

Masteroppgave

*Om å konstruere kvinner i Sigurd Hoels
En dag i oktober*

Av

Nina Mikalsen

Masteroppgaven er gjennomført som et ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som sådan. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet innestår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Veileder: Unni Langås

Universitetet i Agder, Kristiansand

Dato: 3. november 2008

FORORD

Først vil jeg rette en stor takk til veilederen min, Unni Langås ved Universitetet i Agder. Takk for gode innspill underveis, inspirasjon og saklige tilbakemeldinger.

Jeg vil også få takke ”gjengen” på lesesalen i Master i nordisk språk og litteratur. Dere har vært en inspirasjonskilde og bidratt til å skape en trivelig, sosial læringsplass.

Til sist vil jeg spesielt takke Terje for at du har holdt ut med mine, til tider, hysteriske tilbøyeligheter. Takk for all motivasjon, lesing av korrektur og troen på at det ordner seg til slutt.

Kristiansand

Høsten 2008

Nina Mikalsen

INNHold

1.0 Innledning.....	5
1.1 Utgangspunkt.....	5
1.2 Kjønnsteoretiske plassering.....	6
1.3 Litteraturhistorisk plassering.....	9
1.4 Resepsjonen av <i>En dag i oktober</i>	9
2.0 <i>En dag i oktober</i> og estetiske betraktninger.....	13
2.1 <i>En dag i oktober</i>	13
2.2 Hovedinndeling.....	13
2.3 Tid og sted.....	16
2.4 Fortellerens posisjon – synsvinkel.....	16
2.5 Sammenbindende elementer.....	17
3.0 Den hysteriske kvinne.....	20
3.1 Hysteriets historie.....	20
3.2 Hysterisymptomene i romanen.....	25
3.3 Hysteri i <i>En dag i oktober</i>	27
3.4 Den hysteriske Tordis Ravn.....	29
3.5 Avslutning.....	36
4.0 Det kvinnelige språket.....	38
4.1 Det semiotiske språket.....	39
4.2 Det kvinnelige språket i <i>En dag i oktober</i>	43
4.2.1. Kvinnegråten.....	44
4.2.2. Den spisende kvinne.....	47
4.3 Drømmen om den stumme kvinne.....	49
4.4 Stumhet og patriarkalsk opprør.....	53
4.5 Avslutning.....	56

5.0 Den moderne kvinne.....	58
5.1 Det 20. århundres ”nye kvinne”.....	58
5.2 Det 20. århundres ”nye kvinne” i litteraturen.....	62
5.3 Det 20. århundres ”nye kvinne” i <i>En dag i oktober</i>	65
5.3.1 De moderne kvinnene: Tordis og Ellinor.....	65
5.3.2 Reaksjoner rundt den moderne kvinne	68
5.3.3 Den moderne kvinne og seksualiteten.....	70
5.4 Avslutning.....	75
6.0 Kvinnekroppen som objekt for mannens begjær.....	77
6.1 Mannens følelser for kvinnen: erobrer og ridderlig elsker.....	78
6.2 Elskerne.....	79
6.2.1 Den strukturerte elsker.....	79
6.2.2 Den beskuede elsker.....	81
6.2.3 Den ensomme elsker.....	82
6.2.4 Den hevngjerrige elsker.....	84
6.2.5 Den erobrende elsker.....	85
6.2.6 Den skremte elsker.....	87
6.3 Kvinnen som objekt i <i>En dag i oktober</i>	92
6.4 Humoristiske mannspersoner.....	93
6.5 Avslutning.....	95
7.0 Avslutning.....	96
Litteratur.....	98

Sammendrag

1.0 INNLEDNING

Definisjonen av kvinnen gjennom historien har mye å si for hvordan mannen former sin identitet og selvoppfattelse. Modernistisk kunst inneholder utallige idealiserte og demoniserte kvinneportretter. Disse er tegnet av menn slik de fryktet det annet kjønn, men også slik de gjerne ville se kvinnen. Her finner vi myten om kvinnen som den svake, syke, barnaktige og rene. Dette perspektivet bidro til å opprettholde menns selvforståelse i patriarkatet.

1.1 Utgangspunkt

I denne oppgaven skal jeg fokusere på Sigurd Hoels roman, *En dag i oktober* (1931).¹ Ideen til oppgaven fikk jeg etter en personlig observasjon og mistanke om at kvinnen i romanen framstilles sjablongaktig gjennom et samspill mellom forfatter og romanens objektive fortellere. Det nye i min analyse av romanen vil være å innlemme et kjønnteoretisk perspektiv på tolkningen. Den såkalte erotiske litteraturen stod fram i nytt lys i mellomkrigstidens Norge. Dette elementet har så godt som blitt utelatt i de mange tolkninger og analyser av *En dag i oktober*.²

Hovedproblemstillingen tar sikte på en analyse av den sjablongaktige konstruksjonen av kvinnen. Mitt fokus vil konsentreres rundt hvordan romanen konstruerer og iscenesetter feminitet og det kvinnelige gjennom fire ulike motiver og hvordan det typisk kvinnelige framtrer gjennom disse motivene. Jeg har valgt ut følgende fire temaer som synsvinkel for min analyse: *Den hysteriske kvinnen*, *Det kvinnelige språket*, *Den moderne kvinnen*, og *Kvinnekroppen som objekt for mannens begjær*. Analysen er sammensatt av nærlesning og teksttolkning ut fra en tematisk tilnærming. Den tematiske tilnærming til stoffet er farget av kjønnteoretiske impulser innenfor feministisk litteraturteori. Målet mitt er at denne analysen skal bidra til ny lesing og forståelse av romanen ut fra et kjønnteoretisk perspektiv.

Opgavens struktur er bygget opp over fire selvstendige kapitler som hver drøfter én problemstilling innenfor oppgavens tema. De inneholder ikke et felles teoretisk standpunkt eller teori, men jeg har valgt å innlemme ulike kjønnteoretiske impulser i hvert kapittel.

¹ *En dag i oktober* ble utgitt i 1931. I oppgaven forholder jeg med til den 10. utgaven fra 2000.

² Jeg vil komme tilbake til en kort presentasjon av resepsjonen av *En dag i oktober* senere i oppgaven.

Kapittel en, *Den hysteriske kvinnen*, innlemmer teoretiske impulser fra Sigmund Freuds pasienthistorie av Dora i *Bruddstykket av en hysterianalyse* (2007), Hilde Bondeviks doktoravhandling: *Medisinens orden og hysteriets uorden. Hysteri i Norge 1870-1915* (2007), og Elisabeth Bronfens tanker omkring hysteribegrepet i *The knotted subject. Hysteria and its discontents* (1995).

Kapittel to, *Det kvinnelige språket*, henter sine teoretiske impulser fra Lacans ideer om subjektets utvikling som en innledning til Julia Kristevas tanker om det "semiotiske" og hennes et forsøk på å forklare kjønns ulikheter i psyken gjennom mannens og kvinnens forhold til språket. Her har jeg støttet med på Toril Mois *The Kristeva Reader* (1986 b) og *Semiotikk, psykoanalyse og kjærlighet. Julia Kristeva – en innføring* (1986 a). Barbara Johnsons "Muteness Envy" fra *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race and Gender* (1998), og Dianne Hunters nytolkning av Josef Breuers hysteristudie av "Fräulein Anna O.": *Hysteria, Psychoanalysis, and Feminism: The Case of Anna O.* (1997) vil også støtte opp om min tolkning.

Kapittel tre, *Den moderne kvinnen*, har jeg hentet teoretisk impuls til fra Ebba Witt-Brattströms innledning *The new woman specter in modernist aesthetics* i *The new woman and the aesthetic opening. Unlocking gender in twentieth-century texts* (2004) og i kapittel fire, *Kvinnekroppen som objekt for mannens begjær*, har *Mannens historie i bilder* (1986) gitt teoretisk inspirasjon til analyse og tolkning.

Jeg vil i tillegg foreta en introduksjon til komposisjon og handling i *En dag i oktober*. Her presenterer jeg et kort omriss av romanens handlingsgang for så å framlegge utvalgte metodiske elementer som har betydning for den øvrige analysen.

1.2 Kjønnsteoretisk plassering

I analysen har jeg valgt å innlemme et kjønnsteoretisk perspektiv for tolkningen av romanen. Min kjønnsteoretiske plassering og tolkningsperspektiv for oppfattelsen av kjønnsforskjellene, vil i det store og hele plassere seg inn under poststrukturalismens tilskudd til kjønnsforskningen. Min rolle er å være både deltaker og tilskuer i fortolkningsprosessen. I det kjønnsteoretiske perspektivet er jeg som forsker preget av den akademiske tilnærmingen til forståelsen av kjønn.

Forskningsfeltet innenfor feministisk litteraturteori utgjør ikke én enhetlig teoretisk gruppering, og dette gir seg også utslag i den teoretiske forståelsen av kjønn. Jeg har valgt å støtte meg til Judith Butlers idéer og forståelse om at kjønn er performativt (Butler 2007:34) og hvordan en gjør sitt kjønn, som den overordnede teoretiske forståelsen av kjønn.

Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity (Butler [1990] 2007) er et Foucault-inspirert verk hvor Judith Butler former performativetsbegrepet og forholdet mellom ”performance” og kjønnsperformativitet. Butler snakker om kjønnsperformativitet som en protest mot det biologiske kjønns væren. For henne handler det om det sosiale kjønns gjøren. Hennes primære mål er å vise at de konvensjonelle kjønns- og seksualitetskategoriene ikke er annet enn ”[...] the effects of institutions, practices, discourses with multiple and diffuse points of origin” (Butler [1990] 2007:xxxi).

Butler hevder at oppfattelsen av et mannlige og et kvinnelige kjønn, forankret i det biologiske eller anatomiske kjønn, er en illusjon som opprettholdes av kjønnsperformativiteten. Termen beskriver hvordan gjentakelse og ”herming” av kjønnete koder får kjønn til å se ut som ”natur”. Kjønnsidentiteten er, sier Butler ”[...] a set of repeated acts within a highly regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of natural sort of being” (Butler [1990] 2007:45). Forestillingen om at det finnes en indre kjønn essens i mennesket skapes på grunnlag av at noen tror at det finnes. Men Butler sier i den forbindelse at: ”[...] There is no gender identity behind the expression of gender, that identity is performatively constituted by the very ”expressions” that are said to be its results” (Butler [1990] 2007:34). Butler mener med andre ord at kroppen til enhver tid er iscenesatt. Alle utforminger av kjønnsidentiteter, eksempel mannlige, kvinnelige, homoseksuelle, heterofile etc., blir kulturelle tegn på kjønn. Systemet, eller den historiske rammen som mennesket forholder seg til, får oss til å handle på en bestemt måte. Dette er i neste omgang med på å opprettholde de ideologiske maktstrukturene som eksisterer og utvikler seg i takt med den øvrige samfunnsutviklingen. I forlengelse av dette synet vil kjønn være en størrelse i konstant bevegelse.

Den mannlige, homofile dragartisten er Butlers eksempel idet hun skal illustrere hva hun legger i kjønnsperformativiteten. Dragartisten karikerer den kvinnelige kjønnsidentiteten og setter da et spørsmålstegn ved hvordan kjønn skal forstås. Den mannlige iscenesettelsen av det kvinnelige kjønn må oppfattes som like ”sann” og ”ekte” som den kvinnelige

iscenesettelsen av en biologisk født kvinne (Butler [1990] 2007:188). Kjønn kan på den måten deles inn i tre dimensjoner, sier Butler: anatomisk kjønn knyttet til fysiske trekk og reproduktive evner, kjønnsidentitet knyttet til individets egen oppfattelse av personlig kjønn og videre kjønnsiscenesettelse som omhandler måter å bruke kroppen på: klær, sminke, hår osv (Butler [1990] 2007:187).

Butler setter ikke likhetstegn mellom performativitet og performance, og tenker ikke at subjektet fritt velger sin kjønnsidentitet. "[...] I never did think that gender was like clothes, or that clothes make the woman" (Butler 1993:231) sier Butler i boka *Bodies that Matter* (1993). Det er kjønnsidentiteten som skaper subjektet. "Femininity is thus not the product of choice, but the forcible citation of a norm" (Butler 1993:232). Performativiteten er derfor nødvendig for å kunne framstå i samfunnet som et gjenkjennelig subjekt (Butler 1993:232).

Kroppen er aldri fri for kulturell påvirkning eller inskripsjoner. Kroppen er i følge Butler et kulturelt tegn:

And there will be no way to understand "gender" as a cultural construct which is imposed upon the surface of matter, understood either as "the body" or its given sex. Rather, once "sex" itself is understood in its normativity, the materiality of the body will not be thinkable apart from the materialization of that regulatory norm (Butler 1993:2).

I likhet med Butler avviser jeg ikke den fysiske kvinnekroppen, men at kroppen (de ulike kropper) befinner seg innenfor en fortolkningsramme. Når jeg senere i analysen snakker om romanens tendens til å nedfelle en biologisk forståelse av kjønn, er dette ut fra en forståelse av kjønn som performativt. I analysen må jeg ta steget enda lenger ut når det gjelder min utvalgte hovedperson, Tordis, fordi hun, uten selvbestemmelse, er konstruert ut fra andres "øyne". På den måten er hun også konstruert til å mime et kjønn, men hun mimer et kjønn slik romanen iscenesetter henne. Kjønnsiscenesettelse er måter å bruke kroppen på som imiterer et bestemt kjønn. Denne tanken vil for øvrig prege analysen i sin helhet. Hvordan kroppen leses og forstås vil alltid være formet av kulturen den dannes i, sier Butler (Butler 1993:7). Analysens mål blir da å undersøke hvordan kategoriene kjønn og kropp skapes og hvordan kropp, kjønn og seksualitet uttrykkes i *En dag i oktober*. Uttrykt gjennom kvinnens som hysteriker, hvordan hun bruker språket, kvinnen som moderne og kvinnekroppen som objekt for det mannlige begjær.

1.3 Litteraturhistorisk plassering

Sigurd Hoel (1890-1960) debuterte i 1922 med novellesamlingen *Veien vi gaar*.

Gjennombruddet kom med romanen *Syndere i sommersol* (1927) som også har blitt filmatisert i 1934 og i 2002. *En dag i oktober* (1931) er Hoels fjerde roman og ble tildelt andreprisen i en stor nordisk romankonkurranse.³ Siden debuten har han plassert seg som en produktiv og anerkjent forfatter. Produksjonen hans har stor spennvidde og omfatter både romaner, noveller, drama, essays og artikler. I tillegg var han aktiv som redaktør og kritiker i *Minerva* (1916-1917), *Mot Dag* (1921-1924), Sosial-Demokraten, senere Arbeiderbladet (1918-1931) og Dagbladet (1932-1936). Hoel virket også som konsulent på Gyldendal hvor han blant annet redigerte *Den gule serie* (Andersen 2003: 400).

Per Thomas Andersen plasserer Sigurd Hoels forfatterskap i to posisjoner.⁴ For det første som medlem av det såkalte ”radikale trekløver”. Her får han selskap av Arnulf Øverland og Helge Krog. Disse mellomkrigsforfatterne var knyttet til ”[...] den radikale sosialisten Erling Falk og *Mot Dag*, og de nevnte forfatterne dannet modell for kulturradikalismen i Norge” (Andersen 2003:400). Den andre posisjonen gjør Sigurd Hoel til den ”[...] viktigste eksponenten for psykoanalysens innflytelse på norsk litteratur”. Og får her selskap med Aksel Sandemose (Andersen 2003: 400).

Som Øystein Rotttem peker på i *Sigurd Hoel: et nærbilde* representerte Sigurd Hoel i *En dag i oktober* noe nytt og friskt i norsk romandiktning (Rotttem 1991: 169). Dette påpekes også i en hovedfagsoppgave fra Universitetet i Oslo.⁵ Kompositorisk finner vi her at Hoel selv hadde hentet impulsene fra angloamerikansk diktning. Dette speiler seg blant annet i de kontrapunktiske og simultane sidene ved romanen (Rotttem 1991: 169), den objektive fortellerteknikken, bruk av personal forteller i tredje person, hyppig skifte av synsvinkel og elementet ved *erlebte Rede* (opplevd kjennskap).

1.4 Resepsjonen av *En dag i oktober*

I 1930-årene kommer det en rekke bøker om ”kjønns litteratur”. Denne var indirekte og direkte inspirert av Freuds dybdepsykologi (Houm 1957:59). Litteraturen fra denne tiden

³ Førsteplassen i romankonkurransen gikk til Sigurd Kristiansens *To levende og en død* (1931).

⁴ I *Norsk litteraturhistorie* (2003) er Sigurd Hoel plassert under overskriften *Radikalisme og verdikonservativ humanisme* (Andersen 2003: 399).

⁵ Kjell Arild Madssen drar fram, i sin hovedfagsoppgave: ”Sigurd Hoels *En dag i oktober*: Tradisjon og fornyelse” (1970), *En dag i oktober* som et bilde på romaner med formfornyelse i mellomkrigstidens Norge. Det ”nye” diskuteres i hovedsak i tilknytning til begrepene kollektiv- og tidsroman.

behandlet innslag av nye emner som: "Impotens, frigiditet, homoseksualitet, masochisme, sadisme" (Houm 1957:59). Da Sigurd Hoel høsten 1931 utgav romanen *En dag i oktober*, brakket rabalderet løs for alvor. Morgenbladets Fredrik Ramm skrev artikkelen "En skitten strøm flyter ut over landet" (1931)⁶ hvor han betegner tendenser i den nye litteraturen. Artikkelen gir et innblikk i striden mellom kulturradikalismen og-konservatismen i mellomkrigstidens Norge. Og den åpner slik; "Sigurd Hoels *En dag i oktober* og Hans Backer Fürsts *Duskregn* er i disse dager etterfulgt av to svinske bøker til, nemlig debutanten Rolf Stenersens *Godnat da du* og Karo Espeseths *Sår som ennu blør*" (Midttun 1994). Bøkene blir videre omtalt som "litterært svineri" og forfatteren er bevisst om "skandalens ry" ved å tildele dem ytterligere oppmerksomhet (Midttun 1994).

Til det er på høie tid at den strøm lidderlighet som i kunstens misbrukte navn nu flyter utover landet, blir stanset, enten den er talentfull som Sigurd Hoels eller talentløs som de tre andres (Midttun 1994).

Det er blitt forsket og skrevet om Sigurd Hoels *En dag i oktober* i ulike sammenhenger og på ulike nivåer siden den kom ut i 1931 og ble så "brutalt" angrepet i Morgenbladet. Først og fremst har romanen blitt omtalt som Norges første kollektivroman.⁷ Ellers finner vi ulike lesninger av romanen med vekt på elementer fra det psykologiske, det satiriske og det sosiale, noe som også Øystein Rottem har påpekt i *Sigurd Hoel: et nærbilde* (Rottem 1991:169).

I norsk mellomkrigsdiktning stod psykologien sentralt i litteraturdebatten, og Sigurd Hoel var selvsagt aktiv i denne bølgen. De psykologiske elementene i *En dag i oktober* viser seg i Hoels bruk av tanke- og følelsesprosesser og tilhørende atferd hos romanens karakterer. Det kommer klart fram av teksten at forfatteren har stiftet kjennskap med blant annet Sigmund Freud.⁸ Den psykologiske tematikken knytter seg også til ekteskap, mislykkede samliv og kjærlighetssvik.

⁶ Jeg baserer meg på artikkelen, "En skitten strøm flyter utover landet" av Lasse Midttun som ble publisert i Morgenbladet 7. januar 1994. Artikkelen foreligger i original form slik den stod på trykk mandag 28. oktober 1931, men inneholder en tilleggs kommentar av Midttun.

⁷ En tolkning som spesielt vektlegges i hovedoppgaven til Kjell Arvid Madssen: "Sigurd Hoels *En dag i oktober*: Tradisjon og fornyelse" (1970).

⁸ I analysen av *Den hysteriske kvinne* har jeg benyttet meg av Sigmund Freuds *Bruddstykket av en hysterianalyse* (2007) fordi jeg ser klare tendenser mellom hysteripasienten Dora, og konstrueringen av den hysteriske kvinnen i romanen, Tordis Ravn.

De satiriske komponentene gir ironiske, spottende og spydige støy. De framtrer blant annet i romanens svartsynte bilde av ekteskapet som institusjon, samt de selvbedrageriske livsformene i det borgerlige miljøet handlingen er satt til. Det sosiale aspektet ved romanen opptar temaer om de egentlige verdier, ømhet og varme, i samfunnet generelt og hos mennesket spesielt.

Vi finner også andre lesninger av romanen, og jeg har her valgt å gi en liten presentasjon av hovedfagsoppgaver i litteratur som omhandler *En dag i oktober*.

Svein Johansens hovedfagsoppgave i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo: "Kjærlighet og erkjennelse. En studie i Sigurd Hoels forfatterskap med hovedvekt på *En dag i oktober*" (1965) tolker romanen og dens personer i et psykoanalytisk og psykologisk lys ut fra temaene kjærlighet og erkjennelse. Momenter som menneskets kamp for og søken etter frihet, lykke og kjærlighet blir viktig. Spørsmålet om ensomhet er også et gjennomgående tema her.

"Sigurd Hoels *En dag i oktober*: Tradisjon og fornyelse", en hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, kom ut ved Universitetet i Oslo i 1970. Kjell Arvid Madssen tolker og behandler her romanen som et eksempel på formfornyelse i mellomkrigstidens Norge. Oppgaven forsøker å gi et inntrykk i hva formfornyelsen består i. Det "nye" behandles ut fra begrepene kollektiv- og tidsroman, romanens språk og stil og til sist romanens psykologi og menneskesyn (Madssen 1970).

Jardar Skaadels hovedfagsoppgave (1974) i nordisk litteratur fra Universitetet i Oslo sammenligner blant annet *En dag i oktober* med Olav Duuns roman *Menneske og maktene*. Sigurd Hoels roman er valgt som et eksempel på en roman fra 1930-tallet som er preget av formfornyelse. I oppgaven foretar Skaadel en rask presentasjon av romanen og foregriper handlingsgangen. Sammenligningsgrunnlaget blir begrenset til emner som tid, personer, været og temaet. Han påpeker tidens stramme struktur, kollektivromanen uten den egentlige hovedperson, været som følger kronologien og temaet som handler om ekteskapet og ordene ensom og ensomhet.

Walter Johansen behandler, i sin hovedfagsoppgave i litteratur fra Universitetet i Oslo, *En dag i oktober* med vekt på mellomkrigstidens opphetede kultur- og moraldebatt. I tillegg gir han et bredt og dekkende bilde av resepsjonen, med vekt spesielt vekt på hva anmelderne bygger sine vurderinger på (Johansen 1985).

Ellen Bjørnstad har i sin hovedfagsoppgave valgt å studere kvinnesynet i fire av Sigurd Hoels romaner, deriblant *En dag i oktober*. Menneskesynet og hvilke verdier som romanen formidler, blir gjenstand for analyse, samt en analyse av romanens kvinnesyn på bakgrunn av det foregående. Forfatterholdning kontra romanaktørens holdning er et problem hun har latt seg befestet med. Bjørnstad peker blant annet på at synsvinkelen aldri blir lagt til Tordis, men at hun skildres gjennom de andres oppfatninger og at hun også betraktes som mannfolkgal, ludder og vamp. Hun nevner blant annet kvinnens hysteriske reaksjoner og at det er denne dimensjonen som skiller kvinnen fra mannen (Bjørnstad 1974:64).

Skildringen av fru Ravn avslører et syn på kvinnene som er langt mer komplisert enn som så. I henne finner vi den eldgamle forestillingen om skjøgen og madonnaen forent i ett og samme menneske, om kvinnen som oppfyller sin feminitet gjennom morsrollen, og et enda dypere lag der kvinnen framstår som representant for det primitive og opprinnelige, selve urdriften (Bjørnstad 1974:57).

Denne observasjonen av Ellen Bjørnstad er et element som jeg kommer til å reflektere videre over på i min analyse om den konstruerte kvinnen i *En dag i oktober*.

2.0 EN DAG I OKTOBER OG ESTETISKE BETRAKTNINGER

2.1 *En dag i oktober*

Romanen handler i korte drag om livet rundt en bygård i Oslo (nr. 27) en oktoberdag i 1930. Miljøet i *En dag i oktober* gir et innblikk av den borgerlige standen i mellomkrigstidens Oslo. Nummer syvogtyve er leiegården som rammer inn romanens mange aktører med unntak av dr. Arvid Ravn. Han blir bundet til leiegården via Tordis Ravn og får stor plass i romanen. Ellers møter vi hele borgerligheten, med byråsjefen øverst på rangstigen, en vaktmester og en hushjelp i bunnen. Mellomsjiktet på rangstigen består av representanter fra de ulike samfunnslag. Romanen produserer ikke noen umiddelbar hovedperson. I mine analyser vil Tordis Ravn bli gjenstand for størst oppmerksomhet. Hun er kvinnen som flytter til leiegården, ”nummer syvogtyve [...]” (Hoel 2000:9)⁹ etter at hun skilte seg fra sin mann. Hun blir hele gårdens samtaleobjekt på bakgrunn av hennes ”utsvevende” liv som kvinne og et sugende hull som alle karakterene blir dratt mot i ulik grad. De gifte kvinnene: fru Ribe, fru Hammer, fru Malling, fru Eide og fru Gabrielsen bruker hele sin miserable hverdag til å baktale henne på den ene siden, mens romanen bringer anelser om kvinnenens misunnelse på den andre siden. Den unge Ellinor er i ferd med å gå i de samme fotspor som Tordis når det gjelder å leve ut sine erotiske drifter. Mennene, ung som gammel, gift som ugift, fantaserer og drømmer alle om Tordis Ravn. Den nervøse studenten Amund Moen er redd den kvinnelige og ukjente framferd mens han drømmer om hennes nærvær. Eide vil med Tordis som med alt annet, erobre og seire, mens Jens Ellefsen ser med hete tanker tilbake på tiden hvor Tordis gav seg over til han.

2.2 Hovedinndeling

En dag i oktober har en stram komposisjon, nesten litt skjematisk. Boken inndeles i fire hovedkapittel. ”Eftermiddagen”, ”Aftenen”, ”Natten” og ”Morgenen”. Disse har igjen underkapitler. Første del dekker omtrent 2/3 av romanens godt og vel 200 sider. Gjennom eksposisjonen, i ”Eftermiddagen”, gjøres leseren kjent med romanens mange aktører, samt historiens tidsforløp, og stedsangivelse fastslås. Komposisjonen er framstilt på den måten at vi, gjennom aviskonens inntreden i leilighetskomplekset, kikker inn i hver enkel leilighet. De mange skildringene gjør oss kjent med aktørene, deres ekteskap og det generelle forholdet innad i bygårdens kollektiv.

⁹ Alle referanser til *En dag i oktober* blir heretter bare oppgitt med sidetall.

Tordis Ravn er den fraskilte kvinnen som sist flytter inn i nr. 27. Hun får tildelt en funksjon i å være et fremmedelement. Det er hun som vekker til live alle konfliktene i huset. Denne nye, moderne kvinnen misunnes av kvinnen og elskes av mannen. Gjennom Tordis, hennes entré i bygården og påfølgende ”scene”, begynner alle å tenke over og vurdere livet sitt. De høye, gjallende rop ved romanens begynnelse utgjør en ren dominoeffekt som setter i gang aktørenes refleksjon over livet. Som leser tror man en stund at aktørene skal komme fram til en dypere erkjennelse, en erkjennelse som skal hjelpe dem til å se deres menneskelige feilgrep og manglende kommunikasjon med sin partner. Tematisk og kompositorisk viser det seg at alle aktørene er fanget av fortiden. Den erkjennelsen vi håper på, vil aldri finne sted.

”Aftenen”, som er det neste hovedkapitlet, domineres av underkapitlet ”*Dr. Arvid Ravns beretning*”. Selve *beretningen* fremlegges for leseren i form av et brev. ”En tykk bunt papir lå inni den. Han tok dem ut, la den store gule konvolutten til venstre for seg og begynte å lese” (122). Denne delen av romanen skiller seg spesielt ut både i form og innhold ved å inneholde tilbakeskuende og personlige tanker om Arvid Ravn sitt syn på ekteskapet generelt og sitt eget spesielt (hva gikk galt mellom han og Tordis?), samt et syn på kvinnens og mannens plass i samfunnet. I *Dr. Arvid Ravns beretning* ligger det en spesiell, negativ holdning til mennesket, kvinnen og ekteskapet. Språket bærer tydelig preg av Dr. Arild Ravns post som vitenskapsmann. Vi finner blant annet bruk av fotnoter (125) og en avsluttende konklusjon.

Dr. Arild Ravn starter sin beretning med å søke en objektiv, generell forklaring. Sannheten bak det jeg velger å kalle ekteskapets mysterier, samt kvinnens og mannens rolle i samfunnet. Eller som Dr. Ravn sier det selv: ”Det er vitenskapsmannen og hans stilling som interesserer meg” (125). Antakelsene er basert på historie og studier (nettopp slik en vitenskapsmann er fortrolig med å arbeide). Denne delen bærer en språkdrakt av sikker framtoning og refleksjon (”Ja, jeg mener”, ”Jeg vet”, ”Jeg vil”, ”Det er min overbevisning”). Som *beretningen* forløper, finner jeg også en dreining i Dr. Arild Ravns bestemte holdning mot mer nøkterne formuleringer som: ”Jeg tror”, ”jeg er redd for”, ”jeg vet det ikke”. Tross sitt negative syn på kvinnen og ekteskapet, sin opphøying av vitenskapsmannen, er nok dr. Arild Ravn den personen som er nærmest en selverkjennelse.

Dr. Arvid Ravns tanker i *beretningen* står i spesiell kontrast til det knappe brevet som Tordis Ravn i desperasjon sender ham samme kvelden. ”Han ble stående med den gule konvolutten i

den ene hånden, og hennes tynne brev i den annen. Som om han stod å veide dem mot hverandre” (171). Brevet inneholder kun en eneste linje ”Hjelp meg jeg er så ensom” (171). Jeg synes at brevene understreker makten mellom dr. Ravn og Tordis. Han vies stor plass til å danne et subjektivt bilde av Tordis, mens hun ikke får rettferdiggjøre seg selv. Tragedien mot slutten av kapitlet er ikke til å komme unna.

Tredje hovedkapitel, ”Natten”, fortsetter hvor forrige slapp: ”Og så var alt stille i nummer syvogtyve” (181). Tragedien ser ikke ut til å gå nevneverdig inn på personene mens vi følger reaksjonene i hver leilighet. Uromomentet er tatt bort og som Fru Eide uttaler: ”[...] nå er da nummer syvogtyve atter et anstendig hus [...]” (192). Jens Ellefsen distanserer seg fra hendelsen ved å nærmest bagatellisere det som var hendt: ”All grunn til å se saklig på det. Dette var en av de ting som av og til hendte” (185). Når det gjelder Tordis’ skjebne er holdningen at hun selv skyld i katastrofen. Herr Malling er blant annet mest opptatt av å måtte være den første til å bringe nyheten ut i avisen. Her framstår romanen på sitt mest kaldeste og kyniske. Ellers kommer ekteparene i tredje hovedkapittel til en slags ytre forsoning. Nattens nye innledede forhold mellom Ellinor og Amund Moen stadfester fullt og helt kulden, mangelen på den nære omsorgen og fraværet av den dype kommunikasjonen i samlivene. Jeg synes dette understrekes spesielt godt i leiligheten til grosserer Hammer. ”Hun satt der bort i hjørnet og stortutet. Han måtte vel gå bort og trøste henne... – Deg er jeg lenger borte fra enn månen! tenkte han, mens han satt [...] og trøstet og vugget henne” (189).

