

Kjersti Merete Salicath

Brønnen, biografien og almanakken – Lesbisk kjærlighet

anno 1928:

En sammenliknende analyse av Woolfs Orlando, Halls The Well of Loneliness og Barnes' Ladies Almanack med fokus på beskrivelser av lesbisk kjærlighet.



*Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap - Universitetet i Oslo,
2009*

Innhold

Kjersti Merete Salicath.....	1
Brønneren, biografien og almanakken – Lesbisk kjærlighet anno 1928:.....	1
En sammenliknende analyse av Woolfs Orlando, Halls The Well of Loneliness og Barnes’ Ladies Almanack med fokus på beskrivelser av lesbisk kjærlighet.....	1
Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap - Universitetet i Oslo, 2009.....	1
Sammendrag.....	4
Innledning.....	5
Takk til.....	6
Karakterer og personer i litterær analyse	7
Myten om kjønnene.....	9
Ulike syn på kjønn og seksualitet.....	10
Kjønn som essens og konstruksjon	12
Orlando.....	15
Tema, motiv og fortellerposisjon	17
Virginia Woolf og biografisjangeren	18
Rollebytte og statisk karakter – Orlandos person og omgivelsenes oppfatning av ”dem” ..	20
Kjæledegge, playboy, lord og ambassadør.....	21
Lady, transvestitt, poet, kone og mor	23
Hvem er egentlig Orlando?	24
”Spiced and Amorus gales”: En tematisk analyse av Orlando.....	26
Sannhet og drømmeri	26
Splittelse mellom klassene	28
Eksperimentering med kjønn	29
Orlando og ”det svake kjønn”	30
Den russiske reven	30
Den prostituerte.....	33
Den tilkommende	35
Orienten og lesbisk kjærlighet.....	38
Fugler	39
The Well of Loneliness	42
Handling, komposisjon, forteller.....	42
Miss Gordon og individene som omkranser henne	44
Familien Gordon	45
Lærer og elev.....	46
Nabo og skuespillerinne	48
Den store kjærligheten	49
Stephens selv	52
Tematisk analyse av The Well of Loneliness.....	52
Eksom og annerledes.....	53
Religiøsitet	56
Kunstner, geni og ”avvikler”	58
“”The miserable army”	59
Ulykkelig kjærlighet.....	61
Collins	61
Angela	62
Mary	64
Gjenferd og lesbisk kjærlighet	66
Den lesbiske prinsessen.....	69

Ladies Almanack: showing their Signs and their Tides; their Moons and their Changes; the Seasons as it is with them; their Eclipses and Equinoxes; as well as a full Record of diurnal and nocturnal Distempers, written & illustrated by a lady of fashion.....	72
Komposisjon, forteller og handling.....	72
Tematisk analyse Ladies Almanack.....	77
Kritikk av løsslupne kvinner eller hyllest av frigjorte lesber?	77
Alternativ historieskriving.....	79
Å være en kvinne i <i>Ladies Almanack</i>	81
Frigjørende lesbisk seksualitet, lesbisk kjærlyhet som en frigjørende kraft.	83
Oppløsning av kjønn og patriarkalsk språklig og kulturelt hegemoni	84
Brønner, biografien og almanakken: sammenliknende analyse og konklusjon	87
Fugler og blomster	87
Gjengangere	90
Marie Antoinette	91
Orienten	92
Kjønn – likheter og forskjeller	93
Til slutt... ..	94
Litteratur.....	96
Skjønnlitteratur:.....	96
Sekundærlitteratur:	96
Teori og metode:	97

Sammendrag

Denne masteroppgaven er en komparativ analyse av Virginia Woolfs *Orlando*, Radclyffe Halls *The Well of Loneliness* og Djuna Barnes' *Ladies Almanack* med fokus på skildringer av lesbisk kjærlighet. Alle disse verkene ble utgitt i 1928 noe som skulle tilsi at det finnes en rekke fellestrekk. Oppgaven peker på likheter i tematikk, fremstilling av kjønn og spesielt billedbruk.

Masteroppgaven er delt inn i fem deler; i den første delen tar jeg for meg teori om karakterer og teori om kjønn. I kapitlet om teori om fremstilling av litterære personer eller karakterer, gjør jeg rede for en rekke begreper knyttet til karakterisering i litterære tekster. Deretter følger en redegjørelse for noen av de viktigste begrepene knyttet til kjønnsteori: essensialisme og konstruktivisme og performativ fremstilling av kjønn.

Så følger en selvstendig analyse av hver av de tre verkene. I analysen av *Orlando* gjør jeg etter en kort presentasjon av romanen og forfatterens forhold til biografisjangeren, en personanalyse av hovedpersonen i romanen. Deretter følger en tematisk analyse av Woolfs roman med fokus på de skjulte skildringene av lesbisk kjærlighet. Her gjør jeg rede for noen av de litterære bildene som brukes for å formidle dette, som for eksempel bilder på fugler og referanser til orienten. I analysen av *The Well of Loneliness* presenterer jeg først romanen, før jeg gjør rede for personkonstellasjonene i teksten. Deretter analyserer jeg verket tematisk med spesiell vekt på litterære bilder av spøkelser og Marie Antoinette. I delen om den siste av verkene jeg tar for meg, *Ladies Almanack*, presenterer jeg først kort-romanen. Så følger en tematisk analyse med fokus på såkalt kvinneskrift og fremstilling av kjønn.

I den siste delen foretar jeg en sammenliknende analyse av de tre verkene hvor jeg viser likheter og forskjeller og fokuserer spesielt på verktøyene forfatterne benytter for å vise den lesbiske kjærlighetstematikken. Her peker jeg på hvordan de tre romanene til en viss grad benytter seg av samme billedbruk. Samtidig viser jeg spennvidden i hvordan kjønn er fremstilt.

Innledning

And the day came when the risk to remain tight in a bud was more painful than the risk it took to blossom." Anais Nin

Bonnie Kime Scott skriver i boken *Refiguring Modernism: The Women of 1928* at der Wyndham Levis regnet 1914 som de mannlige modernistenes høydepunkt, regner hun 1928 som det kvinnelige: "On or about October 11, 1928, the character of woman writers changed" (Scott 1995: 183). Scott spiller her på Virginia Woolfs berømte setning "in or about December 1910 human character changed" (Woolf 1992: 70) fra essayet "Mr Bennet and Mrs Brown". Dette året gir tre viktige kvinnelige forfatterne i sin tid ut hver sin bok. Bøkene likner ikke på hverandre verken når det gjelder form, fortellerstemme, bakgrunn eller mottakelse. Men alle tre tar for seg et tema, kvinner som elsker andre kvinner. "Chloe liked Olivia," I read. And then it stuck me how immense a change was there. Chloe liked Olivia perhaps for the first time in literature" (Woolf 2000b: 81) skriver Virginia Woolf i *A Room of One's Own* året etter. Hun kunne like gjerne skrevet "Orlando liked Sasha", eller "Evangeline liked Doll", eller "Stephen liked Mary". Hovedpersonene i de tre bøkene elsker på tre forskjellige måter, og de er tre totalt forskjellige typer personer. Mens Barnes gir oss Evangeline – helgenen som skal redde kvinner fra menn inn i en lesbisk paradistilværelse – viser Hall oss Stephen – en mannssjel ubønnhørlig fanget i en kvinnekropp – og Woolf presenterer Orlando – mannen som blir kvinne, men som likevel elsker kvinner hele livet. Dermed er det også ulike kjønnskonstruksjoner de viser leseren.

Oppgaven min er motivert av følgende spørsmål: Hvordan formidles handlingen? Hvordan fremstilles personene? Hvordan beskrives omgivelsene og forutsetningene for handlingene deres? Hvilke bilder og symboler brukes i beskrivelsene? Hva slags språk brukes? Finnes det spesielle litterære grep som forfatterne bruker? Hvordan fremstiller forfatterne kjønn i verkene? Hvordan skiller verkene seg fra tradisjonelle skildringer av kjærlighet (mellom mann og kvinne)? Hvordan skiller verkene seg fra tradisjonelle skildringer av vennskap mellom kvinner?

I arbeidet med masteroppgaven viste det seg fort en vei som pekte seg ut; alle tre tekstene støttet seg på bestemte litterære bilder for å bringe budskapet frem til deres egne og skjule det for utenforstående. Dette vil jeg komme tilbake til i de tematiske analysene av hver enkelt bok og i den sammenliknende analysen til slutt.

Den første delen av oppgaven vil ta for seg teori om person- og karakterfremstilling og kjønnsteori. Deretter følger *Orlando* med en presentasjon av romanen, en redegjørelse for

Virginia Woolf og hennes forhold til biografisjangeren generelt og i *Orlando* spesielt, presentasjon av personen Orlando og en tematisk analyse av romanen med fokus på bruk av fugler og Orienten for å formidle lesbisk kjærlighet. Delen om *The Well of Loneliness* består av en presentasjon av romanen, en analyse av personkonstellasjonene i teksten og en tematisk analyse med fokus på bruk av bilder som spøkelser og dronning Marie Antoinette for å formidle lesbisk kjærlighet. Videre følger delen om *Ladies Almanack* med en presentasjon av kortromanen og en tematisk analyse med fokus på kvinnelig skrivemåte og fremstillingen av kvinner generelt og lesbiske kvinner spesielt. Til slutt kommer en sammenliknende analyse av de tre romanene der jeg samler trådene, viser forskjeller og likheter og ser på billedbruken de benytter seg av i fellesskap for å viderebringe det forbudte budskapet og hindre sensur.

I arbeidet med masteroppgaven ønsket jeg i utgangspunktet å fokusere på lesbiske kjærlighetsskildringer i modernismen generelt og mellomkrigstiden spesielt. På denne tiden skrev en rekke lesbiske forfattere romaner, lyrikk og annen litteratur. Jeg ønsket derfor å avgrense meg til et enkelt årstall, 1928, to av modernismens viktigste forfattere, Virginia Woolf og Djuna Barnes og den mest kjente lesbiske forfatteren, Radclyffe Hall. Mens Woolf og Barnes utvilsomt tilhører den litterære modernismen, er Halls roman realistisk om enn med en veldig moderne tematikk.

Det er ikke forsket mye på lesbisk litteratur i norsk akademia, men i USA er dette en viktig del av forskingen på minoritetslitteratur. Det finnes derfor mye sekundærlitteratur om de enkelte forfatterne og romanene, men det er lite som er skrevet om dem sammen. Mitt bidrag til resepsjonshistorien er å gjøre en sammenligning av tre romaner som normalt ikke behandles under ett.

Takk til...

Kjæresten min Even som har støttet meg hver eneste dag.

Veilederen min Tone Selboe for å ha utfordret meg faglig og utvidet horisonten min.

Mamma, Pappa og Carl-Frederic for at dere har gjort meg til den jeg er i dag.

Verdens beste venner for å ha bidratt med råd, støtte og oppløftende samtaler. Stor takk til

Faye Kølbel som har illustrert.

Karakterer og personer i litterær analyse

Måten karakterene eller de litterære personene fremstilles på er svært forskjellig og kan være avgjørende for hvordan man tolker en tekst. Det finnes hovedsakelig tre måter som en karakter kan fremstilles på i en litterær tekst: fortelleren kan formidle sitt eget inntrykk av karakteren direkte til leseren, leseren kan få innblikk i karakterens tanker og kan dermed danne seg et bilde av dens personlighet eller karakter, eller teksten kan gi oss et bilde av dem utenfra gjennom handlingen, samtale og tankereferater; man kan dermed skille mellom indre kontra ytre og direkte kontra indirekte karakterisering. Indre karakterisering tar utgangspunkt i karakterens sjelsliv ved hjelp av tanker, hvordan vedkommende ser på seg selv og sitt eget bevissthetsliv. Spørsmål man kan stille seg i analysen av karakterens indre er for eksempel hvordan påvirker negative opplevelser personen? Hvordan møter han eller hun problemer? Og hvilke holdninger har karakteren? Hvordan er tenkemåten til vedkommende? Den ytre karakteriseringen viser seg gjennom hva karakterene sier og hvordan de sier det. Hva kan utseendet deres fortelle oss? Hvordan kler de seg? Og hva sier handlingene deres om hvem de er? Direkte karakterisering skjer ved at fortelleren presenterer karakterene, enten ved hjelp av adjektiv eller for eksempel ved å se hvilket navn karakteren har. Denne formen for karakterisering blir som oftest støttet opp av indirekte karakterisering. Indirekte karakterisering kan skje på fire måter: ved hjelp av handling, tale, ytre kjennetegn og miljøet rundt karakteren.

Videre påvirker tekstens sjanger måten personene blir karakterisert på. Realistiske romaner, psykologiske romaner og tradisjonelle sjangere som eventyr og sagn, vil fremstille karakterene på helt ulike måter; i psykologiske romaner er karakterens tanker i sentrum og handlingens fremdrift avhenger i stor grad av personene selv; i realistiske romaner er både handlingen og personene i sentrum og de utfyller hverandre i plottet; i eventyr er personene til kun for å drive handlingen fremover, uten å gi oss et bilde av den enkelte som sådan. Her kommer man inn på begrepene grunne eller flate og runde eller dype karakterer.

Da forfatteren Edward Morgan Forster skrev *Aspects of the novel*, skilte han ganske enkelt mellom to typer karakterer: *flat and round characters*. Han mener at *flat characters*, eller flate karakterer, er det man ofte kaller typer og som er konstruert rundt en eneste kvalitet. Et eksempel fra eventyrsjangeren er at Askeladden er lur, mens trollet er dumt – begge er dermed flate karakterer. Forster mener at man umiddelbart kjenner igjen en flat karakter når den dukker opp i teksten. Videre bidrar ikke flate karakterer til handlingen selv: de trenger en utvendig makt eller en utenforstående person for å kunne utvikle seg eller bevege seg fra et

sted til et annet. De flate karakterene er likevel helt nødvendige for romanen, på samme måte som de runde eller dype karakterene er det.

Runde karakter går igjennom en eller annen form for utvikling, de er psykologiske ved at man får ta del i tankene deres og de overrasker leseren på en overbevisende måte. Det siste punktet er spesielt viktig for Forster; dersom karakteren aldri overrasker er den definitivt flat, og dersom den overrasker, men ikke på en overbevisende måte, er det snakk om "[a] flat [character] pretending to be round" (Forster 1979: 81).

Professor Rolf Gaasland utvikler og utdyper Forsters teorier om hvordan en litterær person kan karakteriseres i *Fortellerens hemmeligheter : innføring i litterær analyse*. Han går videre inn i teorien om runde og flate karakterer og drøfter hvorfor de er nettopp dette. Han mener det ikke bare er å skille mellom flate og dype eller endimensjonale og flerdimensjonale karakterer. Ifølge Gaasland finnes det en mengde ulike retninger en karakter kan gå i som fordrer spesifisering og mellomposisjoner mellom disse. Han foreslår at for å karakterisere en karakter som dyp, må den kunne inneha fire egenskaper: den må være kompleks, dynamisk, psykologiserende og individuell. Dersom en karakter er det motsatte, nemlig flat, er den enkel, statisk, overflatisk og allmen.

Forster spør seg hvordan en karakter fungerer kontra en virkelig person som deg og meg. De første forskjellene virker banale: vi er virkelige mennesker (homo sapiens), karakterer (homo fiktus) finnes bare i bøkene. Han sier: "What is the difference between people in a novel and people like the novelist or like you, or Queen Victoria? [...] If a character in a novel is exactly like Queen Victoria [...] then it is Queen Victoria, and the novel [...] becomes a memoir." (Forster 1979: 55). En biografi kan derfor ikke regnes som fiksjon siden den ikke kan presentere tankene til personen, men bare tolker disse ut i fra kilder som brev og dagbøker. Fiksjon er nettopp fiksjon fordi forfatteren viser leseren det som er gjemt for historikeren, nemlig det indre. Dermed er karakteren i romanen (og delvis i biografien) en karakter og ikke en virkelig person, samme hvor mye de likner.

En karakter er en narratologisk betegnelse. I litteraturvitenskap er det vanlig å bruke begrepet karakter som "et litterært fremstilt menneske med et eller flere kjennetegn. Karakteren [...] kjennetegnes ved ett eller flere dominerende, stabile personlighetstrekk" (Lothe 2007: 104). På den andre siden kjennetegner begrepet person en litterær person med en mer psykologisk og dypere fremstilling "av et menneske i en litterær tekst [...] Personer kan være dynamiske [...] eller statiske [...]; de kan være konsekvente [...] eller inkonsekvente" (Lothe 2007: 170). Jeg velger å bruke både betegnelsen person og karakter på grunn av at hovedpersonene i verkene jeg tar for meg blir fremstilt så forskjellig.

Myten om kjønnene

Kjønn og seksualitet har naturlig nok opptatt menneskene siden tidenes morgen. Forskjellene mellom kjønnene var først religiøst begrunnet; fra middelalderen av trodde man at kvinner og menn var fysiologisk like og at forskjellene bare var en variasjon omkring det samme grunnlaget. Men på begynnelsen av 1900-tallet endret imidlertid dette seg og man begynte å se på kjønnene som grunnleggende forskjellige fra hverandre, både fysisk og psykisk. Med dette kom troen på at kvinner og menn representerer ulike roller, noe som la grunnlaget for undertrykking og diskriminering av ikke bare kvinner, men også av de med en annerledes seksualitet som homofile og transseksuelle.

På grunn av skjønnlitteraturen jeg ønsker å applisere kjønnsteorien på senere, vil jeg konsentrere meg om teorien som omhandler og berører tanker omkring kjønn, performativt kjønn, homoseksualitet, *cross-dressing*, seksualitet og transseksualitet.

I behandlingen av kjønn og seksualitet må man være oppmerksom på at disse begrepene er foranderlige. Dette innebærer at *hvor* man befinner seg i verden og i *hvilken* tid man lever, påvirker vår generelle oppfatning av kjønn og seksualitet. Disse synspunktene påvirker igjen teorien rundt temaet.

På norsk har vi kun ett ord for kjønn. På fransk har man samme situasjon med et ord for kjønn, nemlig *sexe*. På engelsk derimot har man nå to ord, *gender* og *sex*. *Gender*, slik vi bruker ordet i dag, ”oppstod” på 1960-tallet og viser til de kulturelle og sosiale delene ved kjønn. *Sex* viser til de biologiske sidene ved kjønn.

Bakgrunnen for dette kapitlet er hovedsakelig teoretikerne Diana Fuss og Toril Moi. Fuss har arbeidet med blant annet litteraturteori, kjønn og seksualitet. Hun har skrevet *Essentially Speaking* som handler om essensialisme og teksten *Inside/out : lesbian theories, gay theories*. Moi har skrevet mye om feministisk litteraturteori og et av de mest kjente verkene hennes *Hva er en kvinne?*, tar utgangspunkt i Simone de Beauvoirs teorier og viser hvordan disse fremdeles er aktuelle for dagens feminister. I tillegg vil jeg kort nevne den post-strukturalistiske filosofen Judith Butler som skrev den banebrytende boken *Gender Trouble* i 1990.

Enkelte kjønnsteoretikere har en tendens til å polarisere diskusjonen om kjønn. De ser ofte på kjønn som enten konstruert eller som essens. Flertallet av teoretikerne plasserer seg imidlertid som oftest et sted i midten av denne skalaen. Siden nyere kjønnsteori ofte springer ut i fra feminismen, har de en politisk agenda i tillegg til å utforske kjønn.

Ulike syn på kjønn og seksualitet

Forskere fra flere ulike disipliner har gjennom tidene fundert på hva kjønn og seksualitet er. Ulike ideer har kommet fra biologien, filosofien og fra feministisk teori. Generelt kan man dra *en* konklusjon ut fra denne forskningen: det er ingen entydige svar.

Hvis man slår opp i et leksikon kan man lese at kjønn først og fremst er knyttet til forplantning. Det pekes også på de større og mindre forskjellene man kan finne mellom kjønnene, biologisk, sosialt og kulturelt. Ut i fra den leksikalske betydningen kan man tro at kjønn i dagens samfunn blir sett på som relativt stabilt, men som Fuss skriver: ”’Man’ and ’woman’ [...] not stable or universal categories, nor do they have the explanatory power they are routinely invested with.” (Fuss 1989: 3). Det vil si at ifølge Fuss har ulike samfunn ulike oppfatninger av hva en mann og en kvinne ”er”, samtidig er det ikke mulig å bruke disse benevningene for å forklare verken den enkeltes utseende, handlings- eller tankemønster. Moi ønsker å knytte sosialt kjønn til individets erfaring. Til tross for at kroppen vår setter forutsetninger for hva vi gjør og hvordan vi gjør det, er det erfaringene vi bærer med oss som bestemmer om vi handler på et ”kjønnet” måte.

Judith Butler oppfordrer i *Gender Trouble* til endring i synet på kjønn. Hun mener at vi bør strebe etter å se på kjønn som performativt for å hindre diskriminering. Performativt kjønn tar utgangspunkt i at biologisk kjønn (eller *sex*) og sosialt eller kulturelt kjønn (eller *gender*) er adskilt. Teorien retter seg kun mot det sosiale kjønn og går ut på at dersom man handler som et kjønn og kler seg som dette kjønn, er ikke det biologiske kjønn styrende lenger. Hun bruker dragartistens utøvelse som et eksempel på hvordan hun mener den optimale utøvelsen av kjønn er. I ”Innledning til Judith Butlers Genustrubbel” skriver Ellen Mortensen at ”[dragartistens] performative iscenesettelse av kjønn forstyrrer våre naturaliserte forstillinger om forholdet mellom det ytre og det indre, mellom primær substans og sekundær, mimetisk repetisjon, mellom kjønn og genus” (Mortensen 2007: 128). Dermed ”undergarver han/hun” (Mortensen 2007: 128) skillet mellom sosialt og biologisk kjønn eller *sex and gender*.

Frem til psykoanalysens fremtog på begynnelsen av 1900-tallet var seksualitet noe man først og fremst forbandt med å bringe slekten videre og med en av biologiens vitenskaper. Seksualitet blir som oftest klassifisert ut i fra kjønnslivet og alt det som på en eller annen måte er forbundet med kjønnslivet. Man snakker også om seksuell orientering og det den enkelte tiltrekkes og opphisses av. Problemet med denne definisjonen er at den forholder seg til kjønn på en måte som jeg allerede har vist at kan være problematisk; den tar

utgangspunkt i at kjønn er noe fastlåst og knytter seksualitet til biologi. På grunn av at ideen om kjønn er så sterkt knyttet til ideen om seksualitet, må man se disse i forhold til hverandre: hvis man ser på kjønn som konstruert, ser man da ulike typer seksualitet som flytende? Og dersom man ser på kjønn ut i fra den essensialistiske tankegangen, er seksualitet da kun knyttet til reproduksjon?

Psykiateren Sigmund Freud kom i 1890-årene med psykoanalysen og teorien om Ødipus-komplekset. Han fant frem til nye teorier for hvordan seksualiteten blir formet i barndommen og ungdomsårene og hvordan den utformer seg i mennesket. Dette nye fokuset var omdiskutert og til tider provoserende, men ble banebrytende for vår tenkning i dag. Spesielt teoriene om barns seksualitet ble sett på som utfordrende. Også her sto Ødipus-komplekset i sentrum, noe Fuss diskuterer. Hun mener at “for Freud, the Oedipus complex is the fundamental structure responsible for the formation of sexual identity in the child.” (Fuss 1989: 7). Ut i fra teorien om Ødipus-komplekset kan vi anta at Freud mente at heteroseksualitet er biologisk nedfelt i oss. Da det er nærliggende å tro at forfatterne til verkene jeg skal ta for meg i denne oppgaven kjente til Freuds teorier, mener jeg man kan gå ut i fra at verkene kan være en reaksjon på disse.

Videre diskuterer Fuss ”The role of the phallus in sexual differentiation” (Fuss 1989: 8). Fallussymbølet har stått sentralt i kunst og kultur i årtusener. Der Freud setter likhetstegn mellom fallussymbølet og det mannlige kjønnsorganet, kritiserer teoretikeren Lacan dette. Lacan mener at det mannlige kjønnsorganet og de kulturelle og mytiske fremstillingene av dette gjennom fallussymbølet ikke kan sammenliknes; fallos er kultur, penis er natur. Ved å ta dette et steg videre kan man anta at dersom fallossymbølet representerer mannlighet, behøver ikke det naturlige mannlige kjennetegnet som penis er, å være tilstede for at vi skal oppfatte denne manndommen. På den måten skiller man mellom biologisk kjønn og kulturelle oppfatninger av kjønn. En kvinne kan dermed ha mannlige (kulturelle) kjennetegn uten å ha mannlige (naturlige) kroppsdelene. Kjønn og kjønnsroller/-distinksjoner kan nok en gang bli sett på som flytende. Virginia Woolf kan også ha sett på kjønn som flytende, og uttrykte det ikke bare gjennom skjønnlitteraturen hun skrev. I *A Room of Ones Own* hevder hun at ”If one is man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her” (Woolf 2000b: 97)

Homofili er at en person tiltrekkes seksuelt av personer av samme kjønn som en selv. Det er dermed det motsatte av heterofili, med bifili midt i mellom de to. Homofili ble tidligere betegnet som det vi i dag ville kalt transseksualitet, det vil si en manns personlighet i en kvinnekropp for en homofil kvinne og omvendt. På begynnelsen av 1900-tallet brukte man

ofte begrepet ”invert” eller ”avviker” om disse. Rester av denne generaliseringen finner man også igjen i dag; lesbiske kvinner kan bli sett på som mer maskuline enn heterofile kvinner og mange har inntrykk av at homofile menn er mer feminine enn heterofile menn.

Dersom man hadde fjernet denne formen for kategorisering, noe som konstruktivismen oppfordrer oss til, hadde man (i en ideell verden) ikke kunnet komme med disse generaliseringene. Hvis kjønn ikke eksisterer, eksisterer heller ikke heterofili, homofili og bifili. Men på grunn av det nære forholdet mellom kjønn og seksualitet tradisjonelt, er dette noe mer enn bare individuelle valg og en del av den enkeltes personlighet.

Kjønn som essens og konstruksjon

Essensialismen har fått mye av skylden for at synet på kjønnene er som det er og er blitt beskyldt for å være ansvarlig for et fastlåst bilde av kjønn. Essensialisme er i utgangspunktet teorien om at alle ting kan bestå av en essens som er normen for hvordan tingen skal være. Essensialisme er ”a belief in the real, true essence of things, the invariable and fixed properties which define the ’whatness’ of a give entity” (Fuss 1989: xi). Dette gir grunnlag for “A complex system of cultural, social, psychical, and historical differences, not a set of pre-existent human essences, position and constitute the subject” (Fuss 1989: xii). Tingene er bare til ”gjennom essensen”, det vil si at de er basert på en essens, men innehar ikke alle essensens kjennetegn og er dermed ufullstendige. Det er essensen som utgjør en del av virkeligheten, som deler av en overordnet plan eller idé. Essensialismen tar utgangspunkt i at essensen er uforanderlig og ikke kan utvikle seg. Siden mennesker ifølge essensialismen er utviklet fra en overordnet idé, kan heller ikke de utvikle seg. Den klassiske humanismen så på menneskene ut i fra en essensialistisk modell, der ideen om at de hadde en allmen og evig natur sto sterkt. Avvik fra denne naturen ble sett på som et resultat av en ulykke og ikke en utvikling av mennesket.

Innenfor samfunnsvitenskapene blir essensialismen kritisert for å applisere permanente og uforanderlige egenskaper på ulike grupper, skape skiller mellom mennesker og karakterisere dem på grunnlag av kjønn, seksualitet, rase eller etnisitet.

I den andre enden av skalaen finner vi konstruktivismen. Forskjellene mellom essensialismen og konstruktivismen er ifølge Fuss at ”the essentialist holds that the natural is repressed by the social, the constructionist maintains that the natural is produced by the social” (Fuss 1989: 3) Konstruktivisme er “the position that differences are constructed, not innate” (Fuss 1989: xii). Konstruktivismen hevder at alle kjennetegn og skiller mellom

mennesker har blitt konstruert og kategorisert på forhånd, og er derfor ikke sanne. Konstruktivistene mener at biologien spiller liten rolle i hvordan et menneskes identitet formes, men at kulturell påvirkning er viktig for hvordan vi utvikler oss; “An essentialist assumes that innate or given essences sort objects naturally into species or kinds, whereas a constructionist assumes that it is language, the names arbitrarily affixed to objects, which establishes their existence in the mind” (Fuss 1989: 5)

Konstruktivismen avdekker og analyserer sosiale konvensjoner. De setter dermed fingeren på alle de sosiale klassifiseringene og praksisene som vi tar for gitt at er naturlige. Vi aksepterer disse uavhengig av om de egentlig er konstruert som kunstige kjennetegn på en enkeltgruppe, en enkelt kultur eller et enkelt samfunn. Fuss mener at ”Constructionists are concerned above all with the production and organization of differences, and they therefore reject the idea that any essential or natural givens precede the processes of social determination” (Fuss 1989: 2-3). Men det er dermed ikke sagt at konstruktivismen er løsningen som frigjør de faste kjønns mønstrene fra essensialismen. Ifølge Fuss vil konstruktivismen gjøre det motsatte. Hun hevder at det ikke er mulig å skille mellom essensialismen som det som “forvalter” det biologiske eller naturlige, mens konstruktivismen forvalter det sosiale og det kulturelle. Den radikale konstruktivismen er dermed “built on the foundations of a hidden essentialism” (Fuss 1989: 12-13). Dette hevder hun på bakgrunn av “The ways in which deconstruction deploys essentialism against itself, leans heavily on essence in its determination to displace essence. (Fuss 1989: 13)

Essensialismen har blitt kritisert siden feminismens forsiktige inntog på begynnelsen av 1900-tallet. Det er kanskje synet på kvinnens uforanderlige rolle som husmor som er omstridt, men også essensialismens tro på at utvikling er umulig er vanskelig å kombinere med det 20. århundres tanke om individualisme. Ved første øyekast kan kanskje konstruktivismen virke mer tilforlatelig, men den har blitt kritisert for at den kan være vanskelig å kombinere med likestillingskamp siden den går helt bort i fra kjønnskategoriene som man ofte forutsetter her. Dette peker Moi på i *Hva er en kvinne?* Hun gjør rede for flere ulike forskere som har konsentrert seg om kjønn og feminisme, en av disse er Judith Butler. Moi er kritisk, spesielt til individets stilling i Butlers syn på kjønn. Moi mener at Butler og andre poststrukturalister og konstruktivister gjør temaet kjønn vanskeligere å forstå enn det trenger å være, samtidig mener hun at de kritiserer de Beauvoir uten å ha satt seg inn i hennes utgangspunkt for det feministiske verket *Det annet kjønn*. Moi sier at Butler ønsker ”å vise at biologisk kjønn er like diskursivt konstruert som sosialt kjønn. [...] [Butler] oppfatter natur

som noe uforanderlig, stivnet, stabilt, og på en eller annen måte 'essensialistisk'. (Moi 1998: 79).”

Nina Björk bruker i *Under det rosa teppet Orlando* for å eksemplifisere utvikling av performativt kjønn: ”I 1949 skrev Simone de Beauvoir at 'man er ikke født kvinne – man blir det'. Sjelden har dette i mer bokstavelig forstand vært sant enn for mannen Orlando som blir kvinnen Orlando”. (Björk 1998: 110) På samme måte som Moi knytter hun kjønn til erfaring: ”Woolfs roman forteller om en kvinnelighet som ikke er biologisk faktum, men en sosial erfaring.” (Björk 1998: 111) Men hun knytter det også til Butlers teori: ”Orlandos kvinnelighet er et punkt i et koordinatsystem der de to aksene heter språk og klær” (Björk 1998: 111). Senere kommer hun med en bastant og enkel oppsummering: ”Virginia Woolfs roman Orlando er en feministisk bok der kvinnelighet er en ervervet egenskap og en sosial erfaring som bunnar i menneskelige tegnsystemer, i klær og språk” (Björk 1998: 117). Tilslutt konkluderer Björk med at ”Romanen om Orlando viser at det er mulig å definere kvinnen uten å essensialisere henne” (Björk 1998: 120).

