

Effekten av affekt

Emosjonar og forteljestruktur i lørdagsstubbane til Alf Prøysen

ELINE ØVERBØ ROALDSØY

RETTLEIAR

Svein Slettan

Universitetet i Agder, 2020

Fakultet for Humaniora og Pedagogikk

Institutt for Nordisk og Mediefag

Master

«Men så var det drømmen, da – denne rare uroa som bor i kroppen. Det er ikke mange som forstår å mye en lyt ofre for drømmen – gir du søtten i den, kan du gro fast der du er og gå i de fillom du har, uten at det gjør deg noe. Du behøver aldri å kjenne deg så beglodd like inn på underbuksa som den stakkaren som står ved mjølkjerra den fjortende oktober med drømmen og en kuffert og ei gråpapirpakke under armen.»

(14. Oktober)

Forord

Heilt sidan eg først las Lørdagsstubbane til Alf Prøysen har eg vore som besett av dei. Situasjonane og karakterane han gjer meg som lesar innblikk i er så lette å kjenna seg att i, sjølv om det har gått nesten 50 år sidan dei siste av dei sto på trykk i *Arbeiderbladet*. Eg undra på korleis kunne det ha seg at eg kunne lesa nesten 70 år gamle tekstar som gjorde at eg kjende meg emosjonelt mørbanka? Eg har vekse opp i ei tid der eg ikkje må arbeida hardt på jordet, eller bekymra meg mykje for økonomien. Likevel kjennast det som at fleire av karakterane kunne vore meg sjølv. Sitatet i byrjinga av oppgåva er henta frå stubben «14. oktober». Sitatet viser mykje av det som gjorde meg interessert i Prøysen sin litteratur. Kjensla som blir skildra gjennom fysiske reaksjonar er lett å kjenna seg att i sjølv om det har gått lang tid sidan det blei skrive. Når ein verkeleg vil noko kriblar det i heile kroppen. Tankane om framtida får ein fysisk manifestasjon. Emosjonen skildrar Prøysen på ein måte som treff meg, 70 år seinare.

Det siste året er det mange som har hjelpt meg både med arbeid og med motivasjon. Eg hadde ikkje klart å levera denne oppgåva slik den er utan dei. Først vil eg gi ein spesiell takk til Svein Slettan som har rettleia meg gjennom det siste året. Han har gitt meg gode idear til innfallsvinklar og vore fullstendig til stades i rettleiinga med meg. Han har gjort meg meir sikker på min eigen akademiske stemme. Eg vil vidare takka dei hyggelege folka på nasjonalbiblioteket som leita fram aviser som ikkje hadde blitt digitaliserte før, og Tiden Norsk Forlag som hjelpsamt sende meg alle stubbane eg bad om som digitale filer slik at de vart lettare å bruke. Eg vil og takka Ingrid Galtung på Universitetsbiblioteket i Agder for at ho hjelpte meg med organiseringa av det store empiriske materialet i oppgåva mi. Ho var roleg og viste meg vegen når eg ikkje såg nokon måte å løysa det på. Eg vil takka Anne, Sara og Anne Berit som òg har skrive masteroppgåve i nordisk dette året, og som vart med i digital oppmuntringssirkel når universitetet plutsleg stengde dørene for oss i mars. Til slutt vil eg takka sambuaren og foreldra mine for at dei støtta meg når det var vanskeleg, og heia meg vidare når det gjekk bra.

Eg håper å få moglegheita til å arbeida nært med tekstane til Alf Prøysen igjen. Uansett vil eg alltid finna glede i tekstane hans. I eit så stort materiale er det alltid mogleg å finna meir av interesse. Eg veit at i løpet av arbeidet mitt fann eg mange andre innfallsvinklar til dei som kunne ha vore kjekke, men som det ikkje var plass til her.

Innhold

FORORD	II
INNHALD.....	III
SAMANDRAG.....	VI
SUMMARY.....	VII
1. INNLEIING	1
1.1. FORSKINGSSPØRSMÅL OG METODE	2
1.2. MATERIALE.....	4
1.3. TIDLEGARE FORSKING	4
2. STUBBANE OG SJANGER.....	6
2.1. SJANGER	6
2.1.1. Sjangerinspirasjon	6
2.1.2. Funksjonen av sjangertrekka	10
2.2. TYPISKE TREKK VED STUBBSJANGEREN	10
2.2.1. Standard form.....	11
2.2.2. Forteljaren.....	12
2.2.3. Andre sjangertrekk.....	13
3. TEORI.....	15
3.1. ANDERSENS AFFEKTIVE NARRATOLOGI	16
3.1.1. Omgrepsavklaring.....	16
3.1.2. Affektiv narratologi	17
3.2. NUSSBAUM OM LITTERATURENS EMOSJONELLE FUNKSJON	22
3.2.1. Emosjonens oppdragande funksjon.....	23
3.2.2. Emosjon og moral	25
3.2.3. Emosjon og narrasjon	26
3.3. BRIAN MASSUMI OM EMOSJON	27
3.4. GREIMAS' AKTANTMODELL	28
3.4.1. Bakgrunn for modellen.....	29
3.4.2. Aktantmodellen	29
3.4.3. Aktantane.....	30
3.4.4. Aktør og aktant.....	30
3.4.5. Min bruk av modellen.....	31
3.5. OPPSUMMERING	31
4. DRAUM	32
4.1. «14. OKTOBER».....	33
4.1.1. Narrativ struktur	33

4.1.2. Karakterar	35
4.1.3. Emosjonalitet	36
4.1.4. Tematikk	40
4.2. «VISA OM LIVET»	41
4.2.1. Narrativ struktur	42
4.2.2. Karakterar	43
4.2.3. Emosjonalitet	46
4.2.4. Tematikk	49
4.3. DRAUM SOM EMOSJON	49
5. SKAM.....	51
5.1. «SAMVITTIGHET FOR 50 ØRE»	52
5.1.1. Narrativ struktur	53
5.1.2. Karakterar	54
5.1.3. Emosjonalitet	55
5.1.4. Tematikk	57
5.2. «TORT OG SVIE»	58
5.2.1. Narrativ struktur	59
5.2.2. Karakterar	60
5.2.3. Emosjonalitet	61
5.2.4. Tematikk	66
5.3. «A EVELYN HEMBRENNER-SVEEN»	67
5.3.1. Narrativ struktur	68
5.3.2. Karakterar	69
5.3.3. Emosjonalitet	70
5.3.4. Tematikk	74
5.4. SKAM SOM EMOSJON.....	75
6. MAKT OG EMOSJONALITET	76
6.1. «GRISGRAUTGRYTA»	77
6.1.1. Narrativ struktur	77
6.1.2. Karakterane	78
6.1.3. Emosjonalitet	79
6.1.4. Tematikk	82
6.2. «KVINNFOLK»	83
6.2.1. Narrativ struktur	84
6.2.2. Karakterar	85
6.2.3. Emosjonalitet	87
6.2.4. Tematikk	91
6.3. «SKAFF MEG EN SYNDER Å TILGI»	92
6.3.1. Narrativ struktur	93
6.3.2. Karakterar	94

6.3.3. <i>Emosjonalitet</i>	94
6.3.4. <i>Tematikk</i>	97
6.4. MAKT OG EMOSJON	99
7. KONKLUSJON	101
7.1. SVAR PÅ FORSKINGSSPØRSMÅL	102
7.2. AVGRENSINGAR OG ROM FOR VIDARE FORSKING	104
8. BIBLIOGRAFI	106
VEDLEGG	I
14. OKTOBER	I
A EVELYN HEMBRENNER-SVEEN	III
VISA OM LIVET	V
TORT OG SVIE	VII
SAMVITTIGHET FOR 50 ØRE	VIII
GRISGRAUTGRYTA	X
KVINNFOLK	XI
SKAFF MEG EN SYNDER Å TILGI	XII

Samandrag

Prosastubbane til Alf Prøysen har ofte emosjonar som drivkraft for handlinga og forståinga. Denne oppgåva undersøker korleis forskjellige emosjonar kjem til uttrykk i dei, og kva rolle dei ulike emosjonane har i tekstane i denne sjangeren. Uttrykket og rolla til emosjonane blir undersøkt gjennom analyse av åtte utvalde stubbar innanfor tre hovudmotiv knytt til emosjonalitet.

Prøysens stubbar er ein hybridsjanger. Verkemiddel og form frå mange forskjellige sjangrar blir sette saman i desse korttekstane, ofte slik at emosjonelle får ein sentral funksjon. Forma på stubbane er derfor ein grunnleggande del av tolkinga av dei. Per Thomas Andersen har utvikla eit norsk omgrepsapparat for affektiv narratologi. Dette er gjennomgåande i oppgåva. Spesielt omgrep som *emosjonelt rom* og *performativ* og *analytisk emosjonalitet* er sentrale i analysane. Den affektive narratologien blir bruka i kombinasjon med Martha Nussbaums teori om litteraturens emosjonelle funksjon. Ho viser at form er viktig for korleis vi oppfattar litteratur, og at funksjonen til litteratur burde vera å påverka lesaren i størst mogleg grad. Ved sida av Nussbaums og Andersens teoriar er òg aktantmodellen til Algirdas Julien Greimas brukt i nokre av analysane.

Draum som motiv er spesielt sentralt i stubbane «14. oktober» og «Visa om livet». I desse stubbane fungerer draumen som objekt for prosjektet, og som ein essensiell del av livet. Dei tre stubbane «Tort og svie», «Samvittighet for 50 øre» og «A Evelyn Hembrenner-Sveen» kan på si side knytast til motivet «skam», som har forskjellig funksjon frå tekst til tekst. Stubbane viser karakterar som opplever for lite eller for mykje skam, og korleis skamma kan vera ein farleg del av samfunnsforteljinga. Makt kan komma til syne gjennom, og vera årsaka til, emosjonar. Stubbane «Grisgrautgryta», «Kvinnfolk» og «Skaff meg en synder å tilgi» handlar alle om kvinner, og korleis dei reagerer emosjonelt på maktforholda som pregar livssituasjonen deira.

Emosjonane i stubbane er viktige for å utvikla tanken om kven ein karakter er. Dei bidreg òg til å visa det universelle og vanlege i dei konkrete situasjonane me får innblikk i gjennom stubbane. Det vanlege blir spesielt viktig fordi stubben som sjanger er så kort. Bruken av emosjon kan derfor sjåast som eit av dei sentrale sjangertrekka ved sjangeren *stubb*.

Summary

The *stubb*¹ of Alf Prøysen often utilize emotions as a driving force for both action and understanding. This thesis examines how various emotions appear in the texts and what role the different emotions have in texts of this genre. The emotions are examined through an analysis of eight chosen texts within three central motifs connected with emotionality.

The *stubbs* of Prøysen is a hybrid genre. Both the literary tools and shape is a combination of traits from many other genres. They give the emotional aspects a vital role. The form of the *stubbs* is, therefore, a fundamental part of the understanding of them. Per Thomas Andersen has developed a Norwegian system of terms for affective narratology. This will be the leading theory in this thesis. The analyses will be centered around terms like emotional room and performative and analytic emotionality. Affective narratology will be used together with Martha Nussbaum's theory about the emotional function of literature. She argues that the shape of the text is important for how we perceive literature and that the purpose of literature should be to affect the reader to the highest degree possible. Together with Andersen and Nussbaum, I will use the actantial model developed by Algirdas Julien Greimas in some of the analyses.

Dreams as a motif are especially important in the *stubbs* "14. oktober" and "Visa om livet." The dream functions both as the object for the protagonist's project and as an essential part of life. The three texts "Samvittighet for 50 øre", "Tort og svie," and "A Evelyn Hembrenner-Sveen» can be associated with the motif of shame. The function of the shame varies between the texts. They show characters who experience too much or too little shame and how this shame can be a dangerous part of the narrative of society. Power can both become visible through, and be the reason for, emotions. The *stubbs* "Grisgrautgryta," "Kvinnfolk," and "Skaff meg en synder å tilgi" are all about women, and how they react emotionally towards the power structures that define their life situations.

The emotions in the *stubbs* are essential in the development of who a character is. They contribute to the creation of the universal in the specific situations the *stubbs* create. This is especially important because the *stubb* as a genre is very short. The use of emotion can, therefore, be regarded as genre-defining

¹ The Norwegian «stubb» can be defined as a separate genre, but short prose or short story would be close to an English equivalent.

1. Innleiing

I 2014 var Jan Erik Vold redaktør for ei ny-utgiving av alle prosastubbane skrivne av Alf Prøysen. For første gong vart alle stubbane gitte ut i kronologisk rekkefølge, og med tilhøyrande publiseringsdato. Etter den opphavlege publiseringa av stubbane i *Arbeiderbladet* mellom 1951 og 1970, har dei blitt publisert i fleire forskjellige samleutgåver etter forskjellige kriterium, ofte etter innhald. Desse samlingane har alltid berre vore eit utval. Tekstar vart repeterte, og visestubbane vart til ein viss grad inkludert (Vold, 2014, s. 1148). I samlinga til Vold finst dei i opphavleg utgåve med lett redaksjon, men utan duplikat eller tekstar som tilhøyrer andre sjangrar enn stubb. Samleutgåva vart gitt ut det same året som Prøysen ville ha fylt 100 år. Før dette kjende eg ikkje til prosastubbane. Eg kjende Prøysen på same måte som store delar av befolkninga i Noreg, som forfattaren og diktaren bak julesongar og barneforteljingar. Vold skildrar sjølv samlinga som «et storverk i norsk litteratur» (2014, s. 1151), og i etterordet til samlinga underbygger han kor viktig Prøysen har vore i norsk og skandinavisk litteraturhistorie både når det gjeld prosa- og visesjangrane.

Prøysen var ein uvanleg produktiv forfattar. Han skreiv viser, prosasamlingar, éin roman, seks skodespel, barnebøker og radiosendingar, i tillegg til prosastubbane i avisa nesten kvar laurdag i 20 år. Mykje av dette materialet fortener nærare undersøking. Det eg oppdaga når eg byrja å lesa var at stubbane skapa eit emosjonelt inntrykk. Årsaka til at eg valde å skriva om emosjon i prosastubbane til Prøysen er at når eg las dei kjende eg at dei påverka meg sterkt gjennom kjenslene. Eg lo høgt av dei morosame situasjonane, og kjende på nostalgien etter barneåra ved fleire høve. Eg måtte ta pausar etter å ha lese nokre av dei triste fordi dei sette seg så djupt i meg. Desse emosjonelle reaksjonane fekk meg til å lure på kvifor det er slik. Kva skjer i teksten som påverkar emosjonane mine i ein så stor grad? Den aktive bruken av emosjonar i stubbane indikerer at dei må ha ein viktig funksjon i teksten. Kva denne funksjonen er, er noko av det eg vil undersøka i denne oppgåva. Sidan det ikkje er skriva så mykje om stubbane frå før er det heller ikkje skriva om emosjonane i dei. Derfor meiner eg at stubbane og emosjon er eit godt materiale å arbeida med.

Relasjonen mellom tekst og lesar er eit område som alltid har interessert meg. Det er spennande å sjå på korleis teksten påverkar kjenslene til lesaren, korleis emosjonane kjem til uttrykk i teksten sjølv, og kva desse emosjonane gjer med korleis me bør tolka tekstane. Affektteorien er ei ganske ny retning innan litteraturvitskapen. Internasjonalt har Patrick Colm Hogan skriva om det, og teoretikarar som Brian Massumi og Sianne Ngai har skriva om

emosjon og affekt i kommunikasjon generelt, og i sosialt uakseptable kombinasjonar. I Norge er Per Thomas Andersen den einaste som har byrja å utarbeida eit norsk omgrepsapparat innanfor det han kallar affektiv narratologi.

Stubbane eg undersøker i denne oppgåva er ikkje dei einaste som påverkar meg som lesar til ein stor grad, og dei er heller ikkje åleine om å gjere det innanfor dei tre temaa eg har valt. Det som er spesielt med desse stubbane, meir enn andre, er at dei fekk meg til å tenka på dei lenge etter at eg hadde lest dei. Eg samanlikna dei med alle stubbar eg leste etterpå og med stubbar eg hadde lest før. Karakterane verka sterkare på meg enn i andre stubbar, og dei gav meg lyst til å finna ut kvifor desse og andre stubbar påverkar meg så sterkt emosjonelt.

1.1. Forskingsspørsmål og metode

Eit av dei tydelegaste trekka ved stubbane som eg la merke til er at dei kan seia noko om kven me er som menneske. Dei gir ikkje noko konkret svar, men inviterer heller lesaren til refleksjon rundt temaet. Elin Prøysen har skrivt om Alf Prøysen at han «så det som lå bak menneskenes ord og handlinger» (Vold, 2014, s. 1146). At Prøysen skriv om noko ekte og menneskeleg er noko av det same som slo meg. I tillegg til dette kjenner eg at mine eigne kjensler blir påverka i stor grad av å lesa fleire av stubbane. Emosjon og emosjonelle reaksjonar er viktige for å forstå kven me sjølv er og kven andre er. Det viser kva val me tek når me blir påverka i gjennom kjenslene. Med bakgrunn i dette har eg valt å undersøka følgjande spørsmål nærare:

Korleis kjem ulike formar for emosjon til uttrykk i prosastubbane til Alf Prøysen og kva rolle har dei i teksten?

Eg enda opp med dei emosjonelle hovudkategoriane draum og skam, i tillegg til å undersøka relasjonen mellom ulike formar for makt og uttrykt eller analysert emosjonalitet. Desse tre kategoriane har eg valt fordi dei blir opplevd som gjennomgåande i heile samlinga av stubbar, samstundes som dei er blant temaa som påverka meg sterkast mens eg las stubbsamlinga. Dei to første analysekapitla vil altså handla om to spesifikke emosjonelle grupper, mens det siste analysekapittelet vil ha ei meir tematisk retning.

Dei fleste menneske har ein draum dei vil nå, og det same gjeld fleire av karakterane i lørdagsstubbane. Draum er ein kombinert emosjon der håp, ønske og behov for framtida skapar ei sterk drivkraft. Eg vil undersøka kva for nokre emosjonar som spelar inn i dei handlingane som blir til på grunn av draumen, og korleis uttrykka kan visa kva draumen til ein karakter er.

Kva for nokre emosjonar støtter karakteren sin veg mot draumen, og kva for nokre står i vegen? Korleis kjem desse emosjonane til uttrykk gjennom replikkar og karaktertrekk?

Emosjonen skam er ei anna sterk drivkraft. Den kan påverka menneske og karakterar i stor grad. I stubbane er det ei av dei mest vanelege emosjonane. Skam kan ha forskjellige typar opphav, dei kan visa seg gjennom forskjellig oppførsel, og den kan oppstå av forskjellige årsaker. I dette kapitlet vil eg undersøka kva oppførsel lesaren får sjå frå karakterane som viser skamkjensla og korleis dette spelar saman med rommet dei er i. Eg vil og sjå på emosjonen skam i både positiv og negativ form.

Makt og emosjonalitet er temaet for det siste analysekapitlet. Dette analysekapitlet blir som nemnt litt annleis enn dei andre to. I dei tre analysane vil eg undersøka korleis tre forskjellige formar for makt påverkar karakterane i teksten, og korleis desse karakterane gir uttrykk for dei opplevde emosjonane. Dei tre maktformene eg vil undersøka her er klasse, kjønn og moral. Relasjonen mellom karakterane og det litterære rommet er sentralt for tolkinga av emosjonar i alle tre tekstane. Samstundes vil eg bruka di same analyseparametrane i dette som i dei to andre analysekapitla.

Dei tre emosjonskategoriane går inn i kvarandre, og dei kan derfor ikkje separerast fullstendig frå kvarandre. I mange av stubbane er det balansen mellom dei ulike emosjonane som skapar mykje av krafta i teksten. For kvar av kategoriane har eg valt to eller tre stubbar som vil vera fokuset for analysen. I tillegg vil eg bruka andre stubbar som eksempel der det er relevant. Analysane vil eg bygga opp rundt tre hovuddelar; narrativ struktur, emosjonalitet og tematikk. I tillegg vil eg i kvar analyse så nærare på dei viktige karakterane. I underkapittel om narrativ struktur vil eg undersøka spesielle forteljetekniske trekk ved den gitte stubben. Så vil eg undersøka på karakterane og kva for ein rolle dei spelar for stubben som eit heile. Den tredje delen, emosjonalitet, tek opp det som Per Thomas Andersen omtalar som *affektiv narratologi*. I delen om emosjonalitet vil eg gå gjennom nokre utvalde omgrep frå Andersen for å sjå korleis dei spelar saman om det overordna temaet til stubben. Spesielt vil eg leggja vekt på emosjonelt rom og omgrepsparet performativ og analytisk emosjonalitet. Til slutt i analysane vil eg sjå på tematikken i stubbane, og korleis det eg har kome fram til i dei tidlegare delane spelar saman med draum, skam og makt som emosjonelle tema.

Det er ikkje berre éin måte å forstå tekstane på. Lesaren vil ofte ta med seg egne erfaringar inn i lesinga av stubbane, og forstå dei på sin eigen måte, og tekstane legg ofte spesielt til rette for denne delen av leseprosessen. Derfor vil ulike lesarar forstå fleire av desse tekstane på ulike måtar. Det vil vera ulik forståing av moral og tematikk, og innimellom av

kven som er protagonisten i forteljinga. Dette er noko ein må ta spesielt omsyn til når ein arbeidar nært med desse tekstane, og derfor noko som vil farga fleire av analysane mine.

1.2. Materiale

Samlinga til Vold har 753 stubbar i seg. I tillegg til desse skreiv Prøysen fleire visestubbar. I denne oppgåva vil eg berre bruka prosastubbane i samlinga, altså ikkje ha med visestubbane i hovudmaterialet mitt. Vold unngjekk å ha med den same stubben fleire gonger, og dei som høyrer til visestubbsjangeren. Desse var med i dei opphavlege publikasjonane (Vold, 2014, s. 1148). Alle åtte stubbar med eigen analyse er henta frå samlinga. Det same gjeld stubbane eg har bruka som eksempel til teori eller for å visa likskap mellom dei analyserte stubbane og resten av forfattarskapen til Prøysen.

Stubbane har eg valt etter følgjande kriterium: Dei framhevar forskjellige sider ved dei tre kategoriane mine, dei påverka meg meir enn andre då eg las dei første gongen, og dei viser det karakteristiske trekket i kvart kapittel spesielt tydeleg. For stubbane som omhandlar draumar har eg valt å bruka «14. oktober» som viser refleksjon over moglegheiter og konsekvensar av å følga draumane sine. «Visa om livet» handlar om forskjellen på aktivitet og inaktivitet for å nå draumane sine. Om skam har eg valt «Tort og svie» som visar eit menneske med ein påfallande mangel på skamkjensle når han burde ha det, og «Samvittighet for 50 øre» som viser ein gut som strevar med internalisert skamkjensle. «A Evelyn Hembrenner-sveen» viser ei jente som nektar å kjenna på den skamma som er ein innforstått del av samfunnsforteljinga og det emosjonelle rommet. For kapittelet om makt har eg valt «Grisgrautgryta» som eit eksempel på den klassiske maktbruken gjennom klasse og stand. «Kvinnfolk» viser kva gale maktforskjellen mellom kjønna kan føra til. Den siste stubben eg analyserer i dette kapittelet er «Skaff meg en synder å tilgi», der ei jente blir tatt ifrå all makt fordi ho er moralsk underlegen dei rundt henne.

1.3. Tidlegare forskning

Affektiv narratologi er relativt nytt i Noreg, og ikkje mykje eldre internasjonalt. Som eg vil komma tilbake til seinare er det i Noreg spesielt Per Thomas Andersen som har stått for utviklinga av affektiv narratologi og eit norsk omgrepsapparat. Når han gjer det i boka *Fortelling og følelse* støtter han seg på det som finst av internasjonalt miljø både frå litteraturvitskap og andre disiplinar (Andersen, 2016). Omgrepsapparatet hentar han mellom anna frå psykologien der det ikkje eksisterer fagomgrep som passar i litteraturvitskapen frå før. Sjølv om affektiv narratologi i seg sjølv er eit relativt nytt fenomen har forholdet mellom

emosjonar i litteraturen vore av interesse heilt frå Aristoteles si tid, og utviklinga av retorikken. I nyare tid har mellom anna Martha Nussbaum tatt opp temaet i sine bøker *Litteraturens etikk* (2016) og *Love's Knowledge* (1992).

Noko av det første eg la merke til ved stubbane til Alf Prøysen var den viktige funksjonen til emosjon og affekt. Derfor er det påfallande at emosjonar og affekt er noko som i liten grad er undersøkt som eit eige analysefelt, i samanheng med stubbane før. Det som er skrive om litteraturen hans frå før handlar i stor grad om sjanger og klasse. Desse er to andre aspekt ved forfattarskapen som er viktige, og som eg til dels vil støtta meg på i løpet av oppgåva. Spesielt Ole Karlsen, Knut Imerslund og Bjørn Ivar Fyksen har skrive utdjupande om desse to temaa i sine avhandlingar og bøker. Fyksen er i skrivande stund den einaste som har skrive doktorgradsavhandling spesifikt om Alf Prøysen: «Almuens opera: litterære klasseskjeller i Trost i taklampa og Alf Prøysens øvrige prosaforfatterskap» (Fyksen, 2018). Av masteroppgåvene som er skrivne om Prøysen handlar dei fleste om barnelitteraturen eller visene. Berre ei lita handfull tek for seg prosa for vaksne, og berre Elin Prøysen spesifiserer at det er stubbane ho undersøker i oppgåva si. Mange som skriv om Prøysen gjer dette med eit blick på historisk-biografisk metode. Dei vil sjå blicket til mannen som kom seg ut av fattigdommen. Det har òg vore ein trend å sjå etter teikn på seksualitet i litteraturen. I *Graset er grønt for æille* (2002b) har Knut Imerslund samla 14 artiklar om Prøysen og forfattarskapen hans. Dei handlar om latter, ironi, om stubbane som sjanger, og mykje meir. At affektiv narratologi ikkje har vore viktig innanfor litteraturvitskapen kan vera ei av årsakene til at denne teoretiske retninga ikkje er nytta i Prøysen-lesinga før no. Dei andre teoriane som tidlegare har blitt bruka undersøker viktige aspekt ved forfattarskapen som eg vil ta med meg inn i mi eiga lesing av stubbane.

2. Stubbane og sjanger

Før eg skriv om affektiv narratologi og relasjonane mellom emosjonar i tekst vil eg forsøka å visa breidda i sjangertrekka til stubbane. Eg vil òg greia ut om fleire av dei vanlege strukturtrekka i stubbane. Dette vil eg gjera fordi forma på stubbane i stor grad underbygger og forsterkar emosjonane i dei. Det er mogleg at stubbane som sjanger er spesielt godt egna til å formidla kjensler. Derfor meiner eg at det er relevant å sjå på korleis stubbane plasserer seg i sjangerlandskapet. Det viktig å sjå på kva for slags impulsar som er tatt med inn i denne nye sjangeren. Strukturtrekka eg vil greia ut om underbygger den emosjonelle budskapet i dei gjeldande stubbane.

2.1. Sjanger

2.1.1. Sjangerinspirasjon

Fleire teoretikarar har skriva artiklar om kvar Prøysen sine lørdagsstubbar skal plasserast i sjangerlandskapet. Ein som peikar seg spesielt ut er Ole Karlsen, som har skriva om dette ved fleire høve. Saman med Elin Prøysen er han ein av få som har sett nærare på stil og sjanger hos Alf Prøysen, og då spesielt i stubbane. Begge skiljar mellom to overordna sjangrar av stubbar. Desse er prosastubbar og visestubbar. Karlsen skreiv i 2003 at Prøysen skreiv 830 stubbar og at omtrent 700 var såkalla prosastubbar (2003, s. 325). I ein veldig lik artikkel i 2013 spesifiserer han talet til 753 (Karlsen, 2013), det same talet som både Elin Prøysen og utgivinga av stubbsamlinga til Vold frå 2014 nyttar seg av. Dei resterande stubbane omtalar dei som visestubbar. Desse høyrer til ein meir lyrisk tradisjon enn dei andre. Desse vil eg ikkje leggja noko vekt på i denne oppgåva utover at dei finst.

Ole Karlsen skriv at stubbane handlar om «skjæringspunktet mellom land og by, mellom det mer pre-moderne og modernitetens Norge» (Karlsen, 2013, s. 79). Prøysen var i ein slik mellomposisjon som ein som hadde flytta frå bygda. Han kunne sjå på livet på bygda som ikkje berre bra eller dårleg, men som eit liv med begge deler. Blant lesarane av *Arbeiderbladet* var det òg ifølgje Karlsen ein stor del ny-urbaniserte folk. Dette er eit tema som går at i fleire stubbar, i fleire formar. Korleis er det å flytta frå bygda si, korleis er det å koma at, og korleis ser dei som blei verande på dei som drog? Mellomposisjonen er òg den raude tråden i den eine romanen Prøysen skreiv, *Trost i taklampe*, når Gunvor kjem heim og lagar bråk for begge leirar i

heimbygda, både dei som forfekta eit bygderomantikken og dei som drøymde om eit betre liv i byen (A. Prøysen, 2014i).

Karlsen skriv at fleire av stubbane er pastorale, og at Prøysen er Noregs svar på William Wordsworth. Prøysen gav «stemme og verdighet ikke bare til folk av husmannsslekt og til bygdeproletariatet, men også til de laveste av de lave» (Karlsen, 2013, s. 79). Dei som høyrer med til dei lave hos Prøysen er barn og griskokkar, bygdetullingane og leiglendingane. Prøysen skriv om dei utan at han alltid skapar eit poeng ut av at dei ikkje har så mykje. Desse karakterane blir nytta som typar i tekstane. Bruken av typar er eit godt verkemiddel når han «komprimerer [...] et helt eksistensielt og livsfilosofisk univers i sitt pastorale, ringsakerske mikrokosmos» (Karlsen, 2013, s. 81).

Når Karlsen vil plassera prosastubbane til Prøysen i ein eksisterande sjanger byrjar han med å kommentera at det kan vera ein tabbe å gjera nettopp det. Dette er det to årsaker til. For det første argumenterer han for at det vil skapa motstand mellom det munnlege og det skriftlege, noko som han trekk fram som eit sentralt trekk i stubbane. «For det andre kan litteraturkritikken gjøre seg blind for at Prøysen er *sjangernyskapende* og kan sies å rydde veg for [...] en sjanger som har vært svært sentral i nordisk litteratur de siste 50 årene, nemlig kortprosaen» (Karlsen, 2013, s. 80). Karlsen argumenterer altså for at ein ikkje kan plassera Alf Prøysen sine prosastubbar direkte inn i ein allereie eksisterande sjanger. Sjangeren stubb er meir ei hybridform. Knut Imerslund er ikkje einig i dette. Han omtalar stubbane konsekvent som noveller. Han anerkjenner at Prøysen sjølv ikkje brukte omgrepet novelle om kortprosaen sin. At Prøysen ikkje brukar dette omgrepet meiner Imerslund at tyder at Prøysen ville «signalisere tilknytningen til den muntlige fortellertradisjonen i det miljøet han kommer fra» (Imerslund, 2002a, s. 136). Både Elin Prøysen og Ole Karlsen er ueinige med Imerslund. Dei impulsane frå andre sjangrar dei trekk fram som spesielt interessante i prosastubbane er *petit*, novelle, munnlege forteljeformer, folkeeventyr, episk lyrikk og drama.

Det første, og mest tydelege, sjangertrekket som slår imot lesaren når ein les stubbane er at dei er korte. At dei er korte blir òg reflektert i namnet. Dette trekket går at i stor grad i sjangrane over, men sjeldan i så stor grad som hos stubbane, men i fleire tilfelle ikkje er på meir enn ei side.

Petit er ein franskspråkleg term for ein kåserande avisartikkel, gjerne ein som kommenterer noko aktuelt. Det er ein sakprosasjanger. Det munnlege preget som kåseriet har er noko ein lett kan kjenne at frå stubbane. Bruken av dialekt som dominerande skriftspråk er noko som knyt dei tettare til ein munnleg skriftstil. *Petit* er òg dekkande fordi den næraste omsetjinga til ringsakermål, ifølge Karlsen, er nettopp stubb. Karlsen trekk derimot òg fram

varigheit som eit område stubbane skil seg frå *petiten*. Sistnemnde er «knappt tenkt for evigheten» mens stubbane kan lesast etter lang tid «selv om de kommenterer politiske saker, hendelser og personer som for lengst er historie» (Karlsen, 2013, s. 82).

Tidlegare har novelle vore den vanlege måten å omtala stubbane på blant dei som skreiv om stubbane fram mot år 2000. Elin Prøysen viser til fleire namn som eksempel på dette, mellom anna litteraturhistorikar Knut Imerslund (E. Prøysen, 2002, s. 16). Dei fleste har handlinga i kronologisk rekkefølge og har kort tidsmessig utstrekning. Dei har eit sterkt avgrensa persongalleri og er gjenstand for episk forkorting. Begge definisjonane av novelle som står i *Litteraturvitenskapelig leksikon* er vide, og skildringa av dei kan fint passe på stubbane (Lothe, Refsum & Solberg, 2015, s. 154). Charles May, som har skrive mykje om noveller, skriv at «the short story exists to defamiliarize the everyday» (May, 2013, s. 53). Dette ser eg som ein direkte underbygging av noko av det som er tiltrekkande med prosastubbane. Dei er i det kjende og kvardagslege. Samstundes skapar dei eit inntrykk av at lesaren ikkje kjenner det normale så godt som dei trur. Mange av stubbane har eit brått omslag mot slutten. Det brå omslaget stemmer godt saman med eit anna typisk trekk ved noveller, nemleg hendinga som gir eit nytt perspektiv på innhaldet. Adam Isaksen skriv at «det er altså ikke den ydre form, der bestemmer begivenhedens formelle funktion, men snarere at den beskriver et omslag i perspektiv» (Isaksen, 2018). Perspektivendring hos karakterar og lesar er eit trekk som går at i stubbane, som eg kjem tilbake til seinare. Elin Prøysen argumenterer for at novelle-omgrepet kan ha høglitterære assosiasjonar. Det inneber noko høgtideleg. Derfor passar ikkje omgrepet på alle stubbane. Det direkte munnlege i stubbane gjer det vanskeleg å sortera dei under ein novelleparaply. Novellene har det kunstnariske og skriftlege meir sentralt enn kva stubbane har.

Munnlege forteljeformer er noko av det lettaste å kjenna at spor av i stubbane. Karlsen trekk fram «den treffende replikken, den skarpe sammenligningen, den lune humoren» (2013, s. 92) som sjangertrekk stubbane oppfyller. Humoren som Karlsen trekk fram som eit typisk preg er det same som gjer at Elin Prøysen trekk linjer frå stubbane til anekdotar og vitsar. Dei høyrer til den munnlege tradisjonen, noko som skapar ein ganske skarp kontrast til novellene. Spesielt den treffande replikken som stubbane har er eit typisk trekk frå anekdotar (E. Prøysen, 2002, s. 37). Eg vil leggja til språkvalet her. Det norske språket har to offisielle språkformer, og Prøysen har valt å demonstrativt ikkje bruke nokon av dei. I dei få høva kor bokmål blir bruka skapar det ein ironisk distanse til kva som blir sagt, og ein legg spesielt merke til det. Det er når byfolk pratar om noko dei ikkje har peiling på, eller plasserer seg som betre enn andre. Språkvalet poengterer at det som blir sagt ikkje må bli tatt seriøst.

Likskapen med folkeeventyra finn ein at i fleire motiv i mange stubbar. Ein hovudperson vil nå eit mål men møter motstand. 29 stubbar brukar «det var ein gong» som innleiing (E. Prøysen, 2002, s. 46). Folkeeventyra følger gjerne ein formel, noko ein i stor grad kan seie gjeld stubbane òg. Med dette som bakgrunn vil eg undersøka nokre av stubbane gjennom aktantmodellen. Elin Prøysen påpeikar at i ein del tilfelle har stubbane tydelege eventyrpreg som dreg innhaldet vekk frå realiteten. I desse tilfella vrei Alf Prøysen tekstane slik at dei skapa ein ironisk distanse til det forventa (E. Prøysen, 2002, s. 55). Den ironiske distansen blir skapt ved å snu opp ned på kva lesaren ventar at skal skje, som i eksempelet Elin Prøysen brukar for nettopp dette, nemleg «De tre bukkene bruse.»

Karlsen trekk fram episk lyrikk som ein annan inspirasjonskjelde. Lyrikken er ein tilsynelatande ulogisk stad å hente inspirasjon, men han peikar på grafisk oppsett og linjedeling som noko som har ein klar og tydeleg funksjon i stubbane. Det er nettopp desse grepa som bygger under dei tankevekkande replikkane og kommentarane. Linjedelinga er eit av dei typiske sjangertrekka ved stubbane. Eit eksempel er når det i stubben Kvinnfolk står tre gonger at «Mæinnfolka lo,» «Agronomen lo» og «Mæinnfolka ler» (A. Prøysen, 2014d). Kvar gong står dette på ei eiga linje. Desse til saman seks orda understrekar at her er noko viktig i teksten som ein kanskje ikkje har sett heilt tydeleg. Dei peikar på viktige emosjonelle strukturar i det emosjonelle rommet.

Elin Prøysen undersøkte i si hovudoppgåve korleis stubbane kunne henge saman med drama som sjanger. Dette har ho to døme på. For det første er det vanleg med ei form for «scenearvisning» (E. Prøysen, 2002, s. 68). Dei første setningane plasserer karakterane i forhold til kvarandre og i det sceniske rommet dei er i. Det andre eksempelet hennar er at det ofte ikkje blir etablert nokon kontekst før eller mellom replikkane, og at replikkane kjem på rekke. Det er klart at stubbane ikkje er skrivne som drama eller direkte for framsyning, men sjangeren kan like fullt ha tatt inspirasjon frå dramaet sine verkemiddel.

I tillegg til sjangrane eg har greidd ut om er stubbane òg innom andre sjangrar, mellom anna eksempelforteljing, fabel, allegori og sjølvbiografi. Årsaka til at eg ikkje har skrive meir om desse er at dei har avgrensa påverking på det emosjonelle ved stubbane. Stubbane kan sjåast som ein leik med teknikkar og innhald. Dei eksperimenterer med korleis tema og form passar saman, for eksempel korleis eventyrforma har ein sentral rolle i formidlinga av klasse eller korleis felles kulturelle referansepunkt spelar inn i forståinga av tekstar med munnleg form.

2.1.2. Funksjonen av sjangertrekka

Stubbane er ei blanding av alle dei nemnde sjanrane. Dei brukar det frå kvar sjanger som best styrkar formidlinga av det emosjonelle. Kåseriet, eller *petiten*, gir eit munnleg preg i det skriftlege. Det munnlege skapar truverdighet i formidlinga av emosjonar fordi dei ikkje verkar så kunstige som dei kunne ha gjort. Novellene gir effektive grep, som for eksempel det sentrale omslaget. I stubbane fungerer omslaget til å forsterka korleis lesaren forstår kva det emosjonelle sett på spel. Den munnlege forteljeforma gjer noko av det same som *petiten*. Dei er laga spesielt for at lesaren skal bli påverka emosjonelt. Dei munnlege forteljeformene rettar seg ofte mot glede og latter. Stubbane brukar dei same funksjonane på andre emosjonar òg. Folkeeventyra har «alle» kjenner att med seg. «Alle» veit korleis det går, og dette brukar stubbsjangeren til å gi kraft til omslaget. Det skapar òg ei kjensle av nostalgi. Det er viktig for formidlinga av det emosjonelle. Episk lyrikk lar enkelte frasar få meir tyngde, noko som igjen kan brukast til å trekka merksemda til lesaren mot noko som er viktig for å forstå emosjonane. Scenearvisningane frå drama er ein effektiv måte å etablere det litterære rommet, noko stubbane treng med avgrensa plass i teksten. Det same gjer replikkbruken som opnar for bruk av *in medias res*.

2.2. Typiske trekk ved stubbsjangeren

Etter å ha vist kva stubbane som sjanger har henta frå andre, allereie etablerte sjanrar, vil eg visa til noko av det typiske innhaldet og forma i denne sjangeren. Eg vil forsøka å visa til ein standard form som er felles for eit fleirtal av stubbane. Mange stubbar har trekk som ikkje passar inn i ein slik mal, men det er likevel tydeleg at nokre trekk går at i eit stort fleirtal av stubbane. Eg vil òg greia ut om rolla til forteljaren og nokre utvalde sjangertrekk. Utan at det står spesifisert, er stubbane som oftast, med nokre unntak, plassert i bygdesamfunnet på Ringsaker. Den geografiske og sosiale plasseringa på bygda heng tett saman med valet av dialektnært skriftspråk. Det blir bruka gardsnamn og skildringane av området som er like i fleire av stubbane. Elin Prøysen skriv i sin hovudoppgåve at «scenen i mange av stubbene er nok fra Ringsaker i forfatterens barndom og ungdom, men temaene har gjerne en mer allmen betydning» (E. Prøysen, 2002, s. 11). Hennar oppfatning er at sjølv om stubbane skildrar eit spesifikt samfunn, kan dei utan problem lesast av lesarar frå ein heilt annan sosial og geografisk bakgrunn. At stubbane kan lesast av lesarar med forskjellig bakgrunn er ei oppfatning eg delar med henne.

2.2.1. Standard form

Ofte har stubbane ein slåande første setning. Denne inviterer lesaren inn i teksten ved at den presenterer enten ein situasjon eller ein person, gjerne kva rolle dei har i samfunnet, og ei form for handling dei gjer eller skal gjera. Ein annan viktig funksjon denne første setninga har, er at den impliserer at det er ein del viktig informasjon ein ikkje får her. Kva det skjulte er får ein ikkje vita med mindre ein les vidare. Eit eksempel kan ein sjå i «P.g.a. regn.» Denne stubben startar slik; «Det såg så bra ut om lordagsmårån» (A. Prøysen, 2014e, s. 893). Dette er ei kort setning som står heilt aleine på ei linje. Setninga har eit implisert «men det var for godt til å vera sant» som inviterer lesaren til å finne ut kva som gjekk gale denne spesifikke laurdagen. Byrjinga kan òg vera ein invitasjon til å høyre kva som skjedde «den gangen då ...» Stubben «Regle» byrjar slik: «Det var en gong ei kjærring som hadde svart alpelue og grønn kåpe og brone slagstøvler og fire kroner og nitti øre» (A. Prøysen, 2014e, s. 486). «Regle» er ein av dei stubbane som har dei tydelegaste trekka frå eventyra. Karlsen påpeikar at det er ein logisk følge av at stubbane er så korte at dei må ha ei brå byrjing. Dei har ikkje tid til å bruke masse tid på presentasjon av tid og stad, dei kan ikkje presentera heile forhistoria til dei karakterane. Alt som ikkje er direkte vesentleg må vekk. Derav kjem det at *in medias res* ofte ikkje kan unngåast (Karlsen, 2013, s. 89).

Den mellomste delen av stubben må treffa riktig flyt for riktig tematikk. Med avgrensa rom har ikkje stubben plass til å henta seg inn at om struktur og innhald ikkje passar saman. Denne delen av stubbane har forskjellig funksjon alt etter som korleis byrjinga og slutten er. Dersom byrjinga skjuler noko viktig vil mellomdelen halda att. Det blir presentert utfyllande informasjon om korleis situasjonen blei til gjennom tilbakeblikk og generell informasjon om forventningar og samfunnshaldning i teksten. Her dannar gjerne lesaren eit inntrykk av at no veit dei kva som er riktig eller gale, dei veit korleis dette må enda.

Det er vanleg med ein veldig kort avslutning på stubbane. Her er det ofte ein opnande tanke som kastar nytt lys over stubben. Denne vil ofte peike tilbake til den første setninga som eit svar på det som blei implisert der. Ofte står den som kontrast til inntrykket frå mellomparten. Det er i avslutninga at vendepunktet i forteljinga ligg. Noko skjer i løpet av dei siste linjene som endrar kva for lys ein skal sjå heilskapen i. Ofte endrar dei siste linjene det emosjonelle uttrykket og oppfatningane av dei. Ved å retta seg tilbake mot tidlegare i teksten knytast teksten saman til eit felles heile. Avslutninga kan òg vera open, og invitera til vidare undring. Lesaren kan sjølv gjera seg opp ei meining om innhaldet i stubben. I stubben «Nå har det hendt» har bygda hatt tatarar på besøk, og bygda er full av framandfrykt. Eit barn tek det på seg å ljuga, og lensmannen kan jaga dei vekk. Han blir tatt i løgna, og får straff for det. Lensmannen trøystar

guten og seier; «Itte ta det så tungt du [...] Det var *du* som laug, det er nok så, men det var *dom* som ville.» Her er saka oppklara før avslutninga, og avslutningsrommet kan brukast til å presentera ein lærdom i staden for å vera oppklarande. Folket i bygda ville så gjerne ha ein unnskyldning for å kasta tatarane ut. Barnet har berre gjort det vesle det kunne for å hjelpa dei vakse og for å sjølv bli helten ei lita stund (A. Prøysen, 2014e, s. 212). Emosjonar som skam på vegner av barnet blir endra til for eksempel sinne mot bygdefolket som dreiv handlinga fram.