”Morgenen” er siste kapittel. Her finner vi de samme momentene som i åpningskapitlet: en liten beskrivelse av været før avisjonen, gjennom sin entré, igjen presenterer alle aktørene i nr. 27. Tross nattens tragiske utfall, ser hverdagen ut til å gå i samme rytme. Her finner vi hyppige gjentakelser som understreker at tingene er uforanderlige: ”[...] forsinket som alltid, skjev som alltid [...]” (207). ”[...] som sedvanlig” (206). ”[...] alltid slik om morgenen” (207). Dette er momenter i teksten som understreker aktørenes manglende erkjennelse. Til tross for nattens tragiske skjebne uteblir det som en gang kunne ligne på en selverkjennelse. Dr. Arvid Ravn er nærmest erkjennelse, men han kommer dessverre for sent. ”Nede i gaten kom en barhodet mann løpende” (207). Deretter rettes perspektivet utover mot gaten og byen, Oslo. Den overfladiske harmonien er atter tilbake.

2.3 Tid og sted

Selve handlingen i romanen utspiller seg på snaut 14-15 timer fra "[...] fredagen den 10de oktober 1930" (9), "[...] i tiden mellom fem og seks" på ettermiddagen, til kollektivet i leiegård nr. 27 starter en ny dag morgenen etter.

Stedsangivelsen beskrives på to måter. Det er også her handlingen i all hovedsak utspiller seg. Den første ved at fortelleren starter romanen ved å henvende seg til publikumet i Oslo i åpningsscenen: "Kanskje en og annen her i Oslo ennå husker [...]" (9). Den andre peker inn mot en enda mer konkret stedsangivelse: "Oppe ved St. Haugen skjærer en stille sidegate av fra Ullevålsveien" (9).

Med dette kan vi slå fast at Sigurd Hoel benytter seg av faste tidsrammer og stedsangivelser i *En dag i oktober*.

2.4 Fortellerens posisjon – synsvinkel

Forfatterholdningen er et spørsmål vi ofte støter på når vi jobber med litteratur. Selvsagt kan ikke forfatter av romanen stå til ansvar for hver mening, utsagn og kommentar som kommer fra romangalleriets munn og jeg har heller ikke som hensikt å avdekke Sigurd Hoels personlige holdninger. Mitt mål består derved i å studere hvordan forfatteren har valgt å iscenesette og konstruere kvinnen, spesielt analysens hovedperson, Tordis Ravn, som ikke har en egen stemme, men som vi får dannet et bilde av gjennom romangalleriets mange utsagn, meninger, tanker, fantasier, drømmer og begjær.

En dag i oktober opererer med en personal forteller i tredje person hvor fortelleren er udramatisert. Perspektivet flyttes mellom flere personer og vi får dermed et spesielt hyppig skifte av synsvinkel i og med romanens bevegelse fra en leilighet til den neste. Romanen gir oss et relativt lite innblikk i karakterenes tanker og følelsesliv, spesielt kvinnene som i liten grad har synsvinkelen hos seg. I den informasjonsmassen som vi presenteres for, får vi likevel mulighet til å identifisere oss med karakterene, samtidig som distansen opprettholdes. Vi finner derfor lite indre monolog, og generelt mange overfladiske presentasjoner. Dette tror jeg henger sammen med karakterens kjennetegn ved å presentere personene som typer eller karakterer.

Dette gjør at holdninger til personene er bare noe vi aner, de er aldri klare. I mellomtiden har fortelleren en ironisk distanse til romanens karakterer. Fortelleren er derfor ikke nøytral, men farger leserens oppfatning med sine ironiske presenteringer. Ironien oppstår nettopp i gråsonen mellom det fortelleren presenterer og det han lar karakterene presentere. Eksempler på dette uttrykkes spesielt gjennom de seksuelt ladede fantasiene hvor mannen ”kaprer” og ”nedlegger” Tordis Ravn. Ambivalensen i synsvinkelplasseringen får konsekvenser for tolkningsspørsmålet. Effekten av dette er en tendens jeg ser i romanen til å stille mennene i et humoristisk lys. Dette har munnet ut i en egen diskusjon omkring de humoristiske mannsfigurene og hvordan dette kommer fram i romanen, og er spesielt viktig i analysen av *Kvinnekroppen som objekt for mannens begjær*.

I analysesammenhengen er det spesielt viktig å understreke Tordis Ravns manglende synsvinkel i romanen. I mine fire analysekapitler retter jeg blikket mot romanens iscenesettelse og konstruksjon av kvinnen gjennom motivene: den hysteriske kvinne, det kvinnelige språket, og den moderne kvinne, kvinnekroppen som objekt for det mannlige begjær.

2.5 Sammenbindende elementer

Romanen inneholder novellistiske drag. Disse omhandler blant annet romanens fokus rundt en spesiell hendelse (skriket til Tordis Ravn) over et kort tidsrom (fra ettermiddag til morgenen etter). Den stigende spenningskurven, som er så typisk for novellesjangeren, finner vi også representert i *En dag i oktober*. Jeg vil peke på en rekke elementer som er med på å binde romanen sammen til et hele.

En dag i oktober inneholder det vi kan kalle to hovedmotiver. Det ene tar for seg det individuelle forholdet mellom Tordis og Dr. Arvid Ravn og deres ekteskapsproblemer, mens det andre omhandler kollektivet i leiegården og foregriper det øvrige persongalleriets mange ekteskaps- og samlivsproblemer. I følge Øystein Rotttem virker disse motivene simultant og kontrapunktisk (Rotttem 1991: 169). Dette skjer i romanen ved at vi stadig vender tilbake til det første motivet: forholdet mellom Tordis og dr. Arvid Ravn og romanens andre motiv: de øvrige ekteskapsfeidene. Motivene glir sammen i komposisjonen, lyder samtidig og felles gjennom hele romanen fordi de inneholder samme tematikk og utgangspunkt.

Bruken av tids- og stedsangivelsen binder romanen sammen. Vi finner en rekke repetisjoner i selve handlingsmønsteret, disse foregår på samme tid og samme sted. Idet romanen lar oss møte de ulike karakterene skildrer den samtidig hvordan de ulike aktørene forholder seg til selve hendelsen som setter alt i gang: skriket til Tordis Ravn. Dette skjer på samme tidspunkt i hver leilighet. I kapitlene "Aftenene" og "Natten" finner vi et spesielt utstrakt bruk av dette sammenbindende grepet.

Været binder romanen sammen. Når handlingen starter, får vi høre at denne høstdagen var preget av at "[...] en varm, sommerlig luft kom inn over byen med sønnenvinden om ettermiddagen" (9). "Det fine været varte heller ikke lenge, vinden gikk over i sydøst og øst og sendte svært kalde regnbyger inn over byen. Natten til den 11dt oktober ble en styggværsnatt, stormfull og høstlig kald" (9). Omslaget i været fungerer som et bilde og et frampek på hva historien skal fortelle. Etter at vi blir presentert for kvinnens rop i nød, "[...] kom regnskuren for alvor" (11). Været skifter og forverres i takt med at romanen nærmer seg katastrofen. Idet Tordis har hoppet ut av vinduet og tatt sitt eget liv, får vi en ny beskrivelse av det stormfulle været:

Det kom et nytt vindstøt med det samme, de to hvite arkene ble suget utover langs gulvet, ut gjennom verandadøren, der tok stormen dem, de flagret til værs som to hvite fugler og ble borte (78).

"Så kom det en ny dag, frisk og klar. Stormen hadde blåst seg ut, regnværet var forbi, himmelen var blå og ren, som om den var nyvasket. Men det var blitt kaldere" (203). Dette er beskrivelsen av været vi møter i romanens slutfase og minner om været slik det ble beskrevet i starten. Uværet er over og uromomentet i kollektivet er borte, men det er kaldere enn før.

En form for determinasjon binder romanen sammen. Alle ser hva som skjer, men ingen gjør noe med det. Et eksempel finner vi i åpningsscenen hvor håndkjerren med to sekker poteter skildres stående ute i regnet pga vaktmester Andersens allment kjente alkoholproblem. Et annet kan minne om et selvmordvarsel. Tordis Ravn jobbet i et moteblad. "Siste skrik – det var jo så det hette, det nye magasinet hun var ansatt i - *Dernier cri*" (28).

Handlingen, som i det store og hele tar plass i ekteparenes leiligheter, bærer strukturelle paralleller med sammenbindende funksjon. Mønsteret er nesten skjematisk og foregår slik:

Mannen i det borgerlige ekteskap kommer hjem til sin ventende kone. Skriket til Tordis Ravn klokken 18:30 blir det sentrale samtaleemnet som fører til dårligstemning og krangel mellom ekteparene. Mannen forsvinner oppgitt ut mens kona isolerer seg, gråter og spiser konfekt.

Tordis Ravn kan sees på som et bindeledd eller selve limet i romanen (som holder historien sammen). Synsvinkelen blir aldri plassert hos henne. Hun er den som ved sitt hysteriske utbrudd setter i gang handlingene, følelsene, konfliktene, tankene til de øvrige aktørene, på et ytre plan, i leiegård nr. 27. Tordis Ravn blir romanens sugende hull. Alle karakterene i romanen står i et relasjonsforhold til henne. Alle diskuterer, snakker, krangler, drømmer, fantaserer og misunner hverandre om saker som kan spores tilbake til Tordis. På denne måten binder hun romanens to hovedmotiver sammen.

I de fire analysekapitlene er hun den karakteren som blir gjenstand for størst oppmerksomhet. Derfor er det spesielt viktig å påpeke den rollen som Tordis Ravn er satt til å forvalte i romanen og den rollen hun spiller for min analyse av kvinnens iscenesettelse og konstruksjon i *En dag i oktober*.

3.0 DEN HYSTERISKE KVINNEN

Hysteri er etymologisk og kulturelt forbundet med kvinnen og den kvinnelige kroppen. Forbindelsen mellom hysteriet og kvinnekroppen, ikke minst den kvinnelige seksualiteten, har vært påfallende stabil. Hysteriet inngår som del av både medisinen og kulturens konstruksjon av kvinnelighet og bidrar slik til å reprodusere våre forestillinger om feminitet.

I dette kapitlet vil jeg peke på romanens konstruksjon av den kvinnelige hysteriker og videre den nære koplingen mellom hysteri og feminitet. Hvordan og på hvilken måte romanen underbygger en gammel forestilling om å anse hysteri som et kvinnelig anliggende.

Hovedtrekk fra hysteriets historie og Freuds pasienthistorie om Dora er relevant for analysen av romanen og konstruksjonen av kvinnen. Hovedtrekkene viser oss blant annet hysteriets manglende definerte diagnose og hvordan forståelsen av hysteriets vesen har variert gjennom historien. Historien om Dora indikerer den sterke oppfattelsen av å kople hysteri til kvinnelig seksuell frustrasjon.

En kort introduksjon til nyere hysteriforskning i Norge (Hilde Bondevik) og Elisabeth Bronfens kulturhistoriske tilnærming, fungerer som et bidrag til dagens diskusjon rundt oppfattelsen av hysteri.

En ytterligere påvisning av kvinnen som hysteriker i *En dag i oktober* finner vi i Ellen Bjørnstads hovedfagsoppgave fra 1974. Hun påpeker her blant annet kvinnes hysteriske reaksjoner og at denne dimensjonen skiller kvinnen fra mannen.

Den mest påfallende likheten, og det som klart skiller kvinnene fra mennene, er at de er henvist til hysteriske reaksjoner og følelsesutbrudd i motsetning til mennenes kjølige analyser (Bjørnstad 1974:64).

3.1 Hysteriets historie

Psykiatriske tilstandsbilder som gir inntrykk av å være av legemlig natur uten at dette er tilfelle, har hatt ulike betegnelser. Hysteri er den mest anvendte og stammer fra det greske ordet for livmor, *hysteria* (Micale 1995:19).

Jeg vil trekke fram noen hovedmomenter fra hysteriets historie. Her velger jeg å støtte meg til en oversiktsinndeling utarbeidet av Mark Micale i *Approaching Hysteria*. Han argumenterer for en inndeling av fire hysteriparadigmer: gynekologisk, demonologisk, nevrologisk, psykologisk (Micale 1995:19-29). Paradigmene har virket til ulike tider gjennom historien. Strukturen framstår i større grad syklisk enn lineær (Micale 1995:19).

Det gynekologiske paradigmet inneholder den egyptiske hysteriforståelsen. Beskrivelser av noe som kan tolkes som "hysteria" finnes i egyptiske papyrusruller fra så langt tilbake som 1900 f. Kr. Dokumentene registrerer en serie av merkelige, forstyrrede oppførsler hos voksne kvinner. Disse egyptiske oldtidsforklaringene har også dannet grunnlag for den klassiske greske medisinske og filosofiske teorien om hysteri (Micale 1995:19).

Hysteriforståelsen i det gynekologiske paradigmet forklares ut fra forskjellige livmormodeller: "Den vandrende livmor" (forstyrrelser i livmorens leie) og "utilfredsstilt seksualitet" (oppbygning av blod og kvinnelig sæd i livmoren) (Johannisson 1994:152). Livmorens ulike vandringer og plasseringer ble bestemmende for pasientens psykiske symptomer og handlingsmønstre. Egyptiske doktorer framsatte en rekke bisarre behandlinger for å overvinne sykdommen. Behandlingen gikk ut på å sette livmoren tilbake i riktig plassering. Til dette arbeidet måtte pasienten blant annet svelge ulike stoffer, mens legen påførte kjønnsleppene aromatiske substanser. Allerede her finner vi en kopling mellom seksuell frustrasjon og hysteri. Den anbefalte behandlingen skulle foregå gjennom samleie og ekteskap. Greske oldtidsbehandlinger bestod av desinfisering av livmoren, bruk av stramme underlivsbandasjer og øyeblikkelig ekteskap (Micale 1995:19).

Den kristne sivilisasjonens framvekst på det latinske kontinentet innledet det første store paradigmeskiftet innenfor forståelse av hysteri (Micale 1995:20). *Det demonologiske paradigmet* (Micale 1995:20) plasserer hysteribegrepet innenfor en religiøs forklaringsmodell. Begreper som ondskap og synd er spesielt framtrepende. Modellen betrakter den hysteriske anestesi, stumhet og kramper som merker av djevelen, 666 (stigmata diaboli) (Micale 1995:20). Hysterikeren, som ofte var kvinne, hadde opptrådt syndig. Hun var besatt av djevelen og ble ofte karakterisert som heks. Den hysteriske kvinnen ble tolket på to måter: for det første som et offer for forheksing. Her fikk hun medfølelse. For det andre som djevelens sjelevenn. Her ble den rammede foraktet (Micale 1995:20). Behandlingsformen bestod av bønner og besvergelses. Bruk av spesielle amuletter og eksorsisme forekom også

(Micale 1995:20). Behandlingen kunne framsettes av den rammede selv, av legen eller av omgivelsene. Tidligere ble pasienten diagnostisert på sykehuset eller i kirken. Etter hvert overtok rettslokalene denne jobben. Dette ble selve stedet for de spektakulære overhøringene av hysteripasientene (Micale 1995:20).

Det nevrologiske paradigmet (Micale 1995:21) blir det ledende synet på hysteri i løpet av det 17. århundre. Argumentene i diagnosen forklarte hysteriet som en medisinsk patologi med naturlige årsaker. Paradigmets første periode knyttet diagnosen til nervesystemet. Hysteri ble sett på som en mental forstyrrelse. Den britiske kliniker Thomas Sydenham (1624-1689) kom til å spille en stor rolle for teoriutviklingen på det hysteriske feltet (Micale 1995:22). Han var kjent for sine evner til å observere og utarbeidet den første nevropsykologiske modellen av diagnosen (Micale 1995:22). Selv om Sydenham fastholdt hysteriets nære kopling til kvinnen, oppfant han en egen diagnose på et hysterilignende syndrom hos menn (hypochondriasis).

Hele 1800-tallet byr på ulike tekster og teorier knyttet til hysteri. Det nevrologiske paradigmet knytter hysteriet ytterligere til den kvinnelige seksualitet og kvinnelige reproduksjonsorganer (Micale 1995:25). Videre utvikling innenfor vitenskapen befestes i hysteridiagnosen. Fysikk, kjemi og det mekanistiske verdensbildet var felter som influerte sykdomsmodellen. De kjente forskerne innenfor hysteri, Pierre Briquet (1796-1881) og nevrologen Jean-Martin Charcot (1825-1893), føyer seg inn under denne forståelsen (Micale 1995:24). Charcot, med sine hysteriframvisninger på La Salpêtrière, mente at hypnosen var en integrert del av hysteriet og at dette nevrotiske fenomenet bare kunne påkalles hos hysterikere. Det nevrologiske og fysiologiske forbandt hysteri og hypnose.

Det psykologiske paradigmet (Micale 1995:26) og vitenskapliggjøringen av medisinen skyter fart mot slutten av 1800-tallet. Her finner vi en rekke forståelser, ”skoler”, omkring hysteribegrepet. Freuds psykoanalyse er den mest betydningsfulle teorien om hysteri mot slutten av det 19. århundre. Innenfor det psykologiske paradigmet finner vi Freuds pasientstudie av Dora (*Bruddstykke av en hysterianalyse*) fra 1905. *Studien über Hysterie* (1895) skrev Freud sammen med Josef Breuer. Verket skildrer blant annet historien om den hysteriske kvinnen, *Anna O* (Micale 1995:27). Historien om Anna O. blir for øvrig gjenstand for gjennomgåelse i kapitlet: ”Det kvinnelige språket”.

Hysteriets ”gullalder” i Norge faller mer eller mindre sammen med det øvrige Europa. Perioden omfatter årene fra ca. 1870 – 1915. Michel Foucault skriver i *Historie de la sexualité (Seksualitetens historie)* at det er mot slutten av 1800-tallet medisinen ”hysterisering” av kvinnen og hennes kropp finner sted. Denne hysteriseringen representerer, ifølge Foucault, de store strategiene i utviklingen av vitens- og maktanordningen overfor kjønn (Foucault 1999:115). ”Hysteria” som diagnose ble forholdsvis hyppig anvendt og tillagt økende oppmerksomhet blant en rekke fremtredende medisinerere, som Briquet, Brauer, Charcot og Freud i Europa og eksempelvis Bull, Winge og Vogt i Norge.

Interessen for hysteri som historisk fenomen har økt de siste 30 årene. Tendensen er spesielt tydelig innenfor feministiske strømninger. Et nytt aspekt er fokuset på det mannlige hysteri. Denne dimensjonen har blant annet bidratt til en ny diskusjon omkring forståelsen av kjønn. Hilde Bondevik hevder at ved å rette fokuset på det mannlige hysteri kan ikke hysteri essensielt knyttes til det kvinnelige kjønn. På den måten får hysteri ingen kjent essens bunnet i en konkret årsak, et biologisk/anatomisk tegn, en etiologi (Bondevik 2007:22). Videre sier hun at ” [...] det kvinnelige og mannlige hysteri defineres som en protest mot forestillingen om binære kjønn, om kjønn som naturfenomen, vesen og essens” (Bondevik 2007:22).

Hysteri er ikke lenger i bruk som et diagnosebetegnende begrep. Den har inngått i ulike benevelser som:

1. Somatiseringslidelse, som er en kronisk og invalidiserende psykosomatisk lidelse, kjennetegnet ved kroniske legemlige symptomer fra en rekke organsystemer uten sikker medisinsk-biologisk forklaring.
2. Konversjonsnevrose, som er en eldre betegnelse for en gruppe psykiske lidelser, hvor kjennetegnet består i at psykiske konflikter og belastninger kommer til uttrykk som kroppslige symptomer.
3. Kronisk tretthetssyndrom, hvor symptom bildet er kjennetegnet ved uttalt tretthet eller utmattelse selv ved små fysiske eller psykiske anstrengelser.
4. Dissosiativ lidelse, som er en psykisk lidelse kjennetegnet av kontinuitetsbrudd i hukommelse, bevissthet og/eller identitet.

5. Histrionisk personlighetsforstyrrelse, hvor pasienten kjennetegnes ved at vedkommende jakter etter oppmerksomhet og har en tendens til å overdrive følelsesmessige uttrykk.

Teatraliske mønstre og overdramatikk karakteriseres ofte den rammede.

6. Fibromyalgi, hvor den rammede får en udefinert og uklar smertetilstand.

7. Øvrige psykosomatiske lidelser/symptomer.

Elisabeth Bronfen presenterer sine tanker omkring hysteribegrepet i *The knotted subject. Hysteria and its discontents* (1995). Studien kan kalles en kulturhistorisk tilnærming til diagnosen. Om hysteriets vesen sier Bronfen at det har ” [...] no autonomous and original identity outside its discursive formations” (Bronfen 1998:102). Hysteriet eksisterer bare i medisinske avhandlinger, overnaturlige og religiøse tekster og estetiske betraktninger (Bronfen 1995:102). Hun argumenterer derved for et syn hvor hysteriet oppstår som et resultat av diskursens makt. Diagnosen vil derfor variere ut fra den historiske utvikling og aktualitet. Bronfen anser hysteri som et kroppslig språk på kvinnens ubehag og utilfredsstillende situasjon. Hysterikerens språk gir stemme til en personlig og kulturell misnøye (Bronfen 1998:xxi). Videre sier hun at hysteridiagnosen sender ut er en beskjed om kroppslig sårbarhet i forhold til dens foranderlighet og dens dødelighet (Bronfen 1995:xiii).

Avhandlingen til Hilde Bondevik (2007): *Medisinens orden og hysteriets uorden. Hysteri i Norge 1870-1915* har gitt oss et nytt bidrag til å betrakte hysterifenomenets mange aspekter. Vi møter her hysteribegrepet ut fra tre perspektiver: ”Fagmedisinens hysteri”, ”Anstaltens hysteri” og ”Den kulturelle offentlighetens hysteri” (Bondevik 2007:41). Innenfor ”Fagmedisinens hysteri” kan vi studere hvordan hysteriet ble forstått ut fra den medisinske vitenskapshistorien (Bondevik 2007:69). ”Anstaltens hysteri” fokuserer på hvordan hysteriet ble skapt, omdannet og utfoldet innenfor institusjonene. Diskursens område forholder seg til hysteriet innenfor institusjonens tykke murer og protokollpermer (Bondevik 2007: 164). Innenfor ”Den kulturelle offentlighetens hysteri” møter vi hysteriet som menneskelig erfaring via skjønnlitterære verker (Bondevik 2007:273). Gjennom dette perspektivet får vi en ”[...] forståelse av hvordan hysteriet oppstår og utvikler seg i en gitt kultur ” (Bondevik 2007:47).

Hilde Bondevik kritiserer blant andre Elisabeth Bronfen for å stenge ute et syn på hysteriet som noe reelt erfart. Hun overser sykdommens vesen og lidelse (Bondevik 2007:19). Hysteri som kulturdiagnose, sier Bondevik, er ” [...] en hyppig anvendt og populær diagnose fra et

bestemt tidsrom”, som igjen nærmest forsvinner i et annet tidsrom (Bondevik 2007:14). Bondevik hevder videre at kulturdiagnoser speiler de samfunnet det opptrer i, og gir på den måten et innblikk i hva som har bidratt til å skape dem (Bondevik 2007:15).

Historien om Dora er en av verdens mest kjente pasienthistorier. Hysteriframstillingen er sett ut fra Freuds psykoanalytiske perspektiv. Hennes egentlige navn var Ida Bauer. Hun var den 18 år gamle ”hysteriske kvinnen” som etter et selvmordbrev ble sendt av sin far til behandling hos Sigmund Freud. Terapiens varighet var på snaue tre måneder og ble avbrutt av pasienten selv på årets siste dag (Tjønneland 2007:121). Freud publiserte sykdomshistorien i april 1905 i *Bruddstykke av en hysterianalyse*. Dette var fire år etter at ”bruddstykkene” først hadde blitt skrevet ned. I pasienthistoriens første del presenteres Doras sykdomstilstand. Vi får vite at hun ved terapiens begynnelse er preget av en nervøs hoste. Sykdommen gir forstemthet og karakterforandringer (Freud 2007:23). Hennes øvrige symptomer på hysteri er også de aller mest vanligste somatiske og psykiske, som: dyspné (åndenød), tussis nervosa (nervøs hoste), afoni (stemmetap) og migrene (Freud 2007:24). Første del av Doras sykdomshistorie er preget av den såre familiesituasjonen. Spesielt farens livsomstendigheter og morens ustabilitet blir tolket som utløsende faktorer for Doras sykdom (Freud 2007:19). Pasientens uforløste kjærlighet og begjær til Herr K. er en drivende faktor gjennom Freuds beskrivelse av Doras sykdomstilstand. Andre og tredje del inneholder en presentasjon og psykoanalytiske tolkninger av to drømmer som Dora skal ha hatt. Drømmetydningen var for Freud en viktig del av hysteriterapien. Dora får en egen røst gjennom terapimøtene med Freud. Likevel synes jeg at hennes sykdomshistorie bærer preg av en determinativ skjebne. Faren legger strenge føringer for Freuds tolkningsarbeid. Og koplingen mellom seksuell frustrasjon og hysteri er sterkt framtrædende gjennom hele pasienthistorien.

3.2 Hysterisymptomene i romanen

Romanen inngår i det Hilde Bondevik kaller *den kulturelle offentlighets hysteri* (Bondevik 2007:46). Kategorien viser hvordan hysteri konstruerer og ”speiler” samfunnets oppfattelse av diagnosen gjennom skjønnlitteraturen, både estetisk og eksistensialistisk. På den estetiske siden kommer hysteri fram gjennom et kunstnerisk uttrykk. På den andre siden framtrer hysteri som et speilende resultat av den menneskelige eksistens. *En dag i oktober* iscenesetter og konstruerer hysteriet hos de kvinnelige aktørene. Kunnskapen om hysteridiagnosen stammer ikke fra en medisinsk eller psykiatrisk vurdering, men fra den kontekstuelle oppfatningen som er nedfelt i kulturen.

Jeg vil ikke dvele rundt lidelsens realitet, men forneker heller ikke denne dimensjonen av sykdommen. Mitt hovedanliggende er å påpeke hysteriets sosiale og kulturbetingende nærhet. Videre vil jeg peke på at hysteri har med konstruksjon å gjøre. I *Det mørke kontinentet* sier Karin Johannisson: ”Mer enn noen annen diagnose var hysteriet selve inkarnasjonen av det kvinnelige” (Johannisson 1994:149). Derfor vil jeg i analysen påpeke romanens konstruksjon av kvinnen som hysteriker.

Det hersker ingen tvil om at Sigurd Hoel kjenner til den medisinske og psykiatriske kunnskapen bak hysteridiagnosen generelt og psykoanalysen spesielt. I *Norsk litteraturhistorie* får vi lese om Hoels interesse for Freud. En tid gikk han også i analyse hos Freud-eleven Wilhelm Reich (Andersen 2001:400). Per Thomas Andersen påpeker videre den psykologiske hovedtematikken i *En dag i oktober* (Andersen 2001: 401), et motiv vi også blant annet finner bearbeidet i en hovedfagsoppgave fra Universitetet i Oslo (1965).¹⁰

Den første delen av den følgende analysen foregriper romanens generelle presentasjon av hysterimomentene. Hysteribenevnelsen tjener ikke til å diagnostisere kvinnen, men de ”hysteriske” språkelementene anvendes på et dagligdags nivå. De språklige, ”hysteriske” utsagn inngår i den vanlige talen og beskrivelsen av utvalgte romanfigurer. Del to er en beskrivelse av hvordan dr. Arvid Ravn omtaler sin kones sykeleie. *Dr. Arvid Ravns beretning* (123), et avsnitt i romanen i brevlignende form, skildrer Tordis’ hysteritendenser med dr. Ravns egne utvalgte ord. Tordis’ hysteritendenser blir kalt ”symptomer” og bearbeides etter en inndeling i første og andre sykdomsforløp. Disposisjonsløsningen og den øvrige tekstanalysen er inspirert av Doraanalysen i *Bruddstykket av en hysterianalyse*, hvor Freud skjematisk inndeler Doras sykdomstilstand i et trinnvist forløp. Intensjonen er ikke å understreke Freuds og psykoanalysens patriarkalske undertrykkelse av kvinnen (selv om det er en grunn til jeg velger å nevne dette momentet), men å påpeke likheter mellom historien om Dora og historien om Tordis. Spesielle likheter mellom historiene omfatter mannens/legens maktdemonstrasjon ovenfor kvinnen. Mannens /legens besittende stilling utnyttes i konstruksjonen av kvinnen som hysterisk. Målet er heller ikke å diagnostisere

¹⁰ Svein Johansen: ”Kjærlighet og erkjennelse. En studie i Sigurd Hoels forfatterskap med hovedvekt på *En dag i oktober*” (1965).

Tordis som hysteriker ut fra romanens materiale, men å undersøke romanens konstruksjon av kvinnen som hysteriker.

3.3 Hysteri i *En dag i oktober*

Romanen byr på en rekke språklige utsagn hvor hysterietiketten settes på de kvinnelige figurene. Dr. Arvid Ravn er romanens hovedaktør og legger føringer for den generelle oppfattelsen og holdningen til hysteri i *En dag i oktober*. Den generelle hysterioppfattelsen har en tendens til å gjøre to ting. For det første er det i hovedsak mennene som kommer med slike uttalelser når kvinnene beskrives. Romanen fratrar kvinnen forsvarsmuligheten siden konstruksjonsmakten ligger hos mennene. For det andre har hysteriuttalelsene en tendens til å være av negativ art. Historien om kvinnelighet og hysteri låser kvinnen til kjønnnet fordi hysteriforståelsen blir biologisk betinget.

Dr. Arvid Ravn binder kvinnens seksuelle frustrasjon sammen i negative tilstander ved å kople den til hysteriets utbrudd. I *Dr. Arvid Ravns beretning* (123) serverer dr. Arvid Ravn en rekke argumenter hvor kvinnen framstår som den destruerende part i ekteskapet. Vi aner hans generelle negative holdning til kvinnen. Spesielt er hun en ødeleggende faktor for den intellektuelle mannens arbeid. ”I de hjem jeg kjenner, er mannen overbelastet med arbeide, kvinnen underernært i erotikk” (124). Også ”hennes ubrukte erotikk tar forskjellige avløp. Den går over til hysteri, sladresyke, sportsgalskap, alle slags ”interesser”, spiritisme, ja til og med politikk” (124). Senere i analysen vil jeg påpeke den tilsynelatende nære koplingen mellom kvinners seksuelle liv i ubalanse som mulig forklaring for hysteriets utbrudd. Sitatet ovenfor byr på en ekstremt negativ holdning til den typiske kvinnelige livsførsel og den moderne kvinnens inntreden på den mannlige arena. Sitatet bærer fram diskursens rette element med tanke på mannens stadige frykt for den moderne kvinne - et element i litteraturen vi finner så tidlig som rundt 1890-tallet.¹¹

I Dr. Arvid Ravns ånd kommer romanens øvrige mannlige galleri til å uttale seg i negative vendinger mens de kretser rundt kvinnen og hennes hysteriske tilbøyeligheter. Språklige antydninger om kvinnehysteri utspiller seg også i leiligheten til byråsjef H. Ribe og frue. Under en samtale mellom ektefellene fører Ribe fru Tordis' nervøse og desperate rop mot

¹¹ Knut Hamsunds *Sult* (1890) viser blant annet sultheltens og dermed mannens frykt for den moderne kvinne. Hans frykt rommer angsten for å ikke leve opp til tidens mannsideal på den ene siden, og angsten for den aktive, seksuelle kvinne på den andre siden (Hamsun [1890] 1998).

hysteriske tendenser idet han velger å kalle det ”et hysterisk anfall” (29). Ribe argumenterer videre for en sammenheng mellom Tordis’ livsførsel og hennes skjebne. ”At det kom, er jo for øvrig ikke overraskende. Hun har jo [...] – ført et temmelig uregelmessig liv” (29). Ribe hevder at Tordis Ravn har påført seg ulykken selv, og at det hele skyldes hennes status som nyskilt. ”Ja, sånne fraskilte fruer!” (29).

