

«Riketta, Riketta – hun er som ilden.»

En analyse av «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet»
i Ragnhild Jølsens roman *Rikka Gan*.



Inga Johansen Bråten

Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Våren 2017

Takk

Først og fremst vil jeg takke min veileder, *Pål Bjørby*, for gode og tankevekkende samtaler, konstruktive tilbakemeldinger og tilgjengelighet.

Tusen takk til mine *venninner*. En spesiell takk til *Kari* og *Liv* som tok seg tid til å lese korrektur på oppgaven min. Tusen takk til *Silje* for hjelp med det engelske sammendraget.

Tusen takk til familien min, spesielt *mamma* og *pappa*, som alltid stiller opp og som gir meg troen på meg selv.

Innhold

1. Innledning	4
1.1 Problemstilling.....	4
1.2 Biografisk fremstilling.....	6
1.3 Litteraturhistorisk bakteppe.....	9
2. Resepsjonsstudie	16
2.1 Samtidskritikk.....	16
2.2 Litteraturhistorisk fremstilling.....	18
2.3 Forskningstradisjonen.....	20
3. Teori	28
3.1 Kvinnestereotyper i det 19. århundret	28
3.1.1 «Engelen»	31
3.1.2 «Den gale kvinnen»	33
3.2 Den kvinnelige litterære tradisjonen.....	36
3.2.1 Den feminine fasen	36
3.2.2 Den feministiske fasen	38
3.2.3 Den kvinnelige fasen.....	42
3.3 Kjønn og modernitet.....	44
3.4 «Den nye kvinnen»	47
4. Analyse av <i>Rikka Gan</i>	50
4.1 Innledning.....	50
4.1.1 Resepsjonens fremstilling av <i>Rikka</i>	50
4.1.2 Min lesning av <i>Rikka</i>	52
4.1.3 Handlingsreferat.....	53
4.2 Romanens form.....	54
4.3 Rikkas selvforståelse	61
4.3.1 Selvdestruktiviteten.....	61
4.3.2 Æresfølelsen, stoltheten og skjebnen	64
4.3.3 Fremmedfølelsen og utenforståendeheten	67
4.3.4 Erotikken og seksualiteten	69
4.3.5 Ondskapen.....	75
4.3.6 «Myten om <i>Rikka</i> »	79

4.4 Rikkas endring og utvikling	82
4.4.1 Passiviteten	82
4.4.2 Psyken	84
4.4.3 Vendepunktet og skjebneoppgjøret.....	86
4.5 Romanens beskrivelse av kjønn	89
4.5.1 Fremstillingen av «Engelen» og «Den gale kvinnen»	89
4.5.2 Fremstillingen av mennene og forholdet mellom kjønnene.....	92
5. Avslutning	100
Litteraturliste	103
Sammendrag.....	107
Abstract	108
Profesjonsrelevans.....	109

1. Innledning

Ragnhild Jølsen var en kvinne som skilte seg merkbart ut i sin samtid, både som forfatter og som privatperson. Forfatterskapet er en spennende kombinasjon av det realistiske, romantiske og gotiske, og har en rekke mytiske innslag fra folketro, eventyr og det sagnomsuste. Hos Jølsen er det hovedsakelig kvinnen som står i fokus. Med sin uredde skildring av blant annet kvinnelig seksualitet, erotikk og lidenskap beskjeftiget Jølsen seg med tematikk som i stor grad var tabubelagt, spesielt for kvinnelige forfattere, tidlig i det 20. århundret.

Tematikken belyst i forrige avsnitt synliggjøres i Jølsens roman *Rikka Gan* fra 1904.

Kvinneportrettet i denne romanen illustrerer en kompleks personlighet sammensatt av myter, sagn, familiehistorie, en motsetningsfylt selvforståelse og et sterkt erotisk og seksuelt gemytt. På bakgrunn av dette er jeg av den oppfatning at portrettet av Rikka er helt enestående innenfor norsk litteratur. Dette er en oppfatning jeg vil underbygge i denne masteroppgaven.

Mitt ønske med denne oppgaven er å bidra til å gjøre Ragnhild Jølsen og romanen *Rikka Gan* bedre kjent og mer tilgjengelig for det allmenne publikum. Basert på egen erfaring vil jeg påstå at flere, spesielt i den yngre generasjon født etter 1990, har liten eller tilnærmet lik ingen kjennskap til Jølsens forfatterskap. De som utviser kjennskap til forfatterskapet, her medregnet folk i alle aldre, fremhever nærmest utelukkende hennes siste verk, *Brukshistorier* (1907). Jølsen har fått ufortjent marginal status innenfor norsk litteraturhistorie og har hovedsakelig, spesielt i de tidligste litteraturhistoriske fremstillingene, blitt ansett som en typisk heimstaddikter. Her blir ofte hennes siste verk, *Brukshistorier*, fremhevet. Det er min mening at Jølsens forfatterskap godt fortjener et nærmere bekjentskap og en nærmere lesning. Dette ønsker jeg å tilrettelegge for med denne masteroppgaven.

1.1 Problemstilling

I denne oppgaven skal jeg gjennomføre en nærlesning av kvinneportrettet Rikka i Ragnhild Jølsens roman *Rikka Gan*. Her vil fokuset være rettet mot hvordan romanen beskriver «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet». Jeg skal vise til at fokuset på kvinnen var sentralt i den nordiske litteraturen fra Det moderne Gjennombrudd og videre inn i det 20. århundret. Kvinnens selvforståelse, skjebne, seksualitet og forholdet mellom kjønnene ble her fremlagt og diskutert. Denne debatten og skildringen av kvinnen skulle fortsette å prege spesielt de kvinnelige forfatterens verker inn i det nye århundret. Min lesning av *Rikka Gan* vil illustrere

hvordan Jølsen skriver seg inn i denne tradisjonen og debatten, men også hvordan Jølsen bringer denne debatten videre ved å utfordre og protestere mot samtidens oppfattelse av kvinnelighet, femininitet og maskulinitet.

For å besvare denne avhandlingens problemstilling vil jeg først undersøke Rikkas selvforståelse. Dette vil utgjøre tyngdepunktet i min analyse og fokuset her vil være rettet mot fremtredende sider ved hennes litterære karakter. Utforskningen av Rikkas selvforståelse vil illustrere hvordan det «kvinnelige selvet» kommer til uttrykk og beskrives i nettopp hennes kvinneskikkelse. Videre vil jeg undersøke hvordan Rikka endrer og utvikler seg gjennom romanen med fokus på hennes passivitet og psyke. Avslutningsvis i analysen vil jeg undersøke romanens fremstilling av kjønn, da med fokus på Jølsens beskrivelse av maskulinitet og femininitet, og forholdet mellom kjønnene. Spesielt vil blikket her rettes mot romanens hovedperson fordi Jølsen med sitt portrett av Rikka skapte en litterær kvinnefigur hvis både femininitet og kvinnelighet stod i kontrast til samtidens tradisjonelle oppfatning.

Analysen av romanen vil bli gjennomført som en feministisk, kjønnsperspektivert, litteraturteoretisk – og historisk lesning. I den forbindelse vil jeg gjøre bruk av teoriene til henholdsvis Sandra Gilbert og Susan Gubar, Elaine Showalter og Rita Felski.

I *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979/2000) retter Gilbert og Gubar blikket mot 1800-tallets kvinnelige forfattere. Disse forfatterne var ofte begrenset og manglet litterær autonomi grunnet ulike kvinnestereotyper skapt og fremstilt av den mannlige forfattertradisjonen i det 19. århundret. To av disse kvinnefigurene var henholdsvis «Engelen» og «Den gale kvinnen». Gilbert og Gubar er av den oppfatning at begge disse stereotypene spiller en sentral rolle i kvinnelige forfatterskap i denne perioden, og at for å oppnå kunstnerisk og litterær frigjøring må disse figurene «drepes». Til tross for at Jølsen debuterte som forfatter etter århundreskiftet er begge disse kvinnestereotypene representert i *Rikka Gan*, og i min analyse av romanen vil jeg, med bakgrunn i denne teorien, illustrere hvordan Jølsen tar et oppgjør med både «Engelen» og «Den gale kvinnen».

I *A Literature of Their Own* (1977) utforsker Elaine Showalter den kvinnelige litterære tradisjonen i det 19. og 20. århundret med fokus på hvordan denne tradisjonen utvikler seg. Showalter deler kvinnelige forfatteres utvikling inn i tre forskjellige faser: Den feminine fasen som strekker seg fra 1840-tallet og frem til 1880. Den feministiske fasen som strekker seg fra 1880-årene og frem til rundt 1920. Tilslutt den kvinnelige fasen som strekker seg fra 1920-

tallet og frem mot slutten av 1970-tallet. Disse tre stadiene kan være overlappende, hvilket betyr at en forfatter kan bevege seg mellom flere av disse fasene i løpet av sitt forfatterskap. Dette er tilfellet for Jølsen. Tematikken i romanene hennes og skildringen av kvinnen plasserer henne innenfor både den feministiske og den kvinnelige fasen.

I min analyse ønsker jeg å lese Rikka som en moderne litterær kvinnefigur tidlig på 1900-tallet. I den forbindelse vil Rita Felskis *The Gender of Modernity* (1995) være viktig. Her står fokuset på kjønn og modernitet helt sentralt. Felski retter sin oppmerksomhet spesielt mot det moderne samfunns komplekse forhold til det feminine. Ved å undersøke tekster hovedsakelig skrevet *av* og *for* kvinner fra sent 1800-tall og tidlig 1900-tall, forsøker Felski å undersøke om moderniteten har et kjønn, om dette kjønn er utelukkende maskulint eller om begge kjønn kan anses som representasjoner for det moderne.

For å underbygge min lesning av Rikka som moderne vil jeg trekke frem den nye kvinnetypen som gjorde sitt inntog både litterært og kulturelt fra 1890-tallet, «New Woman». «Den nye kvinnen» representerte et radikalt brudd med det tradisjonelle synet på kvinnen, kvinnelighet og kvinners sosiale rolle. Det mest interessante med denne figuren, da med tanke på min analyse av Rikka, er den seksuelle uavhengigheten hun representerte. Det er denne siden ved den nye kvinnetypen undersøkelsen av det moderne ved Rikka må gjennomføres i lys av.

Videre i dette innledningskapittelet vil jeg gi en kort oversikt over Jølsens biografi, samt legge frem en litteraturhistorisk fremstilling som danner bakgrunnen for Jølsens forfatterskap og den perioden og tradisjonen hun skriver seg inn i. I kapittel 2 vil jeg fremlegge resepsjonens fremstilling av Jølsens forfatterskap. Relevant teori vil bli fremlagt og drøftet i kapittel 3, hvilket analysen i kapittel 4 vil gjennomføres i lys av. I kapittel 5 oppsummeres oppgaven.

1.2 Biografisk fremstilling

Som nevnt innledningsvis var Ragnhild Jølsen en kvinne som skilte seg merkbart ut i sin egen samtid. Blant annet med en livsstil som, med tanke på at hun var kvinne, på mange måter ble ansett som ytterst kontroversiell. At hennes oppvekst, opplevelser og livserfaringer i større eller mindre grad påvirket hennes forfatterskap, hersker det liten tvil om. Det er allikevel viktig å påpeke at når jeg her fremlegger en kort biografisk skisse over Jølsens liv og virke, er dette kun med det for øye å gi leseren et innblikk i og en forståelse av kvinnen bak dette, i mine øyne, unike forfatterskapet. Jeg vil senere vise til at deler av resepsjonen har lest og

tolket Jølsens verker ved å trekke sammenhenger mellom hennes privatliv og tematikken og motivene i hennes romaner. Dette er ikke ønskelig i denne oppgaven. Jølsen som privatperson vil derfor ikke ligge til grunn for min senere lesning og analyse av *Rikka Gan*.

Ragnhild Jølsen ble født 28. mars 1875 i Enebakk hvor hun vokste opp på slektsgården Ekeberg, som yngstemann i søskenflokket. Faren var brukseier og drev en fyrstikkfabrikk, og familien tilhørte med dette bygdas overklasse. Oppveksten på gården og omgivelsene rundt ga næring til Jølsens forkjærlighet for sagn, myter, eventyr og naturmystikk – elementer som skulle prege hennes forfatterskap. I *Ragnhild Jølsen. I liv og diktning* (1909) viser Jølsens første biograf, Antonie Tiberg, hvordan moren bidro til denne interessen: «Men Ragnhild hang efter moren og vilde høre om hulder og nisser og hvordan de var efter menneskene. Hun fik tidlig hodet fuldt av eventyr og vilde saa gjerne selv se noget slikt som det moren fortalte om» (Tiberg, 1909, s. 17).

Slektsgården Ekeberg hadde uvurderlig betydning for Jølsen. I sin biografi om Jølsen, *La meg bli som leoparden* (2009) viser Arnhild Skre til at gården hadde vært i slektens eie i 250 år, og at arven hadde vært ført videre gjennom ni generasjoner (Skre, 2009, s. 23). Jølsens tilhørighetsfølelse til gården må på bakgrunn av dette ha vært sterk. Dessverre slo idyllen sprekker i 1889 da farens bedrift ble erklært konkurs og familien måtte flytte til Kristiania. Denne hendelsen ble en hard påkjenning for Jølsen, som hun senere skulle omtale som «[...] sin første store ulykke» (Skre, 2009, s. 25). Skre viser videre til at tapet av slektsgården skulle sette sitt eget preg på Jølsens forfatterskap: «Det fantes ubrytelige bånd mellom slekt og gård, mente Ragnhild Jølsen siden, og denne tanken la hun som et tungt premiss under store deler av forfatterskapet sitt» (Skre, 2009, s. 25-26). Skildringen av dette sterke båndet mellom gård og slekt står sentralt i *Rikka Gan*.

Jølsen var en kvinne som brøt mange tabuer i sitt liv. Med livet i Kristiania trådte hun etter hvert inn i et kunstmiljø hvor hun tilbrakte tid sammen med bohemen og førte en særs moderne livsførsel betraktet med samtidens øyne. Hun røyket, drakk og diskuterte, og innehadde med dette en synlig rolle i hovedstadens uteliv. Hun livnærte seg som kunstner, men arbeidet en periode som telefonistinne. Jølsen giftet seg aldri, men stiftet flere mannlige bekjenskaper og innledet flere romantiske relasjoner i løpet av sine år i hovedstaden. Blant annet var hun en periode i 1895 forlovet med forfatteren Thomas Krag.¹ Jølsen levesett og

¹ Kari Christensen utga i 1989 sin biografi om Jølsen under tittelen *Portrett på mørk treplate*. Her viser Christensen til at noen av de mennene Jølsen hadde et forhold til, i tillegg til Thomas Krag, var Halvor Wiborg,

mannlige relasjoner dannet sannsynligvis bakgrunnen for at hun i 1896 flyttet tilbake til Enebakk da denne oppførselen visstnok ikke falt i god jord hos hennes foreldre (Skre, 2009, s. 87).

Jølsens produktive år som forfatter faller mellom perioden 1903 - 1908. Bøkene ble hovedsakelig skrevet hjemme i Enebakk, men i løpet av disse årene tilbrakte Jølsen også deler av tiden i utlandet, deriblant i København og Italia.² Disse årene var preget av tragedie og sorg da Jølsens mor døde i 1903 og hennes far fulgte etter tre år senere. I tillegg ble det endelige tapet av slektsgården et faktum i løpet av denne perioden.

Forfatterskapet er intenst, men lite av omfang og i løpet av disse årene skrev og utga Jølsen fire romaner og én novellesamling. I 1903 utkom debutromanen *Ve's mor*. Deretter fulgte *Rikka Gan* i 1904, som Jølsen anså som sitt beste verk, hvilket jeg vil vise til i resepsjonskapittelet. Oppfølgeren til *Rikka Gan*, *Fernanda Mona* utkom i 1905 og Jølsens siste roman, *Hollases Krønike* ble utgitt året etter, i 1906. Novellesamlingen *Brukshistorier* kom ut i 1907 og satte med dette punktum for Jølsens forfatterkarriere. Vinteren 1908 dør hun brått, knapt 33 år gammel, av en overdose sovepulver. Spekulasjonene rundt hennes tidlige død har vært flere³, men hvorvidt dette var et selvmord, overdoseuhell eller at kroppen, etter årevis med alkohol – og rusmisbruk var utslitt, er noe utfordrende å svare på. I etterkant av Jølsens død fant Antonie Tiberg en rekke utkast og mer eller mindre ferdige manuskripter som ble utgitt under tittelen *Efterladte arbeider* (1908).

omtalt som «Ragnhild Jølsens store kjærlighet» (s. 64), maleren Karl Dørnberger og Henrik Jelstrup, kommunelegen i Enebakk.

² Etter utgivelsen av *Rikka Gan* i 1904 reiste Jølsen til København for å studere som billedhugger (Christensen, 1989, s. 117). I 1906 reiste hun til Italia. Her tilbrakte hun først tid i Firenze, men grunnet mistrivsel dro hun videre til Roma.

³ I *Drømmen og hjulet* (1964), en halvdokumentarisk roman basert på Ragnhild Jølsens liv, slo Jens Bjørneboe fast at hun begikk selvmord fordi hun var gravid (Christensen, 1989, s. 16). Denne konklusjonen skapte hissig debatt da boken ble utgitt (Skre, 2009, s. 313). Jølsens første biograf, Antonie Tiberg, er adskillig mer forsiktig i sine antagelser: «Hvad dødsårsaken var, kan neppe med bestemthet siges, da ingen obduktion fandt sted» (Tiberg, 1909, s. 196). Tiberg betrakter Jølsens død som et resultat av en overdose sovepulver, samt hennes svekkede helse. Arnhild Skre er mer sikker i sin sak og konkluderer med følgende når det gjelder Jølsens dødsårsak: «Ragnhild Jølsen døde ikke fordi hun skulle ha barn eller ville ta livet av seg. Hun døde fordi kroppen hennes var utslitt av rus» (Skre, 2009, s. 302).

1.3 Litteraturhistorisk bakteppe

Formålet med dette underkapittelet er å gi en kort litteraturhistorisk fremstilling av tiden fra Det moderne Gjennombrudd og frem til ca. 1910. Ragnhild Jølsen debuterte som forfatter kort tid etter århundreskiftet og hennes forfatterskap plasseres i forfattergenerasjonen som kom etter Det moderne Gjennombruddet. Som jeg vil vise i dette underkapittelet, utviklet de kvinnelige forfatterskapene og romanene seg i det tidsrommet som her er nevnt, både hva angår tematikk, sjanger og stil. Denne utviklingen er det nødvendig å se Jølsens forfatterskap i lys av.

Det moderne Gjennombrudd var en periode i litteraturhistorien i de nordiske landene. Den kritiske realismen gjorde sitt inntog hvor både sosiale, politiske, økonomiske og moralske spørsmål og problemer ble satt under lupen og debattert i samtidslitteraturen. Mer spesifikt rettet Det moderne Gjennombrudd og samtidslitteraturen blikket mot kvinnens natur, kjærligheten, ekteskapet, seksualitet, forholdet mellom mann og kvinne, dobbeltmoralen og kvinners mangel på arbeid og utdanning samt juridiske rettigheter (Bjørby, 1985, s. 215).

Mest relevant for min avhandling er nettopp Det moderne Gjennombruddets fokus på kvinnen og forholdet mellom kjønnene. I henholdsvis *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Bind 2. Fadershuset: 1800-talet* (1993) og *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 1: 1600-1900* (1988) trekkes disse emnene frem som ytterst viktige fokusområder som preget samfunnsdebatten i perioden. Spesielt kvinnespørsmålet blir i den nordiske kvinnelitteraturhistorien trukket frem som Det moderne Gjennombruddets hovedspørsmål: «Den kvinnofråga som på 1850-talet lät sig ciseleras bort – i träsnitt, i föreställningen om den innerlige familjgemenskapen, i nationalromantik – blev huvudbrik när det moderna bröt igenom» (Hjordt-Vetlesen, 1993, s. 332). Også den norske kvinnelitteraturhistorien fremhever kvinnespørsmålet som et viktig og heftig diskutert tema i samtidsdebatten, og viser til at «[...] noe av det mest slående ved denne nye litteraturen, var at den gjorde kvinnene, ekteskapet og kjønnsmoralen til ett av sine viktigste temaer» (Iversen, 1988, s. 156).

I 1880-årenes debatt ble både kvinnens sosiale rolle, samt hennes biologi og fysiologi og derav også hennes seksualitet, drøftet. Noe av bakgrunnen for kvinnens nyvunne plass som debattert «hovedattraksjon» ligger blant annet i utgivelsen av to ulike samtidige verker, George Drysdals *The Elements of Social Science*⁴ og John Stuart Mills *Kvindernes*

⁴ Boken ble oversatt til dansk i 1879 (Iversen, 1988, s. 158).

*Undertrykkelse*⁵. Drysdale fremla et syn på kjønnsmoral og seksualitet som brøt med det dominerende, tradisjonelle synet. Han argumenterte blant annet for at seksuell avholdenhet hos begge kjønn førte til sykdom og galskap og at denne avholdenheten derav måtte bekjempes (Iversen, 1988, s. 158). Utfordringen for kvinnenes del lå i at de nå ble tildelt og påtvunget en seksuell identitet de ikke kunne kjenne seg igjen i (Hjordt-Vetlesen, 1993, s. 337). I *Den store nordiske krig om seksualmoralen* (1973) viser Elias Bredsdorff til at dette var fordi kvinnen⁶ tradisjonelt var oppdratt i den tro at hun ikke hadde kjønnsdrift: «Det var nemlig dengang et udbredt dogme, at kvinder ikke var i besiddelse af kønsdrift; de kvinder, som var det, betragtedes som «patologiske», «forråede» eller «dyriske» [...]» (Bredsdorff, 1973, s. 12). I sammenheng med Drysdales synspunkter, er det viktig å påpeke at disse ikke falt i smak hos kvinnesakskvinnene i samtiden, og at de vendte seg bort fra oppfordringen om en friere og mer tolerant kjønnsmoral⁷. John Stuart Mills verk ble i større grad vel ansett. Her ble kvinnens underordnede samfunnsstilling fremlagt og drøftet. Der hvor kvinnesakskvinnene hadde tatt avstand fra Drysdales vitenskapelige verk, tok de til seg Mills resonnement og synspunkter (Hjordt-Vetlesen, 1993, s. 338). Boken fikk avgjørende betydning for opprettelsen av kvinneorganisasjoner⁸ både i Norge, Sverige og Danmark (Bredsdorff, 1973, s. 25).

Det interessante med 1880-årene omhandler ikke bare det faktum at kvinnen kom i et sterkt fokus i samtidsdebatten. 1880-tallet var også tiåret hvor kvinnene *selv* for alvor begynte å bevege seg ut i offentligheten og satte sitt eget preg på samfunnsdebatten. Antallet kvinner som deltok i den offentlige debatten steg betraktelig grunnet etableringen av nasjonale kvinneforeninger i alle de nordiske landene, tallet på kvinnelige forfattere og fremveksten av kvinnelige kritikere. Med dette har blant annet den nordiske kvinnelitteraturhistorien valgt å omtale 1880-tallet som perioden for et kvinnelig gjennombrudd (Hjordt-Vetlesen, 1993, s.

⁵ Oversatt til dansk av Georg Brandes i 1869 (Iversen, 1988, s. 156).

⁶ «Kvinnen» i denne sammenheng omfatter hovedsakelig borgerskapets kvinner.

⁷ Bredsdorff viser til at «på kønsmoralens område var alle de nordiske kvindesagsorganisationer dybt forankrede i et konservativt og kristeligt grundsyn, ud fra hvilket de med forargelse vendte sig imod enhver bestræbelse på at indføre en friere og mere tolerant kønsmoral for både mænd og kvinder» (Bredsdorff, 1973, s. 25).

⁸ Året etter at Mills *The Subjection of Women* ble oversatt til dansk, altså i 1870, ble «Dansk Kvindesamfund» opprettet. I 1884 ble «Fredrika-Bremer-Förbundet» opprettet i Sverige, og samme år ble «Norsk Kvindesagsforening» stiftet (Bredsdorff, 1973, s. 25).

342). Forfattere som Victoria Benedictsson, Amalie Skram, Alvilde Prytz og Anne Charlotte Edgren Leffler⁹ satte sitt eget preg på gjennombruddslitteraturen med sine forfatterskap.

Det er viktig å påpeke at når det gjelder kvinnespørsmålet, forholdet mellom kjønnene, kjønnsmoralen og ekteskapet, var dette emner som også engasjerte samtidens mannlige forfattere. Med andre ord var ikke dette en debatt kun forbeholdt de kvinnelige forfatterne i perioden. Tvert imot var det de mannlige forfatterne som var først ute med å vie denne tematikken oppmerksomhet. Ibsen var tidlig ute med å rette et kritisk blikk på kvinnens rolle og det tradisjonelle ekteskapet i *Et Dukkehjem*¹⁰ (1879). Andre mannlige, norske forfattere som var ytterst aktive i 1880-årenes samtidsdebatt var Kielland, Garborg og Bjørnson.¹¹ Her er det viktig å påpeke at når det gjelder kvinnespørsmålet hos de mannlige forfatterne, lå alltid dobbeltmoralen på lur. Det var aldri snakk om full likestilling mellom kjønnene på dette området, hvilket betyr at de tradisjonelle, dominerende tenkemåtene omkring kjønn ikke forsvant, på tross av den diskusjonen som foregikk omkring tematikken.

I tråd med at realismen kjennetegner Det moderne Gjennombruddets tematikk og skrivemåte, orienterte også gjennombruddets kvinnelige forfattere seg mot denne sjangerstilen i sine romaner (Iversen, 1993, s. 425). Realismesjangeren ble ønsket velkommen av de kvinnelige forfatterne fordi den gjorde det mulig å bygge på egne livserfaringer, samt at handlingen kunne foregå i omgivelser knyttet til det hverdagslige og lett gjenkjennelige. Her utgjorde *utviklingsromanen* den dominerende genren.¹² Denne genren hadde dominert kvinnelitteraturen fra midten av 1800-tallet og kvinneforfatterne fra 1880-tallet og fremover videreførte denne tradisjonen i sine romaner. Her ble fokuset rettet mot kvinneskjebnen¹³ og kvinners selvrealiserings – og utviklingsmuligheter (Iversen, 1988, s. 176). På tross av

⁹ Leffler bidro til samtidens debatt gjennom både skuespill og noveller. Skuespillet *Sanna kvinnor* (1883) ble et innlegg i samtidens debatt omkring gifte kvinners eiendomsrett (Dahlerup, 1983, s. 118).

¹⁰ I Ibsens *Et Dukkehjem* var det ikke kjønnsmoralen som var i fokus, men mangelen på overenstemmelse og likestilling mellom mann og kvinne i ekteskapet (Bredsdorff, 1973, s. 35).

¹¹ I 1883 utga Bjørnson skuespillet *En Hanske* som bidro til samtidens sedelighetsdebatt. Her ble *hanskemoralen* presentert, tanken om at både menn og kvinner skulle holde seg rene frem til inngåelsen av ekteskapet. I 1886 utga både Kielland og Garborg sine litterære innlegg i debatten. Kielland utga skuespillet *Tre Par*, mens Garborg utga romanen *Mannfolk* med fokus på den frie kjærligheten og hvor mannen beskrives som et kjønnsvesen. Romanen ble i samtiden ansett for å være både «[...] brutal og dybt umoralsk [...]» (Bredsdorff, 1973, s. 172).

¹² Typisk for den nordiske utviklingsromanen er at tittelen ofte innehar et kvinnenavn. Dikken Zwilgmeyers *Thekla* (1908) er et eksempel på en typisk utviklingsroman.

¹³ I Victoria Benedictssons *Pengar* (1885) er nettopp kvinneskjebnen i fokus. Vi møter Selma, som i ung alder samtykker til å gifte seg med en eldre, rik mann. Selma er ufri og innestengt i sitt ekteskap, og kritikken i romanen rettes mot ekteskapet, umyndiggjøringen av kvinnen og hennes mangel på rettigheter og muligheter. Det interessante med *Pengar* er at Selma ikke forblir passiv og stagnerer, men heller vokser, utvikles og modnes (Hjordt-Vetlesen, 1993, s. 346).

variasjonen i de kvinnelige utviklingsromanene de fleste ett fellestrekk, nemlig at de søker å fortelle en historie som «ender godt»: «Hovedpersonen kommer gjerne gjennom konfrontasjonen med tilværelsen og dens realiteter med livet og noen forhåpninger i god behold» (Iversen, 1988, s. 181).

I tillegg til fokuset på kvinneskjebnen og kvinnens muligheter, fokuserte kvinneforfatterne ofte på kritikken av ekteskapet, forholdet mellom kjønnene, den mannlige dobbeltmoralen, seksualitet og kvinnelig selvforståelse. I *Norwegian Women's Writing 1850 – 1990* (1993) viser Janet Garton til at denne tematikken blant annet kommer til uttrykk i Amalie Skrams *Constance Ring* fra 1885. Romanen omhandler en ung kvinne som vokser opp i absolutt seksuell uvitenhet og som giftes bort til en betraktelig eldre, seksuelt erfaren mann. Ekteskapet blir en skuffelse for Constance og hun inngår senere romantiske relasjoner til to andre menn. Begge disse har hatt (og har) seksuelle relasjoner til andre kvinner og ender dermed også opp med å skuffe henne. Det hele ender med at romanens hovedperson tar sitt eget liv (Garton, 1993, s. 51-53). Å skrive om kvinners seksuelle erfaringer slik Skram gjorde i denne romanen, samt i senere romaner¹⁴, falt ikke i god jord, spesielt ikke hos mannlige forfattere og kritikere.¹⁵ Dette fordi det ble ansett som uhørt at en kvinne skulle skrive om og skildre denne typen tematikk.

Som vist i det foregående, gikk mye av den samme tematikken igjen i verkene til både kvinnelige og mannlige forfattere i 1880-årene. Men ved inngangen til 1890-årene beveger den mannlige og kvinnelige litteraturen seg fra hverandre, både stilmessig og tematisk. De mannlige forfatterne begynte å bevege seg bort fra realismen og 1880-årenes tendenslitteratur. Nyromantikken var av de litterære strømningene som nå gjorde sitt inntog, og 1890-årene kan ses som en slags reaksjon på 1880-årenes samfunnsdiktning. Fokus på enkeltindividet og dets indre konflikter, undring, frykt og følelsen av fremmedgjøring grunnet samfunnsomveltningene moderniseringen førte med seg, var tematikk som preget 1890-årenes litteratur (Garton, 1993, s. 20). I *Sexual Anarchy* (1991) viser Elaine Showalter til at samfunnsmoderniseringen og fokuset på kvinnelig frigjøring, seksualitet og identitet

¹⁴ I eksempelvis *Fru Inès* (1891) er fokuset rettet mot kvinnens seksuelle erfaringer og tanker omkring denne tematikken. I denne romanen utforsker Skram hovedpersonens manglende seksuelle lyst: «[...] det er i *Fru Inès* Amalie Skram foretar den dristigste og også dystreste utforskningen av frigiditetens årsaker og av den kokette kvinnens følelsesliv» (Engelstad, 1988, s. 194).

¹⁵ Flere, deriblant Irgens Hansen og Alexander Kielland, reagerte kraftig på at Skram «[...] som kvinne tillot seg å skildre kvinners seksuelle erfaringer [...]» (Iversen, 1988, s. 166).

medførte en maskulinitetskrise¹⁶. Denne krisen synliggjøres hos de nordiske mannlige forfatterne fra 1890-årene og utover: «Mot slutten av 1880-åra og i 1890-åra kan vi observere at følelsen av å være truet av kvinnes framstøt fikk uttrykk i noe som lignet katastrofefølelse» (Iversen, 1988, s. 166). Kvinnes nye offentlige rolle og tilstedeværelse i samfunnet utløste en krise i mannens bevissthet og skapte en form for kvinneangst.¹⁷ Denne angsten ga seg utslag i at det ble satt opp ulike skrekkbilder av kvinnen innenfor både kunst og litteratur. Spesielt engstet mannen seg for den seksuelt aktive og erotiske kvinnen. Dette medførte at bilder av kvinnen som en bloddrikkende vampyr som sugde livskraften ut av sine erobringer, eller Medusa som med et enkelt blick kunne kastere den mann som måtte være i nærheten av henne, dukket opp som skrekkvisjoner på kvinnen og kvinnelig seksualitet (Skre, 2009, s. 81).

De kvinnelige forfatterne fulgte ikke den samme retningen som den mannlige litteraturen. Garton viser til at 1890-årene innenfor norsk kvinnelitteratur fortsatte og preges av fokuset på kvinnen, sosial ulikhet og urettferdighet: «Women were not tired of the ideas of equality, and did not feel that the subject of social injustice and oppression had been exhausted» (Garton, 1993, s. 22). På bakgrunn av dette fortsatte realismesjangeren å prege de kvinnelige forfatternes verker også gjennom dette tiåret og videre utover på 1900-tallet: «Det realistiska och psykologiska ämnesvalet förblir de kvinnliga författarnas kännetecken genom 1890-talet och in över sekelskiftet» (Iversen, 1993, s. 451).

1890-årene preges av en marginalisering av kvinneoffentligheten. Mye grunnet de nye litterære strømningene som stod i kontrast til den realistiske samtidskritikken, mistet tendensromanen og kvinnespørsmålet sin dominerende status (Iversen, 1988, s. 166). Kvinneoffentligheten, som hadde dominert sterkt i tiåret før ved å fronte nettopp spørsmålet omkring kvinnen via kvinnesaksforeninger, litteratur, litteraturkritikk og egne tidsskrifter¹⁸, ble i større grad avsondret og mindre betydelig. Denne marginaliseringen ga konsekvenser

¹⁶ Showalter viser til at denne krisen rammet mannen på alle områder: «In England, there was «a crisis in the 1890s of the male on all levels – economic, political, social, psychological, as producer, as power, as role, as lover» (Showalter, 1991, s. 9).

¹⁷ August Strindberg var av de første mannlige forfatterne i denne perioden som begynte å motarbeide kvinnefrigjøringen. Han var av den oppfattelse at «[...] de frigjorte kvinnene ville ødelegge menn» (Skre, 2009, s. 80). Skre viser i samme avsnitt videre til at selv om de færreste ble like ekstreme som Strindberg var det flere som sa seg noe enig med hans synspunkter. Hvem disse var, nevner ikke Skre, men det kan nevnes at Arne Garborg var av de som uttrykte sin bekymring for den kvinnelige emansipasjonen ved å hevde at «det mandige ideal er kommet svært af mode i de dele af verden, hvor kvindebevægelsen har størst magt» (Iversen, 1988, s. 166).

¹⁸ Blant annet kan *Nylænde* nevnes i denne forbindelse. Dette var et feministisk tidsskrift, første gang utgitt i 1887, tilhørende Norsk Kvindesagsforening (Iversen, 1988, s. 155).

for de kvinnelige forfatterne som skrev og produserte i denne perioden: «Marginaliseringen av kvinneoffentligheten og kvinnestandpunktet fikk negative konsekvenser for mottakelsen av de mange kvinnelige forfatterne som begynte å gjøre seg gjeldende fra rundt 1890» (Iversen, 1988, s. 167). Garton viser til at kvinneforfatterne som debuterte i denne perioden tilhører kategorien forfattere som i senere tid har blitt oversett av litteraturhistorikere (Garton, 1993, s. 22). Dette kan ha sin bakgrunn i nettopp det faktum at tematikken de tok for seg og den realistiske stilen de skrev i, ikke samsvarte med den dominerende litterære strømmingen i samtiden.

Rundt 1900 endrer den kvinnelige litteraturen karakter og tar form av en nyromantisk og symbolistisk stil: «Tonen blir mer drøjjande och stämmningsfull, miljöskildringen mindre detaljerad, och bilder och symboler får större utrymme och betydelse. Texterna är ofta starkt präglade av fantasi och drömmar» (Iversen, 1993, s. 451). Det er i dette tidsrommet Jølsen debuterer som forfatter. Jølsens romaner preges av det stemningsfulle hvor billedbruk og symbolikk spiller en helt essensiell rolle. Som det vil bli vist i resepsjonskapittelet, preger også det drømmeaktige og fantastiske Jølsens forfatterskap. Den nyrealistiske strømmingen gjorde seg videre gjeldende tidlig i det 20. århundret og vises blant annet i verkene til Sigrid Undset og Nini Roll Anker (Iversen, 1988, s. 180).

Etter århundreskiftet forekom det en endring i kvinnelighetsoppfattelsen som ble synliggjort i de kvinnelige forfatternes verker og som Jølsens *Rikka Gan* i aller høyeste grad må ses i lys av. Tematiseringer omkring seksualitet, kjønnsморal og kvinners seksuelle erfaringer hadde rådd grunnen også før århundreskiftet, men nå ble fokuset i større grad rettet mot kvinnen *selv* som et seksuelt og erotisk vesen. På 1800-tallet var den dominerende forestillingen innenfor den kvinnelige litterære tradisjonen at driften og det seksuelle begjæret var mannlige egenskaper, men med den erotiske kvinnens inntreden ble det i større grad legitimt å tillegge kvinnen disse egenskapene (Iversen, 1989, s. 10). Skildringen av disse hittil tabubelagte sidene ved kvinnen kommer blant annet til syne i Hulda Garborgs *Kvinden skabt af Manden* (1904). Denne romanen blir omtalt som «ett av de første litterære signalene om skiftet i kvinnelighetsoppfattelsen [...]» (Iversen, 1989, s. 10). Her møter leseren fru Eva som er ensom og ulykkelig i sitt ekteskap. Hun forelsker seg i en annen mann som hun videre innleder en romantisk og begjærlig relasjon med, men blir senere forlatt og må søke veien tilbake inn i ekteskapet. Det interessante og nyskapende med dette verket er at det skildrer en kvinne som tar seksuelt initiativ ovenfor mannen og som er seg sine drifter og sitt begjær ytterst bevisst. Det samme gjelder for Jølsens *Rikka* i *Rikka Gan*.

Et annet verk jeg ønsker å nevne er Thit Jensens *Fru Astrid Grib* (1901/1991). I denne romanen tematiseres og skildres en kvinnes begjær, seksualitet og erotiske lengsler: «Astrid hedder hun, denne på én gang sensuelle og køligt beregnende 28-årige, der kaster sig ud i en desperat jagt på kærligheden og erotikken i én mands skikkelse» (Andersen, 1991, s. 6). Boken ble i dristigste laget for forlaget Jensen forsøkte å få det utgitt hos, og ikke før i 1991 ble romanen utgitt for første gang.

I likhet med de to verkene nevnt ovenfor, skildrer også Jølsens *Rikka Gan* en kvinnes seksuelle erfaringer, erotiske lengsler og begjær. Slik sett kunne hennes roman, på lik linje med Hulda Garborgs, fått æren av å bli nevnt som et litterært signal om skiftet i kvinnelighetsoppfattelsen. Men Jølsen var på mange måter en ensom fugl i kvinnelitteraturen tidlig på 1900-tallet. Både i stil, form og innhold skiller hun seg ut. Hennes sammenblanding av det realistiske, gotiske, romantiske, fantastiske og drømmeaktige gjør henne vanskelig å plassere i samtiden. Diktningen hennes peker både bakover og fremover i tid. Hennes kjønnsstenkning er ytterst moderne og fremtidsrettet med fokus på kvinneseksualitet, den sensuelle, erotiske, overskridende kvinnekroppen samt kvinneskikkelsen som brøt med samtidens tradisjonelle oppfattelse av maskulinitet og femininitet. Men bruken av gotiske virkemidler og det noe gammeldagse, symbolmettede språket, som omtales grundigere i resepsjonskapittelet, fører hennes forfatterskap tilbake i tid og gir det et noe «umoderne» preg.