Jeg vil også vise hvordan *The Well of Loneliness* og *Ladies Almanack* benytter essensialistiske, konstruktivistiske og performative kjønnsroller.

Orlando

Virginia Woolf ga ut *Orlando* i oktober 1928 etter å ha skrevet på denne gjennom den foregående vinteren. Den fikk en god mottakelse og ble det vi på godt norsk kan kalle en snakkis i selskapene samme år. Da den ble utgitt ble *Orlando* oppfattet som en fiksjonell biografi om en mann som aldri eldes og som bytter kjønn og blir en kvinne. Men på 70-tallet endret denne oppfatningen seg og den blir i dag sett på som en beskrivelse av lesbisk kjærlighet, om enn under et ”heterofilt slør”. Dette har gjort at den har blitt gjenstand for mye diskusjon; både fra forskningsmiljøer som fokuserer på kjønn, feminisme og homofili i tillegg til forskning på sjanger og sjangeroverskridelse. Videre har den som så mange andre av Virginia Woolfs verker blitt sett i lys av konteksten den er skrevet i, og da med fokus på de lesbiske kunstnermiljøene som oppstod på begynnelsen av 1900-tallet og Woolfs forhold til forfatteren og sosietetskvinnen Vita Sackville-West.

Vi møter Orlando første gang som en gutt på 16 år fra en gammel adelsfamilie i England. Han er en fryd for øyet, spesielt bena hans er fantastiske, noe både moren, biografen og etter hvert også Dronning Elizabeth I vet å sette pris på. Han blir derfor invitert (eller beordret) av dronningen til å bo hos henne. Mens han bor med hoffet i London møter han Sasha, en ung russisk prinsesse som han forelsker seg i og som skal komme til å prege resten av livet hans. De har et hett forhold (mot hoffets vilje) før hun forlater han uten forvarsel. Han reiser derfor til Konstantinopel i Tyrkia for å arbeide som ambassadør. Under en fest han arrangerer der, gifter han seg med en spansk danser som heter Rosita Pepita. Samme kveld sovner han og fortsetter å sove i flere døgn, uten at noen eller noe kan vekke han. I mellomtiden bryter det ut krig i Tyrkia, men Orlando blir reddet av at opprørerne tror at han allerede er død. Da skjer det som er bokens mest oppsiktsvekkende hendelse, Orlando blir en kvinne.

Da hun våkner, flykter Orlando opp i fjellene og slår seg ned med en gruppe sigøynere. Hun gjeter sauer og flytter rundt med sigøynerne og buskapen der det er beite. Etter en tid planlegger imidlertid lederne å ta livet av henne, siden hun ikke har samme verdier som de har. Hun reiser derfor tilbake til England og slår seg ned i London mens rettsvesenet avgjør om hun kan få tilgang til formuen hun hadde som mann. I den engelske hovedstaden kler hun seg ut som en mann og omgås prostituerte. Hun får etter mye om og men familiens formue tilbake og kan flytte tilbake til barndomshjemmet og fullføre og gi ut diktet ”The Oak Tree” som hun påbegynte som gutt. På en tur faller hun og brenner ankelen

og er overbevist om at dette vil bli hennes død, men Shelmerdine, en mann som tidligere var en kvinne, redder henne. De forlover seg (et par minutter senere) og gifter seg. Orlando og Shel som hun kaller han, får en gutt sammen.

Woolf ga ut *Orlando* med undertittelen *A Biography* og oppgir dermed sjangeren leseren skal oppfatte boken som. Det er imidlertid, på samme måte som med hovedpersonens kjønn, tvil om teksten faller inn under denne kategorien. Gjennom flere henvendelser til leseren presiserer imidlertid biografen at handlingen er sann; hvor fantastisk og utrolig den enn måtte virke.

Hvis man studerer teksten ut i fra kontekst og Woolfs liv, vil man på den annen side finne at handlingen (om enn med modifikasjoner) er sann. Woolf skrev i sin dagbok at "I shall sketch here, like a grand historical picture, the outlines of all my friends. [...] Vita should be Orlando, a young nobleman [...] it should be truthful; but fantastic." (Woolf 2000a: s.xvii) Hun baserte seg på historien om venninnen (og elskerinnen?) Sacville-Wests slektshistorie *Knole and the Sackvilles* og skapte ut i fra dette Orlando som en person med fantastiske egenskaper.

Orlando kan også karakteriseres som en eventyrfortelling. En rekke av hendelsene i boken kan sammenliknes med kjente folkeeventyr, i tillegg forsterker den ellers fantastiske handlingen leserens inntrykk av en forbindelse til denne sjangeren. Woolf gir imidlertid leseren en utfordring gjennom kombinasjonen av to svært forskjellige sjangere, biografi og eventyr. Et av biografens grunnprinsipper er at den utgir seg for å være sann, men ved at Woolf gir denne "biografien" eventyrlige undertoner, utfordrer hun som nevnt biografisjangeren, leseren og leserens fornuft.

Orlando har også blitt kalt en kjærlighetserklæring. Dersom man legger til grunn at Sackville-West er Orlando (noe det foregående dagboknotatet viser oss at var Woolfs intensjon) og at det Sackville-Wests familie har uttalt om *Orlando* stemmer, så kan man se på boken som et forsøk på å dele Sackville-Wests person med leserne. Boken kan av samme grunn oppfattes som en nøkkelroman, en roman med en nøkkel til både forfatterens og Sackville-Wests liv.

Orlando består av seks kapitler. Hvert av dem omhandler separate perioder i Orlandos liv; blant hoffet, som bannlyst fra slottet, i Tyrkia, mens hun drar tilbake til England og bor i London, som ulykkelig og ensom i barndomshjemmet og tilslutt som hustru, mor og forfatter. Ofte markeres kapitlene med en overgang av et eller annet slag som for eksempel en reise, et

århundreskifte eller et skifte i Orlandos sosiale status. Dermed oppnår man en kontrast mellom de enkelte delene. Dette er også naturlig og nødvendig i og med at handlingen strekker seg fra 1500-tallet til 1928.

På grunn av at *Orlando* strekker seg over et langt tidsrom, er det kun et innblikk vi får i Orlandos liv. Forholdet mellom på de største hendelsene i en persons liv kontra de mindre viktige er ubalansert. Blant annet er hendelser som flytteprosessen til hoffet, fødselen til Orlandos sønn, bryllupet lite beskrevet. Derimot er hendelser som møtet mellom Sasha og Shelmerdine, reisen tilbake fra Tyrkia, tilblivelsen og utgivelsen av "The Oak Tree" er utførlig beskrevet. Dette viser hvordan Woolf konsentrerer seg om detaljer, er selektiv i bruk av fakta som basis for "biografien" og bruker deskriptive passasjer for å vise satiren.

Tema, motiv og fortellerposisjon

Et annet viktig trekk ved *Orlando* er måten Woolf har brukt litterære bilder for å skjule det lesbiske kjærlighetsmotivet. For eksempel påstår Patricia Cramer i "Introduction" i *Virginia Woolf: Lesbian Readings* at Woolf bruker blomster og fugler som bilder på kjærlighet mellom kvinner. Andre påstår at orienten og det eksotiske er et litterært bilde som går igjen hos Woolf å skildre lesbisk kjærlighet.

Fortelleren i *Orlando* gir seg rask til kjenne som "the biographer". Dette er en allvitende forteller som gir oss alle tankene og følelsene Orlando har, i tillegg utgir han seg for å gi leseren "the indelible footprints of truth" (Woolf 2000a: 63). Fortelleren eller biografen gir oss også sin egen mening om hendelser, personer og steder i boken, uten at vi alltid får vite Orlandos mening om det samme. For eksempel sier fortelleren tidlig i boken at vedkommende er glad for at Orlando har et "candid, sullen face" (Woolf 2000a: 14). Orlandos egen oppfatning av utseendet sitt vet vi derimot ingenting om, bortsett fra refleksjoner omkring effekten det har på personene rundt han/henne. Dette gjør at man kan se på fortelleren både som en person som kjenner Orlando godt i tillegg til å ha et kjærlig forhold til han/henne som gjør at fortelleren ikke røper negative sider ved hovedpersonen. Videre finner man at fortelleren refererer til seg selv som en mannlig biograf. Dette er interessant med hensyn til forholdet mellom forfatter og forteller; da leseren selvfølgelig går ut i fra at Woolf selv er forfatter av og fortelleren i teksten og vedkommende refererer til seg selv som "han", kan man se på dette som enda et tilfelle av oppløsning av kjønn i *Orlando*.

Min hypotese er at *Orlando* er en beskrivelse av lesbisk kjærlighet under et "heterofilt skalkeskjul". I analysen av Woolfs roman vil jeg derfor fokusere på enkeltpassasjene i boken

som er relevant for temaet for min oppgave. Det vil si at jeg vil ta for meg de delene som omhandler Orlando og forholdet til henholdsvis Sasha, Shelmerdine og Nell. Videre vil jeg se på hvordan lesbisk kjærlighet blir vist i *Orlando*. Her er det mange ulike innfallsvinkler. Fra det homofile miljøet har det blitt påpekt at man må lese *Orlando* med ”lesbiske briller” dersom man i det hele tatt skal se romanen som en beretning om lesbisk kjærlighet. Dette vil jeg komme tilbake til i den tematiske analysen. Leseren må i tillegg være klar over at forfatteren har brukt litterære grep for å hindre at verket skulle bli stanset av sensur.

Grunnen til at jeg velger å gjøre det på denne måten er at spesielt tematikken, men også handlingen i *Orlando*, er så omfattende at en analyse av hele verket med tanke på min problemstilling ville blitt uoversiktlig og upresist.

Virginia Woolf og biografisjangeren

Ordet biografi kommer fra de greske ordene *bíos* som betyr liv og *gráfein* som betyr å skrive. En biografi er dermed en skrift om et liv. Selv om dette kanskje virker som en selvfølge, kan ikke biografisjangeren forklares så enkelt. Biografien er altså en ”skriftlig fremstilling av livet til en person som har levd, skrevet av en annen og utgitt som bok” (Lothe 2007: 24).

Spørsmålet som melder seg er; hva mener man med en fremstilling av livet? Et liv inneholder en mengde mer eller mindre interessante hendelser som i forskjellig grad former personen en ønsker å skrive om. Det er derfor normalt å gjøre et selektivt utvalg av hendelsene som man mener er mer relevante enn andre eller velge hendelser som passer til en hypotese. En slik hypotese kan være å finne elementer som kan forklare den biografertes personlighet eller hvorfor han eller hun uttrykte seg som vedkommende gjorde (spesielt interessant i forbindelse med forfattere og kunstnere). Biografien er derfor en ”rekonstruksjon og tolkning av [...] personens handlinger, interesser og motivasjonsmønster” (Lothe 2007: 24). Dette fører til en mengde ulike oppfatninger av en og samme person, alt ettersom hvem som skriver biografien og med hvilket ståsted den blir skrevet.

I utgangspunktet skulle man ikke tro at det skulle være så forskjellige oppfatninger av den biograferte. Man skal ta utgangspunkt i fakta som dagbøker, brev og dokumenter i arkiver. Men som enhver litteraturviter vet, kan det skriftlige materialet og tolkningene det er gjenstand for, være svært forskjellige.

I følge antikkens ideal skulle biografen streve etter å formidle ”Den poetiske sannhet” (Lothe 2007: 24), og ikke den faktiske sannheten. Dette har sammenheng med sjangerens posisjon mellom historie og litteratur, mellom fiksjon og fakta. Woolf selv hadde også meninger om hva en biografi er og hva den bør være. I essayet ”The Art of Biography”

forsøker Woolf å peke på biografens kjennetegn, samt å gi råd til den som skal forsøke seg på sjangeren.

Det at biografien er en sjanger som står i en mellomposisjon mellom historieskriving og skjønnlitteratur, gjør at det er en mengde forutsetninger for at den skal fungere. Dette gjør den ifølge Woolf til ”the most restricted of all the arts” (Woolf 1958: 221). Det som begrenser biografien er faktaopplysningene. Man er både avhengig av fakta eller ”‘authentic information’” (Woolf 1958: 227) og hjelp fra den biografertes familie og venner for å få disse opplysningene. Dette gjør at biografen må ha en sterk ”sense of truth” (Woolf 1958: 226) siden man ofte finner ”Contradictory versions of the same face” (Woolf 1958: 226). Dette gjør at biografen heller er en håndverker enn en kunstner og tekstene han skriver vil stå i en mellomposisjon, uten å være verken det ene eller det andre.

På tross av de mange forutsetningene som Woolf legger til grunn for at man skal få en god biografi, sier hun at dersom den innfrir, har biografien muligheten til å påvirke leseren på en annen (og kanskje sterkere) måte enn det skjønnlitteratur kan: “The biographer does more to stimulate the imagination than any poet or novelist [...] few poets and novelists are capable of that high degree of tension which gives us reality” (Woolf 1958: 227). Det var kanskje denne effekten som inspirerte Woolf til å teste biografisjangeren på egenhånd. Dette gjorde hun både i en biografi om hunden Flush og i *Orlando*.

Marianne Egeland hevder at Woolf mente at biografien skulle ta for seg ”personen selv, kjernen og det innerste i hans karakter” (Egeland 2000: 69) og Woolf ”[advarer] mot virkningen av overdreven ironi, og av å blande fiksjon og fakta” (Egeland 2000: 69). Hvorfor hun i det ene øyeblikket hevdet dette for så å gå helt bort i fra det i *Orlando*, kan man imidlertid spørre seg.

Orlando er skrevet med undertittelen *a biography*. Men den kan ikke sies å oppfylle de nevnte kravene man har til biografisjangeren. Mens Orlando er en litterær person, er han eller hun basert på inspirasjonen til verket og den virkelige historiske personen Sackville-West.

Man kan se på verket som en rekonstruksjon av Orlandos handlinger. Disse er det usikkert hvordan biografen Woolf har kommet frem til; hun refererer ikke til brev, dagbøker eller arkiver for opplysningene sine, og heller ikke til navngitte personers gjenfortelling av hendelser eller av hva Orlando har uttrykt muntlig eller skriftlig.

Verket gir heller ikke eksplisitt uttrykk for at det er snakk om en (kunstnerisk) tolkning av hendelsene (derimot fastholder biografen at teksten er et uttrykk på noe som faktisk har hendt), noe som ville modifisert inntrykket av at verket er lite basert på fakta.

Dersom leseren skal se på *Orlando* som en ekte biografi, er det naturlig at man ønsker å etterprøve opplysningene. Dette tar ikke Woolf hensyn til, men hun legger ved fotografier og noter i teksten som gjør at sannhetsinntrykket blir sterkere.

Ut i fra formen *Orlando* er skrevet i får man inntrykk av at Woolf ironiserer med biografisjangeren. Ved å følge hovedpersonen i 400 år uten at Orlando eldes, ved å la *han* bli til *henne* og ved å referere til kjente eventyr samtidig som fortelleren legger vekt på tekstens ekthet som fremstilling av levd liv, lar Woolf leseren få inntrykk av at hun ikke tar sjangeren så alvorlig og man kan kanskje si at hun harselerer med den og de viktorianske biografene. Ut i fra dette kan man komme frem til en konklusjon om at *Orlando* er fiksjon presentert som biografi.

Rollebytte og statisk karakter – Orlandos person og omgivelsenes oppfatning av "dem"

Orlando handler, som tittelen tilsier, om Orlando. At dette er en hovedpersonstekst er ikke uvanlig med tanke på at verket spiller på biografisjangerens kjennetegn. Men sett i sammenheng med resten av Woolfs forfatterskap, har hun vanligvis et større persongalleri eller et perspektiv som konsentrerer seg om flere enn en person. Min hypotese er at på grunn av at Orlando innehar såpass mange differensierte karaktertrekk, siden han/hun blir oppfattet på en mengde ulike måter og innehar mange ulike roller gjennom verket, kan Orlando bli sett på som en person som kan skape samme interesse som et halvt dusin personer i en "vanlig" roman kan.

Jeg vil nå foreta en todelt analyse av Orlando som person, da jeg mener todelingen er naturlig med tanke på kjønnsskiftet i midten av verket. Den første delen vil derfor fokusere på Orlando som gutt og mann, den andre delen vil ha fokus på Orlando som kvinne. I hver av disse delene vil jeg ta for meg følgende: Orlandos ytre kjennetegn, karakteristikk eller karaktertrekk og endringer underveis (kjønnsskiftet blir ikke analysert her).

Enkelte trekk ved Orlando vises i hele verket; Orlando er en vakker person som er godt likt og beundret, han/hun har fantastiske ben og er smart, har et stort sosialt nettverk og et vinnende vesen. Orlando er også økonomisk ressurssterk, noe som gjør at han/hun kan ta andre valg i livet enn de fleste. Familieformuen gjør også at han/hun kan må forholde seg til omverdenen på en annen måte enn alminnelige dødelige.

I bunn og grunn er Orlando preget av å være statisk til en viss grad, noe det faktum at han/hun aldri eldes fremhever. Etter at Orlando blir til kvinne, sier fortelleren at "Orlando remained precisely as he had been" (Woolf 2000a: 133). De fysiske endringene man skulle tro

ble lagt merke til ved et kjønnskifte, blir ikke nevnt. Man kan derfor gå ut i fra at det ikke er noen endringer som er verdt å nevne. Dette har sammenheng med at *Orlando* er et fantastisk verk, ikke realistisk.

Også biografiens form påvirker beskrivelsene av *Orlando*. Woolf ironiserer over biografisjangeren i *Orlando* ved å fremstille han som feilfri. Men han har også feil, tusenvis innrømmer biografen faktisk, men det er det "the aim of every good biographer to ignore" (Woolf 2000a: 15). Som nevnt er denne fremstillingsformen imidlertid ikke i tråd med Woolfs egen oppfatning av hva en god biografi er og gjør at man kanskje ikke tar verken fortelleren, biografien *Orlando* eller personen Orlando selv spesielt alvorlig.

Kjæledegge, playboy, lord og ambassadør

Orlando blir omtalt i sin egen biografi fra han er cirka 16 år. Fra biografiens første setning beskrives han som en gutt, om enn med ufrivillig feminine trekk: "He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it" (Woolf 2000a: 13). Videre beskriver Woolf utseendet hans: Han har et uskyldsrent og rolig ansikt med røde kinn, ferskenhud, tenner så hvite som mandler, buet nese, mørkt hår, små ører som ikke er utstående og store øyne som fioler. Han er en drømmer, han gjemmer seg bort i skogen der han leser og skriver dikt. *Orlando* blir beskrevet som en eventyrlysten og aktiv gutt som er godt likt av omgivelsene.

Da *Orlando* blir en del av Dronning Elisabeths hoff, er det først og fremst på grunn av utseendet hans. Dronningen beskriver han som en gutt med de vakreste bena, lilla øyne, et hjerte av gull og mannlig sjarm. Hun sier også at *Orlando* minner henne om en slektning som hun en gang var forelsket i.

Mens han bor på slottet inntreffer et element som skal bli avgjørende for *Orlandos* fysiske (og psykiske?) utvikling i fremtiden. Han får egenskapen av å ikke bli eldre. På grunn av dette skjer den fysiske utviklingen til *Orlando* i perioden før denne stillstanden inntreffer.

Etter at han blir en del av Dronning Elisabeths hoff, blir han etter hvert en playboy. Han beskrives som en person som ikke kan styre de seksuelle driftene sine, verken når det dreier seg om en hoffdame eller en tjenestepike – han står for første gang frem som et seksuelt vesen og som et vesen uten hemninger. Han står til og med i fare for å bli kastet ut av hoffet på grunn av eskapadene. I selskap med kvinner fremstår *Orlando* som eventyrlysten og spontan. Dette forsterkes av at han beskrives som en "prince charming" med alle de egenskapene kvinner higer etter. Den prinseaktige fremtoningen forsterkes for leseren ved at dronningen kaller han "the son of her old age" (Woolf 2000a: 25). Beskrivelsene av *Orlando*

fra de moderlige skikkelsene i livet hans, er imidlertid annerledes enn beskrivelsene kvinnene han har et kjærlighetsforhold til. Sasha er den første av disse. Da Orlando møter Sasha på en middag og prater med henne første gang, rødmer han. Hun snakker fransk og Orlando er den eneste ved bordet som gjør det samme, han har til og med perfekt aksent. Derfor ser Sasha på han som smartere, mer dannet og av finere opphav enn andre. Senere blir Orlando beskrevet av de andre ved hoffet som klønete og han gjør seg til når han er i nærheten av Sasha. Her er imidlertid også mangelen på beskrivelser fra Sasha interessant, man finner kun observasjoner fra fortelleren. Det at det er kun gjengivelsene fra hoffet og fortellerens beskrivelser av Orlando sammen med Sasha, er fascinerende og reiser spørsmål rundt forholdet deres; hva synes Sasha egentlig om Orlando? Sammenliknet med Orlandos forelskede beskrivelser av henne og oppførselen hans, kan man spørre om hun egentlig er tiltrukket av han? På den annen side kan fortellerens fokus på Orlando og den tradisjonelle biografisjangerens mangel på direkte tale, forhindre beskrivelser av hvordan Sasha ser på Orlando.

Sasha skal komme til å endre Orlandos personlighet for alltid. Etter at Sasha forlater han og Orlando blir forvist fra hoffet, forsterkes inntrykket av han som en einstøing og en drømmer. Han lukker seg inne og tar ikke i mot besøk som han pleier lenger. Depresjonen blir ikke direkte beskrevet, men det blir brukt bilder på spøkelser og skjeletter på smerten han føler. Samtidig blir tjenernes respektfulle oppfatning av han i denne perioden gjengitt; han er stadig kjekk og gavmild og fortjener ikke denne smerten han gjennomgår.

Etter at Orlando kommer til hektene igjen, dukker forfatteren Nicholas Greene opp. Hans beskrivelse av Orlando i pamfletten sin blir ikke gjengitt i biografien, men enkelte av Greenes oppfatninger av Orlando får vi lese. Greene påpeker "the foreign way he had of rolling his r's" (Woolf 2000a: 92) som om Orlando ikke er engelsk og sammenlikner han med en tragedie som er "wordy and bombastic" (Woolf 2000a: 92). På grunn av den fornærmende pamfletten kjøper Orlando hundene sine fordi han mener han er ferdig med mennesker og vil komme i kontakt med naturen igjen. Orlandos depresjon og innesluttethet kommer nok en gang frem; "this young noble man had not only had every experience that life has to offer, but had seen the worthlessness of them all" (Woolf 2000a: 93), han har mistet troen på mennesker og litteraturen. Biografen selv kommer også med en betraktning om Orlando her: "The biographer [...] must confine himself to one simple statement: when a man has reached the age of thirty [...] time when he is thinking becomes inordinately long; time when doing becomes inordinately short" (Woolf 2000a: 95). Det er de store filosofiske spørsmålene Orlando hengir tankene sine til, og igjen befester han seg som en person som befinner seg i en annen verden. På grunn av Greenes pamflett flykter Orlando fra England for å bli ambassadør

i Tyrkia. Den eneste kommentaren noen har til dette, er kongens elskerinne som mener det er ”a thousand pities [...] that such a pair of legs should leave the country” (Woolf 2000a: 114). Under oppholdet i Tyrkia som ambassadør beskrives Orlando som en person som utfører sine plikter som kongens utsendte perfekt og som fremdeles oppfører seg som en playboy, om enn en mer feminin playboy. Det blir fortsatt fokusert på de fantastiske bena hans samtidig som at Orlando blir beskrevet som ”scented, curled and anointed” (Woolf 2000a: 117).

Lady, transvestitt, poet, kone og mor

Orlandos høydepunkt er uten tvil scenen der *han* blir til *henne*. Men han innehar de samme egenskapene etter at å ha blitt en kvinne: ”Orlando remained precisely what he had been” (Woolf 2000a: 133). Hun har fremdeles vakre ben, men må skjule dem bak lange skjorter. Orlando har fremdeles det samme vakre ansiktet og de samme egenskapene som forfatter, men blir hindret av konvensjonene hun må leve under som kvinne.

Et element som påvirker karakteristikken av Orlando som kvinne er at fortelleren virker nærmere henne (som kvinne) og har et annet perspektiv. Dette kan man se ved at fortelleren delvis ”frigjør” seg fra rollen som biograf (uten at ”han” nevner dette) og gjengir også det som ikke er rene faktaopplysninger. Et eksempel på det tettere fortellerperspektivet er en beskrivelse fra *Orlandos* tur ut av Konstantinopel og inn i de tyrkiske fjellene:

Often she had looked at those mountains from her balcony at the Embassy; often had longed to be there; and to find oneself where one has longed to be always, to a reflective mind, gives food for thought. For some time, however, she was too well pleased with the change to spoil it by thinking.
(Woolf 2000a: 135)

Her ser man en nærmere beskrivelse av *Orlandos* tanker, i tillegg får disse tankene hovedrollen i skildringen av reisen ut av den tyrkiske hovedstaden.

Under oppholdet med sigøyerne blir Orlando nok en gang beskrevet som en drømmer og et naturbarn. Hun elsker det nomadelivet har å by på og kjenner seg i takt med naturen uten å bli forstyrret av den vestlige nyttetenkningen. Hun glemmer riktignok ikke opphavet sitt og forteller om dette i stolte ordlag til sigøyerne. Orlando oppfattes dermed som uvitende og egosentrisk av nomadene, noe som fører til at hun må forlate dem og Tyrkia.

På reisen tilbake til England reflekterer hun rundt sin nye status som kvinne og virker ikke helt til pass med den nye situasjonen. Orlando er usikker på grunn av at hun ikke kan klare seg på egenhånd som kvinne, samtidig som hun blir overrasket over makten hun har fått i form av sin kvinnelige kropp. Da hun kommer tilbake til London, er det derimot depresjon og motarbeidelse fra samfunnet som preger henne. Orlando kler seg i herreklær og søker et

miljø som ligger langt bort fra hennes eget adelige opphav, nemlig prostitusjonsområdet i byen. Det at hun kler seg i herreklær kan beskrive usikkerhet hos Orlando, men denne usikkerheten i forhold til kjønn vil jeg komme tilbake til på et senere tidspunkt.

Første gang den prostituerte Nell møter Orlando tror Nell at hun er en mann. Hun hevder selv at; ”She looked, she felt, she talked like one” (Woolf 2000a: 207). Orlando har følelser overfor Nell av samme sort som en heterofil mann har. I løpet denne tiden i London kommer Orlandos androgynitet til syne; hun kan ha egenskapene til en kvinne når hun kler seg i dameklær på dagtid og egenskapene til en mann når hun kler seg i herreklær og tilbringer tid sammen med de prostituerte om kvelden og natten. Denne leken med ulike roller morer Orlando og drar henne ut av den vanskelige virkeligheten hun opplever på grunn av søksmålene mot henne.

Senere når Orlando møter Shelmerdine, blir hun beskrevet som en person som er avhengig av andre og som har enkelte primadonnanykker. Shelmerdine forteller hvilke konnotasjoner han får når han hører navnet Orlando: “for if you see a ship in full sail coming with the sun on it proudly sweeping across the Mediterranean from the South Seas, one says at once ‘Orlando’” (Woolf 2000a: 239). På grunn av at seilbåter, havet og sjøreiser er noe en hovedsakelig forbinder med menn, kan denne beskrivelsen gi et maskulint inntrykk. Dette inntrykket blir avkrefte idet Orlando får omsorgsfølelsen over seg da hun bekymrer seg over Shelmerdines reiser og tenker: ”I am a woman, [...] a real woman, at last” (Woolf 2000a: 241). Dette blir bekreftet igjen da hun mottar dommen på rettstvisten hennes og det står i “[the] legal document of some very impressive sort, judging by the blobs of sealing wax, the ribbons, the oaths and the signatures, which were of the highest importance” (Woolf 2000a: 243) at “My sex [...] is pronounced indisputably, and beyond the shadow of doubt [...] female. (Woolf 2000a: 243).

Etter å ha blitt gift med Shelmerdine får Orlando en liten gutt. Svangerskapet blir beskrevet mer eller mindre på samme måte som kjønnsskiftet, men det er ikke noe annet som endrer seg etter at Orlando blir mor. Mangelen på beskrivelser gjør at man kan anta at Orlando er en lite tilstedeværende og kanskje dårlig mor. Men i biografier om viktige menn i historien, utelater man tradisjonelt å omtale vedkommende som far og familiemann (hvis ikke dette påvirker hans profesjonelle virke). Man kan derfor anta at Woolf unnlater å beskrive Orlando som mor med vilje.

Hvem er egentlig Orlando?

Det ville kanskje vært bedre dersom man spurte hvem Orlando *ikke* er? Orlandos personlighet er skiftende på samme måte som hans/hennes kjønn, rolle, klesdrakt og ikke minst seksualitet

er. Denne tvetydigheten fører leseren inn i en verden der ingen ting kan tas for gitt, ikke engang døden, i og med at Orlando ikke eldes. Det faktum at Orlando klarer å tilpasse seg ethvert sted til enhver tid, viser han/henne som en tilpasningsdyktig person som takler store endringer forbausende godt.

På den andre siden er Orlando statisk i og med at han/hun har mer eller mindre den samme personligheten og det samme utseendet hele livet. Denne tvetydigheten kan være en del av Woolfs harselas med biografisjangeren i *Orlando*. Orlandos psykiske utvikling er ikke nevneverdig større enn at han/hun beveger seg fra å være en kåt tenåring, til å bli først en ung mann, så en ung kvinne. Det er altså de fysiske forutsetningene som fordrer den psykiske utviklingen.

Som Sandra Gilbert har påpekt i sin introduksjon til *Orlando*¹, fremstiller Woolf Orlando som en outsider i enhver rolle han/hun innehar: "Each of us, she argues, as she endows Orlando with a host of costumes and careers, has many 'lives' and many 'selves'" (Gilbert 1994: 206) Dette gjelder både som mann og som kvinne. Ut i fra dette kan man si at Orlando ikke kan sies å være verken en person eller en karakter, men en type som innehar en rekke egenskaper. Disse egenskapene endrer seg såpass mye at man vanskelig kan tolke karakteren til Orlando med disse som utgangspunkt. Orlando er dermed ingen personlighet, noe som er et paradoks i og med at det er nettopp personligheten biografier ønsker å vise. Hvis man ser Orlando i lys av Forster og Gaasland teorier om karakterer, vil man komme frem til nogenlunde det samme. Orlando er flat fordi han er enkel og alle egenskapene hans "peker i samme retning" (Gaasland 1999: 106). Han er en overflatisk karakter som vi sjeldent får vite tankene til. Men Orlando er dyp fordi han/hun er dynamisk ved at han forflytter seg, prøver mange ulike roller på eget initiativ og har evnen til å endre seg fysisk.

Med tanke på at Orlandos opplevelser blir beskrevet i løpet av en periode på fem århundrer og i en rekke svært ulike omgivelser, skulle man tro at tid og sted påvirker Orlandos person. Orlando er derimot påfallende uanfektet av både tid og sted, man kan til og med kalle ham/henne ahistorisk. Gilbert mener at Orlandos identitet som utenforstående fører til dette: "Within sight of shore, she is always offshore, at a sea in the wilder waters of history" (Gilbert 1994: 203). Det er kun noen få hendelser som viser at Orlando blir satt ut av den nye tiden han/hun stadig beveger seg inn i. Også endringer i Orlando bosted ser ikke ut til å påvirke han/hun nevneverdig.