Kvinner og hysteri går også hånd i hånd på et mer generelt plan ved romanens neste ”hysteriske” utsagn. Igjen er det Ribe som anvender benevnelsen, og igjen trekkes etiketten mot det feminine. Utsagnet: ”- Nei, dere kvinner. Alltid hysteriske” (32) blir brakt fram i en krangel mellom ektefellene. Fru Ribe søker mannens forståelse rundt kvinnens frustrerende livssituasjon og ekteskapets mangel på kommunikasjon. Fordi hun har sendt ut et signalement omkring egen uutholdelige livssituasjon, hvorpå dette misforståes av ektemannen, er hans reaksjon tydelig nedsettende. Han generaliserer om kvinnen og spiller samtidig på hennes frustrasjon, depresjon, fortvilelse og at hun tar lett til tårene. Ved å feste en tittel til hennes framtreten som ikke er typisk for mannen, velger han derved også å distansere seg fra det kvinnelige kjønn. Det typisk kvinnelige (hysteritendensene) blir mer typisk og bærer en negativ verdiklang.

Etter alt oppstyret fra fru Tordis Ravns leilighet, forteller dr. Arvid Ravn om politiets konklusjon av etterforskningen: ”Politiet – formodentlig bare hysteri” (84). Benevnelsen ”bare” bærer en tydelig nedsettende og negativ verdi. Her gir ”bare” kraft til å forsterke effekten av å framheve og videreformidle en ønsket holdning. I tilfellet ovenfor ser jeg en sammenheng mellom hysteri, kvinnelig frustrasjon og mistenksomhet. Personlig syns jeg utsagnet vitner om en klar feminisering av hysteriet og en videre degradering av diagnosen. Kvinnen havner i en situasjon hvor hennes vitneutsagn mister troverdighet på grunn av hennes kjønn. En hysterisk opptreden taes ikke på alvor, men ironiseres over fordi den er typisk kvinnelig. Hysteri er et skuespill kvinner bare gjør innimellom. Jeg aner en tendens til at kvinnene i romanen er i besittelse av en mindre grad av troverdighet fra kulturen fordi de er kvinner, og spesielt idet de velger å bryte normer for kjønn, og normer for generell atferd.

Fru Hammer er den eneste av de kvinnelige aktørene som anvender ”hysteri” som beskrivelse av egen sinnstilstand. Forløpet for hendelsen bygger på en fryktelig krangel mellom herr og fru Hammer. Mangel på kommunikasjon er igjen en avgjørende faktor. ”[...] hun kunne trengt så sårt litt hjelp og trøst - . Men så hadde han vært så lite flink - [...] . Og så eksploderte

hun” (51). Gjennom indre monolog blir vi ført inn i fru Hammers personlig psykologiske tankerekker. Skildringen veksler mellom tårer, frustrasjon og såre familieminne. Dette fungerer som et stikk fra fortiden om en fars selvmord og en mors følelsesmessige distanse. Frustrasjonen gjør:

”[...] - at hun hadde villet gråte, tute som et dyr over seg selv og sitt tomme liv, rulle seg på gulvet i fortvilelse, gjøre et siste forsøk på å nå inn til det mennesket hun levde sammen med – ” (52).

Idet hun sitter tilbake og bedømmer egne følelser bryter hun ut: ” - Gud! Jeg må være hysterisk! tenkte hun” (52).

I forlengelsen av ”ekteskapsfeiden” stikker Grosserer Hammer ut på kafé for å klare tankene over en pjolet. Han føler seg urettferdig behandlet av sin kone. Han søker egen trøst ved å redegjøre for sin kones turbulente karakter: ”Nervøs og vanskelig som hun var – [...]” (113). Hans heroiske toleranseevner føres opp i lyset av grosserer Hammer selv. I forlengelsen av episoden beskriver han en tidligere episode ”da faren skjøt seg, og hun ble hysterisk [...]” (113). Den hysteriske tilstanden som tildeles fru Hammer, underbygges ytterligere ved å beskrive en svak person og ustabil person. ”[...] hun tok det hele så hardt, [...] hun eide ikke sans for måtehold”. ”Han hadde måttet hjelpe henne på alle måter” (113). Det ser ut til at Grosserer Hammer drar fram fruens ustabile karaktertrekk for å rettferdiggjøre sine egne følelser.

I *En dag i oktober* møter vi en tendens til å feste hysterietiketten og hysterilignende tendenser til kvinnen og det kvinnelige kjønn. Dette blir gjort på et plan hvor alle kvinner blir gjenstand for en generalisering av kvinnekjønn. I tillegg festes en negativ konnotasjon til hysterietiketten. Kvinner er aldri, for eksempel, hysterisk glade, men trekkes ned av mannen gjennom å understreke elementene gjennom negative ordlag.

3.4 Den hysteriske Tordis Ravn

Allerede i starten av romanen møter vi en hysterisk kvinne. *En dag i oktober* innledes med et kvinneskrik. Det er Tordis som skriker. Leiligheten hennes framtrer som leiegårdens sugende hull. Alle romanaktørene suges mot Tordis på ulike måter. Alle vil ha en del av henne og de språklige framstillingene rommer både dialoger og indre monologer hvor hovedelementet

kretser rundt Tordis. Mennene vil ha en del av henne og drømmer om hennes kropp som vekker begjæret i dem. Kvinnene er på sin side misunnelige og baktaler henne inntil det siste. Likevel befinner det seg i dette hullet en kvinne som ikke har språk. Selv snakker hun med kroppen og ikke med stemmen. Alle karakteristikker av henne serveres fra andre hold. Hennes hysteriske rop blir ikke kjent for leseren via Tordis sin egen stemme, men er framtredd gjennom en rekke repeterende historier fra hendelsen. Tordis tildeles aldri en egen stemme, derfor står de øvrige aktørene fritt til å konstruere hennes vesen. Denne muligheten gjør de seg også flittig bruk av. Og potensialet for maktutøvelse i denne konstruksjonspåvirkningen er enormt. Spesielt er dr. Arvid Ravns framstilling av den hysteriske Tordis en ren maktdemonstrasjon. Romanen utelater hennes vitneutsagn. Vi får kun servert dr. Arvid Ravns utgave av Tordis' sykdomsperiode.

Gjennom romanen får vi flere gjensyn med Tordis, denne kvinnen som roper med fortvilet stemme ut i oktoberkvelden. Alle romanaktørene har hørt og kommenterer de hysteriske ropene. Toppunktet finner vi likevel idet dr. Arvid Ravn finner fram brevet han har gjemt bort. Etter at Tordis reiste sin vei, skrev han *Dr. Arvid Ravns Beretning* (123). Det er et avsnitt i romanen som framstår som et bortgjemt brev. Brevet inneholder en kort gjennomgang av ekteskapet mellom Dr. Arvid Ravn og Tordis, sett fra dr. Ravns synsvinkel. Det er en beretning om opptrappingen til dagen hvor hun reiste sin vei. Historien forløper glidende, fra glansdager til hverdager, slit, depresjoner og krisedager. Dr. Arvid Ravn viser langt på vei en realistisk innsikt i deres ekteskaplige problemer. Spesielt var hans post som vitenskapsmann en faktor som bød på vanskelige utfordringer. Brevet er likevel gjennomsyret av Ravns egoisme og manglende empati.

Dr. Arvid Ravns beretning (123) viser fram et bilde av Tordis med spesielt vekt på hennes psykiske karakteristikker. Her blir hennes ubalanserte sinnstilstand og oppførsel vektlagt, og dette gir sterke assosiasjoner til et menneske som lider av hysteri. Hun var for eksempel:

[...] overfølsom, uberegnelig, full av angst og umulige innfall. Selvfølgelig var hun nervøs, nevrotiker – det er jo for øvrig, så vidt jeg har kunnet forstå, alle sjarmante kvinner. Især tok hun all motgang, alle skuffelser voldsom hardt (135).

I neste utpust beskrives hun som ”temmelig hysterisk” (148). Dr. Arvid Ravn velger å fokusere på Tordis` ekstreme uttrykksside og videre kople disse karakteristikkene til diagnosen hysteri.

Legene var ofte menn og pasientene var kvinner i tilfellene hvor diagnostiseringen av hysteri fant sted. Maktforholdet mellom kjønnene var derfor tydelig. Den relasjonen vi finner mellom pasienten og legen har sterke bånd til relasjonen mellom mannen og kvinnen i romanen. Det er mennene og spesielt Dr. Arvid Ravn som setter den hysteriske diagnosen på ”pasienten” og det er kvinnene som er ”pasienter”. Arvid Ravn bærer også tittelen ”dr.” selv om denne tittelen i romanen ikke betyr doktor i vanlig medisinsk forstand. Likevel ligger det en enorm verdiladning i tittelen, en verdiladning som gir assosiasjoner til makt og autoritet til å kunne bestemme over andre folks helse. Videre gir det assosiasjoner til det mannlige kjønn siden det på denne tiden var mennene som utdannet seg til leger. Dokortittelen gir derfor Arvid Ravn større troverdighet når han uttaler seg omkring sin kones sykdomstilstand. Ved å være i besittelse av en slik tittel kan han med rette uttale seg i ordelag som er sanne. Tittelen forsterker ytterligere den autoritetsposisjonen han innehar i romanen. Dette maktforholdet, hvor ektemannen bærer tittelen ”dr.” og diagnostiserer sin egen kone, gir assosiasjoner til Charlotte Perkins Gilmans *The yellow wallpaper* (1892).

Novellen *The yellow wallpaper*, “[...] a story of a trapped woman’s mental disintegration [...]” (Gilman 1989:viii), handler om ekteparet John og hans kone, som er stykkets jeg-forteller. Han var en høyt respektert lege med spesialistutdannelse på indremedisin. John beskrives som en ekstremt praktisk person. Han mangler tålmodighet og tro på skjebnen, og ellers alt av overtroiske elementer. Videre kremter han åpenlyst over utsagn som ikke finner feste i fysiske størrelser. Legens kone, jeg-personen, ligger syk i sengen mens hun forteller sin historie, historien om en gift kvinne som er syk og underlagt mannens mange ideer om behandling og helbredelse. Hun har to problemfelt. For det første tror ikke legen på hennes sykdomsforklaring. Dette har ført til manglende diagnostisering og uenighet om behandlingsformen. For det andre er hennes lege også hennes mann. Som hun selv beretter: “John is a physician, and *perhaps* – [...] that is one reason I do not get well faster [...]. You see he does not believe I am sick” (Gilman 1989:2). Den nærmeste forklaringen på hennes sykdom er ektemannens utsagn om hysteri: “[...] – a slight hysterical tendency [...]” (Gilman 1989:2). Hun har nervøse symptomer og må hvile til hun får styrke igjen på rommet med det

gule tapetet. Personlig er hun uenig med den behandlingsformen hun får beskrevet. "But what is one to do" (Gilman 1989:2), utbryter jeg-fortelleren fortvilet over sin egen situasjon.

Gjennom mennenes tittel som "dr." påfører de, dr. Arvid Ravn i *En dag i oktober*, og dr. John fra *The yellow wallpaper*, en maktstruktur som degraderer kvinnen til det påfallende. Både Tordis og jeg-fortelleren fratras enhver mulighet til selvbestemmelse over egen sykdomstilstand. Mennene tar kontroll over deres sykdomsbilde. Personlig syns jeg at det er mennene som selv framprovoserer en reaksjon fra deres kvinner. En rekke konstruerte symptomer og reaksjonsmønstre som av dette materialet lager en hysterisk profil av deres koner. Mennene mangler en evne til å kunne se forbi Tordis og *The yellow wallpapers*, jeg-fortellers symptomer. De spør seg aldri hvorfor kvinnene reagerer slik de gjør eller undersøker deres mistriivsel i ekteskapet og kulturen.

I romanen er ikke kvinnene hysteriske, i den grad diagnosen for hysteri anvendes, men dette er en betegnelse mennene velger som en av mange kvinnelige karakteristikk. Gjennom denne språkbruken mener jeg det ligger et maktforhold i å degradere kvinnen. Iréne Matthis hevder i *Den tänkande kroppen* at det medisinske helseapparatet påviser en patriarkalsk struktur. "Et hierarkisk förhållningssätt och ett manligt tänkande präglar i relationerna, inte minst den mellan läkare och patient" (Matthis 1997:42). *En dag i oktober* har en dobbel patriarkalsk maktstruktur. For det første er den diagnostiserende part mannen (Dr. Arvid Ravn). Det er han som hevder at hun er hysterisk og trekker sykdomstegnene i tvil. For det andre har ikke pasienten (Tordis) egen røst. Hun får ikke mulighet til å vitne om sin situasjon.

I hysteriets gullalder ble kvinnekroppen og seksualiteten gjenstand for vitenskapens skarpe blikk (Rosenbeck 1992:12). Det skjulte skulle opp i lyset. Vitenskapsmannen, dr. Arvid Ravn, representerer hele vitenskapsstandens grunnleggende drift etter å få sannheten fram i lyset. Han frambringer en forklaring på hvorfor Tordis oppgav ekteskapet:

Årsaken til hennes misstemning var jo at hun hadde for lite å gjøre og at hun følgelig fikk overskudd av tid, energi, livskraft, fantasi, erotikk, som hun ikke hadde noe sted å plassere (136).

Sammenhengen mellom Tordis` misstemning og hennes hysteriske tilbøyeligheter blir aldri direkte formulert. Forbindelsen kommer likevel klart fram mellom linjene. Med Freuds

pasienthistorie om Dora friskt i minne, aner vi ytterligere de tette bånd mellom seksuell frustrasjon og hysteri.

Første sykdomsforløp spiller på mysteriet bak hysteridiagnosen. Spørsmål omkring sykdommens opprinnelse og årsak framstår som et fundamentalt element. Vi leser om en tid hvor Tordis blir syk. ”En lege. To leger. Tre leger. Ingen av dem kunne si hva som feilte henne [...]. De rådet inntrengende til luftforandring” (148). Iréne Matthis peker blant annet på den ulike forståelsesrammen hysteripasienten og legen kan befinne seg i. ”Patientens realitet är nemlig en helt annan än doktors” (Matthis 1997:81). Pasienten har vondt et sted i kroppen og legen finner ikke somatiske grunner til dette. På denne måten blir pasienten definert syk, altså en uoverensstemmelse i synet på hva som defineres som frisk. Likevel, ”det är med kroppen och inte med orden som hon först ställer frågan till sin doktor” (Matthis 1997:81).

Til tross for manglende diagnose, blir sykdommen til Tordis tillagt stor vekt. Hennes sykeleie inneholder hysterilignende symptomer som gir sterke assosiasjoner til Sigmund Freuds historie om Dora. Om Tordis fortelles det:

Hun så elendig ut – tynn, skrapet – hun gikk oppe og slang noen dager, lå andre dager, og hadde vondt – ikke på bestemte steder, ikke bestemt slags vondt, men vondt. Smerter som flyttet seg, susing for ørene, plutselig åndenød, angst. Især angst. Og hjertebanken (149)

I forkant av sykdomsutbruddet hadde Tordis måttet være mye alene. Hennes mann var travelt opptatt med sitt arbeid. For å få bedre råd tok han i tillegg en ekstra kveldsjobb Etter hvert oppgir dr. Ravn sitt arbeid på ubestemt tid for å sette fokus på Tordis` situasjon. De følger rådet fra legene og reiser bort. ”Jeg tok og reiste til fjells med henne. Her skjedde miraklet. Hun ble frisk på et par dager” (149).

Utsagnet ovenfor setter sykdommen under tvil. Hysteriet i sitt vesen stiller utfordrende spørsmål om dens forhold til konstruksjon og realitet. Det typiske for hysteridiagnosen er dens stadige konflikt omkring hysterikerens troverdighet. Spiller, mimer eller overdriver pasienten? Freud hevder at dersom en kvinne gifter seg med en mann som behandler henne dårlig, så blir sykdommen eneste utvei for å hevde seg. Sykdommen gir henne beskyttelse og oppmerksomhet. I tillegg blir mannen tvunget til å ofre både tid og gaver for ellers kan

sykdommen vende tilbake (Freud 2007:44). I Tordis' tilfelle gir romanen oss antydninger om benyttelse av sykdom som middel for å tvinge dr. Arvid Ravn bort fra sitt arbeide. Han er en mann overbelastet med arbeide uten overskudd til å bruke tid med sin kone. Men dersom de begge reiser bort fra sine vante omgivelser, vil hun ha ham fullstendig for seg selv, uten forstyrrelser og med all hans oppmerksomhet.

I Doraanalysen peker Freud på en kvinnelig tendens til å bruke sykdommer for å oppnå et hensiktsmessig mål (Freud 2007:38). Dora benyttet seg blant annet av hysterisk afoni (stemmeløshet). Kommunikasjon føltes for Dora verdiløst og hun tok til skriverier gjentatte ganger da hennes elskede, Herr H, var på reise (Freud 2007:40). I behandlingen av Doras "mimetiske" sykdom hevdet Freud: "Det hersket ingen tvil om at hun hadde et mål hun håpet å oppnå gjennom sykdommen sin" (Freud 2007:42).

Tordis utsettes for luftforandring og bli frisk på mirakuløst vis. Hennes sykdom settes under tvil og antyder et sykdomsutbrudd skapt for å oppnå et mål. Vi vet at Tordis i forkant av sykdommen var overlatt til seg selv store deler av døgnet. I det hun "påberoper" seg en sykdomstilstand, får hun den oppmerksomheten hun ønsker fra ektemannen. Mot den syke rettes oppmerksomhetens øyne, dermed blir all sykdom overflødig. De reiste til fjells og her endret sykdommen seg dramatisk. "[...] alt dreiet seg om henne. Og som hun kom seg! Hun strålte, hun blomstret, hun tok til i vekt [...]. Jeg har aldri sett en luftforandring med slik virkning" (149), forteller dr. Ravn i beretningen mens han ser tilbake på hendelsen.

Opptrappingen mot det andre sykdomsforløpet starter med en tid som "[...] var tung og vanskelig [...]" (152), og følelsesmessig turbulent. Tordis og dr. Arvid Ravn hadde nettopp kommet hjem fra fjellet. Og "[...] turen hadde vært dyr, pengene var oppbrukt [...]" (152). Ravn måtte på nytt bruke hele dagen på sitt arbeid. I denne tiden, forteller dr. Ravn, begynte Tordis plutselig "[...] å plage meg med en sinnssvak sjalusi" (152). Likevel var det "hennes egne utroskapsdrømmer [som] gjorde henne urolig for meg" (153). Hun innledet også en flirt med en annen.

Dr. Ravn får etter hvert vite at Tordis treffer en annen mann i smug. Han presser henne til å fortelle sannheten. "Og så brast det for henne" (156). Reaksjonene som kommer fra Tordis, gir assosiasjoner til en person som er belastet med hysteriske symptomer.

Plutselig gråt hun. Nei, gråt ikke, storhulket, hadde som krampe i kroppen, gjemte ansiktet i hendene, gråt og gråt, tullet seg sammen, som om hun ville gjemme seg inni seg selv (156).

Kjennetegnet for det stereotypiske kvinnehysteriet rundt 1990 var utagering av følelser i enormt dramatiske former (Johannisson 1994:149). Sykdommen framsatte også den mest negative siden ved det som ble tolket som den kvinnelige karakter, blant annet overdreven følsomhet (Johannisson 1994:150). Tordis' reaksjoner er enormt følelsesladet. Dr. Ravens forhør spente seg over "[...] mange timer. For hun gråt så hun nesten ikke kunne snakke. Hun rystet over hele kroppen. Hun hadde feber. Jeg måtte bringe henne til sengs" (156).

I Sigmund Freuds beskrivelse av Doras sykdomstilstand påpekes både kramper og delirier¹² under et anfall hun skulle ha hatt (Freud 2007:24). Delirium kan i andre omgang oversettes med vanvidd. De karakteristiske deliriumsymptomene vitner om en type bevissthetsforstyrrelse som ytrer seg ved fantasering eller ørske. Febersykdommer er også et klart framtrædende trekk.

Tordis kunne ikke holde ut den tilværelsen hun befant seg i. Ektemannen "[...] snakket aldri med henne, så henne ikke, ofret henne ikke en tanke [...]" (156). På dette punktet hevder Freud at dersom det oppstår utilfredsstillelse i samleiesituasjoner eller annen psykisk likegyldighet, vil libidoen søke andre utveier og ytre seg i hysteriske symptomer (Freud 2007:78). Forklaringen til Freud her er påfallende lik den underliggende forklaringen vi kan lese ut av Tordis' sykdomstilstand i årsak og forklaring.

Tordis' sykdomshistorie får følgende slutt:

Som hun gråt. Hun gråt i døgn. Den første dagen kunne jeg ikke gå fra sengen hennes. Vanskelig nok de følgende dagene. Når jeg gikk, trodde hun jeg aldri ville komme igjen. Hun rystet av angst når jeg gikk til skolen [...] hun bet i lakenet for at jeg ikke skulle merke hvordan hun hakket tenner (157).

Historien om Tordis i *En dag i oktober* har mange momenter som skaper et anstrengt sammenligningsgrunnlag til Sigmund Freuds hysteristudie av Dora. Likevel vil jeg påpeke den slående Freudinspirasjonen. De psykiske betingelsene for hysteriets utløp er, sier Freud:

¹² Delirium blir i medisinsk ordbok oversatt med: "forvirringstilstand med uro, angst, skjelvinger som kan utvikle seg til kramper, sterk svetting og hallusinasjoner" (hentet 5.juni 2008. Ordnett.no).

”det psykiske traumet, konflikten mellom affektene og, [...] besettelsen på det seksuelle området” (Freud 2007:25). ”Sykdomstegnene er, [...] *den sykes beskjeftigelse med seksualiteten*” (Freud 2007:13). Behandling og helbredelse, sier Freud, skal foregå gjennom ekteskap og normal seksuell omgang (Freud 2007:78). En kan bare spekulere om konstruksjonen av den kvinnelige hysteriker, Tordis, i romanen. Hennes symptomer får et kraftig tilbakefall etter en tid med psykisk likegyldighet fra mannen, og generell seksuell frustrasjon i ekteskapet.

Konstruksjonen av Tordis Ravn som hysteriker skjer i *En dag i oktober* i hovedsak gjennom den tidligere ektemannen, dr. Arvids Ravns, fortellinger om henne. I romanen møter vi kun dr. Ravns synspunkter. På den måten står han i en maktposisjon til å iscenesette Tordis` sykdomsforløp. Disse sykdomsforløpene, samt dens forklaringer, gir sterke assosiasjoner til Freuds pasienthistorie om Dora.

3.5 Avslutning

I dette kapitlet har jeg forsøkt å belyse hysteri ut fra en historisk kontekst, for så å påvise dette i *En dag i oktober* som en representant for den kulturelle kontekst i mellomkrigstidens Norge. Det kontekstuelle synet på forholdet mellom mann og kvinne kommer også fram. Jeg synes å se at hysterimomentene i første del (”Hysteri i *En dag i oktober*”), tross at den higer etter å diagnostisere kvinnene, framtrer mer gjennom ord enn gjennom faktiske handlinger og symptomer. Hysteriet iscenesettes gjennom mannens språkbruk og makt til å framsette dette. Språkbruken befinner seg i en negativ atmosfære, dermed blir omtalen om kvinnen som hysterisk negativ betonet og nedsettende. Ordet hysteri har gått inn i den dagligdagse språkbruken som en mer allmenn betydning. Hysteribeskrivelsen brukes ikke som et diagnostiserende begrep for kvinnens oppførsel. Likevel viser hysteribruken oss en type kvinnelig atferd som av mennene anses som unormal, upassende og ukontrollerbar. Den knyttes direkte til ”den svake og ubeherskede kvinnen”. Hysteribenevnelsen blir derved en kvinnelig, biologisk betinget sykdomstilstand.

Jeg leser Tordis` hysteriske tendenser som en reaksjon på ekskluderingen av det feminine i en patriarkalsk kultur. Analysemotivene opererer med en hysteriforståelse som middel for å oppnå et bestemt mål. Denne forståelsen av diagnosen vil undergrave både sykdommens realitet og den rammedes (ofte kvinners) integritet og troverdighet. Den videre koplingen mellom kvinnens seksuelle frustrasjon og hysteri kommer spesielt godt fram i analysen av

Tordis` første og andre sykdomsforløp.

En dag i oktober produserer en forståelse av hysteri som en bærende metafor for det kvinnelige og den kvinnelige kroppen, og som et produkt av diskursens makt, mennenes makt. Hysteriet konstrueres i romanen med en undertrykkende funksjon. Bruken av hysteribetegnelsen i romanen muliggjør en forståelse av hvordan man gjøres til kvinne. Hysteri hos kvinner knytter an til intensivering av gamle synspunkter om ”den kvinnelige natur”, kvinners sårbare natur og emosjonelle vesen. Romanen viderefører bildet av kvinnen som psykisk og følelsesmessig svak og med anlegg for hysteri og nevroser. I romanen aner vi hysteridimensjonen som en protest fra kvinnelig hold mot deres situasjon og mot kulturens forståelse av kjønn. I forlengelsen av dette er det mulig å se hysteri som kulturelt betinget, en idé som henter sine impulser fra Elisabeth Bronfens teoretiske tilnærming til diagnosen.

4.0 DET KVINNELIGE SPRÅKET

Menneskets drifts- og følelsesliv kanaliseres gjennom språket. Kommunikasjon mellom to individer oppstår i møtet med språk. Gjennom lesninger av *En dag i oktober* har jeg spesielt lagt merke til hvordan kvinnen blir utstyrt med en språkform som skiller seg litt fra hvordan mannen bruker språket. Kvinnens uttrykksmåter for formidling av følelser, drifter og tanker benytter andre kommunikasjonsmønstre.

I dette kapitlet vil jeg fokusere på det jeg har valgt å kalle *Det kvinnelige språket* i romanen. Det er snakk om et kvinnelig språk slik Sigurd Hoel konstruerer det i romanen og om hvordan dette blir et særegent bilde på det kvinnelige. Men det bygger også som sådan på innarbeidede konvensjoner om kvinnelighet og mannlighet. Hvordan har forfatteren valgt å skille språkdraktens struktur mellom kvinnen og mannen, og med hvilken hensikt bruker kvinnen dette språket?

I bearbeidelsen av det kvinnelige språket i romanen har jeg valgt å støtte meg til psykoanalytikerens og litteraturforskeren Julia Kristevas tanker omkring barnets språkutvikling. Hun opererer med begrepet "det semiotiske", et før-språklig stadium av barnets utvikling av språk. I min analyse vil begreper som den gråtende og den spisende kvinne være elementer som knyttes til det semiotiske. Og videre der igjen til det kvinnelige. Språklige representasjoner av det semiotiske vil være den delen av språkstrukturen som skiller seg fra mannen. Som et siste element i analysen retter jeg et spesielt fokus på den stumme kvinne. I romanen blir hun elsket og opphøyet av de mannlige aktørene. Når de drømmer seg bort fra hverdagslivets jag, fantaserer de om en kvinnelig, stum partner. Spørsmålet om hvilke utslag mannens forherligelse av den kvinnelige stumhet gir for oppfattelsen av kjønn og kvinnen, vil være et tema som får oppmerksomhet. Fru Tordis Ravn er den kvinnelige aktøren som forblir stum gjennom romanen. Hvordan kan vi tolke denne stumheten som hun praktiserer? Er hennes stumhet et opprør mot romanens mannlige dominans og makt? Barbara Johnsons "Stumhets misunnelse" (1998) og Dianne Hunters nytolkning av Josef Brauers og Sigmund Freuds pasientstudie av "Fräulein Anna O." viser hvordan kvinnene, gjennom stumhet, kan gjøre opprør mot en patriarkalsk struktur. Derfor vil disse studiene være relevant for min analyse.

4.1 Det semiotiske språket

Julia Kristeva plasserer seg innenfor poststrukturalismen ved å kritisere strukturalismens systemtenkning og tegnbegrep. Som Kristeva påpeker det: ”ordet er aldri bare tegn” (Kristeva 2003:258). Hennes tenkning forener lingvistikk og psykoanalyse.

Språket har to dimensjoner eller disposisjoner innenfor Julia Kristevas språkteori, som er en omtolkning av psykoanalysen fra en kvinnesynsvinkel. Hun forsøker å forklare kjønnets ulikheter i psyken gjennom mannens og kvinnens forhold til språket. Sigmund Freuds og Jacques Lacans implisitte mannsfokus kritiseres. Kristeva grunnlegger sin tenking i Jacques Lacans teorier om stadiene i subjektets utvikling. Lacan byr på en strukturalistisk psykoanalytisk teori hvor han nytolker Freuds psykoanalyse og forståelse av subjektet. Lacans ideer om subjektets utvikling kan deles inn i tre stadier: den reelle, den imaginære og den symbolske (Rasmussen 1994:16).

Det reelle (Rasmussen 1994:33-39) stadiet strekker seg fra barnets fødsel til det er ca ½ år gammelt. Barnet er enda ikke bevisst sin egen identitet, men lever i en barn-mor-dyade (symbiose). Det reelle er stadiet før subjektet er i stand til å snakke og dermed ute av stand til å benevne eller skille tingene og fenomenene i omverden fra hverandre. Før konstitueringen av det imaginære og det symbolske (se nedenunder) framtrer realiteten og kroppsverdenen ”[...] som en kaotisk, uordnet og forvirret realitet” (Rasmussen 1994:36). Subjektets kropp (barnets kropp), realitetene, dens objekter, impulser og drifter er derfor kaotiske. Alle aspekter av kropp henviser derfor til det reelle. For eksempel barnets tap av avføring. Det reelle er det som ikke kan gjøres nærværende i språket og er derfor ubegripelig, og viser deg både i den fysiske og den psykiske verden.

I det imaginære (Rasmussen 1994:16-24) finner vi en forståelse av subjektet som for tidlig født fordi den nyfødte er totalt avhengig av en verge og trenger både fysisk og psykisk strukturering. Det imaginære henviser til begrepet ”image” som betyr bilde og defineres ut fra synet. ”I det imaginære setter de kroppslige og narcissistiske spejlinger en ”orden” på den ustrukturende realitet [...] som herjer i det reelle stadiet” (Rasmussen 1994:36).

Opprinnelsen er spebarnets erfaring av ikke sin egen, men morens kropp som en samordning. Fra dette speiles forestillingen inn i barnet selv: derfor kalles stadiet også speilstadiet. Det er gjennom speilfasen at barnet først kan bestemme hva det er og ikke er. På den måten starter

struktureringen av realitetene (Rasmussen 1994:36). Denne fasen strekker seg fra barnet er ½ år til 1 ½ år gammel. I dette speilstadiet opplever barnet en identifikasjon og endrer seg etter bildet/imaget/den andres prototyp. Barnet er hjelpeløst og avhengig av moren. Når hun er nærværende dekkes barnets behov for næring og ømhet. Etter hvert oppdager barnet at moren er avhengig av andre (for eksempel barnets far). Morens avhengighet til andre manifesterer seg slik at moren ikke alltid står til barnets rådighet, men retter begjæret mot et annet objekt. Dette objektet kaller Lacan for fallos (Rasmussen 1994:40). Barnet vil ha mor for seg selv og identifiserer seg med objektet. Den utvikler i kraft av sin kropp og dens imaginære aspekter noe som kan ha samme betydning for moren som dette objektet. Barnet pludrer og gråter for at moren ikke skal ha bruk for faren.