I begge desse typane avslutning på stubbane blir lesaren invitert til å tenke over stubben etter at han er ferdig lesen. Dei endrar forståinga av det emosjonelle både i teksten og i reaksjonen frå lesaren. Lesaren blir invitert til å lesa stubben opp att for å sjå det heile i lys av slutten. Dei kan òg tenka over konsekvensane denne endringa har for deira eige liv. At stubbane er så korte som dei er gjer desse tankane moglege.

2.2.2. Forteljaren

Stubbane har ofte ein aural forteljarstemme med full innsikt hos fleire eller alle karakterar. Samstundes er forteljaren tilbakehaldande. I tillegg er stubbane stort sett i eit tredjepersonsperspektiv; «ho Anna,» «a Florense.» Unntak finst sjølv sagt til dette perspektivet. I «Grisgrautgryta» (A. Prøysen, 2014c) finn me eit tydeleg «du» som eg skal komma tilbake til i kapittel 6.1. Likevel er denne forteljaren og dette perspektivet så vanlege i stubbane at eg vil omtala dei som nært eit sjangertrekk.

Samspelet og motsetnaden mellom forventning og realitet, mellom det ideelle og det reelle, er eit tilbakevendande trekk ved stubbane. Dette gjeld for karakterane i stubbane, men og i relasjonen mellom emosjonane i forteljinga. Det er ein del tilfelle der karakterane forventar ein viss type reaksjon frå dei andre, ein reaksjon som verkar logisk innanfor kunnskapsrammene til karakteren. Ofte skjer likevel noko anna, fordi andre karakterar har annleis eller meir kunnskap og betre internaliserte rutinar. I «Onger er rare» vil guten gjerne vera snill og forventar at han skal hjelpa naboen å vaska flasker (A. Prøysen, 2014e, s. 337-338). Lesaren forventar det same som han. I staden er det heile ein plan frå mor og nabo for å få guten til å bada, noko lesaren òg kan ha forståing for.

Lesaren kan ofte ha ein idé om kva som skjer, og som kjem til å skje vidare i handlinga. Tanken om kva som skal skje blir manipulert gjennom utnytting av emosjonelle reaksjonar frå den impliserte lesaren. Det er gjennom desse reaksjonane at det dramatiske vendepunktet blir skapt. Lesaren får ikkje informasjon som er sentral for korleis dei skal forstå det som skjer. Når denne informasjonen ikkje blir gitt med ein gong kan det tolkast som at den ikkje finst. Det som

skjer når informasjonen endeleg blir presentert varierer frå stubb til stubb. Ofte vil det framkalla ein kjenslereaksjon fordi lesaren må endra innstilling til at dei har forstått fram til no.

2.2.3. Andre sjangertrekk

I det følgande vil eg visa til nokre av dei andre strukturtrekka stubbane ofte har. Strukturtrekka som er til stades i ein stubb har ofte stor innverknad på presentasjonen av emosjon. Derfor kjem eg til å bruka desse strukturtrekka i analysane, spesielt under *narrativ struktur*. Stubbane er generelt veldig korte. Dette spesielle trekket ved dei er sentralt for utviklinga av fleire av dei andre tekstlege funksjonane. Spesielt hindrar det rom for at detaljar om forhistorie og omgivnader kan formidlast til lesaren. I staden blir det opna eit rom for det tvitydige og fleire moglege parallelle tolkingar av den same teksten. Dei parallelle tolkingane skapar usikkerheit om det emosjonelle innhaldet òg.

Det er vanleg at stubbane er anakrone. Fleire av dei har tydelege brot med standard kronologi, og delar av handlinga skjer i tekstleg fortid eller framtid. Det er forskjellig i kor stor grad anakroni blir brukt. Tekstane med tydeleg og utstrekt bruk av anakroni er generelt lengre enn den gjennomsnittlege stubben. Sannsynlegvis er lengre tekst naudsynt for å få til ei samanhengande historie med meir enn ei tidslinje. Desse stubbane har som oftast eit klart notidsplan. Eit eksempel på ein slik stubb er «14. oktober». Den startar med å etablere tid: «det er itte før i mårå det da, men nyjenta driv og pakke i kveld.» I resten av stubben varierer tida mellom «i kveld» og «i mårå». Noko som er spesielt med dei anakrone stubbane er at når handlinga skjer i ei anna tid enn notida så kan framleis verba bli bøygde i notid. «Midt på gardsplassen står nyjenta og blir beglodd» (A. Prøysen, 2014a), sjølv om det som skjer er definert til å henda i morgon.

Ein annan type gjennomgåande struktur er at stubbane legg opp til ein logisk feilslutning. Dei bygger rundt det logiske argumentet der premiss + premiss = konklusjon, men der berre to av dei tre ledda er til stades. Dette kallast i retorikken for eit entymem (Howard, 2010, s. 88). Det som er spesielt med utforminga av argumentet i stubbane er at dei inviterer til at lesaren og/eller karakterane til å få ein feil oppfatning av kva som blir formidla til dei. Feilslutninga er vanskeleg å gjennomskoda før slutten, men ikkje umogleg. I stubbane med logisk feilslutning har dei avsluttande setningane som funksjon å avsløra feilslutninga. Avsløringa kan ha vore hinta til, slik at ein forstår mykje av å lesa stubben opp at. Forholdet mellom det forventade og det som faktisk skjer kan som sagt tidlegare ha ein emosjonell konsekvens. Patrick Colm Hogan skriv i *Affective Narratology* at «emotions are a response to changes in what is routine, habitual, expected» og vidare at «when our anticipations are

violated, attentional focus is triggered» (2011, s. 30). Med dette sitatet meiner han at me legg spesielt merke til det om noko ikkje svarar til forventingane våre, og at dette fokuset kjem saman med ein emosjonell reaksjon. Styrken på den emosjonelle reaksjonen er varierer med kva for slags brot det er snakk om.

Når det er sterke emosjonar som kjem til uttrykk i teksten, er ofte avslutninga mindre overraskande. Avslutninga lar heller temaet i stubben henga i lufta for mogleg vidare refleksjon. «Samvittighet for 50 øre» bygger opp eit sinne og ei usikkerheit som fører direkte til den emosjonelle eksplosjonen som i denne stubben blir representert ved at Even kastar ein snøball (A. Prøysen, 2014f). I «Kvinnfolk» vises det same gjennom verbtidene, der både del 1 og 2 er skriven i fortid og del 3 er i notid (A. Prøysen, 2014d). Det tvitydige gjer at desse stubbane er mindre gjennomtrengelige enn andre, og krev at lesaren les meir mellom linjene. Slik blir lesaren involvert i det emosjonelle dilemmaet.

Ein del stubbar har ei tydeleg todeling, der to likeverdige stemmer får plass til å argumentera for si eiga sak. Ingen av stemmene gjer den andre stemma ugyldig. Dei komplimenterer kvarandre, og kan med fordel sjåast som to deler av eit heile i tillegg til som motsetnader. To karakterar som arbeider mot kvarandre, men samstundes med kvarandre finst det mange av. Anna og Klara i «Visa om livet» (A. Prøysen, 2014j) og Matja og Aksel i «Godt nyttår!» (A. Prøysen, 2014e, s. 154) er berre to av eksempla der lite eller ingenting i teksten tillegg ein karakter meir verdi enn den andre. Lesaren kan kjenna seg att i begge karakterane, og utvikla sympati med begge. Lesaren blir òg involvert i dei emosjonelle dilemmaa til begge karakterane.

Gjentaking av frasar er det sjangertrekket eg vil greia ut om her. Det tydeleg repeterande elementet både understrekar og opnar for tvil om temaet i frasen. «Grisgrautgryta» er eit eksempel på ein stubb med mykje gjentaking av frasar. Fleire gonger i løpet av ein middels lang stubb blir det følgande repetert: «Det gjør a Klara Brusveen hår fredag, hu.» Det er små variasjonar over frasen, men det er alltid den same budskapet, at handlinga skjer regelmessig og ofte (A. Prøysen, 2014c). Betyr det at Klara faktisk er glad? Eller er repetisjonen eit uttrykk for ironi? Det same kan ein sjå i «Hu Lise er så bra så» med repetisjonen av den same frasen som er i tittelen. Denne stubben handlar om ei svigermor som stadig gjentek av svigerdottera «er så bra så.» I kvart av høva ho seier det er det eit «men» som endrar tydinga til frasen (A. Prøysen, 2014e, s. 145). Her er det tydelegare at det bør vera ein ironisk lesing, men det tvitydige er sentralt for tolkinga av stubben som eit heile.

3. Teori

Affekt og emosjon er ei interessant drivkraft både i verkelege liv og i fiksjonen. Dei er tett knytt opp mot motivasjonen til karakterane til å handla slik dei gjer, og det driv handlinga framover. Adam Isaksen skriv i artikkelen «Den affektive novelle» at «Affektbegrebet giver [...] forandring forrang fremfor stabilitet. Det anskuer kroppen som et dynamisk potentiale for at afficere og blive afficeret, og det rodfæster dette potentiale i en sansning, der er destabiliserende snarere end kontinuerlig» (Isaksen, 2018). At noko er i forandring er sentralt for nesten all kunst og litteratur. Derfor er det viktig å kjenna både form og funksjon av emosjonar i tekstar.

Aristoteles var den første som skreiv om at handlinga i greske drama var avhengig av emosjonar. Tek ein vekk emosjonane ville ingenting skje. Det er endringa i emosjonar og konteksten for desse som skapar den tragiske situasjonen for Ødipus i den kjende tragedien. Han elsker mora men forholdet blir annleis når relasjonen mellom dei blir klar (Aristoteles, 1989, s. 45). Hadde ikkje omslaget i emosjon skjedd ville han ikkje ha stukke ut sine eige auge eller gått frå familien sin. Fleire seinare filosofar har bygd vidare på kor viktig forandringa i emosjon er for handling. Adam Isaksen trekker fram Massumi, som han meiner har henta inspirasjon frå filosofar som Deleuze, Guattari og Spinoza. Hensikta blir å «bryde med en vestlig tradition for at tænke i faste, stabile strukturer for i stedet at give foranderligheden forrang. Hvis et subjekt udgør et afgrænset hele, der fortolker erfaring i henhold til en lukket bevidsthedshorison, hvorledes bliver radikal forandring da muligt?» (Isaksen, 2018). Ein annan teoretikar som bygger på det same er Martha Nussbaum.

Eg vil i all hovudsak basera analysane av prosastubbane på den affektive narratologien utvikla av Per Thomas Andersen i boka *Fortelling og følelse* (2016). Han har tatt inn teori frå andre som han meiner er relevante, samtidig som han problematiserer nokre av perspektiva deira. Eg vil supplera med av tankane til Patrick Colm Hogan der det er naudsynt. For meg er det meir nærliggande å støtta meg på Andersen sine teoriar fordi han har utvikla eit samanhengande omgrepsapparat for emosjon i litteratur. Omgrepsapparatet brukar han på forskjellige typar tekst slik at det blir relevant i praksis. Eit problem med Andersen er at han nyttar seg av lengre prosatekstar, og dermed tekstar som har rom for meir kompleksitet når det gjeld omfang av geografi og karakterar. Derfor må sannsynlegvis noko av teorien modifierast litt til å passa betre til det empiriske materialet.

I analysane mine av eit utval stubbar vil eg òg støtta meg på nokre av innsiktene om emosjon i litteratur frå Martha Nussbaum. Nussbaum skriv om kor viktig litteratur er i

oppfostringa av nye verdsborgarar. Litteraturen er mellom anna på grunn av emosjonelle eksempel og rollemodellar. I denne samanhengen vil eg i stor grad lene meg på hennar bok *Litteraturens etikk* (2016). Eg vil og nytta meg av forordet, skrive av Irene Engelstad. Samanfatta vil eg seie at Nussbaum sine teoriar i *Litteraturens etikk* kan forklarast med hennar ord om at «fortellinger inneholder og lærer oss kort sagt former for følelser og måter å leve på» (Nussbaum, 2016, s. 127).

Adam Isaksen skriv om affektteori i artikkelen «Den affektive novelle» at den «ophæver subjektets integritet og betrakter det som det af det net av relationer, der nødvendigvis omgiver og påvirker det.» Mennesket blir påverka av det som skjer rundt det. På same måte blir karakterane i litteratur påverka av det dei sjølv og andre gjer og seier. Derfor er det òg slik at det ikkje er «den ydre form, der bestemmer begivenhedens formelle funktion, men snarere at den bevirker et omslag i et perspektiv» (Isaksen, 2018). Korleis reagerer karakterane eller lesaren på det som blir endra av ein gitt hending? Isaksen skriv vidare i artikkelen sin at gjennom affektomgrepet er det endring som blir viktig heller enn stabilitet. Som menneske kan me både påverka andre emosjonelt og bli påverka sjølv.

3.1. Andersens affektive narratologi

Per Thomas Andersen innleiar boka *Fortelling og følelse* med ei argumentasjonsrekke for kvifor emosjonane i litteraturen er viktige. Han skriv at «følelser har spilt en viktig rolle i mange tankeforestillinger gjennom tidene, ikke minst i kunst og litteratur» (2016, s. 10). Andersen argumenterer i boka for kvifor emosjon skulle ha blitt gitt meir vekt i litteraturvitskapen. Han setter emosjonane opp mot fornufta, men visar og til korleis dei to arbeidar saman. Andersen argumenterer òg for at «følelsene [er] eksistensens viktigste begrunnelse,» fordi å høyra saman med andre er eit av våre mest grunnleggande behov. Han skildrar den historiske relasjonen mellom fornuft og kjensler, frå Pythagoras, gjennom Platon, opplysningstida og inn i vår tid (Andersen, 2016, s. 11). Boka *Fortelling og følelse* er den viktigaste kjelda for affektiv narratologi.

3.1.1. Omgrepsavklaring

Andersen gir eit raskt overblikk over de teoretikarane han ser som viktige. Blant dei viktigaste han nemner er Keith Oatley og Silvan Tomkins som sentrale innanfor psykologien og Sianne Ngai og Martha Nussbaum frå litteraturvitskapen. I tillegg til desse nemnar han mange andre som har skrive om emosjon eller affekt innanfor forskjellige vitskapelege område. Han brukar desse for å laga eit samandrag av kva omgrep innanfor emosjonar som teoretikarar både innan

litteraturvitskap og psykologi arbeider med. Både Andersen og dei andre teoretikarane nyttar omgrepet emosjon som overordna omgrep for kjensle, affekt og andre liknande omgrep, så det kjem eg òg til å gjera.

Når Andersen skriv om sine eigne omgrep for emosjon gjer han det i stigande rekkefølge: «*reaksjon, følelse, stemning, temperament, livsfølelse*» (2016, s. 73). Han kommenterer at ideologi kan passe inn under det han sjølv kallar livsfølelse, som eg vil kalla livskjensle. Desse omgrepa har nokre like trekk med omgrepa til Oatley frå psykologien, men Andersen argumenterer for omgrep som passar betre å bruka på litterære figurar i eit litterært univers enn kva omgrepa frå psykologien kan. Andersen meiner ikkje at dei litterære omgrepa skal brukast utan unntak, for det gjer han ikkje sjølv heller, men at dei skal brukast der dei er relevante for analysen (Andersen, 2016, s. 90).

Reaksjonen er ifølge definisjonen til Andersen rask. Den skjer utan medvite kontroll. Kjensler har lengre varigheit enn reaksjonen, og det er her fleire av dei me omtalar som kjensler til dagleg høyrer heime; sinne, glede og smerte. Stemninga varar endå lengre. Denne kan vara i mellom fleire timar og fleire dagar, og treng ikkje ha ein openberr årsak. Temperament kan vara enda lengre igjen, og vil vera synleg som ein raud tråd gjennom dei kortare kategoriane. Dersom ein person ofte reagerer med sinne vil kanskje kort lunte vera ein viktig del av temperamentet til personen. Den siste affektive kategorien er livskjensle. Desse er styrande for heile livet til ein person. Desse kjem til syne i dei viktige vala me gjer, og kan for eksempel vera knytt til ideologi. I stubbane til Alf Prøysen kan den tilstanden fleire av karakterane fryktar, det å vera bratt i nakken, kategoriserast som livskjensle. Dei to siste kategoriane, temperament og livskjensle, kan omtalast som meir langvarige emosjonar.

3.1.2. Affektiv narratologi

Narratologi er «læren om fortellende teksters struktur» (Aaslestad, 2015, s. 7), og omtalast òg som forteljeteori. Petter Aaslestad, professor i litteraturvitskap ved NTNU, presenterer narratologien som ein metode for tekstanalyse. Affektiv narratologi er annleis enn den tradisjonelle narratologien fordi den rettar seg meir mot strukturen til emosjonane i ein tekst enn mot strukturen til sjølve teksten. Andersen skriv at den affektive narratologien ikkje liknar ein «klassisk strukturalistisk narratologi à la Geimas, Todorov og Genette» men heller dei postklassiske greinene av narratologien (Andersen, 2016, s. 35). Den postklassiske narratologien skil seg frå den klassiske narratologien, fordi den er meir tverrestetisk, noko Andersen sjølv forsøker å få til med den affektive narratologien.

I kapitlet «Fortelling og følelse i Dostojevskijs Brødrene Karamasov» utforskar Andersen dei elementa han vil ha med i sin affektive narratologi. Dette er det lengste kapitlet i boka, og det er her dei fleste av omgrepa blir presentert. Han nyttar seg av andre teoretikarar for å danna grunnlaget for omgrepsapparatet, mellom anna Hogan si bok *Affective Narratology*. Kapitlet fungere både som utdjuping av det Hogan skriv, og i nokre tilfelle som motargumentasjon. Andersen meiner at Hogan ofte blir for generell i påstandane sine. Han skriv at Hogan «beveger seg hele tiden i retning av generaliseringer og universaliseringer som gjør at han kan se «det samme» i det ‘ulike’» (Andersen, 2016, s. 34-35). Merete Granlund einig i påstandane til Andersen når ho kritiserer Hogan for å vera for fjern frå litteraturen og for nær kognitiv psykologi (Granlund, 2016).

Andersen legg til grunn at affektive element kan fungera som «primære drivkrefter i det narratologiske forløpet» (2016, s. 41). At emosjon er ei viktig drivkraft er eit perspektiv eg er einig med han i, og som eg sjølv vil leggja til grunn for min egen analyse. I det følgjande underkapitlet vil eg gå gjennom dei viktigaste punkta i Andersen sin affektive narratologi, og då spesielt dei delane eg ser som direkte brukbare i seinare analysekapittel. Fleire av omgrepa Andersen presenterer i dette kapitlet er henta direkte frå engelske teoretikarar, og Andersen har ikkje i alle høva laga norske ekvivalentar. Eg vil sjølv forsøka å omsetja dei omgrepa som eg opplever at burde finst på norsk. Andersen har forsøkt å skapa omgrep til vidare bruk i dette kapitlet. Samstundes understrekar han at det som har vore nyttig for han i ein metodisk analyse av «Brødrene Karamasov» ikkje må vera det beste i arbeid med anna materiale. (Andersen, 2016, s. 87)

3.1.2.1. Det emosjonelle rommet

Andersen skriv at relasjonen mellom karakterane i ein tekstoppassasje og rommet dei er i er viktig for ei affektiv tolking. Rom i denne forstanden gjeld «både emosjonelle makro- og mikrogeografier» (Andersen, 2016, s. 52). Det er altså ikkje snakk om eit konkret rom. Omgrepet rom er meir abstrakt om det geografiske området karakterane er i. Det kan vera eit faktisk rom eller eit hus, men det kan og vera ei bygd, ein skog eller eit land. Det er sosiale og emosjonelle forventningar knytt til ein kvar stad, og at desse forventningane er viktige for tolkinga av det affektive i teksten. Hogan skriv at «spatiality, the «existential» experience of location, is fundamentally an emotional experience». Den emosjonelle opplevinga kan vera av kva eit rom er, men òg kva rommet ikkje er. I stubbane til Prøysen kan strøket i «Skaff meg en synder å tilgi» vera eit eksempel på ein stad som ikkje er anstendig. Det definerast i stor grad av kontrasten til noko anna, som oftast det normale og det anstendige (A. Prøysen, 2014g). I

Prøysen sin litteratur kan Ringsaker vera ein annan slik emosjonell geografi, ei stue kan vera ein tredje. Sjølv om Andersen skriv om *geografi* vil eg bruka *rom* om det same konseptet i analysane mine.

«Forfatteren skaper ved narrative virkemidler spesifikke affektive eller emosjonelle rom, og lar personenes affekter utspille seg i desse for å oppnå bestemte effekter» (Andersen, 2016, s. 52). I Andersen sitt eksempel brukar han ein lengre roman der rom og karakterar kan etablerast uavhengig av kvarandre før dei blir sett saman. I kortare tekstar må det vera meir overlapp av dei to prosessane, samstundes som handlinga skal skje. Like fullt vil karakterar og rom spela saman.

Rommet er altså ikkje berre «en beholder for de tilstedeværende personenes individuelle emosjonelle utfoldelse» (Andersen, 2016, s. 52). Rommet er emosjonelt koda, og kan gi ein emosjonell respons i seg sjølv. Det har det Hogan kallar for *normalcy* (2011, s. 30). *Normalcy* er grunnlinja av kva ein forventar av ein stad. Omgrepet kan omsetjast til norsk med *det forventa*. Det er dette omgrepet eg vil bruka i analysane. Som oftast spelar forventningane til rommet saman med handlingane til karakterane i rommet. Eit eksempel på samspelet mellom karakterar og emosjonell kode i eit rom kan vera frå «Kvinnfolk» der agronomen som skurken i stubben stiller seg høgare i terrenget enn dei arbeidande folka han har krenka (A. Prøysen, 2014d).

Noko interessant skjer når karakterar ikkje handlar i tråd med det forventa. Hogan skriv at «more often than not, emotions are a response to changes in what is routine, habitual, expected» (Hogan, 2011, s. 30). Det kjende er trygt, og det å forlata det trygge er emosjonelt risikabelt. Slik vil det vera for lesarar når det er ein grad av kontrast mellom koden i rommet og handlingane til karakterane. I «Samvittighet for 50 øre» er det ei forventning i den emosjonelle koden til butikken om at ein er ærleg og betalar for det ein tek. Når Even bryt med den emosjonelle koden skapar det eit ubehag både hos Even og hos lesaren. Dette blir tydeleg gjennom teksten.

3.1.2.2. Karakterar og emosjon

Nokre tekstar kan ha eit samspel mellom det han kallar for «et *performativt emosjonelt lag* i teksten og et motsvarende *analytisk emosjonelt lag*» (Andersen, 2016, s. 53). I desse omgrepa legg han at ein karakter kan handla på ein måte som inviterer til ei tolking, men at ein annan karakter eller forteljaren kan presentera ei alternativ, motstridande tolking av handlingane. Sjølv om to slike lag er vanleg å ha i kvalitetstekstar (Andersen, 2016, s. 54) er poenget til Andersen her at begge laga kan finst direkte i teksten. Om dette stemmar kan ein karakter vera

utan sjølvinnsikt fordi ein annan har betre analytiske evner. Dette gjer det ikkje umogleg at det performative kan ha innsikt. Det analytiske laget kan ofte få autoritet på grunn av denne innsikta. Den analytiske stemma kan òg tilhøyra forteljaren. Eit eksempel frå stubbane til Alf Prøysen er «Onger er rare», der barnet Jan-Erik blir lurt til å bli bada fordi dei vaksne utnyttar hans ønske om å hjelpa andre. Forteljaren forklarar situasjonen for lesaren gjennom å kommentera at «onger er rare. Dom har mer hjertelag enn noen trur. Men dom like itte å bade seg» (A. Prøysen, 2014e, s. 337-338). Handlingane til barnet er emosjonelt motiverte, han vil berre vera snill mot ei han er glad i. I moderne litteratur kan det vera vanleg at berre eit av laga er direkte i teksten, og at lesaren får ansvar for den andre (Andersen, 2016, s. 88). Det er heller ikkje alltid slik at den analytiske er den med sjølvinnsikt og autoritet i moderne litteratur. Judith Butler skriv i sin artikkel «Rethinking Vulnerability and Resistance» at menneske «are invariably acted on and acting» (2016, s. 24). Me lever i ei verd der me blir plasserte i kategoriar og konstant blir påverka av andre menneske og av systemet. På grunn av dette kan ikkje alle handlingar tolkast som heilt frie og individuelle. Derfor meiner ho at performativitet er eit todelt fenomen, og ein må ta omsyn til det når ein forsøker å tolka det performative laget. Todelinga av det performative laget vil òg gjelda for det analytiske laget.

Ein type karakter som Andersen trekk fram som viktig i sitt eksempel, er dei han kallar for *emosjonelle triggerfigurar*. Triggerfiguren er ikkje ein aktiv del i handlinga, men har funksjon som ein tilskodar. Andersen skildrar karakteren som «en temperaturmåler for tekstens emosjonelle ladning, han gir situasjonell respons, og blir en narrativ markør for den stigende emosjonelle spenningen i teksten» (2016, s. 55-56). Triggerfiguren er ein indikasjon på det forventta i det emosjonelle rommet. Dei «normerer en adekvat leserreaksjon» (Andersen, 2016, s. 89). I stubbane får ofte eit barn denne rolla, der dei seier det dei vaksne er for høflege til, men som er sant.

Andersen presenterer òg fleire mindre bruka omgrep om emosjonar i boka si. Desse har han ikkje gitt ei norsk omsetjing. Eg brukar dei heller ikkje så mykje i analysane mine. Derfor vil eg bruka dei same engelske omgrepa som Andersen gjer. *Low-road* er eit omgrep han hentar frå nevrovitskapen. I nevrovitskapen er *low-road* det som skjer når impulsar ikkje går om hjernen, men skjer direkte frå impuls til reaksjon. Det er «rent kroppslige reaksjoner som ikke er styrt av bevisstheten eller av intellektuelle overveielser» (Andersen, 2016, s. 57). Eksempla han brukar er karakterar som mistar pusten av at noko skjer, eller at nokon blir raude i andletet. Dei emosjonelle reaksjonane er kroppslige, og kan bli synlege i teksten gjennom skildringar av korleis nokon pratar eller anna kroppsspråk.

3.1.2.3. Impulskjelder og årsaksattribusjon

Det er mogleg å skilja mellom ytre og indre impulskjelder. Dei ytre impulskjeldene er episke, dei er tydelege i rommet mellom karakterane. Andersen brukar ikkje så mykje tid på desse, og fokuserer heller på dei indre impulskjeldene. Eksempel som han trekker fram er «*minner, drømmer, hysteri, hallusinasjoner, forventinger, planer og prosjekter*, ja kanskje skulle man også inkludere *ideologier*» (Andersen, 2016, s. 72). Felles for eksempla er at dei ikkje er tilgjengelege for andre karakterar, eller for lesaren, med mindre karakteren eller ein forteljar med innsikt deler det. Dei må tolkast frå det performative laget. Alle dei indre impulskjeldene kan òg sorterast under dei meir langvarige emosjonane, som temperament og livskjensle.

Andersen skriv mykje om det han kallar for *causal attribution*. Omgrepet har han henta frå Hogan, som igjen har henta det frå psykologien. Eg vil bruka det norske psykologiomgrepet for fenomenet, årsaksattribuering, når eg skriv vidare. Årsaksattribuering er den prosessen me går gjennom når me forsøker å finna årsaker til emosjonelle reaksjonar. Dette kan vera eigne eller andre sine reaksjonar. Hogan skriv at «almost immediately upon experiencing an emotion, we begin to attribute a cause» (2011, s. 34). Eit viktig poeng er at sjølv når me har delvis rett i attribueringa betyr ikkje det at me har heilt rett. Hogan skriv om «candidate causes» (2011, s. 34) som me vel mellom. *Candidate causes* er dei årsakene me som tilskodar kan førestilla oss som moglege. Desse er basert på eigne erfaringar. Valet går til den mest openberre årsaka, men den åleine treng ikkje å visa heile bildet. Når det gjeld våre eigne emosjonar kan me ha kjennskap til alle impulsane som kan ha framkalla ein reaksjon. Trass i dette tolkar me dei ikkje alltid rett. Me klarer ikkje alltid å identifisera alle impulsane. Når det gjeld andre sine emosjonelle uttrykk har me ikkje den same innsikta. Her kjem me attende til omgrepet *normalcy*, det forventa. Me ventar at andre vil reagera likt som oss sjølv, og har dermed sett standarden for det forventa.

Psykologien skil mellom interne og eksterne attribusjonar (Passer et al., 2009, s. 602). Dette har med kvar me leitar etter årsaker. Dei er i stor grad overlappende med ytre og indre impulskjelder. Med eit eksempel frå stubbane: Kjeftar Tonetta Skåksveen i «Fiskekjelken og orgelplata» (A. Prøysen, 2014e, s. 35-38) på sonen sin fordi ho er ein hissig person, eller har ho blitt provosert for mykje? Kva for ein kategori me leitar etter er basert på «*consistency, distinctiveness and consensus*» (Passer et al., 2009, s. 602). Altså; har personen den same innstillinga over tid, har dei det berre til dette eine eller til alt, og er det kanskje andre som reagerer på same måte? Er mor alltid sint på sonen? Er det berre sonen ho er sint på, eller er ho sint på alle? Dersom alle som møter sonen blir forbanna på han ligg kanskje ikkje årsaka til mor sitt raseri i hennar person, men i provokasjonar frå sonen.

Årsaksattribuering kan vera ein viktig grunn til undring i ein tekst. Karakterar i komplekse tekstar vil forsøka å tillegga kvarandre årsaker, utan at dei alltid har grunnlag for det. I stubben «Sorgens dag» trur dei vaksne at ungane gret fordi dei ikkje vil at grisen skal døy. I røynda er dei lei seg fordi dei ikkje får sjå på når det skjer (A. Prøysen, 2014e, s. 146-147). I tillegg til at karakterane i teksten vil tillegga andre karakterar årsaker vil lesaren òg gjera det. Eit eksempel på at lesaren leitar etter årsakar er det store spørsmålet om kvifor Anna i «Visa om livet» ler (A. Prøysen, 2014j). Andersen argumenterer for at årsaksattribusjon burde «oppfattes mer som en beskrivelse av en *leseprosess* enn som et *leseresultat*» (2016, s. 89). Lesaren vil søka å finna årsaker for karakterane sine emosjonar, men det er ikkje sikkert at dette er noko teksten vil gi frå seg.

3.2. Nussbaum om litteraturens emosjonelle funksjon

Martha Nussbaum er ei av dei viktigaste litteraturteoretikarane når det gjeld funksjonen til emosjon i litteratur. Ho har skrive fleire bøker om filosofi og etikk i litteratur. Nussbaum skriv seg inn i tradisjonen etter Aristoteles når ho forsøker å finna ut kva oppgåve litteraturen, og då spesielt skjønnlitteraturen, skal ha i det moderne samfunnet. Boka *Litteraturens etikk* (2016) handlar i stor grad om korleis høgare utdanning skal forholde seg til litteratur, men Nussbaum skriv òg mykje om den generelle oppgåva litteratur og emosjon har i samfunnet. Ei av dei andre kjende bøkene hennar på området er *Love's Knowledge*, der ho skriv om «the relationship between literature and philosophy» (Nussbaum, 1992, s. forord).

I forordet til *Litteraturens etikk* summerer Irene Engelstad opp det ho ser på som dei viktige poenga i litteraturen til Martha Nussbaum. Her skriv ho om kva kjensler er, og korleis Nussbaum definerer og brukar omgrepa. Engelstad skriv at Nussbaum bruker følgande omgrep; «*Emotion; feeling og sentiment*» (2016, s. 13). Ho brukar det første omgrepet i større grad enn dei to neste. Omsett svarar desse omgrepa til emosjon, kjensle og haldning. Nussbaum opererer stort sett med omgrepet emosjon som ho arbeider seg ut frå. Det som blir utdefinert frå kjensle-omgrepet i stor grad er omgrep knytt til kroppslege funksjonar. På grunn av dette blir omgrepet veldig vidt. Ho definerer omgrepet til å innehalde alle former for kjensler, alt frå ukontrollerte affektar til dei ordna kjenslene. Dermed kjem lidenskap òg inn under paraplyomgrepet kjensler. Menneske kan aldri få full kontroll over kjenslene sine, dei er noko vilt, som bur djupt i oss. Engelstad skriv at alt tyder på at «drift ikke er så viktig i hennes undersøkelser, mens *desire* for begjær og passion for lidenskap er uunnåelige i analysene av romaner» (2016, s. 13).

Historisk har fleire filosofar skrive om relasjonen mellom litteratur, kunst og emosjonalitet. To av desse er Aristoteles i boka *Om diktetekunsten* (Aristoteles, 1989). Den

greske tragedie har vore standarden som viste det høgaste innan kunst, det som all annan kunst burde streva etter. Gjennom ei blanding av det emosjonelle og det rasjonelle, med retorikkens rammer, er skodespela frå antikken framleis kjende for å visa noko av det grunnleggande menneskelege. Den greske tragedien er derfor det materialet Aristoteles baserer sine argument på. I *Om ditekunsten* skriv Aristoteles at kunst kan påverka mennesket i veldig stor grad. Kunst har i seg å gjera tilskodaren både betre og verre, fordi mennesket ønsker å herma etter kva det ser. Etterlikning er forankra i naturen (Aristoteles, 1989, s. 30). Altså meiner han ikkje at mennesket må utvikla sympati av å forstå andre perspektiv, men at lesaren, eller tilskodaren til kunst, vil sjå kva som er mogleg og deretter herme etter det.

For Aristoteles er det viktig at kunsten viser begge sidene av mennesket, både den gode og den vonde. For eksempel kan Ødipus vera både edel og villfaren i forskjellige scener av tragedien. Han er tapt i raseri når han slår sin far i hel, men han reddar òg Theben frå sfinxen. Desse to hendingane er styrt av emosjonar, og visar det tvitydige i karakteren. Formålet med storparten av kunst er å bringa fram ein emosjonell reaksjon frå lesaren eller tilskodaren. Den greske tragedien som Aristoteles skriv mest om skal bringa både *kátharsis* og *hedoné*, reinsing og ein opphøgd glede. *Kátharsis* har minst to moglege tolkingar. Den eine er ei form for religiøs lutring, den andre er meir reinsing. Den andre tolkinga har blitt skildra slik av Sam. Ledaak i hans parafrasering av Gotthold Ephraim Lessing og *Hamburgische Dramaturgie*: «sinnsbevegelsene forvandles og blir evner; sinnet leges for alt som er for lite og for meget: den som ikke frykter noe, lærer frykten å kjenne, den som er engstelig, blir styrket, den som ikke har medlidenhet, røres, den som flyter over av medlidenhet, blir nøktern» (Ledaak, 1989, s. 13). For Aristoteles er det denne reinsinga som er den ønska emosjonelle reaksjonen frå tilskodaren til tragedien.

3.2.1. Emosjonens oppdragande funksjon

Eit av dei viktigaste poenga til Nussbaum i *Litteraturens etikk* (2016) er at emosjonar i skjønnlitteratur kan ha ein oppdragande effekt på lesaren. Den oppdragande effekten får litteraturen fordi lesaren blir påverka emosjonelt av det me les. Ein lesar vil kunna skapa ein emosjonell relasjon med karakterar i ein skjønnlitterær tekst.

Nussbaum skriv at «skjønnlitteratur lar oss betrakte andres liv med mer enn en tilfeldig turists interesse – med engasjement og empatisk forståelse, med sinne over samfunnets manglende vilje til å se» (2016, s. 29). Skjønnlitteratur kan la lesaren få eit medvite innblikk i eit anna liv, eit liv med ein annan bakgrunn. Denne funksjonen av litteratur er for Nussbaum heilt sentral for opplæring av gode samfunnsdeltakarar. Gjennom eit innblikket i andre sine liv

kan lesaren utvikla empati og forståing for andre menneske, og dermed kunne ta gode, informerte val. Det kan òg gjera det lettare å forstå kvifor andre menneske tek andre val enn det ein sjølv gjer. Fordi begge sider av mennesket skal komma til syne i den greske tragedien vil tilskodaren sjå karakteren som ein refleksjon av seg sjølv. Derfor vil refleksjonar rundt dei emosjonelle uttrykka til Ødipus òg fungera som refleksjonar rundt tilskodaren sitt eige liv der dei same emosjonane blir opplevd. Fordi kunstnaren hos Aristoteles skal sjå heile mennesket må det skje ein katastrofe der helten må sjå seg sjølv som noko anna enn god. Det kan gjerne vera gjennom ein situasjon helten sjølv er årsak til (Ledaak, 1989, s. 11). Ved at heile mennesket blir reflektert i kunst der lesaren eller tilskodaren assosierer seg sjølv med hovudpersonen eller helten, vil lesaren sjå seg sjølv i den same situasjonen, og reflektera rundt kva dette betyr for deira liv.

Tankane Nussbaum har om rolla til emosjon i samfunnet er ikkje veldig kontroversielle. Derimot er det ho skriv om bakgrunnen for emosjon eit område for meir debatt. «Vi lærer hvordan vi skal føle, og vi lærer et repertoar av følelser. Vi lærer følelser på samme måte som vi lærer andre ting vi tror på – fra samfunnet rundt oss» (Nussbaum, 2016, s. 127). Ho høyrer til tradisjonen som argumenterer for at mennesket blir fødd som eit blankt ark, og alt som styrer korleis me handlar og kva me tenker er noko me har lært under den tidlege sosialiseringa, den som skjer mens me er for små til å vita av det sjølv.

At emosjon i alle fall delvis er lært er viktig for kva rolle litteraturen skal ha i opplæringa av gode medborgarar. Lesaren får sjå kva som er den forventa reaksjonen på hendingar hen kan plassera i sitt eige liv. Nussbaum skriv om emosjon og kjensler at «vi lærer dem først og fremst gjennom fortellinger» (Nussbaum, 2016, s. 27). Ho argumenterer for at alle forteljingar er skapte av menneske som, medvite eller umedvite, formidlar strukturen til kjenslene. Denne strukturen og det uttrykket kjenslene får blir internaliserte gjennom formidlinga av forteljinga. Lesaren får innblikk i korleis det er mogleg og forventa at ein skal reagera på forskjellige fiktive hendingar.

Ein annan viktig funksjon er at aksepten av ei kompleks forteljing frå samfunnet vil påverka korleis me reagerer og kva for slags emosjonar som blir gjeldande i livet til lesaren. Den komplekse forteljinga er ikkje ei konkret forteljing i skriftleg eller munnleg form, men heller eit narrativ for samfunnet som innbyggjarane av eit samfunn i fellesskap har kome fram til. Nussbaum brukar ein karakter frå Molloy-trilogien av Samuel Beckett som eksempel når ho skriv at «[når] han godtar denne komplekse fortellingen, former og utgjør den hans opplevelse av følelsene, og hans fortelling former og uttrykker i sin tur fortellerstemmens emosjonelle verden» (2016, s. 127). Når eit samfunn har ei felles oppfatning om at enkelte handlingar og

emosjonelle uttrykk må tolkast på éin fast måte, vil gapet mellom ein instinktiv kjenslereaksjon og ein internalisert kjenslereaksjon forsvinna. Frå Prøysen sine stubbar kan ««Nu siste reis mig forestår»» frå 1952 brukast som eksempel. Dei vaksne karakterane seier ingenting når han som har gitt dei fine ting kjem og tek dei tilbake. Dei er høflege og opptre innanfor rammene av korleis det er akseptabelt å opptre. Barnet i huset forstår ikkje kvifor dei må vera høflege mot han som tek frå dei alt dei har, han som ikkje opptre slik han burde. Derfor seier barnet frekke ting som ikkje er sosialt akseptable. Han tolka situasjonen utanfor rammene av den felles forteljinga (A. Prøysen, 2014e, s. 103-105).

Nussbaum støttar ideen om at «en fortelling nok kan vise eller fremstille følelse» (2016, s. 127), men ho vil trekke denne tankerekka lengre. For henne er det sentralt at «selve følelsen innebærer en aksept av en bestemt fortelling og en vilje til å leve i overenstemmelse med den» (Nussbaum, 2016, s. 127). I prosessen med å internalisera kjensler vil mennesket læra kva for ein emosjonell reaksjon som er venta i ein gitt type situasjon. Ved at mennesket faktisk reagerer med dei riktige kjenslene til rett tid, visar det for seg sjølv og andre at det har godteke at dette er den forteljinga om kven innbyggjarane i dette samfunnet er. Dei korrekte emosjonelle reaksjonane er noko av det Nussbaum hevdar at lesaren kan læra frå litteraturen, ved at lesaren får testa dei emosjonelle reaksjonane i trygge rammer og eit skapa scenario.

3.2.2. Emosjon og moral

Fordi litteraturen kan ha ein oppdragande funksjon er det frå eit etisk perspektiv viktig at denne opplæringa skjer i riktig retning. Både Nussbaum og Massumi har det etiske som viktige perspektiv i sitt arbeid. Som eg har vore inne på argumenterer Massumi for at det trengst ein eigen affekt-etikk, fordi emosjonane i seg sjølv er etisk nøytrale. Nussbaum meiner at for å skapa etisk gode samfunnsborgarar må ein utvikla evna til sjølvstende og sympati.

Nussbaum nyttar Rousseau si forteljing om Émile som eksempel på den sosialiseringa eit menneske må gjennom får å bli ein god samfunnsborgar. Ho skriv at det er to lærdommar Émile må få, og at desse to delvis står i kontrast til kvarandre, og delvis komplimenterer dei kvarandre. For det første må han læra seg å ikkje vera hjelpelaus. Menneske som treng mykje hjelp har ein større tendens til å frykta at andre gjer det bra. For det andre må han få ei kjensleopplæring. «Gjennom et bredt spekter av fortellinger må han lære å identifisere seg med andres skjebne, betrakte verden fra deres perspektiv og lære å forestille seg deres lidelser. Det er først da at andre mennesker blir virkelige og likeverdige for ham» (Nussbaum, 2016, s. 206). Altså må ein både fjerna frykta for andre og skapa sympati for andre ved å forbetra seg sjølv. Spesielt kan dette skje gjennom lesing. Ifølge Nussbaum har mennesket ein ibuande trong til å

vera både betre enn og meir verd enn andre i samfunnet. Derfor er det ikkje nok å berre utvikla sympatien, mennesket må òg lære å ta vare på seg sjølv.

Utviklinga av empati bygger opp under utviklinga av moralsk tankegang. Nussbaum skriv at «barn som utvikler en evne til sympati eller medlidenhet – ofte ved å ta den andres perspektiv – forstår hvilken smerte deres egen aggressive handling har påført et annet menneske» (Nussbaum, 2016, s. 203). Mennesket vil lære å sjå konsekvensane av eigne handlingar gjennom negative emosjonar. Nussbaum modererer konklusjonen sin fordi mennesket, som andre dyr, vil visa meir sympati for andre dei kjenner. At mennesket opptrer annleis mot dei det kjenner enn dei det ikkje kjenner er ei av grunnane til at skjønnlitteraturen kan ha ei viktig rolle. Den lar lesaren bli kjent med karakterar som er annleis enn dei, representantar for andre menneske i det verkelege samfunnet. Lesaren vil derfor kjenna fleire menneske enn det dei elles ville gjort.

Mangel på sympati hos eit menneske eller ein karakter høyrer tett saman med emosjonar som avsky og skam. «Når en bestemt undergruppe i et gitt samfunn er stemplet som skammelig og avskyelig, vil medlemmene i denne gruppen bli oppfattet som underlegne i forhold til de dominerende, og helt annerledes enn dem: dyriske, stinkende, smittet og smittsome» (Nussbaum, 2016, s. 204). Nussbaum trekk fram kvite-farga og menn-kvinner som vanlege par som i forskjellige situasjonar har rollene som dominerande og utstøytt. I ein slik tankegang har dei som er del av den dominerande gruppa stor grad av sympati med kvarandre, men dei viser ein påfallande mangel på sympati når det gjeld den utstøytte eller undertrykka gruppa. Nussbaum skriv at avsky for ei gruppe som definerast som utanfor det normale er ein emosjon som synast å vera universell for alle samfunn. Ho sett avskyreaksjonen i samanheng med andre emosjonar. «Fordi stigmatisering av andre synes å være en reaksjon på engstelse over egen svakhet og sårbarhet, kan ikke slik adferd endres uten at man går nærmere inn på den dypere engstelsen. En måte å gjøre dette på er [...] å lære praktisk samfunnskompetanse» (Nussbaum, 2016, s. 200). Med dette meinast at å lære samfunnskompetanse kan dempa kjensla av svakheit. Ved at det skjer vil moglegvis undertrykkinga av «svakare» grupper reduserast.