2. Resepsjonsstudie

I det følgende skal jeg gjennomgå resepsjonen omkring Ragnhild Jølsens forfatterskap. Dette vil bli gjort metodisk ved først å legge frem de viktigste anmelderreaksjonene fra samtiden, for deretter å fokusere på den litteraturhistoriske fremstillingen av forfatterskapet, da med et hovedblikk på fremstillingen av *Rikka Gan*. Avslutningsvis vil forskningstradisjonen og dens diskusjon omkring Jølsen og romanen bli belyst.

2.1 Samtidskritikk

Da Ragnhild Jølsen utga sin debutroman, *Ve's mor* i 1903, lot ikke reaksjonene vente på seg, og romanen vekket stor oppsikt blant samtidens kritikere. Forfatteren Anders Stilloff hevdet at det var nærmest umulig at verket kunne være skrevet av en kvinne og spekulerte i om Hans E. Kinck var den egentlige forfatteren av boken. Romanen var, ifølge Stilloff, «[...] ikke bare ægte mandfolkeaktig [...]», den var til tider «[...] paa sine Steder ligefrem dyrisk lodden [...]» i tillegg til at den stod «[...] gjennomgaaende i afgjort Strid med, hvad man pleier vente sig fra Kvindehold».¹⁹ Sitatene fra denne anmeldelsen gir et informativt syn på samtidas forventninger til den kvinnelige forfatteren når det gjaldt hvilke temaer hun helst skulle, og ikke skulle, beskjeftige seg med. Som Antonie Tiberg konkluderer med, etter å ha presentert Stilloffs anmeldelse: «Det er ellers eiendommelig at se hvor fast den mening endnu var at der skal være en feminin og masculin kunst, avpasset efter kunstnerens kjønn» (Tiberg, 1909, 101). Tibergs kommentar illustrerer at kvinnelige forfattere i større grad enn mannlige ble lest og tolket på bakgrunn av sitt kjønn, og ikke i lys av sitt kunstneriske talent.

Til tross for den noe blandede kritikken, fortsatte Jølsen å skrive og allerede året etter, i 1904, ga hun ut *Rikka Gan*. Reaksjonene lot heller ikke denne gangen vente på seg, og romanen ble utsatt for noe av den samme kritikken som sin forgjenger. En av de som var raskt ute med å kommentere romanen, var Theodor Caspari. De følgende sitatene belyser noen av synspunktene Caspari fremmet i sin anmeldelse:

Hennes, iaar udkomne «Rikka Gan» betegner unegtelig et fremskritt, desværre ikke i det som godt er, men i unatur og affektation.

Det eneste man kan fremføre til hennes (Rikka Gans) undskyldning, er, at hun er hjælpeløst degenereret. Men dermed er det da også givet at forfatterinden har gjort stor synd mot hende ved at tage hende ud af sindssygeasylet og introducere hende i skjønlitteraturen.

¹⁹ Sitert i Antonie Tibergs biografi ved navn *Ragnhild Jølsen. I liv og diktning* (1909) s. 101.

Man sitter bare med en kvalm, kvælende følelse af at være sammen med halvgale mennesker.
20

At Jølsen provoserte både med tematikken og sin kvinnelige hovedkarakter kommer godt til uttrykk i Casparis anmeldelse. Jølsen skildrer kvinnelig seksualitet, begjær og erotikk på en uredd måte. I tillegg gjør hun mannen til gjenstand for kvinnens begjær. I et litteraturhistorisk perspektiv har det tradisjonelt sett vært omvendt. Nettopp det at Jølsen byttet om på disse tradisjonelle rollene forbløffet og provoserte i samtiden.

Litt mindre krass i sin kritikk, er Georg Brandes. Jølsen stiftet bekjentskap med Brandes under sine opphold i København, og de korresponderte jevnlig. I et av sine brev til Jølsen uttrykker Brandes sin mening om *Rikka Gan*:

[...] Jeg har læst Deres Bog. Der er noget i den. Stærke Træk, en vis Stil, meget skyet og Virkelighedsflydende som jeg mindre lider, men det røber jo blot Ungdom og Uerfarenhed, som dels er noget godt, dels noget som ikke skader [...].²¹

Brandes kritiserer romanen for å være «Virkelighedsflydende», noe han mener må sees i sammenheng med Jølsens unge alder, og derav manglende erfaring. Det virker som et gjennomgående trekk i samtidens mottakelse av romanen, at Jølsens skildring av kvinneseksualitet og kvinners seksuelle erfaringer enten ble skjøvet vekk og utelatt fra kommentering slik som hos Brandes, eller at man reduserte hovedskikkelsen, Rikka, til sinnssykdom, slik Caspari gjorde. Det kan se ut som om samtidens kritikere vegret seg for å ta tak i og kommentere denne tematikken i Jølsens romaner, da spesielt i *Rikka Gan*. Interessant nok kan man til en viss grad finne spor av denne vegringen også i den senere forskningstradisjonen, hvilket jeg vil vise til senere i dette resepsjonskapittelet.

For Jølsen selv var *Rikka Gan* den romanen hun satte aller høyest, og den blandede mottagelsen romanen fikk, gjorde nok inntrykk på henne. Dette kommer til uttrykk gjennom følgende linjer:

Min Bog «Rikka Gan» forstaaes saa daarligt; men jeg tror dens Tid vil nok alligevel engang komme. Om ikke før, saa naar jeg er død. Jeg har lagt min egen Sjæl i denne Bog, og for mig vil den sikkert altid staa som den Sandeste og Bedste.

Enebak 2/4 06

Ragnhild Jølsen²²

²⁰ Sitert i Helge Nordahls ... *Tre kyss for den ensomme fugl* (1991) s. 166.

²¹ Sitert i Christensen, 1989, s. 120.

²² Sitert i Tiberger, 1909, s. 114.

Dette sitatet er interessant på flere måter. Det viser tydelig at Jølsen raskt ble klar over at *Rikka Gan* ikke var en roman av samtiden. Hun mente at dens tid ville komme, noe som viser til at romanen på mange måter var forut for sin tid. I tillegg skriver hun at hun har lagt sin sjel i denne romanen. Her er det trolig kvinneskjebnen og en dyptloddende erfaring som kommer til uttrykk. Avslutningsvis i brevet skriver Jølsen at hun anser denne romanen for å være den sanneste og beste. Hva mener hun med dette? Mitt synspunkt er at Jølsen sikter til romanens fremstilling og skildring av den kvinnelige seksualiteten, begjæret, kvinneerfaringer og kvinneskjebnen. Til tross for det romantiske preget og de gotiske innslagene i romanen, er tematikken i aller høyeste grad realistisk og samtidsorientert. Dette var noe Jølsen så, men som samtidens publikum på sett og vis valgte å lukke øyene for.

I forbindelse med Jølsens bortgang, skrev Hans E. Kinck en nekrolog under tittelen *Ved Ragnhild Jølsens død*. Her hyller Kinck Jølsen: «Med Ragnhild Jølsen er en steil begavelse gaat bort, en rik mulighet – en av de rikeste vi hadde (Kinck, 1908/1973, s. 127). Kinck ser Jølsen som en romantiker ved å peke på at det i hennes romaner «[...] var en romantisk surdeig tilstede (Kinck, 1908/1973, s. 127). Kinck er av den oppfatning at Jølsen vokste som forfatter for hvert verk hun skrev. I dette legges det at hun beveget seg i en stadig mer realistisk retning, og Kinck hyller dermed utgivelsen av *Brukshistorier*: «Da vi læste *Brukshistorier*, gav det et rykk i os: der var hun! der var hun ute av vindelgangene! [...] Hun stod nu aabenbart ved slutten av sit stræv, hun var ved at eie det alt, baade innhold og form» (Kinck, 1908/1973, s. 128-129).

2. 2 Litteraturhistorisk fremstilling

På mange måter kan man si at Ragnhild Jølsen debuterte som forfatter i en overgangsperiode i norsk litteraturhistorie. 1890-årenes nyromantikk var i ferd med å vike til fordel for nyrealismen. I *Norsk litteraturhistorie* (2001) påpeker Per Thomas Andersen at dette er en av årsakene til at det har vært noe utfordrende å plassere Jølsens forfatterskap litteraturhistorisk. Hennes verker er preget av både nyromantiske og nyrealistiske strømninger, innslag fra den gotiske romangenren og sterke symbolmettede skildringer. Denne sammenblandingen av ulike litterære strømninger og sjangere gir igjen rom for ulike litteraturhistoriske fremstillinger av hennes forfatterskap.

I de tidligste litteraturhistoriske fremstillingene av Jølsens forfatterskap blir hun hovedsakelig presentert som heimstaddikter. I *Norsk litteraturhistorie* (1952) omtaler Harald Beyer Jølsen

som «den originaleste av de østnorske heimbygddikterne [...]» (Beyer, 1952, s. 389). I *Norsk litteraturhistorie. Norges litteratur fra 1880-årene til første verdenskrig* (1961) slår A.H Winsnes fast at «den merkeligste hjemstavnsdiktning fra Østlandet møter vi etter århundreskiftet i Ragnhild Jølsens forfatterskap (Winsnes, 1961, s. 505). I tråd med at Jølsen selv blir fremstilt som heimstaddikter, blir *Rikka Gan* fremstilt som en roman hvor forholdet til gamle gårder, brukskultur i nedgang og slektskap i forfall står i fokus. Beyer påpeker riktignok at Jølsen kjente seg «[...] dradd mot det fantasivekkende, groteske og mystisk uhyggelige» (Beyer, 1952, s. 389). Men disse momentene blir ikke kommentert ytterligere i fremstillingen av selve romanen.

I nyere litteraturhistorie kan man spore en tydelig endring i fremstillingen av Jølsens forfatterskap. Fremstillingen av henne som heimstaddikter er nærmest fraværende. I kapittelet «Menneskesindets flora» i *Nordisk kvindelitteraturhistorie* (1996) fjerner Astrid Lorenz seg fra denne tradisjonelle fremstillingen ved å vise til at «samtiden oppfattede hende som hjemstavnsforfatter, fordi hun beskrev skovnatur og gamle gårde» (Lorenz, 1996, s. 128). Ved å påpeke at samtiden så Jølsen som en heimstaddikter, synliggjør Lorenz at dette er et tradisjonelt syn på Jølsens forfatterskap som ikke er helt forenlig med nyere litteraturhistorisk fremstilling av forfatterskapet.

Lorenz fokuserer i økt grad på Jølsens særegenhet og rolle som litterær nyskaper. I kapittelet «Ny følsomhet og ny sanselighet» i *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind I* (1988) fremstiller Lorenz Jølsen som en kvinnelig ungdomsforfatter. Dette begrunnes med at «hele hennes produksjon er i pakt med ungdoms skjønnehetsdyrkelse og kretsing om det ambivalente og tabubelagte» (Lorenz, 1988, s. 222). Jølsens bruk av natur – og plantesymbolikk, og ikke minst hennes særegne skrivestil som vises i form av «den slyngende linje» og rike adjektivbruk, er også elementer som knytter henne til ungdomstilen (Lorenz, 1996, s. 127). I *Rikka Gan* kommer denne ungdomsinspirerte stilen til syne gjennom både tematikk, skrivestil og skildringer, og boken fremstilles som en typisk ungdomsroman: «Et omkvædspræget, lyrisk sprog, fortattede scener, drømmeagtige naturbilleder og en kompleks, sensuel menneskeopfattelse smelter sammen i hendes univers» (Lorenz, 1996, s. 127).

I tillegg til å ha blitt fremstilt som en kvinnelig ungdomsforfatter, har Jølsens bruk av gotiske virkemidler blitt viet oppmerksomhet i nyere forskning. Per Thomas Andersen er av de som velger å fremstille flere av Jølsens verker, deriblant *Rikka Gan*, som typiske gotiske romaner. Han peker på at tematikk som omhandler det irrasjonelle og overnaturlige er typisk for den gotiske sjangeren og at «motiver som gamle bygninger, slott, hemmelige rom, ruiner,

gjengangere og døde barn går igjen» (Andersen, 2001, s. 363). Alle disse elementene er svært typiske for flere av Jølsens romaner, noe Andersen påpeker: «Vi finner slike innslag også i Ragnhild Jølsens bøker. Hennes gamle slektsgårder fungerer litterært på samme måte som gamle slott i den opprinnelige gotiske roman» (Andersen, 2001, s. 363). Jeg vil fremlegge forskningens fremheving av det gotiske hos Jølsen grundigere i selve analysen.

Et annet og siste karakteristisk trekk som er verdt å merke seg ved flere av de nyere litteraturhistoriene, er deres fremstilling av Jølsens forfatterskap og *Rikka Gan* i et kvinneperspektiv. Dette perspektivet spiller en særdeles fremtredende rolle i den kvinnelitteraturhistoriske fremstillingen. Lorenz retter fokus mot Jølsens kvinnelige hovedskikkelser med deres drømmer, lengsler og forsøk på selvrealisering. Jølsen hadde en uredd evne til å skildre og problematisere tabubelagt tematikk i samtiden, spesielt det som var knyttet til kvinnelig seksualitet og begjær, noe som påpekes av Lorenz:

Ragnhild Jølsen våget å skrive om det som mange samtidskvinner ikke engang torde hviske eller tenke. Det er driften og lysten, fantasien og drømmen som styrer romanpersonene. Tekstuniverset er fylt av utroskap, vold, mord og selvmord (Lorenz, 1988, s. 222).

I den nordiske kvinnelitteraturhistorien er fokuset på det psykologiske aspektet, kvinnens bevissthet, selvfølelse og selvutvikling enda mer fremtredende. Portrettet av Rikka i *Rikka Gan* gir innblikk i en sammensatt og tvetydig personlighet: «Rikka Gans angst og selvhævdelse, livslede og selvoptagethed spejles gjennom hele romanen» (Lorenz, 1996, s.129). Fremstilt i et kvinneperspektiv skildrer kvinneportrettet i *Rikka Gan* på mange måter en kvinnes søken etter sin egen identitet, selvforståelse og selvrealisering.

2. 3 Forskningstradisjonen

Innledningsvis i dette underkapittelet vil jeg presentere noen tidligere masteroppgaver som har analysert og undersøkt Ragnhild Jølsens forfatterskap, da med hovedblikk på romanen *Rikka Gan*. Deretter vil jeg fremlegge og gjennomgå utvalgte deler av den etablerte forskningen omkring forfatterskapet.

I «[...] jeg bryr mig hverken om Gud eller Fan, - for jeg er Rikka Torsen på Ga-a-an.» *En analyse av kvinneportrettet i Ragnhild Jølsens roman Rikka Gan*. (1999) analyserer Eira Nøding Gabrielsen romanens hovedkarakter i lys av de debatter og diskusjoner omkring kvinnen og kjønn som oppstod mot slutten av det 19. århundret. Her søker Gabrielsen å finne

svar på hva slags «kvinnelighet» Jølsen beskriver.²³ I Helene Dingstad Bergem sin avhandling *Søken etter Identitet og Kosmos – En lesning av kvinnelig dekadanse i Ragnhild Jølsens «Rikka Gan» (1904)* fra 2001 leses Jølsens roman i lys av Fin-de-siècle-perioden og dekadansetematikk.²⁴ I *Sagn som gnistrer i mørkret: en lesning av Rikka Gan i lys av myten om Demeter* (2005) leser Ann Kristin Drevdal romanen inn i en mytekritisk og feministisk kontekst. I 2014 leverte Susanne Fæhn sin masteroppgave under tittelen *Mene Mene Tekel Upharsin: En lesning av Rikka Gan i et feministisk perspektiv*. Som tittelen tilsier, gjennomfører Fæhn i denne avhandlingen en lesning og undersøkelse av romanen i et feministisk perspektiv.

Som nevnt tidligere, har det blitt ansett som utfordrende å plassere Jølsens forfatterskap litteraturhistorisk, mye grunnet sammenblandingen av de romantiske og realistiske innslagene i hennes romaner. Debatten og drøftingen omkring denne problematikken har også vært et gjennomgående trekk ved Jølsenforskningen, da spesielt hos flere av de tidligste litteraturkritikerne. Den tidligste forskningen er i dette tilfellet representert ved Antonie Tiberg (1909), Jørgen Bukdahl (1924, 1968), Louise Bohr Nilsen (1949) og Rolf N. Nettum (1972).

Et trekk ved flere av disse litteraturkritikerne er at de anser Jølsen som en nyromantiker som utover i sitt forfatterskap beveget seg over i en stadig mer realistisk retning. Jølsens bevegelse fra nyromantik og over i realisme har blitt omtalt som en kamp²⁵ og med utgivelsen av *Brukshistorier* (1907) var hun endelig fremme. Realismen i dette verket kommer til syne gjennom både motivet, tematikken og språket, og boken blir i stor grad fremstilt som Jølsens beste fordi den er mest realistisk av alle hennes verker.

Gabrielsen påpeker i sin masteroppgave at et annet trekk flere av disse kritikerne har til felles, er at de blander sammen Jølsens privatliv med hennes forfatterskap (Gabrielsen, 1999, s. 7). I deres lesning av Jølsens romaner blir ofte hennes personlige opplevelser, psyke og kjønn

²³ Jeg kommer til å trekke frem Gabrielsens avhandling ved flere anledninger i denne masteroppgaven da min egen oppgaves problemstilling ligger nært knyttet opp til Gabrielsens. Jeg vil gjennomgående vise til steder hvor jeg står i opposisjon til Gabrielsens synspunkter og konklusjoner. Ved bruk av annen teori og dermed et annerledes teoretisk perspektiv, samt i min opptatthet av å fremstille Rikka i en moderne litterær sammenheng, vil jeg med denne oppgaven og analysen av Jølsens kvinneportrett bidra med nye innfallsvinkler og fremlegge min egen forståelse av *Rikka Gan*.

²⁴ Begrepet «dekadanse» knyttes ofte til kunsten og litteraturen som oppstod mot slutten av 1800-tallet og kan oversettes med «forfall»: «[...] det syder, gjærer og råtner i denne litteraturen» (Christensen, 1989, s. 85).

²⁵ Rolf N. Nettum (1972) hevder i artikkelen *Romantikk og realisme i Ragnhild Jølsens forfatterskap* at Jølsen måtte «[...] kjempe seg frem mot realismen» (Nettum, 1972, s. 167).

faktorer som får innvirkning på tolkningen av verkene. Jeg vil vise til hvordan dette kommer til syne i gjennomgangen av de ulike kritikernes synspunkter.

I tillegg kan det se ut til å forekomme en form for vegring mot å omtale Jølsens tematisering av kvinnelig seksualitet, erotikk, lidenskap og begjær hos den tidligste Jølsenforskningen. Senere litteraturkritikere som har forsket på Jølsens forfatterskap kontrasterer seg fra dette ved i større grad å fremheve denne tematikken i Jølsens forfatterskap. Dette er et annet moment jeg ønsker å rette blikket mot i denne gjennomgangen.

Jølsens første biograf, Antonie Tiberg, ga i 1909 ut biografien *Ragnhild Jølsen. I liv og digtning*. Her blir Jølsens liv og forfatterskap omtalt som en lang gjæringstid: «Ragnhild Jølsen kom ikke til fuld avklaring hverken i sit liv eller i sin digtning. Hendes korte liv var i grunden fra først til sidst en gjæringstid» (Tiberg, 1909, s. 32). Jølsen gjennomgikk en utvikling og modning som forfatter som startet med arbeidet omkring utgivelsen av *Ve's mor*²⁶. I *Rikka Gan* viser Jølsen større fremskritt: «Det var hendes svakhet at vildre sig ind i syner og drømmebilleder. Men ikke denne gang. Her er alt skaaret bort, som ikke gav skarpe linjer» (Tiberg, 1909, s. 112). Basert på dette anser Tiberg romanen *Rikka Gan* for å være Jølsens «[...] sterkeste og kraftigste» (Tiberg, 1909, s. 112). I *Brukshistorier* hevder Tiberg at Jølsen i større grad har begynt å få kontroll over sin stil og teknikk: «Nu hadde hun faat tæften av at der trængtes en ordning» (Tiberg, 1909, s.158). Allikevel er Tiberg av den oppfatning at Jølsen kommer til kort også i denne boken: «til en fuldendt stilsans vilde hun neppe nogen gang ha drevet det; dertil var hendes fantasi for rik, og hendes taalmodighet for liten» (Tiberg, 1909, s. 158).

I Tibergs gjennomgang av *Rikka Gan* kommer hun med noen interessante synspunkter omkring Rikkas selvforståelse. Disse punktene vil ikke bli diskutert her, men de er ytterst relevante for min lesning og tolkning av *Rikka*. På bakgrunn av dette vil Tiberg og hennes lesning av *Rikka Gan* bli benyttet videre i analysekapittelet.

I essayet «Den røde høst» i *Norsk national Kunst* (1924) hyller Jørgen Bukdahl Jølsen for hennes utvikling i realistisk retning, og hevder at hun med *Brukshistorier* har funnet sitt fotfeste som forfatter og kunstner: «Gennem 5 bøker havde hun famlet sig frem, nu var hun ved Maalet, og der hvor hun for Alvor kunde begynde at skrive (Bukdahl, 1924, s. 218). Over 40 år senere, i *Romantik og eksistensproblematik. Omkring Ragnhild Jølsen og hendes litterære baggrund* (1968) er Bukdahl fortsatt av samme oppfatning. Det er først med *Brukshistorier* at Jølsen klarer å frigjøre seg fra det romantiske, mørke og fantasifulle som har

²⁶ Tiberg mener at utarbeidingen av *Ve's mor* «[...] modnet Ragnhild Jølsen som forfatter» (Tiberg, 1909, s. 95).

preget hennes tidligere romaner: «Nu var hun der! befriet for alt det sære, ofte krampaktige, disse lodskud ned i en kvindesjæls underverden, dens passioner, dæmoner, en troldskov, hvor man kan gå sig vild og blive hængende i tjørnekrat eller styrte i afgrunde» (Bukdahl, 1968, s.85).

Siste sitat i forrige avsnitt er interessant. Som nevnt tidligere, hevder jeg at man kan spore en viss form for vegring innenfor forskningstradisjonen, da spesielt den tidligste, mot å kommentere og analysere den noe tabubelagte tematikken omkring kvinnen, kvinneseksualitet og kvinneskjebnen i flere av Jølsens romaner, spesielt i *Rikka Gan*.²⁷ Denne vegringen synliggjøres gjennom dette sitatet. I stedet for å ta tak i denne tematikken, oppfatter jeg det som at Bukdahl velger å heve seg over den ved å omtale den som «disse lodskud ned i en kvindesjæls underverden». Det er vel neppe heller helt tilfeldig at Bukdahl har valgt å benytte ordet «lodskud» i sin beskrivelse, da dette minner sterkt om Anders Stilloff sin karakteristikk av *Ve´s mor* som «dyrisk lodden».

Bukdahl kritiserer Jølsen for å være for subjektiv i flere av sine verker ved å hevde at man kan øyne «[...] den private selvbekendelse, der ligger lige under overfladen af Ragnhild Jølsens bøger» (Bukdahl, 1968, s. 81). Bukdahl er av den oppfatning at Jølsen i for stor grad er personlig involvert i sine romaner og at det først er i *Hollases krønike* at «hun er [...] nogenlunde fri for den personlige problematik [...]» (Bukdahl, 1968, s. 83). Det er Jølsens privatperson som ligger til grunn for analyseringen og tolkningen av hennes romaner, og ikke Jølsen som forfatter og kunstner.

Louise Bohr Nilsen er i stor grad av samme oppfatning som Bukdahl. I sitt essay *Drømmen, virkeligheten og døden* (1949), hevder Bohr Nilsen at Jølsen sliter med en personlig konflikt omkring drøm og virkelighet, romantikk og realisme. I likhet med Bukdahl, kritiserer Bohr Nilsen Jølsen for å være for subjektiv, og at hun i liten grad evner å frigjøre seg fra sine fiktive kvinneskikkelser. Hun er for personlig involvert, hevder Bohr Nilsen, spesielt i debutromanen *Ve´s mor*:

Boken må være skrevet av en kvinne som er i slekt med *Ve´s mor*, så meget i slekt med henne at hun ikke har fått henne på avstand. Av en ung kvinne som ennå er fanget i en drøm. Den må være skrevet av en ung forfatter som ikke riktig evner å gjennomføre sine intensjoner [...] (Bohr Nilsen 1947, s. 253).

²⁷ Denne tematikken synliggjøres også i *Ve´s mor* (1903), *Fernanda Mona* (1905) og *Hollases krønike* (1906).

For at Jølsen skal kunne vokse og utvikle seg som forfatter og kunstner, mener Bohr Nilsen at det er helt essensielt at hun klarer å frigjøre seg fra det romantiske og drømmeaktige som rår grunnen hos henne²⁸. I *Rikka Gan* mener Bohr Nilsen at Jølsen i større grad forsøker å løsrive seg fra stoffet og få det på en viss avstand ved å legge handlingen til tidlig på 1800-tallet (Bohr Nilsen, 1949, s. 253). Allikevel mislykkes hun. Hun er fortsatt personlig involvert, og Bohr Nilsen leser *Rikka Gan* som en roman hvor mye av handlingen og tematikken er selvopplevd av forfatteren: «Og leseren føyer til: den unge kvinnen som har skrevet om henne, må selv ha drukket dypt av lidelsens beger» (Bohr Nilsen, 1949, s. 255).

Bohr Nilsen sporer, i likhet med Bukdahl, en utvikling i realistisk retning gjennom hele Jølsens forfatterskap. *Rikka Gan* blir beskrevet som «[...] ujevn og uryddig» og «[...] ofte teatralisk» (Bohr Nilsen, 1949, s. 255). Mens *Brukshistorier* er en moden og fullbåren bok hvor «[...] forfatteren har klart å bære fram sine intensjoner» (Bohr Nilsen, 1949, s. 261). Bohr Nilsen stiller seg positiv til denne utviklingen i forfatterskapet, men erkjenner samtidig at Jølsen har mistet noe av sitt særpreg under selve prosessen: «Men en får aldri noe for intet. Den [Brukshistorier] er ikke så egenartet som sine forgjengere» (Bohr Nilsen, 1949, s. 261).

I *Romantikk og realisme i Ragnhild Jølsens forfatterskap* (1972) bygger Rolf N. Nettum videre på drøm – og virkelighetsproblematikken hos Bohr Nilsen, og han er av den oppfatning at «[...] kontrasten mellom de romantiske og de realistiske innslag i Ragnhild Jølsens begrensede produksjon først og fremst er symptomer på en personlig konflikt [...]» (Nettum, 1972, s. 157). Konflikten mellom romantikk og realisme er ikke like tilstedeværende og påtrengende i *Rikka Gan*. Nettum hevder at Jølsen i større grad «besinner» seg i denne romanen og at det hender «[...] hun river seg løs fra sin heltinne og ser henne mer *utenfra* [...]» (Nettum, 1972, s. 162). Selv om Jølsen i større grad «besinner» seg i *Rikka Gan*, hevder Nettum allikevel at denne subjektive identifiseringen er et gjennomgående problem i hennes romaner: «Alle disse romantiske kvinneskikkelsene har vært medier for Ragnhild Jølsen selv [...]» (Nettum, 1972, s. 165). Med *Brukshistorier* har Jølsen beveget seg bort fra det romantiske og subjektive som har preget hennes tidligste romaner og over i det objektive og realistiske: «Forfatterholdningen er enhetlig og – så langt som mulig – objektiv. Her fins ingen symbol – og billedmettet stil, ingen subjektive invokasjoner. Forfatterinnen identifiserer seg ikke inntil blindhet med noen av sine skikkelser – her er ingen av Fernanda Monatypen» (Nettum, 1972, s. 165).

²⁸ Bohr Nilsen stiller seg selv følgende spørsmål: «Vil dette intense sinn kunne fri sin stil fra høst og skumring og kjelne adjektiver? Det avhenger av *det* om det er vekst i hennes kunst» (Bohr Nilsen, 1949, s. 253).

Der hvor den tidlige forskningen kritiserer Jølsen for å være subjektiv og tolker hennes særegne sammenblanding av det romantiske, fantastiske og realistiske som en svakhet ved hennes romaner, er nyere Jølsenforskning i større grad nyansert. Det unike og særegne hos Jølsen blir i større grad fremhevet og verdsatt. Helge Nordahl er av de som har merket seg særpreget i hennes diktning. Dette særpreget hevder han kommer til uttrykk gjennom hennes myto-poetiske diktning. I essaysamlingen ... *Tre kys for den ensomme fugl* (1991) dykker Nordahl ned i Jølsens fantastiske univers som er preget av myter, sagn, eventyr og natursymbolikk. Nordahl regner *Rikka Gan*, *Fernanda Mona* og *Hollases krønike* som Jølsens hovedverk fordi han mener at «ved disse verk er vi fremme ved den myto-poetiske grunnkvalitet som skaper den store diktning» (Nordahl, 1991, s. 16).

Astrid Lorenz fremhever også det særegne ved Jølsens diktning og tolker dette, i likhet med Nordahl, i positiv retning. Der for eksempel Bukdahl hevder at romanformen i grunnen ikke passer Jølsen fordi «den gav hendes sprælske Fantasi et for frit Spillerum, saa hendes gode Ting ofte druknede i Indfaldenes Tilfældighed»²⁹ og at hun heller burde søkt til dramaet³⁰, er Lorenz, i artikkelen *Ragnhild Jølsens liv og forfatterskap i lys av kunsttendenser rundt århundreskiftet* (1993), av den oppfatning at Jølsen er «[...] «moderne» i uttrykket og nyskapende i Norge både når det gjelder det særegne språket og i genre som den gotiske roman og krøniken [...]» (Lorenz, 1993, s. 100). I etterordet til *Rikka Gan* (1988) omtaler Lorenz Jølsen som «[...] en enestående skikkelse blant norske kvinnelige forfattere» (Lorenz, 1988, s. 121).

Lorenz setter Jølsen inn i en mer moderne og samtidsorientert sammenheng ved å henvise til den tabubelagte tematikken omkring bl. a kvinneskjebnen og kvinneseksualitet som ofte regjerer i hennes verker. Lorenz påpeker hvordan Jølsen gjennom denne tematikken viser et «[...] kritisk, men aldri propagandistisk kvinneperspektiv» (Lorenz, 1988, s. 121). Tidligere Jølsenforskere, som Antonie Tiberg og Jørgen Bukdahl, er begge av den oppfatning at Jølsen kun skrev for kunstens skyld, og aldri var opphengt i kvinnespørsmålet eller andre debatter som regjerte i hennes samtid. Tiberg mener at «hun var kunstner av indre drift og ikke som følge av en indre strømning i tiden som rev hende med. Her var ingen meninger som trængte sig frem og krævede plads» (Tiberg, 1909, s. 95). Bukdahl kommenterer at Jølsen kom «[...] dybt under al Kvindesag og alle moralske og religiøse Bestemmelser af Sjælelivets Vilkaar og Vækst»

²⁹ Sitert i Bukdahl, 1924, s. 188.

³⁰ Bukdahl er av den oppfatning at de tekniske kravene ved den dramatiske formen i større grad ville kunne lykkes i å tøyte Jølsens fantasi enn hva romanformen kunne (Bukdahl, 1924, s. 188).

(Bukdahl, 1924, s. 173). Disse synspunktene står i skarp kontrast til Lorenz, som hevder at dersom man leser Jølsens bøker ut ifra et moderne kvinneperspektiv, vil en finne klare tegn på at Jølsen rettet et kritisk blikk mot ulike sider ved samfunnet:

Selv om hun ikke talte kvinnesak slik samtida forsto det, og frigjøringsprosessen mest ses i individuelt perspektiv, former bøkene en protest – mot småborgerlige normer, dogmatisk religion, usann og seksualfiendtlig oppdragelse og mannsverden. RJ diskuterer ikke intellektuelt, hun appellerer i bilder og scener (Lorenz, 1981, s. 130).

Lorenz interesse av å sette Jølsens forfatterskap inn i en moderne sammenheng, kommer sterkt til uttrykk i hennes lesning av *Rikka Gan*. Rikka blir fremstilt som en moderne og seksuell kvinne som følger sine lyster og drifter (Lorenz, 1988, s. 129). I sin lesning av romanen forsøker Lorenz å forklare de bakenforliggende årsakene til Rikkas ustabile og angstfylte sinn. Dette gjør hun ved å trekke romanen inn i en moderne sammenheng og lese den ut ifra et kvinneperspektiv:

Det ser ut til at forfatteren vil si noe om hvilke problemer det medfører å bli *voksen* kvinne i et samfunn der pengene, ætten og mennene rår [...]. Hun viser fram en kjønnsdelt verden hvor individet er splittet og trygg forankring mangler. Hun peker på at både morsmakten og mannsamfunnet påfører kvinnen lidelser (Lorenz, 1988, s. 128-129).

Lorenz sin lesning og fremstilling av Jølsens bøker, da spesielt *Rikka Gan*, er relevant for min avhandling fordi Lorenz leser romanene ut ifra et kvinneperspektiv, og Rikka som en moderne kvinne på bakgrunn av hennes seksualitet. Jeg vil derfor benytte meg av Lorenz sitt arbeid i analysen av romanen.

Der hvor den tidligste Jølsenforskningen i større grad velger å fjerne seg fra tematikken omkring kvinnelig seksualitet, erotikk og lidenskap retter senere kritikere i større grad blikket mot nettopp disse sidene ved Jølsens diktning. Astrid Lorenz har jeg allerede nevnt, men også Pål Bjørby (1993) og Kristina Sjögren (2012) må nevnes i denne forbindelse. I *Eros and Subjectivity: Knut Hamsun's Pan and Ragnhild Jølsen's Rikka Gan* (1993) viser Bjørby til hvor sentralt lidenskapen og begjæret står i romanen: «Jølsen inscribes a story of shocking female desire» (Bjørby, 1993, s. 130). Videre pekes det på hvordan Jølsen med sin fortelling og skildring av Rikka snur opp ned på samtidens oppfattelse av maskulinitet og femininitet: «In the figure of Rikka, Jølsen creates anything but the expected feminine ideal of modesty mixed with coy seductiveness and helplessness so endearing to male readers» (Bjørby, 1993, s. 131). I 2012 publiserte Kristina Sjögren artikkelen «Desire, Reproduction and Death. Reading the silences in Ragnhild Jølsen's *Rikka Gan* (1904)» i *Scandinavian Studies*. Her undersøker hun hvordan Jølsen, med bruk av narratologiske hjelpemidler, kunne skrive om tabubelagt

tematikk som blant annet kvinnelig seksualitet og erotikk, men også barnedrap og prostitusjon. I likhet med Bjørby, påpeker Sjøgren det radikale ved Jølsen når det gjelder hennes beskrivelser av feminitet: «The way feminine sexuality is represented in *Rikka Gan* is also unusual for its time: contrary to male decadence, *Rikka Gan* represents feminine erotic desire, sexuality, and reproduction as something basically natural and healthy» (Sjøgren, 2012, s. 469).

I nyere forskning har to biografiske verk omkring Jølsens liv og virke blitt publisert. I 1989 ga Kari Christensen ut den litterære biografien *Portrett på mørk treplate*. Her ønsker Christensen å finne ut om Jølsens diktning kan vise til opplevelser og erfaringer knyttet til forfatterens eget liv ved å benytte seg av historisk-biografisk metode. Christensen fremstiller og leser Jølsens romaner ut ifra psykoanalytisk litteraturteori (Christensen, 1989, s. 9). Biografien er basert på lokalhistorisk stoff hentet fra Jølsens hjembygd, og gammelt kildemateriale i form av brev, manuskripter og manuskriptutkast.

Det andre biografiske verket som har blitt publisert i nyere tid, er *La meg bli som leoparden. Ragnhild Jølsen – en biografi* (2009) av Arnhild Skre. Liv Helene Willumsen påpeker i sin artikkel «Arnhild Skre: La meg bli som leoparden. Ragnhild Jølsen – en biografi» i *Historisk tidsskrift*, at Skres biografi er en fortelling om Ragnhild Jølsens livshistorie. Det er den som er i hovedfokus, og ikke den litterære analysen av hennes verker. Derfor kan ikke *La meg bli som leoparden* anses som en litterær biografi (Willumsen, 2010). Med dette stiller Skres biografi seg i kontrast til Christensens.

Som vist tidligere i dette kapittelet, har Jølsen som privatperson ofte blitt trukket inn i lesningen og analyseringen av hennes romaner. I sin biografiske fremstilling ønsker Skre å fjerne seg fra denne praksisen ved i størst mulig grad å skille mellom forfatter og verk:

Forestillingen om den ensomme og triste Ragnhild Jølsen oppsto også fordi de dystreste kvinneskildringene i Jølsens bøker og manuskripter ble lest som selvbiografi. 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 (Skre, 2009, s. 11).

Av andre som har fattet interesse for Jølsens liv, kan Jens Bjørneboes *Drømmen og hjulet* (1964) nevnes. Denne romanen er et skjønnlitterært verk basert på Jølsens liv, hvor Bjørneboe «[...] fantaserte friere og gikk tettere på personligheten» (Skre, 2009, s. 310). Romanen vakte oppsikt hos lesere og anmeldere, og Arnhild Skre gir Bjørneboe en stor del av æren for å ha skapt økt interesse for Jølsens forfatterskap i etterkrigstiden (Skre, 2009, s. 310).

3. Teori

For å besvare denne masteroppgavens problemstilling omkring hvordan romanen beskriver «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet» skal jeg gjennomføre en nærlesning av kvinneportrettet i *Rikka Gan*. Jeg skal gjennomføre en feministisk, kjønnsperspektivert, litteraturteoretisk – og historisk lesning hvor jeg vil benytte meg av arbeidene til henholdsvis Sandra Gilbert og Susan Gubar, Elaine Showalter og Rita Felski. Disse arbeidene vil være både kontekstforklarende og teoriforklarende. Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg presentere den nye kvinnetypen som gjorde sin inntreden både litterært og sosialt mot slutten av det 19. århundret, «Den nye kvinnen». Dette fordi både Jølsens person og forfatterskap må ses i lys av denne nye kvinnetypen.

3. 1 Kvinnestereotyper i det 19. århundret

The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (1979/2000) er et litteraturteoretisk verk med et feministisk perspektiv skrevet av henholdsvis Sandra M. Gilbert og Susan Gubar. I denne boken er fokuset på 1800-tallets kvinnelige forfattere innenfor britisk og amerikansk litteratur. Disse kvinnene skrev i en tid hvor deres posisjon både som samfunnsaktører, men også som forfattere var begrenset: «Both in life and in art [...] the artists we studied were literally and figuratively confined» (Gilbert og Gubar, 2000, s. xi). Denne begrensningen hadde blant annet sin bakgrunn i ulike stereotyper knyttet til kvinnen og hennes kjønn, som ble skapt og utarbeidet av mannlige forfattere og kunstnere i det 19. århundret. To av kvinnefigurene som var spesielt fremtredende innenfor mannlig litteratur, - og litteratur skrevet av kvinner, - var henholdsvis «Engelen» og «Den gale kvinnen». Gilbert og Gubar er av den oppfatning at begge disse figurene spiller en sentral rolle i forfatterskapet til 1800-tallets kvinnelige forfattere og de ønsker med dette verket å undersøke hvordan disse forfatterne forsøkte å frigjøre seg fra sosiale og litterære sperrer «[...] through strategic redefinitions of self, art, and society» (Gilbert og Gubar, 2000, s. xii).

Historisk sett har samfunnet vært mannsdominert med patriarkatet som den fungerende samfunnsformen. Mannen, i kraft av sitt kjønn, har fungert som familieoverhodet og besittet alle viktige institusjonelle stillinger. Litteraturen er intet unntak fra denne overordnede bestemmelsen. Gilbert og Gubar omtaler denne selvutnevnte råderetten som et litterært

farskap. Innenfor vestlige litteratur har den gjennomgående oppfatningen vært at på lik linje med at Gud skapte verden, har den mannlige forfatteren skapt teksten (Gilbert og Gubar, 2000, s. 4). Tanken om at kreativitet og evnen til å skape er knyttet til mannen og hans maskulinitet og seksualitet, og at en kvinne som eventuelt måtte besitte disse egenskapene er å anse som ukvinnelig og ikke-feminin, var utbredt (Gilbert og Gubar, 2000, s. 10). Disse patriarkalske grunnideene viser oppvurderingen av de egenskapene som tradisjonelt har blitt ansett som maskuline, samt en nedvurdering av tradisjonelt sett feminine egenskaper.