Idet barnet skal skille seg fra moren og bli et selvstendig individ, oppstår det en mangel. Mangelen er det som faren har og som moren ønsker, fallosen. Fallosen representerer jegets illusjon av å være et eget individ (Rasmussen 1994:41). Mangelen forsøker barnet å erstatte ved å gi den ord. Dermed forlater barnet det imaginære stadiet og trer inn i det symbolske.

Det symbolske omhandler språkets enheter og oppbyggelse (Rasmussen 1994:25-33). Barnet lærer språket ut fra den andres tolkning eller ikke-tolking. Det er opp til den andre å bestemme barnets behov. Resultatet er at barnets signaler får den betydningen den andre tillegger dem. ”Første gang barnet opplever, at der ikke er noget objekt (mælk), der svarer til dets behov (sult), kan det stikke i gråd, men denne gråd får først en betydning, når den annen reagerer på den” (Rasmussen 1994:25). Barnets signal og respons blir en kommunikasjon mellom barnet og den andre (for eksempel mor). Den andre skriver på denne måten barnets kroppslige bevegelser, gråt, lyder eller fonemer inn i et betydningsunivers – inn i det symbolske. Den andre er språkets garanti for sannheten bak språkets koder. På denne måten får barnet tilgang til språket. På den andre side opptrer moren som en andre idet hun fortolker barnets signaler i henhold til det symbolske. Hvor ligger garantien for at det vi sier betyr det vi sier? Garantien, sier Lacan, ligger i språkets kode. Koden er den Andre som er talens indre sannhet. Ordenes sannhet stammer fra en felles overenskomst som ikke er av personlig art, men arbeidet fram av fellesskapet. Den Andre ligger utenfor talen i det ubevisste. Selv idet en diskuterer koden bak ordenes betydning benytter vi oss av allerede fastlagte ord innenfor en felles betydningsramme.

Kristeva forsøker å nærme seg subjektets språkutvikling ved hjelp av to like betydningsfulle spørsmål. For det første ønsker hun å svare eksakt på spørsmålet omkring språkets betydningsenheter (signs). For det andre spørsmålet om hva det er som motarbeider forståelighet og betydning (Moi 1986 a:90).

I *La Révolution du langage poétique (Revolution in Poetic Language)* fra 1974 utarbeider Julia Kristeva en teori om hvilke prosesser der er som til sammen konstituerer språket. Prosessene er forankret i det talende subjekt (Moi 1986 a:160). Hun retter sin hovedinteresse mot barnets forhold til moren og ”det semiotiske”. Her skiller hun seg fra Lacan som hadde sitt hovedfokus på den ødipale konflikten i barnets utvikling og den øvrige (mannsdominerte) kulturen. Kristeva utarbeider begrepet ”det semiotiske” til forskjell fra ”det imaginære” stadiet hos Lacan og setter med dette fram tre termer: det semiotiske, det tetiske og det symbolske (Moi 1986 b:90). Den betydningsproduserende praksisen (”signifiante”) er den dialektisk gjensidige samhandlingen mellom to prosesser: det semiotiske og det symbolske (Moi 1986 a:160). Det semiotiske er den dimensjonen av språket som er knyttet til kroppslige impulser, til noe før-språklig.

I det semiotiske stadiet lever spedbarnet i symbiose med moren. Dette er det før-språklige stadiet til barnet hvor språket bærer preg av rytme, puls, melodi. Det semiotiske er navnet på det før-språklige og språkets viktigste oppgave: kontakt og sansing. Lydene er uten mening og betyr ingenting fordi de ikke er knyttet til ord (Kristeva 2003:255). Artikulasjonen er usikker fordi barnet ikke kan henvise lydene til et referanseobjekt (Kristeva 2003:255). Språkstadiet knyttes til moren (Kristeva 2003:257). Det semiotiske er ”jeget”, det personlige. Det før-språklige knyttes til barnet som ved sitt språk først er kontakt og ikke informasjon. Kontakten mellom barnet og foreldrene ytrer seg i rytmer som suging, pusting, vugging og lyder av gråt, latter, sang og pludring.

I det semiotiske stadiet fører Kristeva inn et nytt strukturerende element i tillegg til moren, farsinstansen. Dette elementet oppfattes som morens begjær for fallosen og skjer når barnet er omkring fire måneder gammel (Moi 1986 a:160). På denne måten hevder Toril Moi at Kristeva utelukker likhetstegnet mellom det semiotiske og det kvinnelige (Moi 1986 a:160). Dette er en føring som senere skal splitte moren og barnet og føre barnet over i det symbolske stadiet.

Den semiotiske disposisjonen stasjonere Kristeva til *choraen* (Moi 1986 b:160).¹³ I *choraen* samles strømmen av subjektets drifter opp og øver et trykk på det symbolske språket. *Choraen* er verken tegn eller posisjon, men en type rytmisk drift som er heterogen og av oppbrytende grad øver motstand i språket. Betydningsproduksjonen ("significance") i all språkbruk er, sier Kristeva, "et spørsmål om *posisjon eller stilling*" til subjektet i det semiotiske og det symbolske (Moi 1986 a: 160). For at barnet skal bli et eget individ og dersom betydning skal kunne produseres, må det skilles fra mor og få sin egen identitet gjennom speilbildet (Kristeva 2003:257). "Disse morstilknyttede og driftsbaserte semiotiske prosessene forbedrer det framtidige talende subjektets inntreden i meningen og betydningen (altså det symbolske)" (Kristeva 2003:258).

Den tetiske fasen er splittelsen av den semiotiske *choraen* og skiller dermed det semiotiske stadiet fra det symbolske. Stadiet representerer bruddet med symbiosen mor-barn og framstår som terskelen eller avstanden mellom barn og ord, og mellom kroppen og tegnet som den betydningsskapende prosessen hviler på (Moi 1986 a:160).

Subjektet forlater aldri det før-språklige, semiotiske stadiet idet det trer inn i det symbolske. Men vi bærer både det semiotiske og det symbolske med oss og lar dem virke som samtidige registre i vårt språk.

Det symbolske stadiet er språksidens sosiale kode og norm, både som struktur og syntaks. Språket og den talende forutsetter gjensidig anerkjennelse mellom de talende (Rasmussen 1994:25). Lydene og forestillingene blir satt ord på og får mening. Dette er kategoriene som vi bruker for å holde styr på alt rundt oss. De representerer en kategorisering av det kollektive og det kommuniserbare. "Språket som symbolsk funksjon kan bare konstitueres ved at driften og den kontinuerlige relasjonen til moren fortrenses" (Kristeva 2003:258). Atskillelsen mellom barnet og mora etterlater seg en mangel. Gjenetableringen kommer alltid til å være subjektets ytterste mål (Kristeva 2003:258). Det symbolske representeres av faren (Kristeva 2003:259).

"I begynnelsen var følelsen. Deretter kom Ordet og erstattet følelsen på samme måte som trav erstatter galopp" (Kristeva 2003:265). Dette er et bilde Kristeva gjerne bruker til å

¹³ Chora er gresk for et innelukket rom eller livmor (Moi 1986 a: 160).

beskrive subjektets språkutvikling. ”Menneskene ble drevet ut av følelsens poesi og tvunget inn i dialektikken [...]” (Kristeva 2003:265). Subjektet er dynamisk og konstitueres av den andres språk [subjekt en procès] (Kristeva 2003:257). Subjektets forhold til språket er et spørsmål om hvordan subjektet forholder seg til det semiotiske og det symbolske. Kristevas subjektsbegrep står utenfor meningen og er bevissthet og ubevissthet. Språket er en betydningskapende prosess. Språket er ikke stabilt, men en prosess. Betydningsprosessen er et samvirke mellom de symbolske og semiotiske prosessene. Som sosial praksis forutsetter språket alltid det semiotiske og det symbolske aspektet. Subjektforståelsen blir til i det sosiale nærværet. Identifikasjonen er knyttet til språk og det psykoseksuelle miljøet barnet lever i.

4.2 Det kvinnelige språket i *En dag i oktober*

All språkbruk, all betydningskapning som skjer, opererer i et samspill av ulik vekt mellom det semiotiske og det symbolske. Konkret framtrer det semiotiske i tekster i form av rytme, puls og klang, avbrytelser og strukturbrudd. Oktoberkvinnene har en evne til å spesielt ta i bruk de semiotiske elementene av språket. De kommuniserer ikke bare gjennom språklige, verbale handlinger, men bruker kroppen som et kommuniserende instrument. De semiotiske handlingene er bevisste handlinger. De opptrer også som ubevisste handlinger siden de kroppslige reaksjonene er svar på en stemning de bærer på. I romanen er tendensen av stemningen preget av ensomhet, nervøsitet og tristhet.

Analysen deles i to deler. I analysens første del vil jeg undersøke hva som skjer når den semiotiske, kvinnelige uttrykkformen normeres inn i et litterært verk preget av en mannlig diskurs. Den mannlige diskursen opererer i romanen gjennom språkets uttrykksside, det som Julia Kristeva kaller den symbolske siden. Min tolkning er at kvinnene i *En dag i oktober* uttrykker sin misstemning gjennom den semiotiske delen av språklig kommunikasjon. Deres innholdsløse, tomme liv blir fylt med gjentakende elementer av gråt, tårer og konfektspising. Denne kommunikasjonsformen blir misforstått av mannen. Han forstår ikke hennes kroppslige uttrykk for den misstemningen hun føler. Derfor oppfattes ikke uttrykksformen som noe annet enn negativ og blir bildet på det typiske for kvinnen. I mellomtiden, mellom alle misforståelser og vanedannede gjøremål, drømmer mennene om den stumme kvinnen: en stum, begjæret kvinne som vi skal møte i analysens andre del. Den litterære tendens til å forherlige kvinnelig stumhet er et moment Barbara Johnson vektlegger i sin artikkel ”Muteness Envy” (1998). Men den kvinnelige stumhet får også en annen dimensjon knyttet til seg. I andre del skal vi også rette fokuset på den kvinnelige stumhet som reaksjon på den

patriarkalske undertrykkelsen av kvinnen. Gjennom bearbeidelsen av Josef Breuers hysteristudie av *Fräulein Anna O.* vil jeg trekke fram nytolkningen av Dianne Hunter i *Hysteria, Psychoanalysis, and feminism: The Case of Anna O.* (1997). I analysen av den stumme Anna O. retter Hunter søkelyset på og vektlegger den patriarkalske opprør dimensjonen som hun benytter seg av ved å iscenesette seg stum. I *En dag i oktober* ønsker jeg å trekke paralleller mellom den stumme Anna O. og den stumme Tordis Ravn. Er Tordis sin stumhet et opprør mot hennes fratatte språk i romanen og mennenes stjålne autoritet til å konstruere hennes vesen? Tordis har evnen til å uttrykke seg på språksidens semiotiske side, men fratras den symbolske kommunikasjonen. Derfor kommuniserer hun gjennom kroppen ved å forholde seg stum.

4.2.1 Kvinnegråten

Claes Ekenstam har i sin studie om mannlighet i boken *Rädd att falla* (2002) sett på historien om den mannlige gråt. Fenomenet toppe seg i følge han på 1930-tallet etter hvert som den stramt affektregulerte og stålsatte mannen får en fremtredende plass i kulturbildet (Ekenstam 2002:117). Det er i forbindelse med etableringen av dette mannsbildet at gråten i økende grad ble betraktet som et kvinnelig anliggende.

Den gifte kvinnen i romanen er tilsynelatende underlagt mannen. Hun er hjemmeværende og det stilles ingen forventninger eller krav om at hun skal gjøre annet enn huslige ting. Hun må bare være tilstede når mannen omsider kommer hjem for å spise middag etter endt arbeidsdag. Ekteparets forhold må gå etter mannens svært så innarbeidede vaner, ellers kan nærmest hele hans verdensorden falle i grus.

Kvinnene gråter seg langt på vei igjennom Sigurd Hoels roman, *En dag i oktober*. Alle fruene i nummer syvogtyve; Welland, Gabrielsen, Ribe, Hammer, Malling, Eide, Ellinor og Tordis framstilles som følelsesmessige vesener. Romanen etterlater intet kvinnelig kinn uten spor av tårer og gråt. Like framtredende som de verbale uttrykksformene er kvinnens tårer tilstede i romanens framdrift. Tårer og gråt blir derfor et symptom som holder seg som et stabilt tegn. De vitner om svakhet, og knyttes gjerne til kvinners ukontrollerbare emosjonelle side. Når kvinnene så ofte framstilles tårevåte, kommer tårene til å knyttes til deres vesen gjennom identifisering av deres karakter. Tårer og gråt glir over til å representere en vesentlig egenskap som understreker den kvinnelige tilstedeværelsen.

Romanen gir mange skildringer av hvordan tårer er en del av kvinnens hverdag. Det gråtes av ensomhet, tristhet, bekymring, trang til oppmerksomhet, og av sedvane. Gråten brukes også til å beskrive et menneske og som et substitutt til den verbale kommunikasjon. Den semiotiske dimensjon av språket kommuniserer gjennom bruk av tårer og gråt.

I et liv fylt av ensomhet, gråter Fru Hammer sine tårer. ”Det hjalp å gråte. Hun søkte tilflukt hos gråten som hos en venn – Den eneste jeg har – tenkte hun” (50). Fru Hammer må gråte litt hver dag. Det har blitt et sedvanlig innslag i hverdagen. Hun må gråte ut for å bli seg selv igjen. Etter å ha grått litt merker hun forandringen: ”Hun begynte å kjenne seg igjen – Jo, dette var *henne*” (50). Fru Hammers tårer kommuniserer mellom henne og hennes indre jeg. Hun er svært ensom og tårene blir hennes beste venn gjennom vanskelige hendelser. De gir en slags indre forsoning som etter at en venn har lyttet til dine følelser. Først etter gråten kan hun være seg selv.

Selv mordet til fru Tordis Ravn gjør alle kvinnekinn våte. De forsøker å overgå hverandre i gråt ved å vise hvor hardt grepet de er av sorgen. Kvinnene gråter nærmest i kor etter oppmerksomhet. ”Fru Mallings lå fremover på bordet, hun hulket voldsomt; det smittet, alle damene hulket” (179). Mens ”Fru Gabrielsens gjennomtrengende gråt kunne høres ved siden av fru Mallings, over alle de andres” (179). Måten kvinnene gråter på etter oppmerksomhet, vitner om et rop om hjelp. Den vanlige kommunikasjonen fører alltid til misforståelser. Hun svikter i å vise sin uutholdelige situasjon og oversees det meste av dagen.

Oppmerksomhetstårene er en anledning til å vise sin stemme. De sedvanlige tårevåte kinn finner vi hos Gabrielsens framstilling av sin kone. Han forteller at ”[...] mens de kledde av seg, snakket og gråt hun hele tiden. Det var det sedvanlige” (190).

Kvinnegråten inneholder ofte en overdrivelse for å forsterke inntrykket av det kvinnelige. Den sterke sammenhengen til det emosjonelle setter gråtens framreden i dyp voldsomhet. Episoden med fru Hammer hvor ”hun lot seg falle ned på en stol. Plutselig stortutet hun” (47), vitner om voldsom bruk av tårer. Eller fru Gabrielsens plutselige utbrudd: ”Hans! Nervene mine! og brast i gråt” (190).

Bruken av tårer i romanen varierer. Tårene kan være en viktig ingrediens i framstillingen av en romanfigur, som i neste tilfelle med fru Welland. ”Atter kom fru Wellands slitte, forgråtte

ansikt fram i døren” (106). Her har romanen valgt å ”kle” en av de kvinnelige aktørene i tårer. På den måten kommer tårene til å bestemme hennes karakter.

Fru Tordis Ravn har ingen personlig røst av reell karakter i romanen. Hennes identitet skapes gjennom det øvrige persongalleriets øyner. Her byr romanen på en lite adekvat og objektiv beskrivelse av individet Tordis. Hennes personlige stemme får sitt utspring i kraft av kroppslige tegn. Hun snakker med kroppen gjennom rop og tårer. Ropene og tårene presenteres i en repeterende rytme gjennom hele romanen. Leserens første møte med Tordis er: ”kvinnen der oppe ropte fremdeles. Nå kunne det også høres at hun gråt” (10).

Tårene knytter seg til kvinnes vesen og uttrykksmåte og blir derved langt på vei en stor del av deres språk. Tårene er framtrædende på to eksplisitte områder i romanen: For det første i intimsfæren innenfor den ekteskapelige rammen. Her gråter kvinnene i fortvilelse framfor sin mann som et substitutt for talen og stillheten. De kvinnelige tårene renner også hyppig i eget selskap som et språklig uttrykk for ensomheten og frustrasjonen. For det andre i den offentlige sfære ser jeg en ytterligere tilbøyelighet til at tårene knyttes til kvinnene som et tegn på deres kvinnelighet. Dette synes spesielt framtrædende i etterkant av fru Tordis Ravns selvmord. Her finner vi en klar kjønnsfordeling i reaksjonsmønsteret: ”Damene skrek litt, så begynte de å gråte. Utenfor hvinte fremdeles fru Malling” (179). Kvinnes tårer fungerer som et fysisk bevis, et kroppslig tegn på det indre følelsesliv. Kvinnene gråter og er handlingslammet, mens mannen tar kontroll over situasjonen. Det skapes på denne måten en stor kløft mellom mannen og kvinnen. I behandlingen av litterære tårer i Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortellinger ser Unni Langås blant annet en tendens til at trekløveret: kvinne, tårer og natur, fungerer som en bidragsyter til å definere kvinne og mann forskjellig (Langås 2004:95). Kvinnen knyttes videre til natur gjennom tårer og gråt (Langås 2004:100). Jeg ser en klar parallell mellom bruken av tårer i Bjørnsons bondefortellinger og den tendensen jeg synes å se det foreligger i Sigurd Hoels *En dag i oktober*.

Når tårene blir et uttrykk for det kvinnelige og det kvinnelige ytterligere knyttes til naturen, vil dette føre til et biologisk syn på kjønn. Det typiske, og en kan kanskje spørre seg om det skal forstås som noe medfødt, er at kvinnen gråter i ulike situasjoner hvor mennene beholder roen og oversikten.

4.2.2 Den spisende kvinne

Et gjennomgående trekk i romanen er mennenes ensidige negative syn på den kvinnelige, passive tilværelse. De gifte kvinnene er plassert i en hverdag nærmest uten innholdsmessige impulser. Hun gjør ingenting, og samfunnet "tillater" ingenting annet for henne, enn å sprade rundt ventende på sin ektemann. Han, på den andre siden, tilbringer dagen ved sin arbeidsplass for å skaffe penger til husholdningen. Kjønsrollene og forventninger til rollens innhold er klare størrelser.

Selv om det aldri direkte hevdes at kvinnene er stilt ute fra arbeidslivet, er romanen farget av dens kontekst. Det forventes at den gifte kvinne overlater lønnsarbeidet til sin mann. Mennene ser tendensen som herjer mellom kjønnene, men mangler (dessverre) innsikt og forståelse. Grosserer Hammer påpeker den observerte ulikheten i ekteskapet, en tendens hvor "[...] hun hadde for meget ledig tid, og han hadde for lite" (42).

[...] Det samme gjaldt forresten alle hans venner - konene hadde for lite å gjøre, rente i byen, ble pyntedukker, satt på konditori og forspiste seg på kaker og konfekt om formiddagen – for ikke å snakke om portvinen [...] – tomt, elendig liv (42).

Oktoberkonene tilbringer hverdagen med å spise kaker og konfekt. Ved første lesing vil nok dette bare forstås på to måter: For det første handler det om mannens lite engasjement og forståelse for den livssituasjonen kvinnene befinner seg i. De anser dette for en type kjedespising. For det andre er det kvinnens måte å komme ut av huset på og samtidig få litt sosial trening og impulser.

Kvinnens spising av kjedsomhet kan også være et uttrykk for noe annet. Jeg tolker det som et middel kvinnen tar i bruk for å beskrive deres situasjon. Slik jeg ser det, kan spising av denne typen anses som et uttrykk for en språklig handling. Jeg rettferdiggjør denne tolkningen ved å betrakte konfektspisingen som en del av menneskets måte å kommunisere på. Ved å spise uttrykkes en tilstand, en tilstand som ikke uttrykkes gjennom verbale ord. Nettopp fordi kvinnen i *En dag i oktober* er konstruert med et annet språk. Enten kan ikke vedkommende uttrykke det ved ord, eller så tillater situasjonen det ikke.

Grosserer Hammer og fruens "[...] ekteskap var vel ikke lenger nettopp det dikterne sang om [...]" (43), i alle fall dersom en skal tro Hammer selv. Hjemmet framstår som en vellykket

familie hvor middagsduften av rype kan kjennes gjennom entréen. Bak fasaden er hverdagen likevel preget av misforståelser og evige krangler. Fru Hammer bruker konfektspisingen som en form for kommunikasjon. Ved å spise sin daglige dose konfekt blir det hennes måte å gi uttrykk for en følelse. I hverdagen er hun meget ensom. Det er vanskelig å fylle de mange timene som hun tilbringer alene, med noe meningsfylt.

Fru Hammer ble stående en stund og se ut i luften, da mannen var gått. Hun var i grunnen kommet alt for tidlig opp i dag – Gud, ni timer til middag - - Tankefullt gikk hun inn og hentet konfektesken (207).

Hun hadde hatt lyst til å snakke med ektemannen om sin nedtrykte situasjon. Og

[...] hun hadde villet gråte, tute som et dyr over seg selv og sitt tomme liv, rulle seg på gulvet i fortvilelse, gjøre et siste forsøk på å nå inn til det mennesket hun levde sammen med – fortelle ham alt, ydmyke seg selv, utslette seg, fordi hun hatet, hatet seg selv – [...] (52).

Likevel ender det hele opp i en realistisk tanke fra fru Hammers side, fordi ” [...] det kunne jo ikke nytte å snakke til Thorleif om sånt [...]” (52). I fortvilelsen over å være alene og misforstått, spiser hun. Fru Hammer ”[...] reiste seg og hentet en konfekteske. Når hun var rådvill, eller hadde noe vanskelig å tenke på, pleide hun å spise litt konfekt. Det virket så beroligende” (50). Mens tankerekken byr på den ene fortvilende misforståelsen etter den andre, forsøker hun å lette på følelsene på andre måter. ”Hun gråt, spiste konfekt og gråt igjen” (52).

I Julia Kristevas ånd kan en påstå at det symbolske språket i romanen, den verbale kommunikasjonen, forholder seg til en patriarkalsk diskurs. Den språklige fortolkningsrammen byr på en favorisering av de mannlige kommunikasjonsformene. Dette påstår jeg på bakgrunn av romanens tendens til å nedvurdere kvinnens følelser, meninger, evner og synspunkter. Likevel er dette bare momenter som tolkes ut fra en mannlig synsvinkel.

Kvinnenes tilstedeværelse i en mannsnormert kultur gjør at hun i *En dag i oktober* ikke kan identifisere seg med det symbolske, verbale språket. Kvinnenes protest og uttrykk for deres mistriivsel kommer til syne gjennom deres språk. Mangel på identifikasjon gjennom språket leder til ensomhet, forvirrethet og ekstreme uttrykksformer, spesielt gjennom tårer og gråt.

I det semiotiske språket øver de et press mot den patriarkalske diskursen. De kommuniserer og øver press gjennom kontaktskapende midler som gråt og spising. Fordi språket er underlagt mannen, må kvinnen erstatte den grunnleggende mangelen og ønsket etter å komme tilbake til den symbiotiske harmonitilstanden. Dette gjør hun ved bruke et språk som er kommuniserbart med andre. Det semiotiske språket blir i romanen kvinnens språk, det knyttes til kvinnene og forsterker hennes femininitet.

Den kvinnelige språket knytter jeg til Kristevas før-språklige stadium, det semiotiske. Det semiotiske er en del av psykens struktur til ethvert subjekt og ikke et tilbakelagt stadium i dens utvikling. Vi tar det semiotiske aspektet i språket med oss gjennom livet. Det er en side ved språket som både mannen og kvinnen har i seg. Men i *En dag i oktober* blir kvinnen konstruert med en utpreget språkdrakt som jeg tolker som semiotiske uttrykksformer. At hun gråter og spiser er måter å kommunisere på. Det er kroppens uttrykk for en situasjon, en uutholdelig situasjon. Når kvinnene utøver symbolsk kommunikasjon med mennene sine, blir de misforstått. Jeg anser den semiotiske uttrykksformen som et kroppslig, non-verbalt uttrykk for kvinnens situasjon.

4.3 Drømmen om den stumme kvinnen

Ekteskapene i romanens ”nummer syvogtyve” kan vel ikke sies å være av den lykkeligste art. Eller som Grosserer Hammer sier om sitt eget at det ”[...] var ikke lenger det ekteskapet som dikterne sang om – hadde vel aldri vært det heller” (2). Mens misforståelsene herjer, forsøker mannen å holde sin fastlagte og ufravikelige hverdagsrytme, mens konene febrilsk søker oppmerksomhet i ensomhetens ekteskapelige og vanestyrte liv.

”Går” leseren lengst opp i trappene på *nummer syvogtyve*, finner vi likevel et ideelt ekteskap i romanen. Et ekteskap, framstilt ved Gubben Johansson og fruene, hvor ”han var blind, hun var døv. De var de lykkeligste mennesker [...]” (65). Ekteskapet fungerer humoristisk nok når ektefellene har et stort handikap hvor vanlig, verbal kommunikasjon ikke lenger er mulig. Dette kan være en påminnelse om at mennesket kommuniserer best dersom det ikke lar en kommunikasjonsform overstyre en annen, men at mennesket tar i bruk alle sine sanser. Hvorfor, som vi i det følgende skal se, idealiserer og lengter de mannlige romanaktørene etter den kvinnelige stumhet? Hva skjer med kjønnet når den feminine stumhet idealiseres? Og med hvilket mål utøver den kvinnelige karakteren, Tordis, sin stumhet?

I kapitlet "Muteness Envy" fra Barbra Johnsons bok *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race and Gender* (1998) studerer hun kvinners stumhet som kunstnerisk motiv og spør: "Why is female muteness a repository of aesthetic value?" (Johnson 1998:133).

Kvinnens taushet som kunstnerisk motiv har vært en tradisjon blant mannlige poeter (Johnson 1998:130). Barbara Johnson etteraper Freuds kjente uttrykk "penismisunnelse" idet hun navngir en stadig tilbakevendende poetisk tilstand: "stumhetsmisunnelse" (Johnson 1998:131). Freuds "penismisunnelse" understreket naturens seksuelle ulikheter ut fra kvinnens synsvinkel (Johnson 1998:132). Siden stumhetsmisunnelse ser ut til å være et kjennetegn på den kanoniserte poesien skrevet av menn, kan det på denne måten, spør Johnson, føye seg etter spørsmålet om seksuelle ulikheter? (132). Hun spør videre om den stumhet som mennene misunner, er feminin? (132).

Barbara Johnson mener det er intet nytt i å hevde at i den vestlig poetikk blir kvinnen idealisert, objektifisert og taus. (Johnson 1998:132) Den tause tingen settes i fokus og i vektlegges positivt framfor talen. Videre ser vi en tendens til at de mannlige poetene gjerne feminiserer den tause tingen. Et klassisk eksempel er John Keats' dikt "Ode on a Grecian Urn", som begynner slik: "Thou still unravish'd bride of quietness / Thou foster child of silence and slow time" (Johnson 1998:129). I Keats' dikt er det urnen som er den tause tingen. Mot diktets slutt snakker urnen: "Beauty is truth, truth beauty," / "That is all ye know on earth and all ye need to know" (Johnson 1998:129). Her ser vi en understreking av at skjønnheten og stumheten er nok i seg selv, en gjenstand for det ideelle.

En dag i oktober knytter også stumhet til det kvinnelige og feminine. Denne prosessen settes i gang gjennom mennenes dagdrømmer hvor den stumme kvinne idealiseres. Mennene hevder at deres koner i *nummer syvogtyve* til stadighet kverner rundt personlige og ekteskaplige problemer i en utakknemlig tilværelse, mens de tørker sine tårer og spiser konfekt. Når den kvinnelige stumhet i ekteskapet er totalfraværende, kommer mannens lengsel etter den desto tydeligere fram. Dette er et grep som forsterker forherligelsen av den stumme, vakre og feminine tingen framfor de gifte kvinnene. Mennene drømmer seg etterlengtede vekk til en tilværelse hvor de kan begjære en kvinne som er stum. Dette er en måte mennene flykter fra hverdagens jag fylt av arbeidsslit, frustrerte fruer og seksuell frigjorthet. Dr. Arvid Ravn sier for øvrig i denne forbindelsen at han:

[...] oppdaget, [...], forskjellen på polygami og monogami. Monogami – det er for den friske og uthvilte. Det betyr samling, konsentrasjon, fortetning. En innsats av energi, moral og vilje. Polygami – det vil si å la seg synke hen, drive med, rekke armen dovent ut – divan, puter, drøm, religiøsitet, Østerland (152).

Dr. Arvid Ravns tankerekker favoriserer helt klart den polygamiske ekteskapsformen. Forestillingene om divan, puter og en tilstand fri for forpliktelse skaper assosiasjoner om livet i et harem. I vestlige språk brukes ordet ofte om et hus hvor flere kvinner lever med én mann, eller mer løselig om en gruppe kvinner som beundrer og er sammen med samme mann.

En dag i oktober idealiserer den stumme kvinnen gjennom den mannlige fortolkningsrammen. Kvinnen risikerer dermed å bli definert ut fra mannens språk. Gjennom å drømme om den idealiserte stumme kvinnen, konstruerer de en kvinneskikkelse som fraviker sterkt fra det normale. Dette gjelder for den kvinnelige karakteren, Tordis. Mennene skaper henne gjennom sitt syn på verden, sine lengsler og drømmen om den ideelle kvinnen.

Oktobermennene idealiserer den kvinnelige stumhet fra to hovedhold. På den ene siden drømmer de om en tilstand hvor en kvinnelig partner forholder seg taus, enten i ekteskapelige sammenhenger eller som vi skal se i dr. Arvid Ravns tilfelle, som en seksuell flukt. På den andre siden er fantaseringene omkring kvinneskikkelsen, Tordis Ravn, et motiv vi stadig vender tilbake til i romanen. Dette bearbeides ytterligere i kapitlet: *Kvinnekroppen som objekt for dem mannlige begjær*. Jeg vil kort påpeke mennenes generelle tendens til å utelate mennesket, Tordis. Den jevne fokuseringen fester seg til hennes ytre egenskaper som kropp og skjønnhet. Hun snakker aldri, hun er en taus figur og forblir et objekt i mennenes hverdagslige seksuelle flukt. Mennene snakker ikke med henne, men er likevel forelsket. Forelsket i en stum ting. Den stumme tingen er Tordis, derfor blir hun forherliget og gjenstand for ytterligere fantasering.

