

Å lese mellom tårene

Gråtens funksjon i *Fred* av Arne Garborg og *Jerusalem* av
Selma Lagerlöf



Veslemøy Lyngstad

Masteroppgåve i nordisk språk og litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Våren 2023

Føreord

Eg hadde gleda av å ta Anna Bohlins litterære masteremnet om Selma Lagerlöf hausten 2021. Dette var mitt første møte med forfattaren og eg blei raskt dratt inn i Lagerlöfs mektige forteljarrost. På kurset kom vi kort innom bruk av tårer i *Synnøve Solbakken* av Bjørnstjerne Bjørnson til samanlikning med tårane i Lagerlöfs roman *Jerusalem*. Det fekk meg til å undre over betydninga til tårer i litteraturen. Eg er inspirert av Unni Langås sin artikkel «Litterære tårer: Et aspekt ved Bjørnsons bondefortellinger» (2003). Ho les tårer som eit eige aspekt ved teksten og argumenterer blant anna for korleis tårer definerer menn og kvinner forskjellig.

Valet landa tidleg på *Jerusalem*, ein episk roman, som eg under kurset oppdaga har mange interessante tårer. Men eg ville også ha ein norsk roman frå rundt same tid og med ein liknande tematikk. Det fekk meg raskt til å tenke på Arne Garborg. Han har alltid vore med meg, gjennom namnet mitt Veslemøy, eitt av kallenamna på hovudskikkelsen i Garborgs diktsyklus *Haugtussa* (1895). Då eg las *Fred* kunne eg ikkje legge boka ifrå meg og valet blei derfor enkelt. I dei råde skildringane av menneskesinnet ligg det interessante utøvingar av gråt. Det er så vidt eg veit ingen som tidlegare har samanstilt Garborg og Lagerlöfs forfattarskap og i alle felle ikkje *Jerusalem* og *Fred*.

Eg vil rette ein stor takk til min dyktige rettleiar, Anna Bohlin, som engasjerte seg for oppgåva mi frå første stund og som har bidratt med gode råd, nyttige innspel og ein dose trøyst. Takk til Terje Lyngstad for korrektur. Takk til Ola som alltid er der for meg.

Bergen, mai 2023
Veslemøy Lyngstad

Innhold

1. Innleiing	1
1.1 Forfattarar og verk.....	2
1.2 Problemstilling og forskingsspørsmål.....	4
1.3 Bonden som nasjonens kjerne.....	6
2. Tidlegare forskning	9
2.1 <i>Fred</i>	9
2.2 <i>Jerusalem</i>	14
3. Teori	18
3.1 Melodramatiske trekk i realistisk litteratur.....	18
3.2 Emosjonsteori.....	22
3.2.1 Kva er tårer?.....	23
3.2.2 Tårenes historie.....	25
3.3 Skeivteori og maskulinitetsstudiar.....	28
3.3.1 Kjønnsperformativitet.....	28
3.3.2 Maskulinitetshierarki.....	30
4. Analyse	32
4.1 Handlingsreferat.....	33
4.1.1 <i>Fred</i>	33
4.1.2 <i>Jerusalem</i>	34
4.2 Bondens motpartar.....	35
4.3 Semitårenes semantikk.....	38
4.3.1 Enoks semitårer.....	38
4.3.2 Semitårer i Ingmarslekta.....	39
4.3.3 Gabriels tårer og semitårer.....	45
4.4 Sakrale tårer.....	48
4.4.1 Enoks sakrale tårer.....	48
4.4.2 Sakrale tårer i vekkingsrørsla.....	52
4.5 Tårer i <i>Jerusalems</i> kjærleiksrelasjonar.....	53
4.5.1 Brita og Ingmar.....	53
4.5.2 Gertrud og Ingmar.....	57
4.5.3 Barbro og Ingmar.....	60
4.6 Tap av språk – kvinnelege tårer i <i>Fred</i>	64
4.7 Tårer som sjukdomsteikn i <i>Fred</i>	70
4.8 Den personifiserte gråten.....	73
4.8.1 Barnets møte med gråtens makt i <i>Fred</i>	73
4.8.2 Naturens gråt i <i>Jerusalem</i>	75

4.9 Kollektive tårer.....	76
4.9.1 Kollektive tårer i <i>Fred</i>	76
4.9.2 Kollektive tårer i <i>Jerusalem</i>	77
5. Konklusjon.....	82
Litteratur.....	86
Samandrag	91
Abstract.....	91
Profesjonsrelevans.....	93
Tilhørende litteraturliste	94

1. Innleiing

Jag har köpt igen gården, sade nu brodern. Ljung Björn ryckte till. Kunde du inte tåla, att den gick ur släkten? Jag är inte nog rik att göra sådant bara fördenskull, svarade brodern. Björn såg frågande på honom. Jag gjorde det, därför att du skulle ha något att komma tillbaka till. Björn fick strupen full av gråt och började snyfta. (Lagerlöf, 1901, s. 266)¹

Sitatet er henta frå Selma Lagerlöfs roman *Jerusalem* 1901/1902 og skildrar det siste møtet mellom to brør, Björn og Per, før Björn reiser til Jerusalem i håp om å kome nærmare Gud. Björn sel garden for å få råd til å reise, men Per kjøper den tilbake. Det fører til at Björn byrjar å gråte, ein kroppsleg reaksjon på brorens omsorg. Bondens dilemma står mellom sterk tilhørsle til gardsdrift og eit sterkt ønske om nærleik til Gud. Dette dilemmaet er også tematisert i ein annan roman skrive ti år tidlegare, nemleg *Fred* av Arne Garborg frå 1892. Hovudpersonen Enok Haave er stadig usikker på korleis han kan forsone gardsdrift med det å leve ut ei streng form for pietisme der målet er å fri seg frå alt jordisk.² I dilemmaet søker han ofte svar hos Gud: «Eg gjev meg i di Haand; eg set mi Lit til deg. Men, Herre...vør barmhjertig...Maale brast. Med Taarer heldt han fram: vør barmhjertig!» (Garborg, 1892, s. 331)³ Desse romanane skildrar bønder under andre halvdel av 1800-talet og deira søken etter den eine og sanne kristne tru. Romanane tematiserer blant anna nasjonal og religiøs problematikk på eit individuelt og kollektivt plan. Tross dei iaugefallande likskapane i tematikk og miljø har desse romanane ikkje vore gjenstand for tidlegare komparativ forskning. Eit anna interessant aspekt ved romanane er bøndenes tårer. Oppgåva skal derfor tolke og samanlikne skildringar av litterære tårer. Kva gjer tårene med den litterære teksten?

Innleiinga skal først kort introdusere forfattarane og romanane.⁴ Deretter blir oppgåvas problemstilling og forskingsspørsmål presentert. Innleiinga blir avslutta med ein diskusjon over bonden som emosjonsberar og nokre av inspirasjonane til Garborg og Lagerlöfs bondeskildringar. Vidare