:

Da endelig satte Rikka Torsen sig inn blant gjestene for å se hvad tid og anledning vilde gi. «Hvorfor snakker de ikke til mig?» tenkte hun som satt der og lot blikket flakke. «Hvorfor trekker de stolene vekk, eller – er det av godhet bare?» Og hun satt der lenge og tenkte på dette og så på de rike, unge mennesker. –Om det nu var vinen, tilslutt påkom det henne en lyst til å leke med livet og med dem: «Var de med forrige år og beså gan?» spurte hun plutselig en av damene. Nei, hun hadde ikke vært med. «Vet de at der er lønneganger her?» spurte Rikka Torsen. - Jo, damen hadde hørt det. (Jølsen 1988, s146, 147)

Selv om Rikka slår seg ned blant de besøkende, er hun veldig var på omgivelsene, og hvordan de oppfører seg overfor henne. Dersom vi skal legge Rikkas refleksjoner til grunn kan det virke som Rikka ikke er en del av noe samfunn. Hun er fremmedgjort og står utenfor fellesskapet, noe som blir tydelig gjennom at de ikke snakker til henne og trekker unna

stolene. Planen med brannen får en annen form. Rikka observerer tilsynelatende frie mennesker utfolde seg, og igjen fører den pressede situasjonen hun er i til at galskapen tar overhånd. Hun beveger seg mellom en virkelighet som er traurig og begrensende, og en innvendig fantasiverden, og ut fra denne er det mulig å lese Rikka som en parallell til den skrivende kvinnen. I den indre verden har Rikka på lik linje med en forfatter av et verk kontroll, og når utsiden går i et annet tempo, er det ikke til å unngå at disse verdene krasjer og at dette drar med seg noen ringvirkninger. Hun produserer ingen roman i virkelig forstand, men konstruerer en fiksjon:

Å skrive, en handling som ikke bare «virkeliggjør» kvinnens av-sensurerte forhold til sin seksualitet, til sin væren som kvinne, men gir henne adgang til egen styrke; det vil gi henne eiendom tilbake, gledene, organene, de uendelige kroppslige territoriene som har vært holdt forseglet: det vil rive henne løs fra overjeg-strukturen der man alltid holdt av samme plass for henne som skyldig. (Skyldig i alt, bestandig: i å begjære, i å ikke begjære, i å være frigid, i å være for «het», i ikke å være begge deler på en gang, i å være for mye mor, og ikke nok, i å ha barn, og ikke ha, i å amme, og ikke amme ...); Gjennom dette arbeidet med utforskning, analyse, inspirasjon, denne befrielsen av den eventyrlige teksten i henne selv som det haster at hun lærer å si frem: en kvinne uten kropp, stum, blind, kan ikke være en god kriger. Hun begrenses til å være krigerens tjener, hans skygge. Den falske kvinne må drepes fordi hun lærer den levende å puste. Skrive inn pusten fra hele kvinnen. (Cixous 1993, s 285)

I sin fantasiverden fanger hun opp gjenstander som har tilhørt gården siden Brynhildas tid, gammelt legendemateriale og de lengslene hun ikke får utløp for. Det kan til og med være rom for å spørre seg om ikke denne verdenen hun skaper seg er et surrogat for det hun mister.

Når Rikka forkaster planene om en brann, kan det leses som at hun beveger seg bort fra et førsteutkast eller en skisse. Hélène Cixous skriver om den kvinnelige skribenten: «Hun må skrive seg selv, fordi det dreier seg om oppfinnelsen av en ny opprørs skrift, som i frigjøringens øyeblikk tillater henne å virkeliggjøre bruddene og endringene som er nødvendige i hennes historie (...)» (Cixous 1993, s 285) Nå er det en omskrevet versjon som settes i omløp. Gjennom dette kan vi se Rikka som metafor på begynnende frigjøringskamp. Dette kan medføre voldsomme konsekvenser:

Når det «fortrengte i deres kultur og samfunn vender tilbake, er det en eksplosiv retur, absolutt ødeleggende, omveltende, med en kraft som aldri ennå har vært frigjort, proporsjonalt med den mest kolossale av undertrykkelser: for når Fallosepoken er over, vil kvinnene enten ha blitt tilintetgjort eller brakt til den høyeste og voldsomste glød. I deres histories lange klangløshet levde de i en drøm, i kroppen, men de var stumme, tause, i stemmeløse opprør. (Cixous 1993, s.291)

Ved at hun deler dette med den unge kvinnen ved siden av seg, er dette første gangen Rikka åpner opp denne fantasiverdenen for andre, og det nedlegges et skille mellom det indre og det

ytre. Hadde hun vært en forfatter kunne det representert at hennes verk ble offentliggjort. Rikka er i begge verdener og nå er ikke grenselandet mellom fantasi og virkelighet lenger hennes alene. Måten virkelighet og fantasi blir sammensmeltet på kan sees i sammenheng med Gilbert og Gubars lesning av hvordan kvinnens kreative utvikling skiller seg fra mannens:

(...) The woman writer recovers herself as a woman of art. This, where the traditional male hero makes his "night sea journey" to the center of earth, the bottom of the mere, the belly of the whale, to slay or be slain by the dragons of darkness, the female artist makes her journey into what Adrienne Rich has called "the cratered night of female memory" to revitalize the darkness, to retrieve what has been lost, to regenerate, reconceive and give birth (Gilbert og Gubar, 2000, s 99)

Rikka gjør gjestene til en del av sin fantasi og spør om de kjenner til de hemmelige rommene på gården. «Da sprang først frøken Katarina op. Siden alle de andre unge damer. Og de begynte lekende å famle over tapetene. - De banket også, i veggene, med sine fine, små knoker og la hodet inntil for å høre hulrommets lyd.» (Jølsen 1988 s 147) Katarina og Rikkas ambivalente relasjon har vi allerede sett på. Katarina er den første som spretter opp her og vil utforske huset, noe som er litt i strid med det forsiktige idealet til en drømmekvinne. De andre unge damene følger hennes eksempel. Denne letingen etter de hemmelige rommene fremstår eventyrlig, og Rikka får rollen som en historieforteller. «Om de andre hadde hørt sagnet om at den som fant lønngangen, skulde bli dronning? - eller: hun skulde få en mann deilig som en gud. Eller: Hun skulde få den hun hadde kjær.» (Jølsen 1988, s. 147) I dette ligger noe ufarlig ved at hun frir til drømmer om oppvartning og en vakker og myndig mann. Hun tar det som kan kalles den borgerlige kvinnens drømmer og bruker dem som lokkemiddel. Rikka fortsetter å lede de unge gjestene på leting innover i hovedhuset:

«I finner den lettere ovenfra,» sa Rikka Torsen –og de fulgte henne villig oppad trappen og videre fra rum til rum. - Ingen av de unge damer la merke til hvordan Rikka Torsens ansikt for hvert rom de kom lenger bort fra trappenedgangen blev hvitere og smilet større. «Let bare!» sa hun stadig.» Der! - Kanskje der! - Gad vite hvad I vilde si til det I fant derinne. -Haha. (Jølsen, 1988, s. 147)

Rikka blir stadig mer kreativ. Denne delen av *Rikka Gan* preges av bevegelse og aktivitet. De går stadig oppover og innover i huset. På et tidspunkt kommer følget inn i et rom som beskrives slik: «Det var et stort hjørneværelse, det med mange store ullhauger utover gulvet, og et langt bord hvorpå det blant annet stod et gammelt krus og et kobberkar. - Damene tydde sig som fluer mot rutene og lyset.» (Jølsen 1988, s. 148) Damene blir skildret som fanget i dette rommet, og de sammenlignes med fluer som presser seg mot ruten og lyset. Dette bildet

er mektig fordi det kan tolkes som et bilde på friheten de ikke kan nå, fordi glasset holder dem innestengt. Men også siden insekt ofte trekkes mot lys, er det en av måtene å fange dem på. Kan glasset leses som den tilværelsen de underdanige kvinnene har? De er på et vis fanget i sine hjem som døtre og siden husfruer. Først er de sine foreldres eiendom, deretter tilhørende ektemennene. Det vil alltid være en vegg som skiller dem fra å ta sine egne selvstendige valg. Vi har tidligere sett at Rikka brukte fagre løfter for å få damene med seg. Kanskje representerer Gan Rikkas personlige glass og muligens er den eneste måten hun kan frigjøre seg på å bryte ut og la fantasiene blande seg med virkeligheten?:

Ja, hvad gjør vi nuh? – Har I noengang kløvet i berg så høit og galt at i hverken kom op eller ned? - skal jeg fortelle jer historier mens I står der? - Har I hørt om fru Brynhildas døtre? - - Den ene drepte sitt barn og skjulte det i lønnegangen her. Jo, pass bare på – ha ha ha – der er barnelik i gangen. Søk! Søk! - Og her toges begge fru Brynhildas døtre for å brennes som hekser; men de blev ikke brent, – fordi de fikk flyktet inn i skogen - - Ja, nu mørkner det alt. Å se der – rørte ikke ullen sig? - - Damene så alle forskrekket dit hun pekte – og i det samme hørtes en skarp lyd som av fyrstål der strøkes. «Vad var det?» spurte en av dem. «Hvad var det ja?» gjentok Rikka Torsen, hun satt med begge hendene bak ryggen (Jølsen 1988, s. 148)

Rikka forsterker husets og rommenes uhyggelige effekt ved å knytte sagn og slektshistorie til det. Gan som alltid har blitt sett på som levende for beboerne, får nå den samme effekten for de besøkende. Det såes tvil om hva som faktisk er virkelig og ikke. Det virker som det for vitnene i alle fall ikke oppleves som noen illusjon. Lydene og skyggene i krokene både er der, og forsterkes ytterligere av rekvisittene i rommet. Det kan nesten se ut som huset selv hjelper til for å bygge opp den skremmende virkningen. Om dette er en illusjon får stå åpent, uansett forsterkes denne tanken av at Rikka holder hendene bak ryggen og setter seg ned i en haug med ull. «(...) Ja. Nu mørknet det alt – å se der – rørte ikke ullen sig?» (Jølsen 1988. s. 148) Fordi damene er redde i denne konteksten og derfor kan fremstå upålitelige, er det fullstendig mulig at Rikka selv setter i gang skremslene.