Den kvinnelige stumhet er ikke noe forfatteren av *En dag i oktober* framstiller gjennom de kvinnelige aktørene (dersom vi utelater situasjonen rundt Tordis), men er et moment som mennene lengter etter. Jeg finner tre konkrete drømmer om kvinnelig stumhet. I situasjonene lengter mannen etter en tilværelse hvor hans kvinnelige partner framtrer som et stumt vesen. Lektor Gabrielsens drømmer seg vekk i sin "lille faste dagdrøm, som rommet restene av hans

mål her i livet” (76). Dagdrømmen starter med en idyllisk framstilling av en pensjonert manns liv i ”[...] et lite hus på landet [...]” (76). De naturskjønne omgivelser skildres i en ramme av sommer og sol.

[...] Og han lå i en liggestol i haven og leste. Og hans kone var taus som graven. Hun var ikke død – lektor Gabrielsen var ingen grusom person, ikke engang i sine drømmer kunne det falle ham inn å gå så vidt. Hun hadde bare hatt en liten rørelse og satt i en stol og var stum (76).

Fru Gabrielsens skikkelse passer inn i mannens vesle dagdrøm dersom hun forblir stum. Gabrielsen vil helst ha henne der, hun ”behøver” ikke ha gått bort. Likevel er det klare likhetstegn mellom død og den ideelle kvinnelige partner. Vi ser her en markert idealisering av den kvinnelige stumhet.

I *Dr. Arvid Ravns beretning* (123) ser Ravn med tilbakeskuende blick tilbake på en tid hvor han grep seg ”[...] i å lengte etter andre kvinner. Som en stimulans, en avsporing, en hvile – alt på en gang” (152).

Jeg lengtet ikke etter noen bestemt. Men det måtte være en fremmed kvinne. Gjerne med slør for ansiktet fra øynene og nedover. Helst stum – nei, kanskje pludrende et fremmed sprog som jeg ikke skjønnte. En kvinne som man kunne ligge hos, glemme seg selv hos, fortape seg i en liten stund (152).

Dr. Ravn beskriver en seksuell flukt fra hverdagens slit. Drømmen vitner om ekstrem objektifisering av kvinnen og gir sterke assosiasjoner til prostitusjon. I høysetet står den seksuelle flukt hvor verbal kommunikasjon settes på sidelinjen. Den pludrende kvinnen dr. Arvid Ravn drømmer om, gir igjen assosiasjoner til Kristevas teori om det semiotiske og spebarnets uforståelige, pludrende barnelyder. Dr. Arvid Ravn fantaserer om den stumme og pludrende kvinnen og knytter kvinnen til det semiotiske.

En tredje idealisering av den feminine stumhet finner vi hos Jens Ellefsens tilbakeskuende tanker omkring sitt forhold til Tordis.

Nei, hun hadde ikke snakket stort. Han hadde en tydelig, en sterk og selsomt varmende fornemmelse av at han visste hvem hun var. Når han tenkte på henne, fikk han – var det et indre bilde? Nei, snarere noe som en varme i sinnet. Han kunne ikke finne ord for det – men det var et overveldende sterkt inntrykk av et vesen som utstrålte ømhet. Han kunne ikke uttrykke det i ord, for det var ikke gjennom ord han kjente henne. Den stumme, hjelpsomme ømheten hennes – det var noe primitivt ved den, noe fra tiden før ordene kom inn i verden (62).

Stumheten ved Tordis trekkes fram i et positivt lys. Tidsdimensjonen vitner om en forgangen tid, langt tilbake til en primitiv tilværelse. Kanskje er vi tilbake til Kristevas før-språklige stadium av subjektets språkutviklinger, stadiet hvor kommunikasjon blant annet foregikk mellom den nærheten mor og barn knyttet til hverandre, det semiotiske. Tråden trekkes igjen tilbake til historiene i første mosebok. Vi føres tilbake til tiden før beretningen om tårnet i Babel. Vi befinner oss i tiden før menneskene kunne kommunisere med hverandre gjennom ord. Nettopp det primitive i Ellefsens uttalelse søker å knytte kvinnen til naturen, til før-sivilisasjonstid. Sitatet gir assosiasjoner til Edens hage da Eva lurte Adam til å stjele frukt fra det forbudte tre. Med kommunikasjon kommer kaos og uordenhet, og kaos i *En dag i oktober* er inkarnasjonen av kvinnen. Kvinnen forbindes til kaos gjennom naturen:

Det var imidlertid noe som ikke lot seg skjule, at *orden* var noe som var kvinnens vesen dypt intens imot. Hun stammet fra kaos, representerte kaos og lengtet innest inne alltid tilbake til kaos (25).

Jeg har tolket romanens tilbøyelighet til å opphøye og forherlige den stumme kvinne ut fra Barbara Johnsons artikkel ”Stumhets misunnelse” (1998). Hun sier at stumhet er en tilstand som blir knyttet til det feminine. I *En dag i oktober* drømmer de maskuline karakterene (dr. Arvid Ravn, Lektor Gabrielsen og Jens Ellefsen) alle om en kvinnelig stum partner. Kvinnen forherliges fordi hun er kvinne, men sterkest fordi hun er en stum kvinne.

4.4 Stumhet og patriarkalsk opprør

Historien om Anna O. skildres i *Studien über Hysterie* (1895). Verket skrev Josef Breuer sammen med Sigmund Freud og ble betegnet som selve utgangspunktet for psykoanalysen (Hunter 1997:257). Fräulein Anna O. het egentlig Bertha Pappenheim. Hun gikk til behandling hos Josef Breuer for sine hysterisymptomer fra desember 1880 til juni 1882. De første syv månedene besøkte Breuer henne daglig og hun ble hypnotisert over 500 ganger.

Den utløsende faktor for at Anna O. som 21 åring kom til behandling var etter en heftig tid ved farens sykeseng (Hunter 1997:158). Under farens sykeleie sluttet hun å ta til seg næring, noe som resulterte i ekstremt vekttap og forbud mot å stelle sin syke far (Hunter 1997: 259). Hun karakteriseres som en veldig intelligent ung pike (Hunter 1997:258) som snakket perfekt engelsk og kunne lese både fransk og italiensk (Hunter 1997:259). Breuer beskriver Anna O. som egenrådig, energisk, intuitiv og barmhjertig, som likte å stelle for de syke og fattige (Hunter 1997:259). Anna var tredje datter i søskenflokk (hennes to eldre søstre døde i barneårene). Familiens eneste sønn, Wilhelm, høstet utdannelsesprivilegier som Anna O. ikke fikk til tross for at hun framstod som mer intelligent enn sin bror (Hunter 1997:258).

I tilfellet med Anna O. hevdet Breuer og Freud at det var første gang de hadde kunnet ”belyse hysteri fullstendig” og få symptomene til å forsvinne. Hennes symptomer var dramatiske. Disse gav seg utslag i hallusinasjoner der hun så slanger og opplevde endrete bevissthetstilstander, muskelkramper og markerte dagdrømmer, som hun kalte sitt ”privatteater”. Hun led av ubøyelige og lamme armer, bein og nakkemusklere, hodeverk og somnambulisme. Hun var i perioder døv. I perioder med hysteri opplevde hun en dyp uorganisert taleevne, og for en tid led hun også av afasi (Hunter 1997:259). Anna O. var fullstendig stum i to uker (Hunter 1997:260).

Freud og Breuer forklarer Anna O. sin lingvistiske splittelse fra en episode hvor hun hadde sittet ved farens sykeseng. Hun våkent opp fra stolen og fant sin arm ”sovende” og ble så forskremt at hun ba en bønn. I fortvilelsen kunne hun bare huske en engelsk barnebønn. Når hysteriet utviklet seg, snakket og leste hun bare engelsk (Hunter 1997:261).

Dianne Hunter nytolker ”The case of Anna O.” ut fra et feministisk litteraturteoretisk ståsted og anvender en psykoanalytisk-feministisk lesning av Anna O. sin stumhet og hennes kommunikasjon i oversettelse, babling og pantomime (Hunter 1997:259). Hun kritiserer og diskuterer Breuer for hans patriarkalske tolkning av Anna O.

Fokuset for nytolkningen av pasienthistorien ligger i Bertha Pappenheims afasi og den karakteristiske måten hun bruker kroppen sin på. Hun tar i bruk språket på en unik måte, sier Hunter (Hunter 1997:259). Etter afasien kunne ikke Anna O. snakke eller forstå morsmålet sitt. Selv om hun var forbausende flink i engelsk og kunne lese både fransk og italiensk (Hunter 1997:259).

I følge Hunter tar ikke Breuer stilling til hva som krenket Anna O. Det er lett å konkludere at hun avslår og blir såret av sin underlegne posisjon som datter i en jødisk ortodoks familie, sier Hunter (Hunter 1997:261). I en alder av 21 år, til tross for hennes intelligens, ble hun satt til huslige gjøremål. Denne dimensjonen av terapien blir ikke vektlagt. Dianne Hunter påpeker også i denne forbindelse at frivillighetsarbeid, sånn som å pleie syke og fattige, var den eneste aktiviteten kvinner fikk tillatelse til utenfor hjemmet på denne tiden (Hunter 1997:259).

Hunter tror det er mulig å se et frigjørende motiv innbefattet i Anna O's lingvistiske splittelse. For å snakke samstemt tysk betydde innlemmelse inn i en kulturell identitet som Anna O. ønsket å avvise. Anna O's stumhet kan være et svar og et opprør på den underlegenheten kvinnen opplevde i samfunnet. Derfor valgte hun en iscenesettelse av stumhet (Hunter 1997:260).

I *En dag i oktober* blir det kvinnelige knyttet til stumhet. Tordis Ravn er romanens svar på konstruksjonen av en idealisert, objektifisert og taus kvinne. Hun fratras menneskets rett til å hevde en personlig røst og dermed evnen til å snakke på egen hånd. Tordis er stum. Hun framtrer aldri gjennom direkte tale eller via indre monolog. Hun har ingen stemme i teksten, men vi blir kjent med henne gjennom andres tanker, meninger og begjær.

I likhet med Breuers analyse av Anna O. og hans manglende vilje til å trekke inn den patriarkalske undertrykkelsen som hans pasient levde under, mangler hele romangalleriet en evne til å se den frustrasjonen som ligger forut for Tordis' gjallende rop og selvmord. Dette gjelder mennene som kvinnene. På dette punktet framtrer romanen på sitt mest egoistiske, ensomste og kyniske. I kapitlet *Den moderne kvinne* framlegger jeg en rekke elementer som påviser at personen Tordis er en moderne kvinne av sin tid. Hun har gått på tvers av vedtektene, normene og de forventningene samfunnet stiller til henne som kvinne. Enkelt kan en slå fast at normene innhenter henne.

I likhet med Anna O. knytter Breuer alle reaksjoner og stumheten til hysteri. I *Den hysteriske kvinne* har vi sett hvordan dr. Arvid Ravn gjennom makten til å konstruere søker å iscenesette Tordis som hysteriker. Når Tordis blir stum er eneste utvei å kommunisere med kroppen. Og det er nettopp det hun gjør. I romanen ser vi at det da blir kroppens språk som blir det framtrepende. Stumheten hos Tordis kan i likhet med Anna O. tolkes som et opprør mot den

uutholdelige situasjonen hun lever under og som førte til undergangen. Men stumheten kan også tolkes som et opprør mot hennes fratatte stemme og språk i romanen, samt mennenes autoritet til å konstruere hennes vesen.

Gjennom Dianne Hunters nytolkning av historien om Anna O, hvor hennes stumhet tolkes som et opprør mot den patriarkalske normen hun levde under, har jeg også tolket Tordis' stumhet. I romanen er hun den eneste karakteren uten språk, men likevel iscenesettes hun i ulike motiver. Den stumheten hun innehar, kan nettopp være et opprør mot hennes manglende stemme.

4.5 Avslutning

Jeg ser en tendens til at Sigurd Hoel konstruerer og iscenesetter kvinnen i *En dag i oktober* med et særegent språk. Et språk som på den ene siden skiller seg fra den mannlige kommunikasjonsformen. Og på den andre siden blir det kvinnelige språket bildet på det kvinnelige i romanen. I tillegg settes den kvinnelige kommunikasjonsformen i et negativt lys. Den negative oppfattelsen av det kvinnelige språket oppstår fordi mannen og kvinnen ikke kan kommunisere med hverandre. De forstår ikke hverandres koder som ligger nedfelt i hvert kjønns språkføring.

I analysen av det kvinnelige språket har jeg støttet meg på Julia Kristevas tanker om det semiotiske. Kvinnen kommuniserer i romanen gjennom tårer og gråt, og innlemmer på den måten, både bevisst og ubevisst, kommunikasjon gjennom bruk av kroppen. Dette er semiotiske elementer som forsterker bildet av det kvinnelige. Ulikheten i språket mellom kjønnene kan være med på å underbygge påstanden om romanens tendens til å forstå kjønn som en biologisk størrelse. Kvinnen og mannen fødes med essensielle forskjeller som blant annet framtrer gjennom språket.

De mannlige karakterene i *En dag i oktober* har en tendens til å forherlige den kvinnelige stumhet. Og i likhet med Barbara Johnsons påstand blir stumheten som mannen opphøyer, feminisert i motsetning til de gifte kvinnene i romanen som gråter, starter krangler og baktaler hverandre. Kjønnsforståelsen som biologisk betinget, framtrer idet kvinnen knyttes til de kaotiske elementene i naturen.

Tordis Ravn har blitt fratatt sin personlige røst og dermed muligheten til å snakke på egen hånd. Stumheten kan også, slik jeg har tolket konstruksjonen av Tordis sin stumhet, være et opprør mot den mannlige maktdemonstrasjon i romanen til å forme hennes karakter.

5.0 DEN MODERNE KVINNE

Den norskproduserte filmen: *Tatt av kvinnen* (2007), spiller på åpenlyste kjønnsklišjeer satt på hodet. Filmcoveret er en speilvendig av 1930-årenes filmelsker, Clark Gable, i *Tatt av vinden* (1939), det klassiske filmkysset med den aktive mann og den passive kvinne. Den moderne ”nye” kvinnen er aktiv, erobrer og forfører.

I dette kapitlet, *Den moderne kvinne*, ønsker jeg å vise fram det 20. århundres ”nye kvinne” gjennom tre faser. Første del er et historisk tilbakeblikk som viser framveksten av en ny kvinnetype med spesielt vektlegging av Norge i mellomkrigstiden. Det litterære aspektet ved den moderne kvinnen er fasens andre del. Her vil jeg blant annet støtte meg til Ebba Witt-Brattströms innledning i ”The new woman and the aesthetic opening. Unlocking gender in twentieth-century texts” og komme inn på kvinnens ”invasjon” på den mannsdominerte litterære arena. Til sist ønsker jeg å undersøke hvordan en mannlig forfatter, Sigurd Hoel, skriver kvinnene inn i litteraturen sin og gjennom romanen *En dag i oktober* viser kjønnsrelasjonene i norsk mellomkrigslitteratur. Her skal jeg studere hvordan forfatteren velger å konstruere den moderne kvinnen, representert gjennom figurene fru Tordis Ravn og Ellinor. Hva slags tanker om den moderne kvinnen settes i gang i romanen? Til sist vil jeg også studere romanens tendens til å skape nære koplinger mellom den moderne, ”nye” kvinnetypen og seksualitet.

5.1 Det 20. århundres ”nye kvinne”

Vi finner en rekke ulike begreper og definisjoner på kvinnetypen som vokste fram utover på 1900-tallet. Karin Lützen bruker blant annet benevnelsen ”den moderne kvinne” om kvinner i perioden 1915 – 1970 (Hellesund og Okkenhaug 2003:2). Videre hevder Bente Rosenbeck at kvinnene i denne perioden, som hun velger å betegne som ”overgangskvinne”, stod med et bein i hver leir: ett i intimsfæren hvor kvinnerollen bar forventninger om kvinnelighet og moderskap, et annet i den offentlige sfære, hvor kvinnen tok steget ut i en mannsdominert verden (Rosenbeck 1987:133). Ida Blom mener at begrepet ”den nye kvinne” betegner ”en kvinne som levde langvarig ugift, som selvstendig og selvforsørgende, og kanskje til og med en viss posisjon i samfunnet” (Blom 2003:255). En fjerde definisjon finner vi hos den svenske professor i etnologi, Britta Lundgren. ”Övergångskvinna” er kvinnen fra denne perioden, og dette er ”kvinnor som står vid en historisk vändpunkt mellan gamla och nya kvinnliga livssammanheng” (Lundgren 1993:54).

I *Erobring og overskridelse. De nye kvinnene inntar verden 1870 – 1940* tar Ida Blom for seg endrede forståelser av kjønn i mellomkrigstidens Norge. Denne perioden ble preget av motstridende tendenser mellom det tradisjonelle og det moderne kvinnelivet (Blom 2003:261). Hun peker videre på en ”splittelse” i kvinneligheten som omfattet en tidsbegrenset utfolding av livet som moderne kvinne før det ”virkelige” livet ventet (Blom 2003:262).

Fram mot mellomkrigstiden ble det gjennomført reformer som både juridisk og økonomisk styrker kvinnene. Viktige kvinneseire ble vunnet. Kampsak nummer en, allmenn stemmerett for kvinner, gikk gjennom i Stortinget 1913, etter mer enn 20 års politisk debatt (Melby 2005:257). Kvinners adgang til høyere utdanning var vedtatt allerede før første verdenskrig brøt ut. Revisjon av ekteskap og skilsmissegivning i 1918 åpnet for at kvinner kunne bryte ut av voldelige og nedverdiggende ekteskap. Likevel bærer denne tiden preg av et motsetningsforhold mellom teori og praksis. Rettslig likestilling mellom kjønnene var et faktum, men det hersket like fullt store ulikheter mellom kjønnene (Melby 2005:257).

I innledningen, ”Husmortid. 1900 – 1950”, peker Kari Melby på et stabilt kjønnsrollemønster på tross av store demografiske, næringsøkonomiske og politiske forandringer (Melby 2005:258). Selv om Hellesund og Okkenhaug hevder at tiårene etter første verdenskrig inneholder viktige endringer i kjønnsrelasjoner i og med gradvis oppløsning av den viktorianske kjønnsordningsarven, finner vi, i løpet av 1920-tallet med ytterligere tildragning på 1930-tallet, sterke krefter i samfunnet som ønsket ”den nye kvinnen” (”med korte skjørt og kameratslig omgang med det annet kjønn”) tilbake til hjemmet med påfølgende huslige forpliktelser (Hellesund og Okkenhaug 2005:8). Når det gjelder kvinnens forhold til spørsmål som omhandlet seksualitet, synes Ida Blom å se en mer åpnere holdning til dette temaet utover på 1900-tallet. Vi finner offentlige debatter om abort og prevensjon, samt en holdningsendring vekk fra et syn på seksualitet som reproduksjon (Blom 2003:260).

Den moderne, typiske ”nye kvinnen” i mellomkrigstiden, kom i hovedsak fra borgerskapet eller småborgerskapet. Hennes framtrøden i det offentlige rom karakteriseres på to måter sett i lys fra betrakterens ideologiske bakgrunn: en frigjøringskikkelse eller en samfunnstrussel. At den moderne kvinnen øvet et voksende problem for samfunnets normer, finner vi blant annet i trusselen for ekteskapet, samfunnets gode og orden (Okkenhaug og Hellesund 2003: 3).

Den demografiske revolusjonen vi finner ved starten av det 20. århundre, førte til ”kvinneoverskudd” og flere ugifte kvinner. Det ”nye” i kjønnsrollemønsteret var at andelen av ugifte, pepperlø og peppersvenn, omfattet så mange. Ifølge tall fra Statistisk sentralbyrå var antallet ugifte innenfor aldersgruppen 25 – 49 år i 1931: kvinner 33,3 % og menn 34,4 (Statistisk sentralbyrå 1998). De ugifte og selververvende kvinnene ble mer synlige fordi de ble delaktige arbeidere i det offentlige rom (Blom 2003:255). Til tross for dette sank yrkesaktiviteten blant voksne kvinner (Melby 2005:261). Videre ble befolkning, ekteskap, seksualitet og kjønn gjenstand for politiske tiltak.

Mellomkrigstiden blir ofte karakterisert som ”husmorens epoke”. Endringer i kjønnsrollemønsteret gav også utslag i holdninger til ekteskapet. Ida Blom påpeker at tross to generasjoners ulike syn på hva ekteskapet skulle bygge på, kjærligheten eller fornuften, var fellesnevneren likevel at ektemannen skulle være det forsørgende kjønn. Kari Melby skriver at hele ¾ av voksne kvinner ble privat forsørgt i 1950 (20 år etter utgivelsen av *En dag i oktober*) (Blom 2005:257). Det var utelukket for kvinnen å dele forsørgerinntekten, samt utenkelig at mannen deltok i huslige gjøremål (Blom 2003:259). Selv om tjenestepikeyrket var det viktigste yrket blant kvinner helt fram til andre verdenskrig, finner vi en økende kvinnelig arbeidsstokk innenfor funksjonæryrkene (Blom 2003:260). Likevel bidro et prinsippvedtak i LO i 1925 til en ytterligere negativitet rundt husmorrollen ved å motarbeide begge ektefellers lønnede arbeid, et vedtak som rammet kvinnene (Melby 2005:296).

Kvinnelitteraturen etter 1. Verdenskrig inneholdt diskusjoner omkring forandringene i seksualmoralen. Vi finner trekløveret: ny tid, ny kvinne, ny seksualitet. Kvinnens frihet i samfunnet gav gjenklang i fiksjonen (Fahlgren, Hirdmann og Witt- Brattström: 1996:373). Etterkrigstidens ”nye kvinne” fant sine forbilder i førkrigstidens kvinneopprør med retten til å elske. Veien hadde dog gjort henne kommersialisert. Hun gjør seg til kjenne i filmen og i bøker, og:

her dukker konturene frem af storbyens overfladekvinde, en sminket, moderiktig kvinde med egen indkomst, om end den var lille, og det gav et mer frit forhold til mændene. Denne nye kvinde med ”sex appeal” og en ”professionel” holdning til den traditionelle kvindelighed, bevæger sig på eller overskrider ligefrem grænsen mellem det gamle seksuelle systems ”pæne” og ”slemme” pige (Fahlgren, Hirdmann og Witt-Brattström 1996:374).

I flere svenske forfatterinners bøker framstår den nye kvinnen som farlig og overfladisk. Bak den skremmende fasade finnes en tiltrekking, også for kvinnene. Ida Blom anvender benevnelsen "backfish" om en kvinnetype som lot seg til kjenne i 20-årene: en ung kvinnetype som inntok en mer "mannlig" tilnærming av både interesser og utseende. Hun stod på ski og dro på sykkeltur, røykte sigaretter, deltok i kafélivet og gikk på kino. Når det gjelder utseende finner vi kvinner som klippet håret kort, gikk med langbukser eller iscenesatte seg i motsatt ytterpunkt ved å ta i bruk korte skjørt (Blom 2003:260).

Karin Johannisson hevder at ifølge medisinsk litteratur fra siste del av 1800-tallet var kvinnens seksualdrift fraværende eller bare svak (Johannisson 1994:58). Dette stod i skarp kontrast til 1700-tallets åpnere syn på den kvinnelige seksualitet. På 1800-tallet starter avseksualiseringen av kvinnen. Her blir kvinnen fratatt en mulighet til å leve ut sitt begjær. Hennes seksuelle virksomhet ble knyttet til moderskap og reproduksjon (Johannisson 1994:58), samtidig som kvinnens seksuelle frustrasjon knyttes til en rekke sykelige tilstander som blant annet hysteri.

At kropp og kjønn ble fag og lege- og naturvitenskap, betydde at fødsel, menstruasjon, seksualitet, fruktbarhet og overgangsalder, inkludert kvinnelighet og morsrolle, ble knyttet sammen med biologi. Kvinnelivet og kroppens funksjoner ble betraktet som noe stabilt og uforanderlig, bestemt av naturlover (Rosenbeck 1992:410).

Den kvinnelige seksualitet forties og fremmedgjøres, samtidig som den offentlig- og vitenskapliggjøres (Johannisson 1994:59).

Første verdenskrig innleder et brudd med fortiden når det gjelder kvinner og seksualitet. Bente Rosenbeck peker blant annet på samtidens debatter og litteratur som introduserte unge, ugifte kvinner til seksuallivets mange gåter (Rosenbeck 1992:429). Tidligere hadde bruk av sminke betydd at kvinnen stod til seksuell rådighet. Nå tok kvinnene i bruk sminke også utenfor bordellene og teatersalene. Den kvinnelige seksualiteten ble etter hvert akseptert som eksisterende (Rosenbeck 1992:430). Og debatttemaet om fødselskontroll var et av de mest provoserende spørsmål i 1900-tallets første del (Rosenbeck 1992:432).

5.2 Det 20. århundres ”nye kvinne” i litteraturen

Et hovedkennetegn i kvinnelitteraturen fra begynnelsen av det 20. århundre og noen tiår framover, er forestillingen om kvinnen som et erotisk og seksuelt vesen, ”på leting etter en moralsk og sosial sammenheng som har plass til og anerkjenner hennes begjær” (Iversen 1989:10). Noen tiår tidligere, om lag hele 1800-tallet, hadde den dominerende forestillingen gitt et inntrykk av at det seksuelle begjæret var egenskaper forbeholdt mannen. For kvinnens anliggende, var det seksuelle begjæret truende på hennes streben etter åndelig og moralperfeksjon (Iversen 1989:10). Nå finner vi en ny, sterk og offensiv kvinnelig selvbevissthet som gjorde seg gjeldende både i samfunnsdebatten og i litteraturen. Hulda Garborg gir, med essaysamlingen *Kvinden skabt af manden* i 1904, et av de første litterære tegn på dette skifte innenfor kvinnelighetsoppfatningen. I verket setter Hulda Garborg både kvinnen og kjønnsforholdene under en ny forståelse. Selv om verket møtte kritikk fra flere hold, også fra kvinnelige side, står det igjen som et markert brudd med tidligere tenkning.

Hos mange norske kvinnelige forfattere fra denne tiden finner vi en sammenheng mellom den nye kvinnerollen og tragiske skjebner. Både Sigrud Undset og Nini Roll Anker frammaler denne sammenhengen: den nye kvinnerollen ”er forbundet med store omkostninger og lidelser” (Iversen 1989:14). I deres verker går ”forsvaret for den erotiske lysten sammen med en uttrykt overbevisning om at lidelsen og skuffelsen er grunnleggende vilkår i kvinnetilværelsen” (Iversen 1989:14).

”Hvorfor finnes det så mange bøker om kvinner skrevet av menn, og så få bøker om kvinner skrevet av kvinner?” spurte Virginia Woolf i 1929. Hvorfor er kvinner så mye mer interessante for menn, enn menn er for kvinner, undres hun.

Have you any notion how many books are written about women in the course of one year? Have you any notion how many are written by men? Are you aware that you are, perhaps, the most discussed animal in the universe? (Woolf [1929]1994:31).

Kanskje ligger forklaringen i at mannlige forfattere på denne tiden i så stor grad benyttet seg av kvinners erfaringsverden i romanene sine for at dette i neste omgang hadde svært mye å si for mannlighetens bekreftelse.

Ebba Witt-Brattströms *The new woman and the aesthetic opening. Unlocking gender in twentieth-century texts* (2004) tar i innledningen, ”The new woman specter in modernist aesthetics”, for seg den litteraturhistoriske konteksten og det litterære aspektet ved den moderne kvinnen i det 20. århundre. Hun støtter seg på en rekke kvinnelige litteraturforskere på området.

Witt-Brattström peker på den nye kvinnens gjenferd i modernistisk estetikk og sier at den kvinnelige estetikken har måttet vike for de mannlige forfatterne gjennom store deler av det 20. århundre (Witt-Brattström 2004:1). På sin side anklages de mannlige forfatterne for å påta seg makten til å definere hva modernismen skulle være. Denne tendensen er høyst levende hos de kvinnelige litteraturforskerne Sandra M. Gilbert og Susan Gubar. I trebindsverket *No Man`s Land* (1988-93) hevder de at modernismen er et mannsdominert felt. Det er mennene som har stått for definisjonen av dens innhold og på den måten ekskludert kvinnelige forfattere. Idet kvinnene likevel begynte å ”invadere” den mannlige litterære arenaen på begynnelsen av 1900-tallet, ble modernismen definert som et ”ingenmannsland”.

Witt-Brattström mener at vi kan si noe mer og nytt om modernismens estetikk ved å innreflektere dens kjønnsdimensjon. Da vil både den mannlige og den kvinnelige fiksjonen anses som et felt som kan forandres og utvikles uten sosiale restriksjoner (Witt-Brattström 2004:1). Hun mener videre at vi har en tendens til å tenke for mye i litterære epoker. Denne måten å studere litteratur på, har hatt en tendens til å skyve kvinnen ut.

If we try our best to steer clear of splitting the century into different literary periods [...], similarities in gender representations and thematic connections will appear from Modern breakthrough of the 1880s and the fin de siècle to the emancipatory period between the world wars, woman`s lib genres, and textual postmodernity (Witt-Brattström 2004: 1)

Den kjønnsblinde estetikken som har herjet og derfor produsert et kjønnsforhold på 90/9 forbeholdt mannlige nobelprisvinnere i litteratur må vekk. Derfor må den mannsdominerte kanon revideres, sier hun (Witt-Brattström 2004:1).

Witt-Brattström argumenterer, ved å støtte seg til Rita Felski, for at feminiseringen i den modernistiske stilen er åpenbar. I innledningen gjennomgår hun litteraturen og starter analysen ved århundreskiftet. På den ene siden diskuterer hun kjønn gjennom estetikken og på

den andre siden analyserer hun hvordan dikterne av kjønn forandrer seg gjennom det 20. århundre (Witt-Brattström 2004:3). Witt-Brattström hevder at fin de siècle oppfant en kjønnsrettet poetikk som formet en av de mektigste diskurser som estetikken har utviklet, men at denne ikke har blitt skikkelig dokumentert i den tradisjonelle litteraturhistorien.

Det alternative estetiske uttrykk ved den nye kvinne var grunnlagt i sosiale eksperimenter av nye kjønnsroller. Disse innlemmet forbindelser mellom diskurser av den nye kvinnetypen og konstruksjonen av det moderne, maskuline subjekt (Witt- Brattström 2004:3).

Konstruksjonen av ”kvinnen”, utenfor den mannlige betraktning, ble oppnådd i den nye kvinneromanen. Dette var en sjanger som eksploderte ved inngangen til det 20. århundre og som hevdet at den forvaltet sannheten om kvinnen, krigen mellom kjønnene og undergangen for den Viktorianske dobbelmoralen mellom kjønnene (Witt-Brattström 2004:4). Witt-Brattström hevder med dette at hadde det ikke vært for kvinnes inntog på det litterære felt så ville kvinnene forblitt en stum gruppe. Kvinnes litterære bidrag byr på et skifte innenfor den modernistiske litteratur fordi idet kvinnene begynte å skrive om seg selv, slik de er (Witt-Brattström 2004:4). Den erotiske kontrakt er bare et aspekt ved den nye kvinnelige roman, det andre aspektet, sier Witt-Brattström, er det nye, fryktløse, begjærlige blikk mot mannen som seksuell partner. Selv foreslår hun at det nye som kjennetegnet den nye kvinnelige fiksjon er kvaliteten i dens samtaleform. Den mannlige leser inviteres implisitt i noen sammenhenger og eksplisitt i andre til å se et glimt av det kulturelle, mystiske annet kjønn som hittil aldri har gjort seg til kjenne i sin naturlige form (Witt-Brattström 2004:5).