¹ Se Sandra M. Gilbert .1994. "Orlando" i *Virginia Woolf: Introductions to her Major Works*. Red.: Julia Briggs. London: Virago

Man kan derfor si at tvetydighetene står sterkt i *Orlando* og i Orlando selv. Verket beveger seg fra den engelske landsbygda til hoffet i London, tilbake til barndomshjemmet, til Tyrkia, til London igjen og så tilbake til barndomshjemmet. Det beskriver et halvt millenium der man oppfinner de fleste av tingene vi omgir oss med i dag. Samtidig forblir Orlando en uendret støtte i form av sin personlighet og karakter, mens rollene han/hun innehar på den annen side ofte er så forskjellige som de kan få blitt.

”Spiced and Amorus gales²”: En tematisk analyse av Orlando

Orlando er et verk som favner vidt i tematikken og det er vanskelig å trekke frem noen få temaer som er overordnet de andre, siden verket kan leses på flere ulike måter. Dette gjør også at *Orlando* har blitt sett på på svært differensierte måter til ulike tider.

Det er likevel et tema som peker seg ut, nemlig kjønn. Ikke bare står kjønn sentralt i handlingen og tematikken, men mange temaer som er knyttet til kjønn blir også tatt opp i verket. Men før jeg diskuterer det, vil jeg ta opp noen av de andre temaene i *Orlando*.

Sannhet og drømmeri

Som nevnt står det skrevet ”a biography” på omslaget når man holder *Orlando* foran seg. Leseren blir derfor nødt til å forholde seg til biografisjangeren og dens krav om sannhet. Dersom man ser bort i fra sagn og myter, unngår de fleste skjønnlitterære tekster å påpeke om det de forteller er sant eller ikke. Dette gjør at leseren ser på det som presenteres, som en inngang til en fiksjonsverden. Dette gjelder også for *Orlando*. Dersom Woolf hadde fjernet biografisjangerens karakteristiske elementer i *Orlando*, hadde verket fremstått som en fantastisk og fantasifull eventyrroman. Da Woolf samtidig krever at leseren skal se på teksten som sann, gjør det at man reflekterer rundt temaene sannhet og fantasi.

De elementene som spiller på sannhet er som nevnt biografisjangeren, referansene til Storbritannias historie og referanser til Woolfs eget liv i form av hennes fremstilling av Sackville-West som Orlando. På den andre siden har vi elementene som spiller på temaet fantasi, nemlig den satirepregede tekstformen, referansene til eventyr, det faktum at Orlando tilsynelatende har evig liv og kjønnsskiftet. Satiren leseren møter i *Orlando* er gjennomgående for hele verket og man får ikke bare inntrykk av at Woolf harselerer med mange av personene i *Orlando*, men hun harselerer kanskje også med leseren selv. Ved å utfordre leserens

² (Woolf 2000a: 19)

virkelighetsforståelse setter hun oss på prøve gang på gang, der man må hengi seg til teksten og Woolfs spill, hvis ikke faller man fort av og makter ikke å sette pris på verket.

Videre bruker Woolf eventyr for å vise temaet fantasi i teksten. Man finner referanser til blant annet eventyrene Tornerose, Rapunzel, Lille Rødhette og Hans og Grete. Det er Orlando selv som oppfyller alle rollene som eventyrfigurer, noen ganger omtrent samtidig. Et eksempel på dette er scenen som leder opp mot da Orlando blir en kvinne. Etter en av festene hans i Konstantinopel forsvinner han fra selskapet. Han blir sett igjen av en tjenestepike midt på natten:

”she saw a man’s figure, wrapped in a cloak or a dressing gown, come out upon the balcony. Then, she said, a woman, much muffled, but apparently of the peasant class, was drawn up by means of a rope which the man let down to her on to the balcony. There, the washer-woman said, they embraced passionately ‘like lovers’, and went into the room together, drawing the curtains so that no more could be seen.” (Woolf 2000a: 127)

Denne scenen kan man se på som en referanse til Rapunzel som slipper håret sitt ned fra tårnet der hun er fanget, så prinsen kan klatre opp til henne. Etter dette blir Orlando funnet sovende som Tornerose. Han sover først i syv dager, så gjennom opprøret som følger, og våkner først opp da han har blitt til en kvinne.

Det er nettopp kjønnsskiftet som blir sett på som den mest surrealistiske og fantastiske hendelsen i *Orlando*. Da verket ble til, var det ennå ikke utført noen operasjon av denne typen, så det kjønnnet man var født med var man nødt til å leve med resten av livet. Da Orlando kom ut i 1929, er det nærliggende å tro at leserene satte denne hendelsen i sammenheng med de andre usannsynlige elementene i *Orlando*.

Et annet fantastisk fenomen i verket er den kjensgjerningen at *Orlando* oppnår evig liv. Man kan diskutere når denne ”evnen” oppstår, men det skjer sannsynligvis mens Orlando er Dronning Elizabeth I’s kjæledegge på slottet. Idet Orlando skal til å dra i krigen i Polen, kaller hun han i stedet til seg og får han til å legge seg i sengen sammen med henne. Hun holder rundt han og uttrykker: ”’This’, she breathed, ’is my victory!’ [...] For the old woman loved him. And the Queen, who knew a man when she saw one, though not, it is said, in the usual way, plotted for him a splendid ambitious career.” (Woolf 2000a: 25). Etter dette eldes ikke fysikken til Orlando nevneverdig. Men Orlando eldes psykisk gjennom de erfaringene han/hun erverver seg gjennom fire århundrer og som både mann og kvinne.

Dette spillet mellom sannhet og fantasi som Woolf presenterer i *Orlando*, fører til at man oppfatter teksten som ustabil.

Splittelse mellom klassene

Orlando blir født inn i en familie med stolte tradisjoner og en lang stamtavle. Dette gjør at han skulle ha de beste forutsetninger i livet. Bakgrunnen hans gir han mulighet til å flytte til det kongelige slottet, få adelige unge damer utpekt til mulige koner, bli med på ball og fornemme reiser og kjøpe alt det han begjærer.

Men han unngår ikke samfunnets dårligere stilte av den grunn. Han kysser gjerne tjenestepikene på slottet, selv om det er lite populært hos dronningen. Han tar også med seg Sasha på skøytetur utenfor sperringene som skiller det kongelige hoffet fra vanlige folk. Senere gifter han seg med ”Rosita Pepita, a dancer, father unknown, but reputed a gipsy, mother also unknown but reputed a seller of old iron in the market-place over against Galata Bridge” (Woolf 2000a: 128). Som nevnt har hun som kvinne også et forhold til en prostituert i London. Orlando er altså åpen for de fleste når det kommer til kjærlige og seksuelle forhold.

Da Orlando oppholder seg hos sigøyerne i de tyrkiske fjellene, diskuterer Woolf den vestlige verdens oppfatning av verdier. Her blir verken Orlandos stamtavle eller dannede evner satt pris på, de blir heller sett på som en trussel for gruppen. Sigøyerne måler velstanden sin i buskap, og kunnskap er knyttet til om man er flink til å passe på dyrene og utnytte naturen på en ansvarlig måte. Denne uoverensstemmelsen mellom Orlandos bakgrunn og nomadenes verdier, fører til slutt til at hun må forlate dem for å unngå å bli drept.

Et annet viktig eksempel på Woolfs kritikk av den patriarkalske overklassen, er forskjellen i økonomi som Orlando opplever ettersom Orlando er mann eller kvinne. Som mann er han ikke bekymret for penger. Han kan sende en av sine betrodde til Norge for å kjøpe to elghunder hvis han ønsker det, eller han kan holde fantastiske fester dersom han ønsker det. Som kvinne derimot, har Orlando ingen rett til sine egne penger, hun må gå rettens vei for å få dem. Underveis bruker hun en formue på advokater for å få tilbake det som vi i dag ville sett på som rettmessig hennes. Hun kan heller ikke arbeide som kongens utsending mer, noe som gjør at hun blir nødt til å livnære seg som forfatter. Her kritiserer Woolf samfunnets mangel på likestilling mellom kjønnene, noe hun også tar spesifikt opp i *A Room of Ones Own*. Der hevder hun at dersom en kvinne skal kunne skape litteratur (eller andre typer kunst) trenger hun både plass i form av et kontor eller atelier og penger.

Orlando får til slutt rett til sine egne penger. Ironisk nok skjer det først etter at hun har giftet seg med Shelmerdine. Han ville sannsynligvis tatt seg av henne dersom saken hadde blitt ytterligere trenert eller dersom kravet hennes hadde blitt avvist.

Et viktig spørsmål er om Orlando ville hatt de samme mulighetene til å utøve kjønnet og seksualiteten sin dersom han/hun hadde vært født uten de økonomiske forutsetningene og den samme støtten i form av sin posisjon?

Eksperimentering med kjønn

Kjønn, kjønnsforskjeller og seksualitet er kanskje de temaene som er mest fremfredende i verket. Woolf kommer inn på de fleste delene som er knyttet til disse i *Orlando*.

Som nevnt blir det på første side hevdet at det ikke er snakk om noe tvetydig ved Orlandos kjønn: "He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it" (Woolf 2000a: 13). Men kjønnsmessig tvetydighet blir ikke bare tematisert gjennom personen Orlando. Flere av Orlandos flammer viser den samme tvetydigheten. Blant annet tror Orlando at Sasha er en gutt når han ser henne første gang og Shelmerdine har tidligere vært en kvinne før han møter Orlando. I tillegg veksler Arcduchess Harriet eller Arcduke Harry mellom kjønnene. Dermed finner vi også emnet seksuell tvetydighet. På grunn av at flere av personene veksler mellom kjønnene, veksler de også mellom å være i heterofile og homofile forhold til hverandre. Dette er spesielt tydelig etter at Orlando kommer tilbake til England som kvinne og ikke klarer å finne seg til rette med sin nye kjønnsidentitet.

Motivet for Woolfs eksperimentering med kjønnsforskjeller kan være hennes interesse i feminisme og likestilling. Ved å fremstille Orlando som en person som har like mye fremgang etter at han blir en kvinne (om enn på andre områder), viser hun at begge kjønn kan være skikket til det man tradisjonelt ikke så på som passende for en kvinne. Dette kan man se i sammenheng med forelesningsrekken som resulterte i *A Room of Ones Own* som ble publisert i 1929. I *Orlando* blir noen av refleksjonene herfra satt ut i live ved hjelp av de litterære personene.

Fra et overordnet perspektiv kan man si at *Orlando* viser endringer og forandringer, både i enkeltmenneskene og i samfunnet generelt. Ved at Orlando lever såpass lenge som han/hun gjør, gir biografen oss mulighet til å se det vestlige samfunnets utvikling fra Orlandos synsvinkel. Samtidig lar biografen oss delta i endringene av kjønnsroller flere hundre år tilbake. I *Orlando* er både kvinner og menn i endring, for eksempel ser man forandringer som hvilke yrker man kan ha som mann eller kvinne, klesdrakt og inntekt.

Orlando og ”det svake kjønn”

Som nevnt har en lesning av Orlando som en historie om lesbisk kjærlighet vært fordret av at tolkeren er åpen for denne muligheten. Man kan eventuelt også kjenne til forhistorien til verket og Woolf sitt forhold til Sackville-West. Jeg vil derfor ta for meg noen teorier om *Orlando* som jeg er uenig i eller som jeg ønsker å utfordre. Men først vil jeg forta en nærlesning av verket med fokus på enkeltdeleer der lesbisk kjærlighet blir vist.

Det er tre personer som Orlando får et spesielt nært forhold til i verket. Disse er Sasha, den russiske prinsessen som Orlando møter når han bor hos Dronning Elizabeth, den prostituerte Nelly som Orlando møter like etter at han har blitt kvinne og kommet tilbake fra Tyrkia, og ektemannen Shelmerdine som også har gjennomgått et kjønnskifte og som redder Orlando når hun har falt i skogen. Det er flere andre personer som man kunne tatt for seg i lys av samme tema, men jeg ønsker kun å nevne disse kort her. Orlando har sannsynligvis et seksuelt forhold til Dronning Elizabeth I, men dette kan diskuteres. Derimot er det sikkert at Orlando har et seksuelt forhold til Rosita Pepita som han gifter seg med i Tyrkia, uten at biografen utdyper dette.

Den russiske reven

Orlandos første store kjærlighet er Sasha. Som nevnt oppfattes hun første gang de møtes av Orlando som en gutt på grunn av måten hun kler seg på og på grunn av måten hun beveger seg på isen:

”a figure, which, whether boy’s or a woman’s, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity. The person, whatever the name or sex, was about middle height, very slenderly fashioned, and dressed entirely in oyster-colored velvet, trimmed with some unfamiliar greenish-coloured fur. But these details were obscured by the extraordinary seductiveness which issued from the whole person. Images, metaphors of the most extreme and extravagant twined and twisted in his mind. He called her a melon, a pineapple, an olive tree, an emerald, and a fox in the snow all in the space of three seconds – he did not know whether he had heard her, tasted her, seen her, or all three together.” (Woolf 2000a: 36)

Denne beskrivelsen peker tilbake på biografens beskrivelse av Orlando selv på første side. Han ble som nevnt også omtalt som en person hvis kjønn ble skjult av moten. Videre kan man se at sanseopplevelsene står sentralt i oppfatningen hans av Sasha; Orlando føler at han både smaker, hører og ser henne, selv om han først har gitt uttrykk for at hun er skjult av klærne hun har på seg.

Bruken av enkelte av substantivene for å beskrive Sasha kan virke malplasserte og merkelige, derfor tror jeg det er viktig å se på symbolikken som kan ligge bak Woolfs valg om å bruke disse. I beskrivelsen av Sasha finner man flere referanser til symboler som rev, fargen grønn, smykkestenen smaragd og eiketreet. Ifølge Hans Biedermanns symbolleksikon har reven en tvetydig symbolikk knyttet til seg; den kan både referere til sluhet og listighet og til seksualitet og erotikk. Fargen grønn har også både en negativ og en positiv betydning, den kan referere til naturen, håp, vekst og våren, men også til sjalusi og umodenhet. Også smaragdens grønne farge forbindes med håp og vår. Mens eiketreet er et bilde på ”udødelighet eller holdbarhet” (Biedermann 1992: 87) og eikenøtter kan referere til mannlig seksualitet. Når man kommer til senere beskrivelser av Orlando og Sasha, kjenner leseren igjen disse elementene; Orlando opplever å bli sjalu, Sasha opptrer som løgnaktig og slu, men hun er også Orlandos første ekte opplevelse av seksualitet. Senere får vi også vite at Sasha heller ikke eldes.

Det at Orlando og Sasha blir omtalt på relativt lik måte i den første beskrivelsen av hver enkelt, påvirker leserens førsteinntrykk. Orlando uttrykker at: ”No boy had a mouth like that; no boy had those breasts; no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea” (Woolf 2000a: 37). Nok en gang blir kjønnet til Sasha omtalt som tvilsomt, eller er det Orlandos eget kjønn Woolf setter spørsmålsteget ved? Orlando er bergtatt, selv om han ennå ikke vet om det er en gutt eller en jente han tiltrekkes av. Men han kommer til en konklusjon et øyeblikk senere: ”She was not a handsbreadth off. She was a woman” (Woolf 2000a: 37), og Orlando kan nærme seg henne.

Whom had he loved, what had he loved, he asked himself in a tumult of emotion, until now? [...] Love had meant nothing to him but sawdust and cinders. The joys he had had of it tasted insipid in the extreme. He marveled how he could have gone through with it without yawning. For as he looked the thickness of his blood melted; the ice turned to vine in his veins; he heard the waters flowing and the birds singing; spring broke over the hard wintry landscape; his manhood woke; he grasped a sword in his hand; he charged a more daring foe than Pole or Moor; he dived in deep water; he saw the flower of danger growing in a crevice; he stretched his hand – in fact he was rattling off one of his most impassioned sonnets when the Princess addressed him, ‘Would you have the goodness to pass the salt?’ (Woolf 2000a: 39).

Der den første beskrivelsen av Orlandos følelser var preget av hans egne ord, er det fortelleren som står for denne. Biografen forestiller seg hva som foregår i hodet hans like før Sasha drar Orlando tilbake til virkeligheten og han får endelig muligheten til å innlede en samtale med henne. Denne beskrivelsen blir det siste vi ser av dem hver for seg på lang tid; etter dette er de

mer eller mindre uadskillelige. Dette er også en av de første beskrivelsene der Woolf bruker fugler og blomster for å beskrive kjærligheten Orlando føler. Denne bruken av metaforer skal jeg komme tilbake til senere.

Biografen kommer deretter med et frempek: "Yet perhaps it would have been better for him if he had never learnt that tongue; never answered that voice; never followed the light of those eyes..." (Woolf 2000a: 39). Han mener at Orlando kanskje hadde klart seg bedre uten Sasha.

Senere avslørers grunnen til at Orlando kaller den russiske prinsessen for Sasha. Det var navnet på en russisk hvit rev han hadde som barn, som bet han så hardt at den måtte avlives. Igjen brukes bildet på reven som referanse til Sasha og den farlige seksualiteten mellom henne og Orlando.

Avslutningen av forholdet mellom dem er ikke akkurat verdig. Mens Orlando står og planlegger fremtiden deres, er Sasha utro mot han med en skipsgutt. Når Orlando oppdager det, skal han til å ta livet av mannen, men Orlando blir syk og faller om i stedet. Når han våkner, nekter Sasha for alt og Orlando tror henne. Skipsgutten er alt Orlando ikke er, hårete, enormt høy og har ståltråd i ørene. Dette blir satt i sammenheng med at Orlando dåner da han ser Sasha i armene til skipsgutten; Skipsgutten er den maskuline av de to, Orlando er den feminine. Orlando og Sasha går derifra og planlegger å rømme fra hoffet. Da dagen for flukten kommer, dukker imidlertid ikke Sasha opp, og Orlando rir mot kysten for å finne henne, men han kommer for sent og ser at hun forsvinner med det russiske skipet.

Sasha dukker imidlertid opp igjen i Orlandos liv senere. Den første gangen er Sasha i Orlandos seksuelle fantasi på båten da hun ser England igjen i horisonten:

"And watching them, she felt, scampering up and down within her like some derisive ghost who in another instant will pick up her skirts and flaunt out of sight, Sasha the lost, Sasha the memory, whose reality she had proved just now so surprisingly – Sasha, she felt, mopping and moving and making all sorts of disrespectful gestures towards the cliffs and samphire gatherers" (Woolf 2000a: 156).

Det er tydelig at for Orlando, er England og Sasha sterkt knyttet sammen. Orlandos kjærlighet til Sasha er like sterk som den var da de først møttes. Dette har en såpass sterk påvirkning på henne at hun ikke klarer å undertrykke de seksuelle lystene og opphisselsen hun fremdeles føler overfor Sasha.

Mange år senere møter Orlando Sasha endelig igjen. I et kjøpesenter i London flommer bokstavelig talt følelsene hun hadde den dagen Sasha forlot han over Orlando igjen, før hun engang har fått et glimt av henne. Når hun ser henne, er det en helt annen kvinne enn

den reveliknende skikkelsen hun møtte første gang: ”a fat, furred woman, marvellously well preserved, seductive, diademed, a Grand Duke’s mistress” (Woolf 2000a: 289). Hun har fremdeles den samme makten over Orlando som tidligere og Orlando kan ikke la være å rope navnet hennes. Da hun passerer Orlando lukter Sasha som hun gjorde for mange, mange år siden: ”Wax candles, white flowers, and old ships” (Woolf 2000a: 289), men Orlando klarer ikke å møte fortiden og bare bøyer hodet uten å se på Sasha.

Den prostituerte

Da Orlando returnerer til England som kvinne, er det mange ting hun må venne seg til. I begynnelsen virker det som at klær opptar både henne og biografen. Endringene i personligheten hennes, som at hun har blitt mer forfengelig, beskjeden og lettskremt, kan ifølge biografen ikke forklares ut i fra at hun er kvinne, men ut i fra hvilke klær hun har på seg: ”The change of clothes had, [...] much to do with it [...]. [C]lothes have, they say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world’s view of us.” (Woolf 2000a: 179). Videre kommer fortelleren med en generell observasjon: “there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking” (Woolf 2000a: 180). Det er nettopp dette som skjer med Orlando, alt ettersom hva hun har på seg, endres hjertet, hodet hennes og hvordan hun uttrykker seg.

Videre gir Woolf leseren inntrykk av at Orlandos feminine side var undertrykket og ventet på å komme til overflaten. Fra å være bastant på at det ikke var noen tvil om kjønn til Orlando når han var en mann, blir fortelleren mer usikker når Orlando er en kvinne. ”[I]t was this mixture in her of man and woman, one being uppermost and then the other, that often gave her conduct an unexpected turn” (Woolf 2000a: 181). Orlando oppfører seg som en kvinne når det kommer til makt og formaliteter og hun hater å se ondskap mot dyr. Men når det kommer til husarbeid, drikking, spill, ridning og hvor lang tid hun bruker på å kle seg, oppfører hun seg som en mann.

Etter en tid prøver hun å gå med de gamle herreklærne sine igjen. Den frigjørende følelsen av å slippe å gå med dameklærne som begrenser bevegelsene hennes får henne til å se på verden på en annen måte:

Everything appeared in its tenderest form, yet, just as it seemed on the point of dissolution, some drop of silver sharpened it to animation. Thus it was that talk should be, thought Orlando (indulging in foolish reverie); that society should be, that friendship should be, that love should be. For Heaven knows why, just as we have lost faith in human intercourse some random collocation of barns and trees or a haystack and a wagon presents us with so perfect a symbol of what is unattainable that we begin the search again. (Woolf 2000a: 206)

Orlando får en plutselig innsikt. Da hun kler seg i herreklærne sine igjen, vender hun tilbake til en glemt erfaring.

I ”drag” oppsøker Orlando horestrøket i London og møter den prostituerte Nell. Orlando beskriver henne som ”the very figure of grace, simplicity, and desolation” (Woolf 2000a: 207). Hun blir med Nell hjem, men idet Nell står avkledd innrømmer Orlando at hun ikke er en mann. Nell er imidlertid fornøyd med det, hun foretrekker nemlig kvinnelig selskap og er ”in the devil of a fix” (Woolf 2000a: 208). I stedet prater de og Orlando gir uttrykk for at Nells historier ”tasted like wine” (Woolf 2000a: 209). Flere av Nells venninner dukker opp og de morer hverandre med historiene sine. Biografen sår imidlertid tvil om dette virkelig er tilfellet: han mener at kvinner ikke snakker sammen, men at de ”risper” i hverandre som man piller på et sår. Dette forstår jeg som at biografen mener at de bevisst ødelegger hverandre ved å rispe i hverandres negative opplevelser. Orlando motbeviser derimot dette. I denne perioden av livet hennes foretrekker hun selskapet til andre kvinner fremfor noe annet. Orlando opplever imidlertid at det er nødvendig å skjule seg for omgangskretsen og når hun fortsetter å kle seg ut, skaper hun et stadig mer utspekulert og sofistisert alter-ego av seg selv som mann.

For å forstå Orlando i denne perioden forutsetter imidlertid biografen at man må sette seg i hennes sted:

”[H]er sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive; nor can there be any doubt that she reaped a twofold harvest by this device; the pleasures of life were increased and its experiences multiplied. For the probity of breeches she exchanged the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally” (Woolf 2000a: 211).

Woolf peker her først på hvordan man må bruke det som senere har blitt beskrevet som ”lesbiske briller”, for å kunne se de skjulte budskapene i teksten hennes. Deretter beskriver Woolf hvordan leseren ved hjelp av disse ”brillene” kan se at Orlando bruker klesdrakten sin til å forføre begge kjønn og dermed eksperimenterer med kjønnet og seksualiteten sin.

Senere oppsummeres Orlandos typiske klesdrakt på en vanlig dag:

“Her spending her morning in a China robe of ambiguous gender among her books; then receiving a client or two [...] in the same garment. [...] and so, finally, when night came, she would more often than not become a nobleman complete from head to toe and walk the streets in search of adventure” (Woolf 2000a: 211-212).

Først blir leseren stilt overfor det faktum at Orlando har på morgenkåpen både når hun leser om morgenen og når hun tar imot klienter. Selv om Woolf sier at det er klienter som hun har kontakt med i forbindelse med rettstvisten sin, kan man undre seg om dette er tilfelle og om det er personer hun har et seksuelt forhold til som kommer på besøk. Samme kveld blir hun som nevnt en mann fra topp til tå. Tidligere har Woolf beskrevet at Orlando kler seg som mann, nå er det en annen type forvandling vi står overfor, som kanskje kan sammenliknes med kjønnskiftet Orlando gjennomgikk i Tyrkia. I denne delen finner man nemlig en tvetydig fremstilling av Orlandos person og kjønn. På den ene siden knytter Woolf begrepet om kjønn til noe performativt ved at Orlando bestemmer selv hvilket kjønn hun vil oppfattes som og hun kler seg som en mann eller en kvinne ettersom det passer henne. Her utøver Orlando det Butler som nevnt beskrev flere tiår senere i *Gender Trouble*. På den andre siden gir fortelleren ekspisitt uttrykk for at Orlando som kvinne, har de samme egenskapene som hun alltid har hatt. Dermed er Orlando en person med egenskaper (det indre) som er essensialistiske, mens utseende og fremferd (det ytre) er performativt.

Det har også blitt påpekt at det at Orlando ikler seg en kinesisk morgenkåpe ikke er tilfeldig. I følge Karen Kaivola i ”Revisiting Woolf’s Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality, and Nation” står eksotisme og homoseksualitet ofte sammen i Woolfs verker. I *Orlando* kan man se dette både i valget av klesdrakt og i forholdet til Sasha (som er fra ukjente og eksotiske Russland) og Shelmerdine (som tjenestegjør i den engelske hæren i fjerne strøk). Dette vil jeg komme tilbake til senere.

Den tilkommende

Etter at Orlando går en tur i skogen alene, faller hun og brenner ankelen. Hun erklærer at: ”I have found my mate,’ she murmured. ‘It is the moor. I am nature’s bride’” (Woolf 2000a: 237). Litt senere dukker Shelmerdine opp og hun sier “I’m dead” (Woolf 2000a: 207), før de i neste øyeblikk forlover seg.

Med en gang Orlando uttrykker kjærligheten hun føler for Shelmerdine, vet hun at han pleide å være en kvinne og han forstår at hun pleide å være en mann. Ekteskapet til Shelmerdine gjør at Orlando kan si at: “I am a real woman’, she thought, ’a real woman, at last’.” (Woolf 2000a: 241). Siden kjønnskiftet fant sted har biografen hevdet at Orlando har

vært en ekte kvinne. Disse tankene fra Orlando selv mot slutten av verket bekrefter imidlertid flertydigheten om kjønn som leseren har hatt fra første side. Videre stadfester dette at forholdene Orlando har hatt tidligere, kan ha vært homofile forhold. På grunn av at Orlando har vært sammen med feminine kvinner, maskuline kvinner, feminine menn og maskuline menn tidligere, vil leseren spørre seg om forholdet til Shelmerdine er av en ren heteroseksuell karakter. Eller er tvetydighetene fremdeles til stede selv etter Orlandos erklæring om at hun er blitt til en ekte kvinne?

Litt senere blir det imidlertid klart at rettstvisten er over og Orlando blir erklært som ”indisputably, and beyond the shadow of a doubt [...] female.” (Woolf 2000a: 243). Men ambiguiteten stopper ikke her; etter at Shelmerdine har fortalt om opplevelsene sine ved Cape Horn og Orlando har bekreftet at negresser er forførende, spør Shelmerdine: ”Are you positive you aren’t a man?” (Woolf 2000a: 246). Orlando bekrefter ikke dette, men svarer med et liknende spørsmål ”Can it be possible you’re not a woman?” (Woolf 2000a: 246). Her er det ikke bare Orlandos kjønn som det blir satt spørsmålsteget ved. Også Orlandos seksuelle legning blir fremstilt som tvilsom. Som mann ser Orlando på andre menn kun som konkurrenter og kamerater, og som kvinne er Orlando fremdeles tiltrukket av kvinner. Eller har hun bare beholdt evnen til å se kvinner som seksuelle vesener fra tiden som mann?

Senere beskrives de hemmelige språklige kodene Orlando og Shelmerdine i mellom, der ”the biscuits ran out” (Woolf 2000a: 247) betyr at man har kysset en negresse. Eksempelet på den interne kommunikasjonen mellom de to som Woolf beskriver her, er interessant på flere måter. For det første trekker hun frem et eksempel som bygger på en hendelse som er knyttet til det eksotiske. Som nevnt kan Woolf ha brukt dette som en strategi for å beskrive lesbisk kjærlighet uten å vekke oppsikt. Videre går det ikke frem av utsagnet om det er Orlando eller Shelmerdine som har kysset den afrikanske kvinnen; man kan gå ut i fra at det er Shelmerdine siden han er den som er bereist i afrikanske strøk, men dette blir ikke eksplisitt nevnt. Sammenhengen mellom eksotiske elementer i verket og eventuelle uttrykk for lesbisk kjærlighet vil jeg komme tilbake til senere.

Mens Shelmerdine er borte, reflekterer Orlando rundt ekteskapet sitt og det er dessverre ikke positive tanker hun har:

”Her finger had not tingled once, or nothing to count, since that night on the moor. Yet, she could not deny that she had her doubts. She was married, true; but if one’s husband was sailing round Cape Horn, was it marriage? If one liked him, was it marriage? If one liked other people, was it marriage? And finally, if one still wished, more than anything in the whole world, to write poetry, was it marriage? She had her doubts.” (Woolf 2000a: 252)

Dette fører til at hun tar opp pennen igjen og begynner å skrive dikt. Det kan virke som at skrivingen har en seksuell karakter denne gangen. Både måten Woolf beskriver Orlandos skriving på og linjene som Orlando dikter, kan ses på som uttrykk for seksualitet og sensualitet: ”And she plunged her pen neck deep in the ink. To her enormous surprise, there was no explosion. She drew the nib out. It was wet, but not dripping. She wrote. The words were a little long in coming, but come they did. Ah!” (Woolf 2000a: 252) Det er tydelig at for Orlando er skrivingen en følelsesmessig handling og kanskje også en kroppslig handling. Pennen er da også et vanlig fallossymbol. Man kan kanskje også se på sitatet som en beskrivelse av masturbasjon. Hvis man går ut i fra dette, blir teksten hun faktisk skriver satt i et spesielt lys:

And then I came to a field where the springing grass
Was dulled by the hanging cups of fritillaries,
Sullen and foreign-looking, the snaky flower,
Scarfed in dull purple, like Egyptian Girls. (Woolf 2000a: 252)

Er dette Orlandos hemmelige fantasi? Hva er den skjulte meningen med disse linjene? Dette avsløres kanskje i det neste avsnittet:

“as she wrote she felt some power [...] reading over her shoulder, and when she had written ‘Egyptian girls’, the power told her to stop. [...] but – girls? Are girls necessary? You have a husband at the Cape, you say? Ah, well, that’ll do. And so the spirit passed on” (Woolf 2000a: 253)

Her kan det virke som at Orlando selv gjerne vil skrive om egyptiske jenter, men at en ånd eller en makt, tvinger henne til å la være. Det er usikkert om denne makten er inni henne eller utenfor henne. Man kan enten tolke den som Orlandos fornuft, eller man kan tolke den som en manifestasjon av Woolfs visshet om at verkene hennes blir sensurert dersom hun kommer med for opplagte referanser. Det vil si at forfatteren/biografen og hovedpersonen er den samme i denne scenen, et skifte som er uforutsett og uvanlig for et verk skrevet i tredjeperson.