Hendelser tidligere i romanen klargjør at det ikke er første gangen Rikka plotter mot andre. Fru Aga liker seg ikke på Gan da hun forsøker å overnatte der og erfarer et «spøkelse» Det er grunn til å tro at dette er iscenesatt av Rikka for å holde henne unna. «- Inne i gangen stod jomfru Rikka da fru Aga hadde kjørt av gården. «Den gang rakk jeg ærend, Fernanda,» sa hun og lo så inderlig godt.» (Jølsen 1988, s. 109) Det passer dårlig for elskerinnenforholdet å ha en kone på gården. Derfor er det lett å tenke seg at Rikka agerte spøkelse i denne sammenhengen, og det kan ikke utelukkes at hun muligens gjør det igjen:

(...) Atter lød den skarpe strykende lyd. «Men vad er det, jomfru Rikka?» ropte frøken Katarina og sprang nogen skritt frem som i selvforsvar. Rikka Torsen så stivt fremfor sig og smilte: «Det er kobberkaret –smidd av Vilde Vå» Rr– rr- rr- rr!» klang det i det samme i kobberkaret. «Hørte I det svarte? «Spurte Rikka Torsen, først utfordrende som før. - Men så reiste hun sig og blev stående. - «Vet I hvorfor det svarte?» Mumlet hun så lavt ved sig selv. «Jo, jo, – Det er fordi det er en morder her inne. -- Forstår I det ikke? - Forstår i det ikke, spør jeg? - og over det hvite ansikt dro sig som jordskimlete skygger- Så – plutselig – løftet hun hendene over hodet og fór skrikende tilbake for en dvask røk som seg opp fra den ullhaug hun hadde sittet i. Men verre skrek de unge damer- de trodde såvisst at allverdens styggelse var kommet over dem– og de stimlet sig sammen i en klatt oppe ved vinduet. - men en av dem fikk også vinduet, av kroken og – Guds- hjelp! – Så hørtes der et høyt, vilt skrik over de andres, og – en dump lyd nedifra bakken. (Jølsen 1988, s. 148 – 149)

Karet har etter det Rikka sier merkelige egenskaper. Det gir beskjed når det blir passert av ugjerningsmenn og får en funksjon som varslers om død, enten kommende eller at noen har drept i fortiden. Rikkas målsetning er å skremme eller skape en dramatisk effekt og det greier hun. Det er ikke sikkert at damene kjenner hverandre godt og dette kan virke splittende på dem siden det ikke er lett å vite hvem som eventuelt er morderen, dersom denne i det hele tatt eksisterer. Flammene kan være påsatt av Rikka, siden hun allerede tidligere har lekt med tanken på å brenne ned Gan, og i kaoset har hverken forteller eller de tilstedeværende fullt fokus på henne. Det viser seg at dette peker frem mot et dødsfall. Noen får åpnet vinduet og kommer seg ut. «Hun blir jo liggende.» var der nogen som ropte. Hun har slått sig ihjel!» Katarina! Katarina!» (Jølsen 1988, s. 149) At det er nettopp Katarina som er død gir en rekke spørsmål. Hoppet hun av ren skrekk? Ble hun hjulpet ut? At karet klinker skal etter sigende indikere et mord? Hvem har drept henne? Eller har huset selv hjulpet til? Det er spørsmål som står åpne for tolkning. Teksten gir i alle fall Rikka et mulig motiv:

(...) Vel så hun nu kanskje frastøtende ut bland disse livets forkjælte. - - Men hadde vel hun bedt Agas gjester komme - - hvem eide Gan, hun eller Aga? Aga som eide det i kraft av usle mynter, eller hun som eide det i kraft av forfedrene? – Og med hvilken rett kom så disse menneskene i Torsners hus og vred sine skuldrer vekk og gjorde Rikka Torsen ondt? - Hun skulde gjengjelde det- gjengjelde det- så hun også frøken Katarinas vakre ansikt imellem dem. Frøken Katarina var ikke bedre enn de andre. (Jølsen 1988, s 146)

Rikkas passive aggresjon, har eksaltert i hevnløst. Hun føler at det er henne som i form av fødselsrett er den virkelige eieren til Gan. Ved å invitere inn besøkende har Aga tråkket over to grenser. Ikke bare eier han Gan fordi han sitter på skjøtet til eiendommen, men samtidig

demonstrerer han at makt betyr mer enn arv. Måten han utøver denne makten på er gjennom å holde sammenkomsten sin på Gan fremfor den gården han faktisk bor på. Rikka får både mulighet og en ekstra motivasjon til å straffe gjestene. Hun reagerer på følgende måte når Katarina dør:

Rikka Torsen, med en gang ganske rolig –og hun gikk frem og trampet i ullen. -døren ble revet op, og kavalerne kom inn tilkalt av skrikene. - Deres forlovede ligger utenfor vinduet:» sa hun til ham med den skjønne munn. Den unge mann uttalte blott navnet og styrtet tilbake, - De øvrige fulgte efter ham, mange i flokk og en efter en. - - - tilsist ble Rikka Torsen alene (Jølsen, 1989, s 149)

Rikka hisser seg ikke opp. Faktisk presiseres det at hun er rolig. Det er en forskjell fra det følelsesmessig oppstyrtete mennesket vi har fulgt gjennom de foregående scenene. Nå er det en ro over situasjonen. Hun har fått sin hevn. Mannen som hun har hatt et godt øye til står plutselig der og er helt fri. Samtidig som Rikka nå vet at disse menneskene har en jevnbyrdig smerte med henne, noe som blir tydelig gjennom Kais smertefulle reaksjon. De kan ikke lenger glede seg bekymringsløst.

#### **4.9 To sider av samme sak?**

Rosemary Jackson påpeker i kapitlet «Fantastic Realism» at:

An uneasy assimilation of Gothic in many Victorian novels suggests that within the main, realistic text, there exists another non-realistic one, camouflaged and concealed, but constantly present. Analogous to Freud's theory of the workings of the Unconscious, this inner text reveals itself at those moments of tension when the work threatens to collapse under the weight of its own repression. (Jackson 1981, s. 124)

Grunntanken er at det finnes en underliggende og skjult historie kamuflert under den realistiske teksten i endel tidlig litteratur av kvinnelige forfattere. Denne måten å skrive på var en mulighet de første kvinnelige forfatterne hadde for å få frem budskapene sine. Gilbert og Gubar har følgende løsningsforslag på problemet for kvinnen som vil skrive:

Before the woman writer can journey through the looking glass, toward literary autonomy, however, she must come to terms with the image of the surface of the glass, with that is, those mythic masks male artists have fastened over her human face. (...) A woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of «angel» and «monster» which male authors have generated for her. Before we woman can write, declared Wirginia Wolf, we must «kill» the « angel in the house. « In other words,



women must kill the aesthetic ideal through which they themselves have been killed into art. (Gilbert og Gubar 2000, s 16-17)

Dette er på ingen måte en enkel løsning. Det krever at kvinnen blir klar over sin stilling som underordnet og at hun finner mot til å bryte med en maskulin norm som har dominert samfunnet. For å få til dette hevder Gilbert og Gubar at kvinnen må ta fullstendig innover seg denne todelingen mellom engel og monster, forstå hvordan den har påvirket og fortsatt influerer henne, og tilslutt drepe engelen for å oppnå fullstendig frihet til å være hele seg som menneske såvel som kunstner.

Dersom vi skal lese Rikkas historie med utgangspunkt i disse teoriene, kan Katarinas død tolkes annerledes. Gilbert og Gubar skriver. «(...) The monster may not only be concealed behind the angel, she may actually turn out to reside within (or in the lower half) of the angel.» (Gilbert og Gubar 2000, s. 29) Med denne tilnærmingen er ikke Katarina lenger en fysisk karakter, men et bilde på engelen som en del av Rikka selv. Rosemary Jackson gjør en tilsvarende feministisk lesning av *Jane Eyre*:

Jane Eyre and Lucky Snowe (Both orphans, ie. fantasies of being without origins.) are isolated women seeking emotional and sexual fulfilment, but they are unable to create «whole» selves within a hostile male order.<sup>11</sup> They remain partial «Part of Jane is externalized as the «mad» Bertha Mason, whose female passion, anger, energy and resentment are looked away by the romantic (byronic) figure of Rochester. Bertha remains confined to the attics of Thornfield hall until she is almost consumed (by her own fire) and has to leap to her death. Jane cannot be reconciled with this demonic, desiring, “other” side of herself. (Jackson 1981, s. 125)

Bertha, eller de egenskapene denne karakteren representerer blir innestengt. Hun er høyrøstet, sint og full av energi. Dette kunne vært en lesning av Rikka. De er begge representanter for en gruppe karakterer som bryter tvert med den ønskede normen. Gilbert og Gubar åpner også for å se et slikt dobbeltgjengermotiv i *Jane Eyre*:

(..)Bertha has functioned as Jane’s dark double throughout the governess’s stay at Thornfield. Specifically, every one of Bertha’s appearances—or, more accurately, her manifestations—has been associated with an experience (or repression) of anger on Jane’s part. (Gilbert og Gubar 2000, s. 360)

---

<sup>11</sup> Protagonisten i Charlotte Brontës *Villette*.

Det vi kan lese av begge romanene hvis vi tar med oss denne måten å tolke romanene på, er at de begge to tematiserer hvordan en understrøm av følelser, som ikke regnes som kvinnelige likevel kan få utløp ved å skape seg et alibi for dem. I *Rikka Gan* er det da gjennom Katarinas død englesiden av Rikka som dør. *Jane Eyre* tematiserer derimot da at den gale utgaven av Jane representert gjennom Bertha Mason dør og engelen blir tilbake.