Witt-Brattström oppsummerer kort forandringene innenfor den nye kvinnelige litteratur fra begynnelsen av det 20. århundre fram til nyere tid på denne måten:

The drastic change from the brave New Woman, set upon telling the truth(s) of woman, to the masquerade of womanhood, is observable in literature as New Woman fiction turns into the emancipation novel of the 20s and 30s, when the woman of double qualities was mass produced, to the postwar disillusionment novel, where woman tend to become the victims of resorted masculine standards. Only with the appearance of the witness literature of Women`s lib does something radically new seem to happen in terms of politics and an aesthetics of the body (Witt-Brattström 2004:7).

5.3 Det 20. århundrets ”nye kvinne” i *En dag i oktober*

I behandlingen av den ”nye kvinnen” i *En dag i oktober* ønsker jeg å vise hvordan Sigurd Hoel velger å framstille og konstruere en kvinnetype jeg synes å se representerer den ”nye” kvinne på 1900-tallet. Det er fru Tordis Ravn som gjennom konstruksjon og iscenesettelse lever ut den moderne kvinnes ulike og mange karaktertrekk. Men i tillegg ønsker jeg å trekke fram den unge Ellinor som et eksempel på framveksten av en ny kvinnetype. Behandlingen av den moderne kvinne i *En dag i oktober* må sees i lys av mellomkrigstidens kontekst. Dette var kvinner som i sin iscenesetting og framtrede var moderne for sin tid. Moderne i kraft av å komme med noe nytt og i kraft av å utfordre allerede aksepterte kjønnsnormer. En kan si at disse kvinnene strakk grensene for allmennhetens akseptable regler og utfordret på den måten kjønnsrollemønsteret.

Jeg har valgt å dele analysen inn i tre deler. I den første delen skal jeg undersøke på hvilken måte fru Tordis Ravn og Ellinor konstrueres og iscenesettes som 1900-tallets bilde på den moderne og ”nye” kvinnetypen. Fru Tordis Ravn og den unge Ellinor framstår som romanens to eksempler på en ny kvinnetype. Dette fordi de, ved sin livsførsel, bryter med de tradisjonelle forventningene, forventningene til hva det innebærer å være kvinne. I andre del vil jeg gi et bilde av hvordan romanaktørene responderer på bakgrunn av hva de karakteriserer som den moderne kvinnes oppbrudd fra konvensjonene. Hvordan forholder de seg til Tordis som den ”nye” kvinnen ved å vise en negativ holdning til hennes livsførsel? Idet Tordis bryter med normene for kvinnelighet, oppstår hennes problemer. Romanaktørene stiller ingen spørsmål ved hennes tidligere liv. Det vises ingen forståelse for hennes valg og skjebne. Det er når hun bryter med konvensjonene og på den måten inntar en mannlig posisjon, at problemene blir synlige. Til sist ønsker jeg å sette spørsmålsteget ved romanens tilbøyelighet til å skape en sammenheng mellom kroppen og den moderne, ”nye” kvinnen, og mellom den moderne kvinnen og seksualiteten. Dette fordi jeg ser en tendens til at romanen trekker klare paralleller mellom 1900-tallets nye kvinnetype og seksuell utfoldelse. Hvilke utfordringer skaper den ”nye” kvinnen for synet på kjønn og seksualitet?

5.3.1 De moderne kvinnene: Tordis og Ellinor

En dag i oktober produserer to bilder av kvinnekjønn. Et bilde viser de tradisjonelle, gifte kvinnene og et annet bilde viser den moderne, ”nye kvinnen”. Disse to kontrastfylte framstillingene generaliserer på en side kvinnen, mens den på den andre siden skaper spenninger og konflikter gjennom hele romanen.

Miljøet i *En dag i oktober* skildrer den borgerlige standen i mellomkrigstidens Oslo. Typiske borgerlige trekk var mannens utdanning og arbeid, ansettelse av tjenestepiker i hjemmet, boforholdet til familiene og den ekteskapelige innordningen med mannen på jobb og kvinnen hjemme. Kapitalismens klassisk-borgerlig familiekultur er svært framtreddende i romanen: homo economicus (mannen ute i arbeidslivet og i samfunnet), femina domestica (kvinnen hjemme) (Fausing, Kieselberg og Clausen 1986:32).

Hovedeksemplet på romanens bilde av en tradisjonell, gift, borgerlig kvinne finner vi representert i *En dag i oktober*, og det blir spesielt synliggjort gjennom et sitat av dr. Arvid Ravn.

Den moderne anvendte vitenskap har flyttet det meste av hjemmets, det vil si kvinnens, arbeide ut av hjemmet. Derved er dette arbeide i virkeligheten overtatt av mannen, som må skaffe penger til alle innkjøpene. Kvinnen har til gjengjeld fått en masse ledig tid, ledig energi, ledig erotikk (123)

Grosserer Hammer beskriver ytterligere den gifte kvinnens hverdag:

[...] - konene hadde for lite å gjøre, rente i byen, ble pyntedukker, satt på konditori og forspiste seg på kaker og konfekt og formiddagen – for ikke å snakke om portvinen – flirtet med hvem som helst, la seg ned for et godt ord, gjerne for en neger, om det skulle være, bare for sensasjonens skyld – tomt, elendig liv (42).

I *En dag i oktober* framstår Tordis Ravn som den nye og moderne kvinnen, kvinnen som beveget seg i det offentlige rom, gikk på kafé og kino (139), stod på ski (149), sminket seg (22), fikk seg selvstendig arbeid (35) og gjorde et valg med å ta abort (158). Fru Tordis Ravn opptrer økonomisk selvstendig og tillegger seg en egen plattform i tilværelsen. Hun skaffer seg egen leilighet og arbeid i magasinet *Dernier Cri* etter at hun reiste fra sin mann. Tordis' sivile status som nyskilt settes også i sammenheng med hennes moderne uttrykk. Den moderne, ”nye” kvinne blir, som vi senere skal se, bundet sammen med seksuell praksis. Det er allment kjent i ”nummer syvogtyve” at Tordis har et fritt syn på seksualiteten. Jens Ellefsen, som en periode var hennes elsker, beretter blant annet om de gangene de søkte sammen i trøst og hun ”[...] – hadde tillatt ham [...]” (62).

Kjønnskonsensjonene oppdages i jakten på bruddet, og Tordis Ravn representerer selve bruddet på de konsensjonene samfunnet framsetter. Dr. Arvid Ravn lister opp Tordis' handlingsmønster som jeg mener langt på vei illustrerer at hun kan anses som en moderne kvinne.

Bryte ut av et mislykket ekteskap. [...]. Leve sitt eget liv, klare seg selv. [...]. Bryte med den konsensjonelle moral. [...]. Stå på egne bein, økonomisk og moralsk (84).

Tordis er, i sin måte å føre et dobbelt liv på, på linje med en 50 år nyere utgave av Nora. Hun inntar en forventet kvinnelig iscenesettelse på den ene siden. En iscenesettelse som, i følge Judith Butler, er en illusjon fordi den kjønne erfaringen er ritualisert (Butler [1990] 2007:45). Tordis imiterer sin tids gjeldende kjønnsnorm. På den andre siden bryter hun, som vi har sett, normer for kvinnelighet. Hun inntar en mer mannlig posisjon. Her mener jeg at det moderne aspektet gjør seg gjeldende.

Det er ikke så mye kjennskap vi får til Ellinor. Likevel har jeg valgt å se på henne som et bilde på en karakter som skal representerer fremveksten av en ny kvinnetype. Ellinors ytre momenter av opprør og selvstendighet og den tekniske løsningen ved kapittelinnstillingen, knytter henne til det moderne. Ellinor er datteren til fru Welland, en kvinne som er villig til å gjøre alt for sin datter. Hun gjør opprør og krever selvstendighet overfor sin mor. Dette demonstrerer hun ved å pakke sin koffert og annonsere at hun flytter hjemmefra. ”- Jeg går til Gerd og ligger der i natt. Så får jeg se hva det kan bli til siden. I nødsfall slutter jeg gymnasiet og tar meg en post” (80). Ellinors selvstendige holdning og ønsket om å være herre over sitt eget liv var en moderne tanke blant mellomkrigstidens unge jenter. Tidligere var kvinnen henvist til ekteskapet som en reddende plattform i voksenlivet.

Kapittelinnstillingen i romanen har noen steder fått titler som speiler det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret i samtiden. Når romanen beveger seg fra leilighet til leilighet, og vi blir kjent med de ulike personene og familiene, er det mannen som står som representant for familien. ”Byråsjef H. Ribe og frue” (24) og ”Lektor Gabrielsen og frue” (74) er eksempler hvor både stillingen og mannen som overhode er en framtrødende faktor. Kvinnene blir ikke selvstendige individer, men framtrer gjennom mannen de er gift med, og på den måten blir deres identitet dannet ut fra ektemannens navn. For eksempel fru Ribe (189), fru Malling

(185) etc. Ellinor er den eneste som har fått et underkapitel i eget navn (76), (dersom vi ser bort fra enke fru Welland) og får derfor en mulighet til å forme sin egen identitet.

5.3.2 Reaksjoner rundt den moderne kvinne

Romangalleriet har mange og ulike meninger knyttet til den ”nye” kvinnen, Tordis. Hennes oppbrytende og grensesprengende livsførsel skaper en respons som stadig blir et tilbakevendende og diskutert tema i romanen. Jeg tror det var vanskelig for kvinnen å være moderne. Tryggest å være kvinne når man er kvinne. Vi søker og trenger anerkjennelse og bekræftelse på vår identitet. En moderne tilværelse ville nødvendigvis ikke gjøre henne frigjort, men skape mange ulike og harde utfordringer. Disse utfordringene og hindrene skapes av samfunnsborgerne, og i *En dag i oktober* gjennom de øvrige karakterene. De tolker, gir svar og påtar seg en definisjonsmakt til å dømme og hevde at noe er galt. Denne makten er vanskelig å stå imot.

Den moderne kvinnen i mellomkrigstiden, som gjerne hadde sin bakgrunn i borgerskapet, ble betraktet på to måter: en frigjøringskikkelse og en samfunnstrussel (Hellesund og Okkenhaug 2003:3). Tordis blir satt i en stilling hvor ”[...] kvinner ble hatefulle på henne, alltid, som oftest fra det sekundet de så henne. Hvis de ikke ble forelsket i henne. Hvis de ikke ble begge deler på en gang” (84). Sitatet ovenfor og de mange ulike utsagn og kommentarer gir oss grunner til å anse henne som både frigjøringskikkelse og samfunnstrussel.

Det var uunngåelig. Hun måtte gå til grunne. [...]. Ved sin blotte eksistens var hun en trusel mot hver kvinne, hvert ekteskap i sin nærhet. Et varsel om andre og bedre tider. En svale – men det gjør ingen sommer. For tidlig ute – fryser i hjel (185).

Dette er et bilde på den moderne kvinne vi møter i *En dag i oktober*, og hva hun må forvente seg: en determinert skjebne. Hun går foran, på tvers og bryter samfunnets konvensjoner. Hun setter kvinnerollen i utfordrerposisjon. Hun gir et håp og *et varsel* til den kommende generasjon; kanskje kvinnens situasjon vil forandre seg. *En svale* er et bilde på et lite og svakt vesen, *men det gjør ingen sommer*. Svalen alene kan ikke forandre en hel årstid, en innarbeidet norm for hvordan det forventes at en fører sitt liv. Den moderne kvinnen i romanen, inkarnert i Tordis Ravn, *fryser i hjel* fordi hun er for tidlig ute, for moderne for samfunnet, og må derfor stå alene.

Som frigjøringskikkelse framstår Tordis som et håp til samfunnets kvinner i en ellers så grå hverdag. Tanken på å bryte opp fra et ekteskap var vanskelig for kvinnen, men Tordis viser at det kan være mulig. Det finnes et håp og en mulighet for kvinnen til å stå på egne bein og forsørge seg selv. Fru Ribe drømmer om å "[...] kunne gjøre seg fri, fri som fuglen – skulle av seg denne trange, ulidelige ensformige tilværelsen, fly ut – som en sommerfugl" (35). Denne tanken hadde bare blitt sterkere "[...] siden fru Ravn var flyttet til huset" (35). I beundring over den heltemodige Tordis uttaler blant annet Fru Ribe: "Hva fru Ravn hadde kunnet gjøre, kunne *hun* også gjøre" (35).

I *En dag i oktober* er det også kvinnene som opponerer mot samfunnstrusselen, Tordis. Jeg mener at de gifte kvinnene i like stor grad som mennene er opprettholdere og formidlere av det tradisjonelle borgersamfunnets normer og regler.

Hun hadde jo faktisk virket oppløsende på alle – ja, på alle begreper. Rømt fra mannen. Nektet å ta imot underholdning. Slikt måtte man da kalle temmelig enestående. *Det* måtte vel sies å – ja, å virke oppløsende på all moral. Og her i gården hadde hun jo faktisk levd som en – ja, som en forargelse for alle ordentlige mennesker. Forførte alle de menn hun kom i nærheten av. Eller fordreiet hodet på dem i alle fall, med kunstene sine (175).

Misunnelsen blant de øvrige gifte kvinnene synes stor. Hun utsettes flere ganger for svindel, opplever baktalelse og sladder. Hennes sivile status som nyskilt, samt en rekke herrebesøk, går ikke upåaktet hen blant leieboerne i nummer 27. De tegner en sammenheng mellom den skilte kvinne og hennes tilbøyeligheter til å framstå løssluppen. "Hun har jo, så vidt jeg vet - [...] - ført et temmelig uregelmessig liv. Ja – sånne fraskilte fruer!" (29).

I romanens slutfase, "Atter et anstendig hus" (185), kommer fru Eide med en uttalelse som vitner om en lettelse etter at trusselen er ute av verden. Trusselen er Tordis, men nå har hun tatt sitt eget liv, "og nå er da nummer syvogtyve atter et anstendig hus [...]" (192).

Tordis Ravn skal selv ha uttalt følgende om den motstanden fra kvinnelig hold hun opplever, samt de anonyme brevene hun fikk fra noen av fruene i gården. "Kvinnene er fæle – men mennene er verre – nei, kvinnene er verst" (84). Dette synes jeg sier mye om hvordan de gifte kvinnene evner å bruke den makten det ligger i å være bærere og opprettholdere av et tradisjonelt kjønnsyn.

5.3.3 Den moderne kvinnen og seksualiteten

Romanen stiller implisitte spørsmål ved kjønnsforståelsen og seksualiteten hos den moderne kvinne spesielt. Men som et underliggende nivå foregriper romanen kvinnens forhold til seksualiteten. Jeg ser at den moderne kvinne knyttes til bildet på seksualitet og jeg vil derfor studere koplingen mellom den moderne kvinnen og seksualiteten ut fra tre vinkler. For det første ønsker jeg å gi et kort omriss av hovedtendensen i den seksuelle kjønnsnormen som kommer fram i *En dag i oktober*. Hvor stiller romanen seg til kvinnens og mannens seksuelle utfoldelse? Og hvordan stiller romanen ulike betingelser for kjønnene? For det andre vil jeg studere hvordan romanen binder Tordis og Ellinor til seksualiteten. Til sist vil jeg finne ut hva slags seksualitet den moderne kvinnen blir konstruert til å representere. Her vil jeg spesielt studere hva slags tendenser som kommer fram gjennom ordbruken og mennenes mange kommentarer i de ulike seksuelle situasjonene. Hva skjer med den moderne kvinnen og hva skjer med synet på den seksuelle utfoldelsen?

Den seksuelle praksisen vi kan lese om i *En dag i oktober*, knyttes til den ekteskaplige arena. Spesielt kvinnen skulle vise tilbakeholdenhet. Dette punktet er ikke noe som framkommer eksplisitt i teksten, men et inntrykk vi sitter igjen med. Selv om romanen byr på et par ”feilskjær” hvor kvinnene bedrar sine menn, er ekteskapenes ytre fasade preget av samfunnets norm. De seksuelle framstillingene mellom ekteparene viser kvinnen som den tilbakeholdende og mannen som den handlekraftige part. Mannen tenner startskuddet for den seksuelle akten til tross for kvinnens påståtte underernæring på det erotiske felt. Dette er en videreføring av et gammelt syn på kjønnene, mannen som den aktive part, kvinnen som den passive. Denne tendensen ser ut til å framtre som et forbilde i romanen, blant annet representert gjennom Ove Malling.

Det var noe dypt gripende over en kvinne som følte seg uimotståelig draget til en mann, men nektet å vedstå seg det – av takt, av hjertets finhet, men sikkert også av angst for hva som kunne skje - (72).

Kvinnen skulle være tilbakeholden. Og i nattescenen hvor Hammer plutselig begjærte sin kone, og vekket ”[...] hennes dovne, men villige kjød, og hadde henne [...]” (187), er det tydelig at det er mannen som er den aktive og tenner startskuddet for akten, mens frua passivt følger etter.

Romanen har også en tendens til å stille ulike betingelser for kvinner og menn når det gjelder frihet til seksuell utfoldelse. Dette synes jeg kommer spesielt godt fram i en monolog til Grosserer Hammer hvor han snakker unnskyldende om mannens små ”nødvendigheter”.

Å, denne evige kvinnelige mistenksomheten – *den* var det som ødela ekteskapene, og ikke mannens utroskap. Tvert imot, mannens utroskap, den var en nødvendig sikkerhetsventil den, en aldeles nødvendig sikkerhetsventil! (45).

Sitatet viderefører samfunnets tilbøyelighet til å, om ikke akkurat å frata, så i alle fall undertrykke kvinnens rett til seksualitet, samtidig som den videreformidler en disiplinert dobbeltmoral som menn ofte skjulte seg bak. Dobbeltmoralen åpnet for én seksualitet hjemmehørende i det pene hjemmet og en annen som fikk sitt utløp i mørke bordeller og vellystige budoarer. Dette gir også mannen en ytterligere godkjent åpning for å kunne leve ut fri holdning til de seksuelle driftene.

Jeg har kommet over en rekke sitater i romanen som skaper sterke koplinger mellom den moderne kvinnen og hennes seksuelle frigjørelse. Både fru Tordis Ravn og Ellinor iscenesettes som seksuell frigjort ved å leve ut sitt begjær på utenomekteskapelige arenaer. Det er primært ved å studere ordbruken hos romanens mange stemmer hvor man ser at Tordis som ”ny” og moderne, og Ellinor som fremadstormende, blir bundet til seksualiteten.

Tordis karakteriseres blant annet som ”[...] lettsindig, en ”moderne” kvinne [...]” (62). Allerede her ser vi at romanen, her representert gjennom Jens Ellefsen, lager en sammenkopling mellom lettsindighet på den seksuelle arena og kvinnen iscenesatt som moderne. Tordis Ravn får mange lignende uttalelser og kommentarer mot seg gjennom romanens framdrift.

Hun oppfattes videre som en ”[...] synderinne [...]” (19) og en ”[...] *sånn* dame” (79). I uttalelsen ”en *sånn* dame” ligger det mange underliggende føringer for hvordan Tordis blir tolket som en moderne og ”ny” kvinne. Fru Malling mener at Tordis` uanstendige livsførsel består i at hun var ”omsvermet bestandig, ute på leven og moro sent og tidlig [...]”(176). Hun fører et ”[...] temmelig uregelmessig liv” (29) hvor grobunnen til hennes undergang settes i sammenheng med statusen som en av de ”[...] fraskilte fruer!” (29). Fru Welland hevder velvillig at hun til og med kan se på Tordis Ravn at hun er en lettsindig kvinne.”[...] for en

lettsindig kvinne, *det* måtte man vel i alle fall si at hun var – og slik så hun ut, det måtte man si [...]” (22). ”En *sånn* dame” blir da summen av alle kommentarene og synspunktene som knyttes til Tordis som et seksuelt motiv.

Student Amund Moen drømmer sine lange dagdrømmer om Tordis. Også her avsløres romanens tilbøyeligheter til å forme Tordis til bilde på det seksuelle.

Men når han tenkte nøyere på henne – gangen, smilet, de fine gjennomsiktige hendene hennes med de blanke, rosenrøde neglene – han hadde sett hendene hennes på trikken en gang – da falt han ut av den gylne drømmen (105).

Her er det viktig å legge merke til “[...] hendene hennes med de blanke, rosenrøde neglene [...]” som et bilde på, både en moderne kvinne, og på den seksuelle tiltrekningen det ligger i de røde neglene hos fru Ravn. For Amund Moen ligger det noe utpreget seksuelt og fristende i Tordis` moderne og kvinnelige iscenesettelser.

I kapitlet *Natten* (183) blir den moderne kvinnes seksuelle begjær og lyst igjen utfordret. Ellinor er bildet på den oppblomstrende og unge kvinnen i endring idet hun i de sene nattetimer oppsøker den unge Amund Moen. Hun inntar her en rolle som ofte ble knyttet til mannlige handlemåter. Hun er den aktive, den som oppsøker det motsatte kjønn med en seksuell underliggende hensikt. Reaksjonen vi får fra Amund, konstaterer hvordan rollene plutselig er snudd og at dette skyldes den delen av Ellinor som ønsker å være ”ny” og moderne. ”- Så, dette er den såkalte moderne unge piken” (195), sier student Amund Moen og undrer seg videre over ulike aspekter ved den nye og ”ukjente” kvinnen mens han vakkende tenker på Ellinors initiativ. ”Er hun sånn? Og hvis hun er sånn, hva betyr så det? Hva mener hun – hva tenker hun – hvem er hun?” (195).

Det er viktig å merke seg at det hele tiden er mannen som uttaler seg og ikke kvinnens egne seksuelle erfaringer som skildres. Dette gir oss ikke innblikk i den kvinnelige seksualiteten i mellomkrigstiden, men hvordan mannen knytter den nye kvinnetypen til det seksuelle og hvordan hans begjær og fantasier utfolder seg.

På bakgrunn av romanen vil jeg trekke følgende slutning: En moderne kvinne er en kvinne som lever ut sitt seksuelle begjær utenfor ekteskapets rammer. Hun våger å kaste seg ut, vise

sitt begjær og inntar en utfordrerposisjon til mannen som den aktive parten. Romanens holdning til den ”moderne” seksualiteten gir en nedlatende og dømmende status.

Det bildet som tegnes av den moderne kvinnen, er en kvinne med drifter og begjær. Men dette bildet er langt fra positivt fra mannens synsvinkel. Hvordan, som vi i det følgende skal se, blir seksualiteten til den moderne kvinnen representert? Ved å gå dypere inn og studere ordbruken i utvalgte situasjoner hvor den moderne kvinnen nevnes i seksuelle ordelag, får vi et inntrykk av hvordan romanen skaper et særskilt seksualitetsuttrykk for de moderne kvinnene.

Først vil jeg vise hvordan den moderne kvinne skaper en seksualitet som blir preget av synd. Utdraget er hentet fra en situasjon hvor Amund Moen ligger inne på sitt værelse og drømmer begjærlig om leiegårdens to moderne kvinner.

Når han lå om kvelden og tenkte på Ellinor, og tankene ble hetere og hetere – da hadde det hendt at det ikke lenger var henne han tenkte på, men fru Ravn. Han var inne hos henne, så skikkelsen hennes som var så dristig, som en oppfordring til utukt -. Han kledde henne av. Plagg for plagg, bøyde henne bakover, løftet henne, bar henne som han visste andre hadde gjort – og hun vred seg under ham, deilig, smidig, som en orm – nei, en svulmende, deilig og syndig kvinne, hviskende, stønnende utenkelig, usigelige ord -. Hun var farlig. Han var redd henne (105).

”Smidig, som en orm” er karakteristikk som sammen med ”syndig kvinne” gir sterke assosiasjoner til historien om syndefallet i genesis. I 1. mosebok kapittel 3 er det slangen¹⁴ i Edens hage som forfører Eva til å ete av frukten til det forbudte tre, og lar videre Eva lure Adam til å gjøre det samme. Kvinnen framstilles i historien som en smidig, slu orm. Når jeg velger å sammenligne det bildet bibelen kan skape av Eva, med den karakteren Tordis får i romanen, er det fordi dette får fram et bilde av en kvinne (Tordis) som konstrueres med en seksualitet av fortryllende, forførende og fortærende art. Idet mennene fantaserer om Tordis, fantaserer de også om en syndig seksualitet sammen med en syndig kvinne. Dette gjør ”akten” til en viss grad forbudt. Det ser ut til at de forbudte elementene likevel er med på å trigge seksualiteten. I alle fall hvis vi skal tro Amund Moen rett: ”Men nettopp det at hun var så uoppnåelig, skjønt hun var en lettsindig, en utsvevende kvinne, nettopp det måtte gjøre henne enda mer lokkende, enda farligere” (105). Hennes utseende ”[...] det brune håret med kobberglansen i, som virket så hett og farlig [...]” (16) tegner også et bilde av en utfordrende

¹⁴ Slangen i bibelen blir tolket som inkarnasjonen av djevelen.

kvinne. Nettopp kobberfargen, en nyanse innenfor nyanser av rødt, har gjennom historien symbolisert den seksuelle, faretruende kvinnen.

Jeg merker meg videre følgende valg av ordvendinger som forekommer idet Amund fantaserer om Tordis. "[...] skikkelsen hennes som var så dristig, som en oppfordring til utukt [...]" (105). Han drømmer videre (i sitatet ovenfor) at han "[...] bar henne som han visste andre hadde gjort [...]" (105). Dette vitner om en sterk bevissthet rundt det faktum at Tordis har vært sammen med andre menn. Denne holdningen er iøynefallende også hos Jens Ellefsen idet hans tanker kverner rundt den moderne kvinnen, Tordis:

At hun var hva man kalte lettsindig, en "moderne kvinne" at han ikke var den første og ikke ble den siste, det gjorde kanskje forholdet til en viss grad unnskyldelig. - - (62).

Den seksualiteten mennene iscenesetter idet de fantaserer om Tordis, inneholder syndige og faretruende elementer på den ene siden. På den andre siden vitner det om et negativt og objektiverende syn på den seksualiteten som Tordis presenterer. Forholdene blir uskyldiggjort fordi hun har et fritt syn på seksualiteten. Dette vitner om sterke forbindelser til den seksualitet som knyttes til bordeller og prostitusjon.

Hvis vi vender tilbake til genesis, ble konsekvensene av Evas ulydighet, det såkalte syndefallet, den straffen Gud gir Eva og hennes etterkommere: "Jeg vil gjøre din møie stor i ditt svangerskap; med smerte skal du føde dine barn, og til din mann skal din attrå stå, og han skal råde over dig" (Bibelen 1962:4). *En dag i oktober* konstruerer en "ny" kvinne som snur på hodet de gamle forestillinger omkring kvinnens underdanige seksualitet i forhold til mannen. Den "nye" og moderne kvinnen forsøker å nærme seg mannen. Selvstendig og ugift forsyner hun seg av de mannlige fristelser. Ellinor og Tordis utfordrer mennene på den seksuelle front ved å innta en ledende rolle. De går fra den passive til den aktive part. Dette skremmer mennene. De føler seg truet av det ukjente ved den "nye", moderne kvinnen. "Han var redd henne. Hun var avgrunnen" (105) uttaler student Moen mens han tenker på den moderne kvinnen.

Tendensene viser at gjennom det seksuelle blir den moderne kvinne i *En dag i oktober* konstruert som en forfører. Det er tydelig at hun utgjør en usikkerhet fra mannens ståsted. Hun er farlig, sterk og aggressiv, og drevet av lyst suger hun kraft og fornuft ut av mannen.

Mennene vil ha kontroll i seksuelle situasjoner, men blir utfordret av den ”nye” kvinnen. Den mannlige angst for hva som kan skje når de faste rammer slippes fri, er en tendens som jeg finner svært fremtredende i romanen. Hva fører dette til?

Den dragende og faretruende seksualitet blir dermed ført over på kvinnen. Hun inntar en rolle som fallisk kvinne. Med denne mener jeg at kvinnen symbolsk har overtatt mannens kjønn ”fallos”, samt de egenskapene som tilknyttet mannens seksualitet (beherskelse og makt). I kjølvannet av dette gror det i romanen fram en grunnleggende ambivalens hos mennene mellom angst og lyst for den moderne kvinnen. Hun blir både bildet på madonna og skjøge på en og samme tid. Mannen uttrykker en engstelse for det grenseoverskridende. Ellinor og Tordis Ravn er begge kontraster til de gifte kvinnene når det gjelder å ta kommandoen i seksuelle situasjoner. Mannen føler seg truet og hjelpeløs i forhold til sin egen seksualkraft. Hun framstilles som et mann-etende uhyre. Hun berøver hans kraft og identitet. Kvinnekjønn, seksualiteten og sanseligheten knyttes til de utsagn om henne som betyr død og undergang. Med sin seksualitet framstår hun som en destruktiv og faretruende kraft for den mannlige identitet.

Tordis Ravn og Ellinor framstår som En dag i oktobers bilde på den moderne, ”nye” kvinnen både i konstruksjon og iscenesettelse. Romanens øvrige figurer gir en ambivalent respons på den moderne kvinnes framtrede i *nummer syvogtyve*. Tordis oppfattes som trussel, men gir også håp om forandring.

Den moderne kvinnen er moderne fordi hun har en seksualitet. Seksualitet er ikke entydig knyttet til moderskapet og kvinnens biologiske fangenskap. Men hun konstrueres med en seksualitet som var både banebrytende og skapte redsel hos både kvinner og menn.

5.4 Avslutning

Den historiske gjennomgåelsen viser at det finnes ulike definisjoner av begrepet ”den nye kvinnen”. Fellesnevneren kan synes å være en kvinne som står med et bein i hver leir. Hun er preget av og må forholde seg til de gamle normene, samtidig som hun utfordrer disse ved å handle på tvers av dem. Den ”nye” kvinneskikkelsen i Norge, i tiden rundt 1920-30, ser ut til å ha vært en kvinne som skilte seg ut på områder som livsførsel og arbeid, så vel som på klesdrakt og offentlig framtrede. Denne utviklingen må også sees i sammenheng med

utviklingen i samfunnet for øvrig, spesielt med tanke på kvinners økte rettigheter og innflytelse.

Innenfor det litterære feltet ser vi at den ”nye” moderne kvinnen også begynte å gjøre seg gjeldende. Ebba Witt-Brattström sier at litteraturen fra fin de siècle og fram mot vårt århundre inneholder sterke tendenser til at vi kan anse litteraturen fra denne perioden for å inneholde kjønnsrettede motiver, men at det gjerne har blitt oversett i tolkningsammenhenger. Dette har i sin tur ført til at den kvinnelige litteraturen har blitt skjøvet på sidelinjen og at kanon byr på en overrepresentasjon av mannlige forfattere. Ved å innlemme kjønnsdimensjonen i nytolkningen av modernistiske verker, vil dette by på et mer rettferdig utgangspunkt for kvinnelige og mannlige forfattere.

I *En dag i oktober* ser vi hvordan Tordis Ravn og Ellinor konstrueres som et bilde på den ”nye” moderne kvinnen i iscenesettelse og i forhold til seksualiteten. I møtet med de andre karakterene i romanen anser de den moderne kvinnen som bilde på en samfunnstrussel, men også en frigjøringskikkelse. Gjennom analysen fant jeg en klar tendens til å sette den moderne kvinnen i sterk sammenheng og gjerne som et bilde på seksualiteten. Den seksualiteten hun blir satt til å representere, er preget av karakterenes syn på den lettsindige, syndige og uregelmessige moderne kvinne, men også en seksualitet som symboliserer synd, fristelser, fare, avgrunn og aggresjon. Hun inntar og utfordrer mannen som den aktive og bærer på den måten i seg et bilde på mannens frykt for å miste sin identitet.