Denne makten eller ”The spirit of the age”(Woolf 2000a: 253) kommer straks tilbake. Woolf beskriver hvordan den opptrer som en mann som går rundt med en koffert, med sigarer

i og undersøker ”the contents of her mind carefully” (Woolf 2000a: 253). Men Orlando har klart å slippe unna sanksjonene hans ved at hun har giftet seg, og kan skrive som hun vil. Her bekrefter Orlando at ekteskapet mellom henne og Shelmerdine kan være et fornuftsekteskap. Dette har kanskje leseren mistenkt en stund, i og med at det kom i stand så fort – de hadde ikke kjent hverandre mer enn noen minutter. Videre bekrefter dét at Orlando holder tankene og følelsene sine skjult, på grunn av ”tidsånden” som hun opplever som truende. Dette virker som en oppfordring til leseren om å lese mellom linjene, for å oppnå full forståelse av Orlando som person.

Orienten og lesbisk kjærlighet

I artikkelen “Revisiting Woolf’s Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality, and Nation”, undersøker Karen Kaivola Woolfs bruk av eksotiske elementer og hvordan disse kan tolkes som uttrykk for homoseksualitet. Hun mener at “Woolf uses racial and national difference to reinforce connections between homosexuality and androgyny” (Kaivola 1999: 248). Som nevnt kan Orlandos bruk av den kinesiske morgenkåpen peke tilbake på dette, i tillegg til Sashas russiske opphav og Shelmerdines reisevirksomhet og opplevelser i utlandet. Som nevnt kan samtalen mellom Orlando og Shelmerdine om å kysse negresser vise til dette ved at det refereres til en seksuell handling med en person med en annen etnisitet.

Kaivola påstår også at Konstantinopel kan fungere som et sted som ”invokes and functions as a metaphor for lesbian desire” (Kaivola 1999: 248). Dersom man tar dette til følge, hvordan fungerer dette med det faktum at Orlando blir en kvinne i Konstantinopel? Vi vet at Orlando tilbringer sine siste våkne øyeblikk før han blir en kvinne, med sigøynerdanserinnen Rosita Pepita, som han sniker inn i huset sitt. Leseren går dermed ut i fra at de har seksuelt samvær denne natten, og det kommer senere frem at Rosita etter dette får tre sønner med Orlando. I og med at det neste som skjer er at Orlando sover i flere dager før han våkner opp som en kvinne, kan man se på samværet med Rosita som den utløsende faktoren til kjønnskiftet. Kombinasjonen eksotisk by og eksotisk kvinne, kan være Woolfs strategi for å vise at her oppstår Orlandos første lesbiske forhold. Kaivola nevner bare åstedet for Orlandos kjønnskifte og peker på hvordan Woolf bruker Konstantinopel ”to create female characters who refute both sexological stereotypes of inversion and Victorian ideologies of femininity” (Kaivola 1999: 249). Dermed er det nærliggende å gå ut i fra at valget av Konstantinopel som åsted for kjønnskiftet ikke er tilfeldig.

Kaivola mener at bakgrunnen til at Woolf kan sette disse referansene sammen og dermed peke på annerledes seksualitet, ligger i evolusjonismen som dominerte en rekke

fagdisipliner på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Hun peker på hvordan *Orlando* utfordrer det hun mener er ”gender imperatives and sexual codes that shape Western culture” (Kaivola 1999: 235). På grunn av en oppfatning om at ”Mixed hermaphroditic forms belonged, along with nonwhite races, to a lower rung on the evolutionary ladder” (Kaivola 1999: 244) sammenliknet man andre etnisiteter og andre ikke-heterofile legninger. Dette begrunner Kaivola med at ”to invoke one form of difference was to envoke others, since difference were constituted in relation to one another” (Kaivola 1999: 247), slik at Woolf kunne bruke “Eastern (‘oriental’) imagery to code gender and sexual irregularities as erotic and exotic” (Kaivola 1999: 248). Det å fremstille Orlando mer eller mindre som hermafroditt kan vise at Orlando er evolusjonistisk underkastet, noe som knyttes til andre etnisiteter enn den europeiske.

Fugler

I Patricia Cramers introduksjon til *Lesbian Readings of Woolf's Novels* peker hun på hvordan Woolf bruker litterære bilder av fugler og blomster for å vise lesbisk kjærlighet: ”pigeons, nightingales, owls, and geese to indicate female sexual arousal or fantasy” (Cramer 1997: 123). Cramer går imidlertid ikke ytterligere inn på dette. Derfor ønsker jeg å gå videre i denne teorien og se på hva symbolikken sier om fuglene i *Orlando* og hvordan forekomstene av fuglemetaforer forholder seg til handlingen.

Dersom man nærleser *Orlando*, finner man mange bilder på fugler. Og ikke bare de Cramer nevner, også hauk, høne, kråke, natteravn og ørn blir nevnt. Jeg går ut i fra at Cramer har gjort sitt utvalg ut i fra de positive konnotasjonene man gjerne forbinder disse fugleartene med, men også med det symbolske de vanligvis representerer. Samtidig kan man se flere av de fugleartene hun har utelatt som motsatser til Cramers utvalg. For eksempel er duer et symbol for kjærlighet og fred, mens hauken, ørnen og raven blir sett på som symboler på krig. Nattergalen derimot blir forbundet med dens vakre sang, som ofte har blitt tolket som et rop om hjelp. Husfuglene gjess og høns blir forbundet med kvinnelighet og moderlighet. Gåsa blir også symbolisert med seksualitet.

I *Orlando* bruker Woolf bildet på nattergalen to ganger: først da Orlando beskriver sitt eget forelskede hjertes dragning mot et fast holdepunkt i livet som ung gutt. Deretter bruker hun bildet igjen i den aller siste scenen. Her blir Shelmerdines reise beskrevet som ”in the teeth of a gale” (Woolf 2000a: 312), som en hasardiøs ferd. Woolf har gitt det samme bildet så forskjellig meningsinnhold, samtidig som hun bruker dem henholdsvis helt i begynnelsen og helt i slutten av verket. Det kan virke som at hun på den ene siden beskriver en ung gutt

full av håp og forventning, på den andre siden beskriver hun en voksen kvinne med erfaringer og som har mistet de opprinnelige drømmene. Hun har måttet gifte seg av fornuft, med en mann som forlater henne store deler av året for å utforske en farlig verden.

Duer opptrer da Orlando oppdager giftingen til venninnen Bartholomew. Orlando spør om å få se på ringen og prøver å ta den av Bartholomew, men hun nekter henne det fordi den skal sitte på fingeren hennes i livet som i døden. Orlando undrer seg over denne steile holdningen til en ting og uttrykker: ”’Heaven help us’ said Orlando, standing at the window and watching the pigeons at their pranks. ’What a World we live in! What a world to be sure!’” (Woolf 2000a: 230). Som for et barn blir en helt ny verden synlig for Orlando, der gifte par florerer. Orlando gir uttrykk for at dette ikke virker naturlig for henne: ”It did not seem to be nature. She looked at the doves and the rabbits and the elk-hounds and she could not see that nature had changed her ways or mended them” (Woolf 2000a: 231). Orlando gir her uttrykk for at hun foretrekker en alternativ livsstil, der giftemål og ekteskap ikke er nødvendig, det kan til og med være direkte farlig. Samtidig kan man, hvis man legger Cramers hypotese til grunn, lese denne scenen som et uttrykk for at Orlando ikke ønsker å leve sammen med en mann, men sammen med en kvinne. Siden man tradisjonelt forbinder duer med kjærlighet og fred, kan bruken av disse bildene vise at den kjærligheten Orlando velger er vel så riktig som det tradisjonelle forholdet mellom en mann og en kvinne. Dette blir satt i kontrast med at Orlando noen sider senere, gifter seg med Shelmerdine, av sannsynligvis, praktiske grunner.

Før Orlando møter Shelmerdine kommer scenen med flest referanser til fugler. Orlando går ut i skogen alene: “At every step she glanced nervously lest some male form should be hiding behind a furze bush or some savage cow be lowering its horns to toss at her. But there were only rooks flaunting in the sky.” (Woolf 2000a: 236). Kråker har ofte samme symbolikk som ravner og i dette tilfellet er det mest nærliggende å tro at de står for de mørke sidene i menneskenes og Orlandos sinn. I tillegg uttrykker Orlando redselen sin for menn, noe som er sjeldent i verket og merkelig i og med at hun var en mann tidligere. Hun går videre og følger fjærene som faller ned fra himmelen på samme måte som Hans og Grete følger hvite steiner for å finne veien hjem. Hun fester fjærene i hatten sin. Man kan spørre seg hvorfor det er akkurat seks fjær hun samler. I den engelske julesangen ”Twelve Days of Christmas” gir man bort ”six geese a-laying” på sjettedag. Dette kan være tilfeldig, men siden gress også spiller en rolle i verket, kan det være en del av det skjulte meningsinnholdet.

Orlando faller og brekker ankelen. Mens hun ligger der fortsetter fjærene å falle ned på henne: ”’Here will I lie. (A feather fell upon her brow.) [...] These are wild birds’ feathers

– the owl's the nightjar's. I shall dream wild dreams.” (Woolf 2000a: 237). Det kan virke som at de ville fuglene og fjærne deres, gjør at hun også skal drømme ville drømmer.

Gåsen dukker også opp i den aller siste scenen i verket. Når Shelmerdine returnerer fra reisen sin til Cap Horn flyr en gås over flyet hans: ”And as Shelmerdine, now grown a fine sea captain, hale, fresh-coloured, and alert. Leapt to the ground, there sprang up over his head a single wild bird. ‘It is the goose!’ Orlando cried. ‘The wild goose...’” (Woolf 2000a: 314).

Leslie Kathleen Hankins peker i ”Orlando: ’A Precipe Marked V’ Between ”A Miracle of Discretion’ and ’Lovemaking Unbelievable: Indiscretions Incredible” på hvordan denne scenen kan oppfattes som en referanse til forholdet mellom Woolf og Sackville-West. Hun argumenterer med at i en tidligere skisse var det ikke bare denne ene gåsa som fløy over Shelmerdine, men en hel flokk, som fløy i V-stil. Siden Woolf og Sackville-West pleide å kalle hverandre V. i de private brevvekslingene dem i mellom mener Hankins at denne delen av *Orlando* kan være et uttrykk for en kjærlighetserklæring til Sackville-West. Det virker ikke som at Hankins er åpen for andre, mer åpenbare tolkninger av denne scenen. Blant annet vil jeg peke på, som allerede nevnt, at gåsa er et symbol for kvinnelighet og seksualitet. Hvis man ser bort i fra den mulige historisk-biografiske tolkningen av dette bildet, mener jeg at man likevel kan tolke denne scenen som et uttrykk for lesbisk kjærlighet. På grunn av gåsas symbolikk gir den bestemte formen av substantivet i entall (”The wild goose”) uttrykk for gjenkjennelse eller en spesiell gås. Det er imidlertid kun denne referansen til gress i romanen, noe som gjør at denne bruken av bestemt form blir litt merkelig. På den annen side finner man flere referanser til ville fugler generelt, noe som kan forklare dette aspektet.

The Well of Loneliness

Oppmerksomheten rundt (Marguerite) Radclyffe Halls *The Well of Loneliness* er først og fremst knyttet til rettsaken i Storbritannia der romanen ble dømt som obscøn på grunn av at den ”beskrev unaturlig samkvem mellom kvinner”. Rettsaken gjorde imidlertid bare boken mer populær blant det amerikanske og franske publikumet (der den var lovlig) og blant de senere leserskarene.

Verket har fått stor betydning for mange lesbiske kvinner fra 1928 til i dag på grunn av at den representerer lesbiske kvinners kamp for like rettigheter. Derfor blir *The Well of Loneliness* ofte kalt ”The bible of lesbianism”. Men på den annen side har både nåtidens lesbiske kvinner, lesere og litteraturvitere stemplet verket både som melodramatisk og feilaktig i beskrivelsen av såkalte ”avvikere”. I tråd med samtidens syn på homofile presenterer nemlig Hall hovedpersonen Stephen Gordon som en ”avviker” eller ”invert”, en manns sjel fanget i en kvinnekropp. Som en medisinsk tilstand er hun blitt skapt på denne måten, uten muligheter til å oppnå lykke og kjærlighet for den hun egentlig er.

Handling, komposisjon, forteller

I romanen følger vi Stephen og hennes familie og venner fra foreldrene Philip og Anna møtes og gifter seg til Stephen er voksen. Da Anna blir gravid, er begge overbevist om at de venter en sønn, og de begynner å kalle barnet Stephen i mors liv. Når Stephen blir født, er derfor skuffelsen stor når det viser seg å være en merkelig jente de har satt til verden. Anna kommer aldri over dette, men Philip derimot, behandler Stephen på sine egne premisser og ønsker, og tar henne tidlig med på jakt og rideturer. Stephen interesserer seg kun for ”gutteting”, samtidig hater hun å gå i kjoler og misliker å være sammen med andre barn. Ensom og frustrert, trekker hun seg stadig mer inn i seg selv og omgås ofte bare faren, hesten og lærerinnen sin.

Ungdomsårene er preget av usikkerhet og ønsket om å passe inn i omgivelsene, men også av stadig større grad av mestring på skolen og i sportsaktivitetene. Stephen møter etter hvert Martin, en ung mann på hennes egen alder som deler interessene hennes for ridning og friluftsliv. Forholdet mellom dem utvikler seg raskt til å bli et dypt vennskap, men det hele får en brå slutt når Martin misforstår Stephens natur og frir. Hun avslår og han reiser raskt derifra. Stephen søker trøst hos faren og spør han det presserende spørsmålet om alt er i orden med henne og om hun er som alle andre. Philip får seg ikke til å fortelle henne sannheten om mistankene han har hatt i lengre tid, lyver og avkrefter at hun er annerledes. En stund senere

blir Stephens ungdom imidlertid plutselig avbrutt av farens død. Philip rekker ikke å fortelle Anna og Stephen sannheten om datteren og sviket til faren følger han i graven.

Etter dette lever Anna og Stephen alene på Morton. På en handletur møter Stephen den ulykkelig gifte naboen Angela Crossby som hun innleder et forhold til. Angela forråder henne imidlertid ved å få ektemannen til å fortelle Anna om henne og Stephen. Anna blir rasende, og Stephen bestemmer seg derfor for å flytte til London med lærerinnen Puddle.

Da første verdenskrig bryter ut verver Stephen, som mange andre kvinner, seg frivillig til å kjøre ambulanse i Frankrike. Her møter hun Mary, som er en del år yngre enn henne og som kommer fra en helt annen oppvekst enn henne. Mary og Stephen finner fort sammen, og forholdet utvikler seg til et kjærlighetsforhold da de drar sammen til Kanariøyene etter krigen.

Etter dette bestemmer Mary seg for å bo sammen med Stephen i Paris. I begynnelsen kjeder hun seg veldig, men etter at Stephen og Mary blir introdusert for det lesbiske miljøet i byen, blir hverdagen fylt av begivenheter. Men dette er ikke nødvendigvis positivt, omgangskretsen deres består av alkoholikere og deprimerte personer. Samtidig kan ikke Stephen ta med Mary til Morton, noe som tærer på forholdet. Når Martin dukker opp igjen og han forelsker seg i Mary, må imidlertid Stephen gi slipp på henne, og gi Mary muligheten til å få det livet hun aldri kunne fått sammen med henne.

The Well of Loneliness er en roman som på mange måter er bygget opp som en dannelsesroman, der heltinnen Stephen forsøker å finne sin identitet og plass i et ugjestmildt samfunn. Vi følger utviklingen av Stephens identitet der hun går fra å være en sterk guttejente som barn til å bli en forvirret og deprimert tenårings, før hun som voksen blir en sterk kvinne som forsvarer seg mot større og mindre angrep fra samfunnet rundt seg. På essensialistisk vis blir Stephen fremstilt som en person med de samme egenskapene gjennom hele verket, men hendelser som bruddet med Angela og Anna, farens død og forholdet til Mary, påvirker henne til å bli den personen hun er på slutten av romanen; en verdig talsmann for ”avvikernes” sak. Verket er en hovedpersonsfortelling der Stephen står i fokus fra begynnelse til slutt. Språket bærer preg av at det er en fortelling om hovedpersonens liv, men med enkelte refleksjoner og filosoferinger fra fortellerens side.

The Well of Loneliness har en kronologisk oppbygning, den begynner med Stephens unnfangelse og slutter når Stephen er voksen. Verket er delt inn i fem delbøker, hver med kapitler og underkapitler. Hver av bøkene fokuserer på separate perioder i Stephens liv. Man finner også enkelte hopp i tid mellom noen av bøkene. I verket finner vi en allvitende forteller med kunnskap om alle personene Stephen omgir seg med, i tillegg til kunnskap om dyr og

planters tanker og følelser. Gjennom flere frempek til den videre gangen i historien viser fortelleren at vedkommende kanskje tenker tilbake på det som har skjedd etter at hele historiens gang er avsluttet. Man kan derfor gå ut i fra at fortelleren ser tilbake på det som har skjedd, og kjenner til hele historien.

Man kan også karakterisere romanen som en romanse siden den fokuserer på hovedpersonens kjærlighetsforhold, og når disse tar slutt, slutter også boken.

Tematikken i verket fokuserer generelt på de mange utfordringene samfunnet hadde i 1920-årene. Men hovedtemaet er selvfølgelig det å være en ”avvikler” eller en lesbisk kvinne. Hall presenterer som nevnt et essensialistisk syn på kjønn og legning og opererer med to ulike typer homofili; det ene begrepet er det man da kalte avvik og det andre er homofili som har samme betydning som i dag. I tillegg tematiserer Hall kjønnsforskjeller og kjønnsforventninger. Videre presenterer Hall en politisk agenda som kan være hennes motiv for å skrive *The Well of Loneliness*. Verket kommer med en oppfordring til å respektere homofile og avvikere på lik linje med heterofile mennesker. I tillegg blir blant annet sosialt forfall, sosiale skiller, krig, isolasjon og avvisning og religion tematisert.

Jeg vil analysere *The Well of Loneliness* med følgende inndeling: presentasjon, en analyse av personkonstellasjonene i romanen og en tematisk analyse. Jeg vil nærlese og analysere verket som helhet. Da Hall ikke legger skjul på at *The Well of Loneliness* handler om kjærlighet mellom kvinner, vil ikke avsløring av skjulte beskrivelser av dette stå i fokus. Derimot vil jeg fokusere på *hvordan* dette blir beskrevet og ulike tolkningsmuligheter innenfor disse, og fokusere på hvordan Hall legger frem sin politiske agenda for å få en dypere forståelse for teksten og kunne sammenlikne de tre tekstene som oppgaven min vil ta for seg.

Miss Gordon og individene som omkranser henne

Stephens egenskaper og personlighet formes etter hvem hun tilbringer tid sammen med, derfor må man se på forholdene mellom henne og personene rundt henne, for å forstå handlingen og tematikken. Jeg ønsker å ta utgangspunkt i de viktigste mellommenneskelige forholdene til Stephen, og se på henne som person ut i fra disse.

Med unntak av enkelte refleksjoner fra hovedpersonene selv rundt sin egen og andres identitet og karakter, blir karakterene vist ut ifra hvordan de handler og hva de tenker. Man er derfor nødt til å ta utgangspunkt i handlingen for å analysere karakterene i *The Well of Loneliness*.

Etter en kort presentasjon av de ulike personkonstellasjonene ønsker jeg å ta utgangspunkt i et par hendelser som belyser forholdet personene har til hverandre.

Familien Gordon

Som allerede nevnt er Stephen et etterlengt, men annerledes barn, og forholdet til foreldrene vanskelig, om enn på ulike måter. I det øyeblikket Stephen blir født ser moren Anna på henne som et merkelig vesen: ”a narrowhipped, wide-shouldered little tadpole of a baby, that yelled and yelled for three hours without ceasing, as though outraged to find itself ejected into life” (Hall 2007: 9). Dette inntrykket skal prege forholdet mellom henne og moren gjennom hele livet. Faren Philip derimot er strålende fornøyd med den i hans øyne perfekte datteren, og merker seg heller ikke ved uregelmessighetene Anna ser. Mens moren skyver barnet i fra seg på grunn av at hun ikke forstår henne, tar faren Stephen til seg og godtar henne som den hun er. Dette fører til et dypt vennskap som varer til Philip dør.

I begynnelsen fyller Stephen og Philip dagene med naturopplevelser og ridning, etter hvert blir også jakt en del av deres opplevelser sammen. Denne måten å oppdra Stephen på bekymrer Anna, men når hun tar det opp med Philip, avfeier han henne, og ber henne om å stole på han, han vet han hva datteren trenger. Dermed fortsetter han å behandle henne som en gutt, noe som skaper et skille foreldrene i mellom, og et ytterligere skille mellom moren og Stephen. Dette blir ikke bedre når Stephen blir større og så smått begynner på en utdanning og utvikler seg til å bli stadig klokere og mer belest. Anna har ikke på langt nær fått den samme utdannelsen som Philip har og som det Stephen får, og synes dette er unødvendig for en jente. Philip derimot har store ambisjoner for Stephen og vil etter hvert sende henne til et av de store universitetene: ”I want you to have the same education as I’d give my son” (Hall 2007:58). Dette fører foreldrene ytterligere fra hverandre:

Sir philip and his daughter had a new common interest; they could now discuss books and the making of books and the feel and the smell and the essence of books – a mighty bond this, and one full of enchantment. [...] But Anna came less and less often to the study, and she would be sitting alone and idle. [...] Anna would be sitting with her hands in her lap in the vast drawing room [...] all alone in its vastness would Anna be sitting, with her white hands folded and idle” (Hall 2007: 78).

Avstanden som var mellom mor og datter tidligere, blir enda større når faren opptar all sin tid med Stephen, og ved at de to deler interesser som moren ikke kan noe om. Dette fører til at moren blir deprimert og blir enda mer avvisende mot den merkelige datteren sin.

Avstanden mellom Philip og Stephen på den ene siden og Anna på den andre blir tydeligere etter at Philip dør. Deres ene felles holdepunkt forsvinner fra tilværelsen, og forskjellene mellom mor og datter virker større enn noensinne. Dette kulminerer med krangelen hun og moren har, etter at Angela forråder Stephen. Angela viser ektemannen brevet Stephen har sendt henne, hvorpå han sender en kopi av dette til Anna. Her fremstår moren som den personen hun kanskje har vært hele tiden; da Stephen kommer inn i rommet, sitter Anna og ser på henne ”with terrible eyes, pitiless, hard and deeply accusing” (Hall 2007: 202). Beskyldningene hun kommer med, vil skille dem for alltid:

”All your life I’ve felt very strangely towards you. [...] I’ve felt a kind of physical repulsion, a desire not to touch or to be touched by you. [...] Now I know that my instinct was right; it is you that are unnatural [...] This thing you are is a sin against creation. Above all is this thing a sin against the father who bred you, the father you dare to resemble. You dare to look like your father, and your face is a living insult to his memory. [...] As for you, I would rather see you dead at my feet than standing before me” (Hall 2007: 203)

Stephen forsøker å forsvare seg med at Anna og Philip har laget henne som hun er. Anna ønsker ikke å høre på det øret, og bestemmer at de to ikke kan bo under samme tak lenger.

Forholdet mellom Stephen og foreldrene er dermed på den ene siden et forhold mellom to svært like og følsomme mennesker, og mellom to svært ulike mennesker med totalt forskjellige interesser og ferdigheter. Philip ønsker hele tiden å bygge opp Stephen og evnene, kunnskapene og selvtilliten hennes. Men Anna river det ned igjen, først ved å forsøke å tvinge henne inn i kjønnsroller hun ikke klarer å fylle, og deretter ved å fordømme Stephens natur. Hall viser dermed hvordan ”avvikere” ofte blir avvist på grunn av uvitenhet, selv fra ens egen familie.

Lærer og elev

Miss Puddleton eller Puddle er den trofaste lærerinnen som følger Stephen fra hun er 14 år gammel til første verdenskrig bryter ut. Da er Puddle nødt til å skilles fra Stephen og flytter tilbake til Morton.

Man får tidlig mistanke om at Puddle ikke er som andre lærerinner. Man aner en kunnskap om Stephen, som Stephen selv ikke engang har. Når hun ser at Stephen mistrives på familiens fester og andre sammenkomster tenker Puddle:

”Good lord, [...] why can't she hit back? It's absurd, it's outrageous to be so disgruntled by a handful of petty, half-educated yokels – a girl with her brain too, it's simply outrageous! She'll have to tackle life more forcibly than this, if she's not going to let her self go under!” (Hall 2007: 73).

Da Stephen møter Martin og de blir gode venner, blir humøret til jenta bedre, noe som smitter over på Puddle. Hun er glad på Stephens veiene og viser dette på en litt uventet måte da Stephen forteller om hvor glad hun har blitt i han: ”her words had the strangest effect on Puddle who quite suddenly beamed at Stephen and kissed her – Puddle who never betrayed her emotions, quite suddenly beamed at Stephen and kissed her” (Hall 2007: 95). Dette er et av de første tegnene leseren får om at Stephen og Puddle kan ha mer til felles enn lidenskapen for gresk språk og klassisk litteratur. Det er som om Puddle vet hva Stephen går igjennom, og blir lykkelig på hennes vegne når ting ordner seg for henne tross motgang.

Senere får leseren en bekreftelse på at denne likheten kan være større og mer alvorlig enn det man kanskje først antok. Etter at Martin frir til Stephen og hun avviser han, krangler foreldrene hennes mens Stephen er blitt enda mer ulykkelig enn hun var i utgangspunktet. Dette provoserer Puddle:

”Grim and exceedingly angry grew Puddle, that little grey box of a woman in her schoolroom; angry for Anna for her treatment of Stephen, but even more deeply angry with Sir Philip, who knew the whole truth, or so she suspected, and who kept that truth back from Anna. [...] Puddle would flush with reminiscent anger as her mind slipped back over the years of old sorrows, old miseries, long decently buried but now disinterred by this pitiful Stephen. She would live through those years again, while her spirit would cry out, unregenerate against their injustice” (Hall 2007: 111)

Dette er en av de få bekreftelsene leseren får om at Puddle sannsynligvis også er en ”avviker”. Skjebnen til den middelaldrene lærerinnen blir stående som en parallell til Stephens; Puddle har valgt å ta en lang utdanning og deretter leve livet som privatlærer, men ellers i ensomhet. Dette livet ønsker hun ikke for den følsomme Stephen. Hun oppfordrer henne nok en gang “hold your back up” (Hall 2007: 73), men forsikrer henne også om at hun faktisk forstår hva hun går igjennom.

Da Stephen er ulykkelig forelsket i Angela, får vi også et innblikk i hva Puddles skjebne kan ha vært:

“For none knew better than this little grey woman, the agony of mind that must be endured when a sensitive, highly organized nature is first brought face to face with its own affliction. None knew better the terrible nerves of the invert, nerves that are always lying in wait. Super-nerves, whose response is only equaled by strain that calls that response into being. Puddle was well acquainted with these things – that was why she was deeply concerned about Stephen.” (Hall 2007: 154)

I denne perioden vender Puddle seg også til Gud for støtte til å hjelpe Stephen: ”Puddle, who had not been much given to prayer in the past, must argue with God, like Job” (Hall 2007: 184)

Som nevnt velger Puddle å bli med Stephen til London, etter at det blir klart at Stephen er nødt til å flytte fra Morton, ”Where you go, I go, Stephen” (Hall 2007: 207) sier hun og fortsetter ”All that you’re suffering at this moment I’ve suffered. It was when I was very young like you – but I still remember” (Hall 2007: 207-208). Men det virker ikke som Stephen forstår hva Puddle mener. Dersom Stephen hadde forstått at Puddle var en ”avviker” som henne, hadde hun kanskje ikke følt seg så ensom som hun gjør og hun hadde kanskje kunnet identifisert seg mer med henne. Likevel er den usynlige støtten fra Puddle viktig for Stephen, både som menneske og som forfatter. Det er for eksempel Puddle som oppfordrer Stephen til å bruke bakgrunnen sin som ”avviker” til sin fordel og ”write with a curious double insight – write both men and women from a personal knowledge” (Hall 2007: 208). Her kan Hall referere til *A Room of Ones Own* hvor Woolf sier at ”If one is man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her” (Woolf 2000b: 97)

Forholdet mellom Stephen og Puddle er et mellom lærer og elev, men på grunn av at de har samme bakgrunn er det også så mye mer enn det. Puddle fungerer etter hvert som både lærer og veileder ved at hun kan gi Stephen innsikt i hvordan man skal overleve som ”avviker”. Men det er viktig å huske på at Puddle ikke spiller noen hovedrolle i romanen, men en viktig birolle.

Nabo og skuespillerinne

Med unntak av forelskelsen i tjenestepiken Collins som barn, er Stephens første store forelskelse i naboen Angela Crossby. De møtes for første gang da Stephen redder hunden hennes i en slåsskamp. Det tar ikke mange minuttene, før Stephen forelsker seg i henne. Forelskelsen og forholdet til Angela, gjør at Stephen har et veldig vekslende humør; i det ene øyeblikket kan hun være lykkelig og positiv til fremtiden, i det neste kan hun være deprimert,

sint, voldelig eller forvirret. Hun kan være negativ til Angela eller fullstendig blendet av henne og tro på en fantastisk fremtid sammen med henne.

Noe av det første man ser og det mest fremtredende med forholdet mellom Stephen og Angela, er at Stephen opptrer som en mann i nærheten av henne, en gang kaller Angela henne til og med en gentleman. Ikke bare redder hun hunden hennes, men hun kjøper også dyre og eksklusive gaver til henne, både til spesielle anledninger og uten grunn. Stephen kjøper også en ny dyr bil for å imponere henne. Men samtidig beskriver fortelleren Stephen som en jente og Angela som en kvinne. Mens Stephen opplever å bli hodestups forelsket, er Angela mer reservert, selv om hun er tiltrukket av Stephen. På grunn av Stephens maskuline egenskaper og oppførsel, kan man se på de to som en kjærlighetssyk, ung gutt, sammen med en mer erfaren og rasjonell kvinne. Man ser også tidlig at Stephen er villig til å kjempe for henne, både mot ektemannen Ralph og etter hvert Angelas elsker Roger.

Etter den første, korte tiden med nyforelsket lykke, går forholdet dem i mellom over i desperasjon for Stephen og Angela; Stephen ønsker å reise bort med henne og forlate Morton (for alltid hvis hun må). Angela begynner dermed å se annerledes på henne:

“She spoke wildly, scarcely knowing what she said [...] she stood up, very tall, very strong, yet a little grotesque in her pitiful passion, so that looking at her Angela trembled – there was something rather terrible about her. All that was heavy in her face sprang into view, the strong line of the jaw, the square massive brow, the eyebrows too thick and too wide for beauty; she was like some curious, primitive thing conceived in a turbulent age of transition.” (Hall 2007: 149).

Forelskelsen gjør Stephen voldelig; mens hun holder hånden til Angela, klemmer Stephen fingrene hennes så det gjør vondt. Hun kaster også en krukke mot Angela og Roger, når hun ser at de kysser hverandre. Denne voldelige fremferden bunner i en redsel, uten at Stephen selv helt vet hvorfor hun er så redd. Sannsynligvis skyldes det at tankene Stephen hadde før hun møtte Angela kommer tilbake; hun spør seg hva hun er, hvilken rolle hun har i denne verden og om hun noensinne vil oppleve genuin lykke.

Den store kjærligheten

Mary er kollegaen til Stephen som etter hvert blir hennes store kjærlighet. Stephen møter Mary første gang mens hun jobber som ambulansesjåfør under første verdenskrig. I de første skildringene av Mary beskrives hun som en uskyldig, ung jente på 21 år. Etter ordre fra Stephens overordnede og på grunn av Marys unge alder, holder Stephen øye med Mary under

arbeidet. I ambulansenheten fremstår Stephen og Mary nærmest som foreldre og barn overfor hverandre.