Mannlige forfattere, på bakgrunn av sin litterære makt, benytter teksten for å stilne den kvinnelige forfatterens forsøk på å oppnå litterær autonomi. Dette gjøres ved å skape stereotypiske kvinnefigurer som henholdsvis «Engelen» og «Den gale kvinnen». Den mannlige forfatteren skaper disse bildene «[...] both to lessen their dread of her «inconstancy» and – by identifying her with the «eternal types» they have themselves invented – to possess her more thoroughly» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 17). Ved å sammenligne den kvinnelige forfatteren med disse mytiske figurene, blir hun på sett og vis ufarliggjort og den skjeve maktbalansen mellom kjønnene opprettholdes. Ved å skape disse bildene, «drepes» den kvinnelige forfatterens muligheter for frigjøring og litterær autonomi.

For ordens skyld vil jeg slå fast at når jeg refererer til mannlige forfattere i forbindelse med «Engelen» og «Den gale kvinnen», er det ikke min intensjon å anklage samtlige mannlige forfattere i annen halvdel av det 19. århundret for å være imot former for kvinnelig selvstendigjøring i og utenfor litteraturen. Men det er allikevel viktig å presisere at for den kvinnelige forfatteren hadde disse kvinnestereotypiene, spesielt «Engelen», en sterk innflytelse på hennes utvikling, og bevissthet omkring seg selv og sitt forfatterskap.

Det er viktig å bemerke at til tross for at disse stereotypiene, da spesielt «Engelen», virket hemmende på den kvinnelige forfatterens utvikling, var denne skikkelsen også et ideal for 1800-tallets forfatterinner. «Englekvinne» var med andre ord ikke en idealisert kvinnefigur kun forbeholdt mannlige forfattere, men regjerte også i kvinnelige forfatteres verker i samtiden. Dette synliggjøres ved at de kvinnelige forfatterens romanheltinne helst skulle kombinere sin styrke og intelligens med feminin ømhet og takt. I tillegg skulle hennes historie knyttes til hjemmets private sfære. Det var der hun var i sitt rette element (Showalter, 1977, s. 100).

Avslutningsvis før jeg går over til å presentere de to kvinnestereotypiene dette underkapittelet omhandler, ønsker jeg å vise til at Gilbert og Gubars teori omkring disse figurene har høstet

noe kritikk. Gilbert og Gubar er av den oppfatning at den «Den gale kvinnen» fungerer som en metafor for den kvinnelige forfatterens sinne: «she is usually in some sense the *author's* double, an image of her own anxiety and rage» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 78). Dette sinnet kommer da som en respons på de mannlige skapte stereotypene den kvinnelige forfatteren, og enhver kvinne generelt i samfunnet, har vært nødt til å forholde seg til. Rita Felski fremlegger noe av kritikken denne teorien har blitt møtt med i sitt verk *Literature after Feminism*³¹(2003).

Jeg vil ikke gjennomføre en mer inngående drøfting av kritikken som har blitt rettet mot Gilbert og Gubars teori annet enn å vise til at den har blitt kritisert. For min oppgaves del er teorien omkring «Den gale kvinnen» ytterst relevant fordi kvinnefigurer som henne og «Engelen», samt andre monstrøse skikkelser som skjøgen og vampyren, er forhistoriske kvinneskikkelser som har spilt en relevant rolle spesielt i det 19. århundrets litteratur, og som det vil være interessant å vise til og se i sammenheng med Jølsens forfatterskap, spesielt når det gjelder min analyse av *Rikka Gan*.

En annen kritikk, i tillegg til Felskis, som kan rettes mot min bruk av Gilbert og Gubars teori, er i hvilken grad deres begrep omkring «Engelen» og «Den gale kvinnen» kan anvendes på nordisk litteratur i samme periode. På tross av at Gilbert og Gubar fokuserer på britisk kvinnelitteratur fra det 19. århundret, vil jeg i det følgende vise til at denne teorien også kan benyttes på nordiske kvinnelige forfatterskap, spesielt Jølsen sitt, med hovedfokus på romanen *Rikka Gan*.

I det følgende vil jeg presentere «Engelen» og «Den gale kvinnen». Selv om disse to bildene er knyttet nært sammen og derfor må sees i sammenheng med hverandre, er det «Den gale kvinnen» som er mest interessant og relevant når det gjelder min analyse av Jølsens

³¹ Felski viser til at «Den gale kvinnen» som kvinnefigur ikke lenger har den samme verdien og betydningen som Gilbert og Gubar tillegger den: «Among feminist scholars, however, the once irresistible metaphor of the madwoman has lost its luster» (Felski, 2003, s. 69). At «Den gale kvinnens» figur skal fungere som en metafor både for den kvinnelige forfatterens sinne, men også for alle verdens kvinners raseri over deres underlegne og innsnevrede stilling under patriarkalsk dominans, faller til kort grunnet de ulikhetene som finnes mellom kvinner basert på rase, klasse og geografi. Videre viser Felski til at 1800-tallets middelklassekvinner ikke var fullt så begrenset og hjelpeløse som Gilbert og Gubar fremstiller de som. Selv om disse kvinnene var ufrie rent økonomisk, samt bundet til samfunnets sosiale normer, hadde de en viss innflytelse, både innad i hjemmet, og i det offentlige liv. Som en siste kritikk, viser Felski til at noen feministiske forskere stiller seg skeptisk til å benytte teorien omkring «Den gale kvinnen» som et felles rammeverk som kan omfavne store deler av kvinnelitteraturen i det 19. århundret fordi denne litteraturen er både flerstemmig og flersidig (Felski, 2003, s. 69-70).

kvinneportrett. På bakgrunn av dette vil jeg presentere og drøfte begge disse figurene, men med hovedblikk på «Den gale kvinnen».

3.1.1 «Engelen»

Som Gilbert og Gubar viser til i dette verket, var «Engelen» som feminitetsideal utbredt blant både mannlige og kvinnelige forfattere gjennom hele det 19. århundret. Men denne kvinnefiguren var først og fremst et litterært fenomen skapt av mannlige forfattere som en figurliggjøring av deres idealiserte bilde av kvinnen og hennes vesen: «The ideal woman that male authors dream of generating is always an angel [...]» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 20). «Engelen» innehar en rekke tradisjonelt feminine egenskaper som selvoppofrelse, lydighet, taushet, moderlighet, beskjedenhet, renhet, høflighet, tilbakeholdenhet og kyskheter (Gilbert og Gubar, 2000, s. 23). Sammen representerer disse egenskapene «the Eternal Feminine»³². Fokuset på disse tradisjonelt feminine dydene reflekterer videre en tanke som var ytterst utbredt i dette tidsrommet, nemlig at kvinnen, på bakgrunn av sin feminitet, skulle leve et liv i det som ble omtalt som «contemplative purity»³³.

Typisk for «Englekvinne» var at hun skulle innta rollen som den passive og selvoppofrende parten: «[...] it is the surrender of her self – of her personal comfort, her personal desires, or both – that is the beautiful angel-woman's key act [...]» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 25). At den engleaktige kvinnen ofrer sine egne ønsker og behov til fordel for mannen, gjør henne nettopp uselvvisk, men fører også til at hun mister seg selv. Hun gir avkall på sitt eget selv for at mannen skal kunne leve et liv i «significant action». Et aktivt liv hvor han er den handlekraftige og lever ut sine drømmer, ambisjoner, lengsler og begjær (Gilbert og Gubar, 2000, s. 21).

Med «Engelen» som et mannlige skapt kvinneideal, er Gilbert og Gubar av den oppfatning at kvinnen med dette har blitt «[...] «killed» into art» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 17). Den mannlige forfatteren har, gjennom sin litterære kunst, skapt et bilde av kvinnen slik han

³² Tanken om «Det evig feminine» går ut på at den ideelle kvinnen innehar en rekke tradisjonelt feminine egenskaper som ikke vil forandres over tid. Kvinnen, i kraft av nettopp disse egenskapene, skal rettlede og hjelpe mannen på hans vei mot en høyere sfære. Hun, med sin renhet, skal bidra til å heve mannens moral. Slik sett blir den engleaktige kvinnen på sett og vis et bindeledd mellom mannen og Gud (Gilbert og Gubar, 2000, s. 21).

³³ Ideen om at kvinnen skulle leve et liv i «contemplative purity», mens mannen på sin side skulle leve et liv i «significant action» kommer blant annet til syne i Goethes *Faust* (Gilbert og Gubar, 2000, s. 21). Tanken er at kvinner skal leve et rent liv i selvoppofrelse, mens mannen skal leve et aktivt og frigjørende liv.

ønsker at hun skal være, men dette perfekte estetiske bildet byr på problemer for kvinnen selv. Hovedårsaken til denne problematikken ligger i at sammenligningen med «Engelen» virker hemmende og fengslende på kvinnens utvikling, både som enkeltindivid, og som forfatter. Kampen for selvstendighet, litterær autonomi, frihet og deltakelse i den offentlige sfære er ikke forenlig med «Englekvinnens» dyder, og siden dette idealet nærmest gjennomsyret samtidens oppfatning av hvordan kvinnen skulle være, hindret dette den kvinnelige forfatterens emansipasjonsprosjekt.

Både «Engelen» og «Den gale kvinnens» litterære figurer, la lokk på den kvinnelige forfatterens kreativitetmuligheter (Gilbert og Gubar, 2000, s. 17). Det er på bakgrunn av dette at forfatteren Virginia Woolf var av de som gikk hardt ut mot disse figurene, da hovedsakelig «Engelen». Woolf var av den oppfatning at denne figuren var det farligste bildet mannlige forfattere noensinne hadde pålagt den litterære kvinnen (Gilbert og Gubar, 2000, s. 20). Videre mente hun at denne kvinnefiguren måtte tas av dage: «Before we women can write, declared Virginia Woolf, we must «kill» the «angel in the house»» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 17).

Ragnhild Jølsen var en kvinne som «drepte» en del av disse engleaspektene, både gjennom sitt forfatterskap og som privatperson. Jølsen selv var ugift, men inngikk romantiske relasjoner med flere menn. Hun vanket sammen med bohemen i hovedstaden, røyket og drakk og reiste uten anstand både til København og Roma. Steder hvor hun bodde i korte perioder. På bakgrunn av dette kan man si at Jølsen var en kvinne hvis liv stod i sterk kontrast til «Engelen». Videre tar hun livet av en rekke sider ved «Englekvinnen» i sitt forfatterskap gjennom fremstillingen av sine kvinnelige hovedkarakterer. Som forfatter omskriver Jølsen «the Angel in the House» ved at hun i økende grad selvstendiggjør sine litterære kvinneskikkelser og på denne måten skiller dem fra den tidligere litteraturens kvinnefigurer.

Men det holder ikke for den kvinnelige forfatteren å bare ta livet av «Engelen» for å oppnå litterær autonomi og fri kreativ utfoldelse. Den andre mannlige skapte kvinnestereotypen, «Englekvinnens» rake motsetning og onde tvilling, må også undersøkes og «drepes» for at den kvinnelige forfatteren skal kunne frigjøre seg. Det må tas et oppgjør med «Den gale kvinnen».

3.1.2 «Den gale kvinnen»

«Den gale kvinnen», eller «Monsterkvinnen» som Gilbert og Gubar også omtaler henne som, er den andre av de to stereotypiske kvinnefigurene som i stor grad preget litteraturen i det 19. århundret. Denne kvinnefiguren står i sterk kontrast til sin engleaktige søster og blir ofte i litterær sammenheng sammenlignet med fordervede og fryktinngytende skikkelser som heksen, djevelen, vampyren og andre monsterlignende vesener (Gilbert og Gubar, 2000, s. 28). Hun representerer det som er annerledes, og med dette kan hun anses som et avvik fra naturens side: «[...] these women are accidents of nature, deformities meant to repel [...]» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 29).

Denne kvinneskikkelsen fungerer først og fremst som en figurliggjøring av mannens³⁴ engstelse og frykt for både kvinnelig autonomi og kvinnelig seksualitet (Gilbert og Gubar, 2000, s. 28). Hun er selvstendig, selvsikker, voldsom, faretruende, utagerende, erotisk og seksuell. I forbindelse med denne kvinneskikkelsens erotiske og seksuelle sider er det her viktig å påpeke at det kun var den mannlige forfatteren som kunne bruke «Den gale kvinnens» figur som en billedliggjøring av kvinnelig seksualitet og som kunne skildre kvinnen som et erotisk og seksuelt vesen. De kvinnelige forfatterne kom til dette senere og denne kvinneskikkelsen dukker blant annet opp i Ragnhild Jølsens *Rikka Gan*. Jølsens hovedkarakter er ytterst seksuell og erotisk selvtilfredsstillende, og skildringen av Rikka og hennes drifter, begjær, erotiske drømmer, fantasier og lengsler, samt hennes forførende egenskaper, representerer et enormt brudd med den kvinnelige forfattertradisjonen og dens litterære fremstilling av kvinnen.

«Den gale kvinnen» besitter en rekke egenskaper som, basert på tradisjonelle konvensjoner omkring kvinnen og hennes «vesen», gjør henne ytterst ikke-feminin og dermed også ukvinnelig. I motsetning til den passive, selvoppofrende «Engelen» som lever sitt liv i «contemplative purity», ønsker den gale, monstrøse kvinnen et aktivt, handlende liv i «significant action».³⁵ I sterk kontrast til «Engelen» som lever sitt liv gjennom andre og, ikke minst, *for* andre, ønsker denne kvinneskikkelsen å leve sitt liv for sin egen skyld og utstråler

³⁴ Selv om jeg her peker på mannen, vil det naturligvis være denne figurens betydning for den kvinnelige forfatteren jeg vil ta opp. Dette vil jeg komme tilbake til senere.

³⁵ Gilbert og Gubar har analysert eventyret om Snøhvit ved bruk av sin teori omkring «Engelen» og «Den gale kvinnen». Her viser de til at «[...] the Queen, adult and demonic, plainly wants a life of «significant action», by definition an «unfeminine» life of stories and storytelling» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 39).

med dette en form for kvinnelig autonomi som blir oppfattet som skremmende og som mannen frykter.

«Den gale kvinnens» dominerende rolle i 1800-tallets litteratur påvirket de kvinnelige forfatterne og deres selvbilde i stor grad grunnet det denne kvinnefiguren representerte: «[...] to the extent that they incarnate male dread of women and, specifically, male scorn of female creativity, such characters have drastically affected the self-images of women writers [...]» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 29-30). Gjennom denne kvinnefiguren skapte den mannlige forfatteren på mange måter et skrekkbilde og en advarsel på hva som kunne skje med en kvinne som søkte frigjøring og selvstendighet. I en periode hvor «Engelen» spilte rollen som det feminine kvinneidealet, var det utfordrende, ikke bare for de kvinnelige forfatterne, men også for kvinnen generelt, å skulle kjempe for sin rett til autonomi. Dette bekrefter Gilbert og Gubar ved å påpeke at «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).

Utfordringen for 1800-tallets kvinnelige forfattere både når det gjelder deres forfatterskap og deres kvinnelige autoritet ligger i at de er fanget mellom skikkelsene til «Engelen» og «Den gale kvinnen». «Engelen» representerer samfunnets idealbilde av kvinnen, men dette bildet er undertrykkende og ødeleggende for den kvinnelige forfatterens utvikling og ambisjoner. Ved å etterleve samfunnets konvensjoner vil ikke den kvinnelige forfatteren utvikle seg: «A life of feminine submission, of «contemplative purity,» is a life of silence, a life that has no pen and no story [...]» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 36). For å løsrive seg fra dette estetiske idealet og oppnå litterær autonomi, må den kvinnelige forfatteren, slik som Virginia Woolf så sterkt oppfordret til, «drepe» dette idealet. Men i det øyeblikket den kvinnelige forfatteren løsriver seg fra «Englekvinnen» og hennes passivitet, blir hun til monstrøs. Hennes forsøk på frigjøring og ønske om anerkjennelse og selvstendighet viftes vekk fordi dette blir sett i sammenheng med den monstrøse, fordervede og gale kvinnefiguren. Kvinnen har dermed, både gjennom «Engelen» og «Den gale kvinnen», blitt «drept» inn i kunsten.

På tross av de begrensningene og utfordringene disse mannlige formede kvinnefigurene skapte for den kvinnelige forfatteren i det 19. århundret må det kommenteres at «Den gale kvinnens» skikkelse gir en rekke litterære muligheter og friheter. Med denne kvinnefiguren fikk den kvinnelige forfatteren muligheten til å fylle en litterær karakter med egenskaper og personlighetstrekk som ble ansett som ytterst tabubelagt i samtiden. «Den gale kvinnen» blir en litterær figur som representerer det forbudte. Hun er selvstendig, hun er opprørsk, hun er

voldsom, hun kan være sensuell og erotisk og representerer dermed kvinnelig seksualitet på en ofte forførende og forbudt måte. Hun er i stor grad uavhengig og egenrådig, og på den måten utfordrer hun det patriarkalske samfunnet på en måte som hverken den kvinnelige forfatteren eller hennes underdanige romanheltninne er i stand til å gjøre (Gilbert og Gubar, 2000, s. 77-78). På bakgrunn av dette kan man se «Den gale kvinnen» som en form for protest eller opprør fra den kvinnelige forfatterens side. Denne kvinnefiguren representerer et opprør mot de undertrykkende og innsnevrende samfunns – og kulturskapte definisjonene av kvinnen.

Et litterært eksempel på en kvinnetype som symboliserer «Den gale kvinnen», er karakteren Bertha Rochester fra Charlotte Brontë sin roman *Jane Eyre* (1947). Denne kvinnefiguren vil bli viktig og sentral i analysen av kvinneportrettet i *Rikka Gan* fordi disse to litterære kvinneskikkelsene har flere trekk til felles. På bakgrunn av dette vil det her komme en kort fremstilling av hennes karakter for å vise til den tematikken hun representerer.

Bertha, Mr. Rochesters gale kone, som lever sitt liv innelåst på loftet på Thornfield Hall, besitter en rekke av de egenskaper og karakteristikk som er typisk for «Den gale kvinnen». Hun er vill, voldsom og aggressiv i sin fremferd.³⁶ I tillegg er hun sensuell og erotisk. Hun representerer det utemmede, det egne og det ukontrollerbare og symboliserer derfor et brudd med samfunnets konvensjoner omkring kvinnelighet. Dette fører naturlig nok til at Bertha står i sterk kontrast til den engleaktige kvinnetypen som i denne romanen er representert ved hovedpersonen Jane. Jane representerer det sosialt akseptable, mens Bertha blir et bilde på det frie og uhemmede, og dermed sosialt uakseptable (Gilbert og Gubar, 2000, s. 360). At Berthas figur representerer det sosialt uakseptable gir forfatteren mulighet til å fylle henne med det forbudte. Berthas egenskaper, personlighetstrekk, oppførsel og handlinger kunne aldri blitt tillagt Jane fordi det strider imot det idealiserte kvinnebildet. På bakgrunn av dette er jeg av den oppfatning at Bertha kan ses som en form for protest mot idealiseringen av kvinnen og synet på kvinnelighet. Bertha, med sitt sensuelle, voldsomme og egenrådige vesen, har farlige krefter i seg som må sensureres og undertrykkes. Innestengingen og undertrykkingen av disse kreftene fører til galskap. Med Berthas skikkelse har forfatteren på mange måter skapt et bilde som viser hvordan det går med en kvinne dersom hennes seksualitet, frihet og mulighet for selvstendigjøring sensureres.

³⁶ Dette illustreres blant annet gjennom Berthas angrep på sin bror, Richard Mason, oppe på loftsværelset.

3.2 Den kvinnelige litterære tradisjonen

I 1977 utga Elaine Showalter boken *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. I dette verket utforsker Showalter den kvinnelige litterære tradisjonen i det 19. og 20. århundret med hovedfokus på britiske forfatterinner. Historisk sett har kvinnelige forfattere alltid utgjort en egen subkultur som har vært underordnet den dominerende mannlige litterære tradisjonen. Det er nettopp utviklingen av denne kvinnelige litterære subkulturen Showalter ønsker å undersøke. Hennes teoretiske perspektiv er at alle subkulturer beveger seg gjennom tre ulike faser: «In looking at literary subcultures, such as black, Jewish, Canadian, Anglo-Indian, or even American, we can see that they all go through three major phases» (Showalter, 1977, s. 13). Disse ulike fasene er nødvendige for at den enkelte kulturen skal kunne utvikle seg og forme en identitet med egne verdier, ideer og standarder.

Når det gjelder den kvinnelige litterære tradisjonen, omtales disse fasene som Feminine, Feminist og Female (Showalter, 1977, 13).³⁷ Disse tre stadiene kan gjerne være overlappende, hvilket betyr at en forfatterinne kan gå gjennom flere av disse stadiene i løpet av sitt forfatterskap, og med dette ha innslag av ulike elementer i sin skriving: «The phases overlap; there are feminist elements in feminine writing, and vice versa» (Showalter, 1977, s. 13). Showalter påpeker at man kan finne spor av alle disse tre fasene i et og samme forfatterskap, og at det dermed ikke er snakk om lukkede og fullstendig fastsatte kategorier (Showalter, 1977, s. 13). I det kommende vil jeg presentere og utdype innholdet i hver av disse fasene, men med hovedvekt på den feministiske – og den kvinnelige fasen. Dette fordi det er innenfor disse fasene Ragnhild Jølsens forfatterskap kan plasseres.

3.2.1 Den feminine fasen

Den første fasen den kvinnelige litterære tradisjonen beveger seg gjennom, er den feminine fasen. Som periode strekker denne fasen seg fra 1840-tallet og frem til 1880. Den kjennetegnes hovedsakelig av en form for imitasjon hvor den kvinnelige forfatteren i stor grad imiterer en allerede eksisterende, dominerende tradisjon og tar til seg de ideer, verdier og standarder som faller inn under nettopp denne tradisjonen³⁸: «First, there is a prolonged phase

³⁷ Heretter brukes den norske oversettelsen av disse fasene: Den feminine fasen, den feministiske fasen og den kvinnelige fasen.

³⁸ Showalter retter fokus mot den kvinnelige litterære tradisjonen som en subkultur som eksisterer parallelt med den dominerende litterære tradisjonen. Jeg velger heller å fokusere på Showalters tre faser og hvordan disse kan brukes på nordiske kvinners forfatterskap.

of *imitation* of the prevailing modes of the dominant tradition, and *internalization* of its standards of art and its views on social roles» (Showalter, 1977, s. 13).

Den tradisjonelle oppfattelsen av kvinnen som den feminine, selvoppofrende hjemmets engel var en av standardene de kvinnelige forfatterne måtte forholde seg til. «Engleidealet» rådde grunnen både litterært og sosialt i det 19. århundret og dette påvirket naturlig nok 1800-tallets kvinnelige forfattere i stor grad. Det som her er viktig å påpeke, er at dette var et ideal mange forfatterinner ønsket å løsrive seg fra. Det forekommer klare tegn til at et brudd med dette idealet var i emning, blant annet hos en rekke nordiske forfatterinner i perioden. Både Camilla Collett, Thomasine Gyllembourg, Fredrika Bremer og Mathilde Fibiger representerer forsøk på brudd med denne kvinnefiguren.³⁹ Det fulle bruddet med dette idealet i Norden kom for øvrig med Det moderne Gjennombrudd, og illustreres blant annet gjennom verkene til forfattere som Amalie Skram og Victoria Benedictsson.⁴⁰

De kvinnelige forfatterne innenfor denne fasen kjennetegnes blant annet ved deres antifeminisme. De var ikke opprørske feminister som ønsket å ta et direkte oppgjør med samfunnets kvinneundertrykkende normer og verdier. Tvert imot holdt de fast ved den tradisjonelle samfunnsideologien og mente at kvinnen skulle være selvoppofrende, i tillegg til at de fordømte ønsket om kvinnelig selvhevdelse (Showalter, 1977, s. 21). Problemet var at forfatterrollen og selvoppofrelse ikke riktig samsvarte med hverandre. Å være forfatter skulle gi mulighet for selvutvikling, og selve skriveprosessen var fylt av en sterk form for egoisme og selvsentrering som stod i sterk kontrast til det uselviske kvinneidealet (Showalter, 1977, s. 22). Showalter hevder denne problematikken resulterte i at disse forfatterinnene kjente på en betydelig skyldfølelse og et sterkt selvhøvet⁴¹. Dette selvhøvet kommer til uttrykk i kvinneforfatterens litterære verker, hvor den kvinnelige hovedkarakteren, som gjerne søker autonomi innenfor ekteskapet, samt frihet fra økonomisk undertrykkelse, ofte blir straffet på

³⁹ Ekteskapskritikk og fokus på kvinnens stilling var viktige fokusområder hos disse kvinnelige forfatterne. Fredrika Bremers *En dagbok* (1843) fokuserer på kvinnens lengsel etter en meningsfylt hverdag og selvutvikling og hvorvidt dette er mulig å oppnå innenfor ekteskapets rammer (Borgström, 1993, s. 312). Mathilde Fibiger med sin *Clara Raphael. Tolv Breve* (1851) skapte furore blant kritikere da den kom ut grunnet den kvinnelige hovedkarakterens fokus på det kvinnelige emansipasjonsprosjektet og de faktorer som ble ansett for å sperre veien for nettopp denne frigjøringen, altså mannen og hans fordommer. Her blir mannens forherligelse av kvinnen kritisert, og kan slik sett anses som et forsøk på et oppgjør med datidens kvinneideal (Busk-Jensen, 1993, s. 313-315).

⁴⁰ Se underkapittel 1.3 *Litteraturhistorisk bakteppe*.

⁴¹ Showalter viser til at grunnet den ambivalensen de feminine forfatterne følte på når det gjaldt deres forfatterskap, utviklet de ulike strategier, både personlige og kunstneriske, som ble en form for reaksjoner på nettopp denne ambivalensen. En av disse reaksjonene var selvhøvet (Showalter, 1977, s. 21).

forskjellig vis ved romanens slutt: «In their novels, the heroine's aspirations for a full, independent life are undermined, punished, or replaced by marriage» (Showalter, 1977, s. 22).

Det avsluttende sitatet i forrige avsnitt viser til at de feminine forfatterne skrev litteratur med et delvis protestfylt budskap med fokus på heltinnens forsøk på frigjøring og selvstendighet både innenfor ekteskapet, i forholdet mellom kjønnene og økonomisk. Men det er viktig å merke seg at disse emansipasjonsforsøkene fortsatt endte i ekteskap og straff, og at innholdet i disse romanene dermed ikke var feministisk preget. Det er først mot slutten av den feminine fasen at kvinnelitteraturen beveger seg over i en mer direkte protest – og kritikkfylt retning. Selv om feminine forfatterne var bundet av samfunnets konvensjoner, samt sine egne oppfatninger av seg selv, sin kvinnelighet og hva som dermed sømmet seg, banet de vei for de forfatterne som kom etter dem. Kvinneforfatterne i den neste generasjonen hadde dermed større mulighet til å ta steget videre og gjøre opprør mot den rådende tradisjonen. Disse i større grad opprørske kvinnene kan plasseres innenfor det neste stadiet den kvinnelige litterære tradisjonen kan deles inn i, nemlig den feministiske fasen.

3.2.2 Den feministiske fasen

Den feministiske fasen strekker seg fra 1880-årene og frem til rundt 1920, og kan anses som en slags protestfase. Den gruppen forfatterinner som nå gjorde sitt inntog i kvinnelitteraturen, var i større grad opprørske og mer direkte i sin harme over kjønnsforskjeller og kvinners samfunnsstilling. Der hvor de feminine forfatterne imiterte og tok til seg allerede eksisterende verdier, normer og standarder, gjorde de feministiske forfatterne motstand og protesterte mot den dominerende tradisjonen. Kampen for kvinners rettigheter og kvinnens rett til autonomi kom til uttrykk gjennom disse forfatternes litterære verker (Showalter, 1977, s. 13).

I forbindelse med den feministiske fasen er det nødvendig å presisere hvilken gruppe forfattere Showalter viser til når det gjelder begrepet «feminist», og hvordan hun beskriver disse kvinnenes forhold til seksualitet. Forfatterne som inngår i denne fasen er kvinner født mellom 1860 og 1880 (Showalter, 1977, s. 30). De tilhører med dette den viktorianske generasjonen av britiske kvinnelige forfattere. Showalter viser til at den feministiske forfatteren verdsatte kvinnelige verdier som morskjærighet og kyskheter, og preket om seksuell avholdenhet for begge kjønn: «They glorified and idealized the womanly values of chastity and maternal love, and believed that those values must be forced upon a degenerate male society» (Showalter, 1977, s. 30). Videre viser Showalter til at både i sine liv og verker,

uttrykte feministene en bevissthet omkring seksualitet som samtidig bestod av en form for avsky (Showalter, 1977, s. 30). I motsetning til sine forgjengere, skrev de feministiske forfatterne i større grad mer åpent om denne tematikken. De innehadde en klar bevissthet omkring emnet og la mindre skjul på dette i sine romaner: «Fearing neither divine nor Freudian judgment, the feminists wrote openly about their sexual attitudes, making explicit the sexual protest hinted at by their predecessors, the sensationslists» (Showalter, 1977, s. 190). Men ofte, når de feministiske forfatterne skrev om sine seksuelle holdninger, omfattet dette at de tok avstand fra sex. Showalter viser til at den sene viktorianske feminismen var konfliktfylt og full av motsetninger: «These were women who made the maternal instinct the basis of their ideology. Yet many of them were disgusted by sex and terrified by childbirth» (Showalter, 1977, s. 190).

Noe av bakgrunnen for den problematikken som er nevnt i forrige avsnitt henger sammen med disse kvinnenenes oppdragelse og manglende mulighet til å kunne uttrykke seg omkring sin egen seksualitet. Selv om disse kvinnene turte å protestere mot tradisjonelle, mannlig skapte verdier og normer, var de bundet av samfunnets syn på kvinnen og kvinnelig seksualitet. Spesielt de tidligste feministene slet med det problematiske synet at kvinner skulle mislike seksuelt samkvem.⁴² De tidligste feministiske forfatterne bar preg av at skildring av kvinneseksualitet og kvinners seksuelle erfaringer fortsatt var tabubelagt tematikk i deres samtid.

Den feministiske fasen i nordisk litteratur begynner med den typen feminister som Showalter her beskriver, hvilket inkluderer kvinnelige forfattere som Camilla Collett og Fredrika Bremer. Denne perioden og disse feministiske forfatterne er ikke viktige for mitt prosjekt. For meg er det de moderne gjennombrudds-kvinnene, som også var feminister, og som i sine verker fokuserte på sex, seksualitet, frigiditet, forholdet mellom kjønnene og hanskemoralen, som er relevante, og som Jølsens forfatterskap må ses i lys av. Det er viktig å påpeke at det er snakk om store variasjoner når det gjelder de nordiske feministenes holdninger til denne tematikken, men at det samlet sett er snakk om kvinneforeninger og kvinnelige forfattere i forskjellige opposisjonsmoduser. Motstanden mot dobbeltmoralen hadde de ulike fløyene til felles, men når det gjaldt blant annet spørsmålet om den frie kjærligheten splittet gruppene seg i forskjellige retninger. Spesielt når det gjaldt kjønnsmoralen var de nordiske kvinnesaksforeningene ytterst konservative, og feministenes holdninger til sex og seksualitet

⁴² Showalter skriver at «Victorian ladies were supposed to dislike sex» (Showalter, 1977, s. 191).

som blir presentert av Showalter kan i større grad tilknyttes disse foreningenes kvinnelige representanter. Generelt var det en opposisjon mot rådende konvensjoner omkring spørsmålene og tematikken som her er nevnt, både i samfunnet og i litteraturen. Disse emnene preget kvinnelitteraturen fra Det moderne Gjennombrudd, da hos forfattere som blant annet Amalie Skram, Victoria Benedictsson og Anne Charlotte Leffler Edgren, og videre utover på 1890-tallet og inn i det 20. århundret gjennom forfattere som Dikken Zwiłgmeyer⁴³, Hulda Garborg og Ragnhild Jølsen mfl.

De feministiske forfatterne konfronterte det mannlige samfunnet på en mer direkte måte enn de feminine forfatterne hadde gjort. Mange av de restriksjonene det patriarkalske samfunnet hadde pålagt kvinnen og hennes muligheter for selvutfoldelse og frihet, ble nå lagt under lupen og kritisert. I tillegg ble det feminine idealet omkring kvinnelig selvoppofrelse nå fordømt (Showalter, 1977, s. 29). De feministiske forfatterne var oppbrakte kvinner, og romanen ble benyttet som virkemiddel for å fremme nettopp denne oppbraktheten.⁴⁴ Her ble kvinnens skjebne fremlagt, skildret og videre brukt som en illustrasjon på de betydelige forskjellene i forholdet mellom kjønnene som viste seg både på det politiske, sosiale og økonomiske plan. Harmen over denne urettferdigheten ga seg utslag i en mer eksplisitt kritikk av kjønnsforskjellene og den urettferdige behandlingen det patriarkalske samfunnet utsatte kvinnen for, og dette førte til at det nærmest brøt ut krig mellom mann og kvinne i den feministiske forfatterens romaner.⁴⁵ (Showalter, 1977, s. 29).

Slutten på 1800-tallet medbrakte store endringer for kvinnen og kvinnerollen. Showalter viser til at disse endringene kunne gi seg utslag i usikkerhet og spenninger hos de kvinnelige feministiske forfatterne: «There are many signs that feminist writers were troubled by the new tensions in their role» (Showalter, 1977, s. 194). Disse kvinnene slet med å tilpasse seg sin nye tilværelse i samfunnet. Det er påvist at en rekke kvinnelige forfattere innenfor denne

⁴³ Med blant annet novellesamlingen *Som kvinder er* (1895) og roman *Ungt sind* (1896) bidro Zwiłgmeyer til samtidens debatt omkring kvinneskjebnen. I utviklingsromanen *Thekla* (1908) er fokuset rettet mot kvinneskjebnen, seksualitet og kvinnelig begjær og erotikk (Iversen, 1993, s. 440).

⁴⁴ Både Victoria Benedictssons *Pengar* (1885) og Amalie Skrams *Constance Ring* (1885) er nordiske eksempler på denne typen sinte, oppbrakte romaner som ble publisert under Det moderne Gjennombrudd.

⁴⁵ I tillegg til Benedictssons *Pengar* og Skrams *Constance Ring*, skildres feiden mellom kjønnene også i Ibsens *Et Dukkehjem* (1879). Ibsen kan riktignok ikke plasseres som feminist og skal selv ha uttalt at han anså seg selv som tilhenger av det individuelle menneskets frigjøring og at han derfor ikke utelukkende hadde øye for kvinnefrigjøringen i sine verker. Allikevel, det er kvinnen og hennes stilling som får sympati i flere av Ibsens dramaer: «Although Ibsen did maintain that he was a supporter not of women's liberation but of people's liberation, his strongest sympathies lie with those whose efforts in the pursuit of self-realization are most severely hampered, and in nineteenth-century Norway that category consisted largely women» (Garton, 1993, s. 11).

perioden var ytterst nevrotiske og slet med psykiske lidelser, angst og stress. Dette kan nok regnes som medvirkende årsaker til at antallet selvmord blant kvinnelige forfattere økte merkbart i dette tidsrommet.⁴⁶ Som et resultat av de nevnte omstendighetene, var forfatterne innenfor denne fasen mindre produktive enn sine forgjengere og mange slet med å fullføre sine påbegynte arbeider (Showalter, 1977, s. 194).

Rent tidsmessig kan Ragnhild Jølsen, som debuterte som forfatter i 1903, plasseres innenfor den feministiske fasen. Det finnes en rekke likhetstrekk mellom den feministiske forfatteren Showalter presenterer i sin utarbeidede teori og Jølsen som forfatter. Jølsens forfatterskap var kort og intensivt. Romanene hennes var, i likhet med det som var typisk for den feministiske forfatteren, mindre og kortere i format. Flere av Jølsens romaner preges i tillegg av det fantasifulle, drømmeaktige og ikke-realistiske.⁴⁷ Dette var typisk for de feministiske forfatternes romaner: «[...] their anger with society and their need for self-justification often led them away from realism into oversimplification, emotionalism, and fantasy» (Showalter, 1977, s. 29).

Jølsens privatliv har vært mye omdiskutert, spesielt hennes rusproblematikk, psyke og tidlige død. Innholdet i gamle dagboksnotater og brev er til tider formørket og depressivt og viser til at Jølsen tidvis slet med selvmordstanker (Skre, 2009, s. 300). I tillegg ruset hun seg ved hjelp av både alkohol, opium og etter hvert morfin. Man kan jo forsiktig spekulere i om bakgrunnen for denne misbruken lå i de motsetningene som spilte i hennes sammensatte sinn. Hvorvidt Jølsen valgte å avslutte sitt liv for egen hånd eller om hennes tidlige død var et resultat av årelangt rusmisbruk, eller om hun rett og slett ved et uhell tok en overdose av sovepulveret sitt, forblir i mine øyne ren spekulasjon som det vil være vanskelig å finne et konkret svar på. Men basert på det som her er fremlagt omkring Jølsens privatliv, forekommer det uansett en viss sammenheng mellom de psykiske utfordringene den feministiske forfatteren måtte hankses med og de utfordringene Jølsen selv tidvis følte på.

Jølsens uredde skildring av kvinnen og kvinneseksualitet utgjør et moment som skiller henne fra den feministiske forfatteren slik den er fremstilt hos Showalter. At Jølsen skildret et kvinneportrett med fokus på sensuelle egenskaper, begjær og drifter, erotiske drømmer og fantasier, setter hennes forfatterskap i sterk kontrast til Showalters karakterisering av forfatterne innenfor den feministiske fasen. I Norden, derimot, fra Det moderne

⁴⁶ Psykiske plager og selvmord forekom også blant de nordiske forfatterinnene. Victoria Benedictsson (1850-1888) var av de som valgte å avslutte sitt liv for egen hånd.

⁴⁷ Se kapittel 2. *Resepsjonsstudie*.

Gjennombrudd og over i det nye århundret, preget skildringer av kvinners seksuelle erfaringer, seksualitet og erotikk verkene hos forfattere som både Skram, Benedictsson, Zwilgmeyer, Garborg, Roll Anker og Undset.⁴⁸ Jølsen kontrasterer seg fra sine samtidige forfatterkollegaer ved at hun utfordrer tradisjonelle oppfattelser av maskulinitet og femininitet, samt skildrer kvinnelig seksualitet på en unik måte. Som det vil bli vist i selve analysen av romanen *Rikka Gan* gjør blant annet Jølsen mannen til et objekt for kvinnens seksuelle og erotiske begjær.

Det som gjør det noe utfordrende å plassere Jølsen i sammenheng med de opprørske feministene, er at hennes forfatterskap ikke er utpreget feministisk. Det har blitt hevdet av flere⁴⁹ at Jølsen ikke var spesielt engasjert i hendelser i sin egen samtid, deriblant når det gjaldt kvinnespørsmålet, og at denne tematikken dermed glimrer med sitt fravær i hennes verker. Men ved å lese Jølsens *Rikka Gan* i moderne tid blir man vitne til en fremstilling av hovedpersonens kvinneskjebne, kvinneseksualitet, kvinnepsyke og kvinneliv som ikke kan leses og analyseres uten at ens tanker beveger seg i retning av en implisitt uttrykt feminisme som protesterer mot samfunnets tradisjonelle syn på både kvinnen, kjønnsroller og seksualitet.