6.0 KVINNEKROPPEN SOM OBJEKT FOR MANNENS BEGJÆR

Det mannlige begjær er et stadig tilbakevendende motiv i *En dag i oktober*. I forrige kapittel, *Den moderne kvinne*, så vi at Tordis Ravn og Ellinor blir konstruert som en moderne kvinne med spesielt vektlegging av seksualiteten. Seksualiteten ble på sin side preget av det løsslupne med sterke forbindelser til bordeller og prostitusjon. Den moderne kvinnen framstod som skjøgeaktig forførrerske som skremte vettet av sine menn.

Ellen Bjørnstad sier i sin hovedfagsoppgave (1974) om *En dag i oktober*:

Mannen stiller seg selv som subjekt og konstituerer derved kvinnen, "den Andre" som objekt.¹⁵
Slik dr. Ravn har definert Tordis' oppgave i ekteskapet, og slik andre menn også oppfatter henne, er hun nettopp henvist til en slik rolle (Bjørnstad 1974: 61).

Bjørnstad peker på romanens tilbøyelighet til å stille kvinnen i andre rekke. Jeg ønsker å ta dette poenget litt videre. Ingen av kvinnene i *En dag i oktober* representerer noe utover det å være kjønn. De er fanget i sin seksualitet som ektefeller, elskerinner, koblersker eller mødre. Perverterte former for kjønnsliv kommer også til syne i de kjærlighetsløse borgerlige ekteskap, i utroskap og i fantaseringen om Tordis Ravn.

I dette kapitlet, *Kvinnekroppen som objekt for det mannlige begjær*, vil jeg la det mannlige begjær komme til syne. Jeg vil undersøke et utvalg av romanens mannlige karakterer (Ribe, Hammer, Ellefsen, Malling, Eide og Amund) og hvordan de lar sitt begjær komme til uttrykk gjennom fantasi og dagdrømmer om Tordis Ravn (senere også Ellinor). I denne prosessen ser jeg at kvinnen blir et objekt for det mannlige begjær. Og jeg vil undersøke denne tendensen i romanen, samtidig som spørsmålet om kjønn gjør seg gjeldende.

Som vi har vært inne på tidligere, kommer skikkelsen fru Tordis Ravn i hovedsak fram gjennom romanens øvrige persongalleri. Spesielt dannes hun gjennom mannens begjær etter henne, hans dagdrømmer, fantasier og forherliggjørelse av hennes kvinnelige kropp. Eller som Solveig Hammer fortvilet og full av sjalusi utbryter:

¹⁵ "Den Andre" tolker jeg på Bjørnstad henviser til en teori av Simone de Beauvoir fra *Det annet kjønn* (1992). Hovedtanken består i at hva som er «kvinnelig» og hva kvinner kan gjøre, er skapt i en verden der mannen er Den Første og kvinnen Den Andre. (Beauvoir [1970] 1992).

Som om det ikke er fullstendig klart at alle mennene her i gården går og glør på henne, og smiler til henne, og tenker på henne, og drømmer om henne, og Gud vet hva mer! (45).

Analysen vil derfor dreie seg i hovedsak om Tordis Ravn og mannens begjær etter henne. I slutfasen, den skremte elsker Amund Moen, innlemmes også karakteren Ellinor til videre drøftelse. I fortolkningsperspektivet vil jeg benytte meg av motiver fra *Mannens historie i bilder* av Fausing, Kieselberg og Clausen (1986). Her har jeg blant annet hentet inspirasjon til motivet om mannen som elsker og forholdet til kvinnen. Dette fordi jeg ser en sammenheng mellom den rollen mannen inntar mens han fantaserer om Tordis, og hvordan hun gjøres til et kroppslig objekt.

6.1 Mannens følelser for kvinnen: erobrer og ridderlig elsker

Mannens historie i bilder (1986) tar for seg ulike mannstyper og kvinnens påvirkning framstilt i kunsten. Mannens følelser for kvinner har vært et uuttømmelig tema og skapt slagkraft i estetiske framstillinger gjennom alle tider. Mannens følelser for kvinnen og mannens posisjonering som elsker har to gjennomgangstemaer ifølge Fausing, Kieselberg og Clausen: "[...] det er *erobreren* og *den ridderlige elsker*" (Fausing et al. 1986:69). Idet mannen framstilles som en erobrer, inntar kvinnen rollen som bytte. Dette er et elsket klisjebilde som ofte kommer til uttrykk på filmerretet. For eksempel i de utallige framstillingene av Bond-pikene. Momenter som knytter seg til det mannlige bildet av erobreren, er "[...] *forføreren*, *den anonyme elsker* og *Voyeuren* (kikkeren)" (Fausing et al 1986:74).

"Den anonyme elsker" og "kikkeren" fjerner seg fra det elskede objekt. Berøringsangsten er et moment her og ønsket om fri fantasering uten restriksjoner om følelsesmessige bånd (Fausing et al. 1986: 75). I det elskereren kan kikke og forbli anonym, er han også immun, usårbar og fri. Det studerte objekt, kvinnen, har ikke noe på han. Det finnes ingen vitner og derfor ingen straff. Handlingen forblir en ufarlig hobby (Fausing et al. 1986:77).

På den andre siden, tar *den ridderlige elsker* gjerne form som "*beskytteren*, *befrieren* og *beileren*" (Fausing et al. 1986:74). Disse to bildene av den mannlige elsker viser at det ruger en sterk ambivalens i mannens forhold til kvinner. Noe som resulterer i at kvinnen i kunsten presenteres som skjøge eller som madonna. (Fausing et al. 1986:74).

6.2 Elskerne

I analysen vil jeg presentere hver enkelt av de mannlige figurene i *En dag i oktober* som konstruerer Tordis som et objekt for deres begjær. Presentasjonen rommer to forhold. For det første en beskrivelse av den mannlige karakter slik den framtrer i romanen. Og for det andre vil jeg gå dypere inn i motivene der hvor den mannlige karakter fantasierer om Tordis. Jeg vil undersøke, på bakgrunn av de mannsmotivene jeg har vært inne på, hvordan de posisjonerer seg i forhold til Tordis. Hva slags tanker har de om seg selv som en potensiell elsker til Tordis Ravn, er et motiv jeg vil gi oppmerksomhet, fordi det viser mye informasjon om hvordan kvinnen objektiveres ut fra mannens begjær.

Mannen inntar en mellomposisjon ved å være erobrer og ridderlig elsker på en og samme tid. Mannen tildeles en tittel som jeg mener karakteriserer det begjærsfulle forholdet de inntar til fru Tordis Ravn. Tittelen gjenspeiler også visse egenskaper i deres karakter. Som vi i det følgende skal se, tar maktposisjonene i konstruksjonen ulike former. Selv om de alle karakteriseres som elskere, er dette sett ut fra mannens ønske og ikke fra den reelle og faktiske siden. De ønsker alle å være Tordis sin elsker, men denne dimensjonen overlates stort sett til fantasiens verden. Motivene fra *Mannens historie i bilder* vil kunne belyse hvor mannen plasserer seg i forhold til Tordis. Til sist i analysen kommer den mannlige begjærstrukturen til Ellinor gjennom Amund Moen inn i bildet.

6.2.1 Den strukturerte elsker

Byråsjef Holger Ribe framstilles som en mann med sans for hverdagens repeterende og faste struktur. ”Presis klokken kvart på fire spiste byråsjefen middag” (24). Halv fem ventet middagssøvn, avkledd. ”[...] han våknet alltid på slaget halv seks, kledde seg og gikk en tur på et visst sted [...]” (26). ”[...] kvart på seks kom han inn i spisestuen, hvor kaffen stod ferdig” (26). Alt han foretar seg skjer i sedvanlige og presise bolker. Han er fornuftens mann, og fra første oktober av tok han ”alltid kalosjer på når han gikk ned i departementet, likegyldig hvordan været var” (24). I det store og det hele portretterer romanen et humoristisk bilde av en byråsjef som gjerne lager oppstyr under middagen fordi saltkaret ikke er plassert på riktig sted på bordet (25). Videre forsøker han til en hver tid å unngå alle ting som medfører forstyrrelser i hans faste rutiner. Byråsjefen gir en komisk årsaksforklaring på ettermiddagens opprørende scene. At byråsjefen og fruene kom opp i en heftig krangel den ettermiddagen, har en naturlig årsak. Avvik fra normalen skyldes uorden i

hverdagsrytmen. ”- Ti over seks. Har ikke klokken slått? Å, det er sant, slagverket er jo i ustand. [...]. Hadde den slått, så hadde vi sloppet alt dette her” (31).

Ribes ”trege mage” (26) og allergiske tilbøyeligheter for både sjø- og fjellferier, setter ham i en nokså stusselige mannsperson (27). Vi får vite at byråsjefen som ung hadde en lettsindig episode av ungdomsforvillelse. Episoden har ført til katastrofe og Holger som en steril ektemann (30), noe som neppe gir videre støtte til hans manglende maskuline framreden. Ytterligere tilspissing må nok tilværelsen som hanrei skape. Det viser seg blant annet at hans kone har bedratt ham hele to ganger (33).

Byråsjefens kjennskap til fru Ravn rommer stort sett det han har plukket opp fra fru Ribes sjalusipregede oppdateringer. ”Hun har jo, så vidt jeg vet – etter hva du har fortalt – ført et temmelig uregelmessig liv” (29). Romanen gir ingen hint i retning om faktisk kjennskap mellom Ribe og Tordis. Når Ribe undrer seg over hva som har hendt med Tordis, ser vi en glidning og vekselvirkning fra empati til et fokus som setter utseende og kropp i sentrum: ”Stakkars fru Ravn. Så nydelig. Hva kunne det være som hadde hendt henne?” (36). Den videre spekulasjonen rundt Tordis hysteriske utbrudd gir hint til mannens kroppslige begjær.

Et eventyr for meget, formodentlig. Mon hun hadde lokket mange menn ut på eventyr? Det kunne ikke nektes at hele damen, skikkelsen hennes, gangen, det særegne, dulgte lille smilet når hun gikk på gaten og ikke så på noen – ja, egentlig var det visst ikke noe smil engang, tvert imot var det kanskje noe tungsindig – men det var alltid som et eget lys over ansiktet, en – hva skulle man kalle det – en oppfordring til dans. Og mange menn hadde nok fulgt denne oppfordringen (36).

Og byråsjefen selv er temmelig avslappet når det gjelder hans ”følelser” for henne. Om denne ”oppfordringen” har han et avbalansert syn til eget begjær: ”Hvis han selv hadde vært yngre og mer eventyrlysten - men alle eventyr straffet seg” (36).

Selv om byråsjefen i det store og hele fører sine rutiner på opplevelsen av fru Ravn, oppfatter vi en vekselvirkning mellom fornuft og begjær. Hans dragning mot dette nydelige vesenet overskygger til tider den empatiske medfølelsen for hennes livssituasjon. Når det gjelder byråsjefens posisjonering innenfor rammen av mannsmotivene vil jeg si at han inntar en forsiktig og tilbakelent rolle som anonym elsker. Det later ikke til at byråsjefen ønsker seg

følelsesmessige bånd til Tordis. I et han kan forbli anonym i sine betraktninger vil aktiviteten unngå å forstyrre hans strukturerte liv.

6.2.2 Den beskuede elsker

”Klokken fem reiste de seg, gikk ut, så seg om, ble enige om å ta seg et slag på Karl Johan og se på sakene. Det var fine saker” (41). Denne informasjon, som gir et bilde av mannskarakteren, er noe av det første vi får presentert av Grosserer Hammer. ”Sakene”, i sitatet ovenfor, er i min tolkning ment til å referere til det kvinnelige kjønn. Allerede her ser vi hvordan den mannlige holdningen til kvinnen og den seksuelle aktivitet, gjennom Hammers syn, bidrar til å objektivere det kvinnelige kjønn.

Grosserer Hammer er 37 år, gift med Solveig og bor i *nummer tyvogtyve*. Han tilbringer hele sin arbeidsdag på kontoret hvor han bedriver forretningssysler. Hammer får også mesteparten av sin informasjon om fru Ravn gjennom sin kone, Solveig. Ellers hadde han:

[...] ikke så mye som vekslet et ord med henne engang, hadde ikke smilt til henne engang – hadde bare hilst ærbødig, de gangene han hadde møtt henne i trappen. Og det var jo bare alminnelig høflighet, det sto i reglene for god tone. Hans samvittighet var ren (45).

Jeg vil karakterisere Hammers forhold til fru Ravn, i likhet med alle elskerne, som et enveis forhold av begjær fra mannens side. Han framstår i handling og tale som en beskuer og kikker. Det er tydelig at han iakttar henne fra en passende avstand. På den måten klarer han å legge nok restriksjoner på seg selv til å bevare ”roen” i ekteskapet, samt beholde sitt fantasifulle begjærforhold til fru Ravn for seg selv. Videre later det til at dagdrømmeriet om fru Tordis Ravn karakteriseres som en flukt fra virkeligheten, fra ekteskapets utfordringer og spesielt en flukt fra fru Hammers evige snakkende kvern. ”Han måtte innrømme, han hørte ikke så nøye på henne. Han satt og tenkte på fru Ravn” (44) og utbryter:

Hun? Kommunist? Det har jeg vanskelig for å tro. Sånne pene piker blir ikke kommunister, like lite som de går inn i Frelsesarméen. Det er bare på film det, at frelsepiker er pene piker (44).

Sitatet bærer preg av en degradering av Tordis Ravn fordi hun er kvinne, og fordi hun er en pen kvinne. En degradering fra å anse at begge kjønn er utstyrt med dømmekraft og tankeevne. At det skulle være noen sammenheng mellom pene piker og fravær av engasjement innenfor samfunns- og politiske temaer, er vel lite trolig. Likevel er dette en

myte Grosserer Hammer velger å spille videre på. I den grad hans tanker er et valg og ikke en fordom.

Romanen vender stadig tilbake til skandalen rundt fru Ravns hysteriske rop, og avskjeden fra jobben sin. Idet Hammer blir oppmerksom på hendelsen, ønsker han å vise medfølelse og kanskje gi en hjelpende hånd til henne i den vanskelige situasjonen hun har kommet opp i.

Han:

[...] tenkte, at det var blodig synd på en sånn deilig pike. At det var blodig synd, hvis det var sant som fru Malling sa, at hun hadde mistet jobben sin – avskjed på grått papir til og med, en eller annen skandale. Det var blodig synd – en sånn elskelig, deilig pike (44).

Grosserer Hammer har også en tilbøyelighet til å la de empatiske tankene rundt Tordis' livssituasjon smelte sammen med sin egen begjærlige fantasi. Den hjelpeløse kvinnen appellerer til de ridderlige storhetstankene som Grosserer Hammer ønsker å leve ut. Likevel hevder han å ha "[...] den beste samvittighet av verden" (45) når det gjelder sitt forhold til fru Ravn. Storhetstankene bryter sammen fordi han inntar en beskuende plassering til Tordis. Likevel gjøres hun til et objekt i hans fantaseringer idet personen Tordis stilles i skyggen av Hammers kroppslige fokuseringer.

6.2.3 Den ensomme elsker

Jens Ellefsen bor i fjerde etasje i *nummer syvogtyve*. Han er singel og har nettopp meldt seg ut av kommunistpartiet, en ideologi han nå forstår at han aldri virkelig trodde på (59).

Ellefsen befinner seg i en fase i livet hvor "[...] han hadde mistet alt som hette røtter" (59).

Han var "[...] gnaget av tvil om hvor han hørte hjemme" (60). Derfor har han endt opp i et vakuum mellom flere grupper, etterlatt i ensomhet.

Jens møter fru Ravn første gang "[...] en dag tidlig på høsten [...]" (60), "[...] mens han gikk å så etter hybel [...]" (61). Tidligere hadde han bare sett henne da hun plutselig dukket opp i kommunistkretsen hvor han vanket på den tiden. Der vakte hun "[...] en viss, litt skrekkblandet nysgjerrighet [...]" (60). Der skilte hun "[...] seg ut fra omgivelsene inntil det påfallende, ja, inntil det anstøtelige, ved sitt utseende og vesen" (60). Hans eget førsteinntrykk av henne: "[...] det var noe fritt, sanselig, dristig, eggende, syndefullt ved

skikkelsen, gangen, ansiktet, smilet hennes” (60). Hun var ”[...] på én gang altfor tiltrekkende og altfor farlig” (61).

Gjennom Ellefsens tilbakeskuende erindringer, mens ”[...] han satt inne på den mørke hybelen sin og tenkte tilbake på den måneden” (62), får vi et lite innblikk i hans korte forhold til fru Ravn. Det hele startet via en dialog da ”[...] hun fortalte at det var en hybel til leie i gården der hun bodde” (61). Jens hadde på følelsen at det var noe fru Ravn ønsket å snakke med ham om, da hun stanset ham på gaten. Verken før eller siden ble dette en realitet. Det ble Jens som snakket den måneden de holdt sammen (61). ”Hun hadde ikke snakket stort” (62), derfor kjente han henne ikke på den måten. Det ligger en tydelig objektifisering av Tordis’ kropp gjennom hele beskrivelsen av forholdet mellom Ellefsen og Tordis.

Ellefsens syn på deres forhold vitner om en nedlatende holdning til kvinner som velger å leve ut sin seksualitet. ”At hun var hva man kalte lettsindig, en ”moderne” kvinne, at han ikke var den første og ikke ble den siste, det gjorde kanskje forholdet til en viss grad uskyldig. - - ” (62). Seksualiteten mister sin betydning. Kvinnen, som objekt, er klar til og utnyttet.

I etterkant undrer Jens Ellefsen seg over årsaker til at hun tillot forholdet. ”Det var kanskje derfor hun hadde – hadde tillatt ham – at hun kanskje hadde håpet å få snakke med ham, betro seg til ham, få hjelp hos ham - - ” (62). Begge to er overlatt til ensomheten, og forholdet er også basert på utryggheten det ligger i å stå alene. Han søkte den trøst som var å få. Likevel føles erindringene skamfulle da han ”[...] hadde ligget og grått mellom brystene på en kvinne” (62). Han unnskylder seg med at til og med Jesus, i Getsemane, og Lenin, med påstander om syfilis, ikke kunne ”[...] si seg fri for svake stunder” (62). ”[...] hun måtte jo ha visst hva hun gikk inn til når hun ville leve et liv på tvers av vedtektene i denne svarte tiden (65).

Likevel:

Erindringer kom og kom. Han burde skamme seg; men han var klar over at det var med en viss glede, ja nytelse at han husket disse stjalne stundene, da hun lå og strøk ham over håret (62).

Ellefsens tanker er preget av en ambivalens mellom skammen og begjæret på den ene siden, og skammen over å vise sine følelser, nedgradere seg selv, for en kvinne på den andre siden.

Når begjæret får slippe til, posisjonerer han seg som en erobrer som utnytter kvinnen til egen nytelse og behov.

6.2.4 Den hevngjerrige elsker

Ove Malling er journalist og opplever avslag på avslag idet han sender inn manuskripter til forlaget. Han føler at alt sammensverger seg mot ham. ”Atter en gang hadde verden forsøkt å knekke ham” (66). Likevel vil han ta hevn. ”Han - som var skapt for de store overskrifter over seks spalter: Ove Malling skriver i dag - - ” (69). Romanen beskriver et bilde av en mann som er lei av svidd suppe og ukokte poteter fordi hans fete og dovne kone flyr på byen og glemmer tiden som vanlig. ”[...] han slet for føden, arbeidet sent og tidlig for å holde det gående” (70). Men ovenfor deres felles datter viser han sin stolthet og glede (67).

Ekteskapet dreier seg om det sedvanlige. ”De spiste i taushet. Det var blitt til det etterhånden. Hun hadde jo sine evige romaner som hun ytterst nødig slapp når hun spiste [...]” (69). ”Og han hadde sine aviser – foruten alle de stormfulle tanker som jagde og jagde lik rovfugler i hans sinn og aldri ga ham ro” (69). Mallings første, lidenskaplige, forelskelse over sin kone, er historie for lenge siden.

Å, men var det ikke i stil med hele hans øvrige skjebne at han skulle kaste bort hele sin lidenskap, sin kjærlighet på en kvinne som mistet sin sjarm, sin livlighet, sitt humør i samme øyeblikk hun ble gift, og sank ned i sin dovenskap som en dyne (70).

Kontrasten mellom Mallings følelser for sin kone, ”han hatet synet av henne” (71), og Tordis, er enorm. Hans ”[...] lidenskap for fru Ravn eksploderte som en naturkraft, et skybrudd, med det samme han så henne [...]” (72). Malling mener det er

[...] noe dypt gripende over en kvinne som følte seg uimotståelig draget til en mann, men nektet å vedstå seg det – av takt, av hjertets finhet, men sikkert også av angst for hva som kunne skje – (72).

Han innbiller seg at Tordis også går rundt med ”[...] en tyfon av lidenskap inni seg” (72) i sine følelser for Malling. Og fantaserer om samtaler hvor Tordis skal avstå et forhold dem i mellom: ” - Kjære Malling, De har jo kone og barn, og De bor i samme gård som jeg – hvordan skulle det kunne gå – De må ikke tenke på sånt – ” (72).

I sin bitterhet til verden og evige tanker om hevn, er Malling en av dem i leiegården som har vært med på å sende trusselbrev til fru Ravn.

[...] han hadde gjort det i en underlig dobbeltfølelse overfor henne – et slags kjærlighetshat, i voldsom eksaltasjon, fordi hun til tross for at hun måtte, måtte være forelsket i ham, allikevel nektet ham enhver gunst. Ja - han hadde hatet henne fordi han begjærte henne, samtidig som han hadde hatet sin kone fordi han ikke lenger begjærte *henne* (73).

Jeg får en følelse av desperasjon i Mallings begjær for fru Ravn. ”Han hadde tenkt at hvis en ulykke skulle ramme henne på grunn av disse brevene, så ville han hjelpe henne, støtte henne, trøste henne, om det så skulle koste ham hans hjerteblod” (73). Mallings fantasi ovenfor fru Ravn er preget av ridderlige storhetstanker om sin egen, tenkte rolle. Likevel utvikler han et elsk/hat - forhold til fru Tordis Ravn som framprovoseres gjennom hans hatefulle syn på sin egen kone. Dette gjør at han bedrar den sin kone med Tordis, og Tordis med sin kone:

Og da han hadde fått vekket hennes dovne, men villige kjød, og *hadde* henne – mens hans tanker dvelte ved henne som han ikke fikk, ved henne som døde fra ham – da visst han med demonisk triumf, at nå bedro han den ene med den andre, og den andre med den ene (187).

I Mallings fortvilte situasjon over Tordis sin manglende interesse i forkant av selvmordet, og at hun nå døde fra ham, inntar han en posisjon hvor han prøver å heve seg over tapet og skuffelsen. Triumfen gir Malling en følelse av seier:

Nå *hevnet hans seg på skjebnen*. Tanken fylte ham med ny kraft, han følte, han visste, at ham kunne intet knekke, ingen motgang, ingen ulykke, intet! Han følte seg som en seierherre, ridende inn i en erobret by (187).

6.2.5 Den erobrende elsker

S. P. Eide, ”[...] fiskergutt fra Jæren, 49 år, sakfører, eier av fem, snart seks leiegårder [...]” (89), beskrives som ”en svær, røslig kar [...]” (87) og er også *nummer syvogtyves* eier og vert (87). *En dag i oktober* tegner et bilde av en kynisk mann med utpreget sans for materielle goder. ”Han hadde ingen sympati for dem som tapte og tapte” (94). Han skryter egenhendig over alle sine verdimeslige erobringer: ”[...] pengeskabet [...] kjøpt på

tvangsauksjon etter skipsmegler Bugge” (90). ”Elfenbenskniv [...] kjøpt på dødsboauksjon etter konsul Steen”(91). Ellers er han en mann som er glad i makt:

Det fylte en med en egen følelse, å vite at det satt noen et sted og ventet på ens avgjørelse – og var avhengig av den avgjørelsen. Ingen ubehagelig følelse. Den gjorde bevisstheten om makt levende i en – så en kjente, en var til (95).

Eide sprer om seg med kostbare gjenstander og triumfer som forsterker hans maskuline storhetstanker om seg selv. Elfenbenskniven kan i tillegg tolkes som et fallossymbol og gir grobunn til å ytterligere understreke Eides posisjonering som maskulin erobrer. Samtidig kan kniven fungere som et attributt til rollen som beskytter.¹⁶ Eide er på den ene siden beskytter og på den andre siden jegeren/erobreren i fantasiverdenens forhold til Tordis Ravn.

Eide har en lov som han følger i livet: ”*Allting kommer til den som forstår å vente*” (92). Denne ”livets seirende lov” overfører han til sine kvinnelige erobringer. Bildet av Eide som den tålmodige erobrer, synliggjøres ved en framstilling av ham fra da han var liten gutt:

Han måtte huske på seg selv som gutt, når han fikk smørøyet i grøten. De andre skyndte seg å få smøret i seg; men han spiste rundt kanten, rundt og rundt, kom langsomt nærmere, dypet bare forsiktig i smøret – til han var kommet innpå det fra alle kanter, og kunne spise den siste biten av smeltet smør i munnen, mens de andre, som for lenge siden hadde spist opp sitt, så på ham med grådige øyne (92).

Denne taktikken har han benyttet seg av hele sitt liv i materielle og kvinnelige erobringssituasjoner. Etter at han passerte millionen, ”[...] – da gikk det som en frigjørelse gjennom ham, en spenning forsvant [...]” (93). ”Tenk at han skulle bli nesten femti år, før han skjønnte at det gjaldt samme loven for kvinner som for hus og aksjeselskaper: ikke bedøm innholdet etter fasaden” (93). I det store og det hele framstår S.P. Eide som en skikkelig skjørtejeger. ”Det hadde vært et rikt år. Og forretningene hadde ikke lidd” (94). Han knegget og lo over sine ”[...] underlige, hete minner” om kvinnene han har klart å kapre (kontordamen, kvinnen på kortvarebutikken og fru Hammer) (93).

I sine begjærende tanker om fru Ravn, planlegger han hvordan hun skal bli det neste byttet.

¹⁶ Tarzan, beskytteren, framstilles ofte med fallossymboler, kniven, som et attributt.

Han hadde ikke lagt noen fast plan for hvordan erobringen av Tordis skulle skje, men "[...] han hadde ventet, sett tiden an, fulgt henne nøye" (96). "Fra den dagen, da hans kones snakk hadde gjort ham oppmerksom på henne, hadde han visst det: du skal bli min gris, du!" (96). Videre hadde han blitt en ivrig tilhører til all sladder om fru Ravn, fra hans kone, fru Gabrielsen og fru Hammer (96). Derfor mener Eide nå at "[...] så var tiden inne - så tok han fatt på selve smørøyet" (96).

Han kjente hennes veier nøye nå. Nydelige, nydelige pike. Maken til bryster! Dristige, overmodige, nesen til værs. Hun hadde besatt ham. Han falt i tanker om henne nede på kontoret, midt under viktige konferanser, så for seg det overmodige brystet, den lette gangen, det bleke, lysende ansiktet, Ja, hun hadde trengt seg inn i hans aller helligste. Det endte med at han tenkte på henne dag og natt (96).

Den fantaserte situasjonen som utspiller seg i Eides arbeidsværelse, har tydelige kunstneriske og forførende motiver. Skildringen framstiller helten, Eide, og hvordan han skal overliste Tordis. "Slik gikk gasellen til vanningsstedet – lettbenet, engstelig kanskje, men munter. Så ikke løven, der den lå i gresset, fulgte sin lille venn med øynene og *ventet*" (97).

I dette sitatet er spillet og leken dominerende. Eide konstruerer et bilde av fru Ravn med dyrisk begjær. Han henter kjente jaktelementer fra dyreverdenen idet han beskriver sine erobringfantasier. Han er løven og jegeren, den sterke, som ligger og lurert på byttet sitt. Tordis er selve byttet, uvitende om hans planlagte angrep. "Han tenkte på den tiden som nå kom da han skulle si: Tordis – Tordis" (97).

S. P. Eide veksler mellom å være erobrer og beskytter. Han avslutter med beskyttende storhetstanker i sitt "framtidige" forhold til fru Ravn: "Var det elskeren som hadde vært stygg mot henne – vel, hans time skulle komme. Den som våget å krumme et hår på hennes hode –" (98).

6.2.6 Den skremte elsker

Stud. philol. Amund Moen er en av de single leieboerne i *nummer syvogtyve*, som bor på hybel "[...] vegg i vegg med fru Ravn" (13). I sin fremtreden er han en usikker og forsiktig ung mann. En som ikke kan "holde disiplin" i klassen hvor han var timelærer, en lang, mager og sjenert type. Dette ender opp i et liv hvor han nødig går ut i frykt for å møte elever med

”[...] deres spydige, overdrevent høflige hilsener og latter [...]”(99). Innetilværelsen med dens Deichmansbøker, er det som får fritiden til å gå. Amunds dårlige selvbilde er påfallende, og han feller en hard dom over seg selv.

[...] han hadde fått den forestilling at enhver kunne se det på ham: at han var det forakteligste av alt, en lærer som ikke kunne holde disiplin, en klovn for den verste, elendigste lille snørrete idioten i den dumme klassen. Han hadde ikke visst at noen ting i livet kunne være så nedverdiggende (100).

Romanen tegner et bilde av en ung mann fra landet som tidligere har levd et vernet liv. Som student og arbeidstaker i byen, fyller han plassen som et forsvarsløst bytte (101). ”I denne leiegården hvor det krydde av mennesker, hadde han lært hva ensomhet var” (101).

Studenten har to kvinner i sitt liv. Tordis er bare tilstedeværende i fantasien, mens Ellinor blir kvinnen han faktisk lever ut sitt seksuelle begjær med. Som vi skal se overfører Amund sin nervøse framtrede på kvinnene han ”forelsker” seg i.

Men det hadde hendt ham umulige og gruelige ting. Når han lå om kvelden og tenkte på Ellinor, og tankene ble hetere og hetere – da hadde det hendt at det ikke lenger var henne han tenkte på, men fru Ravn. Han var inne hos henne, så skikkelsen hennes som var så dristig, som en oppfordring til utukt -. Han kledde henne av. Plagg for plagg, bøydde henne bakover, løftet henne, bar henne som han visste andre hadde gjort – og hun vred seg under ham, deilig, smidig, som en orm – nei, en svulmende, deilig og syndig kvinne, hviskende, stønnende utenkelig, usigelige ord - . Hun var farlig. Han var redd henne (105).

I Amunds forelskelse er han vaklende mellom Tordis og Ellinor. Begjæret for Tordis får sitt utløp gjennom drømmer og fantasier. Han inntar en tilbakelent og usikker rolle som beskuer og betrakter.

Det er viktig å merke seg at Amund Moen lever ut sine fantasier om Tordis mens hun ligger fortvilet og hysterisk utslått i leiligheten. I tussmørket blir studenten stående å se på henne. Tordis som nå lå ”[...] tilbredt foran ham [...]”(16). Tidligere hadde han bare turt å hvile øynene på henne en brøkdelen av et sekund. Nå kan han suge til seg av inntrykk. Nå mens hun lå der skadet og ikke lenger fikk ham ut av fatning slik som de gangene han oppdaget henne i trappen, på gaten eller på en trikk (16). Det paradoksale er at han ser at hun er ensom, skadet og trenger hjelp. Likevel glir medfølelsen over i begjær. Hun ligger skadet, nedklemt i

gulvteppet, mens Amund fråtser i inntrykk. Mens hun framstår på sitt mest sårbare går han til angrep: ”Nå lå hun tilbredt foran ham, han kunne studere henne som man studerer et kart. I tussmørket, som begynte å falle, ble han stående og se på henne” (16).

Det brune håret med kobberglansen i, som virket så hett og farlig – de mørke øyebrynene og øyevippene, som sto så skarpt mot det blonde, bleke ansiktet. Det tunge blikket kunne han ikke se nå. Men den korte, trossige, litt barnslige overleppen, den hvite, høye halsen – brystene, som nesten så ut som de vokste *oppover*. Hoftene – hvor voldsomt sterkt hoften buet seg opp, når en kvinne lå sånn på siden. Utfordrende, nesten frekt (16).

Kontrasten mellom det synet som beskrives av fru Ravn, besvimt på eget værelse, og det samme bildet Amund Moen serverer oss, er stor. ”Utfordrende, nesten frekt” (16), hevder Amund om synet av den besvimte fru Ravn. Bildet av en skadet Tordis Ravn gir også assosiasjoner til det bildet som skapes av den moderne kvinnen i romanen. Hun representerer, på et og samme tidspunkt, seksualitet og død. Tordis skapes til en angstfylt kvinnefigur med en omsvermende, dragende og faretruende seksualitet. Amund bærer en tydelig ambivalent holdning til henne. På et og samme tidspunkt skaper hun frykt og vekker til live begjæret i han. Spennet mellom engstelsen for, og lysten på den aggressive, forførende kvinnen er stor.

Det er langt mellom studentens ensomme virkelighet og hverdagsfantasi. Faktisk er Amund oppmerksom på dette spranget.

Og han visste at mellom henne og ham kunne det aldri bygges bro. Men nettopp det at hun var uoppnåelig, skjønt hun var en lettsindig, en utsvevende kvinne, nettopp det måtte jo gjøre henne enda mer lokkende, enda farligere. Han var redd henne, hun var avgrunnen (105).

Amund Moen hjelper fru Welland med å håndtere den besvimte Tordis Ravn. Jeg mener at han utnytter sin post som ”redningsmann” for Tordis. Han opplever en kvinne som er preget av nød, men klarer likevel ikke å løsrive seg fra sitt hemmelige begjær.

Det var som å høre et fortvilet barn rope. Det var vel ordene, og så noe i stemmen – følelsen i den, redselen -. Og allikevel, en underlig stemme, vakker og varm, ja øm, til og med nå (17).

Amund har et anstrengt forhold til Tordis. I den virkelige verden tør han nesten ikke snakke med henne. Forelskelsen i Tordis er av den desperate sorten. Han er villig til å gjøre det meste for denne kvinnen; ” [...] stikke hånden inn i varmen for henne, la den bli til kull og aske” (106). En type Espen Askeladd som skal redde prinsessen fra alle livets farer. ”Han kunne gå til verdens ende og tilbake igjen, svømme elver, stupe fosser, gå gjennom skoger, trosse alle eventyrets farer – [...] ” (106). Hun er kvinnen han fantaserer om i hverdagen. Gjennom denne fantasien kan han rømme vekk en liten stund fra hverdagens ensomhet, og følelse av mislykkethet.

Når han tenkte nøyere på henne – gangen, smilet, de fine, gjennomsiktige hendene hennes med de blanke, rosenrøde neglene – han hadde sett henne på trikken en gang – da falt han ut av den gylne drømmen (105).

Gjemt bak vegger og dører, i mørket under dyna tør Amund virkelig å la drømmene få slippe seg løs.

Hva skjer med skikkelsen Ellinor når Moens drømmerier glir over i ” [...] at det ikke lenger var henne han tenkte på, men fru Ravn” (105)? Blir hun et konkret nytelsesmiddel i påvente av noe bedre? Et sted hvor mannen kan leve ut sine fantasier om en annen, uoppnåelig, kvinne?

Amund Moens værelse lå like ved siden av Ellinors. Så nært at han kunne høre hver eneste bevegelse og lyd derfra. ”[...] han hadde vært hjelpeløst, stumt forelsket i Ellinor fra første gang han så henne” (80). Forelskelsen var av den tragiske typen, ”[...] en forelskelse uten glede, for den var uten håp” (80). Det usikre og klønete hos Amund blir overført til hans virkelige møter med Ellinor. Han blir stiv og lam. Derfor er enhver mulig tanke på konversasjon med henne utenkelig. De gangene dette var skjedd gav det ham et rasende sinn. ”Det var gått så vidt at han i hysterisk affektasjon hadde slått seg selv i ansiktet – fordi han hadde vært så enestående klosset og hadde svettet i hendene og snublet i hvert ord” (80).

Ellinor selv ”[...] hadde alltid vært overlegen overfor ham – opphøyet, hoven, nesen til vær” (80). Hun beskrives som en rolig, klar og iskald person. Likevel:

Hun var stjernen i hans liv, den rene, uoppnåelige – som han allikevel av og til, stønnende av begjær, gramset, knuget, knuste – bare i fantasien dessverre, når han lå om kvelden og vridde seg i den hete sengen og ikke fikk sove (81).

Igjen ser vi en kvinne tilstede i Amund Moens seksuelle fantasier. Det er lang vei mellom Ellinor i Amunds fantasier, og den Ellinor vi får beskrevet i romanen. ”Det var jo Ellinor han hadde vært forelsket i” (104). Likevel, ”[...] det underlige var, at nesten like stiv og lammet som han ble av henne, ble han av fru Ravn når han møtte henne i trappen eller på gaten” (104).

Vi må skille mellom de faktiske møtene med Ellinor og hans dagdrømmer. Opplevelsene av samme kvinne er påfallende ulike. I drømmene beskriver Amund en perfekt kvinne, både kroppslig og følelsesmessig. I virkeligheten er tilstanden ganske annerledes. Amund drømmer om Ellinor, både seksuelt og om å sette henne på plass.

- Vet du, ditt hovmodige, hardhjertede troll. At jeg ligger våken i timer hver natt på grunn av deg? At jeg ligger og biter i puten og hvisker navnet ditt? At jeg kunne begå enhver forbrytelse for å oppnå deg? (81)

Mot slutten av romanen blir Amunds seksuelle fantasier om Ellinor faktiske. Da er det spesielt interessant å studere hva som skjer med Amunds bilde av den perfekte Ellinor, og på hvilken måte dette gir seg utslag når det fantaserte begjæret blir reelt.

Amund våker opp midt på natten over at det er noen i værelset hans. Det er Ellinor som søker trøst, hun er redd. Han undrer seg over hennes framtrede, at hun er så ivrig, eksponerende og pågående. Amund har mange ting han ønsker å si til Ellinor, men velger alltid en annen løsnings. Han går med halen mellom beina, og lar seg overkjøre av kvinnen han er så hemmelig forelsket i. Amund Moens forhold til Ellinor er preget av en ambivalens knyttet til forelskelse og hat, varme og kulde. Men det skjer noe den kvelden da Amund og Ellinor kommer sammen. Endringer i følelsene til Amund tar til.

Amunds syn på Ellinor begynner sakte å avta før det i det hele tatt er blitt til et forhold mellom dem. Hans syn på henne blir plutselig preget av lunkenhet, rett og slett fordi han stiger over en grense. Ved å ha seksuell omgang med kvinnen han i hengivenhet har fantasert om i lange høstkvalder, innleder han et følelsesmessig bånd mellom dem, et bånd som ikke

meldte seg i fantasiens verden. Han glir over fra kikkertilværelsen og inn i et forhold mellom mann og kvinne, som blir representert gjennom svik, manglende følelser og ensomhet.

Det er først etter at hun ikke er noe for ham lenger at de har sex sammen (195). Og Amund ligger filosoferende tilbake i sengen:

Han tenkte: - Mon det er sånn som mange sier – at det du oppnår, dermed mister sin verdi for deg. Eller er det sånn, som også noen sier – at alt skal du oppnå, men først når det har mistet verdien for deg. Han husket at han hadde kalt henne *stjernen* – for å håne seg selv og sin håpløse forelskelse. Han tenkte: - Jeg blir ikke hos deg. Det varer ikke (197).

Mannen i *En dag i oktober* inntar ulike posisjoner idet de framtrer som Tordis Ravns elskere. Posisjoneringen henger sammen med karakterenes framtrede egenskaper. Amund Moen framtrer for eksempel som en skremt elsker og holder en trygg avstand til objektet idet han ”forsyner” seg grovt gjennom blikket. Fellesnevneren synes likevel å være en stor fysisk distanse mellom elskerne og Tordis Ravn og at alle fantaseringer framtrer gjennom dagdrømming.

6.3 Kvinnen som objekt i *En dag i oktober*

Idet mannen i *En dag i oktober* forgriper seg uhemmet på kvinnen gjennom drømmer og fantasier erobrer han makt til å konstruere kvinnen som objekt for sin fantasi. Det er denne følelseskalde distansen mannen inntar til kvinnen som skaper kvinnen til objekt. Han fantasierer om henne uavhengig av hvilken livssituasjon hun befinner seg i. Det spiller ingen rolle om kvinnen er ulykkelig, ensom, hysterisk, besvimt eller død, de seksuelle dragningene fra mannens ståsted er like levende. Her møter vi romanen på det mest kyniske og kalde. Her viser romanen menneskets egoisme på sitt aller verste.

Fellesnevneren i mannens begjærstruktur ligger i avstanden til objektet. I det store og det hele konstrueres Tordis og Ellinor gjennom mannens drømmer og fantasi. Ved å kunne holde følelsene på avstand, bedrive en tilsynelatende uskyldig kikkeaktivitet, unngår de mannlige aktørene i *En dag i oktober* å knytte seg til objektet og kontrollerer derved seg selv på den ene siden, samtidig som objektet utelates fra innsyn og dermed fratras muligheten til å gripe inn i situasjonen på den andre siden.

Gjennom de mannlige karakterenes mange drømmer, forhåpninger og fantasier, konstrueres Tordis som selve ikonet på skjønnhet og begjær. Som tegn representerer hun kropp og blir et produkt av maskulin fantasi. Menneskes framstilling av henne byr sjelden på markante overganger mellom kropp og følelser, de flyter uten grenser sammen i hengivelsens rus. Menneskes ambivalens danner spenninger i Tordiskarakteren. Det merkbare er de glidende overgangene mellom liv og død. Hun representerer begge tilstedeværelsene. Hun er farlig, representerer seksualiteten på den ene siden, og døden ruger på den andre siden. Begge sider er like tiltrekkende og framstøtende for mannen på en og samme gang.

Hun er madonnaen som gjøres til skjøge, og skjøgen nesten til en hellig jomfru. Hun er begge på ett og samme tidspunkt. Dette er et motiv vi kan finne i kunsten gjennom maleriet *Sorte Madonna* av Częstochowa (wikipedia.no). Et motiv hvor kvinnen (madonnaen) er dualistisk framstilt, som en beskyttende mor på den ene siden, men mørk, sensuell og faretruende på den andre.

6.4 Humoristiske mannsfigurer

En grunnleggende ambivalens mellom mannens oppfattelse av seg selv, og den faktiske framstillingen i romanen, bidrar til å gjøre romanens mannlige karakterer som humoristiske og litt rare.

I analysen har jeg identifisert en underliggende ambivalens hos mannen mellom angst og lyst, og en mannlig frykt for det grenseoverskridende hos den nye kvinnen, og lystens utløp hos mannen selv. Spennet mellom virkelighet og fantasi gir rot til å ironisere mannen. I virkeligheten har de fleste mennene ikke snakket med Tordis. ”Og hun – hun visste knapt nok at han var til engang – visste i alle fall ikke hvem han var!” (97). Men i fantasien nedlegger de henne og begjærer henne. Dette spennet, mellom det reelle og det oppdiktete, setter mannen i en nokså humoristisk posisjon. Etter min mening havner han i en felle hvor han gjør seg selv til en latterlig figur. Han ønsker å være en hersker og erobrer, nedlegge byttet og være den som kan si Tordis! Tordis! Virkeligheten er ganske annerledes.

Distansen mellom det reelle og mannens storhetstanker om seg selv, får en ytterligere knekk i det vi leser at to av mannspersonene i *En dag i oktober* (Hammer og Ribe) lar seg bedra av

sine koner og slik blir hanreifigurer.¹⁷ Fru Hammer bryter i den forbindelse ut: ”- jeg [...] har bedradd deg, deg, deg – kvinnebedåreren, grosserer Hammer bedradd av sin kone, hahaha, hahaha!” (48). Den mest kjente hanrei i nordisk litteraturhistorisk sammenheng er nok Holbergs *Jeppe*. I *En dag i oktober* befinner vi oss nok langt fra sammenligningen mellom de mannlige karakterene og Jeppes stakkarslige mannlighet. Likevel fratas mannen litt av den maktposisjonen han gjerne vil plassere seg i. Hanreimotivet fratar mennene den autoriteten de synes å være tildelt på overflaten. Nettopp her kommer spenningen mellom fortellerens presentasjoner og karakterene inn. Mennene vil gjerne undergrave kvinnen. Dette motivet finner vi blant annet gjennom mannens konstruksjon av kvinnen som hysteriker, med et eget språk, samt en tilbøyelighet til å tanke nedsettende om den moderne kvinnens seksuelle aktivitet samtidig som den også utnyttes.

Spenningen mellom mannens drømmer og fantasi på den ene siden, og de virkelige momentene i romanen på den andre siden, resulterer i humoristiske betraktninger av mannen. Tordis blir objektet i deres drømmer. De fantaserer og planlegger møter med henne, møter som det aldri skal bli noe av, møter som de aldri våger seg ut på. Mannen gir uttrykk av å være en erobrende hersker. I sannhet er han humoristisk, rar og noen til og med hanreier.

Jeg er usikker på i hvor stor grad fortelleren gjør mennene i *En dag i oktober* til karikaturer av mannen, og hva denne åpenbare ironiske holdningen fra fortellerens side kan bety. Jeg synes at romanen både handler om mannens nokså umoderne reaksjoner til kvinnen på den ene siden, og på den andre siden kan lesninger av romanen bidra til en kritisk analyse av kvinnens stilling. Jeg vil bare påpeke at begge momentene er til stede.

Slik jeg ser det bidrar ironien til å styrke romanens kritiske potensial. Mannen blir utlevert, men jeg er usikker på om dette bidrar til en økt sympatisk holdning til kvinnen. Kvinnen i romanen stabiliseres mer eller mindre i en offerrolle. Da er det mulig å tolke ironien som et slags forsvar fra fortellerens side mot å ta på seg de stygge implikasjonene av det kjønnssystemet som kommer til syne.

¹⁷ Hanrei kommer opprinnelig fra det tyske ordet Hahnenrei som betyr hane-rådyr. Dette var betegnelser på de kastrerte haner, kapuner, hvis sporer er skåret av og festet i kammen hvor de er vokst fast og minner om horn (ordnett.no, 8.august 2008).

6.5 Avslutning

I dette kapitlet har vi studert hvordan mannen (Ribe, Hammer, Ellefsen, Malling, Eide og Amund), gjennom drømmer og fantasier, konstruerer Tordis Ravn til å være et objekt for deres fantasi. Det er flere fellestrekk mellom mannens fantasering om kvinnekroppen.

Et fellestrekk jeg synes å se hos alle "elskerne", er deres tilbøyeligheter til å la de empatiske tankene for Tordis Ravn komme i skyggen av sin egen begjærlige fantasi av kvinnen over alle kvinner. Et annet fellestrekk er også mannens fantasering om henne som et fluktmiddel fra hverdagens problemer. De bruker Tordis for å glemme sin egen ensomhet, sin miserable jobb, sitt konfliktfylte ekteskap etc. Til sist ser jeg et fellestrekk i den posisjonen de setter seg i idet de fantaserer og drømmer om Tordis. De flykter alle fra den realistiske hverdagen. I drømmene og fantasiene er de erobrere og herskere. De utnytter kvinnen, Tordis, seksuelt, også når hun framstår på sitt mest sårbare.

Samlet sett skaper denne ambivalensen mellom det fantaserte og det faktiske en humoristisk slutt. Idet vi som leser ser forbi det som faktisk utsies fra mannen, ser vi at han setter seg selv i en humoristisk mannsfigur.

7.0 AVSLUTNING

Mine funn har kretset rundt analysen av hvordan *En dag i oktober* konstruerer kvinnen ut fra de fire hovedområdene: *Den hysteriske kvinnen*, *Det kvinnelige språket*, *Den moderne kvinnen* og *Kvinnekroppen som objekt for det mannlige begjær*.

I motivet om *Den hysteriske kvinnen* har jeg påpekt romanens konstruksjon av kvinnen som hysteriker, samt den nære koplingen mellom hysteri og femininitet. Vi møter hysteri ut fra to nivåer i romanen. I det første nivået inngår hysteribenevnelsen i en mer hverdagslig språktone. Her kaller mennene oppgitt sine koner for hysteriske idet de er lei av hverdagslivets slit. Det andre nivået viser en anvendelse av hysteri som resulterer i at kvinnen nedvurderes og fratras makt. Jeg har sett det som en fruktbar løsning å sammenligne Sigmund Freuds analyse av den hysteriske Dora med *En dag i oktobers hysteriske*, Tordis Ravn. Etter min mening blir både Dora og Tordis skadelidende under den språklige definisjonsmakten som mannen, lege, ”dr.” og ektemann, setter seg i idet de hevder sine pasienter og koner for hysteriske.

Det kvinnelige språket, med teoretisk støtte fra Julia Kristevas tanker om det semiotiske, har vist at kvinnen blir konstruert med en språkdrakt som skiller seg ut som et eget kommunikasjonsfelt til forskjell fra mannens. Videre later det til at romanen har en tilbøyelighet til å favorisere det mannlige kommunikasjonsformen. Kvinnen tar i bruk kroppen idet de gir uttrykk for den mistrivselen de lever i. Hun gråter og spiser konfekt, men egentlig ønsker hun seg vekk fra en ensom tilværelse. Språket blir et særegent bilde på det kvinnelige, og tillegges videre negativ verdi fordi romanen befinner seg i en mannlig diskurs hvor kvinnens følelser ofte misforstås. Mannen drømmer seg på sin side seg vekk fra hverdagslivets kranglete koner til en verden hvor kvinnen er stum. I likhet med Barbara Johnsons tanker omkring mannens tilbøyeligheter til å forherlige den kvinnelige stumhet, blir stumheten forherliggjort, av mannen, i *En dag i oktober*. Reaksjonen på den patriarkalske undertrykkelse av mannen, reaksjonen på at kvinnen konstrueres med et semiotisk språk som de ikke forstår, mens de drømmer seg vekk i fantasifulle forhold med stumme kvinner, finner vi hos Tordis Ravn. Hun er kvinnen i romanen som bruker stumheten til å gjøre opprør mot den mannlige dominans og makten til å konstruere, en inspirasjon jeg finner hos Dianne Hunters nytolkning av ”The case of Anna O.”.

Tordis Ravn og Ellinor er iscenesatt som romanens moderne kvinner. De er moderne på måten de lever sitt liv, og konstruert som kvinner som går på tvers av samfunnets normer. Jeg har sett en tendens i en sterk sammenheng mellom den moderne kvinne og seksualitet i romanen. Den moderne kvinne er moderne ved å ha et seksualliv, men fordi hun er moderne får dette også konsekvenser for hvordan den seksualiteten hun representerer blir oppfattet. Hennes seksualitet er preget av synd, fristelse, fare, avgrunn og aggresjon. Mannen føler frykt for den moderne kvinnen. Hun utfordrer ham som den aktive part, og hun utfordrer generelt samfunnets oppfattelse av mannens identitet. Dette resulterer i en ambivalens mellom mannens lyst og frykt for den moderne kvinnen. De er redd henne, men genererer et negativt og nedlatende syn på den seksuelt aktive, moderne kvinnen.

Kvinnekroppen blir i romanen et objekt for det mannlige begjær. Mannen konstruerer Tordis og Ellinor til objekter. Og forgriper seg uhemmet på henne gjennom drømmer og erobrende fantasier. De humoristiske elementene i romanen kommer til syne i spenningsfeltet mellom mannens syn på seg selv som ridderlig erobrere på den ene siden, og fortellerens ironisering av realitetene på den andre siden.

Jeg har sett hvordan romanen konstruerer en iscenesettelse av kvinnen og det feminine gjennom fire hovedområder. Hysteri, semiotiske elementer av tårer og konfektspising, faretruende, men nedsettende syn på seksualiteten, og objektiverte kvinnekropper, blir i romanen alle bilder på det typisk kvinnelige. Fellesbenevnelsen blir da at romanen på overflaten konstruerer et syn på kjønn som biologisk betinget. Det typisk kvinnelige utspiller seg på grunn av hennes kjønn. Likevel er det grunn til å påstå at romanen likevel byr på en oppfattelse av kjønn som iscenesettelse og etteraping, en tanke som har sine røtter i Judith Butlers forståelse av kjønn.

Med dette mener jeg at gjennom konstrueringen av kvinnen viser romanen at kjønn er noe som ikke er biologisk betinget, men må forstås som en størrelse én fritt kan konstruere og iscenesette. Kvinnen i romanen blir konstruert og iscenesatt som feminine hysterikere som mellom gråt og tårer, frambringer en seksuell frykt for mannen idet han drømmer om en stum kvinne. Likevel vil jeg påstå at konstruksjonen av kjønn i romanen forholder seg til mellomkrigstiden kjønnede diskurs. Personene blir konstruert inn i en norm som var typisk for Norge på 1930-tallet, med dens konservative og reformerende skikkelser.

LITTERATUR

Primærlitteratur

Hoel, Sigurd: *En dag i oktober*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 2000

Sekundærlitteratur

Andersen, Per Thomas: *Norsk Litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget. 2003

Beauvoir, Simone de: *Det annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag. 1992

Bibelen. Det gamle og det nye testamentets kanoniske bøker. Oslo: Det Norske Bibelselskaps Forlag. 1962

Blom, Ida: "Nye kvinner"? "Nye menn"? *Refleksjoner over endrete forståelser av kjønn, c 1870 – c. 1940* i Hellesund, Tone og Okkenhaug, Inger Marie (red.): *Erobring og overskridelse. De nye kvinnene inntar verden 1870 – 1940*. Oslo: Unipub Forlag. 2003

Blom, Ida og Sogner, Sølvi (red.): *Med kjønnsperspektiv på norsk historie. Fra vikingtid til 2000-årsskiftet*. Oslo: Cappelens Akademiske Forlag. 2005

Bondevik, Hilde: *Medisinenes orden og hysteriets uorden. Hysteri i Norge 1870 – 1915*. Det humanistiske fakultetet. Universitetet i Oslo. 2007

Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge. 1993

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. [1990] 2007

Fahlgren, Margaretha, Hirdman, Yvonne og Witt- Brattström, Ebba: *Erotikken og det kvindelige frihedsproblem. Om 1920`rnes nye kvinde. Marika Stiernstedt og emancipationsromanen* i Møller Jensen, Elisabeth (red.): *Nordisk Kvindelitteraturhistorie 3. Vide verden. 1900 – 1960*. København K: Rosinante. 1996

Fausing, Bent, Kieselberg, Steffen, og Clausen, Niels Senius: *Mannens historie i bilder*. Oversatt til norsk ved Ree, Egil Johan og Sundland, Arne. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS. 1986

Freud, Sigmund: *Bruddstykke av en hysterianalyse*. Oslo: Cappelens Forlag AS. 2007

Hamsun, Knut: *Sult*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 1998

Hellesund, Tone og Okkenhaug, Inger Marie (red.): *Erobring og overskridelse. De nye kvinnene inntar verden 1870 – 1940*. Oslo: Unipub Forlag. 2003

Houm, Philip: *Ask Burlefot og vi. Dikterens ansvar og vårt*. Oslo: H. Aschehoug & co. (W. Nygaard). 1957

Hunter, Dianne: *Hysteria, Psychoanalysis, and Feminism. The case of Anna O i Conboy, Katie m. fl: Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*. New York: Columbia University Press. 1997

Iversen, Irene: *Det seierrige 20. aarhundrede* i Engelstad, Irene, Hareide, Jorunn, Iversen, Irene, Steinfeld, Torill og Øverland, Janneken: *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 2, 1900 – 1945*. Oslo: Pax Forlag. 1989

Iversen, Irene: *En kvinnedominert tid?* i Engelstad, Irene, Hareide, Jorunn, Iversen, Irene, Steinfeld, Torill og Øverland, Janneken: *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 2, 1900 – 1945*. Oslo: Pax Forlag. 1989

Johannisson, Karin: *Det mørke kontinentet. Kvinner, sykkelighet og kulturen rundt århundreskiftet*. Oversatt til norsk ved Mona Lyngar. Oslo: Aventura Forlag, Grøndahl og Dreyers Forlag A/S. 1996

Johnson, Barbara: *Muteness Envy in The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race and Gender*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press. 1998

Kristeva, Julia: *Fra en identitet til en annen i Kittang m.fl.: Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget, 2. Utgave, Oslo 2003, s. 246-267.

Langås, Unni: *Kroppens betydning i norsk litteratur. 1800 – 1900*. Bergen: Fagbokforlaget LNU. 2004

Larsen, Leif Johan: *Mønsteret og meningen. Agnar Mykles romaner om Ask Burlefot*. [dr. art.-avhandling]. Trondheim: Det historisk-filosofiske fakultet. Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap. 2001

Lundgren, Britta: *Den bekönade kulturen i Ehn, Billy (red.): Kultur och erfarenhet. Aktuella teman i svensk etnologi*. Stockholm: Carlsson. 1993

Matthis, Irène: *Den tänkande kroppen. Studier i det hysteriska symptomet*. Stockholm: Natur och Kultur. 1997

Micale, Mark S.: *Approaching Hysteria. Disease and its interpretations*. Princeton: Princeton University Press. 1995

Melby, Kari: *Husmortid. 1900 – 1950* i Blom, Ida og Sogner, Sølvi (red.): *Med kjønnsperspektiv på norsk historie. Fra vikingtid til 2000-årsskiftet*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag. 2005

Moi, Toril: *Semiotikk, psykoanalyse og kjærlighet. Julia Kristeva – en innføring* i Mork, Geir (red.) og Mæhle, Leif (red.): *Norsk Litterær Årbok, 1986*. Gjøvik: Det Norske Samlaget. 1986 a

Moi, Toril: *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 1986 b

Rasmussen, Renè: *Lacans psykoanalyse. En indføring*. København: Munksgaard. 1994

Rosenbeck, Bente: *Kvinnekøn: den moderne kvinneligheds historie 1880 – 1980*. Copenhagen: Gyldendal Norsk Forlag AS. 1987

Rosenbeck, Bente: *Vestlige verden 1750 til våre dager* i Blom, Ida (red.): *Cappelens kvinnehistorie. Renaissance, reformasjon, revolusjon fra ca. 1500 til i dag*. Bind 2. København: Cappelens Forlag. 1992

Rosenbeck, Bente: *Kroppens politikk. Om køn, kultur og videnskap*. København: Museum Tusulanums Forlag. 1992

Rottem, Øystein: *Sigurd Hoel: et nærbilde*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS. 1991

Tjønneland, Eivind: *Etterord i Freud, Sigmund: Bruddstykke av en hysterianalyse*. Oslo: Cappelens Forlag AS. 2007

Woolf, Virginia: *A room of One`s own*. London: Flamingo. [1929] 1994

Witt- Brattström, Ebba: *Introduction: The new woman specter in modernist aesthetics in The new woman and the aesthetic opening. Unlocking gender in twentieth- century texts*. Huddinge: Södertörns högskola. 2004

Masteroppgaver

Bjørnstad, Ellen: *En studie i kvinnesynet i fire av Sigurd Hoels romaner*. Hovedfagsoppgave i nordisk Hellesund, Tone og Okkenhaug, Inger Marie (red.): *Erobring og overskridelse. De nye kvinnene inntar verden 1870 – 1940*. Oslo: Unipub Forlag. 2003

Johansen, Svein: *Kjærlighet og erkjennelse. En studie i Sigurd Hoels forfatterskap med hovedvekt på "En dag i oktober"*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur. Oslo: Universitetet i Oslo. 1965

Johansen, Walter: *Sigurd Hoels romaner "Syndere i sommersonn" og "En dag i oktober" i samtidens lys. En analyse av mottakelsen med hovedvekt på avisannonsene*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur. Oslo. 1985

Madssen, Kjell Arvid: *Sigurd Hoels "En dag i oktober": Tradisjon og fornyelse*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur. Oslo: Universitetet i Oslo. 1970

Skaadel, Jardar: *Komposisjonen i Olav Duuns romanar. "Ettermæle", "Gud smiler" og "Menneske og maktene" og ei jamføring mellom "Menneske og maktene" og Sigurd Hoels "En dag i oktober"*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur. Oslo: Universitetet i Oslo. 1974

Avisartikler hentet fra internett:

Midttun, Lasse: *En skitten strøm flyter utover landet*. Publisert 07.01.1994. Hentet 3. april 2008 fra:

<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/19940107/ARKIV/401070307>

Internett

Ordnett (2008). Hentet 5.juni 2008 fra: <http://www.ordnett.no/ordbok.html>

Ordnett (2008). Hentet 8. august 2008: <http://www.ordnett.no/ordbok.html>

Statistisk sentralbyrå (1998). *Ugifte menn/kvinner i ulike aldersgrupper. 1. januar 1911-1999. Prosent*. Hentet 10. mai 2008 fra:

http://www.ssb.no/emner/02/nos_befolkning/nos_c607/tab/t-205.html

Wikipedia (2008). Hentet 10. august 2008 fra:

http://no.wikipedia.org/wiki/Sorte_Madonna_av_Cz%C4%99stochowa

SAMMENDRAG

Nina Mikalsen

Om å konstruere kvinner i Sigurd Hoels *En dag i oktober*

Mastergradsoppgave i nordisk språk og litteratur

Ved Institutt for nordisk og mediefag

Universitetet i Agder

Høst 2008

Denne masteroppgaven undersøker hvordan kvinnen framstilles som konstruksjoner eller sjabloner gjennom kategoriene; *Den hysteriske kvinne, det kvinnelige språket, den moderne kvinne og kvinnekroppen som objekt for det mannlige begjær*. Den analyserer Sigurd Hoels roman, *En dag i oktober*, ut fra et kjønnteoretisk perspektiv.

Jeg har valgt å belyse romanens konstruksjoner av kvinner ut fra en kjønnteoretisk synsvinkel. Innenfor denne tradisjonen har jeg benyttet meg av teoretikere som Sigmund Freuds. Julia Kristevas tanker om det ”semiotiske”, og Dianne Hunters tanker omkring kvinnelige stumhet. Teoretisk impuls er også hentet fra Ebba Witt- Brattström, og momenter fra *Mannens historie i bilder* (1986) har gitt teoretisk inspirasjon til analyse og tolkning.

Første del av oppgaven foregriper de estetiske elementene i *En dag i oktober*. Her analyserer jeg romanen ut fra komposisjoniske trekk. Oppgavens hoveddel foregriper en analyse av kvinnekonstruksjoner ut fra fire synsvinkler fordelt på fire kapitler; *Den hysteriske kvinne, det kvinnelige språket, den moderne kvinne og kvinnekroppen som objekt for det mannlige begjær*. Hvert kapittel analyseres ved hjelp av ulike kjønnteoretiske impulser.

Mitt viktigste bidrag til litteraturforskningen med denne masteroppgaven om kvinnekonstruksjoner ut fra et kjønnteoretisk perspektiv, er å påvise en fruktbar innfallsvinkel til analyse av romanen som i liten grad har vært gjort tidligere. Denne kjønnteoretiske lesemåten håper jeg kan være til glede for andre lesere.