På mange måter er møtet mellom de to svært forskjellig fra møtet med Angela; Stephen er blitt eldre og har fått mer livserfaring, mens det er Mary som er den unge og usikre av dem. De forelsker seg gradvis ettersom de blir bedre kjent. Likevel opptrer Stephen med de samme mannlige, man kan kanskje si ridderlige, kvalitetene som hun gjorde overfor Angela; hun passer på Mary på jobb i ambulansen, lærer henne det hun trenger om yrket og får henne til å fortelle om drømmene sine.

Det er nok en gang den unge (Mary) som forelsker seg i den voksne og mer erfarne (Stephen). Og det er Mary som tar initiativet og står frem med følelsene sine overfor Stephen:

Mary said: 'All my life I've been waiting for something.'

'What was it my dear?' Stephen asked her gently.

And Mary answered: 'I've been waiting for you, and it's seemed such a dreadful long time, Stephen.' [...]

'For me?' she stammered.

Mary nodded gravely: 'Yes, for you. I've always been waiting for you; and after the war you'll send me away.' Then she suddenly caught hold of Stephens sleeve: 'Let me come with you – don't send me away, I want to be near you. ... I can't explain ... but I only want to be near you, Stephen. Stephen – say you won't send me away....' (Hall 2007: 295).

Dette utløser Stephens forelskelse også. Det kan virke som at Stephen har holdt følelsene sine tilbake for at Mary ikke skal bli for glad i henne; hun vet hva hun kan bli utsatt for dersom de blir sammen.

Men forelskelsen gjør at Stephen må legge disse følelsene til side, og hun setter seg som mål å være alle de personene Mary kan trenge for resten av livet og omvendt; "All things they would be the one to the other, should they stand in limitless relationship; father, mother, friend, and lover, all things – the amazing completeness of it; and Mary, the child, the friend, the beloved." (Hall 2007: 302-303). Stephen legger her føringer for hvilke roller de to skal inneha i resten av forholdet dem i mellom: Stephen vil stå for de voksne egenskapene og Mary vil stå for de barnlige, Stephen kaller henne til og med "Little child" (Hall 2007: 311).

Forholdet mellom dem blir etter dette preget av opp- og nedturer. Stephen oppfører seg periodevis avvisende overfor Mary og hun tror dermed at Stephen hater henne eller er lei av henne. Men Stephen oppfører seg slik av samme grunn som når Puddle kom med strenge formaninger til Stephen, for at hun ikke skal bli desillusjonert og dermed gå under. Et

eksempel på dette er når de er på Kanariøyene sammen. Stephen preges stadig av blandede følelser, med forelskelse på den ene siden og redsel og sinne på den andre. Dette smitter over på Mary som tror Stephen hater henne. Da Mary forteller at hun vil dra tilbake til England på grunn av dette, innrømmer Stephen at hun elsker Mary. Dette blir overgangen fra et nært vennskap til et kjærlighetsforhold. Det samme skjer når de bor i Paris sammen: Stephen må besøke Morton for å opprettholde familiens fasade og Mary kan ikke bli med. På den ene siden er Mary sint fordi hun tror Anna ikke vil ha henne der, på den andre siden savner hun Stephen forferdelig. Hun forstår ikke at det er Stephen som ikke vil utsette henne for morens fordommer. Tilbake i Paris lukker Stephen de vonde følelsene inni seg, noe som fører til at Mary bare har hunden David som selskap og hun føler seg nok en gang ensom og avvist. Stephens maskuline rasjonalisering hjelper heller ikke; Mary får ikke lenger transkribere Stephens nye roman, fordi det går fortere å la en profesjonell gjøre det, dermed blir den fortere gitt ut og Stephen kan forsørge Mary – både med hensyn til penger og til tid.

På den andre siden er forholdet preget av at når de kommer tilbake fra Kanariøyene blir de to nærmest som mann og kone. Mary tar på seg de samme oppgavene som en borgelig husmor ville hatt; innkjøp, følge opp tjenerne og være sekretær for Stephen, mens Stephen fortsetter å skrive på sin neste bok. De prater lite sammen, men det er heller ikke nødvendig; det virker som at de har formet et språk som likner det Stephen og hesten Raftery hadde sammen, "a quiet language having very few words but many small sounds and many small movements, which to both of them meant more than words" (Hall 2007: 56). For eksempel trenger de bare å si hverandres navn for å uttrykke kjærligheten de føler for hverandre:

"[Mary] heard herself cry out 'Stephen!' in a voice that was not very far from tears, because of the joy she felt in that name. And Stephen answered her: 'Mary – ' Then they stood very still, grown abruptly silent. And each of them felt a little afraid, for the realization of great mutual love can at times be so overwhelming a thing, that even the bravest of hearts may grow fearful. And although they could not have put it into words, could not have explained it to themselves or to each other, they seemed at that moment to be looking beyond the turbulent flood of earthly passion; to be looking straight into the eyes of a love that was changed – a love made perfect, discarnate." (Hall 2007: 325-326)

Denne formen for ikke-verbal kommunikasjon er mest fremtredende mellom Stephen og Mary, men også i forholdet til Angela er den til stede i en viss grad. Der er det derimot kroppsspråket som spiller en viktig rolle.

Stephens selv

Som allerede nevnt presenterer Hall et essensialistisk syn på kjønn, noe som påvirker fremstillingen hennes av karakterene. Stephen er en karakter som innehar maskuline egenskaper gjennom hele livet, både når det gjelder interesser, egenskaper, ferdigheter og måte å forholde seg til andre mennesker på. Som voksen kjenner vi igjen Stephens ønske om å være ”en god ektemann”: hun vil forsørge og tjene penger, være rasjonell, en leder og familiens overhode. Disse målene kommuniserer hun på en høyst maskulin måte: hun snakker lite, observerer og reflekterer i sitt eget hode. Noen av de andre kvinnelige karakterene som Angela og Mary er mer ”taleføre”, men de blir påvirket av Stephen når de er sammen med henne.

Som nevnt har *The Well of Loneliness* i tillegg en allvitende forteller. Dette gjør at kommunikasjonen mellom karakterene ofte blir formidlet av fortelleren, og er som oftest ikke-verbal: vi finner spesielt mange tankereferater og henvisninger til ansiktsuttrykk og kroppsspråk. Et eksempel på dette er som nevnt det fortelleren kaller ”the quiet language” (Hall 2007: 56) som er det Stephen bruker til å kommunisere med dyrene og med Mary. Det er imidlertid referanser til samtaler mellom Stephen og foreldrene og Puddle, uten at disse blir gjengitt direkte. Det at kommunikasjonen foregår på denne måten gir oss et bilde av Stephen som en følsom karakter, noe hun kanskje har etter faren.

Før eller siden blir forholdene Stephen har til menneskene rundt seg avsluttet. Dette skjer enten gradvis (som med Puddle og delvis Anna) eller plutselig (som med Mary, Angela og Philip). Stephen har dermed ikke noen faste støttespillere gjennom hele romanen og hun er selv aldri direkte skyldig i at de drar. Derfor fremstår hovedpersonen i *The Well of Loneliness* som en ensom karakter og et offer, noe som spiller på romanens politiske budskap.

Tematisk analyse av The Well of Loneliness

The Well of Loneliness kommer inn på flere ulike temaer, men kjønn og lesbisk kjærlighet er overordnet. Tematikken er knyttet til Halls åpenbare ønske om å opplyse om ”avvikernes” situasjon. Derfor kan man skille mellom de temaene som knytter seg primært til dette og de som knytter seg sekundært til denne opplysningstanken.

I tillegg til å analysere tematikken i romanen, vil jeg ta for meg to artikler som viser bruk av bilder og referanser til spøkelser og prinsesse Marie Antoinette i lesbisk litteratur.

Ensom og annerledes

Fra Stephen er en ung jente merker hun og omgivelsene hennes at hun er annerledes. Som nevnt, ser hun annerledes ut ved at hun har en annen kroppsbygning enn de fleste jenter på hennes alder og hun har andre interesser enn de har. Stephen skjønner tidlig at omverdenen oppfatter henne som annerledes. Til å begynne med er dette spesielt tydelig i forhold til Anna: ”[Looking] up at the calm, lovely face, Stephen would be filled with a sudden contrition, with a sudden deep sense of her own shortcomings” (Hall 2007: 11). Annerledesheten er gjenstand for beundring og misunnelse, men også for erting og spydigheter. I barndommen kan man se at de utpreget feminine kvinnene, ofte ser på det at Stephen er annerledes som en ulempe eller noe som hemmer henne og som gjør at de avviser henne. Dette gjelder spesielt moren Anna, men også naboenta Violet og moren hennes Mrs. Antrim. Mennene i romanen derimot, ser på det at Stephen er annerledes både som en positiv ting og en negativ ting. Roger Antrim ser på det utelukkende som negativt, mens Colonel Antrim, faren Philip, Martin Hallam og stallpasseren Williams fokuserer på evnene Stephen har og beundrer disse.

”’A young woman at her age to ride astride like a man, I call it preposterous!’ declared Mrs. Antrim. [...] [There] was only one member of that family who liked her [...] and that was the small, hen-pecked Colonel. He liked her because, a fine horseman himself, he admired her skill and her courage out hunting” (Hall 2007: 89-90).

Stephen er usikker og gir ikke uttrykk for at hun vet at hun er annerledes, men hun vil kanskje ikke innse det. Det er bare et spørsmål om tid, før hun vil måtte se sannheten i øynene. Etter at Martin har fridd til henne, spør Stephen faren i fortvilelse: ”’Is there anything strange about me, Father, that I should have felt the as I did about Martin?’ [...] ‘Father is there anything strange about me? I remember when I was a little child – I was never quite like all the other children –’” (Hall 2007: 104). Philip vet at det er noe som er annerledes med Stephen, men istedet for å bekrefte antakelsene hennes, lyver han og utsetter det uungåelige. Dermed blir det Stephen og ikke Philip som avslører ”sannheten” tilslutt. Etter at Anna får vite om forholdet mellom Stephen og Angela, leter Stephen i farens arbeidsrom etter bøker hun kan ta med seg da hun flytter fra Morton og hun finner sannheten om seg selv:

“Then she noticed that on a shelf near the bottom was a row of books standing behind the others; the next moment she had one of these in her hand, and was looking at the name of the author: Kraft-Ebing – she had never heard of that author before. All the same she opened the battered old book, then she looked more closely, for there on its margins were notes in her father’s small, scholarly hand and she saw that her own name appeared in those notes – She began to read, sitting down rather abruptly. For a long time she read; then went back to the book-case and got out another of those volumes, and another... The sun was now setting behind the hills; the garden was growing dusky with shadows. In the study there was little light to read by, so that she must take her book to the window and must bend her face closer over the page; but she still read on and on in the dusk. Then suddenly she had got to her feet and was talking aloud – she was talking to her father: ‘You knew! All the time you knew this thing, but because of your pity you wouldn’t tell me.’” (Hall 2007: 207)

Boken hun leser i er sannsynligvis sexologen Richard von Kraft-Ebings *Psychopathia Sexualis* fra 1886 som handler om såkalte seksuelle perversiteter. Måten Stephen oppdager ”sannheten” om seg selv på, er interessant. Hun har nettopp blitt avvist av kvinnen hun elsker og utstøtt av sin egen mor, da hun oppdager farens hemmelige og skjulte boksamling. Naturskildringen midt i handlingsreferatet kan virke malplassert, men den har en viktig funksjon. Mens hun leser blir rommet mørkere og mørkere og hun må gå til vinduet for i det hele tatt klare å se hva som står på sidene. Da lyset utenfra faller på Stephen og boken, får hun selvinnsett og forstår at faren har holdt opplysninger borte fra henne i lengre tid. I tillegg kan solen som går ned referere til Gud og at han forsvinner for Stephen. Dette tas opp senere samme avsnitt når Stephen utbryter: ”God’s cruel; he let us get flawed in the making.” (Hall 2007: 207).

Som allerede nevnt oppfordrer Puddle Stephen til å utnytte det at hun er annerledes i arbeidet sitt som fremtidig forfatter. Det er da også i møtet med andre ”avvikere” at egenskapene til Stephen kommer til nytte.

Videre er ensomhet et av de viktige temaene i *The Well of Loneliness*. Dette kommer til syne allerede i tittelen som gir en mengde konnotasjoner. Man pleide visnok å drukne barn som var annerledes i brønner, i tillegg gir tittelen konnotasjoner til det kvinnelige kjønnsorganet og til mørke. Leseren får ikke inntrykk av at Stephen er et ensomt barn. Selv om hun ikke omgås andre barn så mye, har hun selskap i faren, guvernanten og Puddle og i ponnien og hesten sin. Men etter at faren dør endrer dette seg:

“Sir Philip’s death deprived his child of three things; of companionship of mind born of real understanding, of a stalwart barrier between her and the world, and above all of love – that faithful love that would gladly have suffered all things for her sake, in order to spare her suffering.” (Hall 2007: 119).

Dermed må Stephen finne noen andre å støtte seg på for å få selskap. Hesten Raftery er et opplagt valg, før hun møter Angela. På en av rideturene hennes begynner tankene å vandre:

”As Raftery leapt forward her curious fancies gained strength, and now they began to obsess her. She fancied that she was being pursued, that the hounds were behind here instead of ahead, that the flushed, bright-eyed people were hunting her down, ruthless, implacable, untiring people – they were many and she was one solitary creature with every man’s hand against her. To escape them she suddenly took her own line, putting Raftery over some perilous places; but he, nothing loath, stretched his muscles to their utmost landing safely – yet she always imagined pursuit, and now it was the world who had turned against her. The whole world was hunting her down with hatred, with a fierce, remorseless will to destruction – the world against one insignificant creature who had nowhere to turn for pity or protection. Her heart tightened with fear, she was terribly afraid of those flushed, bright-eyed people who were hard on her track. She who had never lacked physical courage in her life, was now actually sweating with terror.” (Hall 2007: 123-124)

Dette sitatet viser den enorme ensomheten Stephen føler, den jakter på henne og hun kjenner redselen for den og for samfunnets fordømmelse på kroppen. På den andre siden er naturen et sted for flukt fra hverdagen og virkeligheten gjennom hele romanen: det at Stephen er ute i naturen og rir på Raftery er en av de utløsende faktorene til at hun drømmer seg bort.

Etter at Stephen blir nødt til å flytte til London, ”fanger” ensomheten henne igjen. Raftery blir igjen det eneste selskapet hun har, sammen med Puddle. Hun har tatt hesten med seg fra Morton og når hun ikke forsøker å skrive, bruker hun tiden til å gå tur i parken. Arbeidet med bok nummer to ”had become a narcotic” (Hall 2007: 210), og høflighetsvisittene til Morton er de få anledningene da hun ser andre mennesker. Samtalene med Anna er det imidlertid ikke mye selskap i:

If Anna was proud of her daughters achievement she said nothing beyond the very few words that must of necessity be spoken: ’I’m so glad your book has succeeded Stephen.’ ‘Thank you, mother –’ Then as always these two fell silent. Those long and eloquent silences of theirs were now of almost daily occurrence when they found themselves together. Nor could they look each other in the eyes any more, their eyes were forever shifting, and sometimes Anna’s pale cheeks would flush slightly when she was alone with Stephen – perhaps at her thoughts.” (Hall 2007: 212-213)

Det at Stephen er annerledes, har stengt henne ute fra samfunnet og hun har ingen venner eller familie å støtte seg til. Fortelleren gir uttrykk for at Stephen lever i eksil, eller er forvist fra hjemmet sitt som straff for den hun er.

Religiøsitet

Et annet viktig tema i *The Well of Loneliness* er religiøsitet. Det er ingen tvil om hvorfor Stephen har navnet sitt, hun er oppkalt etter St. Stephen fordi faren ”admired the pluck of that Saint.” (Hall 2007: 8). St. Stephen var en martyr som ble torturert og steinet for blasfemi mot Moses og Gud. I de siste scenene av romanen blir også vår Stephen en martyr. Når hun ber Valérie om å late som at de to er elskerinner, sier Valérie: ”Being what you are, I suppose you can’t – you were made for a martyr!” (Hall 2007: 443). Hun setter her likhetstegn mellom Stephen som ”avviker” og lidelse og status som martyr.

Flere andre av hovedpersonene i romanen har religiøse navn. Mary har på mange måter samme egenskaper som jomfru Maria: hun er moderlig, omsorgsfull, uskyldig og ren. I tillegg har Stephens far Philip navn etter en av apostlene, noe handlingen gjenspeiler ved at det er faren som indirekte gir Stephen budskapet om henne selv. Angela er også et navn som betyr budbringer. Videre har svanen som lever på Morton navnet Peter, navnet til den første av Jesu disipler.

Også handlingen vitner om religiøsitet. Et av de første innblikkene vi får i Stephens legning er da hun forelsker seg i Collins og forsøker å fri henne for smerten fra kneet hennes først ved bønn, så ved å prøve å få ”housemaid’s knee” selv:

”Please, Jesus, give me a housemaid’s knee instead of Collins – do, do, Lord Jesus. Please Jesus, I would like to bear all Collins’ pain the way you did, and I don’t want any angels! I would like to wash Collins in my blood, Lord Jesus – I would like very much to be a Saviour to Collins – I love her, and want to be hurt like you were; please dear Lord Jesus, do let me. Please give me a knee that’s all full of water, so that I can have it instead of her, ‘cause she’s frightened – I’m not a bit frightened!” (Hall 2007: 18)

I samtalene og tankereferatene i romanen refererer personene til Gud til stadighet, for å understreke alvorret i det de sier. Flere av personene ber, blant annet ber Philip til Gud. Etter at Stephen har avvist Martin og spør Philip om hun er forskjellig fra andre jenter, tenker han: ”He wanted to cry out against God for this thing; he wanted to cry out: ’You have maimed my Stephen! What have I done or my father before me, or my father’s father, or his father’s father? Unto the third and fourth generations...’” (Hall 2007:105)

Etter at Philip er død, drar Stephen på en jakttur. På grunn av farens død, er Stephen deprimert og ønsker i utgangspunktet ikke å jakte og mens hun rir forestiller hun seg at det er hun som er byttet de er ute etter og ikke reven. Så dukker noe opp foran henne:

“A crawling, bedraggled streak of red fur, with tongue lolling, with agonized lungs filled to bursting, with the desperate eyes of the hopelessly pursued, bright with terror and glacing now this way, now that as though looking for something; and the thought came to Stephen; ‘It’s looking for God Who made it.’ [...] The thing was dragging its brush in the dust, it was limping, and Stephen sprang to the ground. She held out her hands to the unhappy creature, filled with the will to succour and protect it, but the fox mistrusted her merciful hands, and it crept away into a little coppice. And now in a deadly and awful silence the hounds swept past her [...] Then a savage clamour broke out in the coppice as the hounds gave tongue in their wild jubilation, and Stephen well knew that that sound meant death.” (Hall 2007: 124).

Denne hendelsen blir et bilde på Stephens situasjon; mens reven er et bilde på Stephen og andre ”avvikere”, er Stephen som kan redde den lik Gud og hundene som tilslutt dreper den samfunnet. Dyresymbolikken peker seg også ut her. Da reven dør, sier Stephen til Raftery at dette er den siste gangen de skal dra på jakt sammen. Hun trekker seg dermed ut fra en sfære hun tidligere har delt med faren, nemlig den vakre heia og skogene i nærheten av Morton. Den neste hendelsen der et dyr dør, er da Stephen må avlive Raftery. Etter dette flykter Stephen fra Morton umiddelbart; hun kan ikke lenger være der og kommer aldri tilbake på annet enn korte visitter. Begge disse hendelsene fører Stephen nærmere voksenlivet og lengre bort fra barndomshjemmet Morton

Da Puddle ser hvordan forholdet til Angela ødelegger Stephen, ber hun som nevnt til Gud. Hun vet at Roger har et forhold til Angela og at dette vil knuse Stephen:

”Watching this deadly decay that threatened all that was fine in her erstwhile pupil, Puddle must sometimes argue with God about it. Yes, she must actually argue with God like Job; remembering his words in affliction, she must speak those words on behalf of Stephen: ‘Thine hands have made me and fashioned me together round about: yet Thou dost destroy me.’ [...] So Puddle, who had not been much given to prayer in the past, must argue with God, like Job. And perhaps, since God listens to the heart rather than to the lips, He forgave her” (Hall 2007: 184)

Hall forbinder lidelsen til Job, med lidelsen til Puddle og Stephen. Jobs bok forteller oss at dersom man holder ut ekstreme lidelser og er sterk i troen, så vil Gud belønne deg.

En annen hendelse som refererer til Bibelen, er etter at Stephen har åpnet farens låste bokskap og oppdaget bøkene hans om ”seksuelle perversiteter”. Hun tar opp bibelen hans og slår den opp på et tilfeldig sted:

”There she stood bemanding a sign from heaven – nothing less than a sign from heaven she demanded. The bible fell open near the beginning. She read: ‘And the Lord set a mark upon Cain....’ Then Stephen hurled the bible away, and she sank down completely hopeless and beaten, rocking her body backwards and forwards with a kind of abrupt yet methodical rhythm: ‘And the Lord set a mark upon Cain, upon Cain...’ she was rocking now in a rhythm to those words, ‘And the Lord set a mark upon Cain – upon Cain– upon Cain. And the Lord set a mark upon Cain...’” (Hall 2007: 207).

I bibelen står det at etter at Kain har drept broren sin Abel, forviser Gud han fra der han har dyrket jorden og sier han skal vandre hvileløst på jorden. Kain svarer at han må gjemme seg, hvis ikke vil han bli drept, men Gud setter et merke på han så ingen skal drepe han. Det refereres til Guds merke senere i romanen også: ”Such people frequented Valérie Seymour’s, men and women who must carry God’s mark on their foreheads” (Hall 2007: 356).

Like etter drar Stephen fra Morton og er i eksil i London. Hun er i eksil som jødene var og som mange andre ”avvikere” hun møter i Paris. To av disse er Wanda og Jamie. Mens Jamie har vokst opp med faren som var prest, er Wandas fortid i Polen relativt ukjent. Det er to ting man legger merke til med Wanda: alkoholismen og gudstroen. Wanda går ofte til messe i Sacre Cœur og drømmer om å bidra til kirken med penger. Hun kommer fra en familie der alle de tre brødrene hennes er prester, mens hun har måttet flykte på grunn av den hun er. Det er ingen andre referanser til Jamie og Barbaras tro, men i loftsrommet de leier er det et vindu som er formet som et øye. Øyet er et symbol på ”Guds allestedsnærværelse og også for den guddommelige treenigheten” (Biedermann 1992: 446). Det ”ser” alt som skjer der mellom Jamie og Barbara. Også duene til Mary kan være en referanse til kristendommen, i og med at duen er et symbol på den hellige ånd og på fred. Bruk av referanser til fugler vil jeg imidlertid komme tilbake til i den komparative analysen.

Kunstner, geni og ”avviker”

Kunstnere og genierklærte personer har alltid vært forbundet med en viss mystikk. Mange har blitt assosiert med psykiske problemer og de har generelt blitt sett på som annerledes enn folk flest. I *The Well of Loneliness* spinner Hall videre på denne oppfatningen, men i stedet for at personene er annerledes fordi de er kunstnere, er de kanskje kunstnere fordi de er annerledes. Både Stephen, Wanda, Brockett, Jamie og Puddle er personer i romanen som kommer både i kategorien kunstner eller geni og ”avviker”. Det er imidlertid forskjellige disipliner de utøver; Stephen er romanforfatter, Wanda er maler, Brockett skriver skuespill, Jamie er komponist og Puddle er akademiker. Grunnen til at ”avvikere” blir kunstnere eller intellektuelle kan forklares på to måter; enten fordi de på grunn av sin legning ikke får

muligheten til å stifte familie og leve et tradisjonelt liv, eller fordi de ser verden på en annen måte enn det den mer homogene menneskemassen gjør, og dermed har evnen til å ytre seg bedre gjennom kunst. Philip ser for seg at Stephen skal få høyere utdanning som Puddle har, og dermed kunne klare seg uten en ektemann, dersom hun ønsker det. Til tross for at Stephen ikke får studert, gjør evnene hennes og hjelpen fra Puddle at hun blir en berømt forfatter. For Puddle går det derimot ikke så bra. Hun må tjene til livets opphold først som privatlærerinne og så som en av Annas tjenere, en kvinne Puddle hater. Vi får dessverre aldri vite om dette er det livet hun har forestilt seg og drømt om. Brockett klarer seg også relativt bra som skuespillforfatter, selv om han noen ganger må ta til takke med oppdrag fra ukeblader. Wanda og Jamie derimot klarer seg ikke bra økonomisk. De er inne i en ond sirkel; på grunn av at de har lite penger henholdsvis sulter og drikker de, noe går ut over komponeringen og malingen, noe som igjen gjør at de får mindre penger. Her peker Hall på noen av de sosiale problemene man hadde i Paris på begynnelsen av 1900-tallet.

Man kan kanskje også knytte Stephens depresjoner både til legningen hennes og til tilværelsen som forfatter. Å være forfatter er i utgangspunktet et relativt ensomt yrke, men når hun forsøker å skrive på den andre boken sin oppholder hun seg utelukkende innendørs, med unntak av de få turene med Raftery før han dør. Stephen ser bare Puddle, ikke engang journalistene som kommer for å intervjuer henne snakker Stephen med. Dette fører til at hun forskyver døgnnet og kjederøyker. Siden skrivingen ikke går så bra som hun vil, trekker hun seg stadig mer inn i seg selv, og det gir grobunn for negative tanker.

“The miserable army”³

”The miserable army” (Hall 2007: 393) – dette kaller eieren av en bar i Paris ”avvikerne” som frekventerer utestedet hans. Ved å bruke denne betegnelsen refererer Hall til situasjonen til ”avvikerne” samtidig som hun refererer til kampen mot fordommer og avvising.

Å være lesbisk i 1928, da *The Well of Loneliness* kom ut, var ikke det samme som å være lesbisk i dag. Man brukte ordet ”avviker” om personer som var homofile, noe som ble regnet som en psykisk sykdom. Homoseksuelle handlinger var ulovlig i Stor-Britannia frem til 1967. *The Well of Loneliness* utfordrer dette synet på ulike måter. Man har to ulike typer lesbiske kvinner i romanen, den ene er ”avvikeren”: en manns sjel fanget i en kvinnekropp som hos Stephen og Wanda eller en kvinnesjel fanget i en mannskropp. Dette likner dagens betegnelse transseksuell. På den andre siden blir Mary fremstilt som en veldig feminin kvinne

³ (Hall 2007: 393)

som foretrekker maskuline personer, noe som er grunnen til at hun er sammen med den maskuline Stephen. Derfor kan man betegne henne som bifil (en betegnelse man ikke hadde i 1928). Jamie og Barbara er de personene i romanen som likner mest på nåtidens tradisjonelle karakterisering av et lesbisk par. Hall presenterer dermed tre ulike legninger innenfor betegnelsen ”avviker”, den homofile, den bifile og den transseksuelle. Videre regner Hall med at man er født som ”avviker”. Som nevnt er dette et essensialistisk utgangspunkt som også gjelder andre karakterer i romanen. For eksempel blir bakgrunnen til Jamie og Barbara gjort rede for, og de er også født med legningen sin, selv om de ikke blir beskrevet som utpreget maskuline personer.

Hall knytter det å være lesbisk til en rekke egenskaper. Som allerede nevnt er kreativitet og intellektualitet en av disse, i tillegg kan man nevne følsomhet, modenhet og barmhjertighet for mennesker og dyr. Dette er medfødte egenskaper Stephen og flere av de andre personene har, men de blir utfordret av miljøet de lever i. England og Paris fungerer som to motpoler for ”avvikerne” i *The Well of Loneliness*. For Stephen er England og spesielt Morton et paradisi på grunn av tradisjonene de representerer, Gordon-familiens tilknytning til jorden, den vakre naturen og friheten man kan oppleve fra hesteryggen. Men denne friheten er begrenset til de ”normale”, derfor må Stephen og mange andre dra i eksil til Paris. Den franske hovedstaden mangler alle de tradisjonelle og konservative verdiene som Stephen egentlig foretrekker, men hun er nødt til å velge frihet på bekostning av disse.

Som nevnt presenterer Hall en politisk posisjon gjennom romanen. Hun ønsker å fremme ”avvikernes” sak og å appellere til myndigheter, samfunnet generelt og Gud. Stephen anser seg selv og de andre avvikerne hun har møtt som:

”[H]ard-working, honourable men and women, but a few of them possessed of fine brains, yet lacking the courage to admit their inversion. Honourable, it seemed, in all things save this that the world had forced on them – this dishonourable lie whereby alone they could hope to find peace, could hope to stake out a claim on existence. And always these people must carry that lie like a poisonous asp pressed against their bosoms; must unworthily hide and deny their love, which might well be the finest thing about them” (Hall 2007: 412)

Disse gode egenskapene mener Stephen kan bli redningen for dem: “For the sooner the world came to realize that fine brains very frequently went with inversion, the sooner it would have to withdraw its ban, and the sooner would cease this persecution” (Hall 2007: 413).

Ulykkelig kjærlighet

Collins

Stephen forelsker seg tre ganger i løpet av romanen. Den første spede forelskelsen er i tjenestepiken Collins. På mange måter legger forholdet til Collins føringer for forholdet til Angela og Mary senere. Samtidig med forelskelsen, begynner unge Stephen å kle seg ut som Lord Nelson som hun har lest om:

”Sometimes Collins would play up, especially to Nelson. ’My, but you look fine!’ she would exclaim. And then to the cook: ’Do come here Mrs. Wilson! Doesn’t Miss Stephen look exactly like a boy? I believe she must be a boy with them shoulders, and them funny gawky legs she’s got on her!’ And Stephen would say gravely: ’Yes, of course I’m a boy. I’m young Nelson, and I’m saying: “What is fear?” you know, Collins – I must be a boy, ’couse I feel exactly like one, I feel like young Nelson in the picture upstairs.’” (Hall 2007: 16)

Stephen sier at hun er en gutt, ønsker å hjelpe Collins ved å be til Gud om å fjerne ”the housemaid’s knee”, hun drømmer om Collins og iscenesetter ulike lykkelige situasjoner med henne om natten:

”Sometimes Stephen pictured them living alone in a low thatched cottage by the side of a mill stream [...] In this picture it was Collins who talked about loving, and Stephen who gently but firmly rebuked her: ’There, there, Collins, Don’t be silly, you are a queer fish!’ and yet all the while she would be longing to tell her how wonderful it was, like honeysuckle blossom – something very sweet like that – or like fields smelling strongly of new-mown hay, in the sunshine” (Hall 2007: 21)

I drømmen spiller Stephen den maskuline og modne parten av forholdet, mens Collins er den barnslige og kjærlighetssyke.

Forelskelsen får en brå slutt når Stephen oppdager at Collins kysser tjeneren Henry:

”Stephen’s head suddenly felt hot and dizzy, she was filled with a blind uncomprehensible rage; she wanted to cry out, but her voice failed completely, so that all she could do was to splutter. But the very next moment she had seized a broken flower-pot and had hurled it hard and straight at the footman. It struck him in the face, cutting open his cheek, down which the blood trickled slowly. He stood as though stunned, gently mopping the cut, while Collins stared dumbly at Stephen. Neither of them spoke, they were feeling too guilty – they were also too much astonished.” (Hall 2007: 24)

Denne hendelsen er et viktig frempek i romanen i og med at Stephen får et ”flash back” av denne hendelsen da hun ser Angela og Roger sammen. Da får Stephen imidlertid en ganske annen reaksjon på det hun ser.

Angela

Da Stephen møter Angela, kjenner vi igjen mange av de samme egenskapene Stephen hadde som barn. Som nevnt redder Stephen hunden til Angela fra å bli drept i en slåsskamp med en større hund og hun tar Angela med for å få behandlet såret hun får i tumultene som oppstår.