3.2.3 Den kvinnelige fasen

Den siste fasen Showalter deler den kvinnelige litterære tradisjonen inn i, er den kvinnelige fasen. Denne fasen strekker seg fra rundt 1920 og frem til slutten av 1970-tallet⁵⁰, men gjennomgår endringer i løpet av 1960-tallet, blant annet grunnet den feministiske bølgen som slo inn over de vestlige landene i nettopp denne perioden (Showalter, 1977, s. 35). Som et resultat av dette kan forfatterne og deres litterære produksjon innenfor denne fasen deles inn i to grupper bestående av de forfatterne som skrev før 1960 og de som skrev etter dette tidspunktet. Mitt fokus her vil være på de kvinnelige forfatterne som produserte litteratur før

⁴⁸ Både i Sigrid Undsets gjennombruddsroman *Jenny* (1911) og i Nini Roll Ankers *Det svake kjønn* (1915) er fokuset rettet mot den erotiske kjærligheten. I begge romanene får denne kjærligheten et tragisk utfall: «Særlig i Sigrid Undsets og Nini Roll Ankers verker går forsvaret for den erotiske lysten sammen med en uttrykt overbevisning om at lidelsen og skuffelsen er grunnleggende vilkår i kvinnetilværelsen (Iversen, 1989, s. 14).

⁴⁹ Både Antonie Tiberg og Jørgen Bukdahl var av den oppfatning at Jølsen ikke engasjerte seg i samtidige hendelser og at hun kun skrev for sin egen fornøyelses skyld. Tiberg skriver at Jølsen var kunstner av indre drift og at «[...] her var ingen meninger som trængte sig frem og krævede plads» (Tiberg, 1909, s. 95). Bukdahl bygger oppunder denne oppfattelsen ved å kommentere at Jølsen kom «[...] dybt under al Kvindesag [...]» (Bukdahl, 1924, s. 173).

⁵⁰ Showalter presiserer at den kvinnelige fasen begynner rundt 1920 og varer frem til «the present» (Showalter, 1977, s. 13). Siden Showalter utga dette verket i 1977, betyr «the present» i denne sammenheng slutten av 1970-tallet.

1960. Dette fordi det er denne gruppen kvinnelige forfattere Ragnhild Jølsens forfatterskap må ses i sammenheng med. Innenfor denne delen av den kvinnelige tradisjonen regnes blant annet forfatterinner som Virginia Woolf, Dorothy Richardson og Katherine Mansfield (Showalter, 1977, s. 33).

Formålet for den kvinnelige litterære tradisjonen har vært å forsøke og skape en egen litteratur basert på kvinnelige erfaringer, synspunkter, følelser og generelle syn på, og opplevelse av, livet.⁵¹ De feminine forfatternes imitasjon av den allerede eksisterende, mannlige litterære tradisjonen, og de feministiske forfatternes opprør mot nettopp denne tradisjonen, har brøytet vei for forfatterne i den tredje og siste fasen. Den kvinnelige litterære tradisjonen har vært gjennom både imitasjonsfasen og protestfasen og beveger seg med dette inn i det som Showalter omtaler som selvopplagsfasen. Denne fasen bærer preg av en utforskning av den kvinnelige bevisstheten og det kvinnelige selvet, og representerer med dette en søken etter den kvinnelige identiteten (Showalter, 1977, s. 13). Den kvinnelige fasen byr med dette på økte muligheter for endelig å kunne skape en uavhengig, autonom kvinnelitteratur.

Showalter viser til at målet om å skape en egen, uavhengig kvinnelitteratur ikke riktig lyktes for denne forfattergenerasjonen, til tross for at flere forfattere og kritikere anså målet som både oppfylt og vellykket.⁵² De kvinnelige forfatterne i denne perioden ønsket å skape en uavhengig kvinnelitteratur fri fra den mannlige tradisjonens innflytelse, og i et forsøk på dette valgte de å trekke seg tilbake. Litteraturen bærer ofte preg av en form for tilbaketrekking og forsøk på frigjørelse fra både samfunnet, mannen⁵³ og tematiseringer omkring seksualitet⁵⁴. Det er først etter 1960 det forekommer det Showalter omtaler som en «renessanse» i den kvinnelige litterære tradisjonen (Showalter, 1977, s. 35). Først her mener Showalter man kan snakke om en begynnende kunstnerisk og autonom kvinnelitteratur.⁵⁵

⁵¹ John Stuart Mill var av de som krevde en autentisk kvinnelitteratur fylt av «[...] woman's view of life, woman's experience» (Showalter, 1977, s. 35).

⁵² Showalter skriver følgende: «At the time, however, female aestheticism looked like a step forward. Some women novelists and critics felt that, as Mill had predicted, the literature of women had finally emancipated itself from its cultural subjection to a male tradition, and that its historical moment had arrived» (Showalter, 1977, s. 241).

⁵³ Showalter viser til at «Early twentieth-century novels were also anti-male, both in the sense that they attacked «male» technology, law, and politics, and that they belittled masculine morality» (Showalter, 1977, s. 242).

⁵⁴ Showalter kommenterer at «Sexuality hovers on the fringes of the aestheticists' novels and stories, disguised, veiled, and denied» (Showalter, 1977, s. 34).

⁵⁵ Etter 1960 beveget den kvinnelige litteraturen seg inn i en ny fase, blant annet grunnet den nye feministiske bølgen som slo innover de vestlige landene (Showalter, 1977, s. 34-35). Det var først her den kvinnelige forfatteren begynte å leve opp til kravet John Stuart Mill i sin tid satte om at den kvinnelige forfatteren måtte

Også i norsk sammenheng bød det nye århundret på en ny generasjon kvinner. I *Hvis kvinner ville være kvinner: Sigrid Undset, hennes samtid og kvinnespørsmålet* (1998) viser Kristin Johansen til at denne nye forfattergenerasjonen bestod av kvinner som ikke hadde måttet kjempe for sin plass i offentligheten på samme måte som kvinnene i generasjonen før: «Disse kvinnene identifiserte seg imidlertid ikke med de problemene som generasjonen før dem hadde vært opptatt av, og de tillot seg å betrakte sin egen deltakelse i offentligheten som en selvfølge» (Johansen, 1998, s. 142-143). Norske forfatterinner som representerer denne nye generasjonen og som kan plasseres innenfor den kvinnelige fasen hos Showalter, er blant annet Hulda Garborg, Sigrid Undset og Nini Roll Anker. Hos disse kvinnene, sammen med Ragnhild Jølsen, finner man både den feministiske og den kvinnelige forfatteren i et og samme forfatterskap. De står på kravene, kjemper og retter fokus mot bedre forhold for kvinnen: «De engasjerte seg og markerte seg i samtidsdebatten i årene omkring århundreskiftet, ofte i forbindelse med saker som vedrørte kvinners situasjon og kvinners historie» (Johansen, 1998, s. 142). Samtidig viser Johansen til at disse forfatterne tok en viss avstand fra kvinnespørsmålet og at de innehadde en kritisk holdning til visse sider ved samtidas kvinnesak (Johansen, 1998, s. 142). Disse kvinnene var for moderskapet, ekteskapet og familiens og kvinnens plass innenfor disse institusjonene. Fokuset er med andre ord rettet mot kvinnelig bevissthet – og identitet. Men de norske forfatterne som her er nevnt, skiller seg fra de tidlige forfatterne som blir omtalt hos Showalter ved at de ikke viser en tilbaketrekking fra tematikk omkring kvinnelig seksualitet.

3.3 Kjønn og modernitet

I det følgende vil jeg kort fremlegge det som kan anses for å ha vært den tradisjonelle og dominerende oppfattelsen av kjønn, i denne forbindelse sosialt kjønn med fokus på maskulinitet og femininitet. Dette vil foregå i lys av Rita Felskis *The Gender of Modernity* (1995) hvor fokuset på kjønn og modernitet står helt sentralt. Spesielt er Felskis interesse rettet mot modernitetens komplekse forhold til det feminine. Ved å lese og undersøke en rekke europeiske tekster hovedsakelig skrevet av eller om kvinner fra sent 1800-tall og tidlig 1900-tall i et feministisk og kulturhistorisk – og teoretisk perspektiv, søker Felski å undersøke

skape sin egen litteratur basert på sine egne erfaringer, sin egen bevissthet, sine egne følelser og sitt eget livs – og verdenssyn (Showalter, 1977, s. 34-35).

om moderniteten har et kjønn og, dersom dette er tilfellet, om dette kjønn er utelukkende maskulint eller om begge kjønn kan anses som representasjoner for det moderne.

Innledningsvis i sitt teoretiske verk stiller Felski følgende spørsmål: «What is the gender of modernity? How can anything as abstract as a historical period have a sex?» (Felski, 1995, s. 1). Felski viser til at vår forståelse av en historie som blir fortalt, har sin bakgrunn i hvilket kjønn som «forteller» historien. Historien som utspiller seg vil være formet på én måte og inkludere ett sett med «sannheter» når den fortelles gjennom et mannlige subjekt og på en annen måte når fortellingen berettes fra et kvinnelig ståsted: «Whether these subjects are presumed to be male or female has important consequences for the kind of narrative that unfolds» (Felski, 1995, s. 1).

Den tradisjonelle og dominerende forståelsen av forholdet mellom modernitet og kjønn har i stor grad vært mannscentrert og knyttet til oppfattelsen av det maskuline som symbol på det moderne. Dermed hevder Felski at fortellingene som har kommet i fokus hos teoretikere i stor grad er fortellinger berettet ut ifra et mannlige perspektiv⁵⁶: «The claim that most contemporary theories of the modern are male-centered will not, I imagine, come as a great surprise to most readers of this book» (Felski, 1995, s. 16). Kvinnen og det feminine har hatt marginal status, og har i større grad blitt forbundet med tradisjon, stagnering og passivitet. Felski viser videre til at i representasjoner av det moderne har kvinnen blitt plassert utenfor historien. Hun representerer en form for ahistorisk «annerledeshet» fordi hun ikke kan plasseres innenfor moderniteten på lik linje med mannen. Felski argumenterer imot dette synspunktet ved å ilegge kvinnen og det feminine en viktig betydning i modernitetens historie (Felski, 1995, s. 210). Blant annet kan kvinnelig psykologi – og seksualitet stå som representasjoner på det moderne i europeisk litteratur fra sent 1800-tall og tidlig 1900-tall⁵⁷.

⁵⁶ Felski trekker frem Marshall Berman og hans *All That Is Solid Melts into Air* (1982). Her blir Bermans hylling av Goethes *Faust* vist som et eksempel på hvordan det maskuline kjønn ofte blir fremhevet som det moderne, mens det feminine kjønn i mindre grad blir omtalt og fokusert på. *Faust* blir omtalt som «[...] the exemplary hero of the modern age» (Felski, 1995, s. 1). *Faust* søker frigjøring fra etablerte autoritetsformer, er eventyrlysten og kunnskapstørst. Han representerer kreativitet og et ønske om personlig identitetsutvikling. Men den unge landsbypiken, Gretchen, som *Faust* forfører og senere forlater, får leseren i adskillig mindre grad høre om. Hun representerer stagnering. Fokuset rettes mot *Faust* selv og hans opplevelser og erfaringer (Felski, 1995, s. 1-2).

⁵⁷ Felski henviser til Gail Finney i denne forbindelse. Finney har undersøkt verker med kvinnelige heltinner (deriblant Hedda Gabler) hvor hun har funnet klare forbindelser mellom femininitet og modernitet (Felski, 1995, s. 3).

Både det psykologiske og seksuelle utgjør videre sentrale sider ved kvinneportrettet i *Rikka Gan*.

Felskis hovedargument vil kunne brukes som en avrundning på den diskusjonen omkring kjønn og forholdet mellom mann og kvinne som foregår hos henholdsvis Sandra Gilbert og Susan Gubar (1979) og Elaine Showalter (1977) i de to foregående underkapitlene 3. 1 og 3. 2. Gilbert og Gubar vektlegger den mannlige forfatterens innflytelse og dominans innenfor både litteratur og kunst i det 19. århundret. Denne innflytelsen kom som et resultat av de mannligskapte kvinnestereotypene som var ytterst fremtredende i dette tidsrommet. Hos Showalter betegnes den kvinnelige forfattertradisjonen⁵⁸ som en tradisjon som eksisterer ved siden av den tilsynelatende dominerende mannlige forfattertradisjonen. På lignende måte viser Showalter til kjønnsforankrete holdninger hos mannlige litteraturkritikere. I begge disse verkene er fokuset rettet mot de kvinnelige forfatterne og deres forsøk på å frigjøre seg fra den mannlige forfatterens innflytelse, samt deres søken etter en egen identitet som forfatter. Felski representerer et annet syn på fremstillingen av femininitet/kvinnelighet og søker å fjerne seg fra påstanden om at det maskuline regnes som modernitetens kjønn, mens det feminine er marginalisert. Felski ønsker å vise at det feminine i seg selv kan representere en form for modernitet innenfor litteraturen. Utforsking av litterære tekster skrevet *av* eller *om* kvinner vil kunne kaste nytt lys over ulike sider ved det moderne:

How would our understanding of modernity change if instead of taking male experience as paradigmatic, we were to look instead at texts written primarily by or about women? And what if feminine phenomena, often seen as having a secondary or marginal status, were given a central importance in the analysis of the culture of modernity? What *difference* would such a procedure make? The stories resulting from such an investigation would not, I surmised, be completely alien or unrecognizable ones, given the complex entanglement and mutual imbrication of men's and women's histories. But they might well throw some significant new light on that seemingly exhausted issue, the aesthetics and politics of modernity» (Felski, 1995, s. 10).

I den anglo-amerikanske kvinnelige litterære tradisjonen finnes en rekke verker med fokus på nettopp kvinners bevissthet, erfaringer, historier, seksualitet og skjebner i det moderne samfunn. Denne tematikken og tradisjonen representeres i verkene til forfattere som Amalie Skram, Victoria Benedictsson, Anne Charlotte Leffler Edgren, og videre frem til Alvilde Prytz, Dikken Zwiłgmeyer og, ikke minst, Ragnhild Jølsen med sine samtidige forfatterkollegaer Hulda Garborg, Nini Roll-Anker og Sigrid Undset.

⁵⁸ Representert blant annet ved forfattere som Brontësøstrene, George Eliot, Virginia Woolf og Doris Lessing.

3.4 «Den nye kvinnen»

Mot slutten av det 19. århundret gjorde en ny kvinnetype sitt inntog i det vestlige samfunnet, og skapte med dette et radikalt brudd med det tradisjonelle og dominerende synet på kvinnen, kvinnelighet og kvinners sosiale samfunnsrolle. I artikkelen «En ny kvinde gør sit indtog» i *Weekendavisen* (2016) viser Anne Valbjørn Odgaard til at denne nye og spennende kvinnefiguren ble kjent under betegnelsen «New Woman», et begrep som ble fremsatt og tatt i bruk av den britiske forfatterinnen Sarah Grand i 1894⁵⁹(Odgaard, 2016). Jeg vil i det følgende greie kort ut om dette begrepet og denne kvinnetypen fordi Ragnhild Jølsens person og forfatterskap må ses i sammenheng med denne skikkelsens inntreden og det hun representerte både som en sosial og litterær kvinnefigur.⁶⁰

«Den nye kvinnen» dukket blant annet opp som et resultat av de samfunnsendringene og moderniseringsprosessene som preget andre halvdel av 1800-tallet. Det lå et ønske og et krav om endring i samtiden, eksempelvis både når det gjaldt politikk, kunst, litteratur og kvinnens stilling. Dermed ble termer som blant annet «New Politics», «New Art», «New Fiction» og «New Woman» tatt i bruk (Felski, 1995, s. 146). Disse begrepene signaliserte et ønske om å frigjøre seg fra fortidens tradisjonelle verdier og standarder, og heller søke mot det nye, moderne og mer radikale: «these and similar terms were regularly deployed to signal an exhilarating sense of liberation from the tyranny of the past, a leaving behind of outmoded and irrelevant values and traditions through the espousal of a radical modernity» (Felski, 1995, s. 146).

Denne nye kvinnetypen kan ses i sammenheng med den andre av de tre fasene Showalter hevder den kvinnelige litterære tradisjonen beveger seg gjennom, nemlig den feministiske fasen. «Den nye kvinnen» stod frem både som et litterært ikon og som en reell kvinnetype spesielt fra 1890-årene og inn i det 20. århundret. Hun ble stående som en representant for en ny tankegang med fokus på endring av både kvinnerollen og forholdet mellom kjønnene. Hun ble et symbol på kvinnelig emansipasjon, og det dristige og moderne ved hennes figur bar løfter om en alternativ fremtid rik på forandringer: «[...] in the early twentieth century the figure of the New Woman was to become a resonant symbol of emancipation, whose

⁵⁹ Sarah Grand publiserte i 1894 en artikkel i det amerikanske tidsskriftet *North American Review* hvor hun introduserte dette begrepet og beskrev denne nye, fremadstormende kvinnetypen som en «[...] der gjorde op med hykleriet i ægteskabet og i samfundet [...]» (Odgaard, 2016).

⁶⁰ Jeg vil heretter bruke den norske benevnelsen «Den nye kvinnen» i stedet for den engelske «New Woman».

modernity signaled not an endorsement of an existing present but rather a bold imagining of an alternative future» (Felski, 1995, s. 14).

De endringene denne nye kvinnetypen representerte kommer blant annet til syne gjennom de egenskaper og karakteristikk som ble festet ved hennes figur: «New Woman var intelligent, uddannet, selvstendig, ofte uinteressert i ægteskab og børn og så satte hun spørsmålsteget ved det mandsdominerte samfund og det victorianske ægteskab (Odgaard, 2016). I tillegg var hun seksuelt uavhengig og kritiserte den rådende samfunnsoppfattelsen hvor ekteskapet ble ansett som institusjonen hvor kvinnens eneste mulighet til å oppnå et fullverdig liv lå forankret (Showalter, 1991, s. 38).

At «Den nye kvinnen» var seksuelt uavhengig må ikke utelukkende forveksles med «fri kjærlighet» og frie seksuelle relasjoner. Tvert imot, Showalter viser til at «the dominant sexual discourse among New Woman, as among other late-nineteenth-century feminists, reproduced and intensified stereotypes of female sexlessness and purity» (Showalter, 1991, s. 45). Men det fantes også de kvinner som begynte å rette fokus mot viktigheten av den kvinnelige seksualiteten og som talte fritt om det naturlige ved kvinners seksuelle lyst og lidenskaper (Showalter, 1991, s. 46). Disse «nye» kvinnene omtales i *Off the Pedestal: New Women in the Art of Homer, Chase, and Sargent* (2006) som «the manly New Woman».⁶¹ Karakteristisk for disse kvinnene var at de i større grad opptrådte «mannlig» ved at de ofte kledde seg i bukser, røyket og ofte forble både ugifte og barnløse (Blanchard, 2006, s. 92). Jølsen, i lys av sin person, barnløs, ugift, selvstendig, forfatter av yrke og synlig deltaker i utelivet, representerer denne nye, moderne kvinnetypen både som «Den nye kvinnen» og som «Den mannlige nye kvinnen».

Det var fra midten av 1890-tallet, i det Odgaard (2016) omtaler som «[...] New Womans blomstringstid» at det vokste frem en ny kvinnelig litteratur hvor denne kvinnetypen for alvor gjorde sin inntreden. Denne litteraturen ble skrevet av kvinner og innehadde en kvinnelig synsvinkel hvor kvinners opplevelser, følelser, oppfattelser, tanker og meninger omkring seg selv, sin rolle som kvinne og samtidens normer, verdier og moral ble fremlagt og skildret: «Det var en litteratur, der udfordrede tidens fremherskende adfærdsnormer og moralkodeks og satte ord på kvindens kamp i tiden» (Odgaard, 2016). Hovedsakelig kom denne nye

⁶¹ Heretter referert til som «Den mannlige nye kvinnen».

kvinnelitteraturen mest til syne hos engelske forfattere⁶², men den viste seg også i verkene til nordiske forfatterinner, deriblant hos Benedictsson⁶³ og Jølsen.

Jølsen debuterte riktignok som forfatter på et tidspunkt hvor «Den nye kvinnens» popularitet som litterær figur begynte å dale⁶⁴, men som Odgaard viser til, utviklet kvinnelitteraturen, som et resultat av «Den nye kvinnens» inntreden, nye former for femininitet. Bruddet med den tradisjonelle femininiteten og eksperimenteringen med en ny form for femininitet kommer til syne i portrettet av Rikka i *Rikka Gan*. Rikka må videre leses i lys av det faktum at «Den nye kvinnen», da spesielt «Den mannlige nye kvinnen» uttrykte seksuell uavhengighet. I min lesning og analyse av Jølsens kvinneskikkelse vil jeg på bakgrunn av dette trekke inn denne nye kvinnetypen. Det er i den forbindelse viktig å påpeke at Rikka kun kan ses i sammenheng med «Den nye kvinnen» når det gjelder denne kvinnefigurens brudd med de tradisjonelle konvensjonene omkring kjønn, femininitet og seksualitet. Rikka representerer ikke «Den nye kvinnen» når det gjelder fokuset på utdanning, karriere og kvinnens rolle i det offentlige rom.

⁶² Odgaard (2016) viser til at engelske forfatterinner som blant annet Sarah Grand, Ella Hepworth Dixon og Olive Schreiner sine verker representerer denne nye kvinnelitteraturen.

⁶³ Victoria Benedictssons gjennombruddsroman *Pengar* (1885) viser tendenser som peker frem mot denne nye kvinnelitteraturen. Romanens hovedkarakter, Selma, lokkes i ung alder til å gifte seg med en mye eldre, rik herre. Hun føler seg fanget i ekteskapet, men allikevel vokser og utvikler hun seg. Hun søker frihet og selvstendighet, noe hun oppnår ved romanens slutt ved å fremme sitt krav om skilsmisse, hvilket blir innvilget.

⁶⁴ Odgaard viser til at «i den litterære verden fik den nye kvinde det sværere i årene efter århundreskiftet [...]» (Odgaard, 2016).

4. Analyse av *Rikka Gan*

4.1 Innledning

Innledningsvis i dette kapittelet vil jeg først trekke frem noen eksempler på hvordan resepsjonen har lest og tolket portrettet av Rikka. Deretter vil jeg legge frem hva jeg vil vektlegge i min lesning og tolkning av henne karakter. Før jeg tar fatt på selve analysen vil jeg fremlegge et kort handlingsreferat av romanen.

Når det gjelder selve analysen vil jeg først fokusere på romanens formaspekt med vekt på hvilke muligheter disse aspektene gir forfatteren. Videre vil analysen bestå av hovedsakelig tre deler. Først vil jeg fremlegge en tolkning av Rikkas selvforståelse med fokus på fremtredende sider ved hennes karakter. Dette vil være tyngdepunktet i min analyse. Deretter vil jeg undersøke hvordan Rikka endrer og utvikler seg gjennom romanen med fokus på hennes passivitet og psyke. Mitt formål er å undersøke hva disse endringene består i. Til slutt vil jeg undersøke hvordan romanen fremstiller kjønn. Kjønnsspektet i romanen er såpass sentralt at jeg velger å behandle det i en egen underdel. Dette vil foregå med bakgrunn i Det moderne Gjennombruddets litteraturhistorie med dets hovedfokus på kvinnen og forholdet mellom kjønnene.

4.1.1 Resepsjonens fremstilling av Rikka

Grunnet Rikkas sammensatte og komplekse personlighet, samt romanens form og stil, har lesingen av Jølsens heltinne vært preget av stor variasjon i resepsjonen. Som vist i resepsjonskapittelet trekker Theodor Caspari i sin anmeldelse av romanen sammenheng mellom Rikka og sinnssykdom: «[...] forfatterinden har gjort stor synd mot hende ved at tage hende ud af sindssygeasylet og introducere hende i skjønlitteraturen» (Nordahl, 1991, s. 166). Sannsynligvis ligger bakgrunnen for Casparis oppfattelse i det faktum at Jølsen med kvinneportrettet i *Rikka Gan* skapte en kvinneskikkelse som i høy grad symboliserer et brudd med litteraturens tradisjonelle oppfattelse av kvinnelighet og femininitet. På bakgrunn av Casparis anmeldelse er det tydelig at dette ble oppfattet som provoserende av en del samtidige lesere og kritikere.

Casparis oppfattelse av Rikka som gal står i kontrast til Astrid Lorenz sin beskrivelse.⁶⁵

Lorenz kommenterer: «Nærmere et mesterportrett av en farlig, sterk og sammensatt kvinne er få norske forfattere kommet. Rikka slekter på Lady Macbeth» (Lorenz, 1988, s. 128). Denne beskrivelsen er jeg enig i. Rikkas figur er nært beslektet med tidligere vanskelige, farlige og monstrøse kvinneskikkelser. Det som er viktig å påpeke er at ved å sammenligne Rikka med litterære kvinneskikkelser som for eksempel Shakespeares Lady Macbeth, kaster man henne bakover i tid. Jeg ønsker å plassere henne som en moderne kvinneskikkelse i nordisk litterær sammenheng tidlig på 1900-tallet. Det samme gjør for øvrig Lorenz:

Rikka er en moderne kvinne med en fremmedgjort livsfølelse. Hun opplever sanselig rus og ekstase, men betaler dyrt for kort glede. I litteraturen var dette noe nytt og provoserende fra en kvinnelig forfatter. Det var mennene som hadde monopol på å skrive om seksualitet og tilfredsstillende lyst – Rikka taper samfunnets og sin egen aktelse. Hun mener ikke at fallet er å følge driften, men å velge den uten kjærlighet, dvs. hun løsriver seksualiteten fra sine indre følelser (Lorenz, 1988, s. 129).

Lorenz setter Rikka inn i en moderne sammenheng ved å rette fokus mot hennes seksualitet og måten Jølsen fremstiller Rikkas erotiske begjær og lidenskap på. Rikka har en sterk seksualdrift, og at en kvinnelig forfatter så fritt og uredd skildret kvinnelig seksualitet og begjær var nytt i samtidslitteraturen.

I likhet med Lorenz har andre deler av resepsjonen fremhevet det seksuelle ved Rikka, samt hvordan Jølsen har skapt en karakter som bryter med samtidens forventede femininitetsideal.⁶⁶ Deriblant Kristina Sjögren peker på at det feminine ved Jølsens heltinne skiller seg ut i samtiden: «Its female protagonist certainly does not conform to the standards of «proper» *fin-de-siècle* femininity» (Sjögren, 2012, s. 467).⁶⁷

Deler av den eldre resepsjonen vektlegger i adskillig mindre grad det seksuelle og erotiske ved Jølsens kvinneskikkelse. Bohr Nilsen sammenligner Rikka med Paula, hovedkarakteren i Jølsens første roman, *Ve's mor*: «Rikka Gan har hvitt ansikt, sort hår og rød munn som Paula; men hun er bred over hoftene. Som henne går hun halvt i drømme og tar ikke sin hånd i arbeid. Men hun er sterkere, villere, har mere lidenskap (Bohr Nilsen, 1949, s. 254). Rikkas lidenskap og villskap hentydes, men blir ikke drøftet grundigere. Det samme gjelder hos Rolf.

⁶⁵ Ved sammenligningen av Caspari og Lorenz sine beskrivelser av Rikka er det viktig å huske på at det skiller over 80 år mellom disse synspunktene. Caspari var naturlig nok farget av sin samtids oppfattelse av kjønn, hvilket gjenspeiles i hans anmeldelse av romanen. Lorenz har større forutsetninger for å se romanen og hovedpersonen i et mer moderne og nyansert perspektiv.

⁶⁶ I kapittel 2 som omhandler resepsjonen omkring Ragnhild Jølsens forfatterskap har jeg også fremhevet Pål Bjørbys fokus på det seksuelle ved Rikka og måten Jølsen bryter med samtidens oppfattelse av femininitet.

⁶⁷ Termen «*Fin-de-siècle*» kan oversettes med «århundreslutt» på norsk og «[...] sammenfatter det overforfinede, livstrette, blaserte i den moderne livsholdning» (N. Nettum, 1993, s. 12).

N. Nettum: «I den ensomme, lidenskapelige Rikka Gan – som alltid opptrere [sic] i *sort* – støter en heftig og hårdnakket lykkedrøm mot ytre skranker» (N. Nettum, 1972, s. 161). Det forekommer liten tvil om at Rikka preges av det lidenskapelige, men heller ikke hos Nettum drøftes ikke denne siden ved Rikka ytterligere. Et annet fellestrekk ved disse omtalene av Rikka er deres fokus på hennes drømmende sinn.⁶⁸

4.1.2 Min lesning av Rikka

Denne avhandlingens problemstilling omfatter Jølsens beskrivelse av «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet» i romanen *Rikka Gan*. Jeg skal lese romanen med vekt på nettopp dette kvinne-jeget fremstilt i Rikkas skikkelse, da dette er romanens hovedfokus.

Jeg ønsker å lese Rikka som en moderne litterær kvinnefigur tidlig på 1900-tallet. Hennes kvinneskikkelse representerer noe nytt i litteraturen grunnet de komplekse sidene ved henne, spesielt de erotiske og seksuelle. Men nettopp disse sidene ved Rikka gjør at hun står i fare for å bli satt i sammenheng med kvinner som ble sett på som vampyrer og demoner osv.

Skrekkszenarier av kvinnen som ble skapt av mannen. Jeg ønsker ikke å plassere Rikka i denne tradisjonen. Jeg ønsker i stedet å plassere henne og det kvinnelige jeget hun representerer inn i en moderne, samtidig litteraturhistorisk sammenheng.⁶⁹

I min analyse av Rikka ønsker jeg å lese henne med vekt på Jølsens valg av sjanger, form, stil og språk. Dette fordi disse valgene har innvirkning på fremstillingen av kvinneportrettet. Jeg er fullt klar over at boken som den er både i form, stil og innhold kan gi inntrykk av å fremstå som en litterær museumsgjenstand, og at tematikken i romanen lett kan tolkes i lys av nettopp en slik forhistorisk, «usamtidig» ramme. Jølsens bruk av gotiske virkemidler, sagn og mystikk er med på å gi dette inntrykket. Dersom man velger å lese romanen og dens innhold på bakgrunn av denne rammen vil man kunne gå glipp av de tolkningsmulighetene som ligger i det faktum at romanen *Rikka Gan* tilhører samtiden og samtidslitteraturen, spesielt tematisk og med sitt kvinneportrett. Det grensesprengende og overskridende ved romanens

⁶⁸ Bohr Nilsen fremhever Rikkas «drømmende sinn» og omtaler hennes drukningsdød på følgende måte: «Heller ikke den sterke jomfru Rikka greide fri seg av drømmens snare» (Bohr Nilsen, 1949, s. 254). N. Nettum fremhever også Rikkas drømmer, men viser til at hun ikke er utelukkende tilknyttet sine drømmer og fantasier: «Rikka Gan er ikke bare lukket inne i seg selv og sin følelsesverden. Når hun gir seg til Aga, er det jo også et offer for andre, for slekten» (N. Nettum, 1972, s. 163).

⁶⁹ Ragnhild Jølsens kvinneportrett vil med dette plasseres sammen med samtidige kvinnelige forfattere som blant annet Hulda Garborg og Dikken Zwillgmeier og deres fremstillinger av «kvinnelighet» og «det kvinnelige selvet».

kvinneskikkelse peker fremover og ikke bakover i tid. Dette gir romanen og Rikka et moderne preg.

Selv om resepsjonen bærer preg av å ha lagt vekt på det gammelmodige og «umoderne» ved romanen, ser jeg tendenser til å ville tolke boken som en samtidsroman.⁷⁰ Jeg velger å ta avstand fra den delen av resepsjonen som kritiserer romanen for å være for romantisk, drømmeaktig og symbolpreget. Jeg ønsker i stedet å lese Rikka som «realistisk» med vekt på hennes subjektivitet, hennes psykologi, hennes handlinger og hennes relasjoner til romanens bipersoner. Mitt synspunkt er at handlingen og rammen rundt romanen, samt kvinneportrettet i seg selv er en kombinasjon av Jølsens samtidsrealisme og forkjærlighet for det gotiske. At boken oppfattes som urealistisk kan ha sin sammenheng i at Rikka har et romantisk og mytisk sinn med fokus på slekt og skjebne, drøm og fantasi og hang til det overtroiske og eventyrlige. De gotiske virkemidlene og det symbolmettede, jugendinspirerte språket kan også bidra til denne oppfattelsen.

4.1.3 Handlingsreferat

Handlingen i *Rikka Gan* er lagt til tidlig på 1800-tallet. I sentrum for fortellingen står Rikka Torsen og hennes gamle slektsgård, Gan. Gården har vært i slektens eie i århundrer, helt fra den mektige fru Brynhilda, Ganslektens stammor, sin tid. Gan var en gang en mektig, rik og driftig gård. Det samme gjaldt selve Ganslekten. Dette er ikke situasjonen i romanens nåtid. Gan gård er preget av forfall og stagnering, og har for lengst falt ut av Ganslektens hender. Nå er gården kjøpt opp av den rike godseieren, Mattias Aga. Ganslekten har mistet sin glans og rikdom. Rikkas familie er preget av fattigdom og degenerering.

Rikkas nære bånd til gården og sin stolthet til slekten fører til at hun forsøker å overtale Mattias Aga til å ansette hennes bror, Jon Torsen, som forvalter av gården. Dette i et forsøk på å få Gan tilbake. Rikka og hennes svigerinne og kusine, Fernanda, lykkes med dette. Men avtalen har én hake. Rikka må bli Agas elskerinne. Dette er en del av avtalen Rikka frivillig velger å innfri og med dette prostituerer hun seg i et forsøk på å redde både slektsgården og familien.

⁷⁰ Spesielt den tidligste Jølsenforskningen representert ved Bukdahl, Bohr Nilsen og N. Nettum fremhever det gammelmodige og «ikke-realistiske» ved romanen. Astrid Lorenz trekker i større grad tråder fremover og setter *Rikka Gan* inn i en moderne sammenheng.

For Rikka får inngåelsen av denne seksuelle relasjonen til Aga fatale konsekvenser. Rikka blir med barn og gjennomfører i løpet av romanen tre svangerskap. Grunnet hemmeligholdelsen omkring hennes forhold til Aga, ser Rikka seg nødt til å drepe sine nyfødte. Dette gjør hun i ledtog med sin svigerinne, Fernanda. Disse barnedrapene er en hard påkjenning for Rikka og for hvert drap skranter hennes psykiske helse. I tillegg blir Rikka delaktig i drapet på en ung kvinne, Katarina fra Herby, som faller ut fra et loftsvindu på Gan. Rikka lukker seg inne, streifer alene omkring i skogen eller nede ved sjøen, hallusinerer og balanserer en periode på galskapens rand.

Så kommer romanens vendepunkt. Dette kommer i form av Rikkas niese, Lillefernanda. Rikka forstår at dersom hun ikke gjør noe med situasjonen og sin relasjon til Aga, vil brordatteren kunne gå den samme, ulidelige skjebnen i møte som henne selv. Lillefernanda står i fare for å bli Agas neste elskerinne. Rikka bestemmer seg derfor for å gi alle sine synder tilkjenne samtidig som hun søker å få til en orden slik at niesen ikke lider samme skjebne som henne selv. Med dette oppsøker Rikka prokuratoren på Haug for å berette om de ugjerninger hun har begått.

I etterkant av dette besøket truer Rikka Aga med å fortelle om deres relasjon, hvilket vil ødelegge den velstående og velansette godseierens rykte. Hun lover å holde tett og rømme sin vei dersom Aga lover å forpakte bort Gan gård på livstid til hennes bror, samt gi hennes niese 3000 spesidaler. Aga samtykker og Rikka bestemmer seg for å forlate Gan.

Fluktforsøket fra Gan blir dramatisk og skjebnesvangert. Fernanda har sagt seg villig å til å hjelpe Rikka over Gansjøen og over til friheten, men midtveis blåser det opp til uvær. Romanen ender med at både svigerinnen og Rikka drukner i sjøen.

4.2 Romanens form⁷¹

Historien som utspiller seg i Ragnhild Jølsens romanen *Rikka Gan*⁷² er mørk og fylt av tabubelagt tematikk. Både i form, innhold, stil og språk skiller denne romanen seg ut fra annen samtids litteratur tidlig på 1900-tallet. For å fortelle en slik utfordrende historie om kvinnen Rikka har Jølsen måttet gripe til det som for henne var kunstnerisk forløsende,

⁷¹ Åsfrid Svensens bok *Tekstens mønstre. Innføring i litterær analyse* (1985) har vært en god kilde til min undersøkelse av de formelle aspektene ved romanen (form, stil, miljø og språk).

⁷² Heretter vil alle parenteser som kun inneholder tall og ingen henvisninger til navn eller årstall vise til *Rikka Gan* (1988) Stabekk. Den norske Bokklubben A/S.

hvilket ble det gotiske og fantastiske. I det følgende vil jeg undersøke hvilke muligheter de formelle aspektene ved romanen gir forfatteren.

Handlingen i *Rikka Gan* blir hovedsakelig kronologisk fortalt, med unntak av innledningen som er preget av retrospeksjon. Her får leseren innblikk i historien til Gan og Ganslekten. Leseren blir innviet i hvordan det gikk til at Rikka og hennes familie fikk «tilbake» gården: «- Når folk høylydt forundret seg over hvordan i allverden Jon Torsen hadde bekommet den post på Gan, visste alltid noen å berette om to kvinner, en mørk og en lys, som hadde reist den lange vei til nærmeste by og talt hans sak hos selve store Mattias Aga» (11).

I *Rikka Gan* blir fortellingen og handlingen som utspiller seg, formidlet gjennom en allvitende forteller. Synsvinkelen er hovedsakelig personal, hvilket betyr at det som oftest er Rikkas tanker, opplevelser, følelser og drømmer leseren får innsikt i. Men fortelleren og synsvinkelen veksler gjennom deler av romanen. Innledningsvis plasserer fortelleren seg utenfor historien og innehar med dette en aural synsvinkel: «Det kan vel være omtrent hundre år siden nu at Jon Torsen levde – skral og uduelig som alle Brynhilda-slektens menn» (11). Tidvis i romanen har fortelleren en kollektiv synsvinkel hvor både Rikka og Gan gård blir skildret og kommentert utenfra i lys av allmennheten. Historien om hvordan Rikka og svigerinnen Fernanda overtaler Aga til å gi dem Gan fortelles gjennom allmuen:

Når folk høylydt forundret seg over hvordan i allverden Jon Torsen hadde bekommet den post på Gan, visste alltid noen å berette om to kvinner, en mørk og en lys, som hadde reist den lange vei til nærmeste by og talt hans sak hos selve store Mattias Aga. «Hva sa så Aga?» het det ofte ondskapsfullt. «Trodde han kanskje to tiggersker var sloppet inn til ham?» - Ånei – skulle tro – de ligner ikke tiggersker heller – med *det* blikket og *den* måten å snakke på! Ja madamen hadde vel latt mer tilbakeholden og beskjeden hun da. Men Jomfru Rikka – kors i krøgels! – hun hadde saktens kneiset som en stashest så den svære hårknuten hennes dukket langt ned i nakken (11-12).

At synsvinkelen her ligger hos allmennheten er interessant fordi leseren med dette får innblikk i hvordan situasjonen og Gankvinnene oppfattes utenfra. En mulighet leseren ville gått glipp av dersom synsvinkelen hadde vært utelukkende personal.

Også prokuratoren på Haug innehar til tider synsvinkelen og fortellerstemmen i romanen.

Dette er nok et eksempel på at fortelleren veksler:

Dette Gan – dette Gan – og de som bodde der – hvem ble vel klok på dem? [...] Hvorfor – hvorfor? – Det måtte være noe, - de var jo ganske enfoldige – som så ofte folk som endelig vil skjule noe. – Hvorfor? - - Det dannet seg en uendelighetens rekke av ubesvarte spørsmål i den gamle prokuratørens hode slik han kjørte henad landeveien i sneværet (45).

Her igjen får leseren innblikk i hvordan andre oppfatter gården og dens beboere. Gan og menneskene der oppfattes som mystiske og utilnærmelige. Gjennom prokuratoren blikk og tanker skildres Rikka konkret. Prokuratoren blir en stemme i romanen som skaper medfølelse og forsonende følelser for Rikka. Gjennom hans blikk og stemme skildres sider ved hennes karakter som andre omkring henne er blinde for. Prokuratoren som en forsonende skikkelse, og som Rikkas allierte, vil jeg komme tilbake til senere.

På tross av enkelte vekslinger i forteller og synsvinkel, er det hovedsakelig Rikka og hennes synsvinkel leseren tar del i. Rikka er, som Astrid Lorenz påpeker, en «drømmerske» (Lorenz, 1988, s. 127). Hennes karakter innehar drømmende og svevende fantasier. Dette påvirker den «virkeligheten» leseren blir presentert for i romanen. En av Rikkas fantasier, som omhandler hennes oppdiktete elsker, Vilde Vå, er så virkelighetstro for henne selv at fortellerens egen stemme kommer eksplisitt til uttrykk i teksten for å påpeke overfor leseren at Rikkas drømmer, hvor ekte de enn måtte fremstå for henne selv, fortsatt er ingenting annet enn rene fantasier:

«Du ville Vilde Vå,» kunne så Rikka Torsen si og strekke armene ut mot det glinsende vann – «du nedifra de dype sjøer – du inn ifra de sorte skoger. Du stolte Vilde Vå for allverdens skjønnhet – deg elsker jeg; Vilde Vå – deg og ingen, ingen andre.»

Så uvirkelige var de, Rikka Torsens drømmer. Og allikevel så intensive og sterke [...] (36).

Dette sitatet illustrerer videre at fortelleren sympatiserer med Rikka ved å vise til at hennes drømmer ikke er annet enn nettopp drømmer, men at disse fantasiene allikevel er sterke og ekteføyte for henne selv. Fortelleren står med dette på Rikkas side og skaper medfølelse og forståelse for dette komplekse kvinnesinnet hos leseren. Kristina Sjøgren viser til at fortelleren ikke inntar en nøytral posisjon, men fullt og helt støtter og sympatiserer med Rikka i enhver sammenheng:

Rikka Gan's narrator stands on Rikka's side in whatever she does. Even in her worst moments, as when she tries to kill Aga, when she causes a visitor's death, or when she has killed her own children, the narrator tenderly registers Rikka's feelings of fear, hate, and sorrow instead of judging her actions (Sjøgren, 2012, s.470).

Jølsens valg av vekslinger både når det gjelder forteller og synsvinkel skaper et nyansert bilde av Rikka. Leserens innblikk i hennes innerste tanker, lengsler, følelser og fantasier. Dette skaper en forståelse for hvor nær Jølsen selv må ha stått denne kvinneskikkelsen. Det skapes en klar sympati mellom forfatteren og Rikka.

I *Rikka Gan* skriver Jølsen om tabubelagt tematikk. Sjøgren peker på hvordan Jølsen ved bruk av narratologiske hjelpemidler kunne skrive historien om en sterkt seksuell og erotisk kvinne som «prostituierer» seg til en gift mann i et forsøk på å redde slektsgården og sin familie, og som dreper sine nyfødte barn i hemmelighet og gjemmer likene i veggene på Gan. I *Rikka Gan* benyttes «tomrommene» i romanen til å fortelle om det tabubelagte: «In *Rikka Gan* it is evident that the gaps are used as a narrative strategy to represent what must not be said openly. This strategy consists of never representing controversial events outright» (Sjøgren, 2012, s. 470). Sjøgren viser blant annet til at måten Rikkas graviditeter med påfølgende barnedrap blir beskrevet på i romanen, illustrerer hvordan Jølsen skildrer det tabubelagte uten at dette kommer eksplisitt til uttrykk i teksten (Sjøgren, 2012, s. 471). Men det kontroversielle er like under overflaten. Selv om Jølsen benytter seg av disse «tomrommene» i teksten, er det aldri vanskelig for leseren å gjette seg til hva som foregår.

Når det gjelder selve rammen rundt romanen, er denne realistisk forankret slik handlingsreferatet viser til. Tematikken i romanen er realistisk og delvis samtidsorientert blant annet med sitt uredde fokus på en for samtiden «naken» kvinnelig seksualitet. I *Tekstens mønstre. Innføring i litterær analyse (1985)* viser Åsfrid Svensen til at det som er felles for realistisk diktning er at den illustrerer et troverdig bilde av virkeligheten: «Leserne får tillit til at personer, miljø og hendelser er sannsynlige, at de ligger innenfor grensene for vanlig erfaring, og dermed at fiksjonen i alt vesentlig samsvarer med kjent utenomlitterær virkelighet» (Svensen, 1985, s. 51-52). Denne karakteriseringen kan imidlertid ikke plasseres på Jølsens *Rikka Gan*. Romanen innehar en form, stil og bruk av virkemidler som står i et motsetningsfylt forhold til den realistiske diktningen.

Men side om side med den realistiske diktningen eksisterer den fantastiske diktningen. Innslagene og tematikken innenfor denne sjangeren er ofte i strid med det sannsynlige og virkelighetsnære. Magiske gjenstander, døde som gjenoppstår og mennesker som forvandles til dyr er eksempler på typiske innslag i fantastisk litteratur (Svensen, 1985, s. 52). Her er det viktig å påpeke at alle fantastiske, drømmeaktige, virkelighetsfjerne innslag i *Rikka Gan* har tilholdssted i hovedkarakterens sinn.

Den gotiske sjangeren plasseres innenfor den fantastiske diktningen. Og nettopp det gotiske preger *Rikka Gan*, hvilket deler av resepsjonen omkring Jølsens forfatterskap har påpekt. I «Når virkeligheten blir fantastisk» i *Norsk kvinnelitteraturhistorie (1989)* trekker Irene Engelstad klare sammenhenger mellom *Rikka Gan* og den gotiske sjangeren: «Det har foregått fryktelige ting på gården. Som i den gotiske skrekkromanen fra 1700-tallet fins det

hemmelige ganger og skjulte rom der det har foregått forbrytelser og mord» (Engelstad, 1989, s. 35). Engelstad påpeker at Rikka selv har mange fellestrekk med den gotiske sjangerens skikkelser: «Hun bærer som dem på en lidelse og en besettelse som gjør henne skremmende, farlig og gal» (Engelstad, 1989, s. 36). Også Rolf N. Nettum og Pål Bjørby kommenterer disse sammenhengene. Nettum viser til at «med sin lidenskap og sin hemmelighetsfulle, gruoppvekkende handling plasserer «Rikka Gan» seg i tradisjonen både fra Charlotte Brontë's «Wuthering Heights» og «den gotiske roman»» (Nettum, 1972, s. 161). Hos Bjørby hersker det liten tvil om de gotiske elementenes tilstedeværelse i romanen: «Clearly, *Rikka Gan* is gothic: the story it tells is a dark protest, full of wildness, overwhelming erotic yearning, freakish female figures, guilt, anxiety, depression, hidden spaces, and murdered and buried newborn babies [...]» (Bjørby, 1993, s. 130).

Det dystre, mørke, mystiske, irrasjonelle, skremmende og overnaturlige preger den gotiske sjangeren: «Karakteristisk for den gotiske roman er at det overnaturlige og irrasjonelle, ofte også det avvikende og perverterte, spiller en viktig rolle» (Andersen, 2001, s. 363). I *Gothic* (1996) viser Fred Botting til at det er typisk for den gotiske sjangeren at den spiller på leserens følelser: «Through its presentations of supernatural, sensational and terrifying incidents, imagined or not, Gothic produced emotional effects on its readers [...]» (Botting, 1996, s. 4). Gjennom sin beskrivelse av det dystre, gruoppvekkende og mystiske skal gotikken skape en stemning av frykt: «Gothic atmospheres – gloomy and mysterious – have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter» (Botting, 1996, s. 1).

Den gotiske sjangeren vektlegger objekter, miljøer, forhold og tematikk som virker skremmende og fryktfremkallende. Med den gotiske sjangerens tilbakekomst i 1890-årene dukket gamle skrekkbilder som vampyren og dobbeltgjengeren opp.⁷³ Men vel så interessant er det nye skrekkbildet som nå oppstod innenfor denne sjangeren, nemlig «Den nye kvinnen»: «One of the main objects of anxiety was the «New Woman» who, in her demand for economic, sexual and political independence, was seen as a threat to conventionally sexualised divisions between domestic and social roles» (Botting, 1996, s. 138). Jeg har tidligere satt Rikka i sammenheng med denne nye kvinnetypen. At «Den nye kvinnen» dukket opp som et skrekkbilde innenfor den gotiske sjangeren mot slutten av 1800-tallet kan fungere

⁷³ Disse skrekkbildenes tilbakekomst illustreres blant annet med Bram Stokers *Dracula* (1897) og Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1886) (Botting, 1996, s. 135-136).

som en illustrasjon på samtidens frykt for kvinnelig emansipasjon og frigjort kvinnelig seksualitet.

Når det gjelder det gotiske i *Rikka Gan* kommer dette til syne allerede i romanens innledning:

Sorte lå Gan gårds hus med sitt søvnige ekko, og trerøttene skalv nede i haven. Sol kom gnistrende ved sommertid, 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 seg sammen, tett og tverr, og sov i sin falne storhet.

Men når mørket kom sivende opp av vannet og ut av skogen – når månen kom glidende ildrød over sjøen – når skyggene leiret seg sorte og dype – da var det at Gan gårds hus våknet og vokste. Og det ble en mummel av historier og minner, en sus og en hvisk som av mennesker der hadde levet.

Og sagn som gnistret i mørket (5).

Stemningen som blir beskrevet er mettet av uhygge, isolasjon og en følelse av at tiden står stille. Tiden på Gan har stoppet opp. Leseren får følelsen av at noe forferdelig må ha hendt på dette stedet siden gården ikke lenger hører dagen til. Gan gård er forvist til en tilværelse i mørket.

Gan gård innehar samme posisjon og betydning som de gamle, uhyggelige slottene i den opprinnelige gotiske romanen. Botting skriver: «The major locus of Gothic plots, the castle, was gloomily predominant in early Gothic fiction. Decaying, bleak and full of hidden passageways [...]» (Botting, 1996, s. 2). Hovedbygningen på Gan bærer preg av forfall og uhygge. Det er noe illevarslende over gården: «Selskapet ropte og lo, så rekken løstes. Og Gan hovedbygning gav spetaklet tilbake, dystert, grettent, lik en gyger som uroes i søvnen [...]» (16). Gården beskrives som en gyger, en trollkvinne.⁷⁴ At gården blir sammenlignet med en trollkvinne som «uroes i søvnen» kan tolkes dithen at noe er i emning.

Sagn og mystikk, forbrytelser og død er tilknyttet Gan, og gården gjemmer på mytiske gjenstander som underbygger det fantastiske, men samtidig skremmende som kjennetegner den gotiske sjangeren:

På loftet på Gan stod et kobberkar. Engang hadde det skinnet utenfor en kirkes port.
I et veggskap på Gan stod et beger av ler. Og av det beger torde ingen drikke.
På en hylle på Gan lå en bøyle av jern. Med den hadde en frue festet sine folk til veggen (6).

Gan gård fremstår som hemmelighetsfull og lukket. Den er preget av sagn, myter og magiske gjenstander, men er også et hjemsøkt sted hvor barnelik er gjemt i hemmelige lønnganger:

⁷⁴ I etterordet til *Rikka Gan* viser Astrid Lorenz til at «[...] hovedhuset beskrives som en gyger, dvs. en trollkvinne» (Lorenz, 1988, s. 126).

«[...] – Har dere hørt om fru Brynhildas døtre? - - Den ene drepte sitt barn og skjulte det i lønngangen her. Jo, pass bare på – ha ha ha – det er barnelik i gangen [...]» (67).

I likhet med gården, har Rikka sider ved seg som kan knyttes til det gotiske. Hun fremstår som en gotisk skikkelse, både i utseende og fremferd. Rikka har hvit hud, svart hår og blasse øyne (17). I tillegg oppfører hun seg til tider skremmende: «- Ingen av de unge damer la merke til hvorledes Rikka Torsens ansikt for hvert rom de kom lenger bort fra trappenedgangen ble hvitere og smilet større» (66). Rikka fremstår som fryktinngytende, vanvittig og dermed ytterst gotisk i denne situasjonen.

I *Rikka Gan* er latter et gjennomgående trekk og lattersymbolet fungerer som en rød tråd gjennom hele romanen. Latteren kan blant annet ses som et gotisk virkemiddel.⁷⁵ I en scene som utspiller seg på Gans loft mellom Rikka og Aga ler Rikka «[...] sin korte, uhyggelige latter [...]» (71). En annen gang står hun på en bergknaus nede ved sjøen og synger: «- Det stod et sort kvinnfolk på bergknausen – sa han. – Og hun stod og sang noe som lignet en salme. Men innimellom lo hun og messet» (87). Det er flere deler i dette siste sitatet som peker mot det gotiske. Beskrivelsen av Rikka som et «sort kvinnfolk» gir assosiasjoner til det overnaturlige og skremmende. Rikka fremstår som farlig. At hun står og ler og messer bygger oppunder den uhyggelige stemningen og leseren kan få inntrykk av at hovedpersonen står ved galskapens rand.

Skildringen av naturen, vær fenomener og omgivelsene generelt kan knyttes til det gotiske. Været skifter ofte i takt med endringer i romanens handlingsforløp, som et varsel om at noe er i gjære. Dette kommer blant annet til syne mot slutten av romanen hvor uvær i form av en storm treffer Gan: «En høst kom da det regnet og blåste, og blåsten syntes aldri å ta endskap. – Noen sier at fanden går om i slikt forbannet vær. Andre sier Guds vrede er over jorden» (85). Uværet preger hele den siste delen av romanen og eskalerer ettersom historien nærmer seg slutten og Rikka må ta et endelig oppgjør med sin skjebne. På et tidspunkt innbiller Rikka seg at skjebnen manifesterer seg for henne i en orms skikkelse nede ved sjøen. Naturen, omgivelsene og været skildres på følgende måte etter at ormen har dukket ned igjen i Gansjøen: «Nede i sjøen var igjen uhyret dukket. Men regnet sildret, og vinden blåste. Skyene

⁷⁵ I Charlotte Brontës gotiske roman *Jane Eyre* blir latter vektlagt betydning, da i tilknytning til den gale Bertha Rochester. Gilbert og Gubar viser til at Jane hører Berthas latter uten at hun ser henne og at latteren ofte er gledesløs: «Jane first hears the «distinct formal mirthless laugh» of mad Bertha [...]» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 348). Berthas latter dukker opp gjentatte ganger: «Bertha's «low, slow ha! ha!» and «eccentric murmurs» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 360).

rørte ved jorden. Og oppe i Gans have skalv de krokete trerøtter som i redsel» (90). Regnet som sildrer, den kraftige vinden, og trærne i Gans hage som skjelver «som i redsel», skaper en grøssende stemning preget av alvor. Rikka har stått ansikt til ansikt med sin egen skjebne. Denne gotiske skildringen av omgivelsene kan videre illustrere Rikkas egen følelse av frykt.

Eksempelene som er blitt fremlagt i det foregående illustrerer hvordan gotiske virkemidler benyttes for å skape en stemning og en følelse av uhygge, irrasjonalitet, dystrehet og fantastisk. Svensen viser til hvordan den fantastiske litteraturen kan rette fokus mot tabubelagte sider ved samfunnet:

I mange tilfelle [sic] blir det fantastiske brukt til å bearbeide noe forbudt eller fortrent, noe som er uforenlig med samfunnets gjengse forestillinger om sosial og psykisk normalitet, og som derfor bare kan framstilles i form av noe provoserende, usannsynlig, kanskje logisk sett umulig (Svensen, 1985, s. 53).

Den gotiske sjangeren faller inn under denne karakteriseringen av fantastisk litteratur. De gotiske innslagene gjør at leseren får en viss avstand til stoffet. På grunn av en slik avstand står forfatteren friere til å kunne skildre tabubelagt tematikk som kvinnelig seksualitet og erotisk begjær slik det gjøres i *Rikka Gan*. Det uhyggelige og groteske som foregår på gården i form av barnedrapene blir heller ikke like fremtredende grunnet det uvirkelige preget den gotiske sjangeren legger på romanen. Gotikken som sjanger blir med andre ord kunstnerisk frigjørende for Jølsen.

4.3 Rikkas selvforståelse

4.3.1 Selvdestruktiviteten

Overordnet sett har Rikka en svært destruktiv forståelse av seg selv. Denne selvforståelsen er hemmende og ødeleggende både for hennes utvikling og de mål hun har satt seg. Når det gjelder Rikkas mål og livsprosjekt er dette knyttet til familien, gården og slekten, men også til kjærligheten.⁷⁶ Gården, slekten og familien er viktige faktorer for Rikka. Så viktige at hun velger å ofre seg selv og sin egen lykke i et forsøk på å få tilbake slektsgården, redde familiens livsgrunnlag og gjenskape Gans storhet. Rikka er av den oppfatning at Gan er nøkkelen til lykken: «[...] skulle noe gi lykke på jord, så måtte det være Gan ved sjøen» (20).

⁷⁶ Med dette skiller jeg meg noe fra Gabrielsen som ser ut til å være av den oppfatning at de mål Rikka har satt seg fore hovedsakelig er knyttet til kjærligheten: «Rikka ønsker å realisere seg selv gjennom å finne en mann hun kan elske; en som er henne verdig» (Gabrielsen, 1999, s. 52).

Drømmen om Gan ligger sterkt forankret hos Rikka, hvilket synliggjøres gjennom et tilbakeblikk til hennes barndom: «- Lenge tenkte hun på barndommen og det Gan hun hadde laget av pinner og kvist oppi fjellet» (18). Gjennom sin gjenskapning av Gan, som Rikka har hørt så mye om, fantasierer hun om hvordan livet ville utartet seg på dette stedet: «Og på denne, den lille jomfru Rikkas «Gan gård i berget» ble det levet 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» (18).

Gan symboliserer lykke og idyll for Rikka. Nettopp derfor er drømmen om gården så sterkt forankret i henne. Jeg mener det vil være vanskelig å lese Rikka fri fra disse faktorene og at gården og slekten er tett knyttet opp til Rikkas prosjekt.⁷⁷ Samtidig drømmer Rikka om en ekte og likeverdig form for kjærlighet. Som Gabrielsen påpeker, sitter kjærlighetslengselen og lengselen etter erotikk dypt i Rikkas karakter (Gabrielsen, 1999, s. 52). Man kan heller ikke lese henne fri fra disse faktorene. Derfor er jeg av den oppfatning at Rikkas livsprosjekt er knyttet til både gården, slekten og kjærligheten.

Rikkas ødeleggende syn på seg selv resulterer i et handlingsmønster og en oppførsel som får fatale konsekvenser både for henne selv og hennes medmennesker. Den bakenforliggende hovedårsaken til denne destruktiviteten ligger i Rikkas seksuelle relasjon til Gans nye eier, Mattias Aga. Gjennom et tilbakeblikk tidlig i romanen får leseren innblikk i hvordan forholdet mellom Rikka og Aga begynner å utvikle seg. Det lekes hauk og due på Gan. Aga er hauken og etter hvert blir det hans tur til å fange Rikka. Det er i denne situasjonen leken begynner å utarte seg. Det er noe flørtende og forførende i måten Rikka leker med Aga på:

«Hendene av lommen, hr. Aga!» ropte jomfru Rikka, hun sprang rett forbi ham, - og Aga strakte med en kort latter hånden ut og sprang etter. – At Aga kunne springe! At Rikka Torsen var smidig! – Slik hun lot ham komme innpå seg, men svinget rundt og lot ham gripe i luften! – Slik hun sprang imøte, og hit og dit, og han aldri fikk tak i henne! [...] (16).

Det er Rikka som har kontrollen i denne situasjonen og hun erter og forfører. Det er allikevel et klart alvor å lese ut av denne leken. Rikka er både målbevisst og intens: «[...] Rikka Torsen sprang om uten en lyd av latter, men tennene skinte fordi hun pustet med åpen munn» (16). Her kommer den begjærlige og erotiske Rikka til syne, som vil drøftes ytterligere senere i analysen. Dette er ikke bare en lek for henne. Det ligger en klar intensjon bak denne

⁷⁷ Rikkas livsprosjekt og drømmen om Gan vil bli utdypet grundigere i underkapittel 4.3.6 «Myten om Rikka».

tilsynelatende uskyldige leken; Rikka må forføre og fange Aga for å sikre familiens livsgrunnlag, Gan gård.

Så endrer leken karakter. Rikka setter avgårde og springer vekk fra de andre deltakerne med Aga på slep:

«Stopp litt, dere springer for langt!» ble det skreket etter dem. Men rett frem fór jomfru Rikka, stadig rett frem – over markene med det lange gress – over et gjerde som knakk – oppover en knudret skråning. Aga etter og halende innpå. En stund syntes det endog som løp han jevnside 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 øyeblikk flagret den opp, vilt som et løsrevet segl (17).

Leken som her blir iscenesatt er ikke bare en lek. Den er mye mer sammensatt. Det er en lek som på mange måter går på livet løs fordi konsekvensene av den skal vise seg å bli fatale, hovedsakelig for Rikka. Under situasjonen som utspiller seg forekommer det et maktskifte. Hittil er det Rikka som har hatt kontrollen. Hun har ledet an i leken, men Aga haler innpå og tar henne igjen. Plutselig er det Aga som er jegeren og Rikka som er byttet. Men denne jakten og leken er allikevel nyansert. Vi ser en Rikka som løper for livet, men vi ser også en Rikka som løper rent på grunn av erotikken og seksualiteten som eksploderer i henne. Vi ser en Rikka som løper for å fange Aga slik at kontrakten mellom han og hennes familie kan inngås, men samtidig ser vi en Aga som løper for å fange sin premie. Er det Rikka som fanger Aga eller Aga som fanger Rikka? Eller fanger de begge hverandre?

Denne leken kan på mange måter betraktes som Rikkas dåp med en påfølgende inntredelse i de voksnes rekke. Rikka er ung og uerfaren forut for denne hendelsen og klarer ikke å innse konsekvensene av denne «leken». Idet Aga når henne igjen og de forsvinner sammen øverst oppe i bakken, og vinden tar tak i hennes røde kjole slik at den flagrer opp «vilt som et løsrevet segl», er kontrakten inngått og handelen utført.

Konsekvensene av denne «handelen» lar heller ikke vente på seg. Den Rikka leseren møter i nåtid er alt annet enn den glade, lette og tilsynelatende ubekymrede Rikka som lekte hauk og due på Gan. Rikka er dyster, tankefull og fylt av uro fordi relasjonen til Aga har båret uvelkomne frukter: «- En lørdagskveld jomfru Rikka gikk gjennom skogen til morbroren i Ud, rakte hun hånden i været og stønnet undertiden. Og hun måtte tenke på så mangt, jomfru Rikka, - for å kunne tvinge tankene bort fra det hun nødvendig ville» (18). Forholdet til Aga har resultert i at Rikka nå er med barn. Denne kjensgjerningen påvirker Rikkas syn på seg selv og fører til en form for passivitet hos henne: «Om udyr dreper Rikka Torsen,» sa hun, «da gjør det lite. Rikka Torsen er fallen» (23).

At hun ser seg selv som fallen er en sentral del av Rikkas selvforståelse. Men hvorfor ser hun seg selv slik? Svaret kommer i de neste linjene hvor Rikka innbiller seg at hun hører dømmende stemmer som hun begynner å samtale med:

«Elsket du ham, Rikka?» hvisket noen fra skogen.
«Nei. Nei.» Og det fór feberfrost gjennom henne.
«Ve over kvinnen som faller uten elskov,» hvisket det så. «Synd føler synd. Hva tror du, Rikka Torsen, at «kvinnen uten kjærlighet» har når rusen er borte?»
«Skammen.»
«Ja. Og det finnes ikke den stakkars sten der hun kan støtte sitt hode. Pine føler pine, Rikka Torsen, livet tilende.» (23).

Rikka har gitt seg hen til en mann hun ikke elsker. At hun oppfatter seg selv som fallen på bakgrunn av denne erkjennelsen illustrerer hvor sterkt kjærlighetsidealet står hos henne. Det er ikke det faktum at hun har inngått en utenomekteskapelig, seksuell relasjon som plager Rikka, men heller det faktum at forholdet er kjærlighetsløst. Dette påpeker Astrid Lorenz: «Rikka taper samfunnets og sin egen aktelse. Hun mener ikke at fallet er å følge driften, men å velge den uten kjærlighet, dvs. hun løsriver seksualiteten fra sine indre følelser» (Lorenz, 1988, s. 129). Ved inngåelsen av forholdet til Aga har Rikka vendt ryggen til sin kvinnelige stolthet, sin slektsstolthet, sin ære og sin mulighet for selvrealisering. Alle disse momentene utgjør sentrale sider ved Rikkas karakter, hvilket betyr at hun føler sterkt på at hun har skuffet, eller til og med forrådt, seg selv ved å tre inn i denne relasjonen.

4.3.2 Æresfølelsen, stoltheten og skjebnen

Rikka er en ærekjær kvinne med en utpreget kvinne – og slektsstolthet. Jeg er av den oppfatning at Jølsen opererer med en kvinnelig stolthet som skiller seg fra den mannlige. I oppfølgeren til *Rikka Gan*, *Fernanda Mona* (1905) omtales den kvinnelige stoltheten i en samtale mellom Fernanda og prokuratoren på Haug:

Prokurator, hvorfor læres vi piker opp til å være stolte? – Hvor langt kommer vi vel med den stoltheten – er det noen, som takker oss for den?
Prokuratoren tvang et smil tilbake:
«Det takker nu jeg deg for, min pike, likesom du visst også vil takke deg selv, fordi du hadde selvfølelse nok til ikke å gå rundt efter en mann, som ikke – «
«Hvilket? Hvilket, prokurator?»
«Ikke var din godhet verdig.»⁷⁸

⁷⁸ Sitert i *Fernanda Mona* (1905/1988) s. 139.

Slik jeg tolker dette sitatet, er det i større grad nødvendig for kvinnen å være stolt i sin «kvinnelighet» fordi hun taper selvfølelse og attråverdighet dersom hun ikke er det, og velger en mann som ikke er henne, og «hennes godhet», verdig. Dette kan videre ses i sammenheng med Det moderne Gjennombrudd og dets debatter omkring den seksuelle dobbeltmoralen. Kvinnen har historisk sett ikke hatt samme mulighet som mannen til å inngå seksuelle relasjoner grunnet samtidens krav om at hun skulle holde seg «ren» frem til ekteskapet. Avvik fra denne oppfattelsen kostet henne stoltheten og æren. Her det viktig å påpeke at Jølsen bryter med denne oppfattelsen ved at hun lar sine kvinnelige romanheltinner leve ut sine drifter og sin seksualitet i frie relasjoner. Astrid Lorenz viser til at Paula i *Ve's mor* er åpent utro mot sin ektemann og at Angelica, den kvinnelige heltinnen i *Hollases Krønike*, i likhet med Rikka, tar seksuelle initiativ overfor mannen (Lorenz, 1988, s. 132). Som vist tidligere anser Rikka som selv som «fallen», men ikke fordi hun har fulgt sine drifter, men fordi hun har valgt disse uten kjærligheten. På bakgrunn av dette er jeg av den oppfattelse at den kvinnelige stoltheten Jølsen opererer med dreier seg om at kvinnen skal følge sine drifter og sitt begjær, men at dette må foregå i en kjærlighetsfylt relasjon og dermed med en mann som er kvinnen verdig. Hvis ikke, tapes den kvinnelige stoltheten.

Både Rikkas æresfølelse og kvinne – og slektsstolthet er medvirkende årsaker til at relasjonen til Aga får slik en ødeleggende innvirkning på henne. Æresbegrepet og slektsstoltheten ligger sterkt forankret hos Rikka.⁷⁹ Dette vises godt ved at hun ved å selge seg selv til Aga velger å ofre sin egen kvinnestolthet i et forsøk på å redde slektsstoltheten. Kjernen til problemet ligger i at Rikka har valgt å ofre seg til en mann som på mange måter ikke er henne verdig. Hennes forhold til Aga henger ikke sammen med slektens historie. Brynhildas datter, som Rikka til tider sammenligner seg selv med i sine drømmer, hadde i sin tid en romantisk relasjon til en ung, svensk adelsmann. I sine fantasier har Rikka laget sin egen drømmemann ut av denne adelsmannens skikkelse og døpt han Vilde Vå. Forholdet mellom Brynhildadatteren og adelsmannen, slik Rikka ser det, var likeverdige, lidenskapelig, erotisk og

⁷⁹ Rikkas æresfølelse og slektsstolthet synliggjøres blant annet gjennom fru Agas første (og eneste) besøk på Gan gård. Mattias Agas kone setter hele gården på hodet og opptrer uhøflig og storforlangende gjennom sitt opphold: «Hva skulle hun her, den lille forvente fru Aga?» hadde hun [Rikka] siden sagt. – «Komme her i blå kjole med lange bånd og sette hele Gan på hodet for sin skjødehunds skyld [...] Ha! Jeg, Rikka Torsen, ville ikke oppvarte et menneske i verden – langt mindre fru Agas silkepuddel!» (14). Dette sitatet belyser godt Rikkas stolthet. Hun underkaster seg ingen. Fru Aga trækker på Rikkas stolthet til både slekten og gården under dette besøket, hvilket illustreres ved at Rikka bestemmer seg for å skremme og spøke for henne den eneste natten fruene tilbringer der. At Rikkas slektsstolthet er såret grunnet fru Agas oppførsel synliggjøres også i etterkant, da Rikka viser ungdommene fra Herby rundt på gården og hun sammenligner deres interesserte, høflige holdning med fru Agas overlegne fremferd: «Heller ikke hørte hun utrop som fra fru Aga om hvor skrekkelig det var» (30).

fylt av både kjærlighet og omsorg. Disse faktorene reflekterer dermed Rikkas kjærlighetsideal.⁸⁰

I motsetning til sine kvinnelige formødre, har Rikka valgt å hengi seg til en mann hvor kjærlighetsmotivet i relasjonen mellom dem er totalt fraværende og heller erstattet med ren, rå drift. Som et resultat av dette er Rikkas stolthet, både den som er knyttet til hennes kvinnelighet, og den som er knyttet til hennes opphav og slektshistorie, såret. I de islandske ættesagaene sies det at dersom du har gitt avkall på det mest verdifulle i deg selv, har du mistet retten til liv.⁸¹ Det samme gjelder for Rikka. Hun har gitt avkall på sin stolthet og dermed har hun mistet sin rett til liv.

Synet på skjebnen utgjør en sentral del av Rikkas selvforståelse og er et stadig tilbakevendende motiv gjennom romanen. Da Rikka er liten, treffer hun på en gammel fantekjerring som kommer med en illevarslende spådom som nå, grunnet tingenes tilstand, vender tilbake til henne:

«- Og nu ser jeg mer: At du har et årekors over neseroten. Det betyr at du er merket fra fødselen av, du! – Hæ! Heller er jeg meg selv enn deg, styggen – tvi!»! - - Undertiden hadde Rikka Torsen som barn gjenkalt seg fantekjerringens ord når noe gikk henne imot, og nu – en hel årrekke efter – var de atter kommet til å lyde for henne - - just fordi hun med en halv frykt for fremtiden gikk og rotet seg tilbake til fortiden» (19).

Rikka syn på seg selv og sitt liv er nært knyttet opp imot hennes skjebnesyn. Det kan se ut som Rikka, gjennom store deler av romanen, ser skjebnen som forutbestemt og uforanderlig. Denne oppfattelsen synliggjøres blant annet i leserens første møte med Rikka da hun vandrer rundt på måfå i skogen og må ta inn over seg konsekvensene av sin relasjon til Aga:

Rikka Torsen var dog hverken bedrøvet eller redd ved ikke å finne frem; fordi det i denne natt litt efter litt – slik som det imellom kan hende menneskene – med en hel visjonær klarhet var gått opp for henne at hva hun så gjorde, ble dog livet verdiløst for henne selv (22).

Den unge Rikka bærer her på en tung «sannhet». En «sannhet» om at livet og skjebnen allerede er avgjort. Denne oppfattelsen er ikke endelig. Mot slutten av romanen endrer Rikkas skjebnesyn seg, hvilket jeg vil komme tilbake til senere.

Rikkas syn på og oppfattelse av sin skjebne er nært forbundet med hennes fortidige slektingers handlinger og deres skjebne:

⁸⁰ Rikkas oppdiktede relasjon til Vilde Vå vil bli ytterligere kommentert og drøftet senere, både i underkapittel 4.3.4. *Erotikken og seksualiteten*. Samt i underkapittel 4.3.6. «Myten om Rikka».

⁸¹ Synspunkt fremlagt av Pål Bjørby i veiledningssamtale på hans kontor våren 2017.

[...] Men siden jeg lar deg se i det dulgte, Rikka Torsen, så la meg også si deg at ikke sprang jeg, din skjebne, av livsens flod da du sprang av morsliv. For vi skjebner, vi blir hva vi er gjennom slekters liv, vi. Og ikke hadde du, Rikka Torsen, fått meg til skjebne, hadde du ikke hatt just de forfedre du har.

-Og således er det den vise kan si: «Hvert menneskes skjebne er bestemt fra evighet av»
[...] (90)

Gan var rikt og mektig under fru Brynhildas ledelse, men i tidens løp har storheten, rikdommen og makten blitt erstattet med forfall, synd og skam. I likhet med Brynhildadøtrene, dreper også Rikka sine nyfødte barn og gjemmer de i lønngangene på gården. Rikkas skjebne ligger i at hun er den som må bøte både for sine egne og sine forgjengeres ugjerninger. Rikka ser ut til å være av den oppfatning at hennes liv og skjebne er bundet til hennes formødres liv og virke, og denne erkjennelsen resulterer i tungsinn, passivitet, livslede og ondskap.

Som et resultat av sin skjebne, begynner Rikka å få en forståelse av seg selv som en lidelsens sjel, hvilket Antonie Tiberg kommenterer: «Hun har faat i vuggegave det de andre kanskje kunde faa, om en ulykke møtte dem – Lidelsens Sjæl» (Tiberg, 1909, s. 108). Det er hennes skjebne å være miserabel og ulykkelig: «Sort sorg og sort natt. – Jeg hører ikke lyset til jeg, ser De, - og har aldri – så synes jeg nu – følt annet enn tungt i livet» (54). Rikka har med dette på sett og vis resignert, og godtatt sin skjebne.

4.3.3 Fremmedfølelsen og utenforståendeheten

På bakgrunn av sin destruktive selvforståelse, sin slektsstolthet, æresfølelse og sitt skjebnesyn, har Rikka i tillegg en oppfattelse av seg selv som en utenforstående. Hun passer ikke inn i sine omgivelser. Rikka bidrar i svært liten eller ingen grad til de daglige gjøremålene på gården. Hennes hverdag består av drømmende vandring i skogen eller tankefull stillesitting ved sjøen. At Rikka for det meste driver ørkesløs og drømmende omkring belyses gjennom Fernandas misbilligelse over svigerinnens mangelfulle bidrag til gårdsdriften: «Tok du deg noe fore, ble du lempeligere» sa Fernanda Torsen så» (95). Rikka er med dette en usamtidig kvinneskikkelse. Ikke bare er hun ute av samtidighet i det livet og den verdenen som beskrives i romanen, men kanskje enda mer spennende er det at Rikka er en usamtidig litterær kvinneskikkelse i litteraturen rundt 1900.⁸²

⁸² Jeg er av den oppfatning at Rikkas kvinneskikkelse er «usamtidig» i litteraturen rundt århundreskiftet fordi hun representerer en ny form for «kvinnelighet» og «femininitet». Disse sidene ved hennes karakter vil drøftes

At Rikka er usamtidig kommer videre til syne gjennom hennes personlige egenskaper og syn på verdier. Rikka er født med en fremtredende kvinne – og slektsstolthet, nidkjærhet og æresfølelse. Dette er verdier som ikke riktig passer inn i den moderne verden og som dermed gir seg utslag i at Rikka blir stående på utsiden av både samfunnet og livet generelt.

Rikkas følelse av å være fremmedgjort kommer spesielt godt til syne i hennes syn på ungdommene fra Herby, gården som ligger på andre siden av Gansjøen og som står i sterk kontrast til det mørke, dystre og forfallende Gan. Hos Astrid Lorenz omtales Herby som «et utopia der leken, kunsten og fremfor alt skjønnheten hersker» (Lorenz, 1988, s. 127). Disse menneskene og livet de lever står i sterk kontrast til Rikkas tilværelse:

«De mennesker hører livet til,» tenkte jomfru Rikka. «Hos dem renner blodet lyst og lett, og de plages ikke av mareritt under søvnen.» Og i en bittersøt kval, hvorved hun selv syntes seg å vokse der hun stod i Gans vindu, følte hun sitt eget blod, tykt og tungt – uten lys latter og uten lys elskov (27).

Rikka føler seg fremmed og annerledes i forhold til sine jevnaldrende, disse glade, bekymringsløse ungdommene. Hvorfor? Hun føler sitt eget blod som «tykt og tungt» i kontrast til ungdommenes som renner «lyst og lett». Hun er tynget av sitt opphav, sin skjebne og sin slektshistorie, og har med dette et mørkt selvbilde. Dette skaper en avstand mellom henne og «de andre». I tillegg tynger sjalusien Rikka, der hun i en «bittersøt kval» står i vinduet sitt på Gan og følger disse livsglade ungdommene med blikket.

Rikkas forhold til sine jevnaldrende er ytterst ambivalent. Hun dras mot det vakre og verdsetter det hun omtaler som «livets skjønnhet»: «Men du skjønner da, det er til livsens skjønnhet jeg klamrer meg» (41). Det lyse, lykkelige og vakre ved Herby er det som tiltrekker Rikka fordi det står i kontrast til hennes eget formørkede liv. Som Lorenz kommenterer: «Rikka har all grunn til å sette skjønnheten i høyetet, så perspektivløst, isolert og fornedrende som hun lever» (Lorenz, 1988, s. 127). Men samtidig ønsker Rikka å holde en viss avstand fordi hun har gjennomskuet disse ungdommenes overfladiskhet og tomhet. I Rikkas øyne er de sjelløse fordi de ikke har opplevd samme lidelser som henne selv:

«Ja, utadtil lever de vel et strålende liv disse mennesker. Men innadtil – er de som høker-boder!- Der stykkes det ut, og *der* deles det ut så smått, så smått av alle sinnets rørelser – av vemod, av sorg og av lengsel etter brennende gleder. - - Har de da sjel, disse? – Kanskje det ved døden vil gå dem som luftens barn i eventyret at de forvandles til bobler som brister. Mens vi andre - - ja, om oss strider både himmel og helvete!» (28).

i underkapittel 4.3.4 som omhandler det erotiske og seksuelle ved hennes figur, samt i underkapittel 4.5. *Romanens beskrivelse av kjønn*.

Rikka ser disse menneskenes skjønnhet: «De mennesker derover, tenkte Rikka Torsen – javisst er de smukke! – Javisst er de nydelige! – De er som de nette smykker i perlemorsskålen! [...]» (32). Men samtidig ser hun deres tomhet: «[...] de hadde heller ikke noe merke ved seg av livsens svimlende dybder [...]» (32). Nettopp grunnet denne tomheten føler hun heller ikke på et fellesskap med dem. De er ikke noen lidelsens sjeler som henne selv fordi de ikke har drukket av lidelsens og ydmykelsens beger slik hun selv har gjort: «- - Men se – om de nu måtte drikke av ydmygelsens og lidelsens beger, da ville lidelsens sjel bli skjenket dem» (32).

Rikkas fremmedfølelse og opplevelse av å stå på utsiden av livet synliggjøres også ved større sosiale sammenkomster og høytider, slik som for eksempel sankthansfeiringen. Det er mye overtro og magi knyttet til sankthanskvelden – og natten. Rikka er av den oppfatning at på denne dagen kan det mest forunderlige skje: «- Nu danset heksene. Nu satt det krøplinger ved hellige brønner. Nu kunne legende urter samles» (55). Men denne magien gjelder ikke for henne selv: «- For ingenting holdt allnatur tilbake inatt – til bredden skjenket den av sitt yrende liv – for alt og alle – kun ikke for Rikka Torsen; for henne hadde den forskutt» (55). Rikka er ufrivillig plassert på utsiden. Livet byr ikke på de samme mulighetene for Rikka som det gjør for «alt og alle».

4.3.4 Erotikken og seksualiteten

Det erotiske og seksuelle ved Rikka utgjør ikke bare sentrale sider ved hennes selvforståelse, men danner også bakgrunnen for hvorfor romanen ble møtt med slik motstand i Ragnhild Jølsens samtid. Måten Jølsen skildrer Rikkas begjær, lidenskap og sterke erotiske lengsler stod i kontrast til samtidens oppfattelse av hva kvinnelige forfattere skulle skrive om.⁸³

Utseendemessig står Rikkas i kontrast til samtidens kvinnelige femininitets – og skjønnhetsideal. Det tradisjonelle idealet kan knyttes til «the Angel in the House» med sitt yndige, vakre, lyse, uskyldige utseende. Rikka er ingen liten, lys og utpreget feminin kniplingsdukke⁸⁴. Rikka selv har kraftige hender og «[...] fremstående, blasse øyne som stakk så besynderlig av mot det sorte hår» (17). Videre i sin beskrivelse av Rikka kommer

⁸³ Skildring av kvinnelig seksualitet og kvinners seksuelle erfaringer forekom også forut for Ragnhild Jølsens tid. Amalie Skram skildret kvinners seksuelle erfaringer allerede på 1880-tallet. Men Skram og Jølsens «erotiske mønster» er helt forskjellig, slik Kari Christensen peker på: «Skrams kvinner er objekter for menns begjær, og deres seksualdrift er hemmet. Jølsens kvinner har hetere blod. De begjæres og begjærer, elsker, hater og sviktes» (Christensen, 1989, s. 61).

⁸⁴ Fernanda omtaler fru Aga som «kniplingsdukken» (14).

fortelleren med en interessant karakteristikk: «Og hun var bred over hoftene og ugrasiøs – unntagen når sinnet kom i opprør, enten nu av sorg eller glede, da kunne hun få over seg en utfordrende og selvbevisst gratie som stod hun foran et speil» (17-18). Det er det lidenskapelige og erotiske ved Rikka som får frem det vakre og tiltrekkende ved henne. Slik sett kan Rikka ses i sammenheng med en annen litterær kvinneskikkelse, Bertha Rochester i *Jane Eyre*. Gilbert og Gubar beskriver Bertha som stor og rødmusset. Samtidig viser de til at hun har en sensuell side og at Mr. Rochester en gang i tiden fant henne vakker (Gilbert og Gubar, 2000, s. 361). Det er det sensuelle og erotiske ved begge disse kvinneskikkelsene som gjør dem tiltalende.

Det er når følelsene herjer i Rikka at det grasiøse og inntagende ved hennes fremtoning viser seg. At hun ved disse anledningene opplever å «[...] få over seg en *utfordrende* (min utheving) og *selvbevisst* (min utheving) gratie som stod hun foran et speil» (18) illustrerer at Rikka har en forståelse av seg selv som erotisk, sensuell og lidenskapelig, og at hun er seg disse sidene svært bevisst i møte med sine omgivelser.

At Rikka er seg bevisst disse sidene fører til at hun virker ytterst tiltrekkende på sine mannlige omgivelser. Hennes tiltrekningskraft blir i romanen belyst gjennom blikket til prokuratoren på Haug og Mattias Aga. At den gamle prokuratoren føler seg svært tiltrukket av Rikka og begjærer hennes forførende skikkelse illustreres tydelig under hauk – og dukeleken på Gan:

Jomfru Rikka kom farende på den ene side – i lange, spenstige skritt og med løftet kjole – og på den annen side kom den lille prokuratoren fra Haug.
«Hun forleder meg til å bli ung igjen,» sa han forundret, - og kom seg også ganske rapt fremad - som en yngling på stive bein (16).

Det er Rikkas erotiske og seksuelle utstråling som har denne virkningen på prokuratoren. Måten hun så fritt løper omkring på gårdstunet med spenstige steg og kjolen løftet, fører nærmest til en foryngelsesprosess hos den middelaldrende mannen. Her kommer det humoristiske hos Jølsen til syne. Prokuratoren blir en litt komisk figur i denne scenen, der han forsøker å holde tritt med unge Rikka som en «yngling på stive bein».

Mattias Aga tiltrekkes også av Rikkas frie og erotiske lynne. Aga blir, gjennom sin seksuelle relasjon til Rikka, vitne til den villskapen og farligheten som lever i henne – hvilket han tiltrekkes sterkt av:

«Spør ikke, Mattias Aga,» sa Rikka Torsen og kastet stolt med hodet. «Berolige deg for resten - og gi din frue et smukt diadem.» Hun lo hårdt; men øynene hvitnet, og munnen var som blod.
Mattias Aga rakte hendene frem og lo:
«Riketta, Riketta – hun er som ilden.» (60).

Denne scenen er interessant på flere måter. Rikka, stolt og egen, kaster ut en treffsikker og sarkastisk bemerkning om Aga og hans kone. Rikkas forslag om å «gi din frue et smukt diadem» kan oppfattes som straffende. Mattias Aga er tross alt utro mot sin hustru. Rikka setter seg opp mot Aga i denne situasjonen. Hun viser med disse ord at hun ikke lar seg binde. I tillegg synliggjøres romanens lattersymbolikk. Denne gangen ler Rikka «hardt», hvilket, sammen med hennes hvitnende øyne og blodrøde lepper, virker ytterst gotisk. Rikkas blodrøde munn og de hvitnende øynene symboliserer i denne sammenhengen den lidenskapen og erotikken hun føler på i sin relasjon til Aga. Men i denne scenen er også Aga tilstede med sin reaksjon. Han bare ler av Rikkas oppfarenehet og omtaler henne med kjælenavnet «Riketta», hvilket vitner om en form for overbærenhet, men også empati. Aga er eldre enn henne og det kan være han ser hennes oppfarenehet av den impulsive, men ennå ikke livserfarende sorten. Det kan være lett å gjøre Aga til en mindre sympatisk skikkelse enn han egentlig er grunnet tingenes tilstand i romanen, men denne scenen illustrerer at Agas karakter er mer nyansert enn som så.

Rikka må få utløp for sine erotiske lengsler. Her spiller hennes drømmer en sentral rolle. Det er gjennom fantasiene hun får utløp for sine lengsler og sitt ønske om ektefølt kjærlighet.⁸⁵ Her manifesterer hennes oppdiktete og sagnomsuste idealmann, Vilde Vå, seg. Vilde Vå innehar alle de egenskaper, både ytre og indre, som Rikka søker i en livsledsager. Han er vakker, stolt, sensuell og temperamentsfull. I tillegg må han hanskles med en vond skjebne: «Og hun trodde nok det var de av dem som ville bli herlige som den unge adelsmann i skogshytten. – *Ham* hadde sikkert en ublid skjebnehånd støtt ut i mørket, og *han* hadde måttet drikke av fornedrelsens kalk [...]» (32).⁸⁶ Rikka føler på et fellesskap med denne skikkelsen fordi han, i likhet med henne selv, har skjebnen hengende over seg. I tillegg er han hennes likeverdige når det gjelder erotikken, lidenskapen og begjæret: «Og deres elskov ville vært rik og mangfoldig som ingen annen elskov på jord. Nok også fordi han kunne bli så vond Vilde Vå med sitt heftige sinn [...]» (35). Vilde Vå er en mann som matcher Rikkas voldsomhet og villskap. Men han er også en mann Rikka kan rette sin kjærlighet mot: «Du stolte Vilde Vå for allverdens skjønnhet – deg elsker jeg; Vilde Vå – deg og ingen, ingen annen» (36). Her

⁸⁵ Gabrielsen er av den oppfatning at Rikkas drømmer hovedsakelig handler om erotikk: «I drømmen om Vilde Vå er det den erotiske lengselen Rikka legger vekt på, og ikke drømmen om kjærlighet og ekteskap» (Gabrielsen, 1999, s. 54). Jeg er uenig i denne påstanden og mener at Rikkas drømmer både omhandler erotikken, og ønsket om kjærlighet.

⁸⁶ «Fornedrelsens kalk» i Rikkas tilfelle omhandler det faktum at hun har prostituert seg i et forsøk på å redde slektsgården og sikre familiens livsgrunnlag.

illustreres kontrasten mellom Vilde Vå og Mattias Aga. Aga er ikke en mann Rikka kan elske. Det er kun en mann som Vilde Vå som kan tilfredsstille henne både fysisk og følelsesmessig.

At det er Rikkas erotiske og seksuelle lengsler som i stor grad står i fokus i hennes drømmer, illustreres gjennom hennes konkrete fantasier omkring hvordan selve elskovsakten ville utartet seg mellom henne og hennes utkårede:

Og deres elskov ville vært rik og mangfoldig som ingen annen elskov på jord. Nok også fordi han kunne bli så ond Vilde Vå med sitt heftige sinn, - og de kunne begge bli så onde at den ene nesten ønsket å se den annens lik. Men så kom avbiktens stund – forsoningens – og så ønsket nok den ene å bære den annens sorg. Og mest hang hennes øyne ved hans munn, og hennes munn ved den store fugl på hans bryst (35-36).

Rikkas higer etter en rik og mangfoldig elskov, og en relasjon fylt av ømhet, omsorg og kjærlighet, men også heftighet og voldsomhet. Denne lengselen etter et forhold hvor lidenskapen og begjæret oppleves så sterkt og voldsomt at man til tider ønsker å utsette den andre for smerte, eller til og med se den andre død, illustrerer Rikkas sadomasochistiske tendenser. Hun finner en form for tilfredsstillelse i å gjøre andre vondt eller ved å selv bli utsatt for smerte i seksuelle situasjoner. Jeg vil komme tilbake til denne siden ved hennes karakter senere.

Det som er interessant å merke seg er hvordan Jølsen har latt en *kvinnelig* hovedskikkelses erotiske og seksuelle fantasier og lengsler komme til uttrykk. Rikkas sterke seksualdrift og begjær står i kontrast til den dominerende forestillingen om at dette ble ansett som hovedsakelig mannlige egenskaper som hadde lite til felles med den tradisjonelle kvinnelighetsoppfattelsen (Iversen, 1989, s. 10). I sitt verk *Sexual Anarchy* (1991) viser Elaine Showalter til at 1880-årene og 1890-årene var tiår preget av enorme endringer i forholdet mellom kjønnene. Det oppstod et såkalt «seksuelt anarki» hvor tradisjonelle kjønnsrollemønstre ble satt på hodet og hvor kvinnelige «New Woman» - forfattere, samt mannlige forfattere, utfordret og redefinerte «maskulinitet» og «femininitet» (Showalter, 1991, s. 3).⁸⁷ Med sin skildring av Rikka skriver Jølsen seg inn i denne tradisjonen. Rikka representerer en endring i kvinnelighets – og femininitetsoppfattelsen grunnet Jølsens fremstilling av kvinnen som erotisk, lidenskapelig, driftig og sensuell. Rikka representerer med dette en endring i den tradisjonelle oppfattelsen av kvinnen, som forekom innenfor både

⁸⁷ Showalter fokuserer riktignok på britisk og amerikansk litteratur, men som vist til tidligere, forekom det også drastiske endringer i synet på kjønn, kvinnelighet, femininitet og seksualitet i de nordiske landene fra Det moderne Gjennombrudd og videre inn på 1900-tallet. Både Amalie Skram og Victoria Benedictsson var blant de kvinnelige forfatterne som deltok i kjønnsdebatten som preget gjennombruddslitteraturen.

litteratur og samfunn rett etter århundreskiftet, nemlig fremstillingen av kvinnen som et erotisk og seksuelt kjønnsvesen (Iversen, 1989, s. 10).⁸⁸

Rikka får uttrykt sine erotiske lengsler og fantasier gjennom sin drømmeverden. Utfordringen ligger i at dette er ingenting annet enn fantasier. De kan tidvis gi henne en viss tilfredsstillelse, men for Rikka holder ikke dette i lengden:

Litt etter litt var to motsetninger kommet frem hos Rikka Torsen: Når tankene hadde myldret over henne i lange tider, fulgte det siden stunder da sjelelivet lå i dvale, stunder hvor hun kun følte, og gikk i ledebånd av sitt sterke legeme. Hun var da blitt av dem som ikke lenger menneskelig makt kan tvinge. - Og det var jo nettopp hva hennes omgivelser nødigst ville – tvinge henne fra elskov (58).

Hos Rikka er hennes drifter og begjær så sterkt at hun periodevis lar seg styre fullt og helt av disse, hvilket synliggjøres ved at hun går «i ledebånd av sitt sterke legeme». At Rikka føler så sterkt på begjæret anses som utelukkende positivt av hennes omgivelser fordi de aller nødigst vil «tvinge henne fra elskov». De «omgivelsene» det her er tale om, er Fernanda og Aga. Fernanda ønsker at Rikka skal fortsette sin relasjon til Aga for at familien skal kunne bli boende på gården, og Aga, som føler en sterk seksuell tiltrekning mot Rikka, ønsker naturlig nok at hun skal overholde sin del av «avtalen».

I virkeligheten er det to menn Rikka retter sitt begjær mot. Den ene er Mattias Aga og den andre er en ung mann, «[...] med en forunderlig deilig munn [...] (29), ved navn Kai, tilhørende gården Herby.⁸⁹ Men på tross av Rikkas draging mot den vakre Herby-mannen, er Aga den eneste mannen Rikka har en seksuell relasjon til. Det er han hun oppsøker når begjæret blir for sterkt og hun har behov for tilfredsstillelse.

Rikkas relasjon til Aga er ytterst ambivalent. Hun både frastøtes og tiltrekkes av han. Forholdet er ikke bygd på kjærlighet og likeverd, hvilket står i kontrast til relasjonen Rikka har til Vilde Vå. Aga er ikke i stand til å skjenke Rikka den emosjonelle tilfredsstillelsen hun lengter etter, men han gir henne fysisk tilfredsstillelse og seksuell nytelse. Man aner en voldsomhet i den seksuelle relasjonen de to imellom. Denne voldsomheten kommer blant annet til syne under konfrontasjonen som oppstår etter frøken Katarinas død:

«Nu blir du anklaget,» sa Mattias Aga videre.

⁸⁸ Med *Kvinden skabt af Manden* (1904) og *Thekla* (1908) plasserer blant annet Hulda Garborg og Dikken Zwiilmeyer seg innenfor denne tradisjonen. I *Thekla* følger vi romanens hovedperson som i ung alder gifter seg med losgutten Jakob, delvis som en trassig protest, men også grunnet seksuell og erotisk tiltrekning. Lykken blir kortvarig da Thekla innser at hun har giftet seg på feil premisser ved å vektlegge sin fysiske tiltrekning som grunnlag for ekteskapelig lykke.

⁸⁹ Rikkas draging mot Kai fra Herby vil bli ytterligere drøftet senere i oppgaven.

«Ingen kan frelse deg.»

«Jo, du.»

«Å – kunne jeg, ville jeg allikevel ikke. – Hva vekt på å beholde en slik en?»

Da lo Rikka Torsen og gikk like i hat opp under Mattias Agas ansikt og slo til ham på kinnet. – Han stirret forbauset på henne et øyeblikk – så slo han igjen. Rikka Torsen lo sin korte, uhyggelige latter – og så begynte det ene slag å ta det annet deroppe på ullværelset, og madam Torsens omhyggelig ordnede ullhauger trådtes hulter til bulter. – Mattias Aga mælte ikke et ord, men pustet tungt og med enkelte stønn.

«Skurk,» hugget Rikka Torsen ut gjennom tennene. «Skurk – skurk.» - Hun ble smidig i kampen som en tiger. Hun rev ham blodige klor over ansiktet, og stundom var det som om hun freste. Og hun lo og følte ikke slagene fra ham [...] (70-71).

Hendelsen som utspiller seg mellom Rikka og Aga er ytterst nyansert. Voldsomheten som skildres i denne situasjonen, illustrerer det sadomasochistiske ved Rikkas karakter. Hun finner en form for vellyst og tilfredsstillelse i Agas slag. Når han slår, svarer hun ved å le før hun deretter slår tilbake. Hun blir «smidig som en tiger» i kampen. Denne smidigheten står i kontrast til beskrivelsen av Rikkas som «ugrasiøs». Denne smidigheten kan tolkes som en del av hennes «utfordrende og selvbevisste gratie» hun får over seg i situasjoner hvor hennes sinn er i opprør.

Men Rikkas voldsomhet er ikke utelukkende seksuelt betinget. Det er en harme og et sterkt raseri som preger henne i denne situasjonen. Den utløsende årsaken til denne reaksjonen og de dramatiske kreftene hos Rikka ligger i Agas omtale av henne som «en slik en». Hva legger Aga i denne uttalelsen? Jeg leser det som at Aga henter til Rikkas salg av seg selv og drapet på sine nyfødte barn. Rikkas raseri, voldelighet, latter og omtale av Aga som en «skurk», tolker jeg dithen at Rikka forsøker å straffe Aga for det han har utsatt henne for. Det er Aga som er årsaken til at hun har blitt «en slik en». Han har fratatt henne friheten.

Med latteren som ytterst fremtredende i denne scenen, synliggjøres igjen lattersymbolikken. Hennes «uhyggelige latter» illustrerer det gotiske ved situasjonen. Villskapen og farligheten Rikka utstråler. Men hennes latter kan også tolkes ironisk eller som en provokasjon. Å le Aga midt i ansiktet blir synonymt med å le skjebnen midt i fjeset. Aga er Rikkas skjebne. At Aga selv ikke tar avstand fra Rikka, men velger å utsette seg for sinnet, voldsomheten og kloremerkene leser jeg som at Rikkas frustrasjon og raseri er berettiget.

Rikka og Aga kan betraktes som likeverdige i deres seksuelle relasjon. Begge innehar et sterkt erotisk og seksuelt begjær. Begge erotiserer det motsatte kjønn og begge symboliserer en form for «farlig» erotikk hvor de tiltrekkes av det voldsomme og til tider sadomasochistiske. Men samtidig ligger Agas maktovertak alltid like under overflaten. Rikka er ufri i forholdet grunnet handelen som er inngått. Dette synliggjøres midt i den voldsomme, erotiske kampen

på loftet: «Skurk,» hugget Rikka Torsen ut gjennom tennene. «Skurk-skurk» (71). Til tross for deres gjensidige tiltrekning og felles seksuelle preferanser, er deres forhold preget av mangel på likeverd.

4.3.5 Ondskapen

Som et resultat av Rikkas destruktive forståelse av seg selv, hennes sårede kvinnestolthet, følelse av fremmedgjorthet og fastlåste skjebne, begynner det onde og ødeleggende å spire i hennes sinn. Ondskapen utgjør etter hvert en sentral del av Rikkas selvforståelse. Hun ser seg selv som et udyr og en morder. Hun blir etter hvert selv klar over den ondskapen og destruktiviteten hun legger for dagen: «Det er sant, Fernanda» sa hun derborte – «det verste udyret er jeg.» (96). Det mystiske kobberkaret som står plassert på loftet på Gan, og som ifølge sagnet skal klirre hver gang en morder er i nærheten, eksemplifiserer Rikkas forståelse av seg selv som ond.⁹⁰

«Rrr-rr-rr-rr!» klang det i det samme i kobberkaret.

«Hørte dere det svarte?» spurte Rikka Torsen, først utfordrende som før. – Men så reiste hun seg og ble stående. – «Vet dere *hvorfor* det svarte?» mumlet hun så lavt ved seg selv. – «Jo, jo – det er fordi det er en morder herinne. – Forstår dere det ikke – forstår dere det ikke, spør jeg?» - og over det hvite ansikt drog seg som jordskimlede skygger (68).

Rikka vet selv hva hun er; en morderske. Og kobberkaret minner henne på hennes ugjerninger.

Det onde i Rikka kommer til uttrykk på ulike måter. Hun tenker ondt og ødeleggende om seg selv, men hun tenker også ondt og ødeleggende om andre. Dette synliggjøres blant annet ved at hun går med hevntanker. Hun fantaserer om å brenne ungdommene fra Herby inne på gården:

Hva om den røde hane nu galte over Gan? – Hva om flammer kom slikkende og urodde sorgfrie mennesker i søvnen? – Og de øyne som før hadde smilt dagen lang, skulle stirre forvillet frem for seg, før røken blindet dem. Og de lepper som før hadde ledd, en slik latter som er kald og klar som dagens lys, skulle åpne seg til redselens og nødens skrik. Og der alle utganger fantes stengte, skulle de glemme sine sirlige manerer, disse mennesker, - og fare omkring som forstyrrede dyr med latterlige fakter og forvridde fjes [...]» (63).

⁹⁰ Rikka forteller sagnet om hvordan kobberkaret ble laget av en ung, svensk adelsmann som bodde i en gammel skogshytte: «Hvordan han en dag gikk ned til bygden med det smukke, røde kobberkar og falbød det til en bonde – og hvordan han så – vel i følelse av sin fornedrelse – kastet det mot bondens hode. Hvordan han allikevel fikk gå urørt bort, fri som en fugl og rank som en flamme, både forbi sterke never og en knelende pike – og ingen så ham siden. Men hvordan kobberkaret ble tillagt en egenskap senere hen – å gi lyd når drapsmenn kom i dets nærhet – og derfor hadde stått som angiver en tid utenfor kirkeporten i Ud» (30).

Rikka fantaserer om alt det onde hun ønsker å gjøre mot sine jevnaldrende og fantasien gir henne glede og tilfredsstillelse: «Rikka Torsen satt og boltret tanken i alt det onde hun ønsket å gjøre disse mennesker som sang og lo der utenfor. Og hun knyttet hendene undertiden og lo med: Vent! Vent! De skulle få føle hvem de så over hode!» (64). At Rikka sitter og ler mens hun boltrer seg i disse uhyggelige fantasiene illustrerer at hun finner en viss nytelse i å kunne påføre andre smerte. Rikka liker tidvis å gjøre andre mennesker vondt. Videre illustreres den fremtredende lattersymbolikken. I dette tilfellet kan latteren anses som et gotisk virkemiddel. Det er noe uhyggelig og skremmende i måten Rikka, leende og med hendene knyttet, fantaserer omkring all vondskapen hun ønsker å påføre disse menneskene. Man får assosiasjoner til Bertha Rochester.⁹¹

I sin slåsskamp med Aga, hvor hun forsøker å ta livet av han med en saks, synliggjøres også det tilsynelatende onde i Rikka: «Rikka Torsen rygget og rygget – nærmet seg stadig vinduet og saksen. - - Alt famlet hun med hendene i vindusposten, følte det kolde stål. – «Nu skal du få det, Mattias Aga, - så du aldri reiser deg mer.» (71). Kampen med Aga på loftet kan tolkes som en kamp på liv og død. Relasjonen til Aga er destruktiv og gjør Rikka ufri, oppbrakt og desperat. På bakgrunn av dette kan Rikkas handling i dette tilfellet oppfattes som noe berettiget og dermed ikke preget av ren destruktivitet og ondskap.

Men Rikka retter ikke sitt onde tanke – og handlingsmønster utelukkende mot sine omgivelser. Hun retter det i tillegg mot seg selv, og finner ofte en form for vellyst i sin egen lidelse og smerte.⁹² Denne trangen til å påføre seg selv smerte synliggjøres gjennom samtalen mellom Rikka og en av kvinnene fra Herby. I samtalen kommer det frem at Kai, mannen Rikka har rettet sitt blikk mot, er forlovet med frøken Katarina: «Så skal de vel holde bryllup engang?» - Rikka Torsen følte med en slags vellyst hvordan hun for hvert spørsmål likesom vred en kniv rundt i seg selv» (53). Rikka føler på sjalusi og misunnelse når hun mottar disse opplysningene. Allikevel fortsetter hun, med en slags vellyst, å stille spørsmål som gjør henne selv vondt.

⁹¹ Som vist til tidligere, er latteren gjennomgående i *Jane Eyre*. Latteren er der hovedsakelig tilknyttet Bertha Rochester. I tillegg er trangen til å gjøre andre vondt fremtredende hos denne karakteren. Bertha tenner på sin ektemanns soverom. Hun setter fyr på Thornfield slik at det brenner ned til grunnen. Her kan det trekkes en sammenheng til Rikkas ønske om å brenne menneskene fra Herby inne på Gan. Pål Bjørby har dratt sammenhenger mellom Rikka og Bertha i sin lesning av *Rikka Gan*: «Like the laughter of mad Bertha in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847), Rikka's is loud, accusing, taunting, and frightening» (Bjørby, 1993, s. 132).

⁹² Antonie Tiberger (1909) kommenterer at Rikka «[...] blir av dem der føler «Vellyst i sin egen Lidelse», som Ragnhild Jølsen et andet sted har skrevet» (109).

Rikka utfører også onde handlinger og påfører andre smerte uten at hun finner noen som helst glede ved det. Drapene på sine nyfødte og hennes medvirkning til Katarinas død, gir henne ingen tilfredsstillelse. Disse handlingene står i kontrast til der hvor ondskapen gir Rikka en følelse av skadefrohet eller glede. Her blir Rikka grepet av anger og samvittighetsnag. I etterkant av slåsskampen med Aga blir Rikka sengeliggende. Gjennom hallusinasjoner blir hun vitne til at barna hun og hennes fortidige slektninger har tatt livet av, kommer krypende ut av veggene på Gan for å berette om den sorg det er at de aldri fikk livets rett: «De spør meg [...] hvorfor kvinner hadde sånt hat til *dem*, mens andre barn får kyss og kjærtegn og varm melk med sukker i. – De spør hvordan mon det liv ville vært som ble berøvet dem» (73).

Videre plager frøken Katarinas død Rikkas samvittighet:

«Hun er deilig, frøken Katarina – og nu har hun vunnet både livets og dødens krone - - Vet du, Inger, - henne elsket jeg. Nettopp henne. Og *henne* drepte jeg» - og hun hulket uten tårer og vred hendene høyt over sitt hode: «Jeg ulykkelige, ulykkelige – nu gikk hun, og jeg får aldri mere se det deilige ansiktet.» - - (74).

Angeren og samvittighetsnaget gjør portrettet av Rikka mer troverdig for leseren fordi disse sidene ved henne fremhever hennes medmenneskelighet, hvilket igjen skaper et mer nyansert kvinneportrett. Rikka er ikke utelukkende ond.⁹³ At hennes handlinger tidvis er ondskapsfulle og forbryterske fører ikke nødvendigvis til en iboende ondskap i Rikkas sinn. Til tross for sin frastøtende oppførsel og onde handlinger vekker Rikka en form for medfølelse hos leseren. Denne medfølelsen vekkes både grunnet hennes evne til å vise anger, men også fordi Rikka, til tross for sin styrke, stahet og egenrådighet, sliter med usikkerhet, sårbarhet og ensomhet. De eneste menneskene hun kan støtte seg til, er morbroren og prokuratoren på Haug. Disse mennene utgjør romanens forsonende og omsorgsfulle skikkelser, og fremhever Rikkas medmenneskelige trekk. Sammen med morbroren er Rikka rolig, balansert og sympatisk. Det kjærlige og trygge i forholdet mellom dem illustreres ved at morbroren kaller henne ved kjælenavn: «Herren signe den glade giver – hva for gotter har du idag da, Rikka-mor?» (20). Han dømmer heller ikke Rikka for de ugjerninger hun har begått:

⁹³ Resepsjonens omtale av ondskapen i *Rikka Gan* er av varierende karakter. Jørgen Bukdahl (1924) er av den oppfattelse at Rikka ikke viser tegn til anger for de handlingene hun utfører: «Hun ejer ingen Anger, det er en spændende Leg for hende at knuse saa meget som hun kan om sig» (Bukdahl, 1924, s. 192). Det rettes i stor grad fokus mot den regjerende ondskapen i Rikka, hvilket synliggjøres gjennom Bukdahls avsluttende, konkluderende ord: «I denne Roman har Ragnhild Jølsen forklaret hvordan Ondskaben bliver til i et ellers godt Sind. Ved at tegne den ubrugte og uforliste Kærlighedsevne, der slaar ind og bliver til Bitterhet, Had og Dræbelyst i Sindet har hun i denne Bog tegnet *Ondskabens Psykologi*» (Bukdahl, 1924, s. 194). Kristina Sjögren (2012) fjerner seg fra tanken om at Jølsens hovedkarakter er ond: «Instead, *Rikka Gan* permits its protagonist both erotic desire and illegitimate actions without representing her as wicked» (Sjögren, 2012, s. 467).

«Kanskje ville nok mange si,» begynte han igjen etter en stillhet, «du gamle stolling, du arme tusseladd, du pliktet å dra forbrytersken for retten; for den som synder mot jorden, den skal også lide jordens straff. –Men – nei, nei, jeg er klokke drageren i Ud, jeg tier allikevel stille.» (82).

Klokke drageren setter seg ikke til doms over Rikka, men utviser i større grad forståelse for hennes situasjon. Det samme gjelder prokuratoren på Haug. Han ser det gode i Rikka til tross for de forbrytelser hun har begått. Hans siste ord om Rikka, som han nedskriver etter hennes død, skaper økt forståelse og empati hos leseren:

-Og aldri hadde denne pike hatt noen med hvem hun kunne tale fint og stille. Aldri forståelse uten klager. Aldri betroelser uten sorg. Og aldri hadde kjærligheten rørt henne. – Ja, om henne kan det i sannhet sies – og det sier jeg, prokuratoren på Haug: «Gud Herren henne mettet med beske ting. Han gjorde henne drukken av malurt.»» (118-119).

Prokuratoren illustrerer med denne nedtegnelsen sin forståelse for, samt sitt innsyn i, Rikkas utfordringer og livskvaler. Prokuratoren har bemerket seg Rikkas ensomhet, og mangelen på sympati fra hennes omgivelser. Med disse ord skaper prokuratoren nedtegnelse en form for forsoning med Rikkas karakter.

Rikkas kjærlighet til sin lille brordatter, Lillefernanda, illustrerer det gode som finnes i henne. Med sin kjærlighet til, og ønsket om å hjelpe sin brordatter mot slutten av romanen, viser Rikka en form for moderlig omsorg. Det finnes menneskelig varme i henne. Hun har evnen i seg til å vise kjærlighet, moderlighet og omsorg. Det samme gjelder i hennes forhold til morbroren. At hun bringer ham «gotter» og tar seg tid til å være sammen med han synliggjør en form for nestekjærlighet: «Går du alt, jomfru Rikka? Farvel, farvel – og takk for at du var her og ikke glemte en gammel slektning, fordi han i 30 år ikke har dudd til annet enn å være klokkeringer i Ud» (21).

På Gan finnes det ingen forståelse for Rikkas livskvaler og tungsindighet. Dette illustreres gjennom relasjonen Rikka har til svigerinnen, Fernanda. Fernanda er Rikkas likeverdige. De er begge kvinner av fru Brynhildas ætt og innehar med dette et stolt og stridig sinn. Fernanda er kynisk og kald. Det viktigste for henne er å sikre sin families trygghet, hvilket går på bekostning av Rikka. Fernanda ofrer Rikka for å redde sine egne. Hun selger henne til Aga, tvinger henne til å fortsette den seksuelle relasjonen, og dermed opprettholde sin del av avtalen slik at de får beholde gården. I tillegg hjelper Fernanda til med å hemmeligholde Rikkas svangerskap og de påfølgende barnedrapene. Ikke bare hjelper Fernanda Rikka med å skjule disse ugjerningene. Hun tar selv livet av et av barna: «Rikka Torsen hørte ikke på henne: «Hva gjorde du med den andre, du?» spurte hun hatefullt. «Spør heller deg selv hva du

gjorde med den første og den tredje,» sa Fernanda brutalt – «og takk oss som skjulte ugjerningen» (114). Fernanda er med dette like skyldig som Rikka.

På tross av at Fernanda er en av få som har god innsikt i Rikkas situasjon, finnes det ingen form for medfølelse å spore hos henne. Rikkas oppfattelse av deres forhold illustrerer dette:

Så satt de da videre de to kvinner i det halvmørke rom, der stillheten ble forstørret ved rokkehjulets 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 (38).

Jeg leser stillheten som hersker i rommet som en beskrivelse av mangelen på vennskapelighet og fellesskap som karakteriserer relasjonen mellom disse to kvinnene. De forholder seg tause og forholdet er uharmonisk. At Rikka sammenligner seg selv med rokken svigerinnen trår illustrerer at det er Fernanda som sitter med makten og overtaket.

4.3.6 «Myten om Rikka»

Deler av resepsjonen trekker frem de mytiske aspektene som særtrekk ved Ragnhild Jølsens diktning.⁹⁴ Spesielt Helge Nordahl fokuserer på denne siden ved Jølsens forfatterskap: «Det mytiske fyller henne, engasjerer henne, betar henne. Det er på det mytiske plan at hennes kunstnersinn forløses og storheten i hennes diktning åpenbares klarest. Det mytiske er et sentrum i hennes diktning» (Nordahl, 1991, s. 172). Sagn, eventyr, mystikk og natursymbolikk utgjør noen av de elementene som gir Jølsens diktning dette mytiske draget. I *Rikka Gan* fyller også det mytiske romanens hovedperson. Rikka ser ut til å skape en slags myte om seg selv på bakgrunn av sin slektshistorie, Gan gård, sitt snakk om skjebnen, sin oppførsel, sine drømmer og sin draging mot sagn og mystikk. I det følgende vil jeg vise til hvordan Rikka skaper denne myten omkring seg selv og hvordan den utgjør en viktig del av hennes selvforståelse.

Rikka en tendens til å falle inn i en form for selvforherligelse og selvhevdelse når livet blir vanskelig (Lorenz, 1988, s. 128). Jeg mener at denne selvforherligelsen og opphøyelsen av seg selv synliggjøres gjennom den myten Rikka danner. Forståelsen av seg selv som annerledes har Rikka følt på helt fra barnsben av. Fantekjerringens spådom om at Rikka er merket fra fødselen av grunnet årekorset hun har over nesen illustrerer dette. Men også

⁹⁴ Nyboe Nettum er av den oppfattelse at scenen som ender med Rikkas død ute på Gansjøen innehar mytiske dimensjoner og innslag (Nyboe Nettum, 1972, s. 162).

morens opphøyelse av Rikka har bidratt til denne oppfattelsen: «Mor,» sa barnet undertiden, fylt av sine brokete drømmer, «tror du jeg engang vinner noget stort, mor?» - «Hold frem som du begynner,» hørte hun ennu morens dype stemme, «og min stolte Riketta når lenger enn andre» (18).

Drømmeriet er et sted Rikka får muligheten til å skape og leve ut myten om seg selv. Rikkas fantasier og drømmer utgjør en sentral del av hennes karakter og det er i stor grad her hennes lengsler, ønsker og mål kommer til uttrykk. Mål som er tilknyttet familien, gården, slekten og kjærligheten. I hennes drømmer møter ikke leseren den samme livstrette, ustabile og bekymrede Rikka som lever sitt ensomme liv på Gan. I Rikkas fantasier er Gan idyllisk og lyst, og kan i stor grad ses i sammenheng med livet på kjærlighetsgården Herby⁹⁵: «Og der var larm og latter på Gan, og fru Brynhilda satt øverst i sin have. Og nedover bakken der rotet og plantet bøyde skikkelser i vårens våte jord. Og kveldsvinden strøk langsmed sjøen» (34). Rikka drømmer seg tilbake til gårdens storhetstid da den ble styrt og driftet av fru Brynhilda selv, og hvor livet på gården var rikt og godt. Et idyllisk Gan i drift illustrerer en del av hennes livsmål; gjenopprettelsen av Gans storhet. Dette er dog et mål Rikka ikke klarer å oppnå i virkeligheten.

I tillegg til å drømme seg tilbake til Gans storhetstid, plasserer Rikka seg selv bakover i tid ved å trekke sammenhenger mellom sin egen person og den ene av Brynhildadøtrene. Hun skaper sin egen drømmefigur, Vilde Vå, ut av sagnet om den unge adelsmannen som ifølge myten skal ha levd på samme tid som Brynhildadatteren.

Det var så mangt – tenkte hun – hvem visste om det ikke var mennesker som hørte sammen, selv om århundrer skilte? – Om det ikke for ethvert menneske, som ingen kjærlighet fant, gaves en «enkelt» enten tilbake eller fremover i tiden? – Og om så var, da visste hun sikkert hvem hun skulle tilhørt. - - Ja, hadde hun levd den gang, Rikka Torsen, da hadde han saktens stanset opp den unge adelsmann:

«Hvem er den pike,» ville han kanskje spurt – «hun med de lyse øyne og det sorte hår?»

«Det er fru Brynhildas ulykkelige datter,» kunne svaret lydt.

«Hvem er den unge mann,» ville Rikka Torsen spurt – «han med gangen, munnen og det bleke ansikt?»

«Vilde Vå.»

Rikka ser Vilde Vå som en slags sjelevenn til tross for at flere århundrer skiller dem. Årsaken til dette er at Vilde Vå er tett vevd sammen med Rikkas slektshistorie, som igjen utgjør en sentral del av hennes forståelse av seg selv. Hennes følelse av tilhørighet til Vilde Vå og det

⁹⁵ Livet på Herbygården omtales på følgende måte: «På den annen side sjøen var latter og dans. Det ble ridd i opptog på bekransede hester. Og det ble jaktet i gressgrønne djevledrakter. Ja, det stod en glans av Herbyherligheten viden om, og folk i omegnen ville helst ikke snakke om annet» (52).

landskapet han opptrer i, underbygger den myten Rikka skaper om seg selv. Vilde Vå er en mytisk, sagnomsust person, delvis legende, delvis historisk. Han ferdes alene i det eventyrlige skoglandskapet. Sammen former Vilde Vås skikkelse og skogen en mystisk stemning: «Men måneskinnskveldene ville de gått om nede ved sjøen og inne i skogen – der skogen var dunklest, og de høye furuer stod som mektige tempelsøyler» (35). At Rikka velger å plassere seg selv i disse magiske omgivelsene illustrerer hvordan myten om henne selv skapes. I sine fantasier fremstår Rikka som en spesiell og sagnomsust person, på lik linje med Vilde Vå.

De mytiske gjenstandene som tilhører Gan, kobberkaret, lærbegeret og jernbøylen, underbygger det mytiske ved Rikka. Disse gjenstandene bidrar til å gjøre myten hun skaper mer virkelighetsnær fordi de blir konkrete bevis på det fortidige, Gans storhetstid og mennesker som har levd. Spesielt de to førstnevnte har spesielle betydninger for henne. Ifølge sagnet tilhørte kobberkaret den svenske adelsmannen som levde på Brynhildadøtrenes tid. Mannen Rikka har skapt Vilde Vå ut av. Med dette blir karet et bevis på Vilde Vås eksistens. I tillegg, som tidligere nevnt, skal det ifølge sagnet klirre i karet hver gang en morder er i nærheten. Dermed blir Rikka med jevne mellomrom minnet på sine ugjerninger: «Å, å, det karet – det karet!» (99). Videre blir lærbegeret for Rikka synonymt med «lidelsens beger», begeret både hun og Vilde Vå, de to «lidelsens sjeler», har drukket av: «Og se det beger – det er kanskje lidelsens beger – hvem ønsker å drikke av det?» (68).⁹⁶

Rikkas oppførsel i det virkelige liv er med på å underbygge den myten hun skaper. Hun har en tendens til å te seg på en særegen måte som vekker både motvilje og nysgjerrighet hos omgivelsene. Denne annerledesheten ved henne synliggjøres når ungdommene fra Herby besøker Gan. Det er det mytiske ved gården som tiltrekker publikummet fra andre siden av sjøen: «Her er lønndører i tapetene og et skjelett under jorden,» fortsatte stemmen. «Her er et drikkebeget fra Noa, og her går spøkelser i lyset!» (29). Rikka blir oppmerksom på ungdommene fra sitt vindu, og siden hun ikke ønsker å ha noe videre med dem å gjøre, bestemmer hun seg for å stenge porten for dem. Men det rekker hun ikke: «Og akkurat som det muntre selskap satte sine føtter på stentrappen stod hun midt foran dem. Et par av de unge damer vak til i det samme og tok seg for brystet – de visste siden ikke selv hvorfor» (29). Det er en uhyggelig stemning omkring gården og dens historie, samt en redsel for Rikkas fremtoning som smitter over på Herby-ungdommene i denne scenen.

⁹⁶ Rikka omtaler begeret som «lidelsens beger» i sin omvisning av ungdommene fra Herby (68).

Etter hvert går Rikka med på å vise ungdommene rundt på Gan og hun beretter om sagnene og mytene som hersker omkring gården, menneskene som har levd der og de forskjellige mytiske gjenstandene hovedhuset gjemmer på:

De unge damer trakk øyenbrynene i været og smilte som barn det fortelles eventyr til. – Men da de spurte etter lønngangen og den hemmelige dør, smilte jomfru Rikka, og fortalte igjen – fortalte jevnt og uten store ord om hvorledes hennes slekts kvinner var de eneste som kjente til dette, og hvorledes de hadde fortiet hemmeligheten slik at ennu visste ingen annen noe om dem. – Etter dette syntes hun å merke at de så på henne som på en synderlig ting, - og hun ble i godt lune av det og så elskverdig at hun inntok dem for seg (30).

Rikka fremstiller seg selv som mystisk med vilje. Dette gjør hun ved å vise til at det kun er hennes slekts kvinner som kjenner til det gåtefulle ved Gan, slik som lønngangen og den hemmelige døren. Dette skaper en distanse mellom Rikka og hennes omgivelser. En form for gjensidig fremmedfølelse som Rikka spiller på. Hun trives med å bli oppfattet som «en synderlig ting». Hun blir i «godt lune av det». Hennes forkjærlighet for mystikk og sagn fører frem mot et ønske om at hennes omgivelser skal oppfatte henne selv som en slags mytisk skikkelse.

Men hva kan være bakgrunnen for at Rikka velger å skape denne myten omkring sin person? Utfordringen for Rikka ligger i at det foregår en kamp i hennes sinn. Hennes karakter er splittet i to mellom den Rikka som skulle ha vært dersom skjebnen og livet hadde vært annerledes, og den Rikka som ble den hun ble som et resultat av nettopp sin skjebne og utfordrende livshendelser. Astrid Lorenz peker på at en av Rikkas ressurser er nettopp drømmen (127). I sine fantasier og gjennom den myten som skapes fremstår Rikka som den hun ønsker å være.

4.4 Rikkas endring og utvikling

I det følgende vil jeg undersøke og drøfte hvordan Rikkas karakter endrer og utvikler seg gjennom romanen og hva disse endringene består i. Her vil fokuset være rettet mot hennes passivitet og psyke.

4.4.1 Passiviteten

Rikka inntar en stadig mer passiv holdning utover i romanen. Innledningsvis blir leseren presentert for en handlekraftig og sta kvinne som ankommer Agas kontor og krever sin

families rett til å bo på slektsgården: «Jeg ville gjerne ha det slik, hr. Aga! [...]» (12). Rikka er aktiv og initiativrik og setter klare krav til godseier Aga. Etter hauk – og dueleken på Gan, som blir skjebnesvanger for Rikka, forsvinner denne handlekraften mer og mer. Stoltheten og egenrådigheten beholdes, men Rikkas forsøk på å oppnå sine livsmål⁹⁷ stagnerer for en lengre periode, og blir i større grad tilsidesatt og erstattet med passivitet.

Det passive hos Rikka illustreres ved at hun ofte vandrer omkring i skogen eller tilbringer tid nede ved sjøen. I disse omgivelsene henfaller hun til minner om barndommen og sine fantasier om Vilde Vå, gården, Ganslekten og myten om seg selv. Livet på Gan i nåtid er i stor grad preget av stillstand og mangel på muligheter. Det er gjennom sine drømmer, som nevnt tidligere, Rikka lever ut sine lengsler, ønsker og mål for livet. At Rikka henfaller til sine drømmerier bemerkes også av hennes omgivelser: «Du går og stirrer så ut i vær og vind» sa Fernanda Torsen til sin svigerinne en dag» (36). Svigerinnens kommentar understreker det passive ved Rikka.

Når leseren møter Rikka i romanens nåtid synliggjøres det passive ved henne livsholdning. Rikka har en oppfattelse av sitt liv som uten verdi: «[...] med en hel visjonær klarhet var det gått opp for henne at hva hun så gjorde, ble dog livet verdiløst for henne selv» (22). Bakgrunnen for denne oppfattelsen ligger, som tidligere nevnt, i relasjonen til Aga og hennes sårede kvinne – og slektsstolthet. Sitatet illustrerer hvor sterkt Rikkas skjebnesyn ligger forankret i henne. På dette tidspunktet i romanen anser Rikka sin skjebne som tilsynelatende fastlagt og uten endringsmuligheter. Med dette blir skjebnen en medvirkende årsak til hennes likegyldighet.

I tillegg til relasjonen til Aga, skjebnesynet og den sårede stoltheten, blir Rikkas svangerskap og drapene på sine nyfødte medvirkende årsaker til hennes sløvhet. I likhet med Gabrielsen er jeg av den oppfatning at Rikka endrer seg både psykisk og fysisk for hvert svangerskap med påfølgende barnedrap.⁹⁸ I tiden etter den første graviditeten og barnedrapet fatter hun liten interesse for sine omgivelser: «Hun gikk noe sløv og tanketom og brydde seg med ingenting» (52). Hun blir stadig mer innesluttet og svekket, hvilket synliggjøres gjennom hennes fysiske fremtoning: «Den eneste vinteren hadde forandret noe, var jomfru Rikka, hun holdt seg helst for seg selv og så anstrengt ut – var hvit, så hvit at hun nesten var farlig å se på» (50). Her er

⁹⁷ Som vist til i underkapittel 4.3.1. *Selvdestruktiviteten*, knytter jeg Rikkas ønsker og livsmål til gården, familien, slekten og kjærligheten.

⁹⁸ Gabrielsen kommenterer at «Rikka rammes selv av døden på Gan. Hun dreper sine barn, samtidig som hun langsomt «dreper» seg selv. Hver graviditet med påfølgende barnedrap resulterer derfor i at Rikka endrer seg psykisk og fysisk; hvert barnedrap fører til at hun gradvis visner bort» (Gabrielsen, 1999, s. 63).

også det gotiske ved Rikka fremtredende. Hennes hvite hud og farligheten ved henne gir assosiasjoner til et lik eller et gjenferd.

Situasjonen og omgivelsene omkring Rikka tærer på henne. Etter sitt andre svangerskap kommer denne tæringen til syne ved at hun føler seg som et avstumpet tre: «Vel hadde Gan stått tjenerløs ennu en vinter, - vel hadde hun, Rikka Torsen, følt seg som var hun et avhugget tre, - vel så hun nu kanskje frastøtende ut iblandt disse som var forkjælte av livet» (64). Jeg tolker dette dithen at Rikka føler seg avstumpet som et resultat av salget av seg selv til Aga, graviditetene og barnedrapene, synet på skjebnen og den sårede stoltheten.

Rikka begynner etter hvert å frigjøre seg fra passiviteten. Slåsskampen med Aga er et eksempel på dette. I den situasjonen får Rikka utløp for forbitrelsen, raseriet og hatet som har preget hennes sinn. Senere, mot slutten av romanen, forekommer det en viktig hendelse som medfører et endelig brudd med Rikkas likegyldighet. Dette vendepunktet er det Rikkas brordatter, Lillefernanda, som står for, hvilket jeg vil komme tilbake til senere.

4.4.2 Psyken

I tillegg til den stadig voksende passiviteten, endrer Rikkas psykiske tilstand seg. Etter hvert som tingenes tilstand drar seg til rundt henne begynner hun å helle mot galskapen. Dette er en annen side ved Rikka som kan ses i sammenheng med Bertha Rochester. På lik linje med at Bertha er låst inne i sitt tårnværelse på Thornfield Hall, er Rikka «fengslet» til Gan gjennom sin slektsstolthet, syn på skjebnen og relasjonen til Aga. Dette er bakenforliggende årsaker som alle har en innvirkning på hennes psyke.

Rikka står til tider på galskapens rand på lik linje med Bertha. Rikka angriper Aga og forsøker å drepe han med en saks på loftet på Gan, mens Bertha angriper sin bror, Richard Mason, oppe på sitt loftsværelse (Gilbert og Gubar, 2000, s. 363). Her er det viktig å påpeke at Rikkas angrep på Aga kommer som et resultat av berettiget sinne fordi Agas maktovertak gjør henne ufri. Drapsforsøket kan dermed ikke anses som en sinnsforvirret handling. Der hvor Bertha brenner ned Thornfield Hall, fantaserer Rikka om å brenne menneskene fra Herby inne på Gan, mens hun knytter sine hender og ler. Denne fantasien, akkompagnert av lattersymbolet, kan leses som et tegn på at Rikka begynner å bevege seg i retning av en form for forrykthet.

At hun begynner å helle mot galskapen illustreres blant annet ved hennes stadig mer skremmende, truende og demoniske oppførsel:

Folk som kunne treffe til å ferdes forbi på landeveien, hørte undertiden en vill sang i blåsten nedifra sjøen. – En gutt som engang hadde sneket seg nærmere, visste å fortelle: – Det stod et sort kvinnfolk på bergknausen – sa han. – Og hun stod og sang noe som lignet en salme. Men innimellom lo hun og messet. Og idet han ville snakke til henne, vendte hun ansiktet om mot ham – hvitt var det om en dødnings» (87).

Riktignok er dette den lille guttens opplevelse av Rikka, men hans historie synliggjør omgivelsenes oppfatning av henne. Rikkas fremtoning, messingen, latteren og hennes hvite ansikt, illustrerer det irrasjonelle og umenneskelige ved hennes adferd.

En hendelse som bidrar til en endring i Rikkas sinn er hennes innbilte møte med sin skjebne. Skjebnemotivet er gjennomgående og i siste del av romanen, da Rikka står ute på bergknausen og synger, messer og ler, innbiller hun seg at hennes skjebne manifesterer seg for henne: «Engang Rikka Torsen stod på bergknausen og sang inn i stormen med sin store, uklare stemme, hendte det henne noe besynderlig. Hun visste ikke siden, enten det var drøm eller virkelighet. Det var at det utover fjellet kom snikende noe mørkt mot henne» (88). Jeg har tidligere vist til hvordan Rikkas syn på skjebnen har en sterk innvirkning på hennes forståelse av seg selv.⁹⁹ Men Rikkas sterke skjebnebevissthet påvirker også hennes psykiske tilstand, og det til det verre. Erkjennelsen av å ha et tilsynelatende forutbestemt livslodd hengende ved seg, tynger henne. Når Rikka tror hennes skjebne viser seg for henne der ute på bergknausen illustrerer dette hvor sterkt og levende den fremstår for henne og hvilken påvirkningskraft den har. Skjebnen viser henne livsens flod «[...] hvorav skjebnene fødes» (89). Denne floden skifter stadig farge. Den begynner med vakre regnbuefarger, men deretter overtar det mørke og svarte:

[...] og så ble det en sky av gnister, mens en ildstrøm løp der nedenfor. – Og ildstrømmen glødet og raste, ulmet og sluknet – snart rød av blod, snart skimlet av galle. Tilslutt sort og sugende som vannet i sjøen. – Slik bredte det seg utover til en mektig flate og forandret seg ikke. Men det blåste iskolde vinder henover, - og Rikka Torsen ble tatt av en stor utrygghet» (89).

At Rikka kjenner på en sterk følelse av utrygghet i sitt møte med livsens flod leser jeg som at hun får innsyn i hvem hun er og hva hun består av. Fargene i hennes livsens flod har sakte, men sikkert forsvunnet etter hvert som hun har henfalt til selvdestruktivitet og ondskap. Fargene har blitt erstattet av svarthet og mørke. At det svarte i floden brer seg utover «til en mektig flate» og ikke forandrer seg mer, viser at det onde og selvødeleggende i Rikka har fått

⁹⁹ Gjennom store deler av romanen har Rikka en oppfattelse av skjebnen som forutbestemt og tilsynelatende uforanderlig. I tillegg ser Rikka seg selv som en «lidelsens sjel» grunnet sin skjebne.

grobunn og overtaket. Men i etterkant av det skremmende møtet kan man spore en endring i Rikkas sinnelag. Det oppstår et ønske hos henne om å ta et endelig oppgjør med skjebnen.

På tross av det til tider ustabile og irrasjonelle i Rikkas sinn, er jeg av den oppfatning at hun aldri blir som Charlotte Brontës gale Bertha. Hun utviser desperasjon og raseri i sitt angrep på Aga, ikke galskap. Hun står på randen til galskap når hun messer for seg selv der ute ved sjøen og innbiller seg at hennes skjebne manifesterer seg for henne, men hun faller aldri utenfor.

4.4.3 Vendepunktet og skjebneoppgjøret

Rikka beveger seg sakte, men sikkert i retning av et vendepunkt mot slutten av romanen.

Dette illustreres gjennom endringene i hennes passivitet, psyke og møtet med skjebnen.

Angeren og samvittigheten tynger henne stadig mer. Men den utløsende årsaken som endrer Rikka, er det hennes niese, Lillefernanda, som står for. Den lille brordatteren viser Rikka en ren og varm form for kjærlighet som hittil har vært ukjent for henne: «Hvorfor er du så vond på faster Rikka, mor?» avbrøt nu plutselig en forskremt liten stemme bortifra kroken. «Faster Rikka er jo god mot meg, hun.» (96). Da Rikka spør om dette er sant, fortsetter den lille: «Du sier jo alltid jeg skal få være her etter deg. – Jeg er glad i deg for det, jeg, faster Rikka» (96).

Denne hendelsen påvirker Rikka:

Efter denne aften – det kunne tydelig spores – foregikk en stor forandring med Rikka Torsens sinn. – Hun kom ikke lenger på stormens vis inn i stuen, hun gikk ikke ut når andre trakk dynen over hodet, og hun lå ikke lenger om nettene utover og fantaserte og lo til uhyggen om seg. Heller ikke sang hun i uværet om ormegården i sjelen, og forsøkte ikke lenger å skremme sine medmennesker inn i musehullene (97).

Etter denne hendelsen gjenvinner Rikka sin livsvilje og handlekraft. Hun vet at brordatteren vil lide samme skjebne som henne selv dersom det ikke skjer en endring. Salget av Gans kvinner vil fortsette dersom ingen tar affære. På bakgrunn av dette Rikka forsøker å ta et oppgjør med sine slektskvinnens skjebne. Med hjelp fra prokuratoren på Haug forsøker hun å sikre seg at Lillefernanda går en lysere skjebne i møte enn henne selv ved å overtale Aga til å overgi forpaktningen av Gan på livstid til Jon Torsen, samt gi hennes lille niese et gavebrev. Med sitt ønske om å bedre brordatterens tilværelse og fremtid, utviser Rikka en moderlig omsorg. Ved å tillegge sin romanheltinne denne egenskapen skriver Jølsen seg inn i samme

litterære tradisjon som blant annet Hulda Garborg, Sigrid Undset og Nini Roll Anker, som alle verdsetter og fremmer verdien av moderskapet i flere av sine verker.¹⁰⁰

Rikka forsøker også å ta et oppgjør med sin egen skjebne. I etterkant av hendelsen med niesen har en ny innsikt åpnet opp Rikkas sinn og endret hennes skjebnesyn:

For: - Ikke var livet ennu tapt – nei, nei – gjennom brott og brann – intet skulle knekke henne! – Hva hadde hun egentlig gjort, hun, Rikka Torsen? En ond skjebne var det som hadde holdt henne fast i lange fangarmer. Og hun hadde vært vill som det bundne skogsdyr. - - - Skulle hun kanskje straffes for sin egen skjebne? – Nei – langt derover der skulle solen lyse! - - «Jeg takker deg, Gud,» sa Rikka Torsen høytidelig og foldet sine hender, «fordi du har løst lenkene for meg nu.» (110).

Der hvor Rikka tidlig i romanen anser livet som verdiløst er hun nå av den oppfatning at «ikke var livet ennu tapt» og hun forsøker med dette å bryte med sin skjebne: «[...] Se, kan *jeg* ikke tenke lyse tanker ennu! Ja svert meg bare til, du skjebne – jeg skal leve og stride som uværet selv, det som har gnistrende lyn og brann i mørket - - hva knuser meg, Rikka Torsen?» (111).

I sitt oppgjør med skjebnen forsøker Rikka å flykte fra Gan. Det er gården Herby hun anser som sin redning: «Bare *jeg* kommer av ved Herby, kan *du* ro over alene» (113). Men fluktforsøket og Rikkas skjebneoppgjør mislykkes, hvilket på sett og vis har ligget i kortene gjennom hele romanen. De mål, lengsler og ønsker som utgjør Rikkas livsprosjekt er alle rettet mot det fortidige. Hennes kjærlighets- og mannsideal, Vilde Vå, er forankret i fortiden. Det samme gjelder hennes drøm om Gan. Med dette er hennes livsmål, som blant annet er tilknyttet Gan og slekten, forgjeves. Dette illustreres allerede innledningsvis når Gan beskrives: «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 seg sammen, tett og tverr, og sov i sin falne storhet» (5).

Det er for sent for Gan. Tiden har løpt ut. Og det samme gjelder for Rikka. Hun hører sammen med Gan. Hennes skjebne er lenket til gården og slekten. Dette innser hun selv: «Deri lå min skjebne kanskje,» kom det matt: «Min egen latter, Jon Torsens hoste, Gan på Ganbakken - - - Nei, nei, ikke dit,» gispet hun og hengte seg på åren. Og båten rullet, halvfylt av vann» (116).

¹⁰⁰ Spesielt Hulda Garborg og Nini Roll Anker lot seg inspirere av svenske Ellen Key og hennes teorier omkring moderskapet. Key var opptatt av å akseptere at det fantes forskjeller mellom kjønnene og at en del av det særegne ved kvinnen og det «kvinnelige» var evnen til moderlig omsorg og kjærlighet: «Hun fremhevet hjemmets viktige betydning og moderskapets sosiale funksjon i samfunnsbyggingen. Ved sitt virke i det små som oppdrager og forsoner, skulle kvinnene reformere og forbedre hele samfunnet» (Johansen, 1998, s. 99). Johansen påpeker videre at Keys teorier ble populære hos engasjerte kvinner i Norge: «Utenfor den organiserte kvinnebevegelsen fant hun gehør blant mange engasjerte kvinner her i landet, deriblant Nini Roll Anker, Hulda Garborg [...]» (Johansen, 1998, s. 100).

At Rikka og hennes drøm er tilknyttet Gan synliggjøres ved at gården er det siste hun ser før hun drukner: «Den svarte muren der,» sa Rikka Torsen stillere – «hva om det bakom den var strålende liv og herlighet?» - og tatt inn i sin ungdoms drøm strakte hun armene ut: «Vilde Vå. Vilde Vå». Men da rodde de seg inn i skumsort mørke» (116). Når Rikka drukner, overgir hun seg både til Gan og til Vilde Vå. Med sin drukningsdød løsriver hun seg fra sin skjebne.

På tross av Rikkas død, bringes ikke skjebnemotivet til sin slutt med denne boken. Motivet omkring skjebnen og Ganslekten fortsetter i oppfølgeren *Fernanda Mona* (1905). I likhet med sin tante, føler også Fernanda på sin tilknytning til gården og slekten.¹⁰¹ Men Antonie Tiberg viser til at Fernanda er ikke like steil og viljesterk, og lite villig til å ofre seg selv for Gan og slekten: «Vel hører hun Ganslegten til, men ikke med den steile vilje til at holde gaarden i slegtens eie for enhver pris» (Tiberg, 1909, s. 118). Fernanda forlater slektsgården og flytter inn hos den gamle prokuratoren som introduserer henne for menneskene på Herby. Tiberg spør seg selv om Jølsen kanskje hadde et håp om at Fernanda skulle bli det Rikka aldri klarte. At hun skulle fjerne seg fra Gan og vokse seg sterk et annet sted og bli «[...] en av de ædle stener som funkler i lyset» (Tiberg, 1909, s. 120). Men heller ikke Fernanda lykkes og ender opp med å forlate livet av egen fri vilje. Fernanda Monas to søstre, Gangaupene, fortsetter å leve på Gan sammen med Aga. Med dette blir Rikkas offer og forsøk på å redde sine slektskvinnens skjebne fåfengt. Gankvinnenes skjebne er fortsatt intakt.

Med Rikkas død avsluttes Jølsens eksperiment med dette kvinneportrettet. Med Rikka har Jølsen utforsket et konkret kvinnesinn, en kvinnelig selvforståelse, kvinnepsyke, kvinneskjebne og kvinneseksualitet. Dette er bakgrunnen for hvorfor Jølsen ikke bare kan ses i sammenheng med den feministiske fasen, men også må plasseres innenfor den kvinnelige fasen hos Showalter. Denne fasen omtales som selvopdagelsesfasen, og preges av en utforskning av den kvinnelige bevisstheten og det kvinnelige selvet. Med dette representerer denne fasen en søken etter den kvinnelige identiteten (Showalter, 1977, s. 13). Denne tematikken står helt sentralt i *Rikka Gan* og ligger videre nært knyttet opp til min oppgaves problemstilling som søker svar på nettopp hvordan romanen beskriver «kvinnelighet» og «det kvinnelige selvet». På bakgrunn av dette er jeg av den oppfatning at det ikke nødvendigvis er romanens slutt, men heller det vi leser og lærer om Rikka underveis, som er det viktigste. Rikkas død kommer nærmest som gitt.

¹⁰¹ Antonie Tiberg viser til at Fernanda «[...] trækker slegtslænken efter sig [...]» (Tiberg, 1909, s. 118).

4.5 Romanens beskrivelse av kjønn

Som diskutert i forbindelse med resepsjonen, skapte Ragnhild Jølsen med romanen *Rikka Gan* et verk og et kvinneportrett som skilte seg merkbart ut i sin samtid. Spesielt omfatter dette måten romanen beskriver kjønn på. På bakgrunn av dette vil jeg i det følgende undersøke hvordan maskulinitet og feminitet fremstilles i romanen. Fokuset vil her være rettet mot beskrivelsen av de mannlige og kvinnelige karakterene, samt forholdet mellom kjønnene. Spesielt rettes blikket mot Rikka fordi Jølsen med dette kvinneportrettet skapte en litterær kvinnefigur hvis «feminitet» og «kvinnelighet» stod i kontrast til den tradisjonelle oppfattelsen av disse sidene ved kvinnen.

4.5.1 Fremstillingen av «Engelen» og «Den gale kvinnen»

I *Rikka Gan* tar Jølsen livet av en rekke sider ved det tradisjonelle feminitetsidealet som kan knyttes til «the Angel in the House». Dette skjer hovedsakelig gjennom fremstillingen av Rikka. I det følgende vil jeg undersøke nærmere hvordan «Engelen» og «Den gale kvinnen» som litterære figurer synliggjøres i romanen, samt peke på konkrete eksempler på hvordan forfatteren «dreper» begge disse stereotypene. Det er her viktig å understreke at det foregår en endring i Jølsens samtid når det gjelder disse kvinnefigurenes utbredelse både litterært og kulturelt. I 1890-årene oppstår en ny kvinnetype, «Den nye kvinnen», som bryter med det tradisjonelle feminitetsidealet, samt representerer egenskaper som tidligere ble plassert i «Den gale kvinnens» figur. Overgangen mellom «Engelen» og «Den nye kvinnen» foregår gradvis, og det finnes fortsatt spor av «Engleidealet» ved århundreskiftet, hvilket Jølsens oppgjør med dette feminitetsidealet illustrerer.

Det tradisjonelle feminitetsidealet knyttet til «the Angel in the House» illustreres gjennom denne figurens yndige, vakre, lyse, uskyldige utseende og sin selvopoffrelse, lydighet, kyskheter, beskjedenhet og høflighet.¹⁰² Rikka står i kontrast til dette idealet. Dette får leseren bekreftet allerede i sitt første møte med Rikka da hun er på vei til Aga sammen med sin svigerinne. Den ene av disse kvinnene beskrives som lys, den andre som mørk. Den ene er tilbakeholden og beskjeden i sitt møte med den rike godsherren, den andre stolt og sta.

¹⁰² Hjordt-Vetlesen omtaler også dette feminitetsidealet, da under navnet «intimsfärens ängel». Kvinnene i borgerskapet ble oppfostret innenfor de rammene som krevdes for at de skulle kunne etterleve nettopp dette idealet: «En väluppfostrad flickas «utbildning» gick ut på att göra henne till intimsfärens ängel. Hon skulle kunna sy och brodera, dansa och föra sig, liksom hon skulle kunna konversera på flera språk. Allt skulle ske på ett behärskat och innerligt sätt, aldrig i utåtriktad jagframställning» (Hjordt-Vetlesen, 1993, s. 332).

Sistnevnte er Rikka: «Men jomfru Rikka – kors i krøgels! – hun hadde saktens kneiset som en stashest så den svære hårknuten hennes dukket langt ned i nakken» (12). Rikka er både egen, selvstendig, insisterende og handlekraftig. Også utseendemessig skiller Rikka seg fra «Engleidealet». Hennes sorte hår, blasse øyne, kraftige hender og brede hofter har lite til felles med dette forbildet. Som diskutert tidligere, er det heller de erotiske og lidenskapelige sidene ved Rikkas karakter som virker tiltrekkende på hennes omgivelser.

Personlighetsmessig og i oppførsel skiller Rikka seg fra «Englekvinnen». Hun er egen, stolt, sta og forlangende som den gangen hun vandret inn på Mattias Agas kontor. Hun er seksuell og erotisk, og begjærer åpenlyst sine menn, både i sine fantasier om Vilde Vå, men også i virkeligheten med blikket hun retter mot den unge Kai fra Herby og relasjonen hun inngår med Aga. Det erotiske og lidenskapelige ved Rikka, samt hennes seksuelle relasjon til Aga, kontrasterer henne fra det feminine «Engleidealet» som verdsetter kyskheter og uskyldighet. Det er i tillegg noe farlig over Rikka. Hun beskrives som et sort kvinnfolk: «- Det stod et sort kvinnfolk ute på bergknausen [...]» (87). Dette er trekk som skaper assosiasjoner til det gotiske. Det er tidvis noe demonisk over henne som illustreres både gjennom hennes kroppsspråk, latter, oppførsel og handlinger. Det er en villskap og voldsomhet i Rikka som ikke samsvarer med «Engelens» beskjedenhet.

Alle de faktorene som er nevnt i det foregående muliggjør plasseringen av Jølsens kvinneportrett i sammenheng med Gilbert og Gubars fremstilling av «Engelens» motsetning, «Den gale kvinnen». Denne kvinnestereotypen representerte i litterær sammenheng det samfunnet på 1800-tallet anså som farlig, forbudt og skremmende ved kvinnen. Denne figuren er selvstendig, selvsikker, voldsom, utagerende og sensuell, og innehar med dette en rekke egenskaper som gjør henne ikke-feminin i henhold til samtidens oppfattelse av femininitet og kvinnelighet. Egenskaper som ligger sterkt forankret i Rikka.

Hos den kvinnelige forfatteren kan «Den gale kvinnen» symbolisere en form for protest. I denne kvinneskikkelsen tas det et oppgjør med både samfunnets og litteraturens syn på kvinnen, kvinnelighet, femininitet, maskulinitet og forholdet mellom kjønnene. Jeg er av den oppfattelse at Rikkas karakter kan anses som en demonstrasjon fra Jølsens side. Jølsen har fylt henne med «forbudte» egenskaper og trekk i form av en kvinneseksualitet og en oppførsel som bryter med samfunnets konvensjoner omkring «femininitet» og «kvinnelighet». Men Jølsen skiller seg fra andre kvinnelige forfattere Gilbert og Gubar trekker frem, deriblant Charlotte Brontë, ved at hun utstyrer romanens *hovedperson* med nettopp disse tabubelagte sidene. I tillegg er ikke Rikka gal og umyndiggjort slik som Bertha Rochester. Tvert imot,

Rikka er, til tross for at hun en periode står på galskapens rand, sterk og stolt. Dermed «gjemmes» ikke Jølsens protest bak en tilsynelatende sinnssyk, litterær bifigur. Jølsen tar med dette sin protest et steg videre. Hun tar livet av «Den gale kvinnen» både som en sosial og litterær kvinnestereotypi ved å ilegge en sterk, selvstendig, oppegående kvinneskikkelse «Den gale kvinnens» egenskaper.

Dersom Rikka representerer «Den gale kvinnen», symboliserer Katarina fra Herby «Engelen» i *Rikka Gan*.¹⁰³ Hun kommer fra det idylliske, glade Herby og likesom «Herbyherligheten»¹⁰⁴ stråler av skjønnhet og godhet, gjør Katarina likeså. I Rikkas møte med denne kvinnen legger hun først merke til hennes fine og stolte ansikt: «Og det var en ung dame hun drog kjensel på fra det muntre følges besiktigelse av Gan, for hennes fine og stolte ansikts skyld» (52). Frøken Katarinas «stolte ansikt» står i kontrast til definisjonen på «Engelen». Ved å tillegge henne stolthet, skaper Jølsen en nyanse ved Katarinas skikkelse. Men selv om Katarina ikke er en tro kopi, innehar hun allikevel en rekke trekk som setter henne i sammenheng med det stereotypiske idealet. Hun beskrives som deilig og yndig: «Er hun ikke yndig, Katarina [...]» (53). Hun har et fint og stolt ansikt og «slanke lemmer» (54). I tillegg beskjeftiger hun seg med syng og sang, hvilket var typiske sysler som sømmet seg for dannede kvinner innenfor borgerskapet i det 19. århundret: « - - Hør, Riketta! – nu synger hun! – Har *hun* kanskje ikke en deilig stemme?» (54).

Med de foregående nevnte karakteristikkene blir frøken Katarinas en representant for det feminine ikonet som eksisterte både sosialt og litterært i det 19. århundret. Kritikken av dette idealet synliggjøres ved flere anledninger i romanen, hovedsakelig gjennom Rikkas ytringer:

«Jeg sier hva jeg vil,» sa Rikka Torsen, høyt og irritert, idet de nærmet seg den unge damen på trappen. «Gidder jeg gå på tå og ta med silkehansker som dere?» - og hun lo hårdt. – Den unge dame på stentrappen fór litt sammen og så opp (54).

Rikka er selv klar over at hun står i et motsetningsforhold til disse kvinnene. Hennes fremferd bryter med det «typisk» feminine. Hun snakker høyt og irritert, og innehar med dette en litt brautende, ikke-feminin fremtreden. Hun kritiserer og protesterer mot «Engleidealet» ved å presisere at hun ikke ønsker å «gå på tå og ta med silkehansker» slik som sine medsøstre.

¹⁰³ Bjørby trekker også sammenhenger mellom Katarina fra Herby og det feminine idealet. Bjørby viser til at Rikka står i sterk kontrast til «[...] the modesty and purity of the familiar female icon, Katarina, bride-to-be from Herby, an Edensque opposite to Rikka's Gan» (Bjørby, 1993, s. 132).

¹⁰⁴ Ordet er hentet fra følgende sitat i *Rikka Gan*: «Ja, det stod en glans av Herbyherligheten viden om, og folk i omegnen ville helst ikke snakke om noe annet» (52).

Lattersymbolikken i romanen synliggjøres i denne situasjonen. Rikka ler «hårdt», hvilket kontrasterer henne ytterligere fra jomfruene fra Herby.

Frøken Katarina faller som kjent ut fra loftsvinduet på Gan og slår seg i hjel. Rikka er medvirkende til denne fatale ulykken. Katarinas død symboliserer Jølsens endelig oppgjør med den stereotypiske «Engelen» som et hemmende, feminint ideal. Med Katarinas død og Rikkas fremtoning har Jølsen «drept» både «Engelen» og «Den gale kvinnen», nettopp slik både Virginia Woolf og Gilbert og Gubar etterspør.

4.5.2 Fremstillingen av mennene og forholdet mellom kjønnene

Som deler av resepsjonen har vist, bryter Ragnhild Jølsen med tradisjonelle oppfatninger av femininitet, kvinnelighet, maskulinitet og mannlighet i *Rikka Gan*.¹⁰⁵ I det foregående har jeg vist hvordan Rikka står i kontrast til «Engleidealet». I det følgende vil jeg undersøke fremstillingen av romanens mannlige bifigurer og forholdet mellom kjønnene. Vilde Vå, Mattias Aga, Jon Torsen, Kai fra Herby, prokuratoren på Haug og Rikkas morbror, klokkedrageren, utgjør de mannlige bipersonene i romanen. Alle disse står i relasjon til Rikka. Hovedfokuset i min undersøkelse av disse skikkelsene vil hovedsakelig rettes mot de fire førstnevnte, med et spesielt blikk på Vilde Vå og Mattias Aga.

Jon Torsen er den første av romanens mannsfigurer leseren blir mer inngående introdusert for. Hans karakter står i strid med den utbredte oppfattelsen av det maskuline og mannlige¹⁰⁶: «Det kan vel være omtrent hundre år siden nu at Jon Torsen levde – skral og uduelig som alle Brynhilda-slektens menn» (11). Jon Torsen er en degenerert og svak mann. Om ham blir det sagt at han forkjøler seg «[...] nærsagt av et fluevift forbi nesen [...]» (12), samt at det blir stilt spørsmål ved om han «[...] har rede på nærsagt noe som helst» (12). Han er evneløs og sykelig, og selv om han besitter stillingen som bestyrer på Gan, bidrar han minimalt til

¹⁰⁵ Både Bjørby (1993) og Sjøgren (2012) viser, som nevnt tidligere, til hvordan Rikka kontrasterer seg fra samtidens oppfattelse av «femininitet». Bjørby påpeker at dette synliggjøres spesielt i hvordan Rikka er formet og skildret. Hun er ingen uskyldig heltinne som venter på å bli ført inn i ekteskapet og moderskapet. Hun er mentalt sterk og egenrådig (Bjørby, 1993, s. 131).

¹⁰⁶ Gilbert og Gubar viser til at mannen skal leve et liv i «significant action» (Gilbert og Gubar, 2000, s. 21). Hvilket betyr at det maskuline representerer aktivitet, transcendens, makt og fremgang. Felski på sin side viser til at det maskuline kjønn tradisjonelt, spesielt innenfor forskningstradisjonen, har blitt ansett som en representant for utvikling og det moderne og hun viser videre til bakgrunnen for denne oppfattelsen: «The identification of modernity with masculinity is not, of course, simply an invention of contemporary theorists. Many of the key symbols of the modern in the nineteenth century – the public sphere, the man in the crowd, the stranger, the dandy, the flâneur – were indeed explicitly gendered» (Felski, 1995, s. 16). Det maskuline representerer også egenskaper som for eksempel styrke, uavhengighet og dominans.

gårdsdriften. Det er kvinnene på Gan, spesielt Fernanda, som styrer gården: «Kvinnene styrte til hverdags. Og til søndags, når Aga var der, da skicket de Jon Torsen iveri med strikkesørklær under trøyen. – Ulykkelig var Jon Torsen stakkar, han dullet foroverbøyet avsted med hånden om sin skjeggpjuskede hake» (12). Beskrivelsen av Jon Torsen som går foroverbøyd omkring med «hånden om sin skjeggpjuskede hake» illustrerer det hjelpeløse ved hans skikkelse.

Jon Torsen er en underkuet mann som ivaretas og styres av sin sterke, egenrådige hustru, Fernanda. Beskrivelsen av Fernanda som «[...] en lang, mager og viljefast kvinne [...]» (11) står i kontrast til karakteriseringen av Jon Torsen. At Torsen er underlagt konen illustreres blant annet på følgende måte: «Min mann sitter inne i sitt kammer og tenker,» sa hun. «Han tenker så meget for å utført alt på det beste. Han er en trofast hund, er han, som gjerne ga sitt liv for hr. Aga» (13). Beskrivelsen av Torsen som en «trofast hund» underbygger det uselvstendige og lydige ved hans karakter. Der hvor hans søster og kone innehar en rekke tradisjonelt «maskuline» egenskaper i form av sin selvstendighet, handlekraft, stahet og styrke, besitter Jon Torsen mer tradisjonelt «feminine» egenskaper i form av sin passivitet, sykелighet, lydighet og innesluttethet. Som Gabrielsen påpeker, foregår det en form for av-maskulinisering av Jon Torsen i romanen (Gabrielsen, 1999, s. 80). I stedet for å være aktiv og handlekraftig i styringen av gården, sitter han med sitt strikkesør. Kjønnssrollene er med dette snudd på hodet på Gan. Kvinnene styrer og har regien, mens mannen holder seg passivt i bakgrunnen. Astrid Lorenz viser til at mannsbildet Jølsen her fremstiller, er typisk for kvinnelige forfattere i denne perioden: «Mannsbildet Ragnhild Jølsen og mange andre kvinneforfattere tegner rundt århundreskiftet, viser et falittbo av svake, nervøse og upålitelige menn» (Lorenz, 1988, s. 129).

Der hvor Jon Torsen er svakelig og påfallende «feminin» i sin fremferd, står Mattias Aga som hans rake motsetning. Både i utseende, holdning og personlighet symboliserer Aga det «absolutt» maskuline. Han er stor, kraftig og bredbygd. Hans «[...] store knebel» (12) står i kontrast til Jon Torsens «skjeggpjuskede hake». Videre er han brysk, viljesterk og forlangende i møte med sine medmennesker: «Kjør med, Torsen,» *befalte* (min utheving) Mattias Aga. Han bredte et flammet pledd over sine knær og lenet seg tilbake som var *hele verdens hans* (min utheving), mens Jon Torsen tynn og forhutret krøp opp i baksetet» (26). Her fremheves også det kyniske ved Agas karakter. På tross av Jon Torsens dårlige helse, velger Aga å avstå fra å gi han det varme pleddet. Bakgrunnen for denne hendelsen ligger for øvrig i Rikkas tidligere avvísning av Aga da han besøker Gan og ønsker å tale med henne:

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 – «godnatt madam!» - Så tunge skritt oppad trappen. - - Og med ett var det stille i huset. - - - Dødsens stille som foran storm og ulykke. Et øyeblikk syntes det jomfru Rikka som om skyggene vokste. (26)

Denne situasjonen avdekker flere sider ved forholdet mellom Rikka og Aga. Ved å nekte Aga adgang, demonstrerer Rikka sin integritet. Hun nekter å la seg underkaste mannens autoritet. På bakgrunn av dette skulle man tro Rikka og Aga er likeverdige i sin relasjon til hverandre. Men hendelsen med den sykelige Jon Torsen som hutrende blir sittende bakpå Agas vogn og deretter må gå de tre milene tilbake til Gan i solsteken, endrer denne oppfattelsen. Jon Torsen blir sengeliggende etter denne dagen, og mottar ikke lenge etterpå sin avskjedigelse fra Aga. Med dette understreker Aga sin autoritet, makt og innflytelse over Rikka. Med den skjebnesvangre kjøreturen statuerer Aga et eksempel. Rikka kan godt være sta, stolt og egenrådig, men til syvende og sist er det Aga som, i kraft av sitt maskuline kjønn og sine penger, sitter med makten.

Med dette eksemplet belyses den problematikken og debatten som dominerte den nordiske litterære tradisjonen fra Det moderne Gjennombrudd og videre inn på 1900-tallet. Fokuset her ble blant annet rettet mot kvinnen, kvinneskjebnen og forholdet mellom kjønnene. I *Rikka Gan* skriver Jølsen seg inn i denne tradisjonen, hvilket deler av resepsjonen har pekt på: «Rikka Gans skjebne, befridd for sine mytiske dimensjoner, går jo ut på at hun blir offer for Mattias Agas økonomiske makt. For den ugifte, «kondisjonerte» Rikka som ikke arbeider, er det ingen annen mulighet enn å underkaste seg» (Nettum, 1972, s. 162). Dette er bakgrunnen for at Jølsens forfatterskap kan plasseres innenfor den feministiske fasen hos Showalter. De feministiske forfatterne konfronterte det mannlige samfunnet og rettet fokus mot de restriksjonene patriarkatet hadde pålagt kvinnen og hennes muligheter for livsutfoldelse (Showalter, 1991, s. 29). Selv om Jølsen ikke var en aktiv, eksplisitt uttrykt feminist, retter hun i skildringen av relasjonen mellom Rikka og Aga fokus mot urettferdigheten og den skjeve maktbalansen mellom kjønnene. Det er mannen som har pengene, makten og dermed overtaket. Det er mannen som rår, i kraft av sitt kjønn.

Mattias Aga illustrerer samtidens utbredte oppfattelse av mannen. Han representerer makt, rikdom, transcendens, vilje og livserfaring. Han lever sitt liv i «significant action» slik det er forventet av ham. Aga representerer samtidens moderne mannsideal i romanen. Han er den kapitalistiske handelsmannen som har vokst frem som et resultat av moderniseringen av

samfunnet og blir med dette symbolet på en ny, maskulin modernitet. På bakgrunn av dette blir Aga en representant for det kjønnet Felski hevder har dominert litteraturteoretikeres fremstilling av det moderne, nemlig det maskuline kjønn (Felski, 1995, s. 16). Men dette maskulinitetsidealet Aga illustrerer, appellerer ikke til Rikka. I romanen er det Agas motsetning, drømmefiguren Vilde Vå, som symboliserer Rikkas mannsideal.

Vilde Vå er den eneste mannen i romanen som er Rikka verdig. Det er derfor han utgjør hennes mannlige ideal. Det foreligger flere årsaker til hans verdighet. I likhet med Rikka, bærer han på lidelsen. I likhet med henne har han blitt støtt ut i mørket av sin skjebne. Han har med dette blitt en «lidelsens sjel». Grunnet disse faktorene har Vilde Vå en dybde ved seg som Rikka verdsetter: «-Å, hun så nok hva han var – bedre enn andre – så hans strålende byrd skinne som gull gjennom fattigdommen!» (34).

Vilde Vå symboliserer, i likhet med Aga, maskulinitet. Han er mektig og sterk, seksuell og erotisk. Han har det voldsomme begjæret Rikka lengter etter. Deres tiltrekning mot det ville og sadomasochistiske er gjensidig, og Vilde Vå behersker det heftig erotiske og sensuelle Rikka utstråler. Dette er for øvrig fellesnevneren mellom Vilde Vå og Aga. Begge er begjærlige og innehar en sterk maskulin seksualitet. I tillegg behersker begge villskapen i Rikka. Men det er også en evne til forsoning i relasjonen mellom Rikka og Vilde Vå som ikke eksisterer i hennes forhold til Aga: «Men så kom avbiktens stund – og forsoningens – og så ønsket nok den ene å bære den annens sorg» (36). Vilde Vå innehar en ømhet, omsorg og kjærlighet som ikke finnes hos Aga. Det kommer ikke noen «avbiktens stund» hos han. Han ønsker ikke å bære Rikkas sorg slik Vilde Vå gjør.

I tillegg til sin lidelse, dybde, maskulinitet og erotiske utstråling, er Vilde Vå vakker. Rikka dras mot det skjønne og vakre i livet, mot «livsens skjønnhet»: «Men du skjønner, det er til livsens skjønnhet jeg klammer meg» (41). På bakgrunn av dette verdsetter Rikka Vilde Vås utseende. Dette illustreres i hennes første møte med denne skikkelsen i sine drømmer: «I det samme kom en ung mann over lyngen. Hverken så han til høyre eller venstre; men aldri hadde jomfru Rikka sett så herlig en gang eller så stolt en holdning» (23). Det er Vilde Vås flotte, stolte holdning som fanger Rikkas blikk. Utseendefokuseringen kommer videre til uttrykk ved at Rikka ofte retter sitt blikk mot Vilde Vås øyne og munn i sine fantasimøter med han. Hans bleke ansikt, «[...] vågdunkle øyne» (23) og deilige munn fremheves i Rikkas beskrivelse av han. Rikkas interesse av sin elskedes munn synliggjøres i hennes oppdiktede elskovsscene: «Og mest hang hennes øyne ved hans munn, og hennes munn ved den store fugl på hans bryst» (36).

Rikkas opptatthet av munnen fungerer som en rød tråd gjennom hele romanen og utgjør en form for munnsymbolikk. I sitt møte med Kari fra Herby, den tredje mannen Rikka retter sitt begjær mot, er det hans munn hun fokuserer på: «- Men en ung mann med en forunderlig deilig munn trådte frem idet han tok hatten i hånden» (29). Hun beskriver ham ofte som «[...] den unge mann med den skjønne munn» (53). I en samtale med en av de unge pikene fra Herby, hvor Kai og frøken Katarinas forelskelse er samtaleemnet, illustreres fokuset på munnen:

«Han er også så forelsket i henne,» fortalte den unge pike videre – «han følger henne som en page - - og han er også herlig, Kai, når han er forelsket – øynene brenner og ler.»
«Og munnen?» spurte Rikka Torsen.
«Munnen? – Åja, munnen ler vel også, tenker jeg.»
«Og brenner?»
«Å saktens, Riketta. – Også noe å spørre om forresten! [...]» (53).

At Rikka ønsker å vite hvordan den unge mannens munn «brenner» synliggjør hvor sterkt forankret erotikken ligger i henne. Hun føler sterkere på begjæret og lidenskapen enn hva hennes kvinnelige omgivelser gjør. At jomfruen fra Herby overraskes over Rikkas spørsmål, illustrerer at Rikkas opptatthet av munnen og erotikken skiller henne fra andre kvinner. Driften og begjæret ble ansett som mannlige egenskaper og, som Elias Bredsdorff viser til, ble kvinner oppdratt i den tro at de ikke hadde kjønnsdrift.¹⁰⁷ De kvinner som eventuelt måtte ha dette, ble betraktet som dyriske (Bredsdorff, 1973, s. 12). Det er her viktig å påpeke at denne påstanden er av sosio-historisk karakter og at det fantes kvinnelige forfattere som skrev imot denne påstanden både under og i kjølvannet av Det moderne Gjennombrudd.¹⁰⁸ Allikevel, driften, erotikken og begjæret er sider ved kvinnen som står i kontrast til den yndige, kyske «Engelen» som pikene fra Herby symboliserer.

Romanens munnsymbolikk illustrerer Rikkas seksualitet. Hennes sterke begjær, lidenskap, erotikk og sensualitet. Men den illustrerer også det faktum at Rikka erotiserer de menn hun tiltrekkes av. Hun fokuserer i stor grad på deres ytre attributter. Det som er interessant å merke seg er at Rikka aldri retter sitt blikk mot *Agas* munn. Ei heller hans øyne fester hun seg ved. Der hvor hun verdsetter Vilde Vås «gnistrende øyne» (35), står Aga i sterk kontrast med

¹⁰⁷ Iversen (1989) viser til at den tradisjonelle forestillingen innenfor den kvinnelige litterære tradisjonen på 1800-tallet var at driften og det seksuelle begjæret hovedsakelig ble ansett som mannlige egenskaper. Endringen i dette synet kom rundt århundreskiftet med den erotiske kvinnens inntredelse i litterær sammenheng (Iversen, 1989, s. 12).

¹⁰⁸ Deriblant Amalie Skram skrev om kvinnelig seksualitet og kvinners drifter og begjær under Det moderne Gjennombrudd. Denne tematikken belyses både i *Constance Ring* (1885) og *Lucie* (1888). Etter århundreskiftet belyses denne tematikken gjennom verkene til blant annet Ragnhild Jølsen, Hulda Garborg, Dikken Zwiłgmeyer, Sigrid Undset og Nini Roll Anker.

sine «små dyptliggende øyne» (70) og «sortbrune blikk» (71). Aga er ingen vakker mann. Han lever dermed ikke opp til Rikkas skjønnhetsideal. Det gjør derimot Kai. Han er vakker med sin «skjønne munn», hvilket er bakgrunnen for Rikkas erotiske draging mot han. Men i motsetning til Vilde Vå har han ingen dybde ved seg. Han er ingen «lidelsens sjel». Vilde Vås dybde synliggjøres gjennom hans blikk som er «dunkelt og dypt» (34). Rikka fester seg aldri ved Kais blikk. Det er alltid munnen som er i fokus. Fraværet av fokus på Kais øyne illustrerer at han mangler den dybden Rikka søker og som utgjør en sentral del av hennes mannsideal.

De to siste mennene som står i en relasjon til Rikka, er prokuratoren og morbroren. Jeg har tidligere drøftet deres rolle som romanens forsonende og omsorgsfulle skikkelser og vil derfor ikke utdype dette ytterligere. Astrid Lorenz omtaler disse mennene som romanens «gode hjelpere»: «Det finnes gode hjelpere, morbroren og prokuratoren, men det er gamle menn. De representerer forsoning og forståelse, og bistår Rikka med kjærlighet» (Lorenz, 1988, s. 131). Begge disse mennene illustrerer romanens trygge og faderlige mannsskikkelser. Prokuratoren innehar riktignok kjærlige følelser for Rikka, men han utviser ikke den samme potensen eller farlige erotikken som Aga og Vilde Vå, og med dette er han sjanseløs i sitt ønske om å få sin «[...] bleke dronning på Gan» (101).

Rikka lykkes ikke med å finne en mann som i virkeligheten lever opp til hennes mannsideal. Dette fordi idealet hører fortiden til. Vilde Vå er en usamtidig mannsskikkelse hvis røtter er plassert århundrer tilbake i tid. Han er omgitt av sagn og mystikk, og representerer en form for middelaldersk ridderlighet samtidens moderne menn, deriblant Aga, men også Kai, ikke er i besittelse av. At Rikka trekkes mot dette fortidige mannsidealet henger i tråd med hennes egen usamtidighet. Hun innehar felles trekk med den stridige, stolte sagakvinnen, hvilket skyver henne tilbake i tid. Hun hengir seg til sagn, myter og det folkløse og drømmer seg bort i myten hun skaper omkring seg selv.

Men Rikka er også en usamtidig kvinneskikkelse som peker *fremover* i tid grunnet hennes kvinnelige seksualitet. Hennes seksuelle uavhengighet, seksuelle lyster, at hun følger sitt begjær, samt erotiserer de menn hun retter dette begjæret mot, gjør Rikka til en ytterst moderne kvinneskikkelse i litterær sammenheng. Dette begrunner jeg med at hun kan ses i sammenheng med «Den nye kvinnen», da spesielt «Den mannlige nye kvinnen» som gjorde sitt inntog i 1890-årene, både litterært og sosialt. Rikka er, på lik linje med denne kvinnetypen seksuelt frigjort. Hun praktiserer på sett og vis «fri kjærlighet» ved at hun inngår i en seksuell,

utenomekteskapelig relasjon og ved at hun, på tross av at hun er fanget i sitt forhold til Aga, finner seksuell tilfredsstillelse og nytelse med han.

Rikkas litterære skikkelse er moderne og representerer noe nytt i kvinnelitteraturen rundt århundreskiftet. Ikke bare blir Rikka, på bakgrunn av sin kvinnelige seksualitet, en litterær representant for «Den mannlige nye kvinnen». Hun blir også en representant for den nye kvinnelighetsoppfattelsen som oppstod tidlig på 1900-tallet, nemlig «[...] forestillingen om kvinnen som et erotisk og seksuelt vesen, som er på leting etter en moralsk og sosial sammenheng som har plass til og anerkjenner hennes begjær» (Iversen, 1989, s. 10). Som nevnt tidligere, var ikke Jølsen alene om å illustrere denne nye kvinnelighetsoppfattelsen i sine verker. Både Hulda Garborg og Dikken Zwiłgmeyer var kvinnelige forfattere som beskrev kvinnelig erotikk og begjær i sine romaner.¹⁰⁹ Selv om både Garborg og Zwiłgmeyer fremstiller og skildrer kvinnen som et erotisk vesen med fokus på hennes begjær og drifter, går Jølsen, som illustrert i denne oppgaven, adskillig lengre i sin skildring av disse sidene ved kvinnen i *Rikka Gan*. Den villskapen, voldsomheten, sadomasochismen, lidenskapen og sterke erotikken Jølsen har tillagt Rikka skiller dette kvinneportrettet fra andre litterære kvinneskikkelser i samtiden. På bakgrunn av dette er jeg av den oppfatning at Jølsen skaper en *ny* form for kvinnelighet og femininitet med sin fremstilling av Rikka. Her stiller jeg meg i opposisjon til Gabrielsens konklusjon, som viser til at «Jølsen mener ikke at det skapes en ny «kvinnelighet», men at den «naturlige kvinneligheten» som er iboende, må få livets rett» (Gabrielsen, 1999, s. 83).

Historien som utspiller seg i *Rikka Gan* fortelles fra et kvinnelig synspunkt og gir med dette innblikk i en konkret kvinnepsyke, kvinnelig seksualitet og kvinneskjebne. Med dette kvinneportrettet illustrerer Jølsen at det feminine kjønn kan representere det moderne. Dette står i tråd med Rita Felskis ønske om å vise til at det feminine i seg selv, gjennom litteratur skrevet *av* og *om* kvinner, kan representere en egen form for modernitet innenfor litteraturen (Felski, 1995, s. 10). Rikka fremstår ikke som en representant for det moderne på samme måte som Aga som skildres som en rik, mektig, fri og moderne handelsmann. Det moderne og fremtidsrettede ved Rikkas litterære kvinneskikkelse synliggjøres gjennom hennes seksuelle

¹⁰⁹ Garborgs *Kvinden skabt af Manden* (1904) og Zwiłgmeyers *Thekla* (1908) inneholder, som tidligere nevnt, denne tematikken. I *Thekla* erotiserer hovedpersonen i stor grad losguttene Jakob. I deres første møte skildrer Thekla hans ansikt på følgende måte: «[...] hun hadde heller ikke sett hans ansikt før. Han hadde brune, litt tunge øyne, en stor, hård munn, men det glimt bak hans leber i hvite, regelmessige tenner» (Zwiłgmeyer, 1908/1980, s. 70). Thekla retter sitt blikk mot Jakobs munn og lepper på samme måte som Rikka gjør i møte med sine menn.

og erotiske frigjorthet. Med dette blir Rikkas karakter stående som en representasjon på modernitetens kjønn i romanen.

5. Avslutning

I denne masteroppgaven har jeg gjennomført en kritisk nærlesning av kvinneportrettet i Ragnhild Jølsens roman *Rikka Gan*. Hovedfokuset i analysen har vært romanens beskrivelse av «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet» slik dette er fremstilt i Rikka. For å besvare denne problemstillingen har jeg undersøkt Rikkas forståelse av seg selv, hennes endring utvikling gjennom romanen, samt romanens beskrivelse av forholdet mellom kjønnene. Her har jeg spesielt rettet fokus mot spørsmålet omkring kvinnen, det kvinnelige, det erotiske og seksuelle og, ikke minst, kvinneskjebnen. En kvinneskjebne som er forankret både i det moderne og det fortidige grunnet Jølsens bruk av gotiske og mytiske virkemidler.

I min gjennomgang av resepsjonen, da spesielt den tidlige Jølsenforskningen, har jeg vist til at *Rikka Gan* har blitt kritisert for å være for preget av det nyromantiske og drømmeaktige, samt at det har blitt hevdet at Jølsen selv sliter med en personlig konflikt omkring drøm og virkelighet, romantikk og realisme i sitt forfatterskap. Med denne oppgaven stiller jeg meg i opposisjon til denne oppfattelsen. Jeg har vist at Jølsens bruk av gotikk, myter, sagn, drømmer og symboler ikke illustrerer en konflikt mellom fantasi og virkelighet hos forfatteren, men at den bevisste bruken av disse virkemidlene muliggjør utforskningen av tabubelagt tematikk i romanen. Spesielt det gotiske gjør det mulig for Jølsens fantasi å etablere et møte mellom mannlig og kvinnelig erotikk som er vanskelig tenkelig som realistiske beskrivelser i en samtidsrealismeroman. Jølsen kan i større grad skjule den provoserende, «farlige» og forbudte tematikken ved hjelp av det gotiske. Det fantasi – og drømmeaktige ved romanen, og ikke minst, ved romanens hovedskikkelse muliggjør også dette. Blant annet retter Rikka sitt begjær og erotiske lengsler mot den konstruerte mannstypen Vilde Vå, som kun eksisterer som et sagn i hennes fantasi. Med dette står Jølsen friere til å kunne skildre det lidenskapelige og erotiske i Rikka fordi det uvirkelige og drømmeaktige ved hennes fantasier om Vilde Vå skaper en form for avstand til tematikken.

Jeg har i denne oppgaven vært opptatt av å plassere både Rikka og romanen i sin helhet inn i en moderne litterær sammenheng. Jølsens beskrivelse av kvinnelighet, femininitet og seksualitet bryter med samtidens tradisjonelle oppfattelse. I portrettet av Rikka skildres en kvinnelig seksualitet, en kvinnes seksuelle erfaringer, begjær, drifter, lidenskaper og erotiske lengsler på en måte som jeg har vist er unik i samtidslitteraturen. På bakgrunn av dette har jeg illustrert hvordan Rikka må ses i sammenheng med «Den nye kvinnen», da spesielt «Den mannlige nye kvinnen». Jølsen skildrer en kvinne som tar initiativ til å inngå en seksuell,

utenomekteskapelig relasjon med Aga, en for øvrig gift mann. Denne relasjonen gjennomføres som en slags byttehandel i et forsøk på å beholde slektsgården. Ikke bare er Rikka en kvinne som tar initiativ. Hun er en kvinne som med blikket erotiserer de menn hun begjærer. I Rikkas forhold til menn er det uten tvil det erotiske som står i sentrum. Dette illustreres blant annet gjennom romanens munnsymbolikk. På bakgrunn av dette har jeg fastslått at Jølsen skaper en ny form for kvinnelighet og femininitet i romanform.¹¹⁰ I tillegg har jeg vist at Jølsen med sitt kvinneportrett fremhever kvinnen og hennes femininitet som en representant for det moderne kjønn, hvilket sammenfaller med Felskis teori om at det feminine kan stå som en representasjon på modernitet innenfor litteraturen.

At Jølsen utfordrer samtidens definisjon på kvinnelighet og femininitet synliggjøres også ved at Rikka er skapt som en drastisk kontrast til det stereotypiske feminine kvinneidealet, «Angel in the House». Som jeg har vist foregår det riktignok en endring i Jølsens egen samtid når det gjelder denne kvinnestereotypens utbredelse både litterært og kulturelt, hvilket inntredelsen til «Den nye kvinnen» fra 1890-årene illustrerer. Men dette er en gradvis overgang og det finnes fortsatt spor av «Engelen» ved århundreskiftet. «Henrettelsen» av frøken Katarina synliggjør Jølsens protest mot nettopp dette idealet. Jølsen utfordrer både den konvensjonelle representasjonen av denne kvinnetypen, samt Det moderne Gjennombrudds litterære representasjon av kvinnen og det «kvinnelige». I tillegg kan Rikka, i lys av diskusjonen om «Den gale kvinnen» leses som en protest mot samtidens oppfattelse av kjønn, maskulinitet og femininitet.

I denne oppgaven har jeg ikke bare fokusert på de sidene ved Jølsens kvinneportrett som er moderne. Jeg har i tillegg vist at Rikka er en usamtidig litterær kvinneskikkelse som peker bakover i tid. Dette grunnet måten hun plasserer seg selv i det fortidige på gjennom «Myten om Rikka», hennes forkjærlighet for sagn, mystikk og det folkløse, og hennes fortidige mannsideal som illustreres gjennom Vilde Vås skikkelse. Rikkas kvinne – og slektsstolthet, nidkjærhet og æresfølelse er også verdier som synliggjør hennes «usamtidighet».

Selv om jeg har vært opptatt av å lese Rikka som en litterær kvinneskikkelse som i stor grad kontrasterer seg fra andre portretteringer av kvinnen i samtidslitteraturen, eksisterer det sider ved henne som samsvarer med andre samtidige kvinneforfatteres fremstillinger av kvinnen. Dette gjelder hennes håp om kjærligheten og hennes lengsel etter en mann som kan oppfylle

¹¹⁰ Mitt sluttresultat står med dette i direkte opposisjon til Gabrielsens konklusjon, hvor hun er av den oppfatning at «Jølsen mener ikke at det skal skapes en ny «kvinnelighet», men at den «naturlige kvinneligheten» som er iboende, må få livets rett» (Gabrielsen, 1999, s. 83).

dette ønsket, samt den moderlige omsorgen Rikka viser sin brordatter mot slutten av romanen. Jeg har også vist at deler av det erotiske og seksuelle ved Jølsens heltinne samsvarer med andre kvinneforfatteres fremstillinger av disse sidene ved kvinnen rundt århundreskiftet.

Rikka Gan er en moderne, samtidsorientert roman med sitt fokus på kvinnen og kvinneskjebnen. Med Jølsens utforskning av kvinne-jeget i romanen plasseres hennes forfatterskap innenfor den kvinnelige fasen hos Showalter, hvor fokuset er rettet mot en undersøkelse av den kvinnelige bevisstheten, det kvinnelige selvet og dermed den kvinnelige identiteten. I sammenheng med det samtidsorienterte ved romanen har jeg videre vist til at deler av resepsjonen har hevdet at Jølsen ikke engasjerte seg i samtidens debatter og at hun hovedsakelig skrev for kunstens skyld. Disse påstandene er jeg uenig i, hvilket denne masteroppgaven illustrerer. Som jeg har påpekt, engasjerte riktignok ikke Jølsen seg direkte i kvinnesak og kvinnespørsmålet. Det kunne vært mitt ønske å følge Rikka mot en feministisk tolkning, men når jeg sier at Jølsen er moderne grunnet sin livsførsel og innholdet i sine romaner, er ikke dette nødvendigvis synonymt med feminisme. Allikevel, med sitt fokus på kvinnelig psykologi, kvinnelig seksualitet, kvinneskjebnen, forholdet mellom kjønnene, og i sin protest mot samtidens syn på feminitet og maskulinitet, skriver Jølsen seg inn i den nordiske kvinnelige litterære tradisjonen som har sin bakgrunn i Det moderne Gjennombrudd. Dette er videre bakgrunnen for plasseringen av Jølsen innenfor Showalters feministiske fase, som preges av en form for protest mot samfunnets, da spesielt det mannlige samfunnets, rådende verdier og standarder som kvinnen underlegges.

Med *Rikka Gan*, utgitt i 1904, har Jølsen skapt et kvinneportrett og en historie som fortsatt evner å overraske, sjokkere og interessere en leser i 2017. Den innsikten leseren får i et ytterst komplekst og sammensatt kvinnesinn, og en kvinneskjebne, er fengslende. Jølsens skildring av Rikkas ulike sider nyanserer portrettet og gir leseren medfølelse, samt økt forståelse for de kvaler og utfordringer Rikka strever med gjennom romanen. De sidene ved Rikka som provoserte og sjokkerte samtidens kritikere og lesere, slik som det erotiske og seksuelle ved hennes karakter, har naturlig nok ikke den samme innvirkningen på en leser i dag, annet enn at det er særdeles interessant å tenke på at denne tematikken ble skildret på en slik uredd måte tidlig på 1900-tallet. At romanen fortsatt evner å vekke følelser, sjokk og fascinasjon hos en leser i det 21. århundret, viser til at romanen var forut for sin tid, og illustrerer berettigelsen i de ord Jølsen selv nedskrev noen år etter utgivelsen av boken: «Min Bog «Rikka Gan» forstaaes saa daarligt; men jeg tror dens Tid vil nok alligevel engang komme». (Tiberg, 1909, s. 114)

Litteraturliste

Andersen, Jens. (1991) «Forord». Forord i *Fru Astrid Grib* av Thit Jensen. København. G.E.C Gads Forlag.

Andersen, Per Thomas. (2001) *Norsk litteraturhistorie*. Oslo. Universitetsforlaget AS.

Bergem, Helene. D. (2001) *Søken etter Identitet og Kosmos – En lesning av kvinnelig dekadanse i Ragnhild Jølsens «Rikka Gan» (1904)* [masteroppgave]. Universitetet i Oslo.

Beyer, Harald. (1952) *Norsk litteraturhistorie*. Oslo. H. Aschehoug & Co.

Bjørby, Pål. (1985) «Myth and Illusion: The Aesthetics of Self in Victoria Benedictsson's Pengar». I: *Edda 85. Hefte 4*.

Bjørby, Pål. (1993) «Eros and Subjectivity: Knut Hamsun's *Pan* and Ragnhild Jølsen's *Rikka Gan*». I: Ingwersen, Faith. og Norseng, Mary Kay. red. *Fin(s) de Siècle in Scandinavian Perspective: Studies in Honor of Harald S. Naess*. Columbia S.C. Camden House.

Blanchard, Mary. W. (2006) «The Manly New Woman». I: Connor, Holly. P. red. *Off the Pedestal: New Women in the Art of Homer, Chase, and Sargent*. New Brunswick, New Jersey og London. Rutgers University Press.

Borgstrøm, Eva. (1993) «Går det verkligen an? Om Carl Jonas Love Almqvist». I: Jensen, E. M. red. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Bind 2. Fadershuset: 1800-talet*. Höganäs. Förlags AB Wiken.

Botting, Fred. (1996) *Gothic*. London. Routledge.

Bredsdorff, Elias. (1973) *Den store nordiske krigen om seksualmoralen*. Viborg. Gyldendal.

Bukdahl, Jørgen. (1924) «Den røde høst». I: *Norsk national Kunst: Litterære essays*. København. H. Aschehoug & Co.

Bukdahl, Jørgen. (1968) «Romantik og eksistensproblematik. Omkring Ragnhild Jølsen og hendes litterære baggrund». I: Albeck, G., Andersen, H., Budtz-Jørgensen, J., Kjær, K. og Ludvigsen, C. red. *Festskrift til Jens Kruuse, Den 6. april 1968*. Aarhus. Universitetsforlaget.

Busk-Jensen, Lise. (1993) «Kvinnorörelsens första manifest. Om Mathilde Fibigers Clara Raphael». I: Jensen, E.M. red. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Bind 2. Fadershuset: 1800-talet*. Höganäs. Förlags AB Wiken.

- Christensen, Kari. (1989) *Portrett på mørk treplate*. Oslo. H. Aschehoug & Co.
- Dahlerup, Pil. (1983) *Det moderne gennembruds kvinder*. København. Gyldendal.
- Drevdahl, Ann Kristin. (2005) *Sagn som gnistrer i mørket: en lesning av Rikka Gan i lys av myten om Demeter* [masteroppgave]. Universitetet i Oslo.
- Engelstad, Irene. (1988) «Naar jeg kommer, blir jeg ganske anderledes grov!» Amalie Skram (1846-1905)». I: Engelstad, I., Hareide, J., Iversen, I., Steinfeld. og Øverland, J. red. *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 1: 1600-1900*. Oslo. Pax Forlag AS.
- Engelstad, Irene. (1989) «Når virkeligheten blir fantastisk». I: Engelstad, I., Hareide, J., Iversen, I., Steinfeld. og Øverland, J. red. *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 2: 1900-1945*. Oslo. Pax Forlag AS.
- Felski, Rita. (1995) *The Gender of Modernity*. United States of America. Harvard University Press.
- Felski, Rita. (2003) *Literature after Feminism*. Chicago og London. The University of Chicago Press.
- Fæhn, Susanne. (2014) *Mene mene Tekel Upharsin: En lesning av Rikka Gan i et feministisk perspektiv* [masteroppgave]. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Gabrielsen, Eira. N. (1999) «[...] jeg bryr meg hverken om Gud eller Fan, - for jeg er Rikka Torsen på Ga-a-an.» *En analyse av kvinneportrettet i Ragnhild Jølsens roman Rikka Gan* [masteroppgave]. Universitetet i Bergen.
- Garton, Janet. (1993) *Norwegian Women's Writing 1850-1900*. Great Britain. The University Press, Cambridge.
- Gilbert, Sandra. og Gubar, Susan. (1979/2000) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. United States of America. Yale Nota Bene Press.
- Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise. (1993) «Modernitetens kvinnliga text. Det moderna genombrottet i Norden». I: Jensen, E.M. red. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Bind 2. Fadershuset: 1800-talet*. Höganäs. Förlags AB Wiken.

- Iversen, Irene. (1988) «Et moderne gjennombrudd» og «Dannelses- og utviklingsromanen». I: Engelstad, I., Hareide, J., Iversen, I., Steinfeld. og Øverland, J. red. *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 1: 1600-1900*. Oslo. Pax Forlag AS.
- Iversen, Irene. (1989) «Det seierrige 20. aarhundrede». I: Engelstad, I., Hareide, J., Iversen, I., Steinfeld. og Øverland, J. red. *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 2: 1900-1945*. Oslo. Pax Forlag AS.
- Iversen, Irene. (1993) «När driften hotar. En norsk kvinnlig offentlighet växer fram». I: Jensen, E.M. red. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Bind 2. Fadershuset: 1800-talet*. Höganäs. Förlags AB Wiken.
- Johansen, Kristin. (1998) *Hvis kvinner ville være kvinner: Sigrid Undset, hennes samtid og kvinnespørsmålet*. Oslo. H. Aschehoug & Co.
- Jølsen, Ragnhild. (1904/1988) *Rikka Gan*. Stabekk. Den norske bokklubben A/S.
- Jølsen, Ragnhild. (1905/1988) *Fernanda Mona*. Stabekk. Den norske bokklubben A/S.
- Kinck, Hans. E. (1908/1973) «Ved Ragnhild Jølsens død». I: Hannevik, A. red. *Norsk litteraturkritikk 1890-1914*. Oslo. Gyldendal Norsk Forlag.
- Lorenz, Astrid. (1981) «Etterord». Etterord i: *Rikka Gan* av Ragnhild Jølsen. Oslo. H. Aschehoug & Co.
- Lorenz, Astrid. (1988) «Ny følsomhet og ny sanselighet». I: Engelstad, I., Hareide, J., Iversen, I., Steinfeld. og Øverland, J. red. *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 1: 1600-1900*. Oslo. Pax Forlag AS.
- Lorenz, Astrid. (1988) «Eventyr, forunderlige, romantiske, skinnende Eventyr ...». Etterord i: *Rikka Gan* av Ragnhild Jølsen. Stabekk. Den norske bokklubben AS.
- Lorenz, Astrid. (1993) «Ragnhild Jølsens liv og forfatterskap i lys av kunsttendenser rundt århundreskiftet». I: Bache-Wiig, H. og Sæther, A. red. *100 år etter. Om det litterære liv i Norge i 1890-åra*. Oslo. H. Aschehoug & Co.
- Lorenz, Astrid. (1996) «Menneskesindets flora. Om Ragnhild Jølsen». I: Jensen, E. M. red. *Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind 3. Vide Verden: 1900-1960*. København. Rosinante Munksgaard.

- Nettum, Rolf. N. (1972) «Romantikk og realisme i Ragnhild Jølsens forfatterskap». I: *Edda* 72. Hefte 3.
- Nettum, Rolf. N. (1993) «90-årene – desillusjon og kunstnerisk oppbrudd». I: Bache-Wiig, H. og Sæther, A. red. *100 år etter. Om det litterære liv i Norge i 1890-åra*. Oslo. H. Aschehoug & Co.
- Nilsen, Louise. B. (1949) «Drømmen, virkeligheten og døden.» I: *Vinduet* 3.
- Nordahl, Helge. (1991) ... *Tre kys for den ensomme fugl*. Oslo. H. Aschehoug & Co.
- Odgaard, Anne. V. (2016) «En ny kvinne gjør sit indtog». I: *Weekendavisen*. 12. august, s. 7.
- Showalter, Elaine. (1977) *A Literature of Their Own*. New Jersey. Princeton University Press.
- Showalter, Elaine. (1991) *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London. Bloomsbury.
- Sjögren, Kristina. (2012) «Desire, Reproduction and Death. Reading the silences in Ragnhild Jølsen's *Rikka Gan* (1904)». I: *Scandinavian Studies vol. 84. No 4*. Tilgjengelig fra: http://www.jstor.org/stable/41955690?seq=1#page_scan_tab_contents. [Nedlastet: 28. mars. 2017].
- Skre, Arnhild. (2009) *La meg bli som leoparden*. Oslo. H. Aschehoug & Co.
- Svensen, Åsfrid. (1985) *Tekstens mønstre. Innføring i litterær analyse*. Oslo. Universitetsforlaget AS.
- Tiberg, Antonie. (1909) *Ragnhild Jølsen. I liv og diktning*. Kristiania. Aschehoug & Co.
- Utdanningsdirektoratet. *Læreplan i norsk*. Tilgjengelig fra: <https://www.udir.no/kl06/NOR1-05>. [Nedlastet: 1. mai. 2017].
- Willumsen, Liv Helene. (2010) «Arnhild Skre: La meg bli som leoparden. Ragnhild Jølsen – en biografi». I: *Historisk tidsskrift. Volum 89. No 3*. Tilgjengelig fra: <https://www.idunn.no/ht/2010/03/art13>. [Nedlastet: 3. februar. 2017].
- Winsnes, Andreas. H. (1961) *Norsk litteraturhistorie. Norges litteratur frå 1880-årene til første verdenskrig*. Oslo. H. Aschehoug & Co.

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen
Våren 2017

Student: Inga Johansen Bråten

Veileder: Pål Bjørby

Tittel: «Riketta, Riketta – hun er som ilden.»

Undertittel: En analyse av «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet» i Ragnhild Jølsens roman *Rikka Gan*.

I denne masteroppgaven analyserer jeg kvinneportrettet av Rikka i Ragnhild Jølsens roman *Rikka Gan* (1904). Her retter jeg fokus mot romanens beskrivelse av «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet». For å besvare denne problemstillingen undersøkes hovedkarakterens selvforståelse, endring og utvikling gjennom romanen, og romanens fremstilling av kjønn, da med fokus på Jølsens beskrivelse av maskulinitet, femininitet og forholdet mellom kjønnene.

Det moderne Gjennombrudd og dets debatter omkring kvinnen og kvinnespørsmålet, samt forholdet mellom kjønnene fungerer som et litteraturhistorisk bakteppe i denne oppgaven. Jeg viser til hvordan Jølsen med romanen *Rikka Gan* skriver seg inn i denne tradisjonen og debatten, men også hvordan Jølsen bringer denne debatten videre ved å utfordre og protestere mot samtidens oppfattelse av kvinnelighet, femininitet og maskulinitet.

Analysen gjennomføres som en feministisk, kjønnsperspektivert, litteraturteoretisk – og historisk lesning. Oppgaven undersøker Jølsens roman i lys av tre ulike teoretiske tilnærminger som alle er feministisk forankret. Disse retter blant annet fokus mot den kvinnelige forfatterens mangel på litterær autonomi grunnet kvinnelige stereotyper skapt og fremstilt av den mannlige forfatteren i det 19. århundret, den kvinnelige forfatterens litterære utvikling gjennom 1800 – og 1900-tallet, og forholdet mellom kjønn og modernitet. I tillegg leser jeg Rikka som en moderne litterær kvinneskikkelse. Denne lesningen foregår med bakgrunn i hennes kvinnelige seksualitet, og underbygges ved å sette Jølsens kvinneportrett i sammenheng med den nye kvinnetypen som gjorde sitt inntog både litterært og kulturelt fra 1890-årene, «Den nye kvinnen».

Med denne oppgaven illustrerer jeg hvordan Jølsens utforskning av «kvinnelighet» og det «kvinnelige selvet» har resultert i et av de rikeste, men også mest komplekse kvinneportrettene i den tidens litteratur.

Abstract

MA thesis in Nordic Literature
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies
University of Bergen
May 2017

Student: Inga Johansen Bråten

Tutor: Pål Bjørby

Title: «Riketta, Riketta – hun er som ilden.»

Subtitle: An analysis of «womanliness» and the «female self» in Ragnhild Jølsen's novel *Rikka Gan*.

In this master thesis I analyze the portrait of the woman Rikka in Ragnhild Jølsen's novel *Rikka Gan* (1904). Here I focus on the novel's description of «womanliness» and the «female self». In order to answer this issue, I investigate the main character's self-understanding, development through the novel and the novel's gender production, with focus on Jølsen's description of masculinity, femininity and the relationship between the sexes.

The Modern Breakthrough and its debates about the woman and the Woman Question, as well as the relationship between the sexes function as a literary background in this thesis. I am referring to how Jølsen, with the novel *Rikka Gan*, writes herself into this tradition and debate, but also to how Jølsen brings this debate forward by challenging and protesting against the contemporary perception of womanliness, femininity and masculinity.

The analysis is conducted as a feminist, gender perspectival, literary theoretical and historical reading. The thesis examines Jølsen's novel in the light of three different theoretical approaches, all of which are feministically anchored. These focus, among other things, on the female writer's lack of literary autonomy due to female stereotypes created and produced by the male writer of the 19th century, the female writer's literary development through the 1800s and 1900s and the relationship between gender and modernity. In addition, I read Rikka as a modern literary female figure. This reading takes place on the basis of her female sexuality and is supported by putting Jølsen's female portrait in the context of the new female type which came in both in literature and cultural terms from the 1890s; «The New Woman».

With this thesis, I illustrate how Jølsen's exploration of «womanliness» and the «female self» has resulted in one of the richest, but also most complex female portraits of the contemporary literature at the time.

Profesjonsrelevans

I norskfaget står kulturforståelse, kommunikasjon, dannelse og identitetsutviklingen helt sentralt (LK06). Litteraturen spiller en essensiell rolle i arbeidet med å fremme og utvikle disse sidene hos elevene. I møte med ulike skjønnlitterære tekster vil elevene bli introdusert for sammenhengene mellom litteratur og historie. Som vist i denne oppgaven kan skjønnlitteratur fungere som innlegg i en samfunnsdebatt. Lesing av denne type tekster gir elevene innsikt i tematikk, problematikk og debatter som var sentrale i forfatterens samtid. Dette gir økt litteraturhistorisk innsikt som igjen bidrar til elevenes kulturforståelse og dannelsesutvikling.

Læreplanen viser videre til at norskfaget skal fungere som en arena der elevene får anledning til å finne sine egne stemmer, ytre sine meninger, bli hørt og få svar (LK06). Dette er viktig for elevenes individuelle identitetsutvikling. Også på dette området står elevenes møte med litteraturen helt sentralt. Her får elevene, i møte med mangfoldet av litterære tekster, muligheten til å utfolde seg, reflektere og tolke, både individuelt og i samspill med andre. Det er min visjon som fremtidig lærer å skape et klasserom – og miljø hvor det er rom for et tolknings – og refleksjonsmangfold. Elevene skal bli hørt og det skal være rom for ulike kritiske og begrunnede tolkninger av samme verk. Det er mitt formål å utfordre elevene i møte med litterære tekster. Romanen *Rikka Gan* vil kunne bidra til nettopp dette. Som illustrert i denne oppgaven uttrykkes romanens tematikk implisitt i teksten grunnet forfatterens bruk av ulike narratologiske hjelpemidler, samt sammenblandingen av det realistiske, romantiske, gotiske og mytiske. Romanen vil utfordre elevene som lesere fordi de vil måtte dra nytte av (og videreutvikle) sine evner til å lese mellom linjene, tolke romanens symbolikk, reflektere og trekke sammenhenger.

I arbeidet med denne masteroppgaven har jeg ervervet økt innblikk i hvordan man rent strategisk arbeider med litterær analyse av skjønnlitterære tekster. I denne prosessen har jeg vært nødt til å stille meg kritisk og reflektert til både min egen tekst, men også til faglig teori jeg har benyttet meg av og, ikke minst, til romanen som har ligget til grunn for min analyse i denne oppgaven. Denne prosessen har gjort meg rikere på erfaringer som jeg håper å kunne dele med mine fremtidige elever i deres møte med litterære tekster.