Etter Katarinas fall springer alle ut og Rikka blir igjen alene en stund. «Smell nu påny,» sa hun og trådte hen til kobberkaret – da skimtet hun noget som lå nede i bunnen. Hun tok det op. Det var frøken Katarinas elfenbensvifte.» (Jølsen 1988, s.149) Det nevnes ikke at karet smeller, men siden viften er i elfenbein som er farget hvit, er det mulig å lese den som siste rest av engelen. Hvordan viften havnet der i bunnen er usikkert. Kanskje mistet Katarina den da hun ble urolig av spenningen Rikka skapte? Slapp hun viften og utløste lyden i kobberkaret? En slik lesning kan underbygges av at karet ikke smeller på nytt når Rikka oppfordrer det til å gjøre det. Men vi får ingen sikker forklaring fra selve lesningen av romanen. Her kommer vi inn på et mulig dobbeltgjengermotiv. Dersom vi skal lese romanen etter denne tolkningen, er vi nødt til å forklare sitatet om den unge mannens sorg over forloveden annerledes enn vi har gjort. Med slike briller blir isteden den unge mannens sorg i virkeligheten en sorg over at Rikka frigjør seg fra den de lovene et maskulint samfunn har skapt for henne:

Rikka Torsen satte sig ned med hendene for øinene, men hørte allikevel hvorledes der blev sprunget i ut i gangen og smelt i dørene. Og hun hørte jammer og gråt. Så synes hun engang det stilnet derute, – og hun våget å se ut av vinduet.– Da så hun dem stå med senkede hoder om en båre. Der- ved siden av lå den unge mann ikne. Og der- imellem hvite laken lå– så hun frøken Katarinas deilige, bleke ansikt med de lukkede øine. - - Så vendte Rikka Torsen seg vekk fra vinduet og satte sig påny inne i værelset med hendene for ørene. Men om litt hørte hun atter klagene og jammeren. Og det steg og sank, steg og sank. Men tilslutt synes hun det blev enstonig som sjøskvulp i gråvær. - Da forstod hun at de gikk med båren ned til båten. Rikka Torsen tok vekk hendene fra hodet, det var store røde merker efter dem, og hun så sig om med matte øine. «Først ler de,» sa hun sakte. «Siden gråter de» (Jølsen 1988, s. 149)

Da får alle scenene en annen betydning, og når Katarina ligger der blek, passiv og livløs, er det ikke henne Rikka har drept. Isteden en annen side av seg selv, eller et drømmebilde av engelen, og hun har fått tilgang på en autonom, selvstendig frihet og kraft i den hun er. Jammeren og gråten i sitatet kan forstås som at samfunnet sørger kollektivt over denne formen for frigjøring. Selv om engelen er død og monstret er frigjort, blir hun «fordømt» i samfunnets øyne. En slik lese måte er slettes ikke problemfri. Vi skal nøye oss med at det er en

mulig forståelse av en del av teksten, som kan forandre og problematisere innholdet. Det må presiseres at det heller ikke går an å lese romanen som helhet ut ifra dette.

#### 4.10 Mene, Mene, Tekel, Upharsin?

Gangene på Gan kan sees som en slags huleformasjon. I hulelignelsen redegjør Platon for et tenkt eksempel hvor det bor mennesker dypt nede i en hule.<sup>12</sup> Langs hele den ene siden av hulen går det en bred åpning som fører opp mot lyset. Folket nede i dypet har bodd i denne hulen hele livet, og de er lenket rundt ben og hals, slik at de er nødt til å sitte urørlige på samme sted. De kan derfor bare se direkte på huleveggen, uten å bevege på hodet. Et godt stykke overfor dem brenner det en ild, og mellom ilden og fangene strekker det seg en vei. Langs veien er det bygget en lav mur som minner om en slik mur som brukes dersom man skal vise frem et dukketeater. På denne veien går det mennesker som bærer med seg gjenstander, blant disse figurerer av mennesker og dyr. Menneskene som bærer med seg gjenstandene kaster ingen skygger for fangene, men det gjør derimot figurene de bærer. De innestengte ser bare disse skyggene og tror det er virkeligheten slik den faktisk er. Disse skyggene på veggen kan forstås som virkeligheten slik den fremstilles i tale og diktetekunsten. Hva ville hende om en av disse fangene kom seg løs og så verden slik den virkelig er? Han ville nok både bruke tid på å forstå det han så, og på å tilpasse det mer nyanserte synet til den tidligere begrensede synsvinkelen. Dersom fangen ivrig over det han hadde forstått hadde vendt tilbake til hulen og forsøkt å dele med de andre fangene, er sjansen stor for at de hadde slått ham i hjel for denne innsikten, dersom de var i stand til det. Likevel presiserer Platon at det nærmest er en plikt at den som er opplyst skal vende tilbake til grotten og prøve å frigjøre de som fortsatt er i uvitenhet om den virkelige verden.

Gilbert og Gubar påpeker imidlertid at hulen kan ha en tilleggsdimensjon:

Although Plato does not seem to have thought much about this point, a cave is – as Freud pointed out – a female place, a womb shaped enclosure, a house of earth, secret and often sacred. To this shrine, the initiate comes to hear the voices of darkness, the wisdom of inwardness. In this prison the slave is immured, the virgin sacrificed, the priestess abandoned. (Gilbert og Gubar 2000, s 93)

---

<sup>12</sup> Hulelignelsen står i Platons hovedverk *Staten*. Her lar han filosofiske poeng komme til orde gjennom ulike dialoger han skriver for Sokrates.

Sitatet ovenfor peker på dobbeltheten hulrommet har i sitatet, og hvor nært det er mellom friheten og det å bli innestengt. En hule kan være et bilde på en grav eller et siste hvilested. Ikke minst er det å bli lukket inne en redsel som et klaustrofobisk menneske kan lide av. Dette kan nyansere tolkningen av hvorfor Rikka tenker på å sette fyr på gården. Gan er en grav i det henseende at flere har dødd der «Denne vei» sa Rikka Torsen og viste dem videre. - - - «Her drepte en mann sig,» hvisket hun. - fordi djevelen truet ham til det. Det vil da si: livet ble ham for hårdt.» (Jølsen, 1988, s 147) Dette tematiserer nok en gang det innestengte og lukkede ved gården og hvor vanskelig det er å frigjøre seg fra Gan. Når livet blir hardt kan de som bor på Gan drives til selvmord.

Vi har sett hvordan Gilbert og Gubar påpeker at for at en kvinne skal kunne skrive fullstendig autonomt, er hun nødt til å drepe engelen. Imidlertid understreker de nødvendigheten av et oppgjør med både engel og monster for å oppnå dette:

And, similarly, all women writers must kill the angel's necessary opposite and double, the «monster» in the house, whose Medusa face kills female creativity. For us as feminist critics, however, the Woolfian act of «killing» both the angel and monsters must begin with an understanding of the nature and origin of these images.” (Gilbert og Gubar 2000, s. 17)

Engelen og monsteret er konstruert for å skape orden og å tolke kvinnen i det som har vært et maskulint univers:

Unlike her male counterpart, then, the female artist must first struggle against the effects of a socialization which makes conflict with the will of her (male) precursors seem inexpressibly absurd, futile, or even - as in the case of the Queen in ‘Little Snow White’ - self-annihilating. And just as the male artist’s struggle against his precursor takes the form of what Bloom calls revisionary swerves, flights, misreading’s, so the female writer’s battle for self-creation involves her in a revisionary process. Her battle, however, is not against her (male) precursor’s reading of the world but against his reading of her. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization. Her revisionary struggle, therefore, often becomes a struggle for what Adrienne Rich has called “Revision” the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction ... an act of survival. Frequently, moreover, she can begin such a struggle only by actively seeking A female precursor who, far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against patriarchal literary authority is possible. (Gilbert og Gubar 2000, s. 49)

Mot slutten av romanen foreslår Rikka for Aga at hun skal forlate Gan. Dette er han lettet over. Hun forhandler seg frem til en pengesum til Jons eldste datter, flukthet til seg selv og et løfte om at Jon skal få være gårdens forpakter resten av sitt liv. Etter forhandlinger får Rikka

gjennomslag for kravene sine, og på denne måten har hun sikret slektsgården en stund for familien, selv om det blir i hennes fravær. Før hun reiser er det en scene der hun vandrer fra rom til rom i huset.

Rikka gikk gjennom alle Gan gårds værelser og mørke rum. Hun så dem for første gang i sitt liv, og hun tok avskjed med dem som der en skal reise en lang reise, men nok tror sig å komme tilbake en gang – med strålekrans om hodet. - Rikka Gan stod en stund i hver av de halvmørke rum og så sig om fra golv til tak, og det drog forbi henne i en ustanselig strøm, - ord som var blitt sagt, handlinger som her hadde blitt utført. (Jølsen 1988, s. 178)

Rikka har aldri sluppet tak i ambisjonen om at hun skal gjøre noe stort. Igjen ser vi at skjebnen er tilstedeværende. Rikka er knyttet til Gan og derfor kan hun ikke se for seg at hun aldri vil komme ditt igjen. I begynnelsen av romanen nevnes trærne på Gan: «(...) Blev stående og sprike uraktige døde, som jordfunne trær med røttene opp.» (Jølsen 1988, s. 104) Trær er avhengige av røtter godt plantet i jorden for å ha gode vilkår for vekst. Mennesker har røtter og dette at Rikka er sikker på at hun vil komme tilbake, viser at tilknytningen til gården står sterkt. I tillegg kan det påpekes at hun skal komme tilbake med en stråleglans rundt hodet som symboliserer æren moren innbilte henne i barndommen at hun ville oppnå engang. Englene har også en slik glorie, men dersom vi ser det i tråd med Rikkas karakter, kan det også symbolisere et oppnådd eller fremtidig nivå av skaperkraft. Vi har allerede sett at Simone de Beauvoir skriver om mannens kreativitet som autoritet, fordi han skaper noe slik som de mannlige gudene ofte gjør. Hvis vi forstår denne passasjen i et slikt lys, kan det tolkes som om Jølsen her dekonstruerer premisset for det kreative, ved å påpeke at denne gudommelige skaperkraften kan komme fra begge kjønn.<sup>13</sup>

Det har blitt påpekt i Jølsenforskningen at skjebnemotivet er overordnet, og det er ikke min hensikt å tilbakevise dette. Jeg vil likevel utforske en annen mulig lesning. Mot slutten av romanen kommer skjebnemotivet eksplisitt til uttrykk gjennom en spesifikk gjenstand. Som i likhet med karet og bøylen tillegges overnaturlige egenskaper. Det er antagelig et beger fra Brynhildas tid:

---

<sup>13</sup> Innenfor litteraturvitenskapen hvordan tekster problematiseres og forandres ved å se på premisset de er bygget på.

Fru Brynhilds var hun kalt denne mektige frue –fra hennes tid skrev det sig kanskje det underlige beger av ler, det med de kronrakede munker i bønn. De der i lys av svinnende dag ble til kvinner på rad og rekke i en galge, mens galgen dannede av begerets rand, hvorpå de uleselige sifre stod risset. -Og fra hennes tid skrev sig kanskje det irrede kar av kobber, der var smidd av en rømling fra Sverige. (Jølsen 1988 se 103 – 104)

Begeret er knyttet til både det religiøse og hedenske. Om dagen er motivet fromme munker i bønn. At de er ute i dagslys gir et inntrykk av noe stuert og akseptert. I mørket forandrer dette bildet seg. Da skjer en metamorfose til hengte kvinner i en galge. På samme måte som munkene danner også disse et fellesskap. Bønn kan gi assosiasjoner til fremdrift og noe positivt, galgen impliserer derimot dom, straff og noe skammelig. På sin vandring mellom rommene kommer Rikka inn i værelset hvor begeret befinner seg:

Hun tok enogså i det gamle beger og gikk bort til vinduet med det - - - Så gåtefullt det var, dette beger! - Og i sin stigende tross risset hun med nålen tegnene etter rundt kanten. – Da så hun riktignok at det kom en gulaktig farve frem av støvet- - og hun så at der blev bokstaver. - - hun så at det blev ord- med punkter og stjerner, mellom hvert. - - - Og der blev mer- Gud hjelpe Rikka Torsen. - trakk det seg ikke om til en flammende skrift langs begerets rand! - I neste øieblikk falt begeret i gulvet. - - - Mene, «Mene, Tekel, Upharsin» hadde hun lest i flammene langs med randen.<sup>14</sup> (Jølsen 1988, s. 179)

Selv om begeret er en bruksgjenstand, er det samtidig en helligdom på Gan. Støvet kan indikere at ingen drikker av det. Rikka er modig som tar denne urgamle gjenstanden og faktisk risser etter tegnene som allerede er der. Resultatet er at det kommer ord. Det kan bety at de er der fra før, på den andre side kan det fortelle oss noe om kvinnens vei til skriften. Når Rikka trasser kan hun ha tatt skapertrangen til et nytt nivå og nå gitt den utløsning gjennom ordene. Når det skrives at «det ble mer» kan det leses som det fortsetter å skape sin egen fortelling, både skriftlig, mentalt og metaforisk. Skriften som kommer frem kan da forstås som en advarsel om at dette er å skride langt utover grensene for en kvinne.

---

<sup>14</sup> Mene, Mene Tekel Upharsin er ifølge Daniels bok, kapittel 5, vers 25- 28 de mystiske ordene en usynlig hånd skrev på veggen ved gjestebudet til kong Belsasar. Profeten Daniel ble tilkalt og tolket det på følgende måte: Mene – tellet har Gud ditt kongedømmes dager og gjort slutt på det. Tekel: Veid er du på vektskålen og funnet for lett. Mene – tellet har Gud ditt kongedømmes dager og gjort slutt på det. Tekel: Veid er du på vektskålen og funnet for lett. Peres (fremkommer ikke av uttrykket, men fremkommer av vers 28.) Delt er ditt rike og gitt til Mederne og Perserne. Natten etter gjestebudet blir kongen drept. Fortellingen er opphavet til uttrykket «skriften på veggen» Mene tekel kan være et forvarsel om endelig domsigelse.

Vi har sett at valgene Rikka gjør i denne romanen absolutt ikke har noen ensidig bakgrunn. Det har bakgrunn i både historisk og kulturell påvirkning. Hun er oppdratt i en slekt der kvinnene er sterke og selvstendige og der fokuset er å ta vare på røttene sine og gården. Når hun oppgir sin frihet for et høyere formål ser vi at dette gir henne mulighet til å favne det hun har søkt og drømt om fra barnsben av. Samtidig gjør tapet dette innebærer henne oppmerksom på den verden hun gir avkall på. Det kan se ut som det er en overordnet skjebnebestemmelse, likevel tar Rikka tar sine egne og modige valg. For hun er selvgående og har sin egen vilje. Om hun isteden forsøker å realisere seg selv og ta kontroll ser vi at det stemmer med Gilbert og Gubar sine teorier om engel og monster. Hvis det leses som om Rikkas verden utvides og galskapen tar overhånd er det omslag til tragedie. Vi har vurdert tesen om at fantasien kan nyttes som en mestringsstrategi. I den forbindelse har vi satt Rikkas skapende krefter i sammenheng med den skrivende kvinnen og spurt oss om ikke Rikkas galskap egentlig i virkeligheten er et utløp for skapertrang og kreativ utfoldelse? Det er ikke lett å konkludere om deler av det som skjer på Gan hender i fantasien, eller om Rikka er en del av en større, magisk og overnaturlig sammenheng.

Kanskje finnes det ingen gode og overgripende svar. Kanskje er det ikke noe ensidig svar, kanskje ligger løsningen et sted mellom galskap, kriminalitet, undertrykking og kreativitet. Et menneskesinn er mangfoldig og sammensatt og det samme er Rikka som karakter.





## 5 Rikka og mennene

### 5.1 Det maskuline og det feminine

Kjønn og hvordan kjønns kategorier og relasjoner er fremstilt litterært, gir oss et innblikk i hvordan samfunnet var og er strukturert. Litteraturen vil på sitt vis alltid gå i dialog med omverdenen. Oppgaven har til nå hovedsakelig fokusert på kvinnene i romanen med Rikka i sentrum. Det er de som fremstår som hele og selvstendige. Mot slutten av romanen gjør prokuratoren noen opptegnelser: «Rikka Torsen Gan og Fernanda Torsen Gan - - Begge av så gammel slekt at mennene er degenererte og kvinnene underkastet manier(...)» (Jølsen 1988, s 184) Degenerasjon er en sterk betegnelse siden det forteller oss noe om en familie med sterke kroppslige eller mentale defekter, og i praksis sier han rett ut at denne slekten egentlig ikke burde formere seg videre, derav får gammel slekt en dobbeltbetydning. Familien fra Gan er gammel både i alder og som i betydningen utdatert. Vi har allerede sett at mennene i slekten ofte er skyggemennesker som ikke har noen egentlig rolle i historiens fremdrift. La oss undersøke Jølsens fremstilling av mennene i romanen litt nærmere. Hvem er de? Hvilke funksjoner fyller de? Er det mulig at de fremstilles på samme måte som kvinnen hos noen av Jølsens samtidige forfattere? Hvilken overgripende funksjon kan dette ha?

I *Rikka Gan* finnes det en episode som beskriver handlekraftige menn du aldri får vite detaljer om. De er tilstede og fungerer mer som plottbevegende typer enn personligheter. Et eksempel er tidlig i romanen. Hvor det fortelles om tiden etter at Ganslekten hadde forlatt gården: «Imens hadde trærne trivdes i Gan gårds have. Der var blitt røde epler og gule plommer og brede, velluktende linder. Men da gården kom i bondehender, blev lindene felt, og opp av de saftige stubber skjød tykke skudd, mens de gode frukttrær, berøvet sitt ly, langsomt døde ut ett etter ett.» (Jølsen 1988, s 104) Siden historien foregår tidlig på attenhundretallet, er det naturlig at disse bøndene er menn. Disse skildringene står i sterk motsetning til hvordan Brynhilda pleide gården. På feminine hender vokser, trives og utvikles gården, mens den preges av forfall og død når de maskuline overtar kontrollen. Det kan også henvises til at eiendommen faktisk er så knyttet til den slekten som skal følge den, at Gan protesterer og sørger ved å visne bort, når den havner utenfor familien.

Hvor mange eiere det har vært etter Brynhildas tid er ikke spesifisert. Det blir heller ikke redegjort for hvor lenge gården var på fremmede hender. Romanen gir oss bare en unøyaktig hentydning til at det har gått et stykke tid: «Tid forløp, og sol og blest tørret saften i de avkuttete lindestammer.» (Jølsen 1988, s 104) I teorien kan det ha gått opp til flere generasjoner fra Brynhilda, og til disse ukjente bøndene og frem til romanens nåtid, der hvor nok en handlekraftig mann overtok Gan. Mattias Aga blir da en videreføring av de før omtalte «bondehendene» Den første egenskapen ved ham vi presenteres for er at han er formuende. «På denne tid var det at rike Mattias Agas oppkjøper kom og tilhandlet sig Gan gård ved sjøen, og dens mølle og skog og dens privilegerte sag.» (Jølsen 1988, a 104) At Aga er velhavende blir fremhevet flere ganger i teksten både gjennom at det repeteres eksplisitt både at han har råd til å kjøpe seg Gan som er en storgård, og samtidig at han har en oppkjøper som sørger for handelen på hans vegne. Allerede i dette ligger det hentydning til at dette er en ressurssterk mann.

Agas oppkjøp av gården fungerer som igangsetter av plottet. Han muliggjør at Ganslekten kan komme tilbake til gården og hans relasjoner til karakterene er med på å skape noen av de konfliktene vi allerede har sett på tidligere i oppgaven. At han bor borte fra Gan i perioder er med på å skape en følelse av at han kommer utenfra og inn.

## **5.2 Den passive maskuliniteten**

Jon Torsen er som vi har sett tidligere det mannlige alibiet for at slektslinjen er tilbake på eiendommen og samtidig for at gården driftes standsmessig. Kvinnene klarer å la Torsen beholde en form for tilsynelatende verdighet, ved hele tiden å gi ham et aktivt alibi, samtidig som de skyver ham unna. Dette gir en dobbelteffekt. Samtidig som han blir beskyttet fra å ta avgjørelser han egentlig ikke er i stand til, forhindrer de at Mattias Aga ser hvor håpløs forpakteren i virkeligheten er.

Det antydes at Torsen ikke nødvendigvis er like fornøyd med ordningen, likevel lar han seg styre og aksepterer sin rolle. Kvinner fremstilt i litteraturen, blir som Gilbert og Gubar peker på ofte innestengt, eller de stenger seg selv inne. Mye av det samme skjer her siden Torsen nærmest blir forvist til kammerset sitt. Han blir holdt utenfor diskursen og befinner seg på et avstengt område, der han har begrenset handlekraft. Dermed fremstilles Torsen som en karakter som er i en passiv posisjon. «Kvinnene styrte til hverdags. Og til søndag, når Aga

var der, da skikken de Jon Torsen i vei med strikkeklær under trøien. - Ulykkelig var Jon Torsen stakkar, han dullet overbøiet avsted med hånden om sin skjeggepjuskede hake.» (Jølsen 1988 s. 108) Beskrivelsen av Torsens holdning, illustrerer at selv om han aksepterer tingenes tilstand, er det slettes ikke sikkert han er like fornøyd med denne måten å bli avspist på. En skjeggepjuskete hake indikerer noe ustelt, og å tildekke dette som ikke er godt ivaretatt, kan gjerne være et bilde på skam eller å være flau. Det er tydelig at kvinnene, som i praksis er formynderne hans, ikke ønsker at Torsen skal snakke med Aga. Når Aga spør etter Torsen blir han møtt med følgende utsagn fra Fernanda:

«Min mann sitter inne i sitt kammers og tenker,» sa hun. «Han tenker så meget på å få utført det beste. Han er en trofast hund er han, som gjerne gav sitt liv for Hr. Aga. - Så sa forresten prosten i Moskog. « Jon Toren har bare en feil,» sa hun - «Det er bare det at han er noget forknytt av sig. Og ofte er det som om ordenes rette betydning blir sittende ham i halsen.» Men se, - det sier jeg, hr Aga – om det så skal tales om Moses, hadde han heller ikke godt for sin tunge, - - og hvem tjente vel sin herre bedre?» (Jølsen 1988, s. 108)

Torsens underordnede rolle understøttes av at han beskrives som en trofast hund. Her illustreres et aktivt maskespill. Alle parter vet nok i realiteten hvordan Torsen egentlig er, men ved å sammenligne ham med Moses, har Fernanda trukket parallell til det som i religionshistorien fremstilles som en patriarkalsk og tenkende leder. Han gav alt for sin overordnede og på samme måte indikeres det at Torsen vil tjene Aga, med alt hva han har. Sammenligningen mellom den udugelige Torsen og den handlende Moses må derfor sees på som ironisk.

Torsen får lett tanken hen på bonden i et sjakkspill. Brikken er den svakeste i et parti, og slik kan Torsen leses som kvinnenens brikke i et spill som dreier seg om herredømme over gården. Selv om det er en svak brikke, er den på ingen måte uviktig i spillsammenheng. Bonden må flyttes ut først, for at de andre brikkene får mulighet til å flytte på seg, og det samme kan forstås med hvordan Torsen gir kvinnene spillerom på en lignende måte. Torsen har ingen egen historie i fortellingen som blir redegjort for. I stedet muliggjør han andres. Dette kan sammenlignes med det tradisjonelle synet på kvinnene i mannlig litteratur, som vi allerede har sett på. Vi merker hvordan avmakten er tydelig både i Torsens holdning, og ved å akseptere sin skjebne, omfavner han det passive idealet.

### 5.3 Speilet hvor hun så seg selv

I utmarka til Gan gård har Rikka nattlige møter med en merkelig skikkelse kalt Vilde Vå. Ann Kristin Drevdal argumenterer for at «Vilde Vå er et rent drømmeprodukt, som viser seg for Rikka i hennes delirium.» (Drevdal 2005, s 48) Kari Christensen er langt på vei enig i Drevdals lesning og påpeker at «Hennes opplevelser av Vilde Vaa, Brynhildadøtrene og fortiden kan slik sett forklares som hallusinasjoner.» (Christensen 1989, s 106) I følge Helge Nordhahl «(...) møter hun ham i en underlig scene, hvor hun nok er i morfinrus.» (Nordahl 1991, s 103) Arnhild Skre konstaterer at «I kjærlighetslengsel forsvant hun i skogsmosen og sovnet med drømmer om det vakre spøkelset Vilde Va<sup>15</sup>.» Skre 2009, s 138) Gerd Karin Omdal poengterer at «Rikka har en fantasielsker i skogen, som hun kaller Vilde Vå (...)» (Omdal 2010, s.154) I disse tilfellene vises det en helhetlig oppfatning om hvordan Vilde Vå skal forstås, noe som har dekning i romanen: «(...) - Og som hun satt der, Rikka Torsen, kom hun til å elske sitt drømmebillede i den skikkelse det nu og – hun synes – alltid hadde stått for henne. Det var så mangt – tenkte hun – hvem visse om der ikke var mennesker som hørte sammen, selv om århundrer skilte? -» (Jølsen 1988, s 122) Som illustrert her har oppfatningene av Vilde Vå som fantasifoster grundig belegg i teksten fordi det skrives eksplisitt at han er et drømmebilde for Rikka. Nordhahls oppfatning av at Rikka skulle bruke morfin, er den som fremstår mest tvilsom, siden det ikke er noe i teksten som tilsier at dette er tilfellet. Kari Christensen påpeker riktignok at «I debutromanen *Ve's mor* lar Ragnhild Jølsen hovedpersonen ende som morfinist.» (Christensen 1989, s. 80) Men det er slik jeg ser det tvilsomt å anta at dette skulle gjelde Rikka.

Jeg vil undersøke om det er mulig å lese Vilde Vå som en speiling av Rikka for å se om jeg kan finne noe som utvider forståelsen av hvem denne karakteren kan være. Rosemary Jackson gjør for eksempel en lesning av Heatcliff i Emily Brontë's *Wuthering Heights*. «Heatcliff is all that the other characters are not. He is closer to the demonic than to the human, but he is not supernatural. He and Cathy are to non-identical doubles, reflections of a unified self.» (Jackson 1981 s. 128) Finnes det belegg for å lese den samme forbindelsen mellom Rikka og Vilde Vå? La oss begynne med å se på etymologien bak navnet Vilde Vå.

---

<sup>15</sup> Navnet Vilde Vå og Vilde Vaa brukes om hverandre alt ettersom hvilken utgave av Rikka Gan som refereres fra. Utgangspunktet for denne oppgaven er 1988-utgivelsen og her skrives det Vilde Vå.

Dersom vi går til bokmålsordboken er Vilde opprinnelig et gammelt nordisk navn. Det er en kortform av Alvhilde sammensatt av alv og strid eller kamp. I tillegg kan ordet vilde leses som å ville eller ha egenvilje. Vilde er et kvinnenavn som er gitt til en mann. Det er ikke uvanlig at det finnes navn som kan brukes på begge kjønn. Vilde har derimot ikke noen tradisjon som mansnavn i Norden. Vå defineres som både skade og uhell og samtidig engstelse og uvisshet. Dette passer godt med den vanskeligheten det er å plassere Vilde Vå. Han bringer med seg noe urovekkende og fremstår vanskelig å gripe rundt. Samtidig er det noe ladet i fremstillingen av scenene mellom Rikka og ham. Vilde Vå omtales stort sett som «adelsmannen eller rømlingen» når han knyttes til fortiden. Det er Rikka som gir han navnet Vilde Vå. Rikka selv har både feminine og maskuline trekk:

Om Rikka Torsen var smukk? Kanskje Rikka kunde kalles smukk. Hun hadde skjær hud over rettskårne trekk, og kraftige hvite hender. Men hun hadde også fremstående, blasse øine som stakk så besynderlig av mot det sorte hår. Og hun var bred over hoftene og ugratiøs – undtagen når sinnet kom i oprør, enten nu av sorg eller glede, da kunde hun få over sig en utfordrende og selvbevisst gratie som stod hun foran et speil. Visstnok ikke det lille gulrammede som hang i et hjørne av hennes kammer og gav henne skjævt ansikt, men snarere et av blålig skinnende metall. (Jølsen 1988. s. 111)

Denne beskrivelsen av Rikka viser at hennes skjønnhet er tosidig. På den ene siden fremheves trekkene som særlig rene, og huden er fin og lys i tråd med samtidens idealer. På den andre siden beskrives øynene som fargeløse og hun bryter direkte med idealene om en nett kropp. Som vi tidligere har sett i eksempelet med engelen er det gjerne når kvinnen er passiv at hun blir sett på som vakker. Rikka blir skildret som mest yndefull, sammensatt og skjønn når hun gir uttrykk for sterke følelser.

Dersom vi ser skildringen av Vilde Vå i forbindelse med Rikka, legger vi merke til at de har likhetstrekk. Opplysninger om Vilde Vås utseende er mer sparsomme, men noen inntrykk får vi. «Hvem er denne unge mann,» vilde Rikka Torsen spurt - «han med gangen, munnen og det bleke ansikt.» Vilde Vå.» (Jølsen 1988, s 122) I denne skildringen er at utseendets hans ikke er beskrevet spesifikt, men at det heller blir pekt på noen attributter som skiller seg ut. Gangen hans blir påpekt, og vi får vite noe konkret om Rikkas fysikk i romanen. Under den tidligere omtalte leken med hauk og due på Gan roper Aga ut de siste duene og «Jomfru Rikka kom farende på den ene siden – i lange spenstige steg og med løftet kjole(...) At Rikka Torsen var smidig! -Slik hun lot ham komme innpå sig, men svinget rundt og lot ham gripe i luften! - Slik hun sprang i møte, og hit og dit, og han fikk aldri henne! - - «(Jølsen 1988, s 110) Denne enorme vitaliteten er tradisjonelt ansett som maskulin. Kvinnene

skulle ha dårligere utholdenhet og de skulle i alle fall ikke vise det dersom de var raskere enn menn. Både Vilde Vå og Rikka beskrives med blek hud, det var i tidsånden at folk av høyere byrd skulle være bleke.

Hvis vi tolker Vilde Vå som et bilde på Rikkas frigjøringsprosesser, blir et mannlig alias måten Rikka kommer seg bort fra begrensningene hennes kjønn legger på henne. Dette er ikke noe som kan forstås helhetlig ut av romanen, men et forsøk på å gi et bidrag til forståelsen av den mystiske utenforskikkelsen som Vilde Vå er. Dette står ikke i motsetning til tidligere forskning. Vilde Vå er fortsatt inspirert av Rikkas tankegods, forskjellen er at hun bruker denne figuren annerledes, enn om den skulle være en ren fantasielsker.

#### **5.4 Menn som hjelper kvinner**

Det er to menn i *Rikka Gan* som omtales i mer forsonende ordlag enn de andre. Arnhild Skre skriver i *La meg være som leoparden* at «bare to forstod hvordan Rikka led og ante hvilke forferdelige handlinger hun utførte, men hverken sorenskriveren på Haug, eller klokkeren i sognekirken var i stand til å berge henne.» (Skre 2009, s. 139) Disse mennene blir skildret på en positiv måte, og får en hjelperfunksjon for Rikka. De er ikke dømmende overfor henne, de forsøker aldri å trekke henne ned eller tale henne til rette. Tross de viktige stillingene de har i sognet, kan de ikke frelse henne når vanskene virkelig kommer, men de har på hver sin måte mulighet til å lette byrdene.

Prokuratoren har et usedvanlig klarsyn. Han er tilstede under hauk og due-leken. «Rikke, Rikke!» skrek prokuratoren, og hans stemme blev tynn og skingrende. «Ikke, Ikke» Svarte Gans hemmelighetsfulle ekko.» (Jølsen 1988, s 111) Det kan se ut som han forstår spenningene mellom Aga og Rikka. Han roper etter henne når de løper vekk. Advarselen er berettiget, men som vi ser, når den ikke frem til Rikka. Når han forsøker å advare henne tolker jeg det som om han vil advare henne mot faren han ser i relasjonen til Aga.

Den gamle Klokkeren er Rikkas morbror. Han er eldre, døv og har tjent som klokker i tredve år. Fordi klokkeren er av mannslinja til Gan må han nødvendigvis være svakelig. Karakteren hans er religiøs på den milde og nåderike måten, noe som kommer eksplisitt til uttrykk da noen av de lettere kriminelle, som ligger utenfor kirkeporten, ber om hans bistand. «Min fred er fra Gud sa jeg. Man hvad jeg kan gi jer, skal I få- - Og så klemtet jeg så smått

med min minste klokke. Og straks blev det stilt i haven. - - «(Jølsen 1988, s 114) Rikka uttrykker at den eldre mannen nok lever i sin egen verden, likevel er det med stor ømhet hun fortsetter å besøke ham. Senere når Rikka besøker kirkegården og finner gravhaugen hvor Inger har begravd barna hennes i smug, finner han henne. «Men jeg vet det nok, jeg,» la han til – jeg vet nok hvad, når kvinnene kommer snikende og blomstrer graver ved nattestid.» (Jølsen 1988, s 158) Denne kloke mannen har kanskje mistet en sans, det kan sees som synet har blitt forsterket i isteden. Han observerer de fortvilete kvinnene i samfunnet som av ulike grunner må ta livet av eller mister ungene sine, og han ser smerten deres både i oppførsel og ved at de pynter disse gravene som for de fleste kanskje ser ut som vanlige hauger.

Fellestrekket mellom begge disse karakterene er at de er bygget over samme lest. De er kloke menn som virkelig ser Rikka mer nyansert, i motsetning til for eksempel Aga. Klokkeren er hindret av at han er pasifisert både på grunn av sitt opphav og alderdom, og prokuratoren gjennom at han ikke skjønner hele sammenhengen i det som skjer på Gan før det er for seint for å kunne bistå Rikka.

Vi har vært inne på Fernanda og Rikkas endelikt. I denne situasjonen får de to kloke mennene likevel gjort noe for Rikka. Prokuratoren forfatter en redegjørelse for Rikka og Fernandas synder, men presiserer at. «(...) Den annen ser jeg lite særst ved, og hennes misgjernings størrelse, kan andre måle. - Men således er det at den første, Rikka Torsen Gan- må kunne unndskyldes fremfor Guds domstol(...)» (Jølsen 1988, s 184) Skrivet er et forsvar for Rikka og det forklarer at handlingene til Rikka bør tilgis. Det kan være en oppfordring til leseren om å ikke stille seg til doms over Rikkas handlinger uten å se nyansene i disse. Der prokuratøren bidrag er konkret og lovgivende, er støtten fra klokkeren av en ganske annen karakter. Han ror ut på sjøen og ringer i klokken sin for Rikka. «Så foldet han hendene og leste og mumlet. - - -» Han har lyst fred over henne. I overensstemmelse med prokuratøren nevner heller ikke han noe om Fernanda.

## **5.5 Feminisering av de mannlige karakterene**

I Jølsens samtid var det romantikkens fremstilling av kvinnen som husfrue, mor og kjærlighetsobjekt som dominerte. Det viser seg at det vokser frem en bevissthet om en mer nyansert kvinneskikkelse i takt med at kvinnene tok til ordet i tidsskrift og litteraturen. Tidligere i denne oppgaven fremmes hypotesen om Jølsens mannlige karakterer beskrives på

samme måte som hennes mannlige medforfattere skildret kvinnen. Det kommer delvis frem av analysen at hun gjør det og at det er stereotyper fremfor egentlige karakterer vi ser i romanen. La oss likevel gå problemstillingen litt mer etter sømmene. Christensen påpeker at «Ragnhild Jølsen fikk kritikk for at hun skildret menn mer som typer enn som levende mennesker.» (Jølsen 1988, s. 61) Den slående likheten med mennenes fremstilling av kvinnelige karakterer, kan være med på å påvise at Jølsen gjorde dette bevisst fordi hun la merke til at de mannlige forfatterne ikke beskrev hele kvinner, og at hun derfor istedenfor å søke seg til mannlige forbilder eller bruke pseudonym, valgte å snu rollene. Dersom hun skildret karakterene med en slik hensikt, ville hun ha kunnet understreke et poeng, som ikke nødvendigvis ville bli forstått i hennes samtid, men som ville invitere til grundigere undersøkelser på et senere tidspunkt. Jølsen levde i en tid hvor det skjedde raske utviklinger i samfunnet, og vi kan anta at hun observerte hvordan samfunnet gjorde fremskritt. Dermed kan hun ha tenkt at den dårlige forståelsen av romanen var midlertidig.



## 6 Oppsummering

Som vi har sett gjennom denne oppgaven har mottagelsen Ragnhild Jølsen fikk som forfatter, blitt mye preget av hvordan kritikere oppfattet fremstillingen av Jølsens kvinnelige karakterer, og hvordan Jølsens forfatterskap som helhet skilte seg fra oppfatninger om hvordan et kvinnelig forfatterskap skulle være. Ved å velge bort et pseudonym, ble Jølsens forfatterskap lest som et *kvinnelig* forfatterskap, fremfor et kreativt arbeid. Min tese går ut på at Jølsens romaner, med sine sterke karakterer og subversive motiver, bidro til å endre det etablerte kjønnsrollemønsteret. Med utgangspunkt i *Rikka Gan* viser jeg hvordan Jølsen i sine tekster snur om på maktstrukturer i samfunnet.

I det innledende kapittelet åpner jeg med å vise til Jølsens samtidige kritikere og hvordan disse oppfattet henne som forfatter. Dette skaper grunnlaget for den videre problemstillingen min. Jeg ser på den motstanden forfatterskapet hennes har fått, og hvordan denne har handlet mer om kjønnsrollemønster og maktstrukturer enn om hvorvidt tekstene har gode kvaliteter. Når tekstene hennes fikk anerkjennelse, var det i de tilfellene hvor de kunne tilskrives en mannlig forfatter.

Til sist i innledningen gir jeg en kort redegjørelse for Jølsens biografi, noe som legger grunnlaget for det neste kapittelet.

I det andre kapittelet ser jeg nøyere på den historiske resepsjonen som Jølsens forfatterskap har fått. Jeg går gjennom ulike vinklinger som har vært gjort på tekstene hennes til nå. Jeg viser hvordan forfatterskapet hennes av mange er forsøkt marginalisert. Flere har forsøkt å lese tekstene hennes i et psykoanalytisk perspektiv, og for eksempel Janet Garton har prøvd å lese tekstene hennes i et feministisk lys. Tekstene hennes har også blitt vurdert med vekt på symbolikk og eventyrmotiver, et eksempel på dette er lesningen til Olav Solberg. Det som er gjennomgående i alle lesningene jeg har sett på er at Jølsens egenartethet og kompleksitet blir bemerket hos samtlige.

I teorikapittelet legger jeg vekt på Simone de Beauvoir, Helen Cixous, Gilbert og Gubar og Rosemary Jacksons arbeid. Hver av disse skriver seg inn i en feministisk litteraturkritisk tradisjon, og alle har sett på kvinnens posisjon som skapende subjekt. Jeg ser på hvordan de utforsker ulike aspekter ved den skapende kvinnen, hvordan hun tvinges til å bryte ut og gjøre opprør mot samfunnets autoriteter. Her gjør jeg rede for begreper som blir sentrale i den videre lesningen min av *Rikka Gan*. Særlig viktig blir Gilbert og Gubars teori

om engelen og monstret i litteraturen. Som jeg viser i nærlesingen min, bryter Jølsen med nettopp denne dikotomien ved å la sine kvinneskikkelser være sterke og nyanserte. Også Jacksons teori om hvordan fantastikk kan åpne opp for samfunnskritikk blir viktig, når jeg senere viser hvordan Rikka blir innestengt og holdt nede på Gan, men likevel får fremmet en verden som kan minne om den kvinnelige forfatterens kreative univers i utfoldelse.

Tilslutt gjør jeg en analyse av *Rikka Gan*. Først gjør jeg en feministisk lesning av Rikka. Jeg utforsker noen elementære punkter ved slektshistorien, oppveksten og hvordan disse peker frem mot Rikkas selvstendige valg. For å belyse dette går lesningen særlig inn på Rikka i relasjoner til de andre karakterene og hennes erfaringer i møte med disse. Arbeidet med romanen illustrerer at hun på ingen måte er en statisk figur, men i stadig utvikling mot en realisering. Imidlertid er denne psykologiske utviklingen hindret av omgivelsene som sørger for at hun stadig stagnerer.

Jeg viser hvordan huset, Gan gård, er en egen karakter i romanen, som symboliserer den kvinneslekten som Rikka stammer fra. Selv den huleliknende utformingen av huset understreker relasjonen mellom kvinnene og gården. Eiendommen og gården binder sammen fortid og nåtid, både ved parallelle hendelser og gjennom stammoren Brynhilda. Gården skildres med et mørke, og dette mørket nevnes gjentatte ganger i forbindelse med dystre hendelser og karakterenes, og da særlig Rikkas, psykiske tilstand. Rikka forteller at mørket skyldes forbrytelser i fortiden, hvor kvinnene begikk barnemord og begravde likene under gården. Om Rikka er en troverdig forteller her, er opp til leserens tolkning. Fortellingen lager uansett en parallell til Rikkas eget liv, hvor hun også føder i hemmelighet og dreper barna. Rikka bidrar til å videreføre husets mørke. Gan gård blir et uttrykk for Gankvinnenes felles skjebne og arv. Kampen mot skjebnen er et gjennomgående tema i romanen, og dette er tydeligst i Rikka Gans kamp for selvhevdelse og kontroll over eget liv. Rikkas utenomekteskapelige forhold til Aga skaper flere scener hvor denne kampen kommer til syne. Ved å inngå dette forholdet, sikrer hun familien en plass ved gården. Slektsfølelsen er sentralt i Rikkas identitet, og mange av valgene hun tar er fundert i overbevisningen om at hun og familien hører hjemme på gården. Familien hennes presser henne inn i forholdet til Aga, noe som i praksis betyr at hun blir skjøvet ut i prostitusjon. Når hun bruker kroppen sin til å skaffe seg innpass på gården, enda hun historisk sett selv har et eierskap til den, tvinges Rikka til å underordne seg mannen. Hun har stor integritet, og forholdet går på bekostning av denne. At hun presses inn i situasjonen, betyr imidlertid ikke at hun inntar en offerrolle. Tvert imot er

hun selvstendig i sin seksualitet, hun tar både initiativ og hun setter grenser. Forholdet preges av en skjev maktbalanse. Agas eierrett til gården sikrer ham kontroll over familien hennes, og denne kontrollen bruker han til å få viljen sin i relasjonen med Rikka. Det kreves at hun er tilgjengelig som objekt for Agas seksualitet. Når hun ved et tilfelle nekter, blir hun umiddelbart omtalt som «gal». Her viser jeg til Gilbert og Gubar, som poengterer at galskap og sykelliggjøring har vært brukt som forklaringsmodell når kvinner har tatt tilbake kontroll over egne liv. Rikka blir forsøkt fremmedgjort for sitt liv og sin seksualitet. Hun protesterer mot denne fremmedgjøringen, først ved å avvise Aga, og deretter ved å låse ham ute fra rommet sitt. Hun tar med andre ord sitt eget rom på gården i besittelse, så vel som kontroll over sin egen kropp. Denne kontrollen merker henne som et «monster», og hun straffes for det. Først og fremst er hun plaget av samvittighetsnag, men Aga påfører også familien hennes sanksjoner og straff. Scenen understreker den makten Aga besitter, når han eier gården som familien tilhører.

Moren til Rikka, som gjennom hele Rikkas barndom snakket om å vende tilbake til Gan gård, blir med tiden urolig for Rikkas posisjon og funksjon på gården. Hun ser at det mørket som finnes på gården er i ferd med å overta datteren, og hun ønsker at datteren skal ut i lyset. Moren ser dermed for seg en kontrast mellom Rikka og Gan gård, og med den også gankvinnenes historie. Det er et uttrykk for morens ønske om at Rikka skal klare å bryte med den dystre skjebnen som knytter Gan gård og gankvinnene sammen. Rikkas sterke identitetsfølelse med gankvinnenes historie og tilhørighet til gården gjør at hun forblir i forholdet til Aga, men hun må samtidig finne en utvei som gir henne mulighet til å realisere seg selv. Ettersom hun ikke har makt til å endre på de ytre omstendighetene, skaper hun en indre verden. Denne bygges opp gjennom en kombinasjon av drømmer, historiske anekdoter, gjenstander som kan knyttes til stammoren og legendemateriale. Her trekker jeg en parallell mellom Rikkas indre fantasiverden og den skrivende, skapende kvinnens frigjøringskamp. Rikka plasserer seg i en gudeliknende posisjon i sin fantasiverden, hvor hun får kontroll over gårdens skjebne. Hun forestiller seg at gården skal brenne, noe som markerer hvor dypt konflikten i Rikka går. Gården representerer hele hennes slektshistorie og identitet som Gan, noe som var målet ved prostitusjonen. Når hun drømmer om å ødelegge gården, forteller det noe om hvor desperat Rikka er etter å kontrollere livet sitt.

Det finnes en viktig parallell/ kontrast mellom Rikka og Katarina. Katarina er en representant for den lykken Rikka føler at hun er avskåret fra: hun er velstående, hun er ung

og hun er lykkelig forlovet med en vakker mann som Rikka begjærer. Enkelte likhetstrekk viser også kontrastene mellom dem, som for eksempel at begge kvinner kler seg i røde kjoler når de innleder forhold til en mann. Men mens Rikka kledte seg i rødt for å forføre Aga, får Katarina en rød brudekjole. Også her får lys og mørke viktige symbolfunksjoner. Mens Rikka er knyttet til det Gangårdens mørke, er Katarina forbundet med lys og finvær. I oppgaven min velger jeg å lese Katarina som Rikkas dobbeltgjenger. Hun er engelen, og slik Gilbert og Gubar påpeker må engelen dø før kvinnen kan frigjøre seg. Da Katarina dør, er det Rikka som står igjen. Rikkas frigjøring fra det patriarkalske samfunnet har gitt henne en autonom frihet. Samfunnets sorg over Katarina kan leses som en forlenget sorg over Rikkas krav om selvstendighet. Denne selvstendigheten gjør Rikka til slutt i stand til å forhandle frem en løsning som gagnar alle parter. Hun sikrer familien sin fast plass ved gården, og nok midler til at hun selv får økonomisk frihet og mulighet til å forlate gården. Å forlate gården for godt innebærer et stort offer, men det innebærer samtidig tilsynelatende en sjanse til å frigjøre seg fra den skjebnen som gården utgjør. Slik leser jeg også skjebnemotivet i begeret som Rikka finner før hun forlater gården. Beget viser to fellesskap, et fellesskap bestående av munkene i bønn, og et annet fellesskap bestående av hengte kvinner. Mens Rikka tar avskjed med huset hun har knyttet hele sin identitet til, tørker hun støv av beget. Jeg leser ordene som da kommer tilsyne under støvet som uttrykk for kvinnens vei til skriften. Rikka har allerede vist at hun henter styrke i å skape. Teksten på beget er en advarsel mot kvinner som skrivende mennesker, men samtidig trekker Rikka nå et bånd mellom skriften og de falne kvinnene. Teksten, den endelige dommen, bidrar til å frigjøre henne.

Avslutningsvis ser jeg på fremstillingen av mannen i romanen. Jeg viser hvordan menn generelt er fremstilt mer stereotyp enn de kvinnelige karakterene. De mannlige karakterene har også ofte underlegne posisjoner i relasjon til kvinnene. Et eksempel på dette er Jon Torsen. Han fremstilles som svakelig, men viktig i den forstand at han er kvinnenes alibi for å være på Gan. De beskytter ham mot vanskelige avgjørelser. Samtidig forhindrer de at Aga ser Torsens svakhet. Torsen blir et skalkeskjul for den makten kvinnene på Gan besitter. Torsen selv aksepterer at det er kvinnene som har makt. Her plasserer Jølsen Torsen i en posisjon som tradisjonelt har vært tildelt kvinnen. Torsen forholder seg passiv, han holdes utenfor viktige avgjørelser og han skjermes for omverdenen. Fremfor å være en selvstendig karakter, blir han et redskap kvinnene bruker i kampen om Gan gård. Aga har en liknende funksjon i historien. Selv om han har mye makt over kvinnene i Ganslekten, skildres han som en

endimensjonal karakter. Leseren får svært lite informasjon om ham, hans viktigste rolle i teksten er å være utløser for kvinnenens historie. De eneste mennene i romanen som skildres med nyanser, er klokkeren og prokuratoren – som tilfeldigvis også er de to mannlige karakterene som gjenkjenner Rikka som en nyansert person.

I Rikkas fantasiverden møter hun karakteren Vilde Vå. En etymologisk analyse viser hvordan navnet knytter karakteren til en kombinasjon av maskuline og feminine trekk. Mens Vilde er et tradisjonelt kvinnenavn i Norden, er det også beslektet med ordet «Vilje». Som vi har sett, er viljestyrke gjerne definert som en maskulin egenskap, samtidig som den hos Jølsens karakterer først og fremst er plassert hos kvinnene. Vå henspiller på voldsomhet, skade eller engstelse. Vilde Vå har i tidligere lesninger blitt tolket utelukkende som Rikkas imaginære kjærlighetsobjekt. Jeg velger å også lese Vilde Vå som Rikkas speilbilde. De har flere likhetstrekk, og jeg leser ham som Rikkas mannlige alias. Hun henter ham frem når hun er alene i skogen, når hun har mulighet til å utfolde seg kreativt og uavhengig.

I Jølsens forfatterskap kan en se hvordan fremveksten av nyanserte, sterke kvinnekarakterer skjedde parallelt med kvinnenens inntog i den litterære tradisjonen, både som kritikere og forfattere. Jeg mener at Jølsen, ved å skildre menn som passive objekter, eksperimenterte med subversivitet. Hun snudde om på tradisjonelle maskuline og feminine roller, og lot kvinnene være de ledende, aktive partene. Ved å flytte på posisjoner og maktstrukturer litterært, gjorde hun det også mulig for en leser å observere maktstrukturene klarere. Samfunnet i *Rikka Gan* er mannsdominert, men kvinnene har utviklet strategier for å få kontroll over sine egne liv og sin eiendom. Romanen skildrer kvinnenens kamp for frigjøring og selvhevdelse i dette samfunnet, og fremmer kreativitet og skapelse som en nøkkel til denne frigjøringen.

## **Bibliografi**

### ***Primærlitteratur:***

Jølsen, Ragnhild (1988) *Rikka Gan*, Aschehoug & co (W Nygaard), Oslo.

### ***Sekundærlitteratur:***

Austen, Jane (2004) *Persuasion*, Oxford University Press, New York.

de Beauvoir, Simone (2011) *The Second Sex*, Vintage Books, New York.

*Bibelen Den Hellige Skrift*. Den gamle og det nye testamentets kanoniske bøker, (1988), Norsk Bibel A/S, Gjøvik.

Bjørneboe, Jens (1995) *Drømmen og hjulet*, Pax forlag, Oslo.

Bjørneboe, Marianne (1996) *Drømmen om det vakre: om kjærlighet og ambivalens i to romaner av Ragnhild Jølsen*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, universitetet i Oslo.

Bjørnstjerne Bjørnson (1923) *Lenonarda*, Gyldendalske boghandel, Kristiania.

Bukdahl, Jørgen (1924) *Norsk National Kunst*. Litterære essays, Aschehoug, København.

Bull, Paasche og Winsnes, (1923) *Norsk litteraturhistorie* bind 5, H. Aschehoug og co, Oslo.

Brontë, Emilie (2003) *Wuthering Heights*, W. W. Norton & Company, New York.

Brontë, Charlotte (2000) *Villette*, University Press, New York.

Brontë, Charlotte (2001) *Jane Eyre*, W. W. Norton & Company, New York.

Christensen, Kari (1989) *Portrett på mørk Treplate: Ragnhild Jølsens liv og forfatterskap*

Cixous, Helene (1975): "Medusas latter" i Kittang et al. (Red.) (2003): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.

Collet, Camilla (2006) *Amtmannens døtre*, Vigmostad & Bjørke, Bergen.

Collet, Camilla (2012) *Fra de stummes leir*, Gyldendal, Oslo. (E- bok)

Drevdal, Ann Kristin (2005) *Sagn som gnistrer i mørket: en lesning av Rikka Gan i lys av myten om Demeter*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitet i Oslo.

Elster, Kristian (1924) *Illustrert norsk litteraturhistorie II. Fra wergelandstiden til vore dage*, Oslo, Gyldendal,

Garton, Janet: (1993) *Norwegian Women's Writing 1850-1990*, the University Press, Cambridge.

Gilbert Sandra M og Susan Gubar (2000) *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University press

Haarberg Jon, Selboe Tone, Aarset Hans Erik *Verdenslitteraturen: den vestlige tradisjonen*, Universitetsforlaget, Oslo.

Jackson, Rosemary (1981) *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London/ New York.

Jølsen, Ragnild (1988) *Ve's mor*, Aschehoug & co (W Nygaard), Oslo.

Jølsen, Ragnild (1988) *Fernanda Mona*, Aschehoug & co (W Nygaard), Oslo.

Jølsen, Ragnild (1988) *Hollases Krønike*, Aschehoug & co (W Nygaard), Oslo.

Jølsen, Ragnild (1988) *Brukshistorier*, Aschehoug & co (W Nygaard), Oslo.

Jølsen, Ragnild (1988) *Efterlatte arbeider*, Aschehoug & co (W Nygaard), Oslo.

Kinck, Hans E. (1908): «Ved Ragnhild Jølsens død», gjenoptrykt i Kinck 1982: *Samlede essays. I Edda og Ballade mange Slags Kunst Sagaenes ånd Og Skikkelser Storhetstid*. (Utvalg) s. 232- 34, H. Aschehoug & co (W. Nygaard), Oslo.

Krohg, Christian (2013) *Albertine*, Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke, Bergen.

Lervik, Åse Hiorth (1980) *Gjennom kvinneøyne Norske kvinners litteraturkritikk og reaksjoner på litteratur ca 1880 til 1930*, Universitetsforlaget, Drammen.

Lorenz, Astrid (sendt som radioforedrag, P1, 24 oktober 2002) *Menneskesindets flora*.

Nordahl, Helge (1991) *Tre Kyss For Den Ensomme Fugl*, H. Aschehoug & co (W. Nygaard), Oslo.

Omdal, Gerd Karin (2010) *Grenseerfaringer. Fantastisk Litteratur i Norge og Omegn*, Fagbokforlaget, Bergen.

Roxman, Susanna (1983) *Kvindelige forfattere - kvindernes litteraturhistorie fra antikken til vore dage*, Förlag AB, Stockholm

Solberg, Olav (2007) *Inn i eventyret. Norsk og europeisk forteljekunst*, Cappelen Akademiske forlag, Oslo.

Sjögren, Christina (2012) « Desire, Reproduction, and Death. Reading the Silences in Ragnhild. Jolsen's. Rikka Gan (1904) » *Scandinavian Studies*, Vol. 84, No. 4, winter, 2012.

Skre, Arnhild (2009) *La Meg Bli Som Leoparden*, Aschehoug & co (W. Nygaard) Oslo

Sveen, Karin (1989) «Portrett På Mørk Treplate», *Kritikkjournalen* s. 161.

Tiberg, Antonie (1909) *Ragnhild Jølsen i liv og diktning*, Aschehoug, Oslo.

Ulven, Tor (1996) *Etterlatte dikt*, Gyldendal Norsk forlag A/S, Oslo

Wærp, Henning Howlid (1998) «Utover enhver grense. Gotiske trekk i Ragnhild Jølsens romaner.», fra Haugen, Torgeir, *Litterære Skygger. Norsk fantastisk litteratur*, Cappelen Akademiske forlag, Oslo.





## **Takk!**

Jeg kjenner

Ragnhild Jølsens hånd

På skulderen

neglene vokser ennå.

Tor Ulven – *Etterlatte dikt.*

Jeg skal sette punktum for masteroppgaven, men som Ulven påpeker kommer jeg aldri til å bli ferdig med Ragnhild Jølsens forfatterskap. Det er alltid noe å utforske der og hver gang jeg avdekker et nytt lag, blir jeg ydmyk over hvor mye det er igjen å forstå og finne. Jeg er nødt til å si meg enig med Ulven at jeg kjenner og har kjent Ragnhild Jølsens hånd på skulderen gjennom denne skriveprosessen.

Før jeg takker for følget, er det på sin plass å takke dere andre som har bidratt til at denne masteroppgaven ble ferdigstilt. Først og fremst min veileder Gerd Karin Omdal. Tusen takk fordi du trodde på prosjektet og har bidratt med særdeles faglige innspill på teksten min hele veien. Jeg vil også gjerne takke Jardar Eggesbø Abrahamsen fordi du lyttet til meg og forstod. Tilliten og den verdifulle tiden dere to gav meg, har bidratt til at jeg har utviklet enda mer tro på meg selv både faglig og personlig. Denne grunnmuren tar jeg nå med meg videre post-master.

Tusen takk til dere som har lest og kommentert manus. Innspillene deres har svært nyttige og utvidet min forståelse av masterarbeidet. En særlig takk for raus hjelp med det formelt tekniske på innspurtsøndager. Jeg vil også takke Gunn og Eli på instituttet fordi dere tar godt vare på oss. Tusen takk til Marthe Sanne som har illustrert denne oppgaven: Du tok Gan gård ut av hodet mitt og festet den til papiret. En stor takk også til mine venner: dere er verdens beste og har vært tålmodige i denne skriveprosessen. Takk til Frode Lerum Boasson for hjelp med deler av den litteraturhistoriske resepsjonen.

Tilslutt vil jeg takke de to som har sørget for velfylte bokhyller hjemme og alltid har støttet meg: mamma og pappa. Tusen takk for den uendelige troen dere har hatt på meg, selv de gangene jeg har tvilt. Jeg vil også takke Lotte og Fanny. Jeg er privilegert og takknemlig

over å være storesøsteren deres. Takk til deg, William, fordi du utvider tantehjertet mitt hver eneste dag.