Stephen blir umiddelbart fascinert av Angela:

Stephen, looking at Angela, [...] [Angela's] child-like eyes were upon her [...] Her voice had a soft thick drawl of the South, an indolent voice, very lazy and restful. It was quite new to Stephen that soft Southern drawl, and she found it unexpectedly pleasant. Then it dawned on the girl that this woman was lovely – she was like some queer flower that had grown up in darkness, like some rare, pale flower without blemish or stain.” (Hall 2007: 130)

Det er tydelig at det unike og fremmede ved Angela fanger oppmerksomheten til Stephen. Det at hun sammenlikner henne med en sjelden blomst, kan vise til det lesbiske kjærlighetsmotivet i romanen.

Noen dager senere har fascinasjonen utviklet seg til en forelskelse, noe som viser seg ved at Stephen blir mer opptatt av naturen:

She did not stop to analyze her feelings, she only knew that she felt exultant – for no reason at all she was feeling exultant, very much alive and full of purpose, and she walked for miles alone on the hills, unable to stay quiet for a moment. She found herself becoming acutely observant, and now she discovered all manner of wonders; the network of veins on the leaves, for instance, and the delicate hearts of the wild dog-roses, the uncertain shimmering flight of the larks as they fluttered up singing, close to her feet. But above all she rediscovered the cuckoo – it was June, so the cuckoo had changed his rhythm – she must often stand breathlessly still to listen: ‘Cuckoo-kook, cuckoo-kook,’ all over the hills; and at evening the songs of blackbirds and thrushes.” (Hall 2007: 134).

”And now someone seemed to be always near Stephen. [...] Her long walks on the hills were a part of this person, as were also the hearts of the wild dog-roses, the delicate network of veins on the leaves and the queer June break in the cuckoo's rhythm. The nights with its large summer stars and its silence, was pregnant with a new and mysterious purpose, so that lying at the mercy of that age-old purpose, Stephen would feel little shivers of pleasure creeping out of the night and into her body. She would get up and stand by the open window, thinking always of Angela Crossby.” (Hall 2007: 135)

Nok en gang bruker Hall bilder på blomster og fugler på å vise Stephens kjærlighet til Angela. Naturen er i blomstring som forelskelsen til Stephen er, og den utløser en rekke følelser hos henne. Dette er også en av de første beskrivelsene av Stephens seksualitet; opplevelsen av naturen og kulden utenfra, fører til seksuell nytelse for Stephen. Man kan også se

beskrivelsene som en parallell til Annas beskrivelser av Morton når hun var gravid med Stephen. På samme måte som ”The nights [...] was pregnant with a new and mysterious purpose” (Hall 2007: 135) nå, forestilte Anna seg at ”Malvern hills [...] were like pregnant women, full-bosomed, courageous, great green-girdled mothers of splendid sons!” (Hall 2007: 8-9) da hun var gravid med Stephen. Bruken av blomster- og fuglemetaforer vil jeg komme tilbake til senere i den komparative analysen.

Uansett hva Stephen tenker på, blir det på en eller annen måte forbundet med Angela. For eksempel blir minnet av faren byttet ut med bildet av Angela, på samme måte som med tjenestepiken Collins og ponnien Collins.

For Angela er det derimot ikke snakk om en forelskelse, men mer om en tidtrøyte: “Because she was idle, discontented and bored, and certainly not over-burdened with virtue, she must let her thoughts dwell unduly on this girl, while her curiosity kept pace with her thoughts” (Hall 2007: 141). Sannsynligvis skyldes dette at Angelas ektemann, den sure og sykelige Ralph, som etter sigende har reddet henne fra det vanskelige livet som skuespillerinne i New York, gjør livet hennes trist og kjedelig. Stephen tar henne med på bilturer og gåturer med hunden, så hun slipper å være hjemme og bli kjefet på. Men Stephen har på et tidlig tidspunkt helt andre intensjoner for forholdet mellom dem, og hun er ikke redd for å fortelle om dem til Angela:

”Lovely, oh lovely it is, our Morton. On evenings in winter these lakes are quite frozen, and the ice looks like slabs of gold in the sunset, when you and I come and stand here in the winter. And as we walk back we can smell the log fires long before we can see them, and we love that good smell because it means home and our home is Morton – and we’re happy, happy – we’re utterly contented and at peace, we’re filled with the peace of this place – ‘Stephen – don’t!’” (Hall 2007: 144).

Stephens overveldende forelskelse og fremtidshåp for deres liv sammen, blir stadig vanskeligere å håndtere for Angela. Stephens tanker og følelser blir gjengitt av fortelleren og som direkte tale, men Angela blir leseren aldri helt klok på. Hun sier at hun har følelser for Stephen, men handlingene og kroppsspråket hennes forteller ikke alltid det samme; hun svarer ikke på brevene Stephen sender, hun nekter å forlate Ralph og sist, men ikke minst, hun innleder et forhold til Stephens barndomsfiende, Roger. Stephen føler at Angela straffer henne: ”You’re unspeakably cruel. You know how you make me suffer and suffer because I love you the way I do; and because you like the way I love you, you drag the love out of me day after day” (Hall 2007: 148). Forholdet deres går i bølger, krangler kulminerer i lange perioder fra hverandre, men de søker tilbake til hverandre igjen, før de nok en gang krangler.

Når Angela kommer hjem fra Skottland og Stephen konfronterer henne med ryktene Violet har fortalt henne, insisterer Angela på at de ikke er sanne. Men samtidig rødmer hun og like etter begynner hun å angripe Stephen: ”It was not very gentlemanly of you, my dear, to discuss my affairs with our neighbours, was it?” [...] ‘Was it all a mistake? Is there no one between us except your husband? Angela, look at me – I will have the truth.’ For answer Angela kissed her.” (Hall 2007: 176) Angela utnytter muligheten til å kysse Stephen for å unngå å svare på vanskelige spørsmål. I neste øyeblikk skyver hun Stephen bort igjen og sier: ”If you were a man – ” (Hall 2007: 177). Stephen blir stadig konfrontert med dette; på den ene siden har hun følt seg som en gutt siden hun var barn, hun er maskulin, men kan likevel ikke utfylle den maskuline rollen fullstendig, noe som hindrer henne. Det er også dette som blir avgjørende i forhold til Angela, som velger den fullstendig maskuline Roger som elsker, fremfor den ”ufullstendige” Stephen.

Mary

Stephen og Marys forhold er basert på andre kjønnsroller enn det forholdet mellom Stephen og Angela er. Mens Angela ble beskrevet som en kvinne, var Stephen en ung jente og oppførte seg til tider som et barn. Som nevnt er dette byttet om mellom Stephen og Mary; i begynnelsen er Stephen voksen og litt autoritær, mens Mary er underlegen og usikker. Stephen beskriver henne: ”[S]he was struck ones again by the look of youth that was characteristic of Mary. She looked much less than her twenty-two years in her simple dress with its leather belt – she looked indeed little more than a schoolgirl.“ (Hall 2007: 324) Som nevnt sier Stephen ”there’s a good child” (Hall 2007: 344) til henne, i tillegg kaller hun Mary *sweetheart* og *darling*. På den andre siden tenker Mary: “that [Stephen] must be very well served, which was true – she was served, as are certain men, with a great deal of nicety and care by the servants.” (Hall 2007: 325). Etter hvert utvikler forholdet deres seg slik at Stephen og Mary har et ”heterofilt” mann og kone-forhold. Dette påpeker til og med Brockett som sier at: “You and she have decided to make a ménage – as far as I can see it’s as bad as a marriage!” (Hall 2007: 349-350) De innehar som nevnt konservative kjønnsroller der Stephen er den autoritære, borgerlige faren og ektemannen med ansvar for å tjene penger og passe på familiens interesser og status, mens Mary er den borgerlige konen med ansvar for tjenerne, innkjøp, reparering av klær og i begynnelsen for sekretæroppgaver: ”Each of them now had her separate tasks – Stephen her writing, and Mary the household, the paying of bills, the filing of receipts, the answering of unimportant letters.” (Hall 2007: 344) Dette knyttes til forelskelsen mellom de to: ”She was at the stage of being in love when she longed to do

womanly tasks for Stephen” (Hall 2007: 325) Mary tar også ansvar for hagen og begynner etter hvert å holde fugler og får en hund:

”At this time many gentle and friendly things began to bear witness to Mary’s presence. There were flowers in the quiet old garden for instance, and some large red carp in the fountain’s basin, and two married couples of white fan-tail pigeons who lived in a house on a tall wooden leg and kept up a convivial cooing.” (Hall 2007: 334)

Mens de første beskrivelsene av Stephens hjem i Rue Jacob, viser hvordan huset gjenspeiler Stephens personlighet, ”feminiserer” Mary snart det samme huset, noe som viser hennes personlighet.

Men dette livet kjeder dessverre Mary, ”for her there were long hours of idleness” (Hall 2007: 344). Samtidig som Stephen er altfor opptatt som forfatter og på grunn av reisene til Morton, til å kunne ”underholde” henne til enhver tid. Mary tenker at ”They were exiles” (Hall 2007: 339). Etter å ha blitt oppfordret av Brockett, begynner imidlertid Stephen og Mary delta oftere i selskapslivet, først sammen med heterofile venner de møter på ferie i Italia, men da dette ikke fungerer på grunn av legningen deres, søker de seg stadig oftere til det utsvevende livet hos Valérie og hennes kunstner venner.

Etter hvert som Mary og Stephen og de andre fra Valéries omgangskrets begynner å gå på barer der andre ”avvikere” vanker, blir Mary annerledes. Til å begynne med merker Stephen dette ved at hun stadig oftere er sur og sint: ”Mary pretended to a callousness that in truth she was very far from feeling, for life had dulled her finer instincts; so far it had only aroused her anger.” (Hall 2007: 396) Hun endrer perspektiv: ”Mary’s finer perceptions began to coarsen” (Hall 2007: 403), i tillegg kan Stephen se at ansiktet hennes forandrer seg: ”Mary’s face [...] – surely the mouth and the eyes had hardened?” (Hall 2007: 403). Ute med de andre har Mary begynt å drikke for å glemme de vonde tankene hun har på grunn av avvisningen fra Lady Massey og at hun aldri får bli med til Morton, men Stephen selv rører aldri en dråpe: ”Mary now drank as did all the others – not too much perhaps, but quite enough to give her a cheerful outlook on existence. The next morning she was often deeply depressed” (Hall 2007: 403). Mens hun en gang ble beskrevet som en barnslig og glad jente, har Mary på mange mistet det uskyldige og jomfruelige sammen med Stephen.

Da Barbara og Jamie dør, sørger både Stephen og Mary. Mary blir preget av frykt og redsel – hun sammenlikner forholdet mellom de avdøde med hennes eget forhold til Stephen: ”They were like you and me” (Hall 2007: 410) Men når Martin dukker opp, virker Mary umiddelbart ved bedre humør. Første gang hun hilser på han beskriver Stephen reaksjonen

hennes: "She looked less tired" (Hall 2007: 420). De tre drar på turer i skogen og på restauranter, og Mary danser, smiler og ler:

"Mary was growing gentle again; infinitely gentle she now was at times, for happiness, makes for gentleness, and in these days Mary was strangely happy. Reassured by the presence of Martin Hallam, re-established in pride and self-respect, she was able to contemplate the world without her erstwhile sense of isolation, was able for the moment to sheathe her sword, and this respite brought her a sense of well-being. She discovered that she was neither so courageous nor so defiant as she had imagined, that like many another woman before her, she was well content to feel herself protected; and gradually as the weeks went by, she began to forget her bitter resentment. (Hall 2007: 428)

Stephen er klar over at denne forandringen helt og holdent skyldes Martins nærvær: "When he spoke of his departure, Stephen sometimes fancied that a shade crept into Mary's face." (Hall 2007: 428). Man kan på mange måter anta at Martin gjenoppretter det uskyldige og jomfruelige i Mary. Det er nettopp derfor Stephen tilslutt velger å gi slipp på Mary og lar henne dra sammen med han. Til tross for at de elsker hverandre, ønsker ikke Stephen at Mary skal oppleve de samme problemene og skuffelsene som hun selv har måttet gå igjennom.

Gjenferd og lesbisk kjærlighet

Terri Castle diskuterer i tittelteksten i *The Apparitional Lesbian* bruken av spøkelses som symbol på lesbisk kjærlighet. I følge henne er dette et fenomen man ser i litteratur helt fra begynnelsen av 1700-tallet frem til og med modernismen.

I *The Well of Loneliness* finner man flere scener der en eller flere av personene "opptrer" som spøkelses. Dette kan enten skje mens personene fremdeles er i live eller etter at de har dødd. En av de første scenene i romanen med referanser til spøkelses er den der Stephens foreldre holder rundt hverandre og føler at spøkelseset til Stephen er i rommet. De klarer ikke å diskutere Stephen, men det er heller ikke nødvendig for "He knew already, and she knew that he knew" (Hall 2007: 79). Mens de holder rundt hverandre er det som at "The spectre that was Stephen would seem to be watching" (Hall 2007: 79).

Senere når Angela har spurt Stephen om hun kunne giftet seg med henne, blir Stephen hjemsøkt av Angelas ord. Hun går frem og tilbake i soverommet sitt, mens hun tenker på det Angela har sagt:

”[H]aunted, tormented by Angelas word’s that day in the garden: ’Could you marry me, Stephen?’ and then those other pitiless words: ’Can I help it if you’re – what you obviously are?’ [...] So now night after night she must pace up and down, beating her mind against a blind problem, beating her spirit against a blank wall – the impregnable wall of non-comprehension: ’Why am I as I am – and what am I?’ Her mind would recoil while her spirit grew faint. A great darkness would seem to descend on her spirit – there would be no light wherewith to lighten that darkness” (Hall 2007: 151-152)

Det er som om Stephen både blir hjemsøkt av Angelas ord og at hun blir hjemsøkt av noe som har tatt bolig i henne. Stephen forsøker å drive ut dette ved å ”pace up and down, beating her mind, [...] beating her spirit” (Hall 2007: 152).

Senere er det Stephens tur til å spøke da hun lusker rundt i hagen til Angela. Stephen drar til huset til Angela og Ralph grytidlig om morgenen. Da hun kommer frem beskriver fortelleren huset: ”The tall, ornate Tudor chimneys of the house stood out gauntly against a brightening sky” (Hall 2007: 197). Hall viser her kontrasten mellom det mørke huset og den lysere himmelen, som kan sammenliknes med horror-litteraturens beskrivelser av mørke slott, der tårnene står i kontrast til en månelys himmel. Videre beskrives Stephens nervøsitet og redsel for noe ukjent: ”Her heart beat anxiously, fearfully even, as though in some painful anticipation of she knew not what” (Hall 2007: 197). Når hun oppdager at Angela og Roger kysser hverandre, kommer minnene fra barndommen om Collins og Henry tilbake.

Reaksjonen hennes er skremmende:

”She laughed and she laughed like a creature demented – laughed and laughed until she must gasp for breath and spit blood from her tongue, which had somehow got bitten in her efforts to stop her hysterical laughing; and some of the blood remained on her chin, jerked there by that agonized laughter.” (Hall 2007: 197).

Det er som om Stephen er besatt; kroppen hennes forsøker å stoppe latteren, men hun klarer ikke. Angela og Roger er selvfølgelig skremt: ”Pale as death, Roger Antrim stared out into the garden” (Hall 2007: 197). Da Stephen går tilbake til bilen sin er ansiktet hennes også forandret: ”Her face was a mask, quite without expression” (Hall 2007: 197). Bekreftelsen på at Roger er Angelas elsker, i tillegg til at Stephen en liten stund mistet kontrollen over sin egen kropp, har satt spor i henne.

Den mest opplagte scenen er likevel den aller siste i romanen. Da Mary drar sammen med Martin, går Stephen inn i soverommet sammen med hunden David og ser Mary fra vinduet. Hunden er den første som reagerer: ”David crouched and trembled. He crawled to the bed, and he lay there watching with his eyes of amber; trembling because such an anguish as

this struck across him like a lash of a whip” (Hall 2007: 445). I neste øyeblikk er rommet hjemsøkt av spøkelser:

“Who were they, these strangers with the miserable eyes? And yet, were they all strangers? Surely that was Wanda? And someone with a neat little hole in her side – Jamie clasping Barbara by the hand; Barbara with the white flowers of death on her bosom. Oh, but they were many, these unbidden guests” (Hall 2007: 446)

Stephen oppdager at spøkelsene til kjente og ukjente “avvikere” har oppsøkt henne. De roper navnet hennes og ber henne ””Stephen, Stephen, speak with your God and ask Him why He has left us forsaken!”” (Hall 2007: 446). Så begynner åndene å prøve å “ta bolig i henne”: “She raised her arms, trying to ward them off, but they closed in and in” (Hall 2007: 446). Men hun må gi tapt: “They possessed her. Her barren womb became fruitful – it ached with its fearful and sterile burden. It ached with the fierce yet helpless children who would clamour in vain for their right to salvation” (Hall 2007: 446). Puddle har tidligere oppfordret Stephen til å bruke evnene sine som våpen mot undertrykkelsen mot ”avvikere”, nå har åndene deres tatt bolig i henne slik at hun er nødt til å tale deres sak – Stephen blir et slags medium for ”avvikerne”:

”And now there was only one voice, one demand; her own voice into which those millions had entered. A voice like the awful deep rolling of thunder; a demand like the gathering together of great waters. A terrifying voice that made her ears throb, that made her brain throb, that shook her very entrails, until she must stagger and all but fall beneath this appalling burden of sound that strangled her in its will to be uttered” (Hall 2007: 447)

Castle skriver at i litteraturkritikk fra 40- og 50-årene, trodde man spøkelsene representerte lesbiske kvinners inneboende dødsønske eller suicidal natur. I dag vil man selvfølgelig avvise dette, og forklare representasjonene av lesbiske kvinner som opptrer i litteraturen som spøkelser ut i fra deres kontekst. Castle mener at på grunn av at lesbiske kvinner utgjorde en trussel mot patriarkatet, det vil si ved at de utfordrer menns dominans over kvinner politisk, sosialt, økonomisk og seksuelt, blir lesbiske kvinner fremstilt som unaturlige vesener. Hvis dette er en viktig årsak til referansene til spøkelser, hvorfor brukes dette bildet i litteratur skrevet av både menn og kvinner med ulike politiske standpunkter? Man kan si at på grunn av at Hall var en relativt konservativ kvinne som ikke holdt fanen høyt for likestillingssaken, så ville ikke hun utfordre patriarkatet, men Virginia Woolf (som Castle også bruker som et eksempel på litteratur med lesbiske spøkelser) deltok som kjent i

likestillingsdebatten blant annet med *A Room of Ones Own*. Castle kommenterer imidlertid ikke dette.

Videre mener Castle at spøkelsene kan vise til ondskap, og ved at lesbiske kvinner blir fremstilt som spøkelser, og spøkelser ikke finnes, viser man også at homofili egentlig ikke eksisterer. Castle mener dermed at bilder på lesbiske spøkelser kan være en måte å nekte temaet rot i virkeligheten på: Et scenario er at en kvinne elsker en annen kvinne, og hun mister da tilknytningen til den virkelige verden og blir et spøkelse. Hun sier at

”The spectral figure is a perfect vehicle for conveying what must be called – though without a doubt paradoxically – that ‘recognition through negation’ which has taken place with regard to female homosexuality in Western culture since the Enlightenment. Over the past three hundred years, I would like to suggest, the metaphor has functioned as the necessary psychological and rhetorical means for objectifying – and ultimately embracing – that which otherwise could not be acknowledged.” (Castle 1993: 60)

Å fremstille lesbiske kvinner som besatte av et spøkelse viser at man tror dette er noe som ikke er medfødt, men som man ”kan bli kvitt”. Dersom homoseksualitet er et spøkelse i en person, kan man drive det ut, noe som er velprøvd i kristendommen.

Den lesbiske prinsessen

I Castles artikkel ”Marie Antoinette Obsession” tar hun utgangspunkt i rykter om den franske prinsessen Marie Antoinettes legning og ser på virkningen disse ryktene samt biografier om henne, har hatt på litteratur skrevet på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Både i sin samtid og etter henrettelsen gikk det rykter om at Marie Antoinette var lesbisk. Dette skyldtes en rekke ting. For det første tok det hele syv år fra hun giftet seg med Ludvig XVI til hun ble gravid og fikk sitt første barn. I følge biografene var Ludvig impotent og Marie Antoinette kan ha sett seg om etter seksuelt samvær andre steder:

”She had need of someone who would relieve her spiritual and bodily tensions, and since, for propriety’s sake, she would not (or would not yet) seek it from a man, Marie Antoinette at this juncture involuntarily turned towards a woman friend” (Stefan Zweig i Castle 1993: 127).

Videre hadde Marie Antoinette uvanlig nære vennskap til Grevinnen av Polignac og Prinsessen av Lamballe, samt en rekke andre kvinner på hoffet og i prinsessens omgangskrets. Dermed oppstod det rykter om at prinsessen var lesbisk og disse ryktene ble brukt for det de var verdt for å sverte prinsessen under revolusjonen og under rettsaken mot Marie Antoinette. Under revolusjonen ble Prinsessen av Lamballe halshugget og hodet ble sendt til Marie

Antoinettes celle, der mobben krevde at hun skulle kysse det. Ryktene om at Marie Antoinette var lesbisk ble deretter avkreftet av royalister på begynnelsen av 1800-tallet, men uten hell. På midten av 1800-tallet dukket det nemlig opp biografier som romantiserte Marie Antoinettes nære vennskap, martyrdøden til Prinsessen av Lamballe og det venninnene gjennomgikk under revolusjonen. Fokuset på det spesielle vennskapet gjorde at ryktene om at de hadde et seksuelt forhold blusset opp igjen.

I tillegg omtaler Castle en kvinne som i 1890-årene hevdet at hun var inkarnasjonen av Marie Antoinette, en annen kvinne som i 1907 hevdet at hun siden barndommen ble jevnlig besøkt av spøkset(!) til prinsessen og en tredje og fjerde kvinne som hevdet å ha sett Marie Antoinette samt flere medlemmer av hoffet under et besøk til Versailles i 1901.

Oppmerksomheten rundt Marie Antoinettes mulige homoseksualitet og fokuset på den uskyldige naturen i vennskapene hennes til Prinsessen av Lamballe og Grevinnen av Polignac gjorde at "[the biographers] succeeded in transforming her into a symbol of homoerotic romance" (Castle 1993: 139). I følge Castle påvirket dette skjønnlitteraturen skrevet om lesbiske kjærlighetsforhold på begynnelsen av 1900-tallet, Marie Antoinette ble "a shared underground motif or commonplace" (Castle 1993: 141).

I *The Well of Loneliness* er det en scene som refererer til Marie Antoinette, som også Castle nevner. Da Stephen, Brockett og Puddle besøker Versailles, guider Brockett dem rundt i slottet og får Stephen til å forestille seg hvordan de kongelige og hoffet går rundt i gangene:

"But most skillfully of all did he recreate for her the image of the luckless queen [...] as though for some reason this unhappy woman must appeal in a personal way to Stephen. And true it was that the small, humble rooms which the queen had chosen out of all that vast palace, moved Stephen profoundly – so desolate they seemed, so full of unhappy thought and emotions that were even now only half forgotten. Brockett pointed to the simple garniture on the mantelpiece of the little salon, then he looked at Stephen: 'Madame de Lamballe gave those to the queen,' he murmured softly. She nodded, only vaguely apprehending his meaning." (Hall 2007: 241).

Senere går de ut i de store hagene som omkranser slottet. Brockett fortsetter å snakke:

"Those two would often come here at sunset. Sometimes they rowed along the canal in the sunset – can't you imagine it Stephen? They must often have felt pretty miserable, poor souls; sick to death of the subterfuge and pretences. Don't you ever get tired of that sort of thing? My God, I do! But she did not answer, for now there was no mistaking his meaning." (Hall 2007: 241)

Det er klart at i hvert fall Brockett kjenner til ryktene om Marie Antoinette, om ikke Stephen også gjør det. Hun blir uansett berørt av å besøke Versaille: "Stephen was oppressed by a

sense of sadness that may come to us when we have looked upon beauty, the sadness that aches in the heart of Versailles” (Hall 2007: 241). De besøker også Petit Trianon som var prinsessens eget, lille slott tilknyttet Versailles. Ifølge fortelleren ”it rests amid the great silence of the years that have long lain upon the dead hearts of its lovers” (Hall 2007: 241). Det var her Marie Antoinette, Prinsessen av Lamballe og Grevinnen av Polignac holdt til. Det er tydelig at Hall som flere andre lesbiske forfattere, kjente til biografiene og benyttet seg av dette felles motivet for å kommunisere et lesbisk budskap til innvidde lesere.

Mens *Orlando* er et verk som bruker tematikken til å leke med leserens oppfatninger av kjønns- og sjangerkonvensjoner, er *The Well of Loneliness* et helt annet type verk. Tematikken brukes didaktisk for å opplyse leseren og lære vedkommende om ”avvikernes” situasjon og dermed oppfordre til endringer i behandlingen av disse. Det politiske budskapet blir lagt frem på en pedagogisk måte gjennom en realistisk stil, og ved bruk av symbolikk.

Ladies Almanack: showing their Signs and their Tides; their Moons and their Changes; the Seasons as it is with them; their Eclipses and Equinoxes; as well as a full Record of diurnal and nocturnal Distempers, written & illustrated by a lady of fashion

Djuna Barnes skrev *Ladies Almanack* i 1928 for at kjæresten Thelma skulle ha noe å more seg med mens Thelma var innlagt på sykehus. Bakgrunnen for kortromanen er Paris' salonger, og forfatteren Nathalie Barneys sirkel spesielt. Flere av karakterene i *Ladies Almanack* er dermed identifisert som virkelige personer og den kan anses som en nøkkelroman på samme måte som *Orlando* kan.

På grunn av at handlingen ikke er det viktigste i *Ladies Almanack* vil jeg først ta for meg komposisjon, form, forteller og resepsjonen, før jeg gjør rede for det viktigste i handlingen.

Komposisjon, forteller og handling

Man forbinder som oftest en almanakk med en kalender i bokform. Tradisjonelt inneholdt disse også horoskop, noe forfattere på 1600-tallet begynte å parodierte. Det finnes også almanakker med ulike temaer, som for eksempel *The ladies' diary : or woman's almanac* som tar for seg *new improvements in arts and sciences, and many entertaining particulars: designed for the use and diversion of the fair-sex*. Det er sannsynligvis denne Barnes parodierer og gjør til sin egen i *Ladies Almanack*. Hun utfordrer dermed romanformen, både ved hjelp av almanakkformen og formspråket. På grunn av at alle personene som er identifisert ved navn, var virkelige personer i salongkretsene, rører *Ladies Almanack* også ved journalistikken og kanskje også biografisjangeren. Kortromanen har i tillegg blitt betegnet både som et kjærlighetsbrev og som kritikk av Nathalie Barney og kretsen hennes, som Evangeline og "sekten" er basert på.

Ladies Almanack er delt inn i 12 deler, en for hver måned av året. Hver måned refererer til en periode i Evangeline Mussets liv; i Januar er hun en ung jente, i Desember beskrives begravelsen hennes. Det er ikke noe plot i *Ladies Almanack*, men en scenisk fremstilling der hver del beskriver ulike hendelser eller samtaler og tanker. Dette gjør at det ikke er noen klar historie, men temaet og hovedpersonene som går igjen, binder de ulike hendelsene mer eller mindre sammen. Det er dermed ingen åpenbar handling i *Ladies Almanack*. I tillegg muliggjør almanakkformen både et syklisk og et lineært tidsperspektiv i

teksten. Det er meningen at kvinner skal bære almanakken med seg og bruke budskapet i teksten i sine egne liv. Dette gjenspeiles også i handlingen ved at Evangeline søker å omvende heterofile kvinner til homoseksualitet, noe jeg vil komme tilbake til.

Formen *Ladies Almanack* er skrevet i, er i tillegg svært spesiell. Formspråket er burlesk og kortromanen kan minne om en satire eller parodi. Det er nærliggende å tro at Barnes ble inspirert av forfatterne Shakespeare, Rabelais og Chaucer, i tillegg til restaurasjonstiden, Kong James' bibeloversettelse og boken *The Anatomy of Melancholy* av Robert Burton. Ikke bare eldre litteratur kan hun ha hentet elementer fra. Det har også blitt påpekt at Joyce kan ha inspirert Barnes. Videre er språkbruken i teksten vanskelig og krevende for leseren. Barnes bruker snirklete og ofte lange setninger, og man må ofte gjette seg meningen ved enkelte utsagn. Denne kryptiske språkbruken har sannsynligvis en hensikt; ved å bruke et vanskelig språk kunne Barnes beskytte teksten mot sensur, samtidig som budskapet nådde frem til de leserne teksten var ment for. *Ladies Almanack* er på mange måter en dramatisk tekst. Som allerede nevnt har den en scenisk fremstilling, der hver hendelse likner på et rollespill på grunn av at det kun er dialog og handling i teksten, personfremstilling og tankereferater er fraværende. Det at teksten er mer et sammendrag av en fremførelse, påvirker inntrykket leseren får og teksten minner om et karneval på grunn av at den blir såpass høyrøstet.

Det er flere ulike former for tillegg til teksten. Disse kan både være forbundet med hovedtekstene og løsrevet. Blant disse er oversikten over Evangelines liv "Saints days", sangen "Lullaby for a Lady's Lady", skapelsesberetningen "Zodiac", diktet "Lists and Likelihoods" og "Spring Fevers, Love Philters and Winter Feasts". Disse teksttilleggene kan minne om ukebladjournalistikk og spiller sannsynligvis på den opprinnelige almanakktradisjonen. Man finner også illustrasjoner til teksten. Disse er tegnet av Barnes selv, i en stil som minner om tresnittkunst fra 1500-tallet. For eksempel likner illustrasjonen på forsiden av førsteutgaven av *Ladies Almanack* på en illustrasjon i en samling fra 1926. Tegningene som er i begynnelsen av hver måned illustrerer scenen i kaptitelet. De forestiller utelukkende kvinner, ofte nakne eller i utfordrende positurer.

I utgangspunktet ble kortromanen utgitt anonymt med kun "a lady of fashion" som forfatternavn. "Lady of Fashion" er tredjepersonsfortelleren i kortromanen som har tilgang til kretsen som personene i teksten tilhører, men deltar ikke i handlingen. I tillegg finner man Patience Scalpel som

”provides editorial comment, but the commentary is shared with the anonymous ‘Lady of Fashion’ who claims authorship and who refers to herself at times in the first person and at others with the editorial ‘We.’” (Scott 1976: 79)

I følge James Scott kritiserer både ”Lady of Fashion” og Patience Evangeline resten av sekten i fortellerstemmen deres:

The attitudes of both Patience and the ‘Lady of Fashion’ contrast with exaggerated behavior of this society of women, for these two female commentators share a common point of view, although the Lady of Fashion may be a bit milder in her remarks than Patience. Both women have admission to the lesbian society that the book describes, but both are observers.” (Scott 1976: 79)

Om *Ladies Almanack* kritiserer eller hyller miljøet den tar for seg vil jeg komme tilbake til i delen om resepsjon.

Karakterene i teksten er mer figurer enn personer. Dette skyldes at det kun er ytre handling og tale i *Ladies Almanack*. Bortsett fra Evangeline, får vi vite lite eller ingenting om ytre karakteristika. I tillegg er det ingen tankereferater eller sekvenser med personkarakteristikk. Ved at karakterene i kortromanen er figurer, får de et universelt preg; leseren kan forestille seg selv eller andre man kjenner i ”rollene” figurene ”spiller”.