3.2.3. Emosjon og narrasjon

Emosjonar er kompliserte. Det er naudsynt med ein større kontekst for å forstå dei mange variasjonane dei kjem i. Det same er naudsynt for å kommunisera dei gjennom litteraturen på eit tilstrekkeleg måte. Nussbaum skildrar behovet for kontekst på følgande måte: «En følelses fulle og hele historie fordrer nemlig en narrativ form for at den skal kunne utvikles fullt ut, i samspill med andre følelser og livsformer» (2016, s. 139). Emosjonar eksisterer ikkje

i eit vakuum, men kjem som ein følge av alt som har skjedd tidlegare, og konteksten når den eksisterer. Teoretiske tekstar og sakprosatetekstar kan ifølge Nussbaum ikkje greia godt nok ut om emosjon og kjensler, fordi kjensler ikkje er laga for å kommuniserast gjennom denne typen form og språk. Emosjon høyrer tett saman med sin form, «de narrative *formene* er kilder til følelsemessige strukturer, de er paradigmer på hva vi opplever at følelser *er*» (Nussbaum, 2016, s. 139).

Fordi emosjon, form og struktur heng saman er like viktig å analysera form og struktur i ein tekst som anna innhald. Nussbaum understrekar at verken liva våre eller forteljningane våre er formlause. «Fortellinger er konstruksjoner som gjenspeiler bestemte livsmønstre, som de i sin tur bidrar til å forme. Derfor må vi alltid spørre om hvilket innhold de litterære formene som sådan gir uttrykk for, hvilke strukturer de fremstiller og maner til liv» (Nussbaum, 2016, s. 162). I skjønnlitteraturen er forma eit medvite val i kommunikasjonen av emosjon, og derfor er det viktig å undersøka denne som ein aktiv del av kommunikasjonen. Forma kan visa til den raude tråden i opplevinga av emosjon gjennom eit heilt liv, som i «Skaff meg en synder å tilgi» (A. Prøysen, 2014g) og kva konsekvensar det kan ha. Forma kan òg understreka innhaldet sitt framtidfokus ved å skapa prolepser, som i «14. oktober» (A. Prøysen, 2014a).

Viktigheita av handlingsforløp var viktig for Aristoteles òg. Forma og eit «forskjønnet» språk er det som formidlar emosjonaliteten som er spesiell for den greske tragedien (Aristoteles, 1989, s. 35). Forma skapar «omslagene og gjenkjennelsene» (Aristoteles, 1989, s. 37), som er det som grip sjela til tilskodaren i størst grad. Desse funksjonane av forma er noko av det Aristotelen omtala som delar av fabelen, *mythos*. *Mythos* frå den greske originalen av *Om diktekunsten* har to norske tydingar ifølge Jostein Børtnes. Det kan vera både hending og handlingsforløp (Børtnes, 1989, s. 21). Dermed kan det forståast som at Nussbaum skriv om det same som Aristoteles gjorde tidlegare.

3.3. Brian Massumi om emosjon

Brian Massumi skriv i boka *Politics of Affect* at «affect [...] is a dimension of life – including of writing, including of reading – which directly carries a political valence» (Massumi, 2015, s. vii). Emosjon er sentralt for alt me gjer, og det me kjenner kan ha politisk påverknad. I kapittelet som erstattar konklusjon i den same boka gjer Massumi eit poeng ut av kva affekt og emosjon ikkje er. Det er spesielt 12 karakteristikkar han meiner at ikkje stemmer på emosjon, sjølv om det er det er vanleg å tru det (Massumi, 2015, s. 205). Frå desse vil eg plukka ut ei

handfull som er spesielt viktige for emosjonalitet i litteratur. Det er at dei er individuelle og asosiale, at dei er naturlege og at dei er naturleg gode.

Sjølv om det konkrete emosjonelle uttrykket kan variera frå individ til individ vil generelt vera så mykje like trekk mellom uttrykka at dei kan kjennast at som uttrykk for det same i heile populasjonen (Massumi, 2015, s. 205). Derfor er det relevant å sjå etter manifestasjonar av emosjonar i litteratur, fordi det kan forventast at lesaren og karakterane i teksten har den same oppfatninga av kva type emosjon som blir uttrykt. Etersom emosjon ifølge Massumi finst i rommet mellom personane kan det ikkje vera asosialt. Emosjon handlar om å bli påverka, og å vera open for å bli påverka. Han skriv vidare at «affect is the ongoing immediation of the social» (Massumi, 2015, s. 206). Dei emosjonelle uttrykka vil altså spegla sosiale tendensar over tid, mellom anna fordi det er i den sosiale interaksjonen mellom karakterar at dei finn stad.

Ei av oppfatningane om emosjon som forskjellige fagområde er ueinige om er om emosjon og affekt er naturleg eller kulturelt. Er det lært, eller er me fødde slik? Massumi hevdar at «affect is of the nature of culture» (Massumi, 2015, s. 208). Eg forstår det slik at han meiner at emosjonar eksisterer i grensa mellom dei to. Slik kan påstanden om universalitet gjelda frå naturen, mens det er mogleg å læra emosjonelle uttrykk gjennom det sosiale samspelet med andre. For eksempel vil ein kunne sjå på andletet og høyre i stemma til eit barn at det er sint, begge desse er sannsynlegvis meir naturlege uttrykk. Om barnet, når det blir eldre, kastar ein snøball i døra til naboen har det med vilje brote sosiale konvensjonar fordi det er sosial einigheit om at det ikkje er greitt, og berre sinne eller stor frustrasjon vil fungera som ein akseptabel forklaring på handlinga.

Den siste feiloppfatninga eg vil ta for meg her er at emosjonane er gode. Innanfor vanleg etikk vil emosjon kategoriserast som etisk nøytralt. Massumi skriv at «affect can be fascistic or progressive; reactionary or revolutionary», og at kva for ein det er vil vera avhengig av motivasjonen til den som viser emosjonane (Massumi, 2015, s. 209). Derfor meiner han at emosjon treng sin eigen etikk. Dette stemmer saman med det Nussbaum arbeidar med, og som vart greidd ut om i kapittel 3.2.

3.4. Greimas' aktantmodell

Til slutt vil eg greia ut om Greimas aktantmodell, og korleis den kan vera nyttig i analyse av emosjon i tekst. Aktantmodellen er ein modell som visar typiske og vanlege handlingsmønster. Den systematiserer menneskelege handlingar og oppførsel. Modellen vart utvikla av Algirdas Julien Greimas. Ein aktant er ei av funksjonane på handlingsforløpet ein karakter eller ei kraft

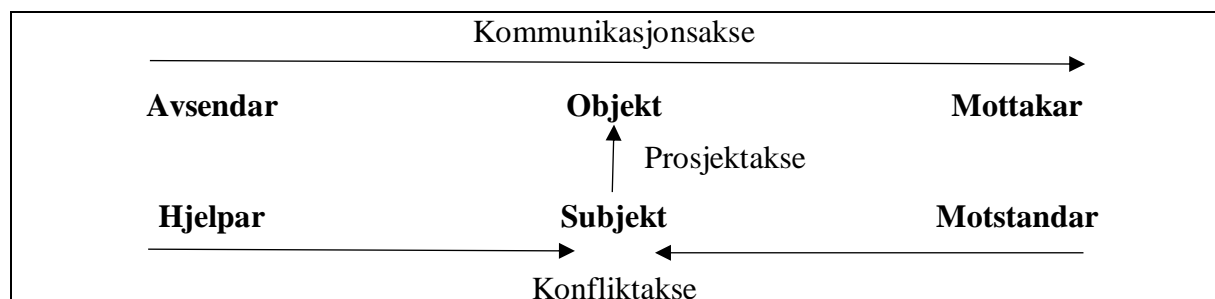
i teksten kan ha. Spesielt blir den bruka om eventyr, men den kan og brukast i narrativ analyse av anna litteratur, som andre korttekstar og drama. Greimas skriv at narrativ analyse og kan brukast utanfor eventyr og mytologi. Narrative strukturar er ifølge han ikkje berre til stades i forteljingar, men i anna kunst og språk òg (Greimas, 1987, s. 63-64). Altså kan aktantmodellen brukast som eit skjema over handlingsmønster i både i litteratur og i andre formar for kommunikasjon. Eit av dei sentrale bruksområda for aktantmodellen er at den kan visa emosjonelle mønster i handlinga i ein tekst, fordi emosjonar er ei viktig drivkraft i liva til karakterane.

3.4.1. Bakgrunn for modellen

I boka *Semantique structurale* frå 1966 forsøker Greimas å utvikla ein generell aktantmodell. Han kombinerer dei mange utkasta til aktantmodellar som fanst på fleire vitskapelege område. Han legg vekt på at modellen han skapar spesielt er ein kombinasjon av modellar for semantikk, eventyr og drama, men at liknande modellar finst utover desse. Greimas nemner Propp og Souriau sine modellar spesielt, som brukar to og tre fleire aktantar i sine siste modellar (Greimas, 1974, s. 281). Sett bort frå nokre få forskjellar i kor mange aktantar dei brukar, og namna på desse, er dei tre modellane veldig like. Greimas skriv at «det interessante ved Souriaus ideer ligger i, at han har påvist, at aktantfortolkningen kunne anvendes på en type beretninger, nemlig teaterværker, som er såre forskjellige fra folkeæventyret, og at resultatene deraf kunne sammenlignes med de førstnevnte» (Greimas, 1974, s. 280). Det er eit teikn på at modellane viser noko universelt at dei så lett lar seg kombinera.

3.4.2. Aktantmodellen

Den modellen Greimas enda opp med er relativt enkel. Han argumenterer for at nettopp fordi modellen er så enkel er den meir brukbar og universell enn andre, tidlegare modellar.



3.4.3. Aktantane

Pilene i modellen illustrerer dei forskjellige aksane aktantane handlar innanfor; konfliktaksen, kommunikasjonsaksen og prosjektaksen. Det sentrale motsetningsparet i modellen er mellom subjekt og objekt langs prosjektaksen. Subjektet er karakteren som vil oppnå noko, og objektet er ein representasjon for kva karakteren vil oppnå. Subjekt og objekt blir sette i vidare kontekst langs dei to andre aksane i modellen. Kommunikasjonsaksen, med aktantane avsendar og mottakar, viser kven som har makt til å gi subjektet det hen vil oppnå, og kven som får objektet til slutt. Langs den siste aksen, konfliktaksen, blir det tydeleg kven som hjelper subjektet vidare, og kven som står i vegen. Karakterane i forteljingar kan opptre på ulike måtar, men kan likevel ofte reduserast til desse seks aktantane.

Det er emosjonelle krefter som knyt dei seks aktantane saman, og spesielt subjekt og objekt. Subjektet har eit ønske. Ønsket kan vera grunna i begjær eller frykt. Subjektet blir påverka av omgivnadene, som skapar emosjonelle uttrykk frå subjektet. Souriau foreslo ei liste over dei emosjonane som verkar på subjektet. Denne lista inneber mellom anna dragande krefter som kjærleik, fanatisme og behov av forskjellige slag. Som ein motsetnad til dei dragande kreftene står dyttande krefter som «alle slags frykt» (Greimas, 1974, s. 288-289).

3.4.4. Aktør og aktant

Det er viktig å skilja mellom omgrepa aktør og aktant. Ein aktør er ein som handlar. Dei fleste, om ikkje alle, karakterane i eventyr og anna litteratur handlar. Derfor er det mange som kan ha funksjon som aktør. Dei seks omgrepa som er inkluderte i aktantmodellen er dei aksepterte aktantane, rollene som ein karakter kan utfylla i relasjonen til kvarandre og til prosjektet.

Det er ikkje slik at forteljingar berre har seks karakterar, eller aktørar, der kvar passar til ein aktant i modellen. Ein kan ha både færre og fleire aktørar enn aktantar. Forskjellen i talet på aktørar og aktantar løyser seg ved at Greimas teiknar opp det diagrammet som er ved sida her. «A» er aktanten og «a» er aktøren. Det

Greimas viser er at fleire aktørar kan ha rolla som den same aktanten. Det kan til dømes vera fleire enn éin hjelper på vegen mot målet, og fleire motstandarar. Greimas understrekar òg at det ikkje er noko som står som hinder for at den same aktøren kan bli plassert som fleire aktantar på ein gong (Greimas, 1974, s. 282-283).

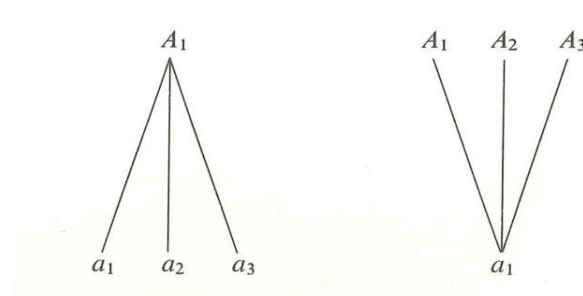


Diagram 1: relasjon mellom aktør og aktant

(Greimas, 1987, s. 106)

Ofte blir det sett likskapsteikn mellom karakter og aktør i ein tekst, men modellen kan bruka fenomen eller emosjonar som aktantar. Mellom anna har Irene Engelstad gjort det i sine analysar av Amalie Skram (Engelstad, 1984).

3.4.5. Min bruk av modellen

Som eg allereie har gått gjennom har prosastubbane til Prøysen mange trekk frå formelbaserte sjangrar, mellom anna frå eventyr. Derfor kan det vera nyttig å bruka Greimas sin aktantmodell aktivt i analysekapitla. Noko eg har merka meg i arbeidet med analysane er at påfallande ofte er det mogleg å plassera emosjonar som ein eller fleire av aktantane, og derfor kan det vera aktuelt å sjå korleis modellen kan hjelpa forståinga av det emosjonelle i stubbane. Eg vil bruka aktantmodellen som ein støtte for å få oversikt over den strukturelle oppbygginga av emosjonane i stubbane. Eg vil ikkje bruka den i alle analysane, men i dei stubbane der eg ser ein spesiell nytte av å stilla emosjonelle funksjonar opp på denne måten.

3.5. Oppsummering

Det har blir skriva om kunst og emosjon sidan antikken. I dag er det viktig på fleire vitskapelege område. Per Thomas Andersen og Patrick Colm Hogan er dei viktigaste innan affektiv narratologi i Noreg og internasjonalt. Det emosjonelle rommet har forventningar knytt til seg. Karakterar kan handla i tråd med forventningane, eller bryta med det forventa. Eit brot vil utløysa ein emosjonell respons frå andre karakterar og lesaren. Eit brot med koden kan skapa ubehag. Det performative laget handlar i tråd med emosjonen, det analytiske laget forklarar det. Triggerfiguren er ein indikasjon på det forventa. Karakterar blir påverka av både indre og ytre impuls kjelder. Dei indre impuls kjeldene kan vera emosjonane deira. Det er eit instinkt å villa forstå kvifor andre gjer som dei gjer. Dei kan handla pga. kven dei er eller kva andre gjer mot dei. Emosjonelle uttrykk er universelle, og lesaren kan derfor kjenna igjen emosjonane til karakterane. Mennesket vil sjå seg sjølv i kunsten, og herma etter det dei ser. Det vil sjå korleis det er forventa å reagere. Ved å handla som forventa viser det aksept for samfunnsforteljinga. Ved å kjenna andre gjennom litteratur, og læra samfunnskompetanse, vil lesaren handla betre mot andre menneske. Emosjonar eksisterer ikkje i eit vakuum, kontekst er naudsynt for å analysere det. Derfor må form og innhald henga saman. Aktantmodellen viser korleis emosjon kjem til uttrykk strukturelt. Emosjon kan ha ein aktiv rolle i aktantmodellen.

4. Draum

*«En ska itte setta seg og vente på å få det bra,
en ska hjelpe tel det en kan for å få vara med på livet!»*

(A. Prøysen, 2014j)

Draumen som kjensle er vanskeleg å definera. Den inneber eit ønske for framtida, og eit håp om at livet kan bli betre. Draumen kan vera den kjensla som gjer det verd å leva livet, fordi den gir livet eit innhald og eit mål å arbeida mot. I tillegg handlar draumar om kvar du vil handlar den òg om kva du vil vekk frå. Emosjonen er ei blanding av begjær, ønske og håp, det er ein emosjon som kriblar i brystet og driv folk framover. Draumen kjem ikkje berre til deg, du må arbeida for den, slik Anna seier i sitatet over. Draumen du har seier mykje om kven du er eller kven du vil vera.

Prøysen kjem ofte attende til draumar i stubbane sine. Karakterane er ikkje nøgde med å vera der dei er, dei vil endra livet sitt til det betre. Ønsket om å ha det bedre gjeld spesielt kvinnene i stubbane. Dei tek tak og trassar frykta si for å nå draumen. Denne draumen treng ikkje vera noko stort, det kan vera om den flotte raude kjolen som ikkje er heilt sosialt akseptert, eller å vera den populære jenta i bygda. Felles er at draumen om å ha det betre er så sterk at karakterane er reddare for å mista draumen enn dei er for frykta.

Dei to stubbane «14. oktober» og «Visa om livet» viser til saman tre forskjellige draumar, og tre forskjellige vegar mot dei. Nyjenta i «14. oktober» står klar til å kasta seg ut i det ukjende. Ho reflekterer over kva ho fryktar, men står klar til å kjempa seg gjennom det. Kva ho vil oppnå får ikkje lesaren vita. Anna og Klara i «Visa om livet» har ein draum me veit kva er, men to forskjellige innstillingar til korleis dei skal nå draumen. For ei av er frykta for det ukjende og usikre så sterk at ho ikkje tørr gå ut døra, mens den andre er reddare for å ikkje vera med på livet, så ho spring ut så tidleg som ho kan.

I dei følgande to analysane vil eg bruka Greimas' aktantmodell i større grad enn i dei andre analysekapitla. Aktantmodellen er nyttig fordi draumen heng så tett saman med målet, det er noko karakterane vil oppnå. Altså er både subjekt og objekt klare. I tillegg er det tydeleg at i begge dei valte stubbane, og kanskje generelt, er det emosjonar som kjempar mot at karakteren skal nå målet sitt. Ofte er dette frykta for det ukjende. Derfor blir det til at emosjonar har rolla som hjelpar, motstandar og objekt, og dette kan det vera spesielt interessant å undersøka.

4.1. «14. Oktober»

«14. oktober» (A. Prøysen, 2014a)² er den aller første stubben i samlinga, og den første prosastubben som blei publisert i *Arbeiderbladet*. Der sto den på trykk 13. oktober 1951. I denne stubben skriv Prøysen sterkt om korleis det er å vera ein av dei lågaste på rangstigen i det rurale samfunnet. Dei må flytta frå gard til gard for å få arbeid, kost og losji. Han plasserte seg som ein som skreiv om det rurale på både godt og vondt, og at livet ofte kan vera ei blanding av smerte og glede.



Figur 1: ("14. oktober," 1951)

I denne stubben brukar han omgrepet «bokprat». Bokprat er ein tilstand der ein romantiserer livet til arbeidande folk på bygda, utan å visa nokon grad av forståing for kor hardt og tungt det eigentleg er. Mest kjent er dette omgrepet i romanen «Trost i taklampa». Gunvor Smikkstugun kjem heim att frå byen og hamnar i konflikt med dikteren Lundjordet om korleis livet faktisk er for plassfolket. Ho meiner at det er hardt, og at det må vera lov å drøyma om å dra til byen, mens han seier at plassfolka (som han ikkje er ein av sjølv) burde sjå det vakre og ekte i arbeidet dei gjer (A. Prøysen, 2014i).

«14. oktober» handlar om ei jente som skal byrja i ny stilling på ein ny gard i morgon. Mens ho pakkar saman tinga sine tenker ho på korleis morgondagen kjem til å bli og kven ho kjem til å møta. Samstundes tenker ho på draumen sin, den som gjorde at ho avgjorde at ho skulle dra vidare etter to år på same gard. Draumen er ein sterk emosjon, og den har fått jenta til å dra vidare sjølv om ho er redd for å ikkje passa inn, og sjølv om ho veit at det blir ubehageleg. Denne jenta har ikkje noko namn som me får vita om, og derfor vil eg kalla henne for «jenta» eller «nyjenta.» Illustrasjonen over følgde med publikasjonen. Der har verken nyjenta eller den som hentar henne andlet, noko som passar godt saman med det manglande namnet. Desse to uttrykka saman gjer nyjenta meir anonym, men òg meir generell.

4.1.1. Narrativ struktur

Stubben byrjar med at «ja, det var itte før i mårå det da, men nyjenta driv og pakke i kveld.» Når ein ser på publiseringsdatoen for denne stubben, 13. oktober 1951, kan ein sjå at den første

² Alle sitat utan referanse under 4.1. er henta frå denne kjelda. Alle andre står med tilhøyrande referanse.

setninga i sjølve teksten er ein direkte kommentar til tittelen. Slik blir det etablert to separate tider før noko anna blir fortalt. I morgon, den 14. oktober, skjer det noko ho må førebu seg på i dag, den 13. oktober. Den raske introduksjonen etablerer altså to tider. Den gir og morgondagen til den sentrale tida i stubben. Derfor er stubben heile tida retta framover. Nyjenta, forteljaren og lesaren ser på framtida og kva som kan skje der, men er framleis i notida. Tida bevegar seg mellom dei to etablerte tidene, og det er ikkje alltid heilt klart kva for ei tid ein er i. Det uklare i dette høvet har mykje å gjere med det spesielle valet om å nytta verb i notidsform i framtida i tillegg til i notida. «I mårå tidlig sitt a på mjølkkjerra» byrjar det andre avsnittet med. Det står ikkje at ho kanskje skal, eller kjem til å sitja på kjerra. Seinare «går» kokka i kjøkkenet, og ho «står» på gardsplassen. Dette er sikre ting som det ikkje er nokon tvil om, og nyjenta lever seg inn i morgondagen.

Det er fire avsnitt som høyrer til notida. Dei skil mellom dei fire prolepsene. Omgrepet prolepse blir nytta her i vid forstand, for det er ikkje snakk om å føregripa ein faktisk situasjon, men ein hypotetisk situasjon. Likevel fungerer dei som innskotne blikk inn i ei framtid, og derfor meiner eg at det er riktig omgrep her. Felles for alle dei proleptiske avsnitta er at dei er skrivne i notid. På grunn av bruken av notid verkar draumen meir levande og meir nærliggande. Språket gjer det tydeleg at ho tenker framover, men at det skjer i dag. Derfor skapar det òg ei sterk forventning hos lesaren.

Dei to første prolepsene framstiller ei undring over kven som møta nyjenta på stasjonen. Er det bonden, sonen hans, stallkaren, ein frå «motvekta» eller ein ny gardsgut? Her er det tydeleg ikkje sikkert kva som vil skje, det er utstrekt bruk av ord som «kan», «om» og «kanskje». Dei usikre orda skaper ei kjensle av usikkerheit om kva som kjem til å skje, og understrekar det hypotetiske i situasjonane som blir fortalde. Nyjenta reflekterer over kva som kjem til å skje dersom kvar av moglegheitene skjer. Kjem ho til å få hjelp i ein vanskeleg situasjon eller står ho så åleine som ho kjenner seg?

Dei neste to prolepsene har ei anna form enn dei i avsnittet over. Orda som modererte innhaldet i dei første prolepsene er ikkje til stades her. Det er slutt på å vera usikker. Her er nyjenta sikker på at det er uunngåeleg at morgondagen må vera vond. Det blir greidd ut om alle dei små situasjonane som kjem til å finna stad. Ho veit at dei vil sjå på henne, ho veit at ho kjem til å kjenna seg stygg. Ho veit at det kjem til å vera vondt når ho må spørja om kva ho skal gjera. Kanskje førebur ho seg på det verste slik at ho heller kan bli positivt overraska når ho kjem til den nye garden i morgon.

Tidsorganiseringa speglar draumen konkret i strukturen. Den er så framtidsretta at framtida kjem nærare. Det verkar som om framtida er notid. Nyjenta reagerer emosjonelt på

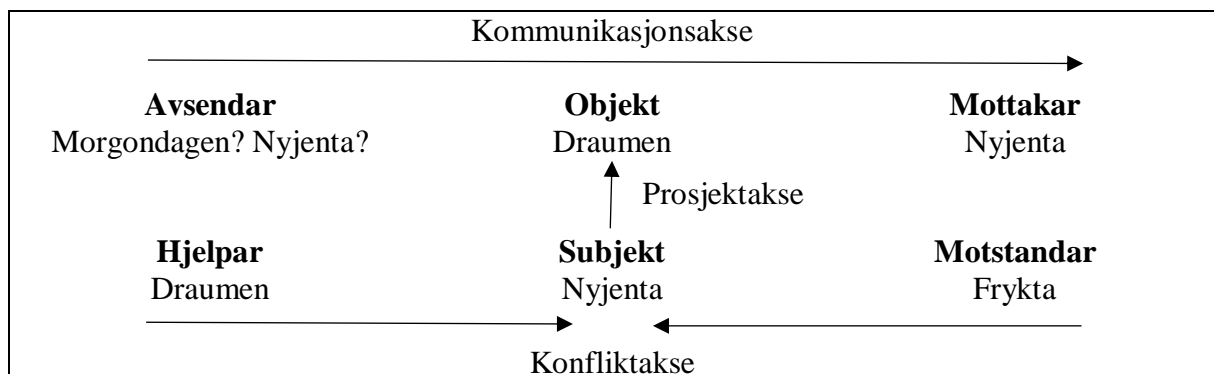
kva som kjem til å skje, som om det var no. Framtida blir forbunde med noko vondt og ubehageleg. At nyjenta likevel dreg viser mykje viljestyrke, og styrken til draumen.

4.1.2. Karakterar

Nyjenta er den viktigaste karakteren i denne stubben, og den einaste som er med i meir enn berre nokre få setningar. Nyjenta blir ikkje omtala med namn nokon gong i stubben. Ho er enten «nyjenta», som er slik ho tenker på seg sjølv, eller «stugujenta», som er slik ho tenker at kokka på den nye garden vil omtala henne. At nyjenta ikkje har namn er viktig for å forstå henne, og det seier minst to ting om henne som karakter. For det første er ho ikkje eit spesialtilfelle, men representerer noko meir universelt. Ho er ei av mange som kjenner på dei same kjenslene, og ei av fleire som dreg ut etter draumen denne hausten. Ho er ein typekarakter, så det er ikkje viktig kva ho heiter. For det andre tenker ho om seg sjølv at ho er ny allereie før ho dreg frå garden der ho har vore dei siste to åra. Ho har lagt bak seg det gamle, og ser berre framover. Ho er både klar for og søker det nye. Det å vera i bevegelse er altså viktig for henne.

Nyjenta er skeptisk til alle dei ho kallar for «fræmenfolk.» Denne termen ser ut til å bli nytta om alle ho ikkje kjenner allereie, og i alle fall dei ho kjem til å møte dagen etter. Dei framande kan vera kven som helst, og dei kan komma med veldig forskjellige sosiale kodar. Saman er dei ei god fysisk representasjon for frykta og uvissa som nyjenta kjenner på når ho tenker på morgondagen.

I analysen av karakterane og rolla dei spelar i denne stubben kan aktantmodellen vera nyttig. Det er spesielt interessant å bruka aktantmodellen her fordi emosjonar kan fylle rolla som fleire av aktantane, sjølv om desse emosjonane ofte blir representerte av karakterar i stubben. Når eg sett dei ulike aktørane inn i modellen ser den slik ut:



Nyjenta vil gjerne nå draumen sin. Denne vil ho oppnå for si eiga skyld. Derfor passar ho inn som både subjekt og mottakar i modellen. For å vera den personen ho vil vera, og nå

draumen, må ho dra vidare til neste gard. Ho må arbeida for det ho ønsker. Ho kan få litt hjelp på vegen av andre som er på den same reisa, men det er ikkje alltid mogleg å vita kven det er. Draumen er ikkje den same for alle, så ho må stå for dei verste prøvingane åleine. Likevel representerer dei andre som vil det same som henne draumen, og håpet om at det er mogleg å nå den. Draumen har rolla som hjelper i tillegg til å vera målet. Draumen fungerer som hjelper fordi draumen ikkje berre er noko nyjenta vil ha, men noko ho har i seg allereie. Det er draumen i ho, uroa i ho, som gir henne styrke og mot til å dra til den nye garden. Om ein ikkje bryr seg med draumen, treng ein ikkje endra noko som helst.

For å nå draumen må gjennom hindringane morgondagen gir henne. Ho treng ikkje å gå gjennom desse hindringane, men då må ho samstundes gi opp draumen sin. Målet må alltid stå klart for henne for at ho skal overkoma motstandaren sin, frykta. Frykta i stubben er representert ved stallkaren, kokka og bonden på garden. Felles for desse tre karakterane er dei står for noko nyjenta fryktar, og noko ho sannsynlegvis ikkje kan unngå.

Kven som er i posisjon til å gi nyjenta den draumen ho søker er meir uklart. Me veit at det berre er mogleg i framtida, så morgondagen er ein aktuell kandidat i denne aktanten. Ein annan aktør som er sannsynleg i denne rolla er nyjenta sjølv. Det er berre ho som kan passa på at ho får draumen, fordi ingen andre bryr seg, så vidt me veit frå teksten. Eit tredje alternativ her er at aktanten må stå tom. Alt etter kva draumen faktisk er, kan det vera at den ikkje er mogleg å nå, og dermed ingen som kan gi den til nyjenta. Denne usikkerheita understrekar vidare uroa draumen har med seg.

Draumen, objektet i modellen, er uklar. Me får aldri vita nøyaktig kva den er, eller kva som må til for å nå den. Den er ei uro i kroppen, ei kribling i sjela. Me får vita klarare kva den ikkje er. Nyjenta vil ikkje gro fast der ho er no, og ho vil ikkje bli ein som ikkje drøymmer meir. Ho vil ikkje bli bratt i nakken, og for å ikkje bli det må ho dra vidare. Me får òg vita at draumen er noko meir enn å unngå denne tilstanden. Kanskje er draumen så stor at den aldri kan nåast, uansett kor mykje hjelp nyjenta får, eller kor mykje ho kjempar seg gjennom motstandarane sine.

4.1.3. Emosjonalitet

Det emosjonelle i stubben blir ofte tett knytt til noko fysisk og kroppsleg. Tanken på draumen framkallar fysiske kjensler om «noe som klødde, noe som ville ut» og «denne rare uroa som bor i kroppen». Frykt og draum er to heilt sentrale emosjonar i stubben. Andre emosjonar spelar òg inn på ulike stadar i teksten.

Ofte blir morgondagen knytt saman med frykta. Mange lesarar kan kjenne seg att i skildringane av protagonisten som fysisk stygg. Ho er «bomsete og tjukk,» «ho har store tenner, og blank nåså har hu òg.» Koplinga mellom manglande tryggleik og stygt fysisk utsjånad er ei kjensle mange har hatt sjølv når dei kjenner seg usikre. Koplinga inviterer til sympati frå lesaren mot nyjenta. Deler av frykta for morgondagen er knytt til den uvissa nyjenta veit at ho må gjennom når ho blir henta på stasjonen. Uvissa som stemning representerast med mjølkekjerra. Uvissa henger tett saman med frykta, men har òg tette band til håpet. Nyjenta håper at ho gjennom å flytta til den nye garden kjem eit stad nærare draumen. Ho veit i alle fall at ho ikkje kjem nærare av å bli der ho er. Draumen er det som driv henne mot å bytta gard. Ifølge dei gamle lovene måtte ein gjerne gi varsel i god tid før ein kunne bytte gard.

4.1.3.1. Det emosjonelle rommet

Handlinga i stubben er plassert i forskjellige emosjonelle rom. Lesaren får ikkje noko informasjon om kvar nyjenta er i notida. Det er fleire detaljar knytt til kvar ho skal vera dagen etterpå, og korleis menneska der skal oppføra seg. Alt det som skjer i morgon er hypotetisk og ikkje reelt enda. Likevel er den hypotetiske situasjonen sannsynlegvis basert på erfaring. Nyjenta har flytta gard før, og ho har møtt mange andre som har gjort det. Derfor er tankane om kva som skjer dagen etter realistiske sjølv om dei ikkje er reelle.

Før den emosjonelle mikrogeografien kan undersøkast må delar av makrogeografien presenterast. Organiseringa av arbeidskraft er ein del av den emosjonelle makrogeografien i denne stubben. På 50-talet var det i løpet av eit år to flyttedatoar for dei som var i teneste på gardane, ein om våren og ein om hausten. Dei to datoane var 14. april og 14. oktober ("Faredag," 1987). Denne stubben er tydeleg knytt til haustflyttinga. I tillegg til nyjenta har gardsguten òg bytta arbeidsplass den same veka. Derfor er det tydeleg at det ikkje berre er jenta som flyttar på seg ut av det blå, men at ho gjer det innanfor det forventa av ei jente i hennar stand.

Av emosjonell mikrogeografi vil eg først peika på mjølkekjerra. Det blir knytt mykje usikkerheit til kva slags emosjonell kode mjølkekjerra skal ha, og nyjenta presenterer implikasjonane dei ulike variablane har for kva som vil vera det forventa i situasjonen. I uvissa kjem det fram fem forskjellige scenario, for den som møter henne «kan vara gardbruker'n sjøl, det kan vara sønn hass, og er det en tener som hu er det sjøl, så kan det vara stallkar'n,» det kan vera «motvekta» og det kan vera ein annan som er ny på garden. Kvar av desse vil komma med sitt eige innhald til kva den emosjonelle koden er. Om det er bonden eller son hans er det ikkje mogleg å spørja om korleis det er å arbeida på garden, fordi det kan gi feil inntrykk til sjefen første dagen på ein ny plass. Noko av det same gjeld for stallkaren, fordi han kanskje er for

mykje på sida til bonden, og ikkje vil seia noko gale om arbeidsforholda, eller høyra på nokon som spør om kva som kan vera negativt. Det vil heller ikkje komma fram noko positivt om dei ho kallar for motvekta hentar henne. Motvekta har aldri noko fint å seia om garden. I desse fire tilfella må nyjenta passa på kva ho seier, og frykta får ein sentral plass i rommet. Frykta gjeld spesielt for å gjera eller seia noko feil. Nyjenta meiner at «det beste er at han som hentar nyjenta, er ukjent sjøl.» Når dei er to nye saman kan dei prata meir ærleg om korleis det er på garden. Fleire samtaletema vil bli definert inn i det akseptable i rommet, og fleire spørsmål vil vera i tråd med det forventa. Denne uvissa spelar på lag med frykta som motstandar.

Etter turen kjem nyjenta inn på gardsplassen. Garden som emosjonelt rom er det minst to måtar å tolka på. Det at det kjem nye folk inn på garden kan tolkast som eit brot. Alle på garden har den same rytmen, og dei som kjem utanfrå har det ikkje. Å ikkje vera i den same rytmen som alle andre er noko av det nyjenta fryktar. Å gå inn i dette nye rommet vil innebera å ikkje kunne leva opp til forventingane andre og ein sjølv har. På den andre sida vil det å ikkje vera i rytmen ikkje forståast som å vera eit brot med det forventa fordi det er flyttardag. På flyttardagen kan den nye arbeidskrafta vera ute av takt med resten av garden. Brotet med rytmen er ein større del av det forventa desse to dagane i året. Det er ikkje ønskeleg for nyjenta at det skal vera så vanskeleg. Derfor tenker nyjenta seg at ho vil bruka morgondagen på å gjera det lettare for den som kjem etter henne.

Bokprat spelar ein sentral rolle i denne stubben, og det har ein spesiell rolle i forståinga av draumen til nyjenta. Allereie i det første avsnittet blir bokpraten nemnt. Bokprat er den eintydig positive og rosemalte skildringa av livet på bygda og arbeidet på gardane. For mange av dei som faktisk arbeider på gardane er det openbert at livet på bygda ikkje er så roseraudt, men at det kan vera vondt og tøft til tider. At bokprat-innstillinga finst hos delar av samfunnet kan skapa ei kjensle av mindreverd og at ein ikkje høyrrer ordentleg til. Det provoserer fram sinne og opprør. Bokpraten forsøker å avgrensa dei moglege kjenslene karakterane får oppleva til dei fine og gode. For nokon karakterar kan ei avgrensing av moglege emosjonar vera det ideelle, for eksempel for bonde og stallkar, medan andre – som til dømes dei underordna gardsarbeidarane – står framande overfor det. For desse står konseptet bokprat i kontrast til det reelle, der karakterane ønsker meir for seg sjølv, og ser problem i kvardagen sin. Nyjenta markerer sin distanse til bokprat-tankegangen. Dersom bokpraten skal leggest til grunn som det forventa, vil alt av klage, både på hendingar og på fysisk utsjånad, vera eit brot mot koden i rommet.

4.1.3.2. Performativ og analytisk emosjonalitet

Alle karakterane i denne teksten, bortsett frå nyjenta, er hypotetiske. Derfor vil dei ikkje komma rett ut med oppfatningar om emosjonalitet. Alle handlingane deira vil vera hypotetiske, men samstundes som dei er lada med meining, som andre uttrykk for performativ emosjonalitet. Eit eksempel på det er praten mellom nyjenta og den nye gardsguten. Dei pratar «lågt og fortruleg» saman. Sjølv om dei ikkje kjenner kvarandre frå før blir dei jambyrdige i denne handlinga. Begge gi uttrykk for at dei har ei felles forståing av korleis stillinga deira er og kven dei representerer. Ingen av dei har posisjonen til å seia høgt kva dei meiner. Dei kjenner sannsynlegvis at dei høyrer saman. Sidan karakterane ikkje seier alt dette rett ut, men lesaren må forstå det frå handlingane deira, er samtalen mellom nyjenta og den nye gardsguten eit typisk performativt uttrykk.

Eit anna performativt uttrykk er at «alle» på den nye garden skal stira på nyjenta når ho kjem. Dette kan forståast som ein manifestasjon av frykta for morgondagen. Det plasserer henne på utsida av den sosiale felleskapen. Kjensla kan dei fleste kjenna seg att i, det er ein allmenn frykt for å bli undersøkt «inn på underbuksa.» «Alle» rundt henne tenker stygge ting om henne. Stirringa kan vera eit performativt emosjonelt uttrykk for mistru, men fordi situasjonen er hypotetisk er det kanskje meir ein form for analytisk framferd frå nyjenta mot seg sjølv. Ho maner fram det ho er mest redd for.

Akkurat som nyjenta har lagt det gamle bak seg allereie før ho flytta, kan det gjennom det performative laget sjå ut som den gamle gardsguten på den nye garden har gjort det same. Nyjenta kan sjå for seg kva for eit rom ho må rydde når ho kjem til den nye garden. Kanskje veit nyjenta at ho må rydda fordi ho har rydda ut av slike rom før, men det kan òg vera fordi hennar rom på den gamle garden ser omtrent slik ut når ho dreg. Det er tydelegvis er vanleg å ikkje rydda ordentleg ut av det gamle rommet sitt. Å etterlata seg eit rotete rom viser ei uro og eit hastverk med å komma seg vidare. Nyjenta kan forstå kva den gamle gardsguten har kjent på, og han har ikkje forsøkt å skjula det. Denne uroa kan vera eit fysisk uttrykk for draumen. At nyjenta kjenner den att hos andre viser at draumen som emosjon er tilnærma universell.

Det er mogleg at alle karakterane nyjenta møter i den hypotetiske framtida er ein del av eit analytisk lag i teksten. At dei stirrar på nyjenta gjer det lettare for lesaren å forstå kor usikker ho er. Som nemnt seier dei ikkje rett ut kva dei eller andre opplever emosjonelt. Derfor kan dei kanskje heller kategoriserast som triggerfigurar.

Som vanleg i fleire av stubbane har lesaren ein analytisk funksjon her. Spesielt tydeleg er det fordi lesaren ikkje får vita spesifikt kva draumen er. Den er noko abstrakt, men samstundes noko allment. Det abstrakte ved draumen blir tydeleg fleire stadar; «Om han har

sett noe tel drømmen etter at han kom?», «de andre tenera gjør nar ta drømmen så lenge dom er i sikkerhet sjølv», og «han gir itte opp. Drømmen vinke en annan stann». Det er tydeleg at sjølv om «alle» veit om draumen er det ikkje alle som veit kva draumen eigentleg er. Dei kan tru at dei veit det, slik som den tidlegare gardsguten på den nye garden. Draumen er «dette rare som gjør at en vakne midt på natta og får lyst til å prøve noe nytt». Ein slik allmenn skildring av draumen gjer at den ikkje blir tidsspesifikk. Derfor kan ein lesar sitje 70 år seinare og tenka på sin eigen draum. Lesaren kan heia på nyjenta som om dei heiar på seg sjølv.

4.1.4. Tematikk

Denne stubben har, som mange andre stubbar, ein avslutning som inviterer til undring. Nyjenta reier på senga til den nye gardsguten, men ho tenker ikkje på han så mykje som ho tenker på draumen. Stubben avsluttar med følgande utsegn: «Her kæin du ligga godt». Kva legg ho i denne kommentaren? Ein kunne tenka at det er meint for han som skal ligga i senga. Ei utfordring med denne tolkinga er at kommentaren om at ho tenker på draumen sin ser malplassert ut. Eg trur at ho i overført tyding har gjort sitt beste for å leggja til rette for draumen sin, men òg for draumen til nyguten. Både han og ho har framleis draumen i behald, det at han flyttar er beviset for det. På den nye garden skal draumane få god plass til å veksa, dette er plassen der draumane kan utvikla seg vidare.

Frykta for å bli sitjande fast er eit av dei overordna temaa i denne stubben. Kontrasten mellom det tilstivna og det rørlege går at gjennom heile teksten. Dei som berre kritiserer andre, dei som har gitt opp draumen eller har blitt for glad i bonden representerer det frosne. Desse karakterane kan ikkje stolast på, og nyjenta gir uttrykk for at ho ikkje vil vera rundt dei så mykje. Ho blir dratt mot dei som er i endring. Den nye guten på garden er interessant, for det er berre han som kan fortelja korleis realiteten på garden er for dei som ikkje har stivna. Nyjenta viser òg interesse for han som har dratt vidare før ho kom til den nye garden. Han har heller ikkje stivna. Han representerer òg ønsket om å dra vidare. Fokuset på dei som ikkje er tilstivna kan visa at allereie før ho er komen til den nye garden tenker ho på å dra vidare derifrå. Dette kan vera fordi draumen sjølv er i rørsle. Den står ikkje stille, og står i motsetnad til det å bli sett i bås.

Nyjenta har tatt ei avgjersle for å endra livet sitt. Ho har avgjort at ho skal bytta gard, fordi ho er overtydd om at det er den einaste måten å både komma fram til og bevare draumen på. Dei stadige skildringane av kva som kjem til å skje dagen etter understrekar kva for ei stor motstand ho må gi seg ut mot. Det kan skje bra ting på vegen, som møtet med den nye gardsguten, men ho kjem til å oppleve fysisk smerte og ei stor usikkerheit som kunne få kven

som helst til å endra meining. For stor usikekrheit er kanskje det som har møtt med dei som har stivna fordi dei ikkje bytta gard i tide? Ho tenker at «kanskje hu var dom som fløtte ifrå den garden der hu tente og ut i det uvisse.» Altså har ho vurdert å ikkje prøva å nå draumen sin, men aktivt bestemt at tida er inne for å overkoma frykta si.

Den ubestemmelege draumen og frykta for morgondagen går igjen i heile stubben. Lesaren kan identifisera seg med begge desse. Fordi nyjenta veit at motstanden blir så stor, men likevel gir seg i kast med han, kan lesaren gjette seg til kor viktig draumen er for ho. Håpet om draumen, og lesaren sitt håp om at nyjenta får det til, blir større og sterkare av at morgondagen står som ei hindring ho må gjennom. Fordi draumen er viktig for nyjenta, har ho ein frykt for noko som står og ventar dersom ho blir på den same garden lenger. Hu kunne «resikert å vørti bratt i nakken og tenkt på alt dom skriv om trufaste hender om spade og grev.» Ho drøymmer om noko meir enn å vera nøgd med å arbeida med jorda. Ho vil ikkje bli ei av dei som trur at det er det største som finst. Bruk av verbtida trekker den skumle morgondagen nærare, og nyjenta tek avgjersla si trass i det skumle som nærmar seg. Ho let seg styra av den sterkaste emosjonen. I dette høvet er det emosjonen som vinn.

4.2. «Visa om livet»

«Visa om livet» (A. Prøysen, 2014j)³ vart publisert 29. mars 1952. I denne stubben møter lesaren dei to jentene Anna og Klara, som delar rom på garden der dei begge arbeidar. Arbeidet deira er mindre viktig i denne stubben. Det er kven dei er og korleis dei ter seg på fritida som er det viktige.



Figur 2: ("Visa om livet," 1952)

Begge jentene har ein draum om ei betre framtid. Dei fryktar kva som vil skje om dei går feil på vegen framover, og på denne vegen har dei berre seg sjølv og til dels kvarandre å støtta seg på. Draumen driv dei til å ta aktive val om korleis dei vil oppnå den. Samstundes er dei to jentene veldig forskjellige. Dei vel forskjellige vegar mot målet sitt. Der Anna er veldig aktiv i prosessen for å få ei betre framtid er Klara meir passiv. Forskjellen i aktivitetsnivå mellom dei to jentene blir reflektert gjennom heile stubben, både ved hjelp av ei visa på radioen og gjennom den performative emosjonaliteten. Radiovisa er ei vise Klara høyrer før stubben startar, men ho hugsar berre starten på den. Resten av songen

³ Alle sitat utan referanse under 4.2. er henta frå denne kjelda. Alle andre står med tilhøyrande referanse.

diktar Anna opp. Motivet med ei jente som ventar på ein mann utan å ta aktivt grep går at i fleire av stubbane til Prøysen. Likevel kjem det alltid noko godt ut av det.

4.2.1. Narrativ struktur

Denne stubben har fleire narrative trekk som skil den frå mange av dei andre stubbane. Det tydelegaste er at det er to gjennomgåande perspektiv. Denne dualiteten er gjennomgåande både i form og innhald i stubben. Prosastubbane er generelt så korte at det er naturleg at dei berre har eitt gjennomgåande perspektiv., med unntak av avslutningssetningane, der lesaren får eit kort innblikk i ein måte å sjå den aktuelle saka på som står som kontrast til resten. «Visa om livet» er ikkje spesielt lang. Sjølv om den er lengre enn fleire andre er han framleis berre nokre få sider lang. I tillegg til to perspektiv har stubben framleis den overraskande vendinga.

Dualitet

Denne stubben har ei todeling som går gjennom hele teksten. Heilt på overflata kan ein sjå at denne stubben er delt i to, ved at den har nummererte delar. I del éin ligg perspektivet hos Klara. Det er ho som startar dialogen med Anna, og det er ho som introduserer visa som er sentral for tolkinga av begge delane av stubben. Når Anna går ut blir perspektivet igjen hos Klara der ho ligg i senga og drøymmer om den bra guten ho skal få seg. I del to endrar perspektivet seg til å stort sett følga Anna mens ho dreg på lokalet for å finna seg ein gut, og når ho tek tak i kragen hans og truar han med seg heim att. På slutten av denne delen har Anna fått gifta seg, og Klara kjem på besøk. Dei to perspektiva eksisterer parallelt, og dei både utfordrar og utfyller kvarandre. Til slutt møter dei kvarandre i den siste scena. At det er to gjennomgåande perspektiv i stubben passar saman med at det er to karakterar som lever saman og som må forholde seg til kvarandre. Lesaren får presentert eit alternativt syn på kvart av perspektiva gjennom det andre.

Forteljaren presenterer ikkje eit tredje perspektiv i stubben som kan stå som kontrast til Anna og Klara. Derfor er det ingen som bestemmer at det eine perspektivet er meir rett enn det andre. Sjølv om det blir klart at berre Anna får oppnå draumen sin er det ikkje dermed bestemt av Klara ikkje vil, eller at Klara har heilt feil innstilling. Dei to perspektiva får stå åleine utan at utanforståande har noko å seia. På grunn av dette er det ikkje klart for lesaren kven dei skal kjenna mest sympati med. Draumane til begge jentene er like viktige.

Avsluttande vending

Denne stubben endar, som mange andre, med ein overraskande ending. Her er det kanskje mindre tydeleg enn andre stadar, og den er meir tvitydig. Klara dreg på besøk til den nygifte Anna når den andre sommaren kjem. Då er brudekista til Klara full for lenge sidan, så ho gir vekk noko av arbeidet sitt til Anna. Anna har ingenting slik frå før. Klara spør om Anna har det bra. Den tolkinga av dette spørsmålet eg trur passar best er at Klara endeleg har fått nok av å venta på den rette. Brudekista er ikkje berre full, den er for full. Det har gått for lang tid utan at ho har fått bruk for all førebuinga si. Derfor må Klara innsjå at ho må gjera noko sjølv for å få seg ein mann. Spørsmålet kan vera den siste hindringa Klara må gjennom. Ho er redd for at ho ikkje kjem til å ha det bra med ein gut som ikkje eigentleg er god nok for ho. Anna har aldri vore ordentleg. Om ho kan ha det bra, burde kanskje Klara òg kunna ha det bra?

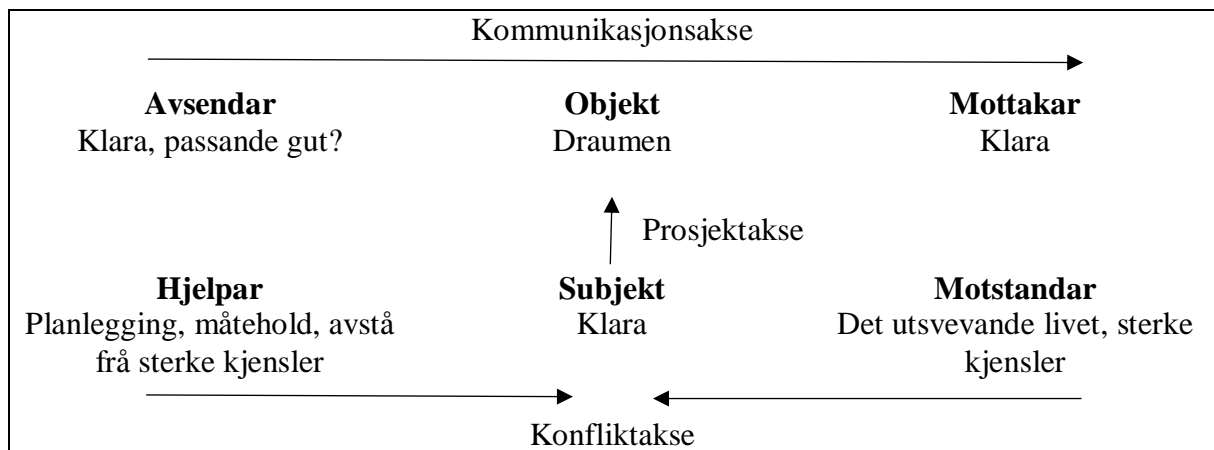
Det er svaret frå Anna som representerer den avsluttande vendinga. Lesaren ventar kanskje eit svar som sett eit moralsk preg på heile stubben, og at ei av jentene verkar meir moralsk høgverdig enn den andre. I staden svarar Anna utan å eigentleg svara på spørsmålet frå Klara. Ho seier at «bra- [...] en ska itte setta seg og vente på å få det bra, en ska hjelpe tel det en kan for å få *vara med* på livet!» Svaret kan indikera at livet ikkje skal handla om å ha det bra, men å «vara med.» Det er det som eigentleg er draumen. Ved å vera med på livet kan Klara òg bli så glad som Anna verkar som ho er. Då må Klara følga draumen, og ikkje la frykta stå i vegen for seg sjølv.

4.2.2. Karakterar

Det er berre to viktige karakterar i denne stubben. Det er Klara stugujinte og Anna kokk. Dei to jentene har heilt forskjellig gemytt. Det kan ein sjå dei første indikasjonane på når ein ser kva dei arbeidar med. Klara er stugujinte, ho skal halde orden og rydde, og ho skal ikkje finna på nye ting. Anna er kokk, og i det ligg det meir av ei skapande kraft. Det forskjellige gemyttet kan ein sjå i heile åtferda deira gjennom heile stubben. Dei to står som kontrastar til kvarandre, men òg som forsterkarar for åtferda til den andre. Anna er aktiv. Ho går ut for å treffa gutar om våren, har ganske fast følge om sommaren, og tek fast grep om guten sin om hausten slik at dei giftar seg neste vår. Ho er ikkje så oppteken av at alt skal vera sømmeleg. Å bli gift er trass alt betre enn å ikkje få nokon, og skal ho få nokon må ein ta grep sjølv. Klara er den meir passive av dei to, sjølv om ho ikkje sjølv vil oppfatta det slik. Ho syr dukar og ventar på å få seg ordentleg følge, og det gjer ho heile våren, sommaren og hausten. Ho får seg aldri nokon kar, men ho har brudekista klar og full til når han skulle dukka opp.

For å undersøka funksjonen til emosjonane i denne stubben har eg sett opp to aktantmodellar. Kvar av jentene får fungera som subjekt i sin eigen modell slik som dei gjer det i sitt eige liv, og i kvar sin del av stubben. Dette har eg gjort fordi ingen av dei står fram som meir eller mindre viktig enn den andre, dei er to sjølvstendige individ med kvar sine mål og metodar. Aktørar er ikkje avgrensa til éin aktant i éin modell. Sjølv om mange av aktørane er dei same er dei to aktantmodellane uavhengige av kvarandre. Begge jentene søker ekteskapet, om enn med forskjellige assosiasjonar, og begge ser eigen motstand i karaktertrekka til den andre.

Aktantmodellen med Klara har eg sat opp med spesiell vekt på del éin. Sjølv om stubben kan visa at ho endrar mening undervegs er det driftene frå del éin som er ledande i storparten av stubben. Aktantmodellen vil derfor sjå slik ut:

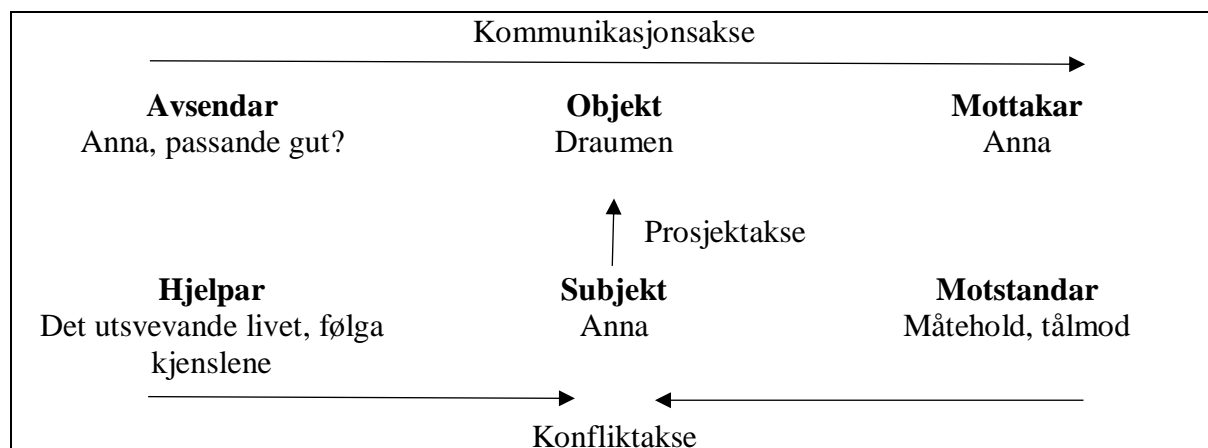


Draumen er objekt for Klara. Ho ønsker eit sømmeleg ekteskap. Han skal vera ein «bra» gut. Klara sine standardar for den passende guten er veldig høge. Ho tenker at han «itte dæinse og drekk» og han «stryk med handa over silkesømmen og syns det er slik det skal vara.» Både Anna og lesaren innser at det ikkje er realistisk å henga draumen om eit betre liv på ein slik gut. Det er ikkje sannsynleg at Klara nokon gong kjem til å finna ein som han. Ikkje berre fordi han ikkje finst, men òg fordi ho aldri går ut for å finna han. Fordi ho har eit urealistisk objekt blir òg valet av hjelparar og motstandarar feil. Ho trur at å leva opp til dei sømmelege standardane er den beste måten å vinna fram på. Ho gjer klar brudekista, fordi det er slik ho viser ein bra gut at ho er ei ordentleg jente. Dei eventuelle driftene i henne som har lyst til å gå på lokalet saman med Anna må undertrykkast for å nå draumen.

Det er berre Klara og den passende guten som kan gjera objektet tilgjengeleg for henne. På grunn av valet av metode som Klara brukar får aldri nokon gut moglegheita til å gi ho det ho ønsker seg. Derfor når ikkje Klara objektet sitt i løpet av stubben. Det kan hende at ho aldri

gjer det, det får ikkje lesaren vita frå teksten. Dersom slutten forståast som at ho har endra framferd kan det vera at ho når målet etter slutten på stubben. Ho har gått langt på vegen mot målet dersom ein tek omsyn til kvar ho starta, men ho har uansett framleis langt at.

Den andre aktantmodellen, den med Anna som subjekt, ser veldig lik ut som den for Klara, men med aktørane i posisjon som forskjellige aktantar. Mellom anna har motstandar og hjelpar bytta plass. Denne aktantmodellen ser slik ut:



Heilt frå starten har Anna eit heilt anna syn på ekteskap enn det Klara har. Ho veit kva ho har moglegheit til å ønska seg, og ho veit kva veg ho må ta for å komma fram. Ho drøymmer om det praktiske ekteskapet, fordi det ikkje spelar nokon rolle kva for slags gut ho er gift med så lenge ho faktisk blir gift. I løpet av stubben gjer ho nettopp det som er planen, og oppnår objektet sitt. For henne er ikkje den passende guten meir spesiell enn at han lar seg kapra. Ho tek den passende guten «i frakkekragen og riste han.»

Anna får motstand i løpet av sommaren når guten hennar blir kapra av ei anna jente. Konkurransen frå ei anna jente er ikkje problemet for Anna. Ho merkar at ho har tatt til seg karaktertrekka som Klara brukar som hjelparar. Ho har sett seg til å vente, og tru at guten skulle koma til henne. Det er i denne åtfærd ho har mista guten. Derfor ser ho på desse kjensletrekka som motstandarane sine. For å stå i ikkje bli stoppa av tålmodet tek ho aktivt grep for å visa seg som handlekraftig, og støtta seg betre på dei kjensletrekka som er på hennar side. I mindre grad enn Klara er Anna avhengig av at guten ho treng faktisk gir ho det ho vil ha. Ho tek saka i eigne hender, og verken guten eller den andre jenta som vil ha han har noko val.

Ei tolking av den siste kommentaren frå Anna er at Klara ikkje gjer nok for å nå draumen sin, mens Klara heilt til det siste legg merke til at Anna ikkje har duk på bordet sitt, sjølv som gift kvinne. Det at dei dømmar kvarandre driv dei til å halda meir på eigen metode. Klara ser at dei gutane Anna får ikkje er dei *bra* gutane, og derfor har ho sjølv rett i sin metode. Anna ser

at Klara ikkje får seg nokon gut, og ein kvar gut er betre enn ingen gut. Altså held Anna tettare på eigne haldningar.

Jentene verkar veldig forskjellige når ein les stubben første gong. Noko som kjem fram tydelegare når ein set aktørane inn i to parallelle aktantmodellar slik som her er at motiva deira, håpa og draumane deira er veldig like når alt kjem til alt. Dei har begge ekteskapet som mål, fordi det er berre gjennom ekteskapet at draumen deira blir tilgjengeleg. Dei har valt motsette metodar for å nå målet, men begge veit at det er kva dei sjølv gjer som avgjer om dei når målet. På same måte som i «14. oktober» er ikkje draumen berre objektet for prosjektaksen. Det er noko dei har inne i seg. Det er ei indre drivkraft, som heng tett saman med dei sterke emosjonane.

4.2.3. Emosjonalitet

4.2.3.1. *Emosjonell geografi*

Ein viktig del av makrogeografien i denne stubben er kravet om å inngå ekteskap for å vera ein del av det akseptable samfunnet. Ei jente som ikkje giftar seg blir sett på som rar, og det må vera noko gale med henne. Gjennom ekteskapet får ein fleire rettigheter og moglegheita til å bestemma meir over seg sjølv. Ekteskapet vil ta med seg ei kjensle av fridom. Framtida blir mykje sikrare og meir føreseieleg. Derfor blir det så viktig for Anna og Klara å gifta seg, sjølv om dei i starten ikkje har funne den rette guten enda.

Kontrasten mellom dei to jentene speglar seg òg i deira forhold til det fysiske rommet dei er i, og korleis dei bevegar seg i det. For Klara er det trygt å bli der ho er, dei fire veggane held det skumle, det lite sømmelege, ute. Det delte rommet blir ein trygg festning for ho. Den held frykta ute. Sjølv om det er implisitt at Klara går ut av rommet for å arbeide er ikkje det noko som blir nemnt direkte før ho dreg på besøk til Anna i slutten av del to. Den einaste bevegelsen som blir gitt Klara i teksten er at ho legg seg bakover i senga. Denne handlinga forankrar relasjonen mellom henne og rommet. At ho legg seg bakover understrekar passiviteten hennar, men òg kjensla av avmakt. Anna spring inn og ut av rommet for å dra på lokalet gjennom heile stubben. For henne er ikkje rommet ein festning som held det farlege ute, men heller held draumen ute. Det er utanfor veggane at resten av livet er. Når ho er i rommet førebur ho seg på å bevega seg ut av det, ho «står påkledt med handa på dørhandtaket.» Alt i oppførselen hennar viser at ho vil ut frå rommet.

Det kjem aldri nokon gut inn på rommet. Dei må halde seg utanfor grinda. Slik blir rommet til ein stad for det sømmelege og det forsiktige, mens alt utanfor grinda er liv, draum og ei betre framtid. Det er utfor rommet at Anna kaprar guten sin, og ho flyttar ut av rommet når ho har gifta seg. På slutten av stubben går Klara òg ut av rommet når ho følger etter Anna. Ein mogleg tolking av denne handlinga er at Klara er klar for å gå utfor komfortsona sin for å endeleg nå målet sitt. Ho er klar for å møte frykta som verda utanfor rommet representerer.

4.2.3.2. *Performativ og analytisk emosjonalitet*

Anna og Klara viser veldig forskjellig performativ emosjonalitet. Anna har meir kraftige rørsler, ho «rusker og riv i tjukk svart permanent» og gir guten sin «en kraftig klem.» Ho har henta fram sykkelen sin mens det enda er snø og skare ute. Dette viser henne som den aktive av dei to jentene, og som ei som ikkje reflekterer så mykje over alle handlingane sine. Ho er ikkje den som skal vente til tida er rett. Klara derimot legg seg bakover i senga, ho ventar at guten skal stryka «med handa over silkesømmen,» og tek alt med ro. Ho skal ikkje kasta seg etter ein gut berre for å bli avvist.

At auga er sentrale i det emosjonelle uttrykket er eit trekk som går att i fleire stubbar. Her er dei ein del av det performative uttrykket, og som ein vidare understreking av forskjellane mellom dei to jentene. I del ein står Anna føre spegelen. Ho inspiserer korleis ho ser ut, men det viktige her er at ho har auga opne. Denne oppførselen er som direkte kontrast til Klara som aktivt legg handa over auga for å stenga ute alt som distraherer henne frå å komma på songen frå radio. Denne kontrasten i performativ oppførsel underbygger forskjellen mellom den utåtvende Anna og den innvende Klara.

I avslutninga kjem spørsmålet «har du det *bra* da, Anna?» føljt av eit vagt svar frå Anna. Kva som ligg i spørsmålet frå Klara er ikkje sikkert. Spørsmålet er altså eit performativt uttrykk utan nok informasjon til å analysere det. Spørsmålet kan vera dømmende, fordi Anna ikkje har duk på bordet, nokon bra mann eller bra omgangskrets. Kanskje har Klara tatt med seg duken for å visa at Anna er avhengig av at andre tek seg av det ordentlege for ho. Den siste tolkinga ser eg som mindre sannsynleg fordi dei to jentene trass alt ser ut til å komma godt overeins, og dei vil det beste for kvarandre. Ein annan mogleg tolking eg ser er at spørsmålet kan vera frå ein tapande part til ein vinnar. Anna har nådd objektet sitt, og Klara er ikkje i nærleiken av å nå sitt. Kanskje håper ho at om ho sjølv ikkje er glad så kan i det minste ho som har alt vera det. Eg trur at denne tolkinga er meir sannsynleg enn den første. Samstundes vil denne analytiske framferda kanskje vera meir resignert enn det er grunn til å tillegga Klara.

I den siste linja av stubben ler Anna «som bære hu kunne det.» Kva som ligg i dette performative, emosjonelle uttrykket er vanskeleg å svare på. Etersom stubben endar her er det tydeleg at det er opp til lesaren å tillegga uttrykket årsak. Ler ho av Klara som kjem krypande for å få råd om korleis ho bør gå fram? Ler ho fordi ho er lykkeleg? Det skapar ei forvirring som får lesaren til å undra seg meir over kva slags menneske dei to jentene eigentleg er.

Denne stubben har ikkje eit tydeleg analytisk lag. Denne funksjonen blir i stor grad gitt til lesaren. Det er tydeleg at det meste av performativ emosjonalitet i stubben har fleire moglege tolkingar. Dette er det opp til lesaren å vela mellom. Det er òg opp til lesaren å driva med årsaksattribuering. Stubben gir ikkje svar på kvifor jentene handlar og reagerer slik dei gjer.

Dualiteten og forskjellen mellom dei to jentene går att i kontrasten mellom vedlikehaldande og skapande kraft. Denne kjem spesielt tydeleg fram i jentene sitt forhold til radiovisa. Radiovisa er sentral for tolkinga av stubben og den performative emosjonaliteten dei to gir uttrykk for. Klara har høyrte visa på radio

tidlegare. No hugsar ho berre den første halvdelen. Den står ho fast imens ho forsøker å komma på resten. Anna blir lei av repetisjonen av det same, og diktar opp sin eigen slutt til visa. Det blir ikkje lagt skjul på at dei to delane av visa jentene syng er separate. Innstillinga frå Klara og Anna mot songen visar at skiljet mellom skapande og restaurerande kraft som eg har nemnt med arbeidet deira tidlegare. Derfor vil eg arbeida med dei to delane separat.

Del éin av visa har ei resignert stemme. Klara syng dei to linjene opp att fleire gonger, for ho hugsar ikkje resten. Ho seier at «kæin je itte lære hele verset *orntli*, så vil je itte begynne å tulle.» Ho har altså sjølv resignert til å sjå bakover. Det emosjonelle laget i visa er tett knytt saman med dei performative uttrykka til Klara i resten av stubben. Dei to viselinjene viser frykta for tap og svik som hemmar Klara i hennar liv. Klara vil ikkje skapa ein ny slutt, for nokon andre har allereie skapt songen ordentleg. Frykta for å ikkje gjera ting ordentleg kjem tydeleg fram her. Relasjonen mellom Klara og visa speglar at det ikkje er Klara som definerer kva som er ordentleg, ho prøvar å leva opp til standardar sette av andre. Denne frykta er sterkare enn draumen til Klara, og hindrar henne frå å skapa si eiga framtid.

Kontrasten til del to av visa er stor. Denne er dikta opp av Anna når ho går lei av det sørgelege og resignerte. Ho har mast på Klara om at ho skulle finne på ein fortsetjing utan at det har skjedd. Før Anna går på lokalet syng ho begge dei to delane saman. Dei to oppdikta linjene har mykje meir handlekraft og framtidshåp enn dei to føregåande. Det skal takast grep,

1. *Farvel min hjertens kjære,
min tro du sveket har.*
2. *Nå dræg je rett tel Folkets Hus
og kapre meg en kar.*

no med ein gong. Ho skal kapra karen sin, og han har altså ikkje så mykje val i den saka. Ho skal ikkje venta, men heller vera den aktive parten. Det at ho skal kapra han seier òg at prosessen med å oppnå målet med ekteskap kan samanliknast med krig. Anna ser moglegheitene. For henne spelar frykta sterkare mot å bli der ho er, for at ingenting skal bli nytt. Derfor må ho skapa ei avslutning på songen som passar for henne sjølv.

4.2.4. Tematikk

I «Visa om livet» er Anna og Klara tydeleg to personar med heilt forskjellig haldning til korleis livet skal levast. Ei enkel tolking kan sjå dei som motpoler til kvarandre. Ei er sømmeleg og ventar på draumeprinsen og ei tek aktivt grep om den første og beste guten ho finn og dreg han med seg inn i framtidsplanen. Det kan òg argumenterast for at dei i tillegg til å vera kontrastar til kvarandre, bygger oppunder den andre sine ideal. Anna avisar guten ved grinda, med Klara som unnskyldning. Om ho seier farvel til gutane ved grinda for Klara si skyld eller for sin eigen er uklart, men i begge høve vil denne handlinga halda Anna på sida til det sømmelege. Dei dyttar kvarandre mot det valet som er riktig for dei. Ved at Klara skryt av Anna som ventar på guten får Anna mot til å gå ut og henta han. Ved at Anna gifter seg får kanskje Klara mot til å prøva andre metodar?

Vanlegvis i stubbane får lesaren eit inntrykk av at det er den sømmelege som endar opp utanfor. Fordi den implisitte forfattaren ikkje dømmer nokon av dei to karakterane, opnar teksten for identifikasjon mellom lesar og begge karakterane i staden for berre éin. Lesaren kan kjenna seg at i både Anna og Klara. Den doble identifikasjonen skapar ein moglegheit for at lesaren kan sjå trekk ved seg sjølv utanfrå utan å bli dømt for dei trekka dei ser.

Denne stubben viser draumen på to andre måtar enn det «14. oktober» gjer. For Klara er frykta for det ukjende så stor at ho ikkje følger draumen sin. Ho går ikkje ein gong ut døra si. Anna har ikkje det same problemet. Ho hoppar ut i livet på jakt etter draumen. Todelinga i stubben viser at draumen ikkje berre er éin ting. Den er forskjellig for forskjellige menneske. Den treng heller ikkje å vera berre éin ting for det same mennesket. Dei to jentene utfyller kvarandre. Dei viser at det er greitt å vera redd for det ukjende, men at ein må ut av døra for å «vara med på livet!»

4.3. Draum som emosjon

I stubbane er det mange som tek aktivt grep for å betra situasjonen dei er i. Dette gjeld spesielt for kvinnene. Dei ser kvar dei vil og kva som står i vegen, og så gjer dei noko med det. Dei

kjenner ei uro i kroppen som driv dei framover, trass i motstanden som står i vegen. Denne uroa er det fysiske uttrykket for draumen. Vegen til draumen er ikkje lett for nokon av karakterane i desse to stubbane. «14. oktober» viser uvissa om kva nyjenta vil møte dagen etter. Ho veit kva for ein veg ho må gå, men ingen kan vita kva den vegen inneber. Det er den einaste vegen framover, alternativet er å bli der ho er og potensielt bli «bratt i nakken.» Anna og Klara er òg einige i at det ikkje er eit greitt alternativ å ikkje gjera noko, dei må arbeida for draumen. Dei er ueinige i kva som er den rette vegen, men at dei må gjera noko er dei klare på. Klara endar då opp med å sy dukar til sin framtidige heim, mens Anna dreg på lokalet for å henta sin framtidige ektemann.

Begge desse stubbane viser samhaldet på vegen mot draumen. Sjølv om dei ikkje kan gi draumen sin til andre, har karakterane nokon andre som dei veit går den same vegen. Nyjenta veit at dagen etter er det mange unge menneske som er i den same situasjonen som henne, og mange av dei vil vera der med den same motivasjonen som henne. Anna og Klara har nesten den same draumen. Sjølv om dei dømmer kvarandre og er veldig forskjellige, er det mange små teikn på at dei held av kvarandre. Anna som har funne vegen til målet sitt gir råd til Klara, og Klara gir gjerne vekk dei fine dukane sine til venninna som treng dei meir enn henne. I begge stubbane er den andre karakteren på den same reisa, og dei kan dela informasjon som kan gjera vegen lettare for den andre.

Draumen er knytt til integriteten i desse stubbane. Du må stå for draumen, du må kjempa for den, og du må motstå freistinga til å bli verande der du er. Dette er spesielt tydeleg i «14. oktober» der fleire av dei som potensielt bur på den nye garden har gått seg fast i bokpraten, i å vera opposisjon eller berre har gitt opp og blitt der dei er. Dei er ikkje sympatiske, og dei står saman som motstandarar mot dei som med friskt mot framleis følger draumen sin. For å ikkje gi opp kan det vera naudsynt å endra objektet og metode for prosjektet sitt, slik det kan tenkast at Klara gjer. Ho er nær å gro fast i rolla som ugift kvinne, og går derfor til ei som har fått det til for råd.

Sjølv om desse to stubbane handlar om jenter som drøymmer om framtida kan det vera verd å merka at det er vegen mot draumen som er livet. For nyjenta er arbeidet på både den gamle og den nye garden eit steg på vegen mot draumen. «Visa om livet» strekk seg over halvanna år. Heile denne tida har jentene førebudd seg på draumen, dei har gjort sitt beste for å nå den. Derfor kan ein seia at det er kva me drøymmer om, og kva me gjer for å nå draumen, som er viktig for å forstå kven me er.

5. Skam

*«Så tæk han godt sikte – og sender
snøballen i Svedøra så det syng!»*

(A. Prøysen, 2014f)

Skam er ikkje ei av dei gode kjenslene slik draumane våre kan vera. Skamma er vond og hard, og gir ikkje lett slepp på den som kjenner det. Det er ei kjensle som me alle kan kjenna oss att i, men få nemner direkte. Det er ein emosjon me har blitt sosialisert inn i, og «når man først har erfaring med å skamme seg, er forventingen om fremtidig skam i seg selv nok til å påvirke hvordan man handler» (Rogndal, 2017). Skamma er ofte ein del av den emosjonelle makrogeografien i samfunnet, som ein metode for sosial kontroll. Skamma som form for sosial kontroll kan vera spesielt synleg i små bygdesamfunn, som dei Prøysen skriv om. Det treng ikkje vera negativ sosial kontroll, for det er viktig å læra å ta omsyn til andre. Skam er ein av måtane me lærer det på. Ofte står skam som emosjon i direkte kontrast til æra til ein karakter eller ei gruppe, og den har ein spesiell forbindelse til samvitet og moralen.

Skamma i stubbane til Prøysen kan oppstå på forskjellige måtar og på forskjellige stadar i samfunnet. Det kan vera noko ein kjenner på åleine, når ein person er den einaste som veit at dei har gjort noko dei burde skamma seg for. Det kan vera i ei heil gruppe der alle saman skammar seg for den same handlinga, og der alle veit korleis dei andre kjenner seg. Men skamma kan òg vera der samfunnet trur at den bør vera, utan at den gir seg til kjenne der. Skamma er ein viktig del av samfunnsforteljinga til Nussbaum. Samfunnsforteljinga er det narrativet innbyggjarane i eit samfunn er einige om at skal styra livet deira, og den er noko innbyggjarane lærer. At samfunnsforteljinga er lært, heng saman med at uttrykk for emosjon er noko me lærer, ikkje berre fødde med.

Tre av stadane skam kan oppstå eller vera, blir representerte i dei tre stubbane eg valt å undersøka i dette kapittelet. Sjølv om «Samvittighet for 50 øre» berre nemner skyld i innleiinga er det skam som er den sentrale emosjonen gjennom stubben. «Skam er ofte et hovedtema uten at noen nevner det i det hele tatt» (Rogndal, 2017), og derfor er det den eg vil undersøka nærare i denne stubben. Jon i «Tort og svie» har ein påfallande mangel på skamkjensle. Mangelen på skamkjensle står som kontrast til dei andre gutane som er i ein liknande situasjon som han sjølv. «A Evelyn Hembrenner-sveen» er kanskje den som passar minst inn med temaet skam, men

denne stubben er eit eksempel på at et er mogleg å ikkje oppleva eller gi uttrykk for skam sjølv om det kanskje er forventa i situasjonen.

At skamma gjer vondt er spesielt tydeleg i «Samvittighet for 50 øre», der Even opplever smerte knytt til dei vala og handlingane han har gjort i løpet av stubben. Smerte og andre emosjonelle uttrykk kan alle vera med på å dekkja over det som eigentleg handlar om skam. Mellom anna kan aggresjon dekkja over ei «frykt for å bli avslørt som inkompetent, skyldig eller lite verdt» (Rogndal, 2017). Det er frykta for å bli avslørt som ligg bak sitatet over, der aggresjonen til Even flyt over, og resulterer i ein snøball i nabodøra.

5.1. «Samvittighet for 50 øre»



Figur 3: ("Samvittighet for 50 øre," 1952)

«Samvittighet for 50 øre» (A. Prøysen, 2014f)⁴ sto på trykk 29. november 1952. Stubben handlar om to nabogutar, Even og Jens, som går på butikken saman. Mora til Jens, Svekjærringa⁵, har gitt pengar til sonen sin som dei skal handle for. Der er det òg 50 øre til karamellar som gutane skal få dela. Even, som er eldst av dei to gutane, tek ansvaret for pengane, men på vegen mistar han dei 50 øra. Dette tørr han ikkje å seia, og handelsbetjenten stolar på at Svekjærringa gav dei riktig sum pengar, og seier ingenting om det. Even blir plaga av dette valet på vegen heim, men så finn han att pengan. Dette utløyser ein valdeleg reaksjon når han pakkar pengan inn i ein snøball og kastar den på døra til nabokjærringa. «Samvittighet for 50 øre» er ein stubb der komplekse og kolliderande emosjonar kjem dramatisk til uttrykk.

Motivet med ein gut som har mista 50 øre kan ein kjenna at frå andre delar av forfatterskapen til Prøysen. Mellom anna er det ein slik gut i «Konstabelvise», der politimannen blir glad fordi han blir spurt om hjelp når 50 øre har forsvunne (A. Prøysen, 1978a). Motivet med sparken som veltar er eit anna motiv som går att i fleire av tekstane til Prøysen. I «Basarkringle» (A. Prøysen, 2014e, s. 26) køyrer fire ungdommar sparken inn ei snøfonn etter å ha avvist ein gut som gjekk åleine. Felles for situasjonane kan vera at noko er i moralsk ulage. Motivet med at samvitet heng saman med ein pengesum slik det gjer her kan ein òg kjenna att i den neste stubben eg vil analysa, nemleg «Tort og svie» (A. Prøysen, 2014h).

⁴ Alle sitat utan referanse under 5.1. er henta frå denne kjelda. Alle andre står med tilhøyrande referanse.

⁵ Svekjærringa blir bruka som namn på karakteren. Derfor vil eg halde meg til slik Prøysen skreiv namnet.

5.1.1. Narrativ struktur

Denne stubben har fleire av dei typiske trekka ved stubbane. Den er kort, har fire karakterar, og den byrjar rett på handlinga. Handling som ikkje er spesielt viktig for temaet i stubben, blir forkorta for å få plass til så mykje relevant innhald som mogleg. Stubben er bygd opp rundt to moralske dilemma som Even som hovudperson må forholde seg til.

5.1.1.1. *In medias res*

Stubben startar på det som kronologisk sett er etter det meste av innhaldet i stubben. Heile stubben startar med ein konklusjon som resten av stubben kan vera eit forsøk på å forklara bakgrunnen for. «Det var'n Jens som hadde skulda.» Denne frasen inviterer til undring nettopp fordi det ikkje er klart kva Jens er skyld i. Heller ikkje i dei følgjande avsnitta får lesaren svaret på kva Jens har gjort galt. Alle dei tre første avsnitta startar med liknande frasar: «Han Even hadde itte lyst, han» og «Og så var han med da». Det er først når dei to gutane kjem til butikken at lesaren kan byrja å forstå kva Jens er skyld i. Det fulle bildet av kva den første setninga inneber får ein berre når ein har lest heile stubben. Denne forma for opning skapar undring hos lesaren, ein vil ønska å forstå Even og kva som forårsaka denne plasseringa av skyld.

5.1.1.2. *Moralske dilemma*

Denne stubben viser to moralske dilemma som følger etter kvarandre. Det første oppstår når Even veit at han har mista 50 øre av dei pengane han fekk av nabokjerringa for å handle. Desse 50 øra skulle brukast til å kjøpa noko godt til begge gutane. Han seier ikkje noko om at han mista penga før Jens krev å få karamellar. Even må derfor vela mellom to alternativ: han kan seia rett fram at han har mista pengane, eller han kan la vera å seia noko om det, og leggja ansvaret over på handelsbetjenta. I begge tilfella vil det føra med seg skam frå ein ytre impulsjelde ved at dei vaksne truleg vil sjå på Even som for uansvarleg til å få ansvaret for pengar i framtida, og ved at Jens vil bli veldig skuffa for å ikkje få karamellane sine. Even vel å la handelsbetjenta vera den som må seia noko om det.

Konsekvensen av valet kjem ved at handelsbetjenta ikkje ser ut til å leggja merke til dei manglande pengane, fordi «det stemte fell akkurat dette ve», når det er a Klara Sveen som har sendt med pengar». Det som byrja som eit val mellom å påføra seg sjølv eller å bli påført skam har plutselig blitt til steling, om enn ikkje med vilje.

Seinare den dagen finn Even at den pengan han trudde at han hadde mista. Han blir konfrontert med det valet han tok tidlegare, og blir pressa inn i eit liknande, men om mogleg verre dilemma. Han kan innrømme at han gjorde feil på butikken tidlegare. Han vil då bli påført skam frå samfunnet for å ha stole frå butikken og utnytta at dei vaksne stolar på kvarandre. Alternativt kan han la vera å seia noko denne gongen heller. Han vil då vera den einaste som veit noko om kva som har skjedd. I begge tilfella vil han måtta kjenna på skamma frå det første dilemmaet, men ved å ikkje seia noko har Even teke to moralsk feil val, og oppleva meir skam frå indre impulsjelder. Å innrømme feilen kan objektivt sett ha den positive konsekvensen at han blir vaksnare i auga til dei vaksne, fordi han seier ifrå om eigne moralske feil.

Kor mykje av desse eventualitetane som blir vurderte får ikkje lesaren vita. Me får heller ikkje vita om han etter å ha kasta snøballen endrar meining om kva han burde gjera. Det einaste som er heilt klart om desse to moralske dilemmaa er at Even begge gongene vel å gjera det han sannsynlegvis veit er moralsk feil, og dermed utsett seg sjølv for indre heller enn ytre påført skam.

5.1.2. Karakterar

Even er hovudpersonen i denne stubben. Han er den eldste av dei to gutane som går på butikken, og ser på seg sjølv som meir ansvarleg enn Jens. Derfor er det han som tek ansvar for pengane når dei går på butikken. Det er Even forteljaren gir lesaren innblikk i, og det er han som opplever dei store moralske dilemmaa som blir skildra i denne stubben. Even mistar nokre av pengane dei fekk til å handla for, tør ikkje seia at det skjedde, og skyldar på Jens og Svekjæringa for den skamma han kjenner på.

Jens er den yngre av gutane i stubben, han er berre fem år gammal. Han er blitt lova godteri for 50 øre om han går på butikken for mora. Han insisterer først på å passa mynten sjølv, men blir overtydd av Even om å gi den ifrå seg. Heile turen uttrykker han barnleg glede over karamellane, han «småtrippe» før dei er kjøpt, og «satt og smatte og saug på karameller» på vegen heim igjen. For Even representerer Jens den han har ansvar for.

Svekjæringa og handelsbetjenta representerer dei vaksne og dei eksterne forventningane Even tek vala sine under. Svekjæringa er tydeleg ei kvinne som kan stolast på og som er ordentleg. Det kjem fram i kommentaren frå handelsbetjenta når han seier at det må vera riktig mengde pengar fordi «det er a Klara Sveen som har sendt med pengar».

5.1.3. Emosjonalitet

Sett bort i frå plassering av skuld blir ikkje emosjon nemnt direkte nokon gong i stubben. Det eg vil visa er at handlingane til Even er direkte uttrykk for emosjonar som ikkje blir namngitte. Blant desse er skam som emosjon viktigast. I tillegg er det fleire av dei emosjonelle romma endrar innhald før og etter valet om å ikkje seia noko om den manglande penga.

5.1.3.1. *Det emosjonelle rommet*

Det er på vegen mellom Svea og butikken at ulykka skjer og Even mister 50 øre når dei veltar på sparken. Sjølv med ansvaret for pengane er vegen ein plass for leik i snøen. Vegen ville vanlegvis hatt assosiasjonar som transportåra. På grunn av snøen får den òg akebakke og leikeplass som innhald.

I byrjinga av stubben blir snøen forbunde med glede, og kjekke vinteraktivitetar som hopping på ski og sparkkøyning ned bakkar. Leik i snøen fristar meir enn å gå på butikken, men løftet om godteri fekk Even til å endra meining. Mot slutten av stubben er forholdet til snøen endra. Even sparkar for å kome heim så fort som mogleg, og når han kjem opp til Svea er det gjennom snøen at Even gir uttrykk for frustrasjonen sin. Snøballen blir sendt «i Svedøra så det syng». Snøen kan òg sjåast i samanheng med det språklege bildet om snøballen som rullar, og at den ballar på seg.

I butikken er det sterke forventingar om ein spesiell type oppførsel. Ei av dei kraftigaste forventingane i dette rommet er at ingen skal stela eller forsøka å lura handelsbetjenten. I tillegg til at slikt er ulovleg, er det ei sosial einigheit om at det er slik det må vera. Denne einigheita bryt Even med gjennom det første valet sitt. Allereie før han har utført handlinga kjenner han på den emosjonelle reaksjonen som blir provosert fram av valet. Even «var itte høg i hatten der han sto». Sjølv om ingen andre enn Even og forteljaren veit kva som har blitt gjort og ingen andre har nok informasjon til å visa ein emosjonell reaksjon, viser innblikka i kjenslene til Even tydeleg at koden i rommet har blitt brote. Butikken har òg den funksjonen at staden heng tett saman med tittelen på stubben. Samstundes med at Even kjøpte karamellar tilsvarande 50 øre utan å betala for dei verkar det som om han selde sitt eige samvit for den same summen. Mot slutten er han 50 øre rikare, men med ei stor skam på samvitet sitt.

Den emosjonelle koden som høyrer til i butikken er den same som den emosjonelle makrogeografien har. Sjølv om det ligg spesielt i koden til butikken er ikkje handlingane til Even greie nokon annan stad heller. Spesielt i ei lita bygd der dei fleste kjenner kvarandre vil handhevinga av dei moralske reglane kunne vera streng. Derfor ville valet til Even ha vore eit

brot med det forventede og det akseptable uansett kvar han gjorde det. Det blir berre spesielt synleg fordi det skjedde i butikken.

Svea er ikkje ein plass me får vita mykje om i stubben, alt me veit om forventningane ligg i at Even «aldri mer torde å vise seg åke i Svea hell på butikken.» Begge stadane har tydeleg endra seg med tanke på kva Even ventar seg når han kjem inn i romma i framtida. Han har ikkje gjort noko gale mot Svekjærringa, ho har ikkje tapt pengar eller fått mindre for pengane enn ho venta. Likevel viser reaksjonen til Even at Svea er inkludert i rommet som har endra seg for han. Reaksjonen underbygger at den emosjonelle koden han braut med i butikken høyrer til makrogeografien heller enn utelukkande mikrogeografien.

Viktig for makrogeografien her er klasse og stand. Sjølv om Svekjærringa ikkje har god råd har ho eit godt rykte på seg for å vera ordentleg. Ryktet til Svekjærringa ligg til grunn for at Even ikkje blir konfrontert med dei gale handlingane sine. Det kan henda at handelsbetjenten såg at det mangla pengar, men ikkje ville seia noko fordi Svekjærringa har det ryktet ho har. I så fall kan ryktet ha fått seg ein knekk på grunn av Even. Det er farleg å falla i stand i samfunnet, fordi ho som no kanskje slepp lettare unna på grunn av ryktet sitt vil kanskje ikkje få den same gode behandlinga i framtidige situasjonar der ho treng det.

5.1.3.2. Performativ og analytisk emosjonalitet

Dei moralske vala til Even kjem eksplosivt til uttrykk i teksten gjennom at han pakkar dei 50 øra inn i ein snøball og kastar den i døra til Svekjærringa. Han hadde aldri vore i den moralske situasjonen han er i om ikkje Svekjærringa hadde gitt han ansvaret for pengane i utgangspunktet. Kastinga av snøballen kan fungera som lufteventil for det store stresset han plutselig opplever. At Even kastar snøballen kan òg tolkast som uttrykk for eit ønske om å få kjeft. Han har unngått konsekvensar for det gale han gjorde tidlegare. At han siktar på døra i Svea i staden for i ei anna retning kan tolkast som eit ønske om å skapa ein reaksjon. Alternativt kan det vera ein måte å gi attende pengane til den opphavlege eigaren utan å måtte møte henne.

Even insisterer på å ta vare på pengane. Det er lett å tenka at det er fordi han er eldst, men Svekjærringa hadde gitt pengane til sonen hennar. For Even er karamellane dei skal kjøpa berre ein bonus for å bli med, Jens vil sannsynlegvis få alle om han går åleine. Derfor har kanskje Jens meir rett til 50-øringen enn kva Even har. Kravet kan vera eit uttrykk for grådigeita til Even, og at han tek noko som ikkje er hans. Det etterfølgande fallet på sparken rett etterpå kan dermed forståast som eit fysisk uttrykk for ei skeivfordeling eller eit moralsk fall allereie før gutane kjem til butikken.

Jens trippar rundt i butikken mens han ventar på at Even skal bli ferdig. Som forteljaren seier er det eit fysisk uttrykk for begjæret om karamellar som Jens kjenner på. Her kjem altså det performative uttrykket og forteljaren sin analyse av uttrykket i den same setninga. Trippinga står som ein klar kontrast til korleis Even kjenner seg tidlegare i den same setninga. Der står det som nemnt at han ikkje er høg i hatten. Den eine guten ivrar mot det same som den andre guten vegrar seg for.

Forteljaren i denne stubben har ein analytisk funksjon. Det er gjennom innblikka til forteljaren at den vesle informasjonen me får om korleis Even kjennar seg blir formidla. Det er forteljaren som kjem med informasjonen om at Even ikkje er «høg i hatten» når han går på butikken. Dette innblikket i tilstanden til Even er sentralt for den tolkinga lesaren vil forma seg. Det er med på å underbygga forståinga av at Even kjenner skam eller nervøsitet eller begge deler. Begge desse emosjonane fortsett når forteljaren kommenterer at Even ikkje er «trygg» før han kjem seg vekk frå butikken. Både skamma og nervøsiteten står i direkte kontrast til tryggleiken han ville ha kjent om han aldri braut med den emosjonelle koden.

På grunn av den inviterande byrjinga av stubben vil lesaren forsøka å finna årsaker for det som skjer seinare. Dette gjeld særleg snøballkastinga. Kva for nokre årsaker kan ligga bak utageringa? Er det fordi han er eit barn, fordi han manglar eit passende språk å uttrykka seg gjennom, eller provoserer skamma fram eit sinne som er fullstendig utanfor kontroll? Innblikka frå forteljaren hjelper lesaren til å svara på desse spørsmåla for seg sjølv, utan at det må finst eitt enkelt svar på dei.

5.1.4. Tematikk

Stubben presenterer fleire moralske dilemma for Even. Han utnyttar at ein vaksen stolar på ein annan vaksen for å ikkje få kjeft sjølv. Han veit at det han gjer er gale, men vil ikkje vedkjenna seg at han ikkje kan stolast på med pengar. Han er trass alt eldst av dei to gutane. Reaksjonen til Even i desse dilemmaa skapar sympati hos lesaren. Framvisinga av indre smerte er veldig menneskeleg. Etter mange av stubbane i samlinga, og spesielt her, er eit viktig spørsmål kva me sjølv ville ha gjort om me var i den same situasjonen. Logisk og på avstand er det klart at Even tek feil avgjersle, men trass i det ville mange ha bestemt seg for det same.

Konflikt mellom fornufta og kjenslene er eit klassisk motiv. Jane Austen delte dei to mellom to søstrer i boka *Sense and Sensibility*. Dei to jentene kranglar seg i mellom nesten heile romanen (Austen, 1969). I denne stubben kan ein sjå den same konflikten i hovudet til ein person. Kranglinga mellom søstrene må derfor reduserast til tankar som ikkje kan seiast høgt, berre indikerast gjennom fysiske handlingar. Når dei samlast i éin person blir det òg eit uttrykk

for at dei forskjellige emosjonelle nivåa som Andersen skriv om ikkje er i same retning her. Skamma han kjenner på viser at livskjensla til Even er at han ikkje burde unngå å seia sanninga. Likevel var reaksjonen hans i situasjonen å handla motsett av livskjensla.

Smerta og skamma over å ha gjort noko som ikkje stemmer med livskjensla er det eit viktig tema i denne stubben. Det er vondt å vita at ein ikkje har gjort alt så rett som ein kan, sjølv om ein har sloppe unna med det. Det blir klart at Even kjenner på smerte gjennom innblikk frå forteljaren medan gutane er på veg heim frå butikken. Jens «skjønte itte å vondt han Even hadde det.»

Stubben gir ingen informasjon om kva som er moralsk rett eller gale. Alle slike tankar kjem frå lesaren. Som vanleg skildrar stubben berre situasjonen, og kva Even gjer i situasjonen. Derifrå er det opp til lesaren å tillegga teksten både meining og moral. Lesarane vil tillegga Even dei kjenslene dei sjølve ville hatt, og dei som er i tråd med den emosjonelle makrogeografien slik me kjenner den.

5.2. «Tort og svie»

«Tort og svie» (A. Prøysen, 2014h)⁶ sto på trykk 20. september 1952. Stubben handlar om Jon. Han og nabogutane har vore på epleslang på den rike garden Dal. Dette blir dei straffa for av mødrene sine. For nabogutane frå Moa inneber det at dei må arbeida i åkeren saman med mora. For Jon betyr straffa juling. I notida i stubben er han på veg for å henta svolk. Den skal han få bank med når han kjem heim att. Likevel står Jon rett i ryggen og ser ned på nabogutane som arbeider saman med mora si med bøygd nakke.



Figur 4: ("Tort og svie," 1952)

Fysisk straff av barn er sjeldan eit sentralt tema i prosastubbane. Barn kan ofte vera stygge mot andre barn i både stubbane og visene til Prøysen, og dei vaksne kan gjera narr av barna for alt dei ikkje forstår, men direkte vald mot barn er sjeldan med. Sjølv om det er med her blir det sett i kontrast til ei anna form for konsekvensar, ei som ikkje inneber vald. Det er

⁶ Alle sitat utan referanse under 5.2. er henta frå denne kjelda. Alle andre står med tilhøyrande referanse.

denne alternative straffa som er i fokus i stubben. Dette fokuset er mellom anna tydeleg fordi det er familien i Moa har dei mest direkte emosjonelle uttrykka.

5.2.1. Narrativ struktur

To forskjellige formar for straff blir sett opp mot kvarandre i denne stubben. Skal ungane læra å handla riktig gjennom fysisk straff, eller gjennom sjelegransking? Temaet blir tydeleg fremja gjennom dei strukturelle vala som er gjort. Stubben byrjar, som mange andre, in medias res. «Ja – så er det bære å traske oppi bjørkelia att for'n Jon, da». Både kvifor han må opp i bjørkelia og kva han skal der er ukjent i starten. Det blir klarare etter kvart. Den første setninga etablerer situasjonen ved at den understrekar kor vanleg denne situasjonen er for Jon. Den får heile stubben til å starta med eit sukk over årsaka for at han skal opp i bjørkelia, og over kor vanleg situasjonen er.

Forteljeperspektivet i denne stubben er veldig viktig for all vidare tolking. I storparten av stubben er perspektivet hos hovudpersonen Jon. Det er berre delar av dei første avsnitta og avslutningssetninga som ikkje er like sterkt farga av dette perspektivet. Dette blir understreka av at det står spesifikt i teksten at det som kjem før og etter er kva Jon tenker. Forteljaren er ikkje ein objektiv tredjepart som ser dei to familiane utanfrå, som kan analysera dei to formane for performativitet. Teksten er tydeleg påverka av at ein part speglar den andre. Altså kan det forståast som at objektet for ei form for straff vurderer den andre forma for straff. Vurderingane skjer gjennom tankane og refleksjonane til Jon mens han går oppover lia. Jon som forteljar er ikkje påliteleg. Ettersom storparten av stubben er hans vurdering av dei to formane for straff, der han har ei uttala favoritt, vil tilleggsinformasjonen om den andre vera farga av det. Derfor er det mogleg at Jon ikkje formidlar sanninga om korleis familien i Moa har det. Kanskje ser han det han vil sjå. Dei direkte negative skildringane av Moa kan forståast med eit anna verdisyn enn det Jon representerer. Dei få avsnitta som ikkje er i tankane til Jon lar lesaren sjå dei fysiske handlingane til Jon utanfrå. Desse avsnitta er òg farga av Jon sitt perspektiv, men i mykje mindre grad enn resten av stubben. Dette passar saman med at direkte handlingar ofte ikkje blir tenkt på av dei som utførar dei i verken samtid eller ettertid. Desse avsnitta gir kvalitativ informasjon om ganglag og kroppshaldning, informasjon som er viktig for å tolka det performative emosjonelle laget i stubben.

Sluttpoenget i denne stubben er todelt. Det inkluderer dei to siste linjene, både den der Jon blir framstilt som urørt og den der han går vidare opp mot bjørkelia. I den nest siste linka kan lesaren få inntrykk av at Jon ikkje har lært noko som helst av den straffa han har fått. Ingenting i teksten seier at han ikkje kjem til å stela eple frå Dal igjen. I ei linje med uklart

perspektiv står det at «inni seg kjinte han at han var urørt». Dette sitatet bør forståast som at han er emosjonelt urørt, fordi det er tydeleg at han er fysisk rørt. Det blir ståande som ein direkte kontrast til Moa-gutane som har blitt påverka langt inn i sjela. Kanskje handlar sitatet om at han har fått denne straffa for ofte til at det har ein funksjon, eller at straffa aldri ville hatt ein positiv funksjon i utgangspunktet. Trass i kva som blir påstått kan ein òg forstå denne setninga som at Jon har lært noko, berre ikkje den lærdommen han burde. Han er urørt av det han ser, han er urørt av relasjonen mellom medlemmane i Moa-familien. Det han har lært er kanskje at problem kan løysast med vald, og at det er den einaste måten å bli ferdig med ei sak på.

I den aller siste setninga i heile stubben er står det at «rak i ryggen går han Jon mot bjørkelia og henter svolk». Byrjinga av denne setninga underbygger inntrykket frå linja før av at Jon ikkje har blitt påverka av straffa på eit emosjonelt nivå. Han er framleis rak i ryggen, han angrar ingenting og skjemmast ikkje over noko. Samstundes er det eit tungt preg over setninga. Den har trokeisk rytme fram til «bjørkelia», før setninga endar i ordet «svolk». Dermed blir det òg noko lagnadstungt over setninga, sjølv om innhaldet tilsynelatande er lett og overkomeleg for Jon. Stubben endar med noko tvitydig som fargar forståinga av heile stubben når ein les den opp att.

5.2.2. Karakterar

Jon er hovudpersonen i stubben. Dei andre karakterane eksisterer i periferien av tankane hans. Det er gjennom hans auge at all informasjon om geografi og dei andre karakterane blir presentert. Lesaren får ikkje vita alderen hans, men det er sannsynleg at han er rundt 10–12 år gammal basert på handlingane me veit at han har utført, og at han fekk ansvaret for å henta eigen svolk. Jon har vakse opp i ein heim der vald er ein vanleg måte å straffa feil handlingar på, og han ser med skrekk på korleis andre familiar løyser problem.

Moa-gutane har vore på epleslang saman med Jon. Som konsekvens eller straff for dette må dei vera med mor si i potetåkeren. Dei kjem frå ein annleis heim enn Jon, der mor ikkje reagerer med vald, men med forskjellige emosjonelle uttrykk. Jon tenker om dei når dei arbeider at dei er «som rensa fisk på ei fjøl». Ei slik skildring kan vera ein måte å visa at dei manglar ryggrad i auga til Jon.

Mødrene til dei tre gutane får heller ikkje mykje plass. Spesielt mor til Jon kan ein berre forstå noko om gjennom skadane Jon har og kjem til å få, og at ho «slo og banne og gjorde seg ferdig med saken». Mor til Jon er ei kvinne som gjer seg ferdig med den gjeldande saka gjennom vald. Jon tenker at ho gjer seg ferdig med ei sak, men dette skjer som ein likestilt del av setninga. Ho slår «og» blir ferdig, og på denne måten blir valden ugjenkalleleg knytt til det å bli ferdig

med ei sak. Mor til Moa-gutane er annleis. Ho blir lei seg for det gutane hennar har gjort, mellom anna fordi det går ut over æra hennar i bygda. «Æra og anstendigheta» er sannsynlegvis noko av det vesle ho har att. Far i familien er død, men blir sannsynlegvis omtala med gode ord av enka, sidan Jon går ut frå at ho nemnar ektemannen for sønene mens ho oppdreg dei.

Av andre karakterar er det berre kjerringa frå Dal som har ein sentral funksjon. Ho er eigaren av epletrea Det var ho som fortalde mødrene at gutane hadde vore på epleslang hos henne. I auga til Jon er det derfor ho som er skyld i at han blir straffa. Kjerringa på Dal er derfor ein utløysande faktor, og ein ekstern impulsjelde for dei emosjonelle reaksjonane til mødrene.

Det er påfallande at vaksne menn ikkje er til stades i teksten. Far til Moa-gutane blir berre nemnd i ein kort setning, og far til Jon blir ikkje nemnd overhovudet. Far til Moa-gutane er død, så at han ikkje er med er naturleg. At far til Jon ikkje blir nemnd er eit av elementa lesaren kan undrast over i denne stubben. Er han og død, eller er det mor til Jon som er makta i familien? På grunn av dette fråværet blir det enda tydelegare at teksten sett dei to mødrene og metodane deira opp mot kvarandre.

5.2.3. Emosjonalitet

5.2.3.1. *Det emosjonelle rommet*

I storparten av stubben står Jon oppe i lia og ser langt utover, og ned på jordet der Moa-gutane arbeider saman med mor si. Det er ein fin haustdag med god utsikt. Det oppstår ein kontrast mellom Jon der han står og ser ut i det frie, og Moa-gutane som ligg på kne og ser ned i molda. Fridomskjensla som assosierast med å stå som Jon og sjå utover er ikkje i tråd med den forventa emosjonaliteten i situasjonen. Han burde hatt det tyngre, han burde skamma seg over det han har gjort gale og grudd seg til straffa. I staden er han fri og plassert høgare i terrenget enn dei som bøyar seg for normene og reglane. Dette brotet er med på å underbygga det gjennomgåande tvitydige i stubben. Er han fri og skamfri, eller er han like mykje trykka ned som dei andre utan å vera klar over det sjølv?

Jon og Moa-gutane kjem alle tre frå familiar av lågare sosial stand. Den lågare standen kjem fram av at dei arbeider med jorda, og at kjerringa på Dal kan irettesetja dei. Som i mange andre stubbar er derfor emosjonar knytta til klasse ein viktig del av makrogeografien. Ein av dei viktigaste emosjonane i forbindelse med klasse er skamma og kjensla av mindreverd. Sannsynlegvis kjenner spesielt Moa-gutane på denne skamma, i tillegg til kva anna dei kjenner på. Dei har blitt sosialiserte til å bøya seg når dei har gjort noko gale. Skamma over å ikkje vera

bra nok eller ha pengar nok går att gjennom storparten av plass-samfunnet. Den låge standen til Jon og Moa-familien står i sterk kontrast til kjerringa frå Dal og kvar ho kjem frå. Dal er ein av dei større gardane i stubb-universet. Derfor står ho høgare i stand enn dei kvinnene ho gjekk heim til i denne stubben. Den høgare sosiale statusen spelar saman med at ho òg har høgare moralsk status i situasjonen. Ho har rett i at gutane har stole frå henne, og har rett til å klaga til mødrene deira. Dei to måtane å ha høg status på kan skapa ei kjensle av at kjerringa på Dal pratar ned til plasskvinnene. Ho som karakter passar ikkje inn i det rommet dei er i, ho er sjølv brotet med koden i rommet. Derfor provoserer ho fram skam hos mødrene.

Krøtterkulpen er ein plass for lek for Jon, rett utanfor synsvidda frå heimen hans. Det er eit gjørmete lite vatn der det lever ørekyter. Dette vatnet kan sjåast som ein spegel samfunnet slik Jon ser det. Dei små ørekytene som «vimser omkring» kan ikkje komma seg ut av vatnet. Så blir dei slengt stein etter av ein som er større enn dei, og som ikkje lever med dei same grensene som dei. Parallellen til denne handlinga er korleis kjerringa på Dal står utanfor og forårsakar valden mot Jon. Derfor får krøtterkulpen òg eit tvitydig innhald, sidan det både er ein plass for lek og ein plass for avreagering, og kanskje til og med for aggresjon.

Det siste emosjonelle rommet eg vil visa til er bjørkelia. Mange vil ha gode assosiasjonar til ein slik plass om hausten. Skogen kan vera full av fargar, og det kan vera forskjellige bær der. Derfor blir kontrasten mellom det lesaren forventar og den faktiske situasjonen stor. For Jon representerer bjørkelia straffa, fordi årsaka til at han er på veg dit er for å henta svolk. Svolk er ei samling kvister, gjerne frå bjørk, som blir bruka til å slå folk med. Fordi straffa er juling vil dermed bjørkelia bety smerte for Jon, heller enn eit rom for ein søndagstur.

5.2.3.2. Performativ og analytisk emosjonalitet

Jon har rolla som ein analytisk karakter i denne stubben. Som nemnd er det hans tankar lesaren får innblikk i, og det er gjennom hans auge at den performative oppførselen til dei andre karakterane kjem fram. I tankane sine analyserer han situasjonen, med den informasjonen og innstillinga han kjem til situasjonen med. Jon er eit typisk eksempel på at det analytiske laget i teksten ikkje alltid er truverdig eller den med mest innsikt. Dette er i tråd med det både Andersen og Butler hevdar (Andersen, 2016, s. 88; Butler, 2016, s. 24). Forteljarstemma får ikkje mykje plass til å framføra nokon analyse av oppførselen til Jon sjølv, men får visa noko av oppførselen direkte. Derfor må lesaren forstå Jon gjennom ein kombinasjon av kroppsspråket hans og hans analysar av handlinga rundt seg. Innhaldet i tankane hans kan kanskje forståast som eit emosjonelt uttrykk i seg sjølv. Kva som skjedde i Moa kvelden før kan heller ikkje lesaren eller

Jon vita, det som er med i teksten er det Jon trur skjedde, og derfor det som er bakgrunnen for hans analyse av handlingane til familien der.

Det er ikkje berre menneska i denne stubben som har oppførsel som kan tolkast som å ha emosjonell verdi. Ørekytene «vimser omkring» i vatnet. Vimsing er veldig nøytral oppførsel, kanskje til og med uskyldig oppførsel. Dei er ikkje til skade for nokon, men heller ikkje direkte nyttige. Det dei gjer er i alle fall ikkje til skade for Jon. At oppførselen til ørekytene kan analyserast som uskyldig kan vera det som provoserer fram aggresjonen frå Jon. Aggresjonen blir illustrert ved at Jon kastar stein i vatnet «så gjørma står!» Denne handlinga er det første teiknet i teksten på at Jon ikkje ser så lett på situasjonen sin som han gir uttrykk for gjennom tankane. Eit slikt uttrykket for reaktiv emosjon gjer at Jon kan oppfattast som triggerfigur i situasjonen, og viser at det er emosjonell uro inni han. Han visar at noko er feil, og opnar derfor opp lesar-spørsmålet om kva det er som ikkje stemmer, og kva som er drivkrafta hans då.

Ei handling som fann stad før byrjinga av stubben, og som er årsaka til at Jon må opp i bjørkelia, er at dei tre gutane var på epleslang på Dal. At epleslang var eit brot med dei sosiale normene kjem til uttrykk gjennom den etterfølgande handlinga til kjerringa på Dal, som går heim til mødrene for å seia ifrå. Slik fungerer ho som ein triggerfigur. Ho fungerer òg som ein ytre impulsjelde for mødrene, fordi det er ho som får dei til å reagere som dei gjer.

Stelinga som handling blir analysert annleis av Jon. Han tenker at «dom hadde støli noen grønne eplekarter ifrå hurpa på Dal!» Han modererer heile handlinga til å berre vera eit lite brot med den sosiale koden. Det var berre nokre få, dei var ennå grønne og dei var berre kart. Ikkje minst forstår Jon det som at det var meir greitt fordi ho dei stal frå var ei «hurpe». Derfor tenkar han at det er klart at straffa gutane får, og spesielt den Moa-gutane får, ikkje står i forhold til det dei har gjort gale.

Dei to mødrene reagerer forskjellig på beskjeden dei får frå kjerringa på Dal. Det står ikkje direkte korleis mor til Jon reagerte kvelden før, men det er hinta til fleire stadar i stubben. Spesielt tydeleg er det mot slutten, der Jon tenker at «Hu mor satt itte og gret, hu slo og banne og gjorde seg ferdig med saken». At det er Jon ho slår står det ikkje, men det står at «han er dauhørt på det eine øret i dag» og at «når han kjæm att med bjørkekvesten, så blir han mør og skinnlaus både her og der». Desse sitata viser at han fekk ein hard øyrefik kvelden før, og at han ventar å bli slått grundig med riset når han kjem heim. Eit anna teikn på vald som nesten forsvinn i heilskapen er at Jon har blå fingre. Med mindre han har plukka blåbær er det sannsynleg at han har fått nokre rapp over fingrane for tjuveriet sitt. Slag er tydelegvis den vanlege reaksjonen mora til Jon har når han gjer noko gale, fordi stubben startar med at han går opp i bjørkelia «att». Dette ordet viser til ein norm i heimen som sannsynlegvis er annleis enn

i andre heimar på tida, nemleg at alle teikn til feil oppførsel kan korrigerast med vald. Sjølv om vald var vanlegare på 50-talet enn no, vil mengda skadar Jon har vera utanfor normalen.

Jon tenker at han kunne ha hatt det verre. I staden for å få bank kunne han ha fått straff frå mor til Moa-gutane. Ved første lesing av stubben kan den tenkte reaksjonen hennar verka passiv-aggressiv, og det er sannsynlegvis dette som er meint formidla av Jon. Ho berre gret, ho seier ikkje kva som er gale og ho arbeidar seint i mange dagar «så gutta skulle skjønne åssen hu måtte slite for å få betalt epla og rette på æra og anstendigheta». Det verkar som at alt det mora til Moa-gutane gjer er for å manipulera sønene. Jon tenker at «nå hadde mor doms gramse dom langt inni sjela med kalde enkjefingrer». Hennar form for straff er i hans auge fullstendig inngrepande, og den endrar gutane for alltid.

Dersom ein ser på situasjonen utan Jon sitt analytiske blikk, ser situasjonen annleis ut. Mora på Moa blir lei seg og skjemmast over kva sønene har funne på, og viser tydeleg korleis deira oppførsel påverkar henne. Samstundes er ho glad i gutane, som er ein stor del av familien ho har igjen, så ho klemmar dei og fortel om faren deira. Han blir halde fram som eit godt eksempel som gutane burde følgja. Når det gjeld arbeidet er ikkje det hypotetisk. Steling går ut over pengane og æra, og som mor står ho ansvarleg for handlingane til barna sine. I staden for å slå dei visar ho med eksempel kva som er konsekvensane av det dei gjer, og korleis det Nussbaum omtalar som narrativet i samfunnet er annleis enn dei kan ha trudd (Nussbaum, 2016, s. 127). Ho må betale tilbake for epla dei stal, noko som fører til meir arbeid og lengre dagar for henne. I notida i stubben arbeider gutane med henne for å betala tilbake. Gjennom å gi tydeleg uttrykk for korleis deira handlingar påverka henne emosjonelt lærar ho ungane sine til å opptre annleis ein annan gong.

Det er sannsynleg at skam ligg bak reaksjonen til begge mødrene, sjølv om reaksjonen er forskjellig. Den eine mora gir uttrykk for sinne og den andre for sorg, men begge kan vera forårsaka av skam. Reaksjonane deira blir sette opp som kontrastar til kvarandre, og viser kor forskjellige val det er mogleg å ta. Denne kontrasten mellom slag og klem er gjennomgåande i heile stubben. Samstundes er det ein kontrast mellom korleis Jon tolkar situasjonane og korleis ein analytisk lesar vil gjera det. Er tårar berre for manipulasjon eller er dei eit genuint emosjonelt uttrykk? Klemmar mor til Moa-gutane dei eller held ho dei fast? Har ho rota i sjela til barna sine på ein ugrei måte, eller har ho halde dei ansvarleg for eigne handlingar som ein del av sosialiseringa? Ein måte å sjå forskjellen mellom dei to metodane for straff er at Moa-gutane blir sett som ansvarlege nok til å læra som vaksne menneske, mens Jon ikkje er vaksen nok til å forstå at han har gjort noko gale på andre måtar enn gjennom vald.

Det er gjennom oppførselen til Moa-gutane at skamma kjem best til uttrykk i denne stubben. Dei ser ikkje på Jon når han står og ser ned på dei. Jon tolkar det som at dei ikkje har lov, men det er like sannsynleg at dei ikkje vil sjå på han fordi dei har akseptert skamma for handlingane sine. Å sjå på Jon vil minna dei på nettopp det. Det er og mogleg at dei ikkje ser han fordi dei er fokuserte på oppgåva si. Jon tenker vidare at han ser på ryggen til gutane at mor deira har rota i sjela deira. Dette er sannsynlegvis ei tolking av at dei heng med hovudet, noko som og kan tolkast på andre måtar. Mellom anna er det å henga med hovudet eit av dei universelle uttrykka for skam. Fordi fleire av dei fysiske og emosjonelle uttrykka til gutane kan forståast som uttrykk for skam er det veldig sannsynleg at det er denne kjensla som dominerer dei.

Kontrasten mellom korleis Jon går mens mora kan sjå han og når ho ikkje kan, er stor. Han oppfører seg ordentleg når han kan bli sett, men med ein gong han er åleine byrjar han å «leike». Leiken viser klart at straffa ikkje har endra han til ein meir ordentleg gut, men heller til ein som gjer som han skal berre når andre ser han. Jon viser ingen ytre teikn til skam når han er åleine, verken gjennom tankane eller gjennom kroppsspråket. Skamma kjem berre til uttrykk gjennom steinkastinga og spekulasjonane om Moa-familien. Han er leiker på veggen og han er rak i ryggen. Desse handlingane viser klart at det ikkje er noko som trykkar han ned, slik skam gjerne ville ha gjort. Plystringa når han går vidare understrekar dette enda meir.

I det same avsnittet der straffa til Jon blir tenkt om, blir det sagt at «han Jon står og syns han har det godt». Her skinn ein analyserande forteljarstemme gjennom fordi subjektiviteten blir påpeika. Det står ikkje at han har det godt, men at han sjølv synest det. slik blir undringa over om han eigentleg har det bra forsterka. Den same subjektiviteten er til stades i heile teksten, sjølv om det ikkje alltid er så tydeleg. Derfor fungerer denne spesifikke synleggjinga ikkje berre for denne eine påstanden, men for heile teksten.

I ei av dei avsluttande setningane, at Jon «kjente han at han var urørt,» blir det som nemnd tidlegare klart at Jon ikkje angrar eller skammar seg for noko av det han har gjort. Han er «urørt» slik han tenker om det sjølv. Kva som er årsaka for at han er urørt er uklart, men fordi teksten som eit heile ikkje stiller fysisk straff i eit godt lys kan det vera nettopp det at han har blitt slått mykje som gjer at han ikkje blir påverka av det. Det er berre det ytre som blir påverka av slaga, ikkje det inne i han. Jon kan vera urørt som motsetnad til Moa-gutane. Jon trur om Moa-gutane at dei leitar etter ein plass inne i seg der dei kan skjula seg frå mora. Kanskje trur han dette fordi han sjølv har gjort det same, og at mangelen på fleire emosjonelle uttrykk frå han er eit medvite val frå hans side. Det kan og vera ein freudiansk glipp der han tenker at han eigentleg er rørt, men at det kjem til uttrykk gjennom negasjon. Ein freudiansk

glipp er når det umedvitne kjem til uttrykk gjennom det ein karakter seier ("Feilreaksjon," 2016). Denne glippen avslører gjerne eit umedvite ønske eller motiv. Uansett kva tolking ein brukar er det klart at på ein eller annan måte har Jon blitt påverka, sjølv om han hevdar noko anna.

5.2.4. Tematikk

Denne stubben er gjennomsyra av tvitydigheit. Den verkar på ein måte når éin les den første gong, men ved fleire gjennomlesingar kjem andre, og kanskje motsette, budskap fram. Sjølv om det kan sjå ut som om stubben argumenterer for fysisk straff av barn kan det motsette ligga under. Sjølv om målet for begge mødrene sannsynlegvis er å oppdra gode samfunnsborgarar er det berre ho som ikkje slår som får gutar som bidreg, ho som slår har ein son som er ein augetenar. Samstundes er det ikkje eintydig positivt å oppdra ungane på den måten mor i Moa gjer det. Det er mogleg at det er negativt at Moa-gutane bøyer ryggen for samfunnsordninga, og dermed ikkje gjer opprør mot klasseforskjellar og andre ting som er gale i samfunnet.

Kontrasten mellom det lette og det alvorlege er mykje av årsaka til at ein tolkar stubben forskjellig ved første og andre lesing. Jon leikar, plystrar og er rett i ryggen mens han går mot straffa. Vêret er fint, og fridomskjensla står sterkt. Alt saman peikar mot at straffa ikkje er så alvorleg som ein moderne lesar skulle tru. Samstundes skin aggresjonen til Jon ut gjennom leiken med fiskane, og stubben endar i den lagnadstunge siste setninga som skapar sluttpoenget. Den same kontrasten finst i nærleiken til elementa. Moa-gutane ser ned i jorda saman med mora, mens Jon ser utover i den frie lufta. Fridommen verkar knytt til evna til å kjenna skam. Jon visar ein påfallande mangel på skam i teksten. Sannsynlegvis har han aldri lært heime å skamma seg. Som kontrast viser Moa-gutane skam gjennom den bøygde nakken sin. Skamma er den forventa norma i samfunnet, ein viktig del av samfunnsforteljninga, og dei bøygar seg for den.

Det kjem tydeleg fram i stubben at Jon synest at Moa-gutane har det verre enn han har det sjølv. Det er tydeleg i kroppsspråket hans på veg opp bakkane, men det er òg tydeleg når han tenker at han har unngått den verste straffa. Det er tydeleg at frustrasjonen dominerer Jon, men kan denne frustrasjonen og uttrykka for den vera meir enn det ser ut som? Kan alt Jon tenker tolkast som uttrykk for sjalusi mot familien på Moa? Det kan henda at Jon ser noko i den andre familien som han saknar i sitt eige liv, og at tankane hans er eit forsøk på å overtyda seg sjølv om at han har det betre enn dei andre. Dette skapar ei alternativ forståing det emosjonelle innhaldet i stubben. Det går greitt for Jon at Moa-gutane får klem av mor si, fordi ho er berre ei enke med «kalde enkjefingrer». Det er greitt for han at far deira var ein god mann, for han er

i det minste død. Sjølv om han i tankane sine understrekar at han har det betre enn dei andre gutane, er desse tankane tydeleg kommunisert gjennom veldig subjektive auge, og gjennom ein karakter som ikkje kan stolast på.

Eit spørsmål som står att etter at stubben er slutt er kva som skjer med barna som veks opp med vald slik som Jon gjer. Skapar det berre menneske som gjer det dei burde når dei blir sett? Gjer dei det rette for å ikkje bli slått? Kva lærer dei eigentleg? Ut frå handlingane hans er ikkje Jon eit moralsk bra menneske i denne stubben. Han er aggressiv og kastar stein hardt etter små fisk, og omtalar dei som småkryp. Har valden gjort han til ein menneske som skadar andre? For lesaren i dag vil det vera vondt å lesa om Jon som er så vant med vald heime at han ser på det som betre enn alternativet. Fysisk straff har fått ein heilt anna kontekst i dag enn kva det hadde på 50-talet, sjølv om mengda av det sannsynlegvis var utanfor normalen då og.

Jon står på utsida av dei normale, jordbundne arbeidsfolka, han er heva over skamma og dermed moralen, og er meir oppteken av å sjå langt ut i lufta enn mot arbeidet og jorda. Realitetane står i vegen for han, fordi skamma for å ha gjort noko gale er ein del av samfunnsforteljinga me forsøker å læra barna. Den er i stor grad ein del av det normale og det forventa i ein slik situasjon som den denne stubben skildrar. Derfor kan det vera ubehageleg å lesa denne stubben om Jon som ikkje lar denne viktige kjensla påverka seg i nokon grad. Den emosjonelle reaksjonen hans som eit heile er eit brot med kva som er normalt aksepterte haldningar, og med den aksepterte samfunnsforteljinga. Alle skal finna sin plass og bli der, og ein skal ikkje gjera opprør mot den aksepterte samfunnsforma.

5.3. «A Evelyn Hembrenner-sveen»



Figur 5: ("A Evelyn Hembrenner-sveen," 1951)

«A Evelyn Hembrenner-sveen» (A. Prøysen, 2014b)⁷ sto i *Arbeiderbladet* 17. november 1951. Det er ein av dei lengre stubbane. Stubben handlar om Evelyn. Ho har vakse opp i ei alkoholisert heim, som dottera til heimebrennaren i bygda. No sitt ho i drosja til Bangen, mannen ho er trulova med. Ho skal vera med han mens han hentar folk som har vore på fest. Mens ho sitt der får ho auge på ein gut ho blir forelska i. Heile bygda er overraska over det valet ho gjer til

slutt.

⁷ Alle sitat utan referanse under 5.3. er henta frå denne kjelda. Alle andre står med tilhøyrande referanse.

Skam er ei av dei mest sentrale emosjonane som ligg under teksten i denne stubben. «A Evelyn Hembrenner-sveen» inviterer til spørsmål om kven som burde kjenna skam, kvifor dei skal kjenna det, og korleis denne skamma kan uttrykkast fysisk. Her spelar mellom anna auga ei viktig rolle. Blikket kjem godt fram på illustrasjonen som sto saman med stubben når den først kom på trykk. Illustrasjonen viser Evelyn godt som den vesle jenta som framkallar slik skam hos resten av bygdefolket.

5.3.1. Narrativ struktur

Sjølv om denne stubben er blant dei lengre er det ikkje mykje handling i notida. I staden er det fleire lengre skildringar. Eit eksempel er skildringa av utsjånaden til Evelyn der ho sitt i drosja: «Hu har skinnkåpe og øreringer fordi hu har gjort som han ville. Skinnkragen bruser så pent i nakken og øreringa dingler når det er homper i veggen.» Dette er ein mindre effektiv måte å seia at ho ser ordentleg ut. Samstundes heng det tett saman med at bygdefolket synest å vera meir opptekne av korleis folk og ting ser ut enn korleis dei eigentleg er.

Noko som skil denne stubben frå fleirtalet er at han ikkje har alt innhaldet i kronologisk rekkefølge. Tre gonger er det skote inn det Petter Aaslestad omtalar som «blandet, heterodiegetisk analepse» (Aaslestad, 2015, s. 40). Dette er retrospektive anakroniar. Alle er sentrale for å forstå refleksjonane innbyggjarane i bygda gjer seg om Evelyn. Samstundes blandar ikkje fortida seg inn i handlinga i notida. Indirekte seier desse anakroniane ikkje berre noko om Evelyn men om samfunnet rundt henne. Fortida er viktig for å forstå både Evelyn og alle andre.

Det første brotet er eit avsnitt der bygda mimrar tilbake til når Evelyn var lita, og korleis dei allereie då lurte på korleis det kunne gå med ei jente som nesten var utsett for omsorgssvikt. Tilbakeblikket viser òg at sjølv om dei la merke til dei dårlege forholda har ikkje tanken slått dei at dei kunne gjera noko for å hjelpa henne. For dei merkte ho seg berre ut med dei store auga hennar, som ho såg på dei med mens dei let vera å hjelpa henne.

Det andre tilbakeblikket stiller spørsmål med kva som er skadeleg for eit barn å bli utsett for når dei er små. Det blir skapa ein kontrast mellom korleis Evelyn og dei andre ungane i bygda vaks opp. Evelyn hadde «drekki hembrent i eggeglass for å få såvå» om kvelden, mens dei andre ungane berre så vidt fekk smaka kaffi fordi det ikkje var bra for dei. Resultatet vart ikkje slik bygdefolket forventet at det skulle bli. No er det Evelyn som visar best dømmekraft, mens dei andre festar og drikk.

Det tredje brotet er når Evelyn forklarar kvifor ho liker Bangen. Ho baserer det på korleis ho ville ha oppført seg mot han når ho var lita. Tilbakeblikket viser at Evelyn har hatt

det same systemet for å dømme mennene ho møter sidan ho var for lita til å forstå det ho burde om dei. Sidan det berre var to kategoriar av menn då, kan det ikkje ha endra seg stort sidan då. Sjølv om ho har blitt vaksen og er komen i ein alder der ho er interessert i dei på ein annan måte enn når ho var lita. Det er her at lesaren byrjar å forstå henne som karakter. Det er påstandane Evelyn kjem med i dette avsnittet som blir sett på prøve med sluttpoenget.

Sluttpoenget i denne stubben er det siste av tilbakeblikka. Dette tilbakeblikket går ikkje like langt tilbake som dei andre, her er sannsynlegvis Evelyn i tenåra. Evelyn kjem på at ho har møtt på ein som ikkje passar inn i dei to kategoriane av menn, «konfirmanten ved fjøsveggen» ville ikkje kjøpa heimebrent av ho, og årsaka til det fann ho i auga hans. Det blir ikkje sagt kva som er spesielt med auga hans, men det er noko som er tiltrekkande for Evelyn. Guten som har dei auga i notida er den ho vel å gifta seg med, basert på at guten med dei same auga i tilbakeblikket ikkje torde å kjøpa alkohol av henne.

5.3.2. Karakterar

Evelyn er som sagt dottera til heimebrennaren i bygda. På grunn av faren har ho hatt oppgåver knytt til salet av alkohol. Ho har sprunge ut i skogen for å henta flasker som har blitt gøynde vekk, og ho har selt flasker på lokale festar. Trass i oppveksten har Evelyn vakse opp til å bli klokare enn dei andre på hennar alder og klokare enn nokon kunne tru om henne. Alle liker henne, og ho går ikkje på fest som alle dei andre ungdommane. Med seg frå barndommen har ho fått god intuisjon om kven av gutane ho kan stola på. Dei unge gutane ser på henne som eit lett mål, og bygda er like overraska kvar gang Evelyn opptrer reflektert. Trass i korleis ho blir sett på er Evelyn alltid den som oppfører seg mest ordentleg. Evelyn blir òg skildra som vakker både i kleda og i utsjånad.

Den einaste andre karakteren som blir nemnt med namn er drosjesjåføren Bangen. Han er trulova med Evelyn i byrjinga, og det ser ut som han er veldig glad i henne. Han tenker aldri noko vondt om Evelyn, til og med når ho inviterer gardsguten inn i drosja, gardsguten som rett etterpå blir den nye kjærasten hennar. Han skil seg frå resten av bygda ved å visa forståing for dei vala ho tek. Som resten av bygda er Bangen òg spesielt oppteken av korleis ho ser ut, og han bruker ikkje spesielt lang tid på å erstatta henne når ho forlèt han.

Bygda blir skriva om som ei eining. Dei har felles tankar og felles dom over Evelyn. Det står ikkje så mykje direkte om dei i teksten. I fleire av tilfella der dei blir gitt tankar seier desse vel så mykje om bygdefolket. Eit eksempel på dette er når dei tenker at «Der hadde hu søtti i Hembrenner-sveen og drekki hembrent i eggeglass for å få såvå for spetaklet om kvelden, mens de andre onga i bygden knapt nok fekk en kaffedråpå fordi det var «skadelig.»» Gjennom

stubben kjem det fram at det er bygdefolket sjølv som står for det meste av spetakkelet i Hembrenner-sveen. Dei lager bråk der dei veit at det bor eit lite barn, og dei lar det vesle barnet bli verande i ein situasjon som er mykje verre enn kva deira eigne ungar skulle utsetjast for. Når Evelyn blir eldre tydar teksten på at bygdefolket ventar å sjå sin eigen skam spegla i henne. Korleis kan det ha seg at det går bra med Evelyn når ho blir eldre? Kvifor går ho med rak nakke, tilsynelatande urørt av oppveksten? Kanskje er det slik at bygdefolket ikkje ville ha gjort dette «stygge» om ikkje Evelyn hadde henta og selt det til dei?

Den siste karakteren som er viktig i denne stubben er gardsguten på Ulvåker. Han har ikkje eit namn, og me får heller ikkje vita så mykje om han. Han representerer noko nytt i verdsbildet til Evelyn, eit sett med nye auge. Han snur opp ned på livet hennar. Den siste setninga i stubben viser spesielt kvifor Evelyn ser på han som annleis enn resten av bygda: «gardsgutten på Ulvåker hadde akkurat såmmå aua som den konfirmanten ved fjøsveggen som snudde og gikk fordi han itte ville spørja a Evelyn om flaske.» Gardsguten dømmar sannsynlegvis ikkje Evelyn for den ho er, men seg sjølv for å villa utnytta det.

5.3.3. Emosjonalitet

5.3.3.1. *Det emosjonelle rommet*

Dei emosjonelle romma i denne stubben kan skiljast i to forskjellige stadar, i drosja til Bangen og på Hembrenner-sveen. Begge desse lokasjonane er til ein viss grad definert av motsetninga som òg er til stades i teksten. Festlokalet er motsetninga til drosja, og resten av bygda er motsetninga til Hembrenner-sveen.

Stubben byrjar med at festen på lokalet er over, og at drosjene kjem for å hente ungdommen som skal heim. Drosja har på grunn av dette funksjon som transportmiddel meir enn noko anna. Det er ein måte å komma seg frå A til B på, og til ein viss grad kan ein seie at det er slik Evelyn nyttar seg av Bangen og drosja. Det må ikkje ha vore hennar hensikt å bruka han som transportmiddel. Ho fann ein trygg mann som kunne hjelpa henne vekk frå heimen og verja henne mot bygdesnakk, men når ho fann det ho kjende at som sin destinasjon gjekk ho frå Bangen og drosja. Det er ingenting i stubben som tilseier at Evelyn meinte å bruka Bangen som reiskap. Til og med ikkje Bangen sjølv tenkte det når han blei forlate; «Bangen visste såpass at hu fór itte med fantestreker,» fordi dei hadde hatt eit godt forhold. Drosja kan derfor seiast å representera det trygge.

Lokalet fungerer som sagt som kontrast til drosja. Det medvitne forholdet mellom ungdommen og lokalet er ikkje at det blir brukt for å komma seg nokon stad, det er ein plass ein er. Ein viktig funksjon av lokalet er at det gjer det tydeleg at Evelyn ikkje er ein del av det kollektive ungdomsmiljøet. Ved å plassera Evelyn i ein bil på utsida av lokalet er det nettopp det den implisitte forfattaren gjer; han plasserer henne på utsida. Det er ikkje berre Evelyn som blir plassert på utsida. Gardsguten på Ulvåker får ikkje plass i drosja etter festen på lokalet, og han må gå heim. Slik blir han plassert i ein mellomposisjon mellom å vera med dei andre og å vera utanfor som Evelyn.

Hembrenner-sveen er ein plass som meir enn nokon andre er forbunde med skam. Faren har eit «yrke» som er ulovleg, noko han har fått merka fleire gonger. Evelyn skal skammast over at ho er derifrå, ho skal skammast over at ho deltek i arbeidet til faren, og ho skal skammast over at ho såg bygdefolket kjøpa alkohol ulovleg heime hos henne når ho var lita. Bygda skammast over å bli sett i Hembrenner-sveen. Å gi godteri til barnet i hjørnet kan vera ein måte å letta på samvitet. Hembrenner-sveen blir definert vekk frå resten av bygda ved at det er den einaste staden som blir nemnt konkret. Det er denne plassen som er spesiell.

5.3.3.2. Performativ og analytisk emosjonalitet

Auga er i heile stubben eit av dei tydelegaste uttrykka for emosjonalitet. Fem gonger blir auge nemnt direkte i teksten, og alle gongene er det ein tydeleg forbindelse mellom auga og uttrykk for analytisk eller performativ emosjonalitet. Over heile verda blir auge sett på som eit universelt symbol på intellektuell persepsjon og ofte tenkt på som eit vindauge til sjela (Chevalier & Gheerbrant, 1996a). I denne stubben er det spesielt skamma som sitt i auga. Altså bur ikkje skamma i Hembrenner-sveen, men i auga til den som kjem der.

Evelyn er flink til å analysera dei rundt seg. Ho går frå festar før det blir for gale der og ho skjønner når gutane vil noko ho ikkje vil. Ho kan sjå om dei har ære nok til å ikkje la far hennar få straffa for at dei kjøpte heimebrent og seinare ikkje kunne kontrollera seg sjølv. Ho ser rett gjennom dei fleste ho møter. Evelyn har analysert folka ho har møtt heile livet sitt og kome fram til at det finst to typar menn, «det er dom som smiske og jug, og slike som du⁸ – slike som kjøpe og betala og haull kjæft etterpå.» Dei to typane menn kan skiljast gjennom å sjå dei i auga, og ho «kjenne aua på begge.» Ho meiner at gjennom auga kan ein vita om dei held skamma for seg sjølv eller om dei kjem til å insistera på å gi all skylda til henne eller faren for det gale dei sjølv har gjort. Evelyn er heilt klar på at no veit ho det som er å vita om menn.

⁸ Her pratar Evelyn om Bangen.

I løpet av stubben lærer Evelyn at det finst fleire enn to typar menn. Så vidt lesaren veit finst det berre éin gut som høyrer til den tredje kategorien menn. Denne guten seier Evelyn at ho trur at ho kjenner. Mot slutten av stubben kjem det fram at ho hadde sett han før, og at auga hans var annleis enn alle andre sine. Han er den einaste som ikkje ville gjera «det stygge,» altså kjøpa alkohol av henne. Dette analyserer Evelyn og legg til grunn for sine vidare handlingar.

Eit uttrykk for performativ emosjonalitet frå Evelyn er at når ho gjer det slutt med Bangen er ho nøye på å sjå han i auga mens ho gjer det. At ho ser han i auga understrekar at ho ikkje har prøvd å utnytta Bangen mens dei har vore saman, men samstundes at ho ikkje er stolt over det ho gjer no. Heile situasjonen visar hennar oppriktigheit. Kombinasjonen av tårer og at ho ser rett på han er i tråd med det uttrykket for emosjon som kan forventast i ein slik situasjon, og gjer årsaksattribueringa lettare for både Bangen og lesaren. Ho gjer det slutt fordi ho har møtt den ho burde vera saman med. Situasjonen er derfor ein kombinasjon av fleire emosjonar. Det er både trist og godt på ein gong.

Eit anna uttrykk for performativ emosjonalitet er i tilbakeblikket til når Evelyn var lita. Ho berre «satt der med store auer og såg på.» Igjen er det auga som har ein sentral rolle for tolkinga av emosjonaliteten. Kva ho visste som barn er ikkje så lett å seie utan meir informasjon, men ho seier som vaksen at ho forstod mykje den gongen, og at ho forstod kven som oppførte seg som dei burde. At Evelyn forstår mykje var det dei som kom til Hembrenner-sveen før kunne sjå i auga til vesle Evelyn.

Sjølv om lesaren ikkje får vita så mykje om gardsguten på Ulvåker kjem det performative laget av oppførselen hans fram gjennom innblikket forteljaren gir oss i bakgrunnen for handlingane til Evelyn. Me får vita at når han var konfirmant skulle han som alle andre kjøpa alkohol av Evelyn, men at når han kom bort klarte han det ikkje. Han er annleis enn dei andre ved at han skamma seg for mykje over seg sjølv til å kunna gjera noko han såg på som gale. Det ser ikkje ut som at han meiner at det er Evelyn som burde skamma seg. Alt dette kjem til uttrykk gjennom handlinga når gardsguten snur seg og går vekk, noko som gjorde så sterkt inntrykk på Evelyn at ho hugsar det fleire år seinare.

Kjøparane av heimebrent plasserast lett i kategorien med performativ emosjonalitet. Dei driv aldri med analytisk emosjonalitet fordi som det blir kommentert fleire gonger i stubben. Evelyn «var itte å bli klok på,» og at «nå skjønnte dom da ingenting.» Dei har ikkje nok informasjon til å seia noko om korleis Evelyn vart som ho vart, eller kvifor ho oppfører seg som ho gjer. I staden kjem det tydeleg fram situasjonar der dei tydeleg endrar åtferd på grunn av emosjonar. I eit av tilbakeblikka blir det kommentert at «var dom litt usikre om åssen dom skulle få sagt fram ærendet sitt, så slengte dom en sukkertøypåsa borti senga og tala høgt ved

henne, før dom tala lågt ved far hennes.» Handlingane til kundane gjer situasjonen meir uskyldig og skal gi uttrykk for at dei ikkje er der av nokon ugrei grunn, at dei kjøper alkohol er berre tilfeldig. Helst ville dei berre vera snille med jenta i senga. At dette til ein stor grad berre er skodespel, og ikkje eit genuint uttrykk for medkjensle og sympati underbyggast av at dei pratar høgt til Evelyn og lågt til faren. Dei ønsker å opptre som om dei ikkje hadde noko å skamma seg over sjølv, og hadde det ikkje vore for Evelyn sine analytiske evner hadde dei kanskje kome unna med det. På den andre sida kan det vera at andre karakterar som me ikkje får like godt innblikk i òg gjennomskodar det performative laget.

Fleire gonger brukar den implisitte forfattaren Bangen for å seie noko om karakteren til Evelyn. I desse situasjonane fungerer Bangen til ein viss grad som triggerfigur. Når Evelyn går frå han blir det kommentert at han veit at «hu fór itte med fantestrekker» fordi forholdet hadde vore ærleg. Hans reaksjon er det ingen tvil om at er truverdig. Derfor seier dette om Evelyn at ho er ei bra jente som ikkje spring etter gutane eller er lite truverdig på annan måte, sjølv om det kanskje er det som blir venta av ho frå bygda. Gjennom sine handlingar, mellom anna ved å kjøpa stor gove til Evelyn når ho giftar seg, viser Bangen både at han tek brotet godt og at han meiner at Evelyn fortener å ha det godt med den ho vil.

5.3.3.3. Forteljjarstemmas rolle

Heile stubben blir fortalt frå forteljaren, det er berre nokre få tilfelle av direkte tale i heile stubben. Det er gjennom forteljaren at tankane til alle karakterane kjem fram, og kva for nokre karakteristikkar dei ville bruka om kvarandre. Forteljjarstemma plasserer seg tydeleg på sida til Evelyn i dommen over det moralske synet til bygdefolket.

Det å kjøpa heimebrent blir omtala som «det stygge» i denne stubben. Det er uklart kva del av det som blir vurdert som mindreverdige, men det er mange aspekt ved denne situasjonen som kan kritiserast. Mellom anna at dei lager bråk rundt ungen, at dei slåst på lokalet og at dei sladrar på faren. Spesielt ille blir det slik forteljaren framstiller det når dei som ikkje har sitt på det reine i tillegg forsøker å gjera alt betre ved å gi godteri til Evelyn.

Det blir òg skapa eit skilje mellom dei som sladrar til lensmannen og dei som sjølv står for det dei gjer. Dei som skammar seg mest mens dei prøver å kjøpe blir gitt tanken at dei «måtte oppgi tel lensmannen å hen dom hadde fått tak i brennvin.» Om dei måtte hadde det nok vore ein ting, og alt ville snart bli greitt igjen om alle involverte i situasjonen var einige om at det var ein uunngåeleg del av handelen at den eine ville bli arrestert. Som det kjem fram seinare i stubben er det to grupper av kjøparar, som kan samanfalla med at nokre tek støyten for kjøpet sjølv, og nokre ikkje blunkar før dei seier ifrå kvar dei kjøpte heimebrent.

5.3.4. Tematikk

Ifølge samfunnsforteljinga skal Evelyn bli dømt heile livet sitt for kven faren er og kva han gjer. Skamma hans kan vera skamma hennar. Dette er tydeleg allereie i tittelen på stubben der «etternamnet» ikkje er plass- eller gardsnamnet som hos alle andre. Namnet knyter henne til at faren brenn heimebrent. Alle veit at han gjer det, og dei definerer Evelyn ut frå det. Fordi ho er den ho er, er det ikkje mogleg at det skal gå bra for henne. Skamma er det umogleg å veksa frå: «Åssen ska det gå med henne når hu veks opp?» Likevel går det bra med Evelyn, og dei som kjem nær nok til å kjenna henne dømmar ho ikkje på grunn av kven familien er, og heller ikkje for at ho gjer det som er best for seg sjølv.

Eit interessant uttrykk for performativ emosjonalitet er at Evelyn til slutt vel å gå frå han ho er forlova med for å veta den guten med rett form for performativ emosjonalitet. Her kjem det moralske temaet i stubben fram. Nussbaum skriv om sympati og mangel på sympati. For å bli eit bra menneske som visar sympati med andre må ein læra å ta vare på seg sjølv (Nussbaum, 2016, s. 206). Evelyn har lært å ta vare på seg sjølv. Dei andre i bygda har ikkje hatt det same behovet for å utvikla seg sjølv, og dei har derfor heller ikkje utvikla den same evna til å forstå og kjenna sympati med andre. Dei kan ikkje forstå kvifor Evelyn klarer seg så godt som ho gjer. Ho har lært frå tidleg alder å klara seg sjølv, noko «ingen» andre i stubben har måtta gjort i like stor grad. Som eit eksempel på korleis litteraturen kan ha oppdragande effekt på lesaren ender Evelyn opp med å veta den guten til kjærast som hadde vit til å skamma seg over kva han gjorde når han skulle kjøpa alkohol frå henne. Årsaka til valet får lesaren presentert i den karakteristiske siste setninga. Den siste setninga setter guten opp som kontrast til alle andre. Dermed, utan å seia det direkte, har stubben ein implisitt forfattar som dømmar dei andre som ikkje har vurdert Evelyn som noko meir enn dottera til heimebrennaren. Dei verken forstår eller har evne eller vilje til å setta seg inn i korleis situasjonen hennar er. Gardsguten på Ulvåker viser gjennom sin performative emosjonalitet at han forstår henne.

Stubben har ein sentral tematikk om å ikkje ta inn over seg skam som ikkje er di. Rasjonelt sett har ikkje Evelyn noko å skamma seg over bortsett frå at ho går attende på løftet sitt til Bangen. Det siste ser det ut til at ho skammar seg for, men elles ser det ut som ho klarer å distansera seg frå den skamma bygdesamfunnet rundt ho vil påføra henne.

5.4. Skam som emosjon

Dei tre stubbane «Samvittighet for 50 øre,» «Tort og svie» og «A Evelyn Henbrenner-sveen» som eg har undersøkt i dette kapittelet viser tre forskjellige formar for skam, eller oppførsel som kan assosierast med skam. Even stel, Evelyn kjem frå ein heim som driv ulovleg alkoholproduksjon, og Jon har stole eple på Dal.

I tillegg viser dei forskjellige reaksjonar frå karakterane på den portretterte skamma. Det dei har til felles er at dei vala me tek i vanskelege situasjonar er sentrale for å bestemma kven me er, og kven me blir. Evelyn hadde ikkje vore den ho er om ho hadde vist uttrykk for skam over kvar ho kjem frå. Even opplever at han ikkje kan forholde seg likt til verken butikken eller Svea igjen, fordi han har blitt annleis gjennom dei vala han tok. Jon, som i stor grad burde ha kjent på skam, gjer det ikkje, noko som understrekar viktigheita av det for lesaren.

Dei tre stubbane har òg til felles at fortida er viktig for kven karakterane er i notida. Evelyn hadde nok ikkje hatt det same synet på menn, eller sin instinktive intuisjon, om ho ikkje hadde fått sjå den stygge sida av bygdefolket frå ho var lita. Jon hadde kanskje reagert i tråd med det forventa om han ikkje hadde opplevd for sterke konsekvensar for handlingane i lengre tid. Even hadde ikkje kasta snøballen i døra om han ikkje hadde visst frå før at det han gjorde var gale.

Stubbane, og spesielt «Samvittighet for 50 øre» skildrar smerta karakterane kjenner saman med skamma. Smerta over at handlingar og norm ikkje stemmer overeins kjem i dei to første analysane til uttrykk gjennom aggresjon, sjølv om det kan vera av forskjellige årsaker. Skamma heng tett saman med samvitet. Kvar individ burde kjenna på smerte når dei veit at dei har gjort noko gale eller er årsaka til at noko gale har skjedd. Dei fleste vil ikkje eigentleg gjera andre noko vondt. Det dei opplever er at det ikkje er samsvar mellom livshaldninga deira og kva dei gjer når andre impulsjelder påverkar reaksjonar og handlingar på kortare sikt. Det manglande samsvaret viser skiljet mellom det ideelle og det reelle. Det er forskjell mellom kva me ønsker å gjera i ei perfekt verd, og kva me ender opp med å gjera under dei faktiske forholda.

Skam er ein av dei emosjonane me opplever i ung alder, både naturleg og forsterka gjennom læring. Fordi skamkjensle viser at me har gjort noko gale, og fordi det kjennast smertefullt er det «å erfare skam [...] betydningsfullt for barnets sosialiseringssprosess» (Rogndal, 2017). Ved å lesa om karakterar som opplever skamma, og ved å sympatisera med dei, vil lesaren ta del i noko av denne sosialiseringssprossen.

6. Makt og emosjonalitet

«Skaff meg en synder å tilgi! sa a Eveline.»

(A. Prøysen, 2014g)

I dei to føregåande kapitla har eg undersøkt korleis to grupper av emosjonar kjem til uttrykk i stubbane og korleis dei driv handlinga i stubbane framover. I det siste analysekapittelet vil eg sjå på korleis ulike emosjonar og emosjonelle uttrykk viser forskjellige formar for maktstrukturar i samfunnet. Makt har mange formar og uttrykksmåtar. Fleire av desse formane blir bruka som element i stubbane. Felles for dei formane eg har valt her er at dei kan vera uttrykk for meir negativ sosial kontroll enn kva emosjonane i førre kapittel er. Dei eg har valt ut her er forskjell i klasse og stand, makt knytt til kjønn og moralsk maktforskjell. For kvar av desse har eg valt ut éin stubb som kan illustrera desse maktforskjellane.

I «Grisgrautgryta» blir fleire sider ved fattigdom undersøkt. Kva inneber det å tilhøyra ei av dei lågaste klassane det er mogleg å tilhøyra? Kva emosjonar er tilknytt denne statusen? I «Kvinnfolk» er kontrasten mellom kvinnene og mennene, og situasjonen deira, sentral for å forstå dei utløyste emosjonane og den forferdelege handlinga. I den siste stubben, «Skaff meg en synder å tilgi», har Eveline fått høyre frå ho var lita at alle andre er betre moralske menneske enn det ho sjølv er, og dette har smelta saman med hennar tankar om makt over eige liv. Desse refleksjonane førte til utbrotet i sitatet over, der ho innser at å tilgi er ei form for makt ho ikkje har tilgang på. I alle tre stubbane blir lesaren invitert til å reflektera over eigne handlingar og val, og kva for nokre maktstrukturar som påverkar oss sjølve.

Kvar gong me opplever emosjonelle uttrykk vil me forsøka å finna årsakene bak det. Dette kan vera eit fysisk uttrykk eller eit brot med den emosjonelle koden i mikro- eller makrogeografien. Kor alvorleg er brotet med koden? Kva seier det om personen som bryt koden? Det er eit menneskeleg instinkt å leita etter årsaker for handlingar, og instinktet er spesielt tydeleg i situasjonar der me dømmar kvarandre. Vil handlingane og årsakene bak kunne forsvarast moralsk? Årsaksattribusjon er ein av dei viktigaste prosessane for å forstå innhaldet i dei valde stubbane. Kvifor gjer karakterane som dei gjer? Korleis kan lesaren sjå kva for nokre årsaker karakterane tillegg kvarandre? Kan maktforskjellane mellom karakterane komma til uttrykk på andre måtar enn direkte gjennom utsegner?

6.1. «Grisgrautgryta»

«Grisgrautgryta» (A. Prøysen, 2014c)⁹ blei publisert for første gong 29. mai 1954. Den er ein av fleire stubbar som har kokning av grisgraut som motiv. Stubben handlar om Klara som kokar grisgraut. Det gjer ho kvar fredag. Arbeidet er tungt, men det er sol og ho er glad. Kua er på sjølvstyr inne på naboeigedommen, og stova er i uorden, men grisgrautkokinga er tilsynelatande unnskyldning nok til at ingen spør eller kjeftar på Klara. Fordi ho høyrer til dei fattige og maktlause i samfunnet blir hennar avvikande oppførsel akseptert som naudsynt.

Situasjonen Klara er i blir framstilt som både vanleg og spesiell, for korleis går det ann å vera så lykkeleg som Klara er her, sjølv med dei negative sidene ved arbeidet?

Denne kontrasten mellom emosjonelt uttrykk og situasjon gir eit tvitydig inntrykk som skapar undring om fleire element i stubben.



Figur 6: ("Grisgraut-gryta," 1954)

6.1.1. Narrativ struktur

Denne stubben har fleire av dei typiske stubbtrekka som eg gjekk gjennom i kapittel 2. Han er kort, har få karakterar og har ei avslutning som snur resten av stubben på hovudet. Stubben er plassert i pastorale omgivnader og visar menneske som må arbeida hardt for å få kvardagen til å fungera. Stubben har òg trekk som skil den frå norma. Dette gjeld spesielt bruken av repetisjon og det klart identifiserte du-et i teksten. Noko av det typiske her er at stubben skildrar éin situasjon, det er Klara som er det viktige.

6.1.1.1. Repetisjon

Tre gonger blir frasen «det gjør a Klara Brusveen hår fredag, hu» repetert. Den siste av repetisjonane har ein liten variasjon over frasen med at ho «er» i staden for «gjør.» Repetisjonen bind stubben tett saman og skapar ein raud tråd gjennom heile teksten. I tillegg har repetisjonen som funksjon at det er ei stadig påminning om at handlinga ikkje er eit enkelttilfelle, men eit uttrykk for noko generelt. Arbeidet er det same kvar veke, med rom for små variasjonar, men aldri noko heilt nytt. Repetisjonen og generaliseringa gir ekstra kraft til meininga i den siste

⁹ Alle sitat utan referanse under 6.1. er henta frå denne kjelda. Alle andre står med tilhøyrande referanse.

repetisjonen. «Og så ler a Klara rett opp mot høge grantopper med raue kongler og er gla. Virkelig *gla*. Har du vøri det noen gong? Det er a Klara Brusveen hår fredag, hu.» Fordi det ikkje er nokon grunn til å mistru dei tidlegare frasane vil me òg akseptera dette sitatet som sant.

I tillegg til repetisjon av heile frasar er det ein påfallande repetisjon av setningsstruktur der eit heilt avsnitt blir bygd opp av setningar som følger på den som går føre med «og» i byrjinga. «Har du [...] Og etterpå [...] Og så tel slutt [...] Og støtt synes [...]» Desse er setningar som kjem etter kvarandre i første avsnitt. Slike setningar har fleire funksjonar i teksten. For det første aukar det tempoet på det som blir lese slik at lesaren raskare kjem inn i det som blir fortalt. For det andre gir denne forma meir tyngde enn om dei hadde vore skriva som leddsetningar med komma mellom. Arbeidet blir aldri ferdig, det verkar uendeleg. Ikkje før er ein ferdig med den eine oppgåva så er den neste der.

6.1.1.2. Identifisert tilhøyrar

Noko som er uvanleg i denne stubben er at forteljaren pratar til eit «du». Sjølv om det er vanleg med eit munnleg forteljepreg er det sjeldan at tilhøyraren kjem så direkte til uttrykk i teksten. Du-et er spesielt tydeleg i dei sju spørsmåla der forteljaren ikkje berre fortel historia om Klara, men ventar på ein reaksjon frå tilhøyraren. Lesaren tek denne rolla, og vil med seg sjølv svare på spørsmåla. Har eg som lesar koka grisgraut, med alt det fører med seg? Ville eg stått og sett ut som et troll? Til slutt kjem det spørsmålet som heng igjen i lesaren etter at teksten er ferdig, og som skapar mykje av krafta denne stubben har. «Har du vøri det (virkelig glad)¹⁰ noen gong?» Spørsmåla inviterer lesaren til ei intens gransking av seg sjølv og sitt eige liv. Denne granskinga fører fort til oppfølgingsspørsmålet lesaren vil stilla: kva er det eigentleg å vera verkeleg glad? Kva må til? Kanskje sett me for høge krav til kva denne tilstanden kan innehalda sidan Klara får det til i ein så tung situasjon?

6.1.2. Karakterane

Klara er den einaste namngitte karakteren i «Grisgrautgryta». Stubben handlar om henne og arbeidet ho gjer kvar fredag. Samstundes som stubben handlar om denne eine namngitte kvinna er det tydeleg at Klara er ein representant for den felles opplevinga av arbeidet og livet ho lever. Kva som er Klara sin historie og kva som er det lesaren blir oppmoda til å sjå for seg blandar seg saman fordi setningane som refererer til henne har den same oppbygginga som dei som vender seg direkte til lesaren. Med like lydar i orda «du» og «hu» smelter dei to saman slik at

¹⁰ Min kommentar i parentes. Informasjonen er henta frå ein annan stad i den same setninga.

lesaren identifiserer seg meir og meir med Klara. Ho er ikkje spesiell, men ho er framleis eit menneske og eit individ som lesaren og dei andre karakterane i det litterære universet kan kjenna seg att i.

Samstundes som Klara ikkje er nokon spesiell, er ho spesiell på grunn av det emosjonelle uttrykket ho har i den vanskelege situasjonen ho er i. Det er ein fin dag, og «rett som det er kjæm det folk etter butikkvegen» som ønsker å snakka litt med Klara sjølv om ho er oppteken. Me får ikkje vita meir om desse menneska, men dei representerer eit eksternt blikk som tvinger fram informasjon om korleis Klara ser ut der ho står. Avsnittet der folk stoppa opp hos henne er eitt av to tilfelle der utsjånaden hennar blir kommentert. Den første viser konsekvensen av arbeidet, men her kjem det tydelegare fram korleis ho ser på seg sjølv.

Nabokjerringa er den andre identifiserte karakteren i denne stubben, sjølv om ho ikkje får noko namn. På grunn av det manglande namnet blir den generelle kjensla enda sterkare. Denne historia kan finna stad kor som helst langs ein veg der det er to nabokjerringar. Som eg vil komma tilbake til har nabokjerringa ein viktig funksjon for tolkinga av det emosjonelle i denne stubben på grunn av korleis ho opptrer.

6.1.3. Emosjonalitet

6.1.3.1. Det emosjonelle rommet

Svein Slettan skriv i ein artikkel om barnevisene til Prøysen at «Prøysen viker av fra den slagne landevei der de flinke går, og ser ut i grøfta, i grensesonen der sølevannet rår og fireåringen stabber. Her finner han det som det er verd å lage en sang om» (Slettan, 2016). Det er eit skilje mellom det ordentlege som førekjem på vegen, og søla og grapset som ein kan finna i grøfta. Dei same assosiasjonane finst i fleire av ingrediensane i grisgrauten. Potetskrellet er det som er igjen etter matlaginga, og grankvistane er ikkje ordentleg ved. Brennesler er ugras som ingen vil vera nær, og oppvaskvatnet kan ikkje brukast av menneske lengre. Alt eksisterer i grensa for kva som er brukande og det som må kastast.

Vegen er ei transportåre. Dei som er på vegen skal stadar, dei har eit mål. Det har ikkje den som står i grøfta. Er du i grøfta kan det vera tungt å komma opp, du står med brennesler og kratt. Slik skapar kontrasten mellom veg og grøft ein parallell til klasseforskjellane mellom dei som ferdast i dei forskjellige områda. Der barna i «Den første løvetann» gjer narr av guten i grøfta, og forteljarstemma løftar han opp, blir ikkje Klara trykka ned av dei som går forbi. Alle forstår kvifor ho er der. Alle er i grøfta frå tid til annan: «Ja, det er itte bære a Klara, det

står gryter bortover hele vegen, gryter som er kokt om tisdag'n og onsdag'n og torsdag'n». Omgivnadene indikerer tydeleg at Klara er ikkje åleine. Ho handlar tydeleg i tråd med den emosjonelle koden for karakterane i stubben.

Noko anna som er verd å kommentera med det emosjonelle rommet er at ho er ute i friluft. «Sola skinn og homla surrer» og Klara ler «rett opp mot høge grantopper.» Alle desse tre aspekta ved fredagen gir assosiasjonar til å vera fri. Ingenting trykker henne ned og gjer arbeidet vanskelegare enn det allereie er. Ho er fri for skyld for alt det ho ikkje har fått gjort fordi ho er oppteken. Ho er fri for ansvar utover den oppgåva ho har føre seg. Solskinet eksisterer som eit paradoks her, fordi sola på ingen måte reflekterer dei assosiasjonane lesaren har til korleis situasjonen skal opplevast, eller korleis slik fattigdom skal opplevast. Det er ei generell oppfatning av at dei som lever i så trange kår ikkje skal kunna vera glade på den måten Klara er.

Dersom ein legg vekt på skildringane frå byrjinga av stubben kan lesaren lett identifisera eit skilje mellom kva for nokre emosjonar Klara visar og kva dei ytre impuls kjeldene indikerer. Ingen av karakterane i teksten registrerer at noko ikkje stemmer, men dette skiljet kjem spesielt tydeleg fram dersom ein samanliknar dei første to avsnitta med dei siste to avsnitta. I andre avsnitt står det at «når 'n ska dra grankvisten ifrå skauen og bryt 'n opp over kneet sitt så har 'n jammen dagsarbe. Hu Klara blir både fillete og fæl, det er gryta som soter og kvisten som riv sund». Dette sitatet står i direkte kontrast til byrjinga av siste avsnitt: «Og så ler a Klara rett opp mot høge grantopper med raue kongler og er gla. Virkelig *gla*». Dette brotet med den emosjonelle koden i rommet opnar for undring hos lesaren om kva for nokre impuls kjelder me ikkje har lagt merke til.

6.1.3.2. Performativ og analytisk emosjonalitet

I store delar av stubben er det arbeidsoppgåvene til Klara som blir skildra, men i spesielt eit tilfelle er det skildra emosjonelle uttrykk frå henne. Dette skjer i dei siste to avsnitta når dei som går forbi slår av ein prat med henne. Ho gjer uttrykk for å vera utan sorger i livet, det er ikkje så farleg at ho er skiten og at kleda er øydelagde. Ho viser rein glede. Ei alternativ handling i situasjonen kunne vera å visa seg som sliten og trøyt. Ho kunne gøymt seg vekk med den rivna stakken og bøygd hovudet. Det hadde vore heilt i tråd med det me elles får vita om fredagsarbeidet hennar. Likevel er det ikkje det ho gjer. Ho gjer narr av alt som gjer ho sårbar. På toppen av det heile ler ho opp i det fri. Det er ein kraftig demonstrasjon av at ho ikkje lar seg trykka ned sjølv om livet generelt, og situasjonen spesielt, plasserer henne lengst ned på

rangstigen. Denne demonstrasjonen er eit stort brot med kva som er forventa, og det er eit viktig brot for tolkinga av stubben.

Ei mogleg tolking av den tydelege gleda er at Klara er sårbar, og at det ho gjer i staden er ein måte å skjerma seg sjølv frå auga til dei som går forbi. Latteren hennar kan vera eit uttrykk for det motsette av det ho opplever emosjonelt. Sjølvsagt er det òg mogleg at ho er så glad og sorgfri som handlingane hennar tilseier, men det er vanskelegare å tru på grunn av det klare brotet mellom kva forventingar ein har til oppførsel i det emosjonelle rommet. Det er òg mogleg at latteren og gleda er eit ironisk uttrykk, på same måte som ho gjer narr av korleis ho ser ut, men dette bryt òg med heilskapen i situasjonen, med sola og humlene. På grunn av gleda til Klara må det vera nokre lyspunkt i den tilsynelatande mørke tilstanden ho er i. Kan latteren derfor vera eit uttrykk for håp? Handlingane hennar vil uansett vera eit uttrykk for performativ emosjonalitet, for ho demonstrerer utan tvil at ho er glad. Det er eit spørsmål for lesaren å finna ut av kva Klara eigentleg opplever. Konklusjonen vil sannsynlegvis variera etter kva bakgrunn kvar lesar har.

Utanom Klara er det berre nabokjerringa som viser emosjonar. Desse vil eg dela inn i både performative og analytiske. Begge deler finn stad i femte avsnitt, rett etter at kua har gått for å eta grisgrauten som nokon andre har arbeida for tidlegare i veka. Den performative emosjonaliteten er når nabokjerringa spring etter kua og slår etter ho. Det er tydeleg ut frå handlinga at nabokjerringa er sint, sjølv om det ikkje står direkte i teksten at ho er det. Alt indikerer at Klara får ordentleg kjeft. Manglande kontroll er eit brot med den sosiale koden. Det emosjonelle uttrykket til nabokjerringa endrar seg likevel når ho får meir informasjon om tilhøva rundt den manglande kontrollen. «Hu veit åssen *det* er når a koker grisgraut.» Alt sinnet frå situasjonen før forsvinn, og ho blir «spak». Ho har fått analysert situasjonen, og gir uttrykk for kva den nye konklusjonen hennar er. Reaksjonen frå nabokjerringa gjer at ho kan kategoriserast som ein triggerfigur i denne scena, der ho tydeleg gir uttrykk for det som kan tolkast som den generelle stemninga i det emosjonelle rommet. Oppførselen er òg performativ fordi ho må visa sinnet for Klara, slik at det er tydeleg at ho forstår.

Fleire av dei stubbane som påverkar lesaren mest emosjonelt, har ei kjensle av sårbarhet i seg. Dette kan kanskje utvikla sympati hos dei som ikkje kjenner på denne forma for sårbarhet? Klara er sårbar der ho står. Det er mykje ho ikkje gjer bra nok. De negative skildringane inviterer lesaren til å kjenna sympati med Klara. Korleis kan det vera å ha det så tøft? Kvar fredag har ho det vanskelegare enn mange andre. «Ville *du* stå ved vegkanten og sjå ut som et bresketroll?» spør forteljaren. Nei, det ville nok dei fleste ikkje. Lesaren blir dratt inn i medkjensla før dei to siste avsnitta i typisk Prøysen-stil snur opp ned på det me trur me har

forstått. Me som lesarar skal ikkje synest synd på Klara, me skal kjenna med henne. Det kan vera lett å stilla seg på vegen og sjå ned på Klara og alle andre der dei står skitne og slitne. Forteljaren vil at me skal stå i grøfta med henne, og kjenna oss så glade som ho er.

Det er mogleg at heile stubben skal fungera analyserande ovanfor dei siste avsnitta, og at den impliserte forfattaren tek rolla som analytisk emosjonalitet. Stubben skal gi utdjupande informasjon om kvifor Klara vel å utøva emosjonane på den måten ho gjer det. Det er gjennom den impliserte forfattaren at lesaren får innblikk i nabokjerringa, ved å kommentera at «hu veit åssen *det* er når a koker grisgraut». Her visar den impliserte forfattaren at det forventa endrar seg når informasjonen om arbeidsoppgåvene blir presentert.

6.1.4. Tematikk

Stubben har romantisering av bygdelivet som eit sentralt tema. Det kan verke romantisk at Klara er «virkelig *gla*» i det slitsame arbeidet. Dette synet blir problematisert gjennom dei mange spørsmåla. Først etablerer spørsmåla i første avsnitt at lesaren sannsynlegvis ikkje har personleg erfaring med arbeidet som krevjast. Så kjem spørsmålet: «Ville *du* stå ved vegkanten og sjå ut som et bresketroll?» Spørsmålet er merkeleg formulert, for har eigentleg Klara noko val i korleis ho skal sjå ut? Sannsynlegvis ikkje. Altså kan ikkje spørsmålet vera om ein ønsker å stå slik i grøfta, men om ein ønsker seg livet der ein må gjera det. Om lesaren skulle svara bekreftande på desse spørsmåla kjem tilleggsinformasjonen om smerte og kor fysisk tungt arbeidet er, mens lesaren framleis har spørsmålet i tankane. Vil me eigentleg ha dei slik?

Klara har ikkje orden på noko som helst om fredagen. Stua er «et rothus» så «Klara kan itte be dom inn.» Kua lurar seg bort til grisematen andre har koka for å eta den, altså å øydelegga det tunge arbeidet til nokon andre langs vegen. Når nabokjerringa kjem springande med kua føre seg er ho rasande. Raseriet underbygger oppfatninga av det uakseptable i situasjonen. Begge handlingane står Klara ansvarleg for, og dei representerer grove brot på ei felles forståing av kva som er akseptabel oppførsel for medlem av ei spesiell sosial gruppe. Sjølv om spesielt det siste brotet kan vera alvorleg blir Klara tilgitt. Det kan me sjå i situasjonen med nabokjerringa. Ho er rasande når ho kjem. Det er ein heilt legitim emosjonell reaksjon gitt den informasjonen ho har. Med ein gong ho får oversikt over kva situasjonen eigentleg er endrar ho emosjonell karakter. Klara blir tilgitt fordi nabokjerringa «veit åssen *det* er når a koker grisgraut». Sitatet viser at nabokjerringa høyrer til den same sosiale klassen. Klara blir ikkje tilgitt av ein med meir makt enn henne, det er av sine eigne Klara blir tilgitt. Kva dei andre som går forbi meiner får ikkje lesaren vita.

Desse aspekta ved stubben fremjar poenget at fattigdommens vesen er sentralt i denne stubben. Stubben vekslar mellom fortetting av konflikten, og opphevinga av den. Ved å gjera seg skyldig i manglande respekt for eigeidommen til andre aukar konflikten, men den blir oppløyst av understrekinga av at Klara høyrer til ei sosial gruppe der det naudsynte arbeidet opphevar skylda igjen. Karakterane i stubben lever i det marginale, der dei som er i ein betre økonomisk situasjon er frie til å dytta dei lengre ut i grøfta. Dei må bruka området som er allemannseige, og dei må ofra helse og utsjånad for arbeidet sitt. På ein måte kan det tolkast som at identiteten er med på å oppheva kjensla av skyld her. På grunn av gruppa Klara er ein del av kan ho ikkje haldast heilt ansvarleg for manglande organisering i akkurat denne situasjonen.

Det tvitydige og usikkerheita om kva Klara opplever emosjonelt der ho står i grøfta, er noko av det som trekke lesaren inn og skapar interesse og undring. Er Klara så glad som dei performative uttrykka lar oss tru? Kan framhevinga av det gode humøret tolkast ironisk, eller har ho det eigentleg slik som det emosjonelle rommet indikerer? Er situasjonen betre enn slik den blir skildra? Me får aldri vita desse tinga sikkert. Sannsynlegvis er svaret ei god blanding av alt dette. Ein ting som er sikkert er at Alf Prøysen sjeldan presenterer bokprat og romantisering av livet til Klara og slike som henne som den einaste sanninga. Livet kan ikkje vera berre lyst eller mørkt, sjølv for dei utan stor grad av makt over eige liv.

6.2. «Kvinnfolk»



Figur 7: ("Kvinnfolk," 1954)

«Kvinnfolk» (A. Prøysen, 2014d)¹¹ er ein av dei mørkaste av alle stubbane til Prøysen. Den tek opp nokre av dei styggaste sidene ved samfunnet på bygda, mellom anna forakta for dei som stikk seg ut frå gruppa og forakt for kvinner. Håpet og draumen er langt unna, i staden ligg skamma og dei skeive maktforholda der som eit mørkt teppe over alt og alle i stubben. Stubben er lagt til åkerarbeidet om våren og sommaren, og stova om hausten. I pausen frå det tunge arbeidet sladrar kvinnfolka seg i mellom om jenta i bygda som kanskje har blitt gravid, og som utover sommaren blir tynn og bleik. Ut på hausten sladrar dei ikkje lengre, då

¹¹ Alle sitat utan referanse under 6.2. er henta frå denne kjelda. Alle andre står med tilhøyrande referanse.

gret dei i regnet fordi alt dei sladra om den våren var sant. Mykje tyder på at det er ein abort involvert her, om enn skjult.

Denne stubben kan vera blant dei stubbane som er vanskelegast å forstå. Det er fleire nivå her, og det er ikkje lett å sjå kva som skjer på andre nivå enn det første, der kvinnfolka sladrar medan dei arbeider i åkeren. Det er når ein vil forstå kva dei pratar om, at det blir meir utfordrande. Gjennom metaforar og diffuse ordval kan lesaren berre ana kva som skjedde med stakkars Ester denne sommaren.

Slipesteinen som står som eit sterkt symbol i denne stubben er kjent frå andre delar av forfattarskapen til Prøysen òg, spesielt frå visa «Slipsteinsvæilsen». Både i visa og i denne stubben har slipesteinen sterke negative assosiasjonar, spesielt i framstillinga av relasjonen mellom slipesteinen og jentene. I «Slipsteinsvæilsen» skal blomstrane og jentene som drøymmer om ei god framtid bli meia ned når kniven berre blir skarp nok (A. Prøysen, 1978c). Sjølv om det er meir skjult i stubben, ligg den same faren og lurar for jentene og kvinnene der.

6.2.1. Narrativ struktur

Stubben er delt i tre tydeleg separerte delar, der kvar del er nummerert. Dei tre delane skildrar snadringa til kvinnene ved tre forskjellige høve i løpet av året, spreidd gjennom tre forskjellige årstider. Dei to første, våren og sommaren, er skrivne i fortid, mens den siste, hausten, er skriven i notid. Stubben har færre namngitte karakterar enn det som er vanleg i stubbane generelt. Det er lite direkte sitat, noko som ikkje er spesielt samanlikna med andre av stubbane til Prøysen.

Denne stubben har som nemnt fleire nivå som ein må undersøka for å forstå kva som skjer. Eg har identifisert tre slike nivå som er spesielt viktige. Den første er der folka arbeider på jordet mens dei pratar saman. Dei pratar om det andre nivået, der Ester spring etter gutane, blir tynn, dansar og blør. Det andre nivået indikerer det tredje nivået, nemleg kva som eigentleg har skjedd med Ester, og kva Ester gjorde i løyndom den sommaren. For å forstå kva som skjer i det tredje nivået må ein aktivt sjå på begge dei tidlegare nivåa.

Som nemnt er stubben delt inn i tre separate delar som er plasserte på kvart sitt tidspunkt i løpet av året, der dei tre delane svarer til vår, sommar og haust. Noko anna som pleier å bli delt inn i tre er graviditeten, slik at her vil kvar årstid svare til eit trimester.

Stubben presenterer vanlege oppfatningar om våren, og korleis den bringar med seg forelska ungdom og mindre gjennomtenkte avgjersler. Ryktet som blir delt på jordet er «mjukt som ei syljufløyte og søtt som et bringebærdrops.» Ein kan sjå for seg to våryre ungdommar. Fløyta kan tolkast som eit fallossymbol, og dropset som representant for kvinneleg reproduksjon. Sitatet kan òg tolkast som at resultatet ikkje er større enn eit drops enda, men det

er der. Dette kan lesaren tolka som at Ester har blitt gravid, men at det enda er tidleg. Arbeidsfolka sett poteter mens dei sladrar. Potetene som dei sett no skal utover sommaren bli større og fleire. Denne forventninga svarar til frykta som Ester sannsynlegvis kjenner på, nemleg at fosteret skal vekse og bli synleg.

På sommaren skjer det noko alvorleg. Det kjem fram at ryktet har vakse, og insekta svermar rundt dei som fortel det. Overført kan dette vera ei skildring av magen til Ester som har vakse fram til no, og alle kvinnfolka som svermar rundt ho. Som insekta er dei ute etter blod. I motsetnad til om våren får ikkje mennene lengre høyre ryktet. No passar det seg ikkje for menn. I den siste halvdel av del to blir det klart at noko er gale. Det er her dei einaste fysiske skildringane av Ester kjem, og det er her det blir sagt at «Svartkulpen var bottenlaus, det gikk an å putte et lite liv i en striesekk og leggja en stein i sekken om en ville bli kvitt det.» Følger ein tanken om at Ester har vore gravid er dette avsnittet ein indikasjon på at ho ikkje er det lenger. Det blir ikkje klart korleis graviditeten til Ester vart avslutta. Sett i samband med at agronomen sliper knivar rett etterpå, kan det forståast som enten ein provosert abort eller eit spedbarnsdrap.

Om hausten regnar det, og kvinnfolka sitt heime og gret. Det blir ikkje lagt fram kvifor dei har vondt. Fokuset er heilt på deira emosjonar og kor fælt dei har det. Det triste og vonde blir sett i kontrast mot at mennene framleis ler, utan forklarleg grunn. Del tre ser tilbake på dei to føregåande delane og årstidene med skam og anger. Kvinnene og forteljaren presenterer unnskyldningar for snadderet og resultatet med at «det var så lett å fange et rykte som kom med siklebekken» og «i sammar – det var så varmt i sammar».

I tillegg til tredelinga har kvar del ei tydeleg todeling. Den første av dei har skildringar av vêt og landskap. Den etablerer situasjonen på nytt etter at tredelinga har flytta karakterane i stubben både i tid og rom. Alle dei tre delane sluttar med å setta opp ein kontrast mellom kvinnfolka og mannfolka. Kvinnene kjem med forskjellige emosjonelle uttrykk, alle saman knytt til Ester, direkte etterfølgd av at mennene ler.

6.2.2. Karakterar

Kvinnfolka fangar opp ryktet om våren, og synest at det er greitt å prate om mens dei sett poteter. Det er gjennom skildringa av det dei fortel til kvarandre i åkeren at resten av historia kjem fram for lesaren. Det er lite direkte sitat, men det kvinnene pratar om blir parafrasert av forteljaren. Derfor får me heller ikkje vita meir enn det dei seier høgt, alt det innforståtte og usagde er framleis hemmeleg for lesaren og mannfolka som står på utsida.

Mannfolka står på utsida av, og ser inn på, snadderet til kvinnene. Tittelen på stubben peikar i retning av kvinnene dei sentrale i teksten, men fordi kvinnene berre er halvparten av innbyggjarane i bygda, må mennene som den andre halvparten tilleggas vekt òg. Dei er tydeleg med i del ein og tre, der dei stiller eit spørsmål og ler på slutten av kvar del. Dei bidreg i stor grad til forvirringa som lesaren opplever på grunn av den manglande informasjonen. Både agronomen og mannfolka blir forbundne med harde arbeidsreiskap, mennene med ploegen og agronomen med slåmaskinknivar. Dette er berre i del ein og to, noko som er med på å skilja del tre frå dei andre. Det mest grunnleggande spørsmålet som må svarast på når det gjeld mennene er kvifor dei ler. Det er ikkje gitt nokon form for lett tilgjengeleg tilleggsinformasjon til frasen «Mæinnfolka lo» i løpet av stubben. Derfor avheng inntrykket lesaren får av mennene i stor grad av kva lesaren tek med inn i tolkinga sjølv.

Ein passende samanlikning for begge gruppene kan vera det mytiske vesenet Hydra, monsteret med mange hovud. Ifølge *Dictionary of Symbols* representerer Hydra «the whole catalogue of vices» og «as long as human vanity is uncontrolled, its heads [...] will grow again even if one or two of them are cut off» (Chevalier & Gheerbrant, 1996b). Så lenge nokon i bygda handlar utanfor grensene for kva som er akseptabelt vil Hydra, eller byggedyret som det kan kallast her, angripa. Dei vil hakka på dei som ikkje opptrer sømmeleg, slik som Ester som blir karakterisera av kvinnene som ei «gutflokse.»

Ester er den einaste namngitte karakteren i stubben. Den einaste direkte skildringa av henne er når ho dansar med ungane. Om sommaren blir ho skildra som tynn og bleik, og ho blir samanlikna med eit lik, men ho ser òg ut til å vera i godt humør. Samstundes står det at ho dansar masurka med barna i eit høgt tempo, noko som uavhengig av årsak kan seia mykje om henne som person. Både kvinnene og forteljaren kommenterer utsjånaden hennar og kven ho er når ho ikkje er direkte involvert gjennom frasar som «gutflokse» og «krøllhåret».

Ein får ikkje noko sympatisk inntrykk av agronomen i dei få setningane han er med i. Agronomen er i utgangspunktet i ein maktposisjon i samfunnet, fordi det er han som kan mest. Han er den einaste i stubben som blir skildra med noko som kan likna på våpen, gjennom slipinga av knivane til slåmaskinen. Det at han er den einaste mannen som er presentert som eit individ, tillegg han ein spesiell posisjon i stubben og inviterer til fleire nye spørsmål om han. Er det han som utførte den tenkte aborten? Kan han vera barnefaren? Uansett peikar gjeremålet hans til eit potensial for fysisk skade, og den einaste i stubben som er fysisk skada er Ester. I tillegg til denne truande kjensla ein kan få av skildringa av agronomen, er han ein som ikkje høyrer til. Sjølv om han kan få status av det at han er den einaste med utdanning, mister han ein

del status av at yrket er eitt der han må reisa rundt. Han er ein omstreifar, og derfor automatisk ein bygdesamfunnet ikkje kan stola fullt på.

6.2.3. Emosjonalitet

6.2.3.1. *Det emosjonelle rommet*

I del ein av stubben presenterer arbeidet på jordet. Snadder verker akseptabelt innanfor rammene av det forventa. Det er eit arbeid der alle står saman om det som skal gjerast, og alle pratar saman i pausen etterpå. Alt er slik det skal vera, og ingenting provoserer ein emosjonell reaksjon frå verken karakterar eller lesar.

Som kontrast til arbeidarane på jordet står agronomen for seg sjølv på ein høgde og ser fysisk ned på kvinnene som arbeider der. I tillegg til å vera både mann og høgt utdanna er det naudsynt for han å plassera seg høgare i landskapet enn dei andre. Han gir inntrykk av å vera ein autoritet ved at han gir ordre til kvinnene. Kanskje på grunn av, eller trass i, posisjonen hans kommenterer forteljaren at «kvinnfolka i potetåker'n såg sinte mot slipesteinen på utsiktshøgda». Dei misliker han av forskjellige årsaker, to årsaker kan vera at han har høgare rang enn dei, noko som ville vore heilt i tråd med geografisk plassering, og at den høgare plasseringa er eit aktivt brot med det forventa og det passande. Agronomen er kopla saman med Ester. Gitt at han er skyld i den vanskelege situasjonen Ester er i kan den siste tolkinga vera meir truverdig.

Svartkulpen som namn på ein stad gir ikkje gode assosiasjonar. Det er svart og mørkt, og ein plass der vonde ting kan skje. Praten vil ha det til at «det gikk an å putte et lite liv i en striesekk og legga en stein i sekken om en ville bli kvitt det». Slik blir vatnet knytt til ein sentral rolle i det dramaet som har vore i livet til Ester. Svartkulpen er ein plass der ting kan forsvinna for alltid utan at nokon får vita noko om det, men det er òg slik at alle veit om denne funksjonen vatnet har. Svartkulpen ligg rett ved plassen der Ester dansar med ungane, noko som vidare knyter plassen saman med uskyldige barn, og underbygger at vatnet blei bruka for å bli kvitt barnet Ester har vore gravid med.

Denne stubben tek opp så store og alvorlege samfunnstema at det er naudsynt å undersøka den emosjonelle makrogeografien her. Stubben fortel om stor ubalanse i makt mellom kjønna og indikerer at ein abort har blitt gjennomført. Begge deler har store implikasjonar for resten av tolkinga. At menn er plassert høgare enn kvinner både generelt og i stubben, kjem fram her mellom anna gjennom tolkinga at mennene sin latter i del ein er ein

måte å visa at dei er for gode til å ta del i kvinnfolksnadderet. Alt mennene gjer gjennom heile stubben er å stå på avstand og le, tilsynelatande av korleis kvinnene oppfører seg.

Om Ester fekk utført ein abort, var ikkje dette noko ei kvinne kunne vera open om på 50-talet. Ellen Aanesen skriv i boka *Ikke send meg til en «kone», doktor* at «Ifølge Strafferådets innstilling ble det i 1954 foretatt ca 7300 illegale aborter i Norge, mens 3200 aborter ble foretatt lovlig på sykehus» (2012, s. 229). Vidare skriv ho at lovforslaget som vart nemnd i sitatet over innebar at alle kvinner som ikkje hadde medisinsk grunn for abort skulle snakkast vekk frå det (s. 245). Det å skulle gjennomføra ein abort ville innebera enorm skam og gjera det naudsynt å halda det hemmeleg. Det hemmelege passar godt saman med at teksten generelt er tung å forstå og tolka. Ingen av karakterane kan seie rett ut om det gjeld ein abort.

Det siste eg vil kommentera her er det openberre samsvaret mellom vêr og emosjon i del tre. Vêret er med på å gjera den siste delen så mørk som han kan bli. Det er ikkje noko lysgløtt frå sola, det er ein grå og trist haust. Denne understrekinga av sorg og anger peikar i retning av at noko enda verre enn ein ulovleg, provosert abort kan ha skjedd etter sommaren. Kva dette kan vera er vanskeleg å seie. Det er fleire moglegheiter, som på ingen måte er sikker, som at Ester har teke sitt eige liv, at ho har blitt arrestert eller blitt galen. Mennene sin latter er ein av dei få tinga som gjer denne tolkinga usannsynleg, men tolkinga er verd å presentera som mogleg.

6.2.3.1. Performativ og analytisk emosjonalitet

I del tre av stubben skammar kvinnfolka seg, og gir tydeleg uttrykk for det. Dei skammar seg ikkje for at dei sladra, men fordi «Det var sæint æilt om a Ester». Det er viktig for dei å visa for andre at dei gjer det. Dermed blir tårene og skamma eit uttrykk for performativ emosjonalitet frå kvinnfolka si side. Det dei viser inviterer til mange spørsmål som stubben aldri gjer svar på. Kva har skjedd så kvinnene no veit at det dei prata om tidlegare stemmer? Den enorme emosjonelle reaksjonen deira indikerer at noko alvorleg gale har skjedd. Alvoret underbyggast av spørsmålet om kvifor dei skulle skamma seg for å ha sagt noko som stemmer, med mindre det at dei sa det fekk store konsekvensar som kan sporast direkte tilbake til dei. Tolkinga som inneber at Ester er død kunne vore ei tilfredsstillande tolking av denne reaksjonen.

Det at dei angrar på kva dei instinktivt gjorde tidlegare det året gjer at kvinnene òg har rolla som triggerfigurar for seg sjølve. Den kjensla dei hadde om våren var tydeleg ikkje i tråd med det dei ser på som eiga livskjensle. Dette brotet er noko av det som kjem til uttrykk gjennom tårer og anger den hausten, og det viser at dei fem emosjonelle nivåa til Andersen (2016), reaksjon, kjensle, stemning, temperament og livskjensle, ikkje alltid arbeider i same

retning. Innimellom blir menneske drivne av emosjonane sine til å handle i strid med sine langsiktige ønsker og det som er viktig for dei.

Ingenting av det Ester aktivt gjer i stubben gjer uttrykk for at noko er gale i livet hennar den sommaren. Den einaste staden der me få ei skildring av henne og oppførselen hennar er ved situasjonen i Rønningsvea. Denne situasjonen er eit tydeleg eksempel på eit performativt lag som ikkje må spegla det som faktisk skjer. Ester «tok onga på armen og dæinse masurka så det sjoks», aktivitet som ofte assosierast med glede, noko som stemmer saman med at ho var «livat og munter». Samstundes blir ho skildra som bleik, og når ho er ferdig å dansa blør ho. Denne tilsynelatande motsetnaden er enda ein ting lesaren ikkje får svar på her. Oppførselen til Ester kan òg tolkast som overkompensasjon for tapet av sitt eige barn eller glede over at ho slepp unna skamma ved å ha eit barn utanfor ekteskap.

Heile samtalen kvinnene har om våren og sommaren kan forståast som forsøk på analytisk framferd frå deira side. Dei legg saman det dei veit om oppførselen til Ester, og brukar dette til å underbygga påstanden om at ho er ei guttflokse og sannsynlegvis meir om graviditeten hennar. Sjølv om dei aldri uttalar direkte kva dei kjem fram til er det tydeleg at det er det dei pratar om. Gråt som emosjonell performativitet om hausten kan visa at dei har kome til ein konklusjon, og det er uttrykket deira som ligg til grunn for det lesaren kan forstå av stubben som eit heile.

To gonger, i slutten av del ein og tre, står det at mennene ler. Det står ikkje meir enn at «mæinnfolka lo!» og «mæinnfolka ler», men der frasane står på ei eiga linje begge gongene stikk det seg veldig fram som merkeleg og viktig. Det fremjar meir av undringa lesaren kjenner på i denne stubben; Kvifor ler mennene i det som verkar som ein så alvorleg situasjon?

Den første gongen dei ler ser det ut som ein reaksjon på at kvinnene sladrar. Det er eit like effektivt uttrykk for at dei ser på oppførselen til kvinnene som uforståeleg eller useriøs som om dei skulle ha sagt det med ord. Sannsynlegvis tek dei ikkje rykta på alvor. Derfor vil eg seie at det er ein form for analytisk emosjonalitet, sjølv om det heilt klart er eit emosjonelt uttrykk som òg passar inn i kategorien performativt. Dei vil at kjenslene deira skal vera heilt tydelege for kvinnene.

Den andre gongen dei ler er det litt annleis. Her er det spesielt viktig at me ikkje har fått presentert nokon karakteristikk av latteren. Me veit altså ikkje om latteren er av same årsak som den første gongen, om den gjer narr av kvinnene eller om den er meir vondsinna. Her verkar latteren meir malplassert enn før, sidan det er så tydeleg at noko plager kvinnene så mykje at dei som gruppe sitt og gret. Det er denne latteren som står i vegen for tolkinga som inneber at Ester har teke sitt eige liv, men det er berre tilfellet om latteren ikkje er vondsinna. Det er ikkje

usannsynleg at dei er vondsinna, gitt den emosjonelle makrogeografien. Dersom ein skal la tvilen komma mennene til gode er det òg ein moglegheit at situasjonen ikkje er så galen. I tillegg er det framleis mogleg at dei ikkje har forstått alvoret i situasjonen som utspeler seg i bygda, for som det blir kommentert i del to passar ikkje samtalen lenger for mennene. Det er nærliggande å konkludera med at mennene faktisk ikkje veit kva som går føre seg, men at dei trur at dei gjer det. Dei har analysert den informasjonen dei har tilgang på, saman med kvinnene sin oppførsel, og så kome til ein konklusjon som latteren er eit performativt uttrykk for. Kva denne konklusjonen er kan ein ikkje vita med den påfallande mangelen på informasjon om noko som helst i denne stubben.

I tillegg til at mennene ler avsluttast del to med at «agronomen lo-». Denne latteren er det eg oppfattar som mest foruroligande i heile stubben. Når han ler er han klar over at kvinnene er sinte på han. Som eg har vore inne på er det ikkje usannsynleg at agronomen er ansvarleg for situasjonen til Ester på ein eller annan måte. Dersom han er det er det umogleg at han ikkje veit om det, og då blir det uansett heilt feil for han å le. På same måte som med mennene får me ikkje vita meir om latteren her, men der det er fleire moglege tolkingar av latteren til dei andre mennene er det ikkje slik her. Latteren er eit grovt brot med det forventa, og gjer lesaren meir mistenksam mot agronomen, i tillegg til at han allereie er ein som ikkje høyrer til i nokre av gruppene av folk i bygda.

At lesaren ikkje vil la tvilen komma agronomen til gode kan ha med det andre performative uttrykket han har. Han står på toppen av ein haug og sliper knivar. Om det er meint slik eller ikkje er dette tydeleg truande oppførsel. Utan meir informasjon kan ein ikkje seie definitivt at slipinga av knivane er eit uttrykk for performativ emosjonalitet, men for folk som allereie er mistruiske mot karakteren kan det kanskje oppfattast slik.

Rett før agronomen ler står det som sagt at «kvinnfolka i potetåker'n såg sinte mot slipesteinen på utsiktshøgda». Dersom ein forstår aktiviteten som metonymisk kan steinen bli forbinde med agronomen. Han står rett ved steinen og arbeider, og det er derfor sannsynleg at det er han dei er sinte på. Eg har vore inne på nokre av dei moglege årsakene bak det performative uttrykket dette blikket er, men her vil eg visa at kvinnfolka på denne måten fungerer som triggerfigurar. Sidan det tydeleg er noko gale med agronomen underbygger stirringa frå kvinnene det. I tillegg gjer dei det sannsynleg at det han er skyldig i er alvorleg. Gjennom stirringa kan kvinnene visa at han burde kjenna skam for det han er skyldig i, men heller ikkje dette seier noko om kva han er skyldig i. Samstundes kan det ikkje ignorerast at som ein som ikkje høyrer heime i bygda, ein som reiser rundt mykje, har han frå før fordommane mot seg. Likevel vil eg seie at dei emosjonane kvinnene viser her er meir enn hat

mot framande. Det at dei ikkje ser mot mannen men mot steinen kan vera eit uttrykk for forakt mot han, eller at dei ikkje vil ha direkte kontakt med det stygge som dei forbind med han.

Det er interessant å undersøka den impliserte forfattaren her. Andersen skriv at den impliserte forfattar kan ha ein analytisk rolle, men her vil eg argumentera for at han tek del i det performative. På same måte som kvinnene aldri seier høgt kva som eigentleg har skjedd, skjuler den impliserte forfattaren òg det for lesaren. Han fortel om bringebærdrops, insekt og bekken om våren, og brukar dei som metaforar, similer og synekroker for det som skjer. Hendingane ved Svartkulpen blir fortalt som noko hypotetisk mogleg, ikkje som noko som faktisk skjer. Alt dette passar saman med hemmelegghaldet, og viser at heller ikkje den som fortel historia vil seie rett ut kva historia handlar om.

6.2.4. Tematikk

Denne stubben er så konsentrert at nesten kvar einaste setning inviterer til nye spørsmål som igjen inviterer til nye tolkingar. Kvifor ler mennene, kvifor skjemst kvinnene og gjorde eigentleg Ester noko ved vatnet? Kven er far til barnet, og kva har agronomen gjort gale? Stubben viser aldri svara på desse spørsmåla, men let lesaren sitja att etter å ha lese stubben og fundera på kva svara kan vera. Sentralt for mi tolking av emosjon i denne stubben er at Ester er gravid og at det ender i svangerskapsavbrot eller barnedrap. Alle sladrar om henne, og alle veit kva ho har gjort. Det kan sjølv sagt henda at det ikkje står så gale til for henne, sjølv om mykje peikar i retning av det er slik det er. Skamma som står så sentralt i del tre er ingenting mot den skamma denne tenkte situasjonen potensielt ville føra med seg.

Det skjulte har ein sentral rolle i denne stubben. Temaet med abort er noko som ikkje vart prata om på 50-talet, som eg var nemnde med sitatet frå boka til Aanesen. Maktforholda er heller ikkje direkte uttala. Slik sett passar forma på teksten heilt saman med hemmelegghaldet av innhaldet. Heilt hemmeleg er det likevel ikkje, for både abort og maktforhold var og er noko alle veit om, og derfor noko ein kan forventa at karakterane i stubben kjenner til. Lesaren aner at dei to temaa ligg under det ugjennomtrengelege her.

Det er verd å merka seg at tittelen på stubben ikkje seier at Ester er i fokus. Ester er ikkje i fokus i stubben sjølv heller, ho finst i periferien av ein større forteljing. Det er kvinnfolka og situasjon i samfunnet som er fokuset. Dei blir ledd av og kommandert av mennene rundt dei. Om ein ser forbi det stubben seier om Ester, og heller ser på kvinnfolka i teksten, kan ein sjå damer som blir konfrontert med den stygge kontrasten mellom det ideelle og det reelle. Dei gjer som dei plagar, og sladrar om det som skjer i bygda. Snadderet skal trykka ned dei som ikkje passar heilt inn i folden, som Ester som er ei «gutflokse». Det er greitt så lenge det berre er

snadder, men med ein gong det blir alvor av det skjemst dei av seg sjølv. I tillegg kjem fenomenet «kvinne er kvinne verst» fram her, men i motsetnad til mennene lærer kvinnene noko av det som skjer denne sommaren. Dei endrar innstilling i løpet av stubben.

Heile stubben avsluttar med at mennene har same oppførsel som i byrjinga. Dette viser at dei er spesielt viktige for det gjennomgåande temaet i stubben. Dei ler av kvinnene og situasjonen, og plasserer seg slik både på utsida av situasjonen og som meir høgverdige enn kvinnene. Både mennene generelt og agronomen spesielt viser gjennom handling at dei er «betre» enn kvinnene og at dei ikkje treng å bry seg med «trivielle» kvinnesaker. Gjennom handlingane deira visar dei forskjellen i makt mellom dei to gruppene, der kvinnene blir redusert til å angripa kvarandre og som latterlege objekt.

6.3. «Skaff meg en synder å tilgi»

«Skaff meg en synder å tilgi» (A. Prøysen, 2014g)¹² sto på trykk i *Arbeiderbladet* 8. juni 1963. Den handlar om Eveline som gjennom fleire år strevar med at ho blir tilgitt. Heilt frå ho er lita og knapt kan gå til ho er vaksen og har blitt arrestert, skal alle alltid tilgi ho for det ho har gjort gale. Dette er ei av få stubbar der delar av handlinga er lagt utanfor bygda. Den første delen skjer sannsynlegvis på bygda, men siste delen av stubben, der Eveline er vaksen, skjer i Oslo. Illustrasjonen til Borghild Rud viser Eveline som ei enkel jente der ho sitt på det som sannsynlegvis er ein benk i arresten mot slutten av stubben. Verken klede eller hår er spesielt. Dermed illustrerer teikninga godt det inntrykket ein kan få av Eveline i teksten.



Figur 8: ("Skaff meg en synder å tilgi," 1963)

Heile stubben viser ei kjensle av mindreverd. Ved å tilgi henne hevar alle andre seg over henne i moralsk stand. Dei er betre menneske enn det ho er. Kjensla av mindreverd er ei kraft som driv livet til Eveline i feil retning, og det driv fram den avsluttande setninga i form av eit emosjonelt opprør mot overmakta.

Denne stubben er sannsynlegvis utgangspunktet for visa som Prøysen skreiv saman med Åse Kleveland, «Skaff meg en synder,» som vart spilt inn i 1973 (A. Prøysen, 1978b). Songen går enda lengre i å mala hovudpersonen som prostituert, og kontrasten mellom korleis ho blir behandla og kva ho ønsker. Ønsket om at dei som vil hjelpe henne kan skaffa henne ein som er

¹² Alle sitat utan referanse under 6.3. er henta frå denne kjelda. Alle andre står med tilhøyrande referanse.

ein større syndar enn ho sjølv blir understreka i visa fordi refrenget er bygd opp rundt det. Sjølve motivet med prostitusjon er utanom dette høvet ikkje vanleg i stubbane og i resten av forfattarskapen til Prøysen.

6.3.1. Narrativ struktur

6.3.1.1. Utrekning i tid

Denne stubben har handling spreidd ut over mange år. Den første situasjonen er når jenta er lita og både går og ser dårleg. Neste gong ho blir tilgitt er på skulen når dei skal læra å lesa. Så hoppar teksten fram i tid til Eveline er ungdom, og har byrja å bli veldig utagerande. Så kjem enda eit hopp i tid, kor langt er det vanskeleg å seia, men det er sannsynleg at ho er vaksen, fordi ho har enda opp på «strøket i byn.» Dette tyder på at ho har kome på skråplanet når ho blei eldre.

Utstrekninga i tid, med gjentakninga av situasjonar som har noko likt i seg, lar lesaren sjå det tilgivingane som ein raud tråd i livet til Eveline. Lesaren får sjå korleis Eveline har tolka situasjonane, og kva for nokre utfordringar ho hadde som lita. Desse tolkingane blir sett saman med dei utfordringane ho har som vaksen.

6.3.1.2. Sluttpoenget

«Skaff meg en synder å tilgi!» avsluttar Eveline stubben med å seia. Ifølge teksten var det ungane som bad Eveline om å tilgi dei. Likevel, i begge situasjonane når ho var lita, var det Eveline som vart tilgitt. Sjølv om det står to gonger at ho «tok imot tilgivelsen» er det noko som lett kan bli oversett første gongen ein les denne teksten, og før ein har lese den siste setninga. Spørsmåla denne avslutninga opnar for er følgande: kvifor vil ho ha nokon å tilgi, og kva skiljar barna når ho var lita frå syndaren ho vil tilgitt?

Sluttpoenget viser til at Eveline ikkje såg på ungane som mobba henne som syndarar. Dei hadde ikkje gjort noko ordentleg gale, i begge tilfella var det ho sjølv som gjorde det gale. Ved at læraren tvang ungane til å be om orsak vart heile situasjonen tolka slik at læraren tilgav Eveline at ho las feil. «Hu Eveline kæin ittno for at hu har dårleg syn!» sa læraren. Ho kunne ikkje noko for det, derfor må ho bli tilgitt. Uansett kva Eveline gjer gale etterpå får ho aldri konsekvensar for det. «Alle» skal tilgi henne for umoralsk oppførsel.

Det avsluttande utrope kan tolkast som at Eveline ser ein verdi i det å få vera den som tilgir andre, og at dette er noko ho manglar i livet sitt. Sluttpoenget kan òg ha ein meir ironisk

tone. Eveline kan vita at det ho ber om ikkje er noko ho kjem til å få. Uansett heng tilgivinga saman med makt. Den som har lov til å tilgi kan setja seg sjølv høgare enn den som må bli tilgitt. Ho blir definert som eit dårlegare moralsk menneske enn alle andre gjennom at dei får tilgi. Dette er den viktigaste årsaka bak kjensla av mindreverd Eveline ber på. Dei definerer henne som syndar, det slepp ho ikkje frå. Dermed blir det siste utropt eit opprør mot den moralske overmakta som har trykka henne ned heile livet. Ho vil sjølv ta del i denne makta, og ha makta over eit anna menneske.

6.3.2. Karakterar

Eveline er hovudpersonen i denne stubben. Ho har alltid vore annleis og gjort ting på feil måte. Når ho var lita gjekk ho feil, på skulen las ho feil, i ungdomstida oppførte ho seg feil mot gutane, og som vaksen har ho feil inntektskjelde. Ho har kanskje flytta frå bygda til byen når ho blei eldre. Av ein eller annan grunn blir ho tilgitt av alle som ser henne gjera noko gale, sjølv om dei ikkje kjenner henne eller bakgrunnen hennar.

Nesten alle andre Eveline møter kan plasserast i ei felles gruppe. Det er dei som tek frå henne ansvaret for det ho har gjort ved å tilgi henne. Dette er kjerringa som stikk hovudet ut vindaugget, læraren som ikkje ser problemet med å lesa feil og dei som ser på henne som «ei ta dom verste» men samstundes tilgir henne. Til og med når Eveline skal stå til ansvar for eigne handlingar og sitt i arresten er det ei som blir tolka av Eveline som at ho skal tilgi henne. Ho spør «er det noe du vil je ska skaffe deg?» Dei pratar alle på vegner av Eveline, og uttrykker ein tanke om at dei kan gi ho noko ho ikkje har frå før. Kva dette kan vera er meir uklart.

Dei einaste som ikkje alltid vil tilgi Eveline er politiet. Dei kan halda henne ansvarleg for å bryta lova ved å setta henne i arresten. Når ho byrjar å gå på strøket er politiet dei som står for dei endelege konsekvensane for feil. Politiet tilgir ikkje. Sjølv om politiet òg står for makt og kontroll over henne er dette ei meir ærleg form, dei har retten på si side, og dei tek den makta over andre menneske som dei har krav på.

6.3.3. Emosjonalitet

6.3.3.1. *Det emosjonelle rommet*

Samstundes som denne stubben skjer i mange forskjellige tider skjer den òg i mange forskjellige rom. Kvart av desse romma har sitt spesielle emosjonelle innhald. Når Eveline er lita går ho langs steinmuren og et rips. Allereie som barn er ho plassert så nært ei hard grense som ho kan

komma. Tidleg i livet blir ho plassert heilt i periferien av det ordentlege, opp mot muren. Ein annan funksjon av plasseringa av Eveline nær muren er at ho blir ståande mellom ungane som ber om orsaking og den harde muren. Dette gjer at ho ikkje har nokon plass å skjula seg eller rømme til. Ho er fanga i den situasjonen den vaksne har plassert ho i, i ein posisjon av mindre moralsk verdi.

Klasserommet skal vera ein trygg plass der alle kan læra det dei treng for å bli fungerande borgarar av storsamfunnet. Sidan barn ikkje er utlærte enda er det ikkje rart at nokre av dei gjer feil når dei skal lesa høgt. Derfor burde det at Eveline seier «kornprisen» i staden for «kronprinsen» vera i tråd med det forventa i det rommet ho er i. Ved at barna ler av henne fungerer dei som triggerfigurar for at denne feilen ikkje er heilt i tråd med det forventa. Når du les høgt skal du lesa riktig. Deira funksjon som triggerfigurar for koden i rommet underbygger tolkinga til Eveline av at ho faktisk har gjort noko som ho må bli tilgitt for.

Det blir sagt at Eveline hamnar på gata, eller «på strøket.» «På strøket» må i denne stubben forståast som at ho har hamna i prostitusjon. Denne tolkinga blir underbygd av at ho låg med gutane på sletta rett før dette skjer med ho. Om prostitusjonen er frivillig eller ikkje kan ein ikkje vita frå teksten. Strøket er ikkje ein plass folk vanlegvis ønsker å hamna, noko som blir illustrert ved at Eveline blir tilbode vevkurs for å komma seg vekk frå gata igjen. Dette rommet fører med seg mange av dei negative emosjonane. Mindreverd, sorg og tap av håp er nokre av dei. Prostitusjon var ikkje, og er ikkje, oppførsel som blir akseptert i samfunnet. Dei fleste er einige i at i eit ideelt samfunn ville ingen vera nøydd til å leva slik som Eveline gjer som vaksen. Det er som nemnt nært forbunde med annan form for kriminalitet òg. Det negative synet på prostitusjon er ein sentral del av makrogeografien i stubben. Rommet gir òg assosiasjonar til andre formar for ulovlege handlingar, sjølv om ingenting i teksten tydar på at dette er noko ho er innblanda i. Veggen frå strøket til arresten er ikkje lang, noko som underbyggast av at allereie rett etter at ho har hamna der blir det sagt at «hu slapp å kåmmå på Nummer Nitten.» Dei negative assosiasjonane til det emosjonelle rommet underbygger Nussbaum sine tankar om makt og dei utstøyte. Menneske som elles er god, og som ser på seg sjølv som det, vil utan problem sjå ned på menneske i utstøyte grupper. Gjennom prostitusjon er Eveline del av fleire slike grupper. Ho er kvinne, fattig, kriminell og eit seksuelt vesen. Synet på Eveline og andre som henne som «dyrisk» og «smittsomme» (Nussbaum, 2016, s. 204) gjer det vanskelegare å kjenna sympati med henne, både for andre karakterar i stubben og for lesaren.

Nummer 19 har vore det folkelege namnet på varetektsfengselet i Møllergata 19 ("Møllergata 19," 2019). Fengselet kjem fram to gonger i stubben. Den første gongen er det

som ein plass ein må unngå for dei som går på strøket, fordi Eveline som nemnt «slapp» å komma der. I staden får ho kurs i veving. Seinare i stubben slepp ho ikkje unna varetektsfengselet. Denne gongen er det ei forventning om at Eveline ikkje blir tilgitt, no skal ho få konsekvensane av dei gale handlingane sine. Nummer 19 blir i stubben framstilt som symbolet på konsekvensar for handlingane ein har gjort. Der er det ikkje meir tilgiving, men ein mykje meir direkte dom.

6.3.3.2. Performativ og analytisk emosjonalitet

Eveline blir tilgitt fem gonger i stubben. Det er kjerringa, læraren, dei som ser ho på strøket, politiet og vernerådsdame, og eit ukjent menneske i arresten. Det er desse situasjonane som er det meste av performativ emosjonalitet i teksten. Stubben har eit interessant skilje mellom korleis Eveline analyserer tilgivinga frå dei rundt henne, og korleis lesaren gjer det. Begge vil driva med årsaksattribusjon, men kjem til forskjellige konklusjonar. Dei to måtane å forstå tilgivinga treng ikkje stå i opposisjon til kvarandre, sjølv om dei er forskjellige, fordi menneske kan ha fleire motivasjonar, og det er ikkje alltid handlingane våre blir forstått på den måten dei er meint.

Alle dei vaksne som ser Eveline bli behandla dårleg forsøker å visa omsorg for jenta. Både den gamle kjerringa og læraren prøver å stoppa dei andre ungane frå å mobba henne. Dei skal ikkje le av henne for noko som ikkje er hennar feil. Dei stoppar ungane med frasar som «dætta kæin itte a Eveline noe for» og «hu Eveline kæin ittno for at hu har dårlig syn!» Begge to opptrer i tråd med kva rolla deira skulle innebera, og lesaren vil ikkje oppfatta noko brot med kode eller normalitet. Innhaldet i situasjonen tilseier at det er Eveline som får tilgi i desse tilfella, men det er ikkje slik ho opplever det. Det at dei vaksne ber ungane om å be om tilgiving kan vera eit uttrykk for tilgiving i seg sjølv. Handlinga og det dei seier viser Eveline at ho ikkje er ansvarleg for feila ho gjorde. Dei tilgir henne med handling heller enn direkte gjennom ord.

Dei som ser henne på strøket tilgir henne òg. Det blir kommentert av forteljaren at «åkke *det* var, får dom holde rekning med sjøl,» noko som peikar på at dei kanskje har noko å skjemmast over sjølv. Anonymiteten skapar eit inntrykk av at dei det gjeld kanskje er blant dei som utnyttar jenter som Eveline, så dei er kanskje ikkje i nokon posisjon til å tilgi henne. Likevel gjer dei det.

Når politiet og vernerådsdama kjem og hentar henne er situasjonen litt annleis. Den byrjar på same måten som dei andre med at dei tilgir Eveline. Det som er annleis her er at saka ikkje er over med det, for dei tek henne med i arresten òg. Det siste er i tråd med det ein kunne forventa frå politiet. Lesaren får ikkje vita kvifor dei plukkar henne opp, men ved at politiet

tilgir henne verkar det som om det er noko ho ikkje kan vera skyld i av ein eller annan årsak. Fordi politiet er ein autoritetsfigur vil lesaren gjerne tru at deira avgjersle er den rette.

Den siste som tilgir Eveline i teksten er òg annleis enn dei andre. Dette er fordi det ikkje er hint i teksten til kven det kan vera, bortsett frå at personen kan ferdast inne på politistasjonen. Om det er ein sekretær, ein politi eller Eveline sjølv er uklart. Det mest sannsynlege er at det er nokon som arbeider der som spør av høflegheit kva dei kan gjera for henne. Når ho er i arresten er ho nesten så lågt som det går ann å komma i samfunnet. Då må ein ta i mot den hjelp og tilgiving ein får frå dei som er høgare.

Sjølv om det kanskje var meint hyggeleg frå alle autoritetsfigurane som tilgir henne, noko lesaren gjerne kan sjå, er det ikkje slik det blir oppfatta av Eveline. Det som er felles for kvar gong nokon tilgir Eveline er at det blir gjort av menneske som kan forståast som «betre» enn henne. I byrjinga av stubben står det at «hu Eveline har fått tilgivelse støtt.» Ein innforstått del av det å få tilgiving er at ein har gjort noko gale. Derfor er det forståeleg at Eveline, når ho opplever seg tilgitt heile tida, opplever at ho alltid gjer noko gale. Sjølv om det ikkje blir sagt rett ut at det er hennar feil, er det slik det blir forstått av henne sjølv. Konklusjonen til Eveline er at uansett om andre gjer noko gale mot henne, er det alltid dei andre som får tilgi henne, ho får aldri tilgi dei.

Eveline ser folk rett i andletet mens ho bryt dei sosiale normene og kodane i romma ho er i. Dette uttrykket kan forståast på to måtar. For det første kan det vera ein måte å kommunisera at ho ikkje angrar på handlingane sine, dei som ser henne kan berre våge å stoppe henne. For det andre kan det vera ein måte å testa grensene og gjera opprør mot dei tronge rammene som blir sette for livet hennar. Ho kan testa kor lenge dei rundt henne kjem til å fortsetja tilgivinga, og om dei kjem til å tilgi sjølv når ho blir prostituert. Når ho får vevkurs kan handlingane hennar tolkast som performative uttrykk for stor frustrasjon. Ho «sleit åv veven og sparke opp døra.» Begge deler viser at ho ikkje er roleg, men òg at veving ikkje er aktivitet ho vil driva med. Veving var anstendig arbeid for kvinner av lågare stand, men det ligg som ein undertone at Eveline sikkert kom til å bli tilgitt at ho øydela veven og sparka døra, fordi ho blir alltid tilgitt uansett kva ho gjer. Vevkurset har ei tone av klientifisering som er med på å plassera henne i ei gruppe av menneske av lågare verdi. Ho må takast hand om av andre, snille menneske som har sitt eige liv på stell og ikkje er på det moralske skråplanet.

6.3.4. Tematikk

Tilgiving blir etablert som eit viktig tema for stubben både i tittelen og den første setninga. Tittelen er ein kopi av det Eveline seier i slutten av stubben, som altså er det avsluttande poenget

i stubben. Tilgiving blir òg repetert for kvar av dei fem gongene Eveline blir tilgitt. Samstundes blir omgrepet tilgiving bruka på ein tvitydig måte her. Det er usikkert om det er Eveline som tilgir eller blir tilgitt i situasjonane når ho er ung. Endringa i subjekt er nesten heilt skjult der det skjer, og grensa mellom kven som gjer kva blir nesten ubetydeleg.

Som Eveline seier er det syndarar som må bli tilgitt. Derfor blir Eveline stempla som syndar av dei som tilgir henne, sjølv når det skjer i eit forsøk på å vera god mot henne. Samstundes med at ungane må be henne om orsak blir òg Eveline tvunge til å tilgi dei. Slik blir ho tvunge til å ta ein aktiv part, og dermed godta, at kjerringa og læraren tilgir henne. Dei har altså dømt henne som skyldig, og fleire av dei som tilgir har ikkje prata med henne om kva som har skjedd først. Dermed kan tilgiving tolkast som eit skjult og meir akseptabelt uttrykk for dom over medmenneske.

Eit anna sentralt trekk ved tilgiving er at det kan vera ein måte å ta frå nokon ansvaret for eigne handlingar. Sjølv om det var gale i utgangspunktet tek tilgivinga vekk ansvaret ein hadde for å ha gjort det. Eveline har ikkje ansvar for at ho las feil ord, sjølv om ho kan tenkast å ha hatt det. Eveline blir tilgitt for å ligga med gutane, det var altså ikkje hennar feil, dei kan ikkje halda henne til ansvar for det. Dette kan vera ein måte å umyndiggjera eit menneske på. Umyndiggjering er ikkje alltid funksjonen av tilgivinga, men kan bli det når det skjer ofte. I Eveline sitt tilfelle har ho kanskje blitt tilgitt for ofte gjennom heile livet.

Eit sentralt spørsmål når det er snakk om tilgiving er kven som er i ein posisjon der dei kan tilgi andre. Den som skal tilgi må vera ein som kjenner seg krenka på ein eller annan måte. Ingenting av det Eveline gjer i dei fem eksempla i stubben har krenka ein annan person direkte. Derfor må det henga saman med det grove brotet på koden i rommet, nemleg prostitusjonen. Eit grovt brot vil ifølge Andersen kunne provosera fram sterke kjensler hos andre. Ein av dei moglege emosjonane kan vera at andre i rommet kan kjenna seg krenka. Dei andre prostituerte vil ikkje oppleva seg krenka på den same måten som dei «betre» borgarane gjer. Alle som tilgir Eveline har høgare sosial status enn henne, det er dei vaksne, læraren, betre borgarar og politiet. Slik får tilgivinga ein viktig rolle i det sosiale spelet. Ved å tilgi Eveline kan dei som kjenner seg krenka føla seg betre. Her kan det henga tett saman med at dei får visa at dei har høgare status enn Eveline, og fordi dei får gjera noko godt mot ei som er av lågare stand enn dei sjølv. Den einaste Eveline eventuelt kunne tilgi er nokon som er av enda lågare stand enn henne sjølv, noko visa med same namn som stubben viser: «skaff meg en synder å tilgi, en som er større enn meg, så je kæin få tilgi for en gongs skuld og andre ska knele for meg» (A. Prøysen, 1978b).

I tillegg til at mange av karakterane dømmer Eveline vil sannsynlegvis lesaren òg gjera det. Prostitusjon er ikkje greitt verken i stubb-universet eller i verkelegheita. I tillegg vil lesaren

undra på korleis Eveline enda opp slik ho gjorde. Kva har skjedd som var utanfor hennar kontroll som har ført til at ho sitt i arresten etter å ha vore involvert i prostitusjon? Å spørja seg sjølv desse spørsmåla er ein måte å leita etter unnskyldningar for henne. Altså vil lesarane forsøka å tilgi henne dei og. Slik vil lesaren og alle karakterane alle gi seg sjølv høgare verd enn Eveline, og fortsetja å trykka henne ned. Likevel er det viktig å lesa om karakterar som Eveline, fordi det fjernar henne frå «det dyriske» (Nussbaum, 2016, s. 204), og lar lesaren utvikla sympati med henne.

Denne stubben viser i stor grad korleis moral kan brukast til å trykka andre menneske ned, og at moral kan brukast som maktform. Samstundes viser stubben at gjennom slik oppførsel kan moralske handlingar bli umoralske. Forsøka på å hjelpa Eveline, på å læra ungane korleis dei skal oppføra seg, ender ikkje i eit bra resultat. For kvar gong andre menneske tilgir Eveline blir ho dytta lengre ut i uføret fordi dei viser henne kor lite makt ho har over eigen situasjon.

6.4. Makt og emosjon

Makt kan finst mange forskjellige stadar i samfunnet vårt. Alle samfunnslag er organiserte etter forskjellige former for makt. I alle dei tre stubbane i dette kapittelet er hovudpersonen ein som er lengst ned på samfunnsstigen. Dei er det på ulike måtar, men ingen av dei har reell makt over sitt eige liv, og i alle fall ikkje over andre sine liv. Dei er dei fattige og dei som har ramla ut av samfunnet på andre måtar. Stubbane visar korleis makt over andre menneske kan ha fleire ulike former som alle er like verkelege.

Det er vanleg at makt blir framstilt i ein økonomisk form. Den med penge kan gjera meir som dei vil enn dei som ikkje har. Dei som ikkje har middel til å forbetra livet sitt, slike som Klara i «Grisgrautgryta», blir ståande fast i eit hardt liv der å bryta dei sosiale normene er den einaste moglege vegen framover. Ei anna form for makt, den som kjem gjennom å høyra til eit spesielt kjønn, er og vanleg å fokusera på. Det er fleire store organisasjonar berre i Noreg som arbeider mot denne forma for makt. På det vanskelegaste kan ubalanse i kjønnspektet få veldig stygge utslag, noko «Kvinnfolk» illustrerer godt. Ester og dei andre kvinnene har ikkje mange val om korleis dei skal te seg, Ester blir pressa til abort fordi samfunnet ikkje aksepterer barn utanfor ekteskap, og kvinnfolka må pressa ho til det fordi det er deira oppgåve å halda andre kvinner på plass. Mennene står berre på sida og ler av det heile. Den moralske makta følger med å gjera det rette, sjølv om det går utover andre. «Skaff meg en synder å tilgi» visar at det mennesket eller den karakteren med best moral får høgare sosial stand av det. Den med

høgast sosial stand har mest makt, og den som ikkje høyrer til nokon av maktgruppene blir mindreverdige. Kven som kan tilgi nokon som har gjort noko gale er ein av indikasjonane på kven som har makt i stubbane i dette kapitlet. Det same gjeld kva tilgiving eit menneske kan akseptera. Eveline blir stadig tilgitt av dei som er betre enn henne. Ester og kvinnfolka blir aldri tilgitt. Dei tre formene for makt kan ikkje skiljast heilt frå kvarandre, og dei spelar alle ein rolle i alle tre stubbane i større eller mindre grad.

Å alltid vera den som har minst makt er vanskeleg for eit menneske. Det er sannsynlegvis noko Klara, Ester, kvinnfolka og Eveline kjenner seg veldig att i. Manglande makt plasserer ein karakter nedst på den sosiale rangstigen, og i grenseområdet for kven det er mogleg å kjenna sympati med. Karakterane er i grenseområdet for kven som tel med til dei 'ordentlege' menneska. Uttrykka for manglande makt er forskjellige hos dei forskjellige karakterane. Dei plagar kvarandre og demonstrerer mot den overmakta og måten den blir vist på. Spesielt veit me det om Eveline, men kvinnfolka viser det og tydeleg gjennom dei uttrykte emosjonane. Eveline ber om moglegheita til å tilgi nokon andre. Kvinnfolka ønsker å ta tilbake eigne handlingar utan at det er mogleg. Begge er eit uttrykk for at dei har det vondt i den situasjonen dei er i. Klara skil seg frå dei andre fordi ho får fri frå å ha det vanskeleg kvar fredag. Då akseptarast brota hennar med norma, og ho får ha litt meir sosial makt ei lita stund.

7. Konklusjon

I denne oppgåva har eg undersøkt ulike emosjonar og korleis dei kjem til uttrykk i lørdagsstubbane til Alf Prøysen. Gjennomgåande i analysane har eg brukt følgande spørsmål:

Korleis kjem ulike formar for emosjon til uttrykk i prosastubbane til Alf Prøysen og kva rolle har dei i teksten?

For å svara på dette spørsmålet har eg valt åtte stubbar og gruppert dei i tre forskjellige kategoriar. Desse kategoriane er *draum*, *skam* og *makt*. Dei høyrer til to forskjellige grupper. I dei første to kapitla undersøkte eg stubbar innanfor to av dei mest gjennomgåande emosjonelle kategoriane *draum* og *skam*. I det siste kapitlet fekk det sosiale temaet *makt* dominera, fordi mangelen på makt hos karakterane gjer at dei gir uttrykk for liknande emosjonar. Dei tre kategoriane valde eg fordi fleire av dei stubbane som påverka meg mest mens eg las dei hadde desse elementa felles, i tillegg til at kategoriane verkar gjennomgåande i større delar av stubbsamlinga. Mange av stubbane handlar om karakterar som drøymmer om framtida, og korleis den kjem til å bli. Dei gjer ting gale og kjenner skyld, og dei blir utsette for formar for sosial kontroll og makt. Slik liknar karakterane på menneske i den verkelege verda, og dei blir moglege å kjenna att trass i forskjellar i tid og kultur.

Stubbane valde eg av fleire ulike årsaker, mellom anna fordi dei viser forskjellige sider ved dei tre kategoriane mine. Dei visar forskjellige emosjonelle reaksjonar på noko som i utgangspunktet verkar likt, eller korleis ein påfallande mangel på emosjonell reaksjon kan vera like viktig som ei overflod av den same emosjonen. Den viktigaste årsaka er at dei gjorde sterkt inntrykk på meg når eg las dei første gongen, og at vidare lesing av den same stubben gjorde meg meir nysgjerrig på korleis min eigen emosjonelle reaksjon oppstod.

Eg har undersøka fleire forskjellige element i dei valde stubbane. Desse inkluderer nokre strukturelle grep som har spesielt tydeleg kopling til det emosjonelle og rolla dei ulike karakterane spelar i teksten. Spesielt har eg lagt vekt på relasjonen mellom karakter og emosjonelt rom, og relasjonen mellom forskjellige karakterar. Desse har eg analysert ved bruk av omgrepa til Per Thomas Andersen i studien *Fortelling og følelse* (2016). Analysane har derfor hatt narrativ struktur, karakterar, emosjonalitet og tematikk som underoverskrifter. Eg har òg nytta meg av Martha Nussbaum sine artiklar om den emosjonelle funksjonen til litteratur. Spesielt har alt det Nussbaum skriv om dei som er utanfor, i grenseområda, vore av interesse.

7.1. Svar på forskingsspørsmål

Emosjonane til ein karakter, og uttrykka for desse emosjonane, er veldig viktige for å forstå kven ein karakter er. Kva slags emosjonar som dominerer livet deira påverkar korleis dei vil handla og dermed korleis andre vil sjå dei. Handlinga vil igjen vera i tråd med eller i kontrast til den sosiale identiteten dei har. Kva stand dei har, kvar dei bur, kva kjønn eller alder dei har og kva klasse dei høyrer til, vil alle vera med på å bestemma denne identiteten. Den sosiale identiteten igjen har ein del forventade handlingar som den passar saman med. Dei emosjonsstyrte handlingane vil ikkje alltid stemma saman med forventingane. Både det forventade og kva ein karakter gjer når dei ikkje handlar utelukkande i tråd med det forventade, er med på å bestemma kven dei er. Dermed har emosjonane i stor grad den rolla i stubbane at dei er med på å skapa identiteten til karakterane. Dei gjer karakterane meir menneskelege og forståelege, og til mindre perfekte utgåver av den dei kunne ha vore i ei ideell verd.

Å ha ein draum me vil nå, er vanleg både for ekte menneske og for fleire av karakterane i lørdagsstubbane. Mange av dei er ikkje nøgde med å bli der dei er, og dei vil gjera noko med det. Draumen er ei av dei sterkaste kjenslene. Den får karakterane både i «14. oktober» og i «Visa om livet» til å gå ut døra for å «vara med på livet» (A. Prøysen, 2014j). Karakterane visar samhald på vegen mot draumen, dei hjelper folk dei ikkje har møtt og dei gir folk dei kjenner ein dytt for at dei òg skal komma seg ut etter draumen. Gjennom handlingane sine viser karakterane mot, men òg at draumen ikkje berre er eit mål. Alt dei gjer for å nå draumen, er *sjølv livet*. Draumen er uroa der ein er, frykta for fortid og framtid og håpet for ei betre framtid. Det er frykta for å mista moglegheita, og det er gleda som finst ein stad. Kombinasjonen av alle desse emosjonane, og sannsynlegvis fleire, er med på å skapa livskjensla til kvar enkelt karakter, og gjera dei til den dei er. Akkurat kva draumen til dei tre jentene i desse to stubbane er, får aldri lesaren vita. Likevel er det tydeleg at om dei ikkje hadde hatt draumen kunne dei «gro fast der du er og gå i de fillom du har, uten at det gjør deg noe» (A. Prøysen, 2014a). Det hadde altså ikkje vore noka handling utan emosjonen.

I den andre emosjonskategorien, skam, brukte eg stubbane «Tort og svie», «Samvittighet for 50 øre» og «A Evelyn Hembrenner-Sveen» som eksempel på ulike former for skamkjensle. Skam er eit viktig hjelpemiddel når nye samfunnsborgarar skal sosialisrast. Derfor er det spesielt viktig at barn utvikler evna til å kjenna skam, og at dei bevarer denne evna som vaksne.. Den har ein sentral plass i både positiv og negativ sosial kontroll. Begge deler kjem til uttrykk i dei tre stubbane. Even kjenner skam, Jon burde kjenna meir skam enn han

gjer, og Evelyn opplever skamma som noko utanfor ho sjølv. Derfor er skamma ein viktig del av makrogeografien i stubbane. Samstundes blir ikkje skamma opplevd som noko bra. Even opplever den som direkte vondt, og Jon er glad til for å sleppa å kjenna på den. Sjølv om skamma er ein viktig del av samfunnsforteljinga er det tydeleg i dei to siste analysane i dette kapittelet at skamma kan brukast av samfunnet for å halda karakterar på plass i den sosiale standen dei høyrer til.

Det siste analysekapittelet, om makt og emosjonalitet, viser at emosjonane som kjem frå ddet å mangla makt over eige liv kan vera veldig forskjellige. I dei tre stubbane eg har valt finst alt frå ironisk eller genuin glede til skam og trass. I dei to stubbane der seksualiteten er eit av motiva blir ikkje denne forbunde med gode emosjonar. Både Ester i «Kvinnfolk» og Eveline i «Skaff meg en synder å tilgi» er karakterar som gjer som dei vil på dette området. Den eine av jentene endar opp med ein abort, og den andre endar som prostituert i Oslo. Dette er dei stubbane med størst mengd uttrykte negative emosjonar, og der makta både gjennom handling og emosjon driv ei form for negativ sosial kontroll over jentene. Makta påverkar karakterane forskjellig, spesielt er «Grisgrautgryta» annleis enn dei andre stubbane. Dei negative emosjonane er ikkje like tydelege eller sikre her, fordi det er usikkert om gleda Klara blir gitt mot slutten er genuin eller om det er ein grad av ironisk distanse der. Felles for alle tre stubbane er at hovudkarakterane eksisterer i det marginaliserte. Klara står bokstaveleg talt i grøfta, Ester finst heilt i utkanten av teksten, kvinnfolka er avmechtige i eit mannsdominert samfunn, medan Eveline får aldri bli ein del av det gode selskap, uansett kor mange gonger ho blir tilgitt. Alle opplever å bli trykt ned av overmakta, men berre Klara reagerer med latter.

Stubbane er ein sjanger som krev konsentrert tekst. Alle elementa i dei, frå det strukturelle til det tematiske, må spela på lag for å formidla noko til lesaren. Andre sjangrar kan bruka plass på etablering av karakterar, rom og situasjonar, mens tekstar på omtrent ei A4-side krev at lesaren får alle inntrykka på ein gong. Analysane har vist at det ofte er tilfellet at karakterar, rom og situasjon bygger opp under dei emosjonane som stubbane formidlar. Felles for alle stubbane i desse analysane er at handlinga i dei i stor grad blir drivne framover av emosjonane. Dei ulike emosjonane får karakterane til reagera og handla på forskjellige måtar. Samstundes er det fellestrekk når det gjeld korleis dei ulike karakterane gir uttrykk for liknande emosjonar. Alle dei tre jentene i kapittelet om draum går til slutt ut døra og dreg vidare for å finna draumen sin. Dei som har gjort noko gale, opplever indre uro, enten dei vil det eller ikkje. Noko anna emosjonane i stubbane har felles, er at dei har ei vond side. Dette kjem fram gjennom at mange av karakterane kjenner på ei indre smerte, eller gir uttrykk for at dei gjer det. Nyjenta fryktar at ho kjem til å bli glodd på, Even kjenner smerte på grunn av skamma, og alle kvinnene

i det siste kapittelet kjenner på enten fysisk eller mental smerte. Analysane i denne oppgåva har òg vist at karakterane sannsynlegvis ikkje kjenner på berre éin emosjon av gongen. Dei kjem i grupper, og dei kan vera motstridande. Emosjonar er ei av grunnsteinane i alle tekstane, for utan dei hadde det ikkje vore nokon grunn til å gjera noko eller endra noko.

7.2. Avgrensingar og rom for vidare forskning

Dei valde stubbane illustrerer dei poenga eg ønska å visa som typiske for lørdagsstubbane generelt år det gjeld temaet mitt - emosjonar. Men stubbane i denne oppgåva er berre eit lite utval av eit stort materiale, 753 stubbar. Derfor kan det hende at dei ikkje er så representative som eg ønsker. Eg har uansett ein meining om at lesaren kan læra noko om kva det vil seia å vera menneske, og kven lesaren sjølv er, gjennom prosastubbane. Kven me er kan ikkje summerast som berre éin ting. Det er sett saman av alt me er, alle handlingane våre og alle kjenslene våre. I denne oppgåva har eg sjølv sagt ikkje kunna undersøke alt dette. Eg har heller ikkje hatt rom til å undersøka alle *kjenslene* som seier noko om kven me er. Eg har valt ut nokre av dei emosjonane eg ser som viktige og interessante frå tekstmaterialet.

Som eg nemnde i innleiinga, kunne det vera mogleg å sjå på dei same og andre kategoriar gjennom andre emosjonelle inndelingar og gjennom omgrepet *pathos* frå retorikken. Det er òg mogleg med ei meir strukturell tilnærming. I arbeidet med fleire av analysane mine vart det klart at det ikkje berre er innhaldet i forteljingane som er meisterleg sett saman. Ofte i dei valde stubbane mine passar den strukturelle oppbygginga av stubbane perfekt saman med det emosjonelle innhaldet, og underbygger det overordna temaet i teksten.

Det hadde elles vore interessant å undersøka det tvitydige nærare. Det har vore eit gjennomgåande element i fleire av stubbane, både dei eg har valt og dei eg valde vekk. Det tvitydige skapar interesse for teksten og det gjer det lettare for lesaren å ta med eigne erfaringar inn i lesinga. Er det Anna eller Klara i «Visa om livet» som får mest sympati frå lesaren? Av dei eg har snakka med er det omtrent like mange som ser Klara som protagonisten som dei som ser Anna som det. Fleire av stubbane fortel altså ikkje berre éi forteljing, dei fortel fleire. Alt dette hadde vore interessant å undersøka i større grad seinare.

Emosjonar er viktige for korleis lesaren opplever lørdagsstubbane. Alle dei nemnde alternative innfallsvinklane til lørdagsstubbane bygger opp under det som har vore hovudtema i denne oppgåva, nemleg det emosjonelle. Det emosjonelle styrer utviklinga av handling og form, og blir nyansert av det tvitydige i stubbane. Sjangeren stubb verkar som skapt for å påverka lesaren emosjonelt i størst mogleg grad. Det er fleire stubbar og emosjonar som det er

verd å undersøka i framtida. Det var dessverre ikkje var plass til å undersøka dei her, men det bør vera mogleg å bruka den same metoden som i mine analysar i ein utvida studie. Derfor vil dette vera eit interessant felt å arbeida vidare med i samband med andre retningar for litteraturvitskapen.

8. Bibliografi

14. oktober. (1951, 13.10.). *Arbeiderbladet*, s. 8.
- Andersen, P. T. (2016). *Fortelling og følelse : en studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aristoteles. (1989). *Om diktekunsten*. Dreyers bibliotek.
- Austen, J. (1969). *Sense and sensibility*. Harmondsworth: Penguin.
- Butler, J. (2016). Rethinking Vulnerability and Resistance. I J. Butler, Z. Gambetti & L. Sabsay (Red.), *Vulnerability in Resistance* (s. 12-27). Duke University Press.
- Børtnes, J. (1989). Om å lese poetikken. I *Om diktekunsten* (s. 15-24). Dreyers bibliotek.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1996a). Eye. I *Dictionary of symbols* (s. 362-366). Great Britain: Penguin Books.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1996b). Hydra. I *Dictionary of symbols* (s. 534-535). Great Britain: Penguin Books.
- Engelstad, I. (1984). *Sammenbrudd og gjennombrudd : Amalie Skrams romaner om ekteskap og sinnssykdom*. Oslo: Pax.
- Engelstad, I. (2016). Innledning. I *Litteraturens etikk: følelser og forestillingsevne*. Oslo: Pax.
- A Evelyn Hembrenner-sveen. (1951, 17.11). *Arbeiderbladet*, s. 9. Henta frå https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19511117_63_268_1
- Faredag. (1987). I *Store Norske Leksikon*. Henta 30.03.20 frå <https://snl.no/faredag>
- Feilreaksjon. (2016). I *Store Norske Leksikon*. Henta 28.04.20. frå <https://snl.no/feilreaksjon>
- Fykse, B. I. (2018). *Almuens opera*. Universitetet i Oslo, Oslo.
- Granlund, M. (2016). I kjenslenes vald. *Prosa*, 2016(3).
- Greimas, A. J. (1974). *Strukturel semantik* (G. Hartvigson, Oms.). København: Borgen.

- Greimas, A. J. (1987). *On meaning: Selected writings in semiotic theory* (P. J. Perron & F. H. Collins, Oms.). London: Frances Pinter.
- Grisgraut-gryta. (1954, 29.05). *Arbeiderbladet*, s. 13. Henta frå https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19540529_66_121_1
- Hogan, P. C. (2011). *Affective Narratology: The emotional structure of stories*. USA: University of Nebraska Press.
- Howard, G. T. (2010). *Dictionary of rhetorical terms*. Xlibris Corporation.
- Imerslund, K. (2002a). En stubbenes mester. I K. Imerslund (Red.), *Graset er grønt for æille* (s. 134-153). Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke.
- Imerslund, K. (Red.). (2002b). *Graset er grønt for æille*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke.
- Isaksen, A. (2018). Den affektive novelle. *Edda*, 105(4), 290-301.
- Karlsen, O. (2003). Noko om Prøysens prosastubbar. *Nordlit (trykt utg.)*. 2003 nr. 13, 325-338.
- Karlsen, O. (2013). Prøysens prosastubber. Noen kommentarer til sjangerproblematikken. I B. I. Fyksen (Red.), *Alminnelige arbeidsfolk* (s. 77-98). Oplandske bokforlag.
- Kvinnfolk. (1954, 09.10). *Arbeiderbladet*, s. 11. Henta frå https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19541009_1954_234_1
- Ledaak, S. (1989). Innledning. I *Om diktekunsten* (s. 5-14). Dreyers bibliotek.
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2015). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Massumi, B. (2015). *Politics of Affect*. UK; Cambridge: Polity Press.
- May, C. E. (2013). «*I am your brother*». *Short story studies*. Long Beach: Sjølvpublisert.
- Møllergata 19. (2019). I *Store Norske Leksikon*. Henta 10.04.20. frå https://snl.no/M%C3%B8llergata_19

- Nussbaum, M. C. (1992). *Love's knowledge*. New York: Oxford University Press.
- Nussbaum, M. C. (2016). *Litteraturens etikk : følelser og forestillingsevne*. Oslo: Pax.
- Passer, M. W., Smith, R., Holt, N., Bremner, A., Sutherland, E. & Vlieg, M. (2009). *Psychology : the science of mind and behaviour*. London: McGraw-Hill.
- Prøysen, A. (1978a). Konstabelvise. I *Alf Prøysen Verker; Samlede viser og vers 2* (bd. 9, s. 41-43). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (1978b). Skaff meg en synder. I *Alf Prøysen Verker; Samlede viser og vers 3* (bd. 10, s. 10-11). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (1978c). Slipsteinsvæilsen. I *Alf Prøysen Verker; Samlede viser og vers 3* (bd. 10, s. 29-31). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (2014a). 14. oktober. I J. E. Vold (Red.), *Lørdagsstubber* (s. 9-12). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (2014b). A Evelyn Hembrenner-sveen. I J. E. Vold (Red.), *Lørdagsstubber* (s. 21-24). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (2014c). Grisgrautgryta. I J. E. Vold (Red.), *Lørdagsstubber* (s. 248-249). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (2014d). Kvinnfolk. I J. E. Vold (Red.), *Lørdagsstubber* (s. 274-275). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (2014e). *Lørdagsstubber*. Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (2014f). Samvittighet for 50 øre. I J. E. Vold (Red.), *Lørdagsstubber* (s. 143-145). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (2014g). Skaff meg en synder å tilgi. I J. E. Vold (Red.), *Lørdagsstubber* (s. 706-707). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (2014h). Tort og svie. I J. E. Vold (Red.), *Lørdagsstubber* (s. 124-126). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, A. (2014i). *Trost i taklampa*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.

- Prøysen, A. (2014j). Visa om livet. I J. E. Vold (Red.), *Lørdagsstubber* (s. 73-76). Tiden Norsk Forlag.
- Prøysen, E. (2002). "Så får nå novella bli lørdagsstubb lell" : Alf Prøysens lørdagsstubber : en drøfting av sjanger og særtrekk. Universitetet i Oslo, Oslo.
- Rogndal, J. (2017, 17.07.). Når vi skammer oss for mye. Henta 28.03.20. frå <https://psykologisk.no/2017/03/nar-vi-skammer-oss-for-mye/>
- Samvittighet for 50 øre. (1952, 29.11). *Arbeiderbladet*, s. 11. Henta frå https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19521129_64_279_1
- Skaff meg en synder å tilgi. (1963, 08.06.). *Arbeiderbladet*. Henta frå https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19630608_78_129_1
- Slettan, S. (2016). «På landeveiens grøftekan i sølevann til knes». Grenseområder i Alf Prøysens barneviser. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai - Philologia*, 61(3), 163-175.
- Tort og svie. (1952, 20.09.). *Arbeiderbladet*, s. 8. Henta frå https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19520920_64_219_1
- Visa om livet. (1952, 29.03). *Arbeiderbladet*, s. 10. Henta frå https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19520329_65_76_1
- Vold, J. E. (2014). Alf Prøysen, elsket av folket. I *Lørdagsstubber* (s. 1141-1166). Tiden Norsk Forlag.
- Aanesen, E. (2012). *Ikke send meg til en «kone», doktor*. Oslo: Forlaget Rødt!
- Aaslestad, P. (2015). *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag.

Vedlegg

14. oktober

Ja, det er itte før i mårå det da, men nyjenta driv og pakke i kveld. Hu ska slutte på den garden der hu har vøri i sammar. Ja, itte bære i sammar, hu har vøri der i to år, hadde hu hølli seg i ro i to år tel, så kunne hu resikert å vørti bratt i nakken og tenkt på alt dom skriv om trufaste hender om spade og grev. Men det var noe inni nyjenta, itte tanker og bokprat, men noe som klødde, noe som ville ut, om det nå itte vart lenger enn tel en ny gard der hu kunne ta seg tenest.

Og i mårå tidlig sitt a på mjølkkjerra. Det kjæm en kar og hente både kufferten og henne, han ska kjøre mjølka på stasjon likevæl, så det går for det såmmå om han tæk med seg nyjenta. For henne betyr det noe mere: – Nå får vi sjå da, åssen det går her.

Hu har lyst tel å spørja om både det eine og det andre, men hu har vøri tener så lenge at hu veit å passe seg for fræmenfolk. Hu veit itte åkke det er som møte på stasjon, det kan vara gardbruker'n sjøl, det kan vara sønn hass, og er det en tener som hu er det sjøl, så kan det vara stallkar'n. Og han har kænskje vøri på garden i mange år og fått nytt livssyn om «å stå på husbondens beste»?

Så hu lyt nok passe seg i mårå om hu treffer slike folk. Ja hu lyt passe seg om hu treffer motvekta òg, dessa som rakker ned på sjøvefolket og garden, for da er det like ofte *dom* som itte er som dom ska vara.

Det beste er at han som henter nyjenta, er ukjent sjøl. Han kan ha kømmi for en tre–fire daer sea, og er litt usikker. Men da går praten. Lågt og fortrolig vil hu få greie på åssen arbestia er, om maten er god, og om han trur det går an å vara her vinteren ut?

Med andre ord: Om han har sett noe tel drømmen etter at han kom? Det er bære nye tenerer som prater slik seg imillom, de andre tenera gjør nar ta drømmen så lenge dom er i sikkerhet sjøl.

Sveiseren og fjøsgutten ligg i låvegluggen og kikker da mjølkkjerra, kufferten og nyjenta homper inn på garden.

– Så bomsete og tjukk a gett! seier sveiseren. – Ja, det skulle vara rart om det gikk an å få ei skikkelig jinte hit. Hu var itte akkurat noe å henge på juletreet hu som reiste hell, men detta spetaklet som står der da gett – nei –.

I kjøkkenet går kokka og lurert seg tel å sjå ut glaset når hu sett fram dugurdsmaten.

Jaså, var detta den nye stugujenta! Hu skulle få høre mye sleivkjeft om den breie ryggtavla si utover vinteren. Huff a meg.

Alle ska sjå nyjenta. Ja, tel og med den gamle kroken som sitt og kløyve ved i skålen, lyt gjøra seg ærend ut på garden. Og bortover på åkrom går det husmänner og gjør seg opp ei mening om detta menneskje som satt på mjølkkjerra i dag.

Og midt på gardsplassen står nyjenta og blir beglodd. Hu *veit* at kåpa er skrukkete bak etter kjøreturen, hu *veit* hu har store tenerer, og blank nåså har hu òg, så kaldt som det er i værtrekket denne tia på hausten. Hu får en tanke om å gjømme seg her hu står, hu tenkjer fort at kænskje hu var dom

som fløtte ifrå den garden der hu tente og ut i det uvisse. Der kjinte dom både henne og arbesmåten hennes. Hu hadde vist seg som hu gikk og sto så mangen en dag. Hu hadde forsøvi seg og fått kjeft, hu hadde vøri flink tel å arbe og fått ros, hu hadde drivi på jordom i fillete overalls og gitt søtten i om hu itte tok seg ut, men så hadde hu òg søtti pynte og fin på lokalet og svingt seg i dansen. Men så var det drømmen, da – denne rare uroa som bor i kroppen. Det er itte mange som forstår å mye en lyt ofre for drømmen – gir du søtten i den, kan du gro fast der du er og gå i de fillom du har, uten at det gjør deg noe. Du behøver aldri å kjenne deg så beglodd like inn på underbuksa som den stakkaren som står ved mjølkkjerra den fjortende oktober med drømmen og en kuffert og ei gråpapirpakke under armen.

Det er vondest den dagen hu kjæm. Hu er ukjent med alt, og det er så vondt å stelle seg ved kjøkkenbenken og spørja kokka hell kjærringa.

– Er det noe je ska gjøra nå?

Hu –! Som svingte seg så det sjoks på kjøkkenet der hu var før, dom slapp visst å be henne noe, skulle je tru! Nå er hu sjelegla når hu får ei bytte med varmt vatn og blir bedt om å gjøra reint i drengstugukammerset tel den nye gardsgutten kjæm i efta.

Så går hu over garden og er gla. Nå får hu vara litt åleine med drømmen sin, hu lokker opp drengstugudøra, sett bytta midt på golvet og ser seg omkring.

Det er ittno pent syn det hu ser. En sprøkkinn spele på en spiker, to knirkete stoler, et vaskevannsfat og ei seng som det ska skiftes reint på.

Under senga ligg det tre tomflasker og en buksesælastropp, i glasposten er det rustne barberblar og en blyantstubb. Oppi vedkassa ligg hjertesset og ruterfira og en åvskørin gummistøvel. Han har hatt det travelt han som reiste herifrå, ser det ut for, han har visst reist i fullt sinne – iallfall i overmot. Nå har han kvitte seg med det han trudde var drømmen når 'n kom. Men han gir itte opp. Drømmen vinke en annen stann. Takk for meg!

Det er ei slik seng nyjenta ska reie opp når hu kjæm på den nye garden. Hu ska gjøra det så pent hu kan, det sitt en ny tener på mjølkkjerra i mårå som ska gå igjønno alt det hu måtte igjønno i dag, både fastgrodde tener-auer og flir bak handbaken når han itte får gardstakta i skrotten fysste dagen.

Men nyjenta veit åffer han frivillig går igjønno alt dette. Det er for drømmen si skuld, dette rare som gjør at en vakne midt på natta og får lyst tel å prøve noe nytt. – Sømmå å det er.

Så når hu reier senga, tenkjer hu mer på drømmen enn på han som ska kammå. Og når lakenet ligg glatt og kvitt over den knirkende senga, står hu ei stund og ser på det med varme, tunge auer.

– Her kæin du ligga godt.

13. oktober 1951

A Evelyn Hembrenner-Sveen

Når festen på lokalet syng på siste verset, husker det mjuke drosjebiler fram imot inngangsporten. Det er biler som er bestilt tel ungdommen ska hematt.

I den fineste drosjebilen sitt a Evelyn i førersetet ved sia ta sjølve Bangen. Nå har dom vøri på kino på Hamar, Bangen vil itte sleppe a Evelyn et sekund den tia hu har fri ifrå kafeen der hu serverer. – Itte gå på festen da, Evelyn, sier 'n, – bli med på kino, og etterpå kan du vara med når je ska hente på lokalet.

Og a Evelyn gjør som han vil. Hu har skinnkåpe og øreringer fordi hu har gjort som han ville. Skinnkragen bruser så pent i nakken og øreringa dingler når det er homper i veggen. Dom som sitt bak i bilen og ska hematt ifrå festen tenkje på mye rart når dom ser ryggtafva hennes Evelyn i førersetet. Dom skjønner ingenting. Her hadde dom gått og ynkes over a Evelyn i oppveksten, hu som var ifrå Hembrenner-Sveen. Dom som var litt oppi åra kunne minnes åssen a Evelyn satt i senga som småjente når dom var innom og kjøpte hembrent. Hu satt der med store auer og såg på, og var dom litt usikre om åssen dom skulle få sagt fram ærendet sitt, så slengte dom en sukkertøypåså borti senga og tala høgt ved henne, før dom tala lågt ved far hennes. Ofte måtte det nokså mange knep og kunster tel før dom fekk flaska, især hvis dom hadde vøri borti noe sløssing på lokalet og måtte oppgi tel lensmannen å hen dom hadde fått tak i brennvinn.

– Stakkars onge, såg du henne som satt i senga, sa dom når dom gikk utatt med flaska i baklommen. – Åssen ska det gå med henne når hu veks opp?

Det gikk likere hell dom trudde. Ho voks seg lang og pen, og når hu kom på lokalet og var vaksin jente, var det flere som bau seg fram for a Evelyn både under dansen og på hemvegen. Men hu var itte å bli klok på. Der hadde hu søtti i Hembrenner-Sveen og drekki hembrent i eggeglass for å få såvå for spetaklet om kvelden, mens de andre onga i bygden knapt nok fekk en kaffedråpå fordi det var «skadelig». Nå var dom vaksne både hu og «de andre onga», men det var a Evelyn og itte dom som trekte seg unna før leiken gikk for vidt både på lokalet og snøplogkanten. Gutten kunne oppføre seg så pent han ville, hu Evelyn såg tvers igjennom 'n – og gikk.

For han var så lik dom som kom med sukkertøypåså og tala pent når dom ville det stygge.

Så vart det Bangen da. Han som hadde fire drosjebiler og nytt hus ved stasjonen. Han kunne itte dy seg for å kikke litt på a han hell, der han satt og kjørte. Det var litt ergerlig å merke åssen dom som satt i baksetet slukte a med aua.

– Men dom ser bære ryggen dom, trøste han seg med. – Hu sitt framme hos meg, det er je som ser ansiktet. Om det nå bære blir ifrå sia. Og penere ansikt fantes det itte på denne sia ta Mjøsen. Når dom møtte en bil så hu fekk lyskasteren rett på seg, var det som å sjå ei filmstjerne. Og lo gjorde hu ofte. Kraup inn i armkroken hass og sov litt hvis dom måtte vente for lenge utafor lokalet. Han hadde undre seg mange gonger over åssen hu kunne ha slik teltru tel han. – Je er en fæl kvinnfolkfut je, Evelyn, veit du itte det? hadde han sagt. – Å jo, je har nå som en mistanke, var svaret han fekk. – Du kjenner meg itte du, sa a på spøk da han ville ta omkring a fysste gongen. – Je kjenner deg bedre enn

du trur, je. Og så hadde hu lagt seg innått halsen hass. – Og om je itte kjenne deg så kjenne je dom som var sterke og store nok tel å stå for støyten sjøl når dom hadde kjøpt og betalt uten å setta en stakkars hembrenner som far inn i arresten. Hadde du kømme oppi Svea da je var småjinte, skulle je gjenne hente brennvinflasker for deg. Je gjorde det ofte, je. Flaug oppi skauen om sammar'n og leita fram blanke flasker bakom kvisthauer og i røtne stubber. Og mannfolka sto og vente på meg da òg. Det er to slags mannfolk, det lærte je fort. Det er dom som smiske og jug, og slike som du – slike som kjøpe og betala og hauld kjæft etterpå. Je kjenne aua på begge to. Dom lure itte meg.

Men så var det en kveld at hu Evelyn snudde på hugu og såg på ungdommen som skulle inn i baksetet. Da fekk hu sjå to nye auer. Det var en gardsgutt på Ulvåker, han fekk itte plass i bilen og så måtte han gå.

Hu Evelyn var itte lik seg sjøl etter den kvelden. Hår gong dom sto og vente ved lokalet såg hu bære etter de aua. – Trur du det blir fullt i bilen nå? kunne hu spørja. – Der går gardsgutten på Ulvåker, kanskje han kunne få vara med?

– Kjenner du han da? sa Bangen.

– Je trur det, stans og ta 'n med en gong, vil du gjøra det?

Ja, så gjorde nå Bangen det da. Dagen etter fekk Bangen ringen sin telbars att, hu kom sjøl med den og hu både gret og let der hu sto, hu kunne itte forklare åffer hu gjorde det slutt, sa hu og såg 'n rett i aua. Og Bangen visste såpass at hu fór itte med fantestrek, så ærlig som forholdet hadde vøri. Han fann seg snart ei ny dame i framsetet og sendte stor presang når a Evelyn gifte seg med gardsgutten på Ulvåker.

Hadde bygda undre seg over a Evelyn før, så korse dom seg nå. Nå skjønte dom da ingenting.

Dom visste itte at gardsgutten på Ulvåker hadde akkurat såmmå aua som den konfirmanten ved fjøsveggen som snudde og gikk fordi han itte ville spørja a Evelyn om flaske.

17. november 1951

Visa om livet

I

– Du kæin tru je hørte ei pen vise i radio i går, sier a Klara stugujinte tel a Anna kokk. – Je kjæm i hug bære to linjer:

Farvel min hjertens kjære,
min tro du sveket har ...

Og så prøver a Klara å synge de to linjene. Oppatt og oppatt, hu legg seg bakover i senga og holder handa over aua for å prøve å kåmmå på litt mer. – Je har hele melodien. Men je kæin itte de to siste linjene.

– Lag to linjer sjøl da ve – sier Anna kokk. Hu står ved speilet og rusker og riv i tjukk svart permanent. Hu ska på fest i kveld, a Kokk-Anna, hu blir så evig lei av å høre på åssen hu Klara ligg og gæl på:

Farvel min hjertens kjære ...

– Legg attått litt sjøl så har du hele verset, sier hu og klæsser den brune alpelua over bushåret.

– Å nei, sier a Klara. – Kæin je itte lære hele verset *orntli*, så vil je itte begynne å tulle.

– Så får je hjelpe deg å tulle je da, sier a Anna. Og så syng hu der hu står påkledd med handa på dørhandtaket:

Farvel min hjertens kjære,
min tro du sveket har.
Nå dræg je rett tel Folkets hus
og kapre meg en kar.

– Ha-ha-ha! sier hu og flyg ut om døra.

Hu Klara vil itte høre på slikt tull. Hu gjeiper etter a Anna når døra smell i, ja det er da det såmmå for henne åssen hu Anna flyg og tulle, men *sjøl* vil hu vara «orntli jinte».

Hu vil vente tel hu får fast følge, hu Klara, fast følge med en *bra* gutt som itte dæinse og drekk. Hår eneste lordagskveld ska han kåmmå oppå rommet når a Anna har reist på dæinsen, og da har hu mye å vise fram som han blir gla for. Nye duker og pyntehandkler og sliktno. Og han stryk med handa over silkesømmen og syns det er slik det ska vara. For han er en *bra* gutt han òg.

II

Hu Anna sykler nedover vegen så skaraskorpa knasa under sykkelhjula. Det hender nok det er for dårlig sykkelveg enkelte steller òg, men da tæk hu Anna og stabbe i laussnøen og skyv sykkelen framfor seg. Hu er litt for tidlig ute med sykkelen sin, det er itte våren på ei stund, men hu Anna gjør som hu bruker å gjøra. Hu legg tel litt sjøl så kjæm a nok på Folkets hus, om hu lyt slite litt før hu kjæm dit.

Og når hu Anna kjæm att ifrå Folkets hus har hu «kapra seg en kar», som hu sang om før a gikk. Det er sikkert ingen *bra* kar, han er litt halvfull der han går og slenger med armen omkring livet hennes, men hu Anna ler og støer oppunder, så det går da bra. Hu hjelper han over sorgen da han får

høre at han itte får vara med inn òg, hu tæk han i frakkekragen og kvisker litt om a Klara som er ei *bra* jinte og som hu deler rom med, og så får gutten en kraftig klem og er nøgd med det.

Når hu Anna kjæm oppatt på rommet sitt, sitt a Klara lysvakjin i senga med rettferdige auer. Og så snart hu Anna får lokt att døra så får hu høre å slags kar hu har vøri i følge med! Hu Klara kjenner han, hu har skubbe han unna seg mer enn *en* gong når han sto og slång på vegaskjellet om kvelda og skulle ha tak i kvinnfolk.

Hu Anna hører itte på det. Hu vrenger ta seg klæa og legg seg. Og sovner med en gong.

Hele sammaren igjennom fekk hu Anna høre lekse om den fæle gutten hu gikk i følge med. Og når det vart slutt og gutten itte kom, så syntes hu Klara nesten synd på hu Anna der hu satt og vente.

– Nå er du itte så dom at du tæk han tel nåde om han byr seg fram att, sa hu og la en ny duk i kista si.

– Å, han byr seg nok itte fram att, sa hu Anna kokk og lo. – Men je ska lure både han og deg, je. Og dermed tok hu sykkelen og dro rett nedpå dæinseplassen og dro han med seg så full han var. Det var itte bære godord han fekk høre når dom sjangle oppattover. Det hendte flere gonger at hu Anna tok han i frakkekragen og riste han såpass edru at han vart så klar i aua at han kunne tåle den glosa hu hadde på tunga. Og når dom kom så langt som tel jinterommet hennes Anna så fekk hu Anna godklemmen akkurat som før.

Våren etter var det brølløp. Hu Klara var itte i brølløpet, ja hu var *bedt*, men det kom så mange rare folk dit at hu ville itte skjæmme ut seg. Så hu passte på en dag utpå sammaren da hu visste at a Anna var åleine heme. Hu hadde med seg en kaffeduk og et pyntehandkle, kista hennes var full for lenge sea, så det gjorde ittno om hu ga bort.

– Har du det *bra* da, Anna? sa a Klara, der hu satt ytterst på stolen ved det duklause kaffebordet.

– Bra –, sa a Anna og såg uti lufta. – En ska itte setta seg og vente på å få det bra, en ska hjelpe tel det en kan for å få *vara med* på livet!

Og så lo hu Anna som bære hu kunne det.

29. mars 1952

Tort og svie

Ja – så er det bære å traske oppi bjørkelia att for'n Jon, da. Han går pent og fort så lenge dom kæin sjå han ifrå glaset, men når han kjæm bortmed krøtterkulpen, så lyt han leke litt der. Han ser åssen de små ørkytene vimser omkring, så tæk han en stein og slenger uti kulpen så gjørma står! Nå fekk dom fart på seg, småkrypet!

Men det var nå itte akkurat detta han skulle gjøra i dag, han sukker litt og stikker de blå fingra i bukselommen. Så plystrer han ei klar lita tone ut i haustdagen, han får vel gå oppi lia da og få det unnagjort.

Mens hans står slik og ser langt uti den klare lufta, får han sjå Moa-gutta nedpå jordet. Dom driv og tæk opp poteter i dag i hop med mor si! Dom ser itte på han Jon i dag, dom har vel itte lov tel det ta mor si ve, tenkjer han Jon og synes synd på Moa-gutta. Dom fekk nok gjønngå i går da kjærringa på Dal kom opp i Moa fordi gutta der hadde støli epler i hagan hennes. Ja, hu kom opp tel mor hass Jon òg, det er derfor han er på veg oppi bjørkelia i dag. Han slepper med *det*, han.

Stakkars Moa-gutta, tenkjer'n der han står, når dom kom att i går kveld, så gikk sikkert mor doms med raue auer og itte sa noen ting før dom hadde eti kveldsmaten. Og da dom det hadde gjort, så tok hu dom innått seg begge to og begynte å fortælja om å bra far doms støtt hadde vøri før'n vart borte. Epla vart nok itte nevnt, kjinte han henne rett, men i mange daer framover nå kom hu tel å gå og slite og arbe tel langt på kveld så gutta skulle skjønne åssen hu måtte slite for å få betalt epla og rette på æra og anstendigheta. I dag dreiv dom og tok opp poteter, og han såg det på ryggen tel gutta åssen dom hadde det, nå hadde mor doms gramse dom langt inni sjela med kalde enkjefingrer, det var som dom kraup i hopes og ville ha att et lite smutthøl inni bringen en stann der dom kunne få vara åleine, dit mor doms itte kom. Men dom var som rensa fisk på ei fjøl! Utlevert på sjel og kropp gikk dom og tok opp poteter for 30 øre bytta fordi dom hadde støli noen grønne eplekarter ifrå hurpa på Dal!

Han Jon står og syns han har det godt. Han er dauhørt på det eine øret i dag, og når han kjæm att med bjørkekvisten, så blir han mør og skinnlaus både her og der. Men den støsste straffa hadde han sløppi hitinntel!

Hu mor satt itte og gret, hu slo og banne og gjorde seg ferdig med saken.

Og inni seg kjinte han at han var urørt.

Rak i ryggen går han Jon mot bjørkelia og henter svolk.

20. september 1952

Samvittighet for 50 øre

Det var 'n Jens som hadde skulda. Det var han som kom ned i Svea, påkledt med tre skjerf og to par votter, han så ut som ei pølse der han sto og spurte om han Even ville følge 'n på butikken, han hadde med pung og lapp ifrå mor si.

Han Even hadde itte lyst, han. Nå som det var så fint skiføre var det mye artigere å dra opp i hoppbakken. Men så sa han Jens at han hadde femti øre i votten sin, den skulle dom dele og kjøpe godt for hvis han Even vart med, hadde mor hass sagt.

Og så var han med da. Han likte itte å gå i hop med han Jens som bære var fem år, sjøl var 'n sju, men han tok da fram sparken og fekk han Jens oppå setet. Så hengte han ryggsekken over styret og putte pungen oppi.

– Kom med femtiøringen da, sa han tel han Jens.

– Nei, den ville han Jens bæra sjøl.

– Tenkj om du miste 'n da, sa han Even.

Men han Jens bære satt og riste votten der femtiøringen låg. Den ga han itte slepp på.

– Du kæin itte holde deg orntli fast når vi kjører nedover Svebakken når du har femtiøringen i votten. Kænskje vi velte òg, bære for at du er så stri. Det går fort nedover Svebakken nå, ska je fortælja deg.

Endelig vart det så han Jens ga seg. Han grov fram femtiøringen og ga den tel han Even som putte 'n i bukselommen.

Og så kjørte dom nedover Svebakken.

Og så velte dom.

Og så tok han Even handa neri lommen for å kjenne etter femtiøringen.

Og så var den borte.

Han var itte høg i hatten han Even der han sto i butikken og handle, hele tia sto han Jens og småtrippe og ville ha karameller for femtiøringen – den femtiøringen som var borte!

Tel slutt var det inga råd forbi. Han Even forlangte karameller for femti øre. Og så la 'n fram de peinga som mor hass Jens hadde sendt med. – Nå seier 'n det er femti øre for lite, tenkte han Even. Men nei da. – Det stemme fell akkurat dette ve', når det er a Klara Sveen som har sendt med penger, sa handelsbetjenten og rekne over.

– Skunn deg og kom nå da, sa han Even og dro han Jens i armen. Han var itte trygg før dom var langt unna butikken, han sparke på så fort han kunne for å kåmmå hematt.

Han Jens satt og smatte og saug på karameller og skjønnte itte å vondt han Even hadde det. Men han Even følte det slik at han aldri mer torde å vise seg åkke i Svea hell på butikken. Det måtte vara dette her dom kalte samvittigheta.

Da mor hass Jens kom ut etter krømersekken og gromgutten sin, var det itte mer hell såvidt han Even svara da hu takke 'n for han hadde vørti med på butikken. Han bære gikk oppattover Svebakken,

han hadde lyst tel å gråte, helsikes Svekjærringa kunne gå på butikken sjøl, han grov neri lommen etter lomtørkle sitt, da fekk han kjenne noe hardt.

Og så var det femtiøringen. Den hadde liggi i lommen hele tia. I den *andre* lommen.

Han Even sto ei stund og lurte på å han skulle gjøra. Skulle han gå telbars att tel butikken? Det var sikkert det riktige. Eller skulle han ha femtiøringen sjøl? Nei, det var da helt gæli. Men å sku han gjøra, da?

Helsikes Svekjærringa!

Han Even krammer i hop en snøball og legg femtiøringen inni, så tæk han godt sikte – og sender snøballen i Svedøra så det syng!

29. november 1952

Grisgrautgryta

Har du kokt grisgraut noen gong? Har du samla på potetskrell og oppvaskvatten og tømt det i ei gryte som står på fire gråsteiner like etter folkevegen? Og etterpå raspe brennesle så du er oppbrent og blå på fingrom når du har fått full gryta? Og så tel slutt tømme litt mjøl oppi, itte mye, det har du itte råd tel, men akkurat passe tel at det blir *graut*? Og støtt synes du at du har tømt oppi for mye? Det gjør a Klara Brusveen hår fredag, hu.

Og den *gryta* som hu har! Det er en diger sprekk så hu lyt passe seg når hu fyrer. Og hu har bære grankvist og kongler å fyre med så hu lyt vara utpå veggen ved gryta hele dagen. Inne ser det ut som i et rothus, men det lyt sjå ut slik når 'n driv og koke grisgraut. Det hadde enda gått an om en hadde hatt orntli *ved*, men når 'n ska dra grankvisten ifrå skauen og bryt 'n opp over kneet sitt så har 'n jammen dagsarbe. Hu Klara blir både fillete og fæl, det er gryta som soter og kvisten som riv sund, men det *lyt tel* i ei lita stugu, sjøl om det er rett etter butikkvegen.

Så får det itte hjelpe åssen en sjøl ser ut.

Ville *du* stå ved vegkanten og sjå ut som et bresketroll? Det gjør a Klara Brusveen hår fredag, hu.

Og slik som det rek med krøtter etter veggen. Det er en graskant på begge sier som er allemannseie, og dit slepper dom krøttera sine og der står a Klara og gryta. Ja, det er itte bære a Klara, det står gryter bortover hele veggen, gryter som er kokt om tisdag'n og onsdag'n og torsdag'n, gryter som er kalde nok tel at kua hennes Klara kan lure seg dit og eta opp grismaten. Og når a Klara hører kubjella si og skjønner at kua kjæm i fullt tråv så lyt hu flyge ifrå både gryte og fyring, for da er det nabokjærringa som kjæm med en lang svolk og jaga kua føre seg. Og da lyt hu Klara ta et freskt oppgjør, hu får høre åfforslags kjærring hu er som itte passer kua si. Men når nabokjærringa hører at a Klara har grisgrautgryta i koken så blir hu spak. Hu veit åssen *det* er når a koker grisgraut.

Så går a Klara telbars att så fort hu kan med kua. – Fy deg! Seie hu. Og så steller hu seg ved grisgrautgryta og passer den.

Og sola skinn og homla surrer og rett som det er kjæm det folk etter butikkvegen som støer kræmersekken mot skigar'n og slår av en prat. Hu Klara kan itte be dom inn, du veit åssen det er når 'n koker grisgraut, sier a Klara med blide auer og gjør nar ta både sotflekker i ansiktet og rifter i stakken.

Og så ler a Klara rett opp mot høge grantopper med raue kongler og er gla. Virkelig *gla*. Har du vøri det noen gong? Det er a Klara Brusveen hår fredag, hu.

29. mai 1954

Kvinnfolk

I

Tidlig på vårparten gikk det et rykte over bygden. Det kom med gaukelåta over grantoppen og var mjukt som ei syljufløyte og søtt som et bringebærdrops. Det var noe å smatte på når en sto og stødde seg mot stuttkjerra med frøpoteter og såg at ploegen vendte den svarte jorda mot sola og vårdagen.

– Hu Ester med krøllhåret? Sporde mæinnfolka bak ploegen.

– Hu Ester guttflokse! Hekse kvinnfolka.

Mæinnfolka lo!

II

Så kom sammar'n. Varme og svette låg kvinnfolka i potetåker'n og slo ifrå seg klegg og flugu og faenskap så dom fekk store klørisp over armen og nakkegrova. Det gikk enda an så lenge dom lugge vekk ugraset og holdt seg tel jobben, men skulle dom stø seg litt på strakarmen og høre på ryktet, så surre det rundt med insekter ifrå hælen og oppi hårgarden. For nå hadde ryktet vøksi seg stort og potteblått. Men det var kvinnfolkrykte, det kunne itte nevnes for mæinnfolk. Hu Ester guttflokse med krøllhåret hadde kømmi inn i Rønningsveen en dag. Hu var bleik som et lik, men livat og munter. Hu tok onga på armen og dæinse masurka så det sjoks. Og når hu gikk fekk Rønningsve-kjærringa sjå at det var bloddrypp ifrå dørstokken og langt ut i veg-grusen. Og hu hadde vøri mye smalere enn før. Og Svartkulpen låg like ved Rønningsvea. Og Svartkulpen var bottenlaus, det gikk an å putte et lite liv i en striesekk og legga en stein i sekken om en ville bli kvitt det.

– Nå får de rænske poteter da, skravlekjærringer! Sa agronomen som sto og slipte slåmaskinkniver.

Kvinnfolka i potetåker'n såg sinte mot slipesteinen på utsiktshøgda.

Agronomen lo –.

III

En sein haustdag sitt kvinnfolka og græt. Været er grått og vått – å, hadde dom bære itte nevnt noe om a Ester, dom kunne holdt kjæften sin, det var så skamfullt som det kunne bli.

Men det begynte i vår. Det var så lett å fange et rykte som kom med siklebekken og vårvatnet, dom brau seg søtten om at mæinnfolka gliste, og i sammar – det var så varmt i sammar – og når dom fekk høre at ryktet kom att i hop med svetten og kleggsticket, så fekk det itte hjelpe at mæinnfolka lo og riste på hugu og kælilte dom tullhøner. Men nå er det bære vondt.

Det var *sæint* æilt om a Ester. Nå sitt kvinnfolka og græt og veit itte si arme råd.

Mæinnfolka ler.

9. oktober 1954

Skaff meg en synder å tilgi

Hu Eveline har fått tilgivelse støtt. Da hu var lita hadde hu litt svake auer, og så var a litt hjulbeint og støtt når onga erte a Eveline kom det ei kjærring i glaskarmen og sa:

– Be omferladels, dætta kæin itte a Eveline noe for. Be a Eveline tilgi dekk.

A Eveline sto etter steinmuren og åt våt villrips og tok imot tilgivelsen.

Så begynte hu på skulen, og hu sa når hu les på tavla:

KORNPRISEN når det skulle vara KRONPRINSEN. Onga lo.

– Ittno å flire ått! sa lærer'n og slo pekestokken i katetret. – Hu Eveline kæin ittno for at hu har dårlig syn! Så vart det tilgivelse enda en gong. Onga kom etter tur og tilga.

Og a Eveline sto og beit i blyanten sin og tok imot tilgivelsen.

Men når a Eveline vart vaksin så vart a helt styrin. Hu flaug på sletta og låg med gutta og flire dom rett i ausynet. Tel slutt kom a på strøket i byn. Hu var ei ta dom verste, sa dom som såg a der (åkke *det* var, får dom holde rekning med sjøl), men æille tilga a Eveline.

Hu slapp å kåmmå på Nummer Nitten, hu fekk sosialt vevkurs tel a sleit åv veven og sparke opp døra.

Men dom fange a oppå Ekeberg, ja fange var nå itte rette ordet, dom råkete borti a på Ekeberg og sa at æilt skulle vara glømt og æilt skulle vara tilgitt, det var fire politier og ei vernerådsdame som tilga a Eveline denni gongen.

Og nå kom hu i varetekt.

Men der var det òg et menneskje som skulle tilgi a Eveline.

– Er det noe du vil je ska skaffe deg? sa a.

– Skaff meg en synder å tilgi! sa a Eveline.

8. juni 1963