Ladies Almanack ble trykket opp av Barnes selv og distribuert privat. Hun hadde i utgangspunktet en avtale med en forlegger, men han trakk seg vissnok etter kontroversene som fulgte Radclyffe Halls rettsak. Dette ga henne imidlertid mulighet til å forhindre eventuell sensur, noe som også det spesielle formspråket sørget for. Etter at teksten, etter mye om og men, ble tilgjengelig for vanlige lesere i 1972, er det blitt diskutert om *Ladies Almanack* er en kritikk av Barney eller en hyllest av henne og kretsen rundt henne. I følge Deborah Parsons ble *Ladies Almanack* etter den offisielle utgivelsen beskrevet som, på den ene siden, ”a ‘Sapphic manifesto’” (Parsons 2003: 45), mens på den andre siden ble den kalt ”a ‘demeaning’ and ‘reductionist’ account of lesbian identity” (Parsons 2003: 45). Som nevnt skrev Scott i 1976 at fortelleren i teksten inntar en slik kritisk rolle. Hvis det var tilfelle at Barnes kritiserer det lesbiske miljøet i Paris i 1920-årene i kortromanen, hvorfor ga Nathalie Barney, som var en av dem teksten var myntet på, uttrykk for at hun elsket *Ladies Almanack* og leste den om og om igjen? Barnes hadde imidlertid selv et elsk-hat-forhold til sin egen tekst, da hun var redd for at *Ladies Almanack* skulle overskygge ”hovedverket” hennes, *NightWood*.

Hovedpersonen i denne kortromanen er Dame Evangeline Musset, som vi følger fra hun blir født til hun dør. Evangeline “had been developed in the Womb of her most gentle Mother to be a Boy” (Barnes 1995: 7), men når hun likevel blir en jente, lar hun ikke det stoppe henne fra å dra ut i verden for å jakte på kvinner. Som barn rir hun med et ben på hver side av hesten, noe som kan ha ”humpet bort” den siste resten av kvinnelighet i henne. Evangeline blir derfor en kvinne som er ”one Grand Red Cross” (Barnes 1995: 6) for alle kvinner som har opplevd lidelse i ”their Hinder Parts, and their Fore Parts, and in whatsoever Parts” (Barnes 1995: 6) og kan lette på smerten ved hjelp av ”the Consolation every Woman has at her Finger Tips, or at the very Hang of her Tongue” (Barnes 1995: 6). Evangeline er lederen for en gruppe med flere lesbiske kvinner som Doll Furious, Señorita Fly-About, Masie Tuck-and-Frill, Søstrene Nip og Tuck og kjærestene High-head og Low-Heel. Som nevnt har *Ladies Almanack* en scenisk fremstilling der hvert kapitels handling er mer eller mindre selvstendig. Handlingen er imidlertid ikke det viktigste i teksten, derfor vil jeg ikke legge frem et fullstendig handlingsreferat her.

I scenen beskrevet i januar møter vi Patience Scalpel, det heteroseksuelle alibiet i romanen. Hun ”could not understand Women and their Ways” (Barnes 1995: 11). ”Women” betyr her lesbiske kvinner. Tilhørerne hennes, Doll Furious og Señorita Fly-About, ler av henne.

Kapitlet for mars beskriver et møte mellom Evangeline og to britiske kvinner, Lady Buck-and-Balk og Tilly-Tweed-in-Blood. De diskuterer ekteskap mellom kvinner som Lady og Tilly mener ville beskytte forelskede jenter, mens Evangeline er for fri kjærlighet og mener ekteskap vil gjøre at kvinner vil pryle konene sine som menn gjør. Masie Tuck-and-Frill, en av de andre kvinnene i Evangelines gruppe, dukker opp og klager over at hun ikke har hatt seksuelt samvær i det siste. Hun sier at kjærlighet mellom kvinner er den eneste ekte kjærligheten man kan finne. Lady påstår at vi burde kvitte oss med mannen, mens Tilly mener at de trenger noen til å løfte tunge ting for dem. Patience er selvfølgelig uenig og mener verden trenger menn for å gå fremover. Evangeline forteller at hun ble misbrukt av en kirurg som barn, noe Tilly vil hevne. Evangeline sier imidlertid at det allerede er hevnet, ved at hun fremdeles lever og omvender kvinner til homoseksualitet så de ikke skal bli ofre for voldelig heteroseksualitet. I mars er det også med en del som heter ”Zodiac” som beskriver fødselen av ”the first Woman [...] with a Difference” (Barnes 1995: 26).

I mai oppdager Patience Evangeline og Doll til sengs. Hun spør dem hva de ser i hverandre før søstrene Nip og Tuck kommer inn. De forteller at det er en jomfru i nød i Paris som Evangeline må redde og ta inn i ”sekten” deres, før hun blir ødelagt av menn. Jomfruen

er Bounding Bess og da de finner henne, snakker hun til seg selv om de store kvinnene i verdenshistorien som Katrine av Russland og Sapfo. Evangeline tror imidlertid at ”She is not for us!” (Barnes 1995: 33). Hun forteller de andre at hun er forelsket i Cynic Sal, en kvinne som kler seg som en kusk.

Juni har to deler: ”Portents, Signs and Omens” (Barnes 1995: 39) og ”The forth great Moment of History” (Barnes 1995: 41). Den første delen består av et dikt som handler om at kvinner skal elske kvinner uten inntreden av menn; ”Women shall a woman stoop [...] No Man shall nip them, no Boy shall kiss” (Barnes 1995: 40). Den andre delen er Evangeline og Doll ute og går en tur. Mens de går forteller Doll en historie om Jezebel og Sheba.

Juli gjør rede for ”what a woman says to a Woman and she be up to her Ears in Love’s Acre” (Barnes 1995: 42), eller hvordan man skal skrive et kjærlighetsbrev til en annen kvinne.

Delen om august heter ”Distempers”. Her beskrives lesbiske kvinners flertydige natur som verken fullstendig kvinne eller mann. Samfunnets behandling av dem fører til at de gjemmer seg og skammer seg over seg selv. Patience mener at en lesbisk kvinne kan bli heterofil, noe Evangeline protesterer mot. Midt i diskusjonen dukker kjærestene High-Head og Low-Heel opp. De følger opp fortellerens beskrivelse av lesbiske kvinners natur og krangler om den er på den ene eller andre måten.

I kapitlet september beskrives først det som undertittelen sier ”her Tides and Moons” (Barnes 1995: 55). Disse er svært skiftende, når hun er ung er hun sensuell og utagerende, noe som kan føre til at hun er utro med en kvinne mot mannen sin. Dette vil gjøre at han mister stoltheten sin. Men kvinners sjalusi er ikke noe bedre, men hva skal man gjøre? Så kommer et dikt som heter ”Lists and Likelihoods” (Barnes 1995: 60).

Delen som heter oktober er delt i to; den første delen er veldig oppstykket og krevende. Den beskriver en ukjent kvinne, en slags Eva som lever i vår tid og er et gudfryktig, men undertrykt menneske på grunn av at hennes handlinger sendte menneskene ut av paradiset. Hun har gått mer og mer bort fra det Gud skapte henne som og har gått fra naturen til å befinne seg i en by. Hun blir kalt Daisy Downpour, men er kanskje ment som en representant for kvinner generelt. Daisy vandrer rundt i byen som er like ufruktbar som henne selv. Hun møter Evangeline og viser seg frem for henne. I neste øyeblikke forlater vi Daisy og følger Evangeline som beskriver den perfekte kvinne; en person som er en blanding av ulike egenskaper og kroppsdeler fra blant annet de andre i ”sekten”. Deretter går vi tilbake til Daisy som har forelsket seg i Evangeline. Daisy følger etter henne, men Evangeline liker henne ikke og uttrykker frustrasjonene til Señorita Fly-About, Masie og Patience fordi hun er redd for at Daisy vil ødelegge henne. Deretter kommer en del som heter ”Spring fevers, Love Philters

and Winter Feats” (Barnes 1995: 69). Denne delen fungerer som en slags oppskrift på en magisk elskovsdrink.

I november eller ”Ebb” beskrives det hvordan visdom kommer til kvinnen når hun kommer i overgangsalderen. For Evangeline er overgangsalderen frigjørende og hun vil at alle skal vite om det. Da hun forteller det hun nå vet til andre kvinner reagerer de med sinne og sorg, noen vil heller dø enn å vite. Men Evangeline er som en frelser og ”sat on a thorn of Hedgerow” (Barnes 1995: 75), hun er glad hvis hun kan redde (eller omvende?) bare én jente. Hun prøver først å overbevise en jente, men hun vil ikke høre. Så prøver hun en annen, men hun går sin vei. En hel gjeng med jenter avviser henne, men hun gir ikke opp. Tilslutt møter hun en gammel kone. Den gamle kona forteller henne at Evangeline vil bli lei av visdommen før hun fyller 60.

I desember dør Evangeline, 99 år gammel og begravelsesritualet blir beskrevet. De brenner henne tilslutt på et likbål, og plasserer asken på ”the Alter in the Temple of Love” (Barnes 1995: 84). Men tungen hennes fortsatte å brenne, den ”flickers to this day” (Barnes 1995: 84).

Tematisk analyse Ladies Almanack

Tematikken i *Ladies Almanack* kan være vanskelig å få tak på og har blitt diskutert siden den ble fritt utgitt i 1970-årene. Siden den gang har enkelte pekt på at kortromanen ironiserer over lesbiske kvinner og dermed var homofilifiendtlig, andre har hatt det motsatte standpunktet og anser den som en hyllest til lesbiske kvinner. Dette er en av tingene jeg vil diskutere videre her.

På grunn av lengden og formen til *Ladies Almanack* er ikke tematikken like rik som den i de øvrige verkene jeg har tatt for meg. Men av tematikken man faktisk finner, er utfordring av maskulin kultur og historie og temaer knyttet til kjønn og homofili fremtredende.

Kritikk av løsslupne kvinner eller hyllest av frigjorte lesber?

Susan Sniader Lanser spør i sin introduksjon til kortromanen om ”the book [is] a light parody or a bitter attack? Is it a celebration or a condemnation of Barney and her community? Does it revise or repeat the tropes of homophobic ideology?” (Lanser 1992: xxxii). Resepsjonen rundt *Ladies Almanack* har vært polarisert i oppfatningen av teksten som enten kritikk eller hyllest av miljøet kortromanen etter sigende baserer seg på spesielt, og kvinners seksualitet generelt.

I 60- og begynnelsen av 70-årene oppfattet kritikerne *Ladies Almanack* som en fordømmelse av det lesbiske miljøet den omtalte. Spesielt i omtaler fra heterofile menn har dette blitt vektlagt. Blant annet skal James Scott ha uttalt at *Ladies Almanack* er ”a protest against ’the absurdity of female promiscuity’, ‘the sterility of the sisterhood,’ and ‘the absence of decent restraints of privacy’” (Lanser 1992: xxxii). Det faktum at fortelleren i *Ladies Almanack* stiller seg utenfor den lesbiske kretsen hun forteller om, der hun ikke deltar i handlingen eller samtalene, kan bidra til at man kan lese kortromanen som en kritikk av oppførselen deres. Videre gjengir fortelleren dem (kanskje nådeløst) sannferdig.

Karla Jay vier artikkelen ”The Outsider among the Expatriates” til hvordan hun mener Barnes kritiserte Nathalie Clifford Barney og resten av kretsen hennes i *Ladies Almanack*. Med utgangspunkt i historisk-biografisk metode, presenterer hun hvilke hendelser som førte til at Barnes ikke lenger kunne holde bitterheten sin for seg selv. Vissnok var hun avhengig av pengene Barney kunne gi henne noe som var en av grunnene til at *Ladies Almanack* ble så syrlig. Videre var Barnes tvunget til å være i Barneys sirkel, da hun hadde en sosial makt over eksilforfatterne i Paris. Barnes ble også tvunget til å publisere *Ladies Almanack* anonymt på grunn av rettsaken mot Hall samme år. Jay mener at måten Evangeline blir beskrevet på i teksten, der hun er en mann i en kvinnekropp, var motsatt av Barneys egen selvoppfatning og kjønnsoppfatning, og hun tok vissnok avstand fra denne beskrivelsen. Videre skal Barnes ha hengt ut Barneys mislykkede kjærlighetsforhold i *Ladies Almanack*. Evangeline blir i følge Jay beskrevet som ”Nymphomaniac” (Jay 1991: 189), og Barnes presenterer ”A reductionist vision of them which flattens them to a one-dimensional level, usually sexual” (Jay 1991: 191).

På den andre siden har *Ladies Almanack* blitt beskrevet som en hyllest til både Nathalie Barney, de andre i den lesbiske kretsen i Paris og til lesbiske kvinner generelt. Barney og flere av de andre som vissnok er portrettert, leste som nevnt *Ladies Almanack* om og om igjen og uttalte selv at de synes den var morsom og underholdende og at den fremstilte dem som de var den gang. De ba også Barnes om å gi den ut igjen, etter at hun ikke inkluderte den i sin ”Selected Works”-samling. Kortromanen har en gjennomgående positiv tone, der Barnes fremstiller homofili som redningen for kvinner. I teksten er homoseksualitet fremstilt som normaltilstanden og heterofili som noe unormalt og skadelig, dette er snarere en kritikk av samfunnet generelt enn av kretsen den omtaler. Det at Evangeline blir en lesbisk helgen og at tungen hennes får evig liv, taler også for at teksten er en hyllest av kvinner som elsker kvinner. Dette vil jeg komme tilbake til.

Shari Benstock skriver i *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940 at Ladies Almanack* kanskje ikke bare hyller lesbiske kvinner, men at den også hyller kvinnen selv og seksualiteten hennes – uavhengig av legning:

“The community Dame Musset creates is one in which women are not estranged from themselves – from their identity and sexuality - [...] but a community in which women have value in and of themselves – because they are women, not merely because they behave as men have determined they should” (Benstock 1987: 249).

Med dette utgangspunktet kan man også tolke *Ladies Almanack* som et uttrykk for et feministisk-politisk standpunkt der Barnes vil utfordre den mannsdominerte verdens undertrykkelse av kvinnelig identitet og seksualitet. Ved hjelp av de ulike personenes ulikheter, viser Barnes spennvidden i kvinnelig identitet og ved å fremstille kjønn både som essens og konstruksjon, kan Barnes utfordre oppfatningen av kjønn som konformt.

Alternativ historieskriving

I *Ladies Almanack* finner man referanser til blant annet Halls *The Well of Loneliness*, Bibelen, teologen Thomas Aquinas og Prousts *Sodoma og Gomorra*. Men Barnes presenterer *Ladies Almanack* som en omvendt versjon av disse. Dermed utfordrer hun den konforme, maskuline kulturtradisjonen.

Allerede i den første scenen finner man den første referansen til *The Well of Loneliness*. Da Evangeline blir født, skjer dette på samme måte som med Stephen; som nevnt hadde Evangeline ”developed in the Womb of her most gentle Mother to be a Boy” (Barnes 1995: 7). Videre står det at hun rir ”all smack-of-astride” (Barnes 1995: 7) og faren hennes ”spent many a windy Eve pacing his Library in the most normal of Nights-Shirts, trying to think of ways to bring his erring Child back into that Religion and Activity which has never been thought sufficient for a Woman” (Barnes 1995: 8). Senere står det også at “When nine she learned how the Knee termed House-maid’s is come by, when the Slavy was bedridden at the turn of the scullery and needed a kneeling-to.” (Barnes 1995: 15) Men skjebnen til Evangeline er nøyaktig den motsatte av Stephens; mens Stephen går igjennom livet og ønsker at hun var en gutt, blåser Evangeline i dette og “[Pays] no Heed to the Error” (Barnes 1995: 7); mens Stephen ikke forstår at hun er annerledes og Philip holder kunnskapen sin om ”avvikere” skjult, spør Evangelines far hva han skal gjøre med henne, men hun svarer han ikke må ”be so mortal wounded” (Barnes 1995: 8) og må legge fra seg fordommene sine.

Ladies Almanack gir en kvinnelig og femininstisk omskriving av bibelhistorien og gir mange referanser til denne. Dette ser man spesielt i den alternative skapelseshistorien som blir

presentert. Denne kalles ”Zodiac”. Der beskrives unnfangelsen og fødselen til ”The first Woman born with a Difference” (Barnes 1995: 26). Etter Djevelens fall samler alle englene seg tett sammen og mindre enn ni måneder senere hører man en hane gale fra himmelen, man kan se et egg falle til jorden og ut av egget klatrer hun. Der den tradisjonelle skapelseshistorien forteller at Gud skapte Adam og Eva, skaper englene kvinnen som er annerledes. Her refererer Barnes også til Thomas Aquinas og snur opp ned på hans *Summa Theologica*. Videre refererer det faktum at Evangeline blir en helgen for tilhengerne sine også til kristendommen. Hun er en alternativ helgen på grunn av at hun har befridd kvinner fra heteroseksualiteten, noe som kan oppfattes som en kritikk av kristendommen; Jesus selv var en reformator som Evangeline er. Historien Doll forteller om Dronning Sheba og Jezebel eller ”The forth great Moment of History” (Barnes 1995: 41) refererer også til bibelen, nok en gang med en omskriving.

Også navnet Evangeline refererer til Bibelen og evangelisering. Det bekrefter Evangelines stilling som en evangeliserende kvinne eller en misjonær. Kretsen rundt henne eller sekten som hun kaller dem, gir flere konnotasjoner. En sekt er for det første en religiøs gruppe. Ved at Barnes refererer til lesbiske kvinner som ”Members of the Sect” (Barnes 1995: 31), gir hun den seksuelle legningen deres en spesiell stilling. Å være lesbisk blir et valg som påvirker resten av livsstilen. En sekt stiller seg i utgangspunktet utenfor et konformt religiøst fellesskap, noe Evangeline og de andre personene i *Ladies Almanack* også velger å gjøre ved å stille seg utenfor det maskuline og patriarkalske samfunnet og ved å være uavhengig av menn. De skaper imidlertid sitt eget fellesskap. Videre leder et kvinnelig, religiøst fellesskap tankene mot nonner og et mystisk og tilbaketrukket klosterliv.

Også Proust og *Sodom og Gomorrah* i *På sporet av den tapte tid* refererer Barnes til *Ladies Almanack*, men der Proust omtalte mannlig homoseksualitet tar Barnes for seg den kvinnelige. Sodoma og Gomorra var syndenes byer og byen personene i *Ladies Almanack* befinner seg i, er på mange måter også full av synd. Men synden, eller den lesbiske seksualiteten, blir fremstilt som noe positivt. Dermed snur Barnes opp ned på bibelhistorien og Prousts roman.

Barnes parodierer den mannsdominerte kulturhistorien ved å skrive nye versjoner av denne og flette inn referanser til denne i teksten. Ved å fremstille Evangeline som en bedre versjon av berømte menn, undergraver Barnes deres stilling på en måte som samtidig opphøyer gruppen hun selv tilhørte. Dette påperker også Lanser i sin introduksjon til *Ladies Almanack*. Hun mener at ”the Almanack revises [...] Western culture, creating alternatives to patriarchal ritual, dogma, and myth” (Lanser i Barnes 1992: xxxix).

Å være en kvinne i *Ladies Almanack*

Ladies Almanack presenterer et syn på kvinner og kvinnelig seksualitet som skiller seg ut fra de andre verkene jeg tar for meg i denne oppgaven og som skiller seg fra datidens sexologi.

Barnes bruker en rekke ulike substantiv for å referere til en kvinne. Av disse kan man skille mellom vanlige substantiv for kvinner som gir positive konnotasjoner og de som gir negative konnotasjoner. I den første kategorien kommer *girl*, *babe*, *madame* og *lass*, mens i den siste kommer *baggage*, *slut*, *crone*, *scullion* og *jade*. Hun bruker også *wench*, som kan oppfattes både som et positivt og negativt ord, siden det kan både bety jente og hore. Man finner også substantiv for kvinner som spiller på naturen og dyreliv som for eksempel *land hog*, *fish of earth* og *sea-cattle*. *Fish of earth* kan imidlertid referere til en havfrue, et mytisk fantasivesen og noe unaturlig. Man kan da spørre seg om kvinnelig homoseksualitet blir fremstilt som unaturlig, eller om dette er en av Barnes' parodier. Videre bruker Barnes en rekke substantiv for å referere til gruppen av lesbiske kvinner. For eksempel *members of the sect*, *one of us*, men også *voltarian*, *veneral* og *Cyprian* eller ganske enkelt *women*. Ved å bruke de substantivene Barnes gjør i *Ladies Almanack*, spiller hun på den potensielle tvetydigheten som ligger i dem. For det første kan dette være en teknikk for å hindre "uinnvidde" å få vite hva kortromanens egentlige mening er, men la den være opplagt for det publikummet den var ment for. I tillegg kan Barnes, ved å bruke svært differensierte ord på kvinne, vise tvetydigheten i det å være kvinne og fremstiller identitet som noe variert og flyktig.

Videre er *Ladies Almanack* et eksempel på en litterær tekst som opererer med både et essensialistisk og performativt syn på seksualitet. Man finner flere typer kvinner i kortromanen: hovedpersonen Evangeline er født lesbisk; som nevnt har hun "been developed in the Womb of her most gentle Mother to be a Boy, when therefore, she came forth an Inch or so less than this, she paid no Heed to the Error, but [...] set out upon the Road of Destiny" (Barnes 1992: 7). Hun er på en måte en mannssjel fanget i en kvinnekropp, noe hun tidlig uttrykker til faren sin:

"Thou, good Governor, wast expecting a Son when you lay atop of your Choosing, why then be so mortal wounded when you perceive that you had your Wish? Am I not doing after your very Desire, and is it not the more commendable, seeing that I do it without the Tools for the Trade, and yet nothing complain?" (Barnes 1992: 8).

Hun sier dermed selv at hun er som en gutt, og vil gjøre det gutter gjør, selv om hun ikke har kroppen til en gutt.

Videre presenterer Barnes også en annen type lesbiske kvinner, nemlig dem som har blitt lesbiske. Fortelleren observerer at

”It has been noted by some and several, that Women have in them a Pip of Romanticism so well grown and fat of Sensibility, that they, upon reaching an uncertain Age, discard Duster, Offspring and Spouse, and a little after are seen leaning, all of a limp, on a Pillar of Bathos.” (Barnes 1992: 7)

De kan dermed velge å bli lesbiske etter å ha levd som heterofile hele livet og til og med vært gift og fått barn. De som velger dette vil heller ha romantikken og seksualiteten homofile forhold kan by på, enn det et heterofilt forhold kan tilby dem. Samtidig som Evangeline er født lesbisk, er hun en av dem som kan omvende heterofile kvinner til å bli lesbiske. Hun er som nevnt ”in her Heart one Grand Red Cross for the Pursuance, the Relief and the Distraction, of such Girls as in their Hinder Parts, and their Fore Parts, and in their whatsoever Parts did suffer them most” (Barnes 1992: 6) og kan derfor omvende dem ved hjelp av “the Consolation every Woman has at her Finger Tips, or at the very Hang of her Tongue” (Barnes 1992: 6).

Deborah Parsons sier i artikkelen ”Sapphic Satire: *Ladies Almanack*” at kortromanen innehar ”a different manifestation of lesbian identity” (Parsons 2003: 55). Hun henviser her til persongalleriet som helhet, der hun mener at Tilly for eksempel har rollen som “avvikler”. Videre manifesterer Evangeline “the essentialist lesbianism”, Patience “the heterosexuality”, Doll “the lustful physicality”, Cynic Sal “the dandyish cross-dressing” og Bess “the intellectual sterility” (Parsons 2003: 57). Hun konkluderer derfor med at “*Ladies Almanack* argues for a diversity of positions” (Parsons 2003: 57). Hun peker også på hvordan Evangeline spesielt utfordrer vante definisjoner av lesbisk identitet: “Through the figure of Dame Musset, Barnes refuses to define lesbianism as either a biological or culturally produced state, denying any single theoretical discourse applicable to all forms of lesbian identity.” (Parsons 2003: 59). Effekten denne undefinerbarheten gir vil jeg komme tilbake til i en diskusjon av Frann Michels artikkel om *Ladies Almanack*.

Lanser peker i introduksjonen til *Ladies Almanack* på at Barnes ved å fremstille kjønn og seksualitet på denne måten vil kritisere datidens sexologi der homofile ble sett på som ”det tredje kjønn”. Ved å fremstille hovedpersonen som en av det tredje kjønn, samtidig som hun kan omvende andre til det samme, undergraver Barnes sexologien som blant annet Hall bygde *The Well of Loneliness* på. Videre åpner Barnes for en tenkning som minner om Judith Butlers

teori om performativt kjønn ved at hovedpersonene ikke er fanget i en seksualitet, men kan utfordre den og bestemme selv hvordan de vil definere den.

Frigjørende lesbisk seksualitet, lesbisk kjærlighet som en frigjørende kraft.

I *Ladies Almanack* finner man en rekke elementer som spiller på en oppfatning om en frigjørende lesbisk seksualitet eller lesbisk kjærlighet som en frigjørende kraft. Jeg vil ta utgangspunkt i enkeltscener der man finner denne tematikken.

I kapitelet om januar presenterer fortelleren Patience. Hun ”belongs to this Almanack for one Reason only, that from Begining to End, Top to Bottom, inside and out, she could not understand Women and their Ways as they were about her, above her and before her.” (Barnes 1995: 11). Her bruker fortelleren først pronomenet *She* for å vise til Patience, men inkluderer henne likevel ikke i kategorien *Women*. Dette fordi *Women* refererer til lesbiske kvinner og da Patience ikke er lesbisk, tilhører hun en minoritet. Dermed er kvinnelig homoseksualitet majoriteten og Barnes har på denne måten normalisert det. Samtidig fremstilles Patience på en negativ måte; navnet hennes henspiller på den skarpe tungen hennes, hun kritiserer de andre og uttrykker de konservative meningene sine.

I mars forteller Evangeline som nevnt om hvordan hun ”a Child of ten, was deflowered by the Hand of a Surgeon!” (Barnes 1995: 24), eller ble misbrukt av en mann og mistet jomfrudommen. Hun tar hevn ved å være den hun er; ”I am my Revenge!” sier hun, før Tilly sier ”You have verily, hanged, cut down, and re-hung Judas a thousand times!’ ’And shall again, please God! said Dame Musset.” (Barnes 1995: 26) Evangeline tar hevn ved å omvende kvinner til homofili. Barnes snur dermed opp ned på mannlig dominans – i stedet for at menn voldtar lesbiske kvinner (som Evangeline ble), for å omvende dem til heterofili, tilfredstiller Evangeline heterofile kvinner, for å omvende dem til homofili. Luis F. Kannenstine mener at ”Evangeline Musset is her own revenge against men. In general, men are despised and, in the inversion upon the book’s philosphy partly depends, women become the standard” (Kannenstine 1977: 54). Den eneste heteroseksuelle opplevelsen vi får vite om at Evangeline har hatt, var voldelig. Her forbinder Barnes heteroseksualitet med vold og homoseksualitet med nytelse, selvopphøyelse og frigjøring. Scenen fremstiller ikke bare voldelig heteroseksualitet, det at hun ble ”deflowered” av en kirurg leder tankene mot kastrering. Evangeline arbeider for at andre kvinner ikke skal oppleve det samme, og bli ”kastret” som hun ble.

I mai drar som nevnt Evangeline og de andre ut for å redde Bess fra heteroseksualiteten. Nip og Tuck forteller Evangeline at

”there is a Flall loose in the Town who is crying from Corner to Niche, in that lamenting Herculean Voice that sounds like a Sister lost, for certainly there is not the Whine of Motherhood, but a more mystic, sodden Sighing. So it seems to us, as Members of the Sect, we should deliver this piece of Information, that you may repair what has never been damaged.” (Barnes 1995: 31)

Barnes fremstiller her Bess som en “jomfru i nød”; hun ”has never been damaged” (Barnes 1995: 31), men går likevel alene rundt i byen og sukker. Hun har kommet på feil kurs, sannsynligvis heteroseksualitetens, og må reddes tilbake til homoseksualiteten av Evangeline.

I februar beskrives som nevnt hvilke handlinger Evangeline gjorde gjennom livet sitt for å bli en helgen. Blant disse er da hun ”[at] thirty, she, like all Men before her, made a Harlot a good Woman by making her Mistress” (Barnes 1995: 15-17). Da døden og begravelsen hennes beskrives i desember, har Evangeline blitt en helgen med evig liv. Det vil si, tungen hennes får evig liv ved å bli til ild som aldri vil dø ut. Barnes refererer her til Bibelen og Jesus – Evangeline er en frigjører på samme måte som Jesus var, og hun får evig liv, om ikke i himmelen, så i hvert fall får tungen hennes det på jorden.

Kannenstine peker i sin artikkel ”*Ryder and Ladies Almanack*” på hvordan Barnes beskriver en verden med et alternativ til den virkelige. Ved å normalisere lesbisk homoseksualitet og opphøye kvinnen, er ”*Ladies Almanack* [...] matriarchally oriented” (Kannenstine 1977: 40). Patriarkatet er ødeleggende, mens matriarkatet, med Evangeline i spissen, er positivt og fremtidsrettet. Videre hevder han at “In *Ladies Almanack*, virtu becomes a Sapphic trait, the property of women alone” (Kannenstine 1977: 50). Dermed er menn og heteroseksualitet ødeleggende, mens kvinner og kvinnelig homoseksualitet er oppbyggende – både for samfunnet og for enkeltmennesket.

Videre kan formen til *Ladies Almanack* vise til temaet lesbisk kjærlighet som positiv kraft. I og med at almanakken er en bok man tar med seg og en daglig påminner, fungerer den som en praktisk lærebok for kvinner. Dette sier den også eksplisitt: “this Almanack, which all Ladies should carry about them, as the Priest his Breviary, as the Cook his Recipes, as the Doctor his Physic, as the Bride her Fears, and as the Lion his Roar!” (Barnes 1995: 9). Som en bok i den uformelle almanakksjangeren, bruker *Ladies Almanack* humor som politisk middel og viser fremtidstro og positivitet.

Oppløsning av kjønn og patriarkalsk språklig og kulturelt hegemoni

Frann Michel beskriver i artikkelen “All Women Are Not Women All: *Ladies Almanack* and Feminine Writing” hvordan Barnes oppløser kjønns- og seksualitetsklassifikasjoner i *Ladies*

Almanack. Med utgangspunktet i Lansers artikkel, fokuserer Michel på formspråket og fremstilling av kjønn for å vise hvordan Barnes utfordrer kulturelle patriarkalske systemer. Hun bygger på Cixous, Kristeva og Irigarays teorier om kjønn og bruker disse i en analyse av *Ladies Almanack*.

Michel mener at Kvinnen (eller *Woman* med stor W) ikke blir definert som et selvstendig begrep; hun sammenliknes med mannen og er det han ikke er. Det mest åpenbare hun mangler, er hans penis. Dermed er Kvinnen i overført betydning en kastrert mann. Michel mener Barnes spiller på denne definisjonen og bruker den på en uventet måte; Barnes ”foregrounds the contradictions of gender definitions, questioning the myth of castration” (Michel 1989: 171). Ved at Barnes fremstiller Evangeline bokstavelig talt som en kastrert mann, er hun dermed ikke en vanlig kvinne (som ”bare” er kastrert i kraft av at hun ikke er mann). Videre mener Michel at Barnes i “*Ladies Almanack* [...] engages with and disrupts the myth of castration as a physical ‘fact,’ as a reference to the idea that the female body is a mutilated version of the male body, and thus that Woman is simply an inadequate version of Man.” (Michel 1989: 177). Dette gjør hun ved å bruke formspråket på den måten hun gjør;

“Barne’s style make possible her affirmation of Woman, the affirmation beyond negation in which, as Derrida writes, ‘la castration n’a pas lieu.’ [...] Ideas of castration are included within *Ladies Almanack* but are undermined; castration does not ‘have place,’ has no determinate place, because it is only part of a feminine play of style” (Michel 1989: 178).

Dermed kan Barnes ufarliggjøre, umyndiggjøre og latterliggjøre oppfatningen av kvinner som kastrerte menn. Michel mener at Barnes tar et vågalt valg ved at hun “Rather than simply ignore or reject the myth of penis envy and of the Woman as castrated Man, Barnes undermines it with mockery, exposing its absurdity” (Michel 1989: 177). Et eksempel på dette er måten Barnes bruker tungen til Evangeline som et fallossymbol som kan omvende og som blir tilbudt etter Evangelines død på. Ved å ”destabilisere” kastreringen gjennom parodi, destabiliserer hun også fastsatte kjønnskategorier.

Seksualiteten vi finner i *Ladies Almanack* fungerer også som en destabiliserende kraft. På grunn av den seksuelle legningen sin, kan man heller ikke definere Evangeline som en kastrert mann. Hun og de andre personene i *Ladies Almanack* befinner seg i et “no-man’s-land between masculine and feminine” (Michel 1989: 176). Michel mener at i *Ladies Almanack* er

“Gender [...] defined not by physiology but by sexual orientation. But while the lesbian is a woman who is a man, she is not an inadequate man; the lack of such a little thing as a penis is less than an inconvenience. Yet the lesbian is also defined not as man, but as woman” (Michel 1989: 180).

Kjønns- og seksualitetsdefinisjonene faller dermed fullstendig fra hverandre i kortromanen og Barnes utfordrer patriarkatet ved hjelp av kategorier som i utgangspunktet var ment for å redusere kvinnen til en mann, bare uten penis.

Utgangspunktet til Michel er Kristeva, Cixous og Irigaray og deres teori om "feminine writing as distinct or distinguishable from masculine writing [...] Any text, examined closely enough, will reveal an uncertainty, an undecidability, an aporia" (Michel 1989: 172). Michel peker på hvordan formspråket i *Ladies Almanack* fungerer. Ved hjelp av subversivitet utfordrer Barnes dominerende strukturer som patriarkatets sosiale og kulturelle dominans. Michel mener at "*Ladies Almanack* [...] [is] displacing masculine language with a woman's writing" (Michel 1989: 172) – Barnes forstyrrer det maskuline språket.

Videre diskuterer Michel bruken av ironi og parodi som middel til å avdefinere. Hun mener at ved å etterlikne eller inkludere det maskuline språket kan kvinnelige forfattere og feminine tekster hevde seg:

"Because Barnes uses potentially feminine aspects of writing to write feminine sexual pleasure and to interrogate masculine representations of Woman and desire between women, calling the book 'feminine' allows us to foreground its engagements with this masculine order. The style and form of *Ladies Almanack*, multiple, parodic, of indefinite genre, allow Barnes to displace masculine writing to make way for her own, to explore and disrupt definitions of Woman. By including the masculine, feminine writing can undermine and perhaps escape it." (Michel 1989: 176)

Barnes lykkes dermed ikke bare i å omtale sin egen parisiske krets og beskrive lesbiske forhold, hun oppløser også kjønnsdefinisjoner både ved hjelp av innhold, karakterisering og formspråk.

Ladies Almanack fungerer både som en fantasifull beskrivelse av et lesbisk miljø, men også som en utfordring av det maskuline og det patriarkalske miljøet. Ved å bruke parodi og ironi samtidig som hun beskriver et alternativt kvinnelig fellesskap kan Barnes gjøre dette. *Ladies Almanack* er også et eksempel på en litterær tekst som foregriper den konstruktivistiske kjønnteorien.

Brønnen, biografien og almanakken: sammenliknende analyse og konklusjon

Denne oppgaven tar for seg tre kvinner som ga ut hver sin bok det samme året. I den ene av disse ser man en klar lesbisk tematikk og handling, mens i de to andre var denne mindre åpenbar. Det er dermed nødvendig å nærlese disse grundig for å se tematikken ordentlig. Man finner dermed at de tre forfatterne har funnet et ”lesbisk fellesskap” i billedbruken.

Med lesbisk kjærighet som utgangspunkt vil jeg avslutningsvis undersøke nærmere verktøyene forfatterne benytter seg av, ikke bare for å formidle, men også hindre at uvedkommende å gjennomskue det den gang for forbudte innholdet. Dette gjelder, som allerede nevnt, især billedbruken.

Fugler og blomster

Jeg har tidligere diskutert Woolfs referanser til fugler og blomster i *Orlando* og Cramer og Hankins utlegning om dette. I *The Well of Loneliness* og i *Ladies Almanack* finner man liknende referanser til fugler. I Halls roman finner man disse først i de mange naturskildringene. Disse er hovedsakelig knyttet til Morton og området rundt. Stephen har fra barnsben av kontakt med naturen rundt seg og går mange turer alene, sammen med faren, Martin eller Angela. På en av turene med Martin beskrives vennskapet mellom han og Stephen som om det står i et gjensidig forhold til naturen rundt dem:

”The hills must let Stephen tell him their secrets, the secrets of bypaths most cunningly hidden; the secrets of small, unsuspected green hollows; the secrets of ferns that live only by hiding. She might even reveal the secrets of birds, and show him the playground of shy, spring cuckoos.”
(Hall 2007: 94)

Man kan tolke denne beskrivelsen som om Stephens legning er ”the secret of birds”, som verken hun selv, eller Martin vet om. Da hun avviser frieriet og han drar tilbake til Canada, blir sorgen Stephen føler, beskrevet som noe ”songs of the birds could in no way lessen” (Hall 2007: 101). Da Stephen er sammen med Angela, oppdager hun ”the uncertain shimmering flight of the larks as they fluted up singing, close to her feet” (Hall 2007: 134) og hun “rediscovered the cuckoo [...] and the songs of the blackbirds and thrushes” (Hall 2007: 134). Her personifiserer Hall naturen og fuglene Stephen ser spesielt.

En annen viktig scene med fuglereferanser er den der Mary ser en svarttrost fra ambulansen under første verdenskrig:

”A blackbird was singing to himself in a tree, the tree was horribly maimed and blasted; all the same he had known it the previous spring and so now, in spite of its wounds, he had found it. Came a sudden lull when they heard him distinctly. And Mary saw him: ‘Look,’ she said there’s a blackbird!’ Just for a moment she forgot about the war. Yet Stephen could now very seldom forget, and this was because of the girl by her side. A queer, tight feeling would come round her heart, she would know the fear that can go hand in hand with personal courage, the fear for another. But now she looked down for a moment and smiled: ‘Bless that blackbird for letting you see him.’ She knew Mary loved little wild birds, that indeed she loved all the humbler creatures” (Hall 2007: 283)

Her blir svarttrosten brukt som en parallell til Stephen selv. Stephen drar tilbake til Morton til tross for at barndomshjemmet representerer farens og Rafterys død, morens hat, intoleranse og svik, den tapte kjærligheten til Angela og det tapte vennskapet til Martin. På samme måte flyr svarttrosten tilbake til det samme treet. Også Marys kjærlighet for ”the humbler creatures” kan sammenliknes med hennes kjærlighet til Stephen; Stephen er, til tross for intelligens og fysisk styrke, svak og ydmyk på grunn av at hun er en ”avvikler”.

Da Mary og Stephen kommer tilbake fra ambulansenheten, flytter de to inn i Rue Jacob og Mary begynner å holde duer. Etter hvert tar hun også til seg mishandlede burfugler:

”In the turret room that had been Puddle’s sanctum, there were now three cagefuls of Mary’s rescues – tiny bright-colored birds with dejected plumage, and eyes that had filmed from a lack of sunshine. Mary was always bringing them home from the terrible bird shops along the river, for her love of such helpless and suffering things was so great that she in turn must suffer. [...] The tiny bright-colored birds would revive to some extent thanks to Mary’s skilled treatment; but since she always brought the most ailing, not a few of them left this disheartening world for what we must hope was a warm, wild heaven – there were several small graves already in the garden. (Hall 2007: 335)

Nok en gang kan man sammenlikne fuglene med Stephen og andre ”avvikere”. Stephen lider på samme måte som disse fuglene gjør, noe hun senere overfører til Mary. *The Well of Loneliness* knytter dermed referanser til fugler til Stephens legning og sterke følelsesmessige hendelser eller personer Stephen har sterke følelser for.

Når det gjelder blomster, finner man en mengde referanser i *The Well of Loneliness*. Leseren får høre om både ville blomster og hageblomster, i England, Frankrike og på Kanariøyene. Blomsterreferansene blir gjerne knyttet til de få periodene med lykkelig kjærlighet i Stephens liv; da Stephen besøker Angela beundrer hun Ralphs roser, da Mary og Stephen er på Kanariøyene ser de mange ulike blomster og da Mary flytter inn i Rue Jacob planter hun blomster og tulipanløker i hagen og setter vaser med blomster overalt i huset. Men

spesielt to scener skiller seg ut. Den første er scenen der Stephen og Mary kysser hverandre for første gang:

”Stephen... won't you kiss me good night? It's our first night together here in your home. Stephen, do you know that you've never kissed me? The clock chimed ten, a rose on the desk fell apart, its overblown petals disturbed by that almost imperceptible vibration. Stephen's heart beat thickly.” (Hall 2007: 301).

Den seksuelle spenningen mellom Stephen og Mary får kronbladene til rosen til å falle ned på skrivebordet og samtidig slår uret ti slag. Det er som om verden står stille i dette øyeblikket, for etter at det er over, blir Stephen seg selv igjen. En annen scene som peker seg ut er den der Stephen får brevet fra Martin:

“One morning a very young cherry-tree that Mary herself had planted in the garden was doing the most delightful things – it was pushing out leaves and tight pink buds along the whole length of its childish branches. Stephen made a note of it in her diary: ‘Today Mary's cherry-tree started to blossom.’ This is why she never forgot the date on which she received Martin Hallam's letter” (Hall 2007: 416).

Man kan sammenlikne kirsebærtreet og dets blomster med Mary. Mary er også barnlig, ung og Stephen mener at hun gjør herlige ting. Nok en gang kan man tolke en blomsterreferanse som en beskrivelse av seksualitet, men denne gangen er det Marys seksualitet som står i sentrum. Beskrivelsen kan også være et frempek – det er etter at Martin trer inn i Marys liv at hun virkelig begynner å ”blomstre”. Referansene til blomster i *The Well of Loneliness* er dermed knyttet til seksualitet.

I *Ladies Almanack* finner man også mange referanser til fugler og blomster. Barnes bruker ord som høne, nattergal, due, tuppe, gås, raphøne, lerce eller ganske enkelt fugl for å beskrive og referere til kvinner generelt og lesbiske kvinner spesielt. For eksempel er to lesbiske kvinner ”Two dear doves” (Barnes 1995: 19) og en lesbisk kvinne kan være ”given to singing over the limp Bonies of Girls like any noisy Nightingale” (Barnes 1995: 32). Når det gjelder referanser til blomster, skiller scenen for juli seg ut. Den gjør rede for ”what a woman says to a woman and she be up to her ears in love's acre” (Barnes 1995: 42), eller hvordan man skal skrive et kjærlighetsbrev. Her nevnes en rekke blomster:

”[T]hough I gather dear Daffodils abroad, plunge Head first into many a Parsley Field [...]; though I press to my Bosom the very Flower of Women [...] say never that I do not adore you as my only and my best. [...] To you I give my Bays, my Laurels, my Everlastings, my Peonies, my hardy Perennials and my early percipient Posies, that bloom for such effulgence as shines alone from your Countenance! (Barnes 1995: 44)

Man kan tolke dette på to ulike måter; enten kan blomsterreferansene beskrive følelsene og kjærligheten jeg-personen føler for en annen kvinne, men man kan også tolke blomsterreferansene som en beskrivelse av seksuelle handlinger og se på dem som beskrivelser av kvinnelige kjønnsorganer. Videre forteller Evangeline at hun ble deflowered, eller utsatt for overgrep fra en mann. Uttrykket å blir ”deflowered” refererer imidlertid ikke nødvendigvis til overgrep og voldtekt, men er et vanlig uttrykk for å miste jomfrudommen eller sin seksuelle uskyld. I *Ladies Almanack* er dermed blomsterreferansene sterkt knyttet til kvinnens kjønnsorganer og kvinnelig seksualitet.

Gjengangere

Som nevnt finner man referanser til spøkelser flere steder i Halls roman, men de dukker også opp i Woolfs og Barnes’ tekster. Da Orlando oppdager Sasha sammen med skipsgutten, kan det virke som at Woolf henviser til *The Well of Loneliness*:

”[T]he sun, slung like an orange on the cross of St. Paul’s. It was blood-red and sinking rapidly. It must be almost evening. Sasha had been gone this hour and more. Seized instantly with those dark forebodings which shadowed even his most confident thoughts of her, he plunged the way he had seen them go into the hold of the ship; and, after stumbling among chests and barrels in the darkness, was made aware by a faint glimmer in a corner that they were seated there. For one second, he had a vision of them; saw Sasha seated on the sailor’s knee; saw her bend towards him; saw them embrace before the light was blotted out in a red cloud by his rage. He blazed into such a howl of anguish that the whole ship echoed.” (Woolf 2000a: 49)

Som i *The Well of Loneliness* beskrives bygningene mot henholdsvis solnedgangen og soloppgangen. Reaksjonen på det hovedpersonene ser, uttrykkes i henholdsvis et smerteskrisk og en gal latter. Mens det er Orlando selv som spøker på båten, beskrives Sasha som et spøkelse senere i romanen. Da Orlando er i et varemagasin, ser hun seg i et speil og tenker at hun ser like ungdommelig ut som hun gjorde da hun var sammen med Sasha. I neste øyeblikk kommer Sasha inn gjennom svingdørene og minnene fra deres tid sammen strømmer over Orlando. ”Faithless!” (Woolf 2000a: 289) roper hun før hun skjønner at Sasha kommer mot henne:

””Oh Sasha!” Orlando cried. [...] [S]he bowed her head over the linen so that this apparition of a grey woman in fur, and a girl in Russian trousers, with all these smells of wax candles, white flowers, and old ships that it brought with it might pass behind her back unseen” (Woolf 2000a: 289)

Her besøker minnene om Sasha og forelskelsen deres Orlando som et spøkelse, spesielt luktene er fremtredende. Orlandos fortid med Sasha går igjen i nåtiden og Orlando ser ungdomskjæresten som et gjenferd eller *apparition* selv om hun tilsynelatende er levende og virkelig. For leseren fungerer dette som en påminner om at Orlando fremdeles elsker Sasha, selv om Orlando har valgt et konvensjonelt liv sammen med Shelmerdine.

Som nevnt bruker Woolf også bilder på spøkelser og skjeletter på smerten Orlando føler etter at Sasha har forlatt han, og da Orlando returnerer til England fra Tyrkia opptrer Sasha som et spøkelse i en seksuell fantasi: “[Orlando] felt, scampering up and down within her like some derisive ghost who in another instant will pick up her skirts and flaunt out of sight, Sasha the lost, Sasha the memory, whose reality she had proved just now so surprisingly” (Woolf 2000a: 156).

I *Ladies Almanack* kan man tolke det faktum at Evangelines tunge blir en ildtunge som fortsetter å bevege seg for evig som at Evangeline blir et slags spøkelse etter at hun dør. Ved at tungen hennes får evig liv besøker den alle de som motarbeidet Evangeline, samtidig som den minner dem om makten tungen har – både som taleredskap og som en vei til seksuell stimuli for kvinner.

Marie Antoinette

I *The Well of Loneliness* bruker Hall Marie Antoinette nærmest som et lesbisk ikon. Ifølge Castle benytter også Woolf seg av den franske prinsessen i *Orlando*. Castle argumenterer med at scenene der Orlando og Sasha kjører slede og går på skøyter, refererer til Marie Antoinette. Dette er jeg imidlertid uenig i. Mens *The Well of Loneliness* nevner både Versailles, Petit Trianon, Marie Antoinette og Lamballe, er det ingen referanser til disse stedene og personene i *Orlando*.

I *Ladies Almanack* derimot kan man finne spor etter Marie Antoinette. Etter Evangelines død blir hun kremert og asken etter henne blir samlet opp av Señorita Fly-About og plassert på ”the Alter in the Temple of Love” (Barnes 1995: 84). Man kan tolke ”the Temple of Love” (Barnes 1995: 84) som Petit Trianon. Dette blir oppsøkt av lesbiske kvinner for å minnes henne, på samme måte som Versailles ble oppsøkt for å minnes Marie Antoinette og de mulige elskerinnene hennes. Motivet for å referere til Marie Antoinette kan være det samme for alle tre forfatterne; Marie Antoinette er både et samlende bilde for lesbisk kjærighet og prinsessen gir en historikk legitimitet og viser at kvinnelig homoseksualitet har eksistert i alle tider og i alle lag av samfunnet. Dermed normaliserer forfatterne lesbisk homoseksualitet. Uansett om Marie Antoinette var lesbisk eller ikke, var hun et offer for

historiens utvikling og ble henrettet på grunn av at hun var den hun var, ikke på grunn av at hun hadde begått en forbrytelse.

Orienten

I den tematiske analysen av *Orlando* viste jeg til flere deler i romanen som knytter kvinnelig homoseksualitet til litterære bilder om Orienten og/eller det eksotiske. Også i *The Well of Loneliness* finner man referanser til dette. En av de opplagte tekstpassasjene er den som beskriver oppholdet til Stephen og Mary på Kanariøyene. Sarah E. Chinn diskuterer i artikkelen ”Something Primitive and Age-Old as Nature Herself”: Lesbian Sexuality and the Permission of the Exotic” hvordan kanariøyene blir et sted der kjærligheten mellom Stephen og Mary kan blomstre. På samme måte som Orlando utvikler sin seksualitet i Konstantinopel, utvikler Stephen og Mary sin seksualitet på Tenerife. Chinn mener at ingen europeiske steder, verken Morton, London eller Paris, kan inneha en slik rolle i Stephens liv, derfor må ”Hall – comfortably equipped with the imperialist discourses of exoticism and orientalism – [construct] an imaginary space of ‘the primitive’ that allows Stephen and Mary to consummate their love by ‘going native’” (Chinn 2001: 301). Villa del Ciprés fungerer som en motsats til Morton, begge er en slags Edens hage, men der Morton representerer skarpe skiller mellom mann og kvinne, representerer Tenerife kjønnshybriden. Det er her Stephen innrømmer for første gang at hun elsker Mary og går inn i et seksuelt forhold med henne. En annen scene som spiller på det eksotiske er den der de afro-amerikanske brødrene synger negro-spirituals. Her bruker imidlertid ikke Hall referanser til det eksotiske og fremmede for å fremstille lesbisk kjærlighet og seksualitet, men trekker en sammenlikning mellom lidelsen til afro-amerikanske slaver og lidelsen til ”avvikere”; begge gruppene lider på grunn av at de skiller seg ut fra ”normalen”.

I *Ladies Almanack* blir orienten referert til på en ganske annen måte enn i de to andre romanene. Eksotiske begreper blir brukt flere ganger for å beskrive noe ganske annet, nemlig seksualitet. For eksempel blir det kvinnelige kjønnsorganet beskrevet som ”Quarters most horribly burning, which do often occur [...] at those times when they do sit upon [...] thick and Oriental Rugs” (Barnes 1995: 6), ”Garden of Venus” (Barnes 1995: 57) og ”Garden of Hope” (Barnes 1995: 67). I tillegg beskriver Evangeline ulike kvinners nasjonalitet: ”[T]he Orientals are cold to the Waist, and from there a flame with a mighty and quick crackling fire [...] The Asiatic is warm and willing, and goes out like a Firecracker” (Barnes 1995: 35-36). Her henviser Barnes på samme måte som Woolf i *Orlando* til orienten som et sted for seksualitet og eksotiske mennesker som sensuelle og seksuelle. Denne sammenstillingen av

seksualitet og eksotisme er noe litteraturhistorikeren Edward Said også har påpekt på et generelt grunnlag.

Kjønn – likheter og forskjeller

De største forskjellene i *Orlando*, *The Well of Loneliness* og *Ladies Almanack* finner man i representasjonene av kjønn. I *Orlando* finner man konstruert og performativt kjønn; menn kan bli kvinner, kvinner kan bli menn og klesdrakten avgjør om personene er menn eller kvinner. I *The Well of Loneliness* derimot finner man den motsatte oppfatningen av kjønn, nemlig essensialistisk kjønn. Her er man født med det kjønn man har, om man er mann, kvinne eller det tredje kjønn – en ”avviker”. Man har ingen mulighet til å påvirke sin egen ”kjønns-skjebne” verken ved klesdrakt eller oppførsel. På samme måte som egenskapene man er født med er endelige og uforanderlige, er kjønn man er født med endelige og uforanderlige. Adam Parkes har påpekt i artikkelen ”Lesbianism, History, and Censorship: The Well of Loneliness and the Suppressed Randiness of Virginia Woolf’s Orlando” at både *Orlando* og *The Well of Loneliness* fremstiller kjønnsrollene til hovedpersonene som roller i et skuespill. Mens *Orlando* spiller både den mannlige og den kvinnelige rollen, både den standardiserte heteroseksuelle og den utfordrende homoseksuelle rollen, prøver Stephen å spille rollen som fysisk og psykisk overlegen maskulinitet og heteroseksualitet. Parkes mener at der *Orlando* veksler mellom disse rollene hele livet, er Stephen tvunget til å gi opp og gå ut av den maskuline rollen og inn i den uvisse rollen som avviker. Eksempler på skuespillet hennes er måten hun spiller Lord Nelson på som barn og blir hysterisk da hun oppdager Angela og Roger sammen – hysteri er jo en kvinnelig lidelse, ifølge Freud.

Ladies Almanack stiller seg i en mellomposisjon i forhold til kjønn. Her finner man både essensialistisk, konstruert og performativt kjønn – alt ettersom hvilken person i kortromanen man tar for seg. Som nevnt passer Evangeline inn i en essensialistisk kjønnskategori – hun skulle bli gutt, men mangler genitalier. Kvinnene Evangeline omvender til kvinnelig homoseksualitet, er født heteroseksuelle, men dette er ikke uforanderlig eller deres naturgitte ”essens”. De stiller seg dermed i en performativ eller konstruert kjønnskategori. Den heterofile personen Patience i *Ladies Almanack* mener som nevnt at en lesbisk kvinne kan bli heterofil, noe Evangeline er uenig i. Dermed kan en heterofil kvinne omvendes av Evangeline til å bli lesbisk, men ikke omvendt.

Laura Doan påpeker i sin artikkel ”Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s” at begrepet om ”the mannish lesbian” eller ”butch” ikke ble skapt før Halls rettssak. Frem til august 1928 var maskuline klær, kort hår og monokkel, sigaretter og stakk

moteriktig for kvinner. Kvinner brukte visnok også navn som var ”ukjønnede” på hverandre, som for eksempel Jamie og Dickie, som man finner i Halls roman (Doan 1998: 692) . Både *Orlando* og *The Well of Loneliness*’ hovedpersoner kler seg i maskuline klær på et tidspunkt, noe man i dag kan forbinde med bildet av ”the mannish lesbian”. I *Ladies Almanack* derimot, er det få referanser til klesdrakt, men Lady Buck-and-Balk og Tilly Tweed-In-Blood har på seg henholdsvis en monokkel og en flosshatt. Spørsmålet blir da: Bruker forfatterne referanser til klesdrakt bevisst for å vise til personenes lesbiske legning, eller henviser de til at disse lesbiske kvinnene bare er moderne? Ifølge Doan kunne ”The playfulness [work] in all directions, and any woman who embraced the trend could revel in sexual ambiguity” (Doan 1998: 692). Man kan se dette i sammenheng med subversiviteten jeg allerede har diskutert. Forfatterne bruker ikke bare eksempler på parodi og ironi, flytende kjønnskategorier og lesbisk seksualitet for å undergrave den maskuline dominansen i samfunnet og i litteraturen, men spiller også på klesdrakten til personene i romanene. Om dette skyldes et motemessig fenomen, mener jeg er likegyldig, da heterofile kvinner som kledde seg på samme måte også utfordret kjønnskategoriene.

Et annet fellestrekk ved romanene er kjønnsforvirring. Med unntak av Evangeline er alle kvinnene i *Ladies Almanack* forvirret, men Evangeline viser dem veien. Om dette gjør dem sikrere på sin egen seksualitet sier imidlertid ikke teksten noe om, men det er ingen referanser i teksten til at noen går tilbake til heteroseksualitet etter å ha blitt omvendt. I *The Well of Loneliness* er Stephen forvirret i lang tid/som barn, men finner seg selv og blir dømt til å pine for resten av livet. Verken forvirring eller sikkerhet angående hennes egen legning gir trygghet og lykke for Stephen. Orlando er, så vidt leseren blir opplyst av biografen, aldri kjønnsforvirret. Derimot blir leseren til stadighet forvirret av romanen *Orlando*... Denne måten å fremstille kjønn via kjønnsforvirring kan være en bevist strategi fra Woolf og Barnes for å hindre sensur. Samtidig kan det være en måte å fjerne seg fra den essensialistiske fremstillingen av kjønn og sette fokus på kjønn som noe flyktig, eller konstruert og performativt.

Til slutt...

Jan Olav Gatland spør i *Mellom linjene: Homofile tema i norsk litteratur*, hva som gjør at man kan klassifisere en skjønnlitterær tekst som homofil litteratur kontra heterofil litteratur:

”Er det ein litteratur skriven av homofile forfattarar uansett tema? [...] Er det litteratur skriven om temaet homofili utan tanke på forfattarens seksuelle preferanse? [...] Er homofil litteratur ein litteratur utelukkande skriven for homofile lesarar, med handling frå ghettoen og i ein sjargong berre dei innvigde forstår? (Gatland 1990: 11-12)

Hvis man tar utgangspunkt i mitt utvalg, kan man svare ja på de to siste spørsmålene, selv om *The Well of Loneliness* er skrevet like mye for å opplyse et allment, heterofilt publikum som å gi trøst til ”avvikere”. Den viktigste likheten romanene byr på, er at de tegner et alternativt kjønnsperspektiv, på tre ulike måter. I tillegg vil jeg peke på billedbruken i de tre romanene, selv om formen de er skrevet i også er det som skiller dem mest fra hverandre. Også motivet eller formålet for teksten kan sies å være svært forskjellig; mens *Orlando* har blitt kalt et kjærlighetsbrev, har *The Well of Loneliness* et svært pedagogisk og opplysende formål. *Ladies Almanack* har som allerede nevnt ikke et entydig motiv, noe som gjør leserens tolkning avgjørende.

Mye av forskningen på *The Well of Loneliness* går ut i fra at Hall var en del av det kunstneriske og lesbiske miljøet i Paris, men Doan hevder at dette er en myte og at hun bare var der tre uker mellom 1921 og 1925. Barnes bodde imidlertid i Paris og var en del av dette miljøet. Man kan da spørre seg om Nathalie Barney, som visnok opptrer i både *The Well of Loneliness* og *Ladies Almanack*, virkelig er modell for både Valerie og Evangeline og dermed et fellestrekk ved de to romanene, men det er tydelig at både Hall og Barnes hadde flere mulige modeller i det lesbiske miljøet i Paris. På samme måte brukte Woolf Sackville-West som modell for Orlando. Uansett spiller dette liten rolle for leserens tolkning, da tekstene i seg selv gir leseren tilstrekkelig til å komme frem til at de handler om lesbiske kvinner. Resepsjonen rundt *The Well of Loneliness*, *Orlando* og *Ladies Almanack* er svært forskjellig. Mens den ene ble forbudt, ble den andre en klassiker, og den tredje er fremdeles en kult- (kort)roman. De har imidlertid mye mer til felles enn at de er utgitt samme år, noe denne analysen har forsøkt å vise. Det viktigste fellestrekket er at de, til tross for forskjeller i stil, språk og tematikk, alle tre setter fingeren på et til dels fortiet emne som har blitt skjøvet ut i randsonen: lesbisk kjærlighet.

Litteratur

Skjønnlitteratur:

Barnes, Djuna 1995. *Ladies Almanack*. [1928] Normal: Dalkey Archive Press.

Hall, Radclyffe 2007. *The Well of Loneliness*. [1928] London: Virago.

Woolf, Virginia 2000a. *Orlando*. [1928] Oxford: Oxford University Press.

Sekundærlitteratur:

Biedermann, Hans 1992. *Symbolleksikon* [Tysk orig. 1989]. Overs. Finn B. Larsen. Oslo: Cappelen.

Castle, Terry 1993. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press.

Cramer, Patricia 1997. "Introduction" i *Virginia Woolf: lesbian readings*. Red. Eileen Barrett and Patricia Cramer. New York: New York University Press. S. 3-9.

Doan, Laura 1998. "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s" i *Feminist Studies*, Vol. 24, No. 3 (Autumn, 1998). College Park: Feminist Studies. S. 663-700.

Egeland, Marianne 2000. *Hvem bestemmer over livet?: biografien som historisk og litterær genre*. Oslo: Universitetsforlaget.

Gilbert, Sandra M. 1994. "Orlando" i *Virginia Woolf: Introductions to her Major Works*. Red. Julia Briggs. London: Virago. S. 187-217.

Jay, Karla 1991. "The Outsider among the Expatriates: Djuna Barnes' Satire on the Ladies of the *Almanack*" i *Silence and Power: a Reevaluation of Djuna Barnes*. Red.: Mary Lynn Broe. Carbondale: Southern Illinois University Press. S. 184-194.

Kaivola, Karen 1999. "Revisiting Woolf's Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality, and Nation" i *Tulsa Studies in Woman's Literature*, vol.8, No. 2 (Autumn, 1999). Tulsa: University of Tulsa. S. 235-261.

Kannenstine, Luis F. 1977. "Ryder and *Ladies Almanack*" i *The Art of Djuna Barnes: Duality and Damnation*. New York: New York university press. S. 32-56.

Lanser, Susan Sniader 1992. "Introduction" i *Ladies Almanack*. New York: New York University Press. S. xv-li.

Michel, Frann 1991. "All Women Are Not Women All" i *Silence and Power: a Reevaluation of Djuna Barnes*. Red.: Mary Lynn Broe. Carbondale: Southern Illinois University Press. S. 170-183.

Parsons, Deborah 2003. "Sapphic Satire: *Ladies Almanack*" i *Djuna Barnes*. Devon: North

House Publishers Ltd. S. 44-59.

Scott, Bonnie Kime 1995. *Refiguring Modernism: Volume 1, The Women of 1928*.

Bloomington: Indiana University Press.

Scott, James B. 1976. "Ladies Almanack" i *Djuna Barnes*. Boston: Twayne Publishers. S. 79-85.

Woolf, Virginia 1958. "The New Biography" [New York Herald Tribune, 30. oktober 1927], i *Granite and Rainbow*. London: The Hogarth Press. S.149–55.

Woolf, Virginia 1992. "Mr. Bennet and Mrs. Brown, The Leaning Tower & Notes" [1923] i *A Woman's Essays*. London: Penguin. S. 69-87.

Woolf, Virginia 2000b. *A Room of Ones Own*. [1929] London: Penguin Books.

Teori og metode:

Björk, Nina 1998. *Under det rosa teppet: et blick på 90-tallets feminisme*. [Sv. orig. 1996].

Overs. Heikki Gröhn. Oslo: Gyldendal norsk forlag.

Forster, E.M 1979. *Aspects of the Novel*. London: Penguin.

Fuss, Diana 1989. *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*. New York: Routledge.

Gaasland, Rolf 1999. *Fortellerens hemmeligheter: innføring i litterær analyse*. [1999]. Oslo: Universitetsforlaget.

Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg 2007. *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. [u.å] Oslo: Kunnskapsforlaget.

Moi, Toril 1998. *Hva er en kvinne?: Kjønn og kropp i feministisk teori*. [1998] Oslo: Gyldendal.

Mortensen, Ellen 2007. "Innledning til Judith Butlers Genustrubbel" i *Vagant* 2007, Vol 1. S.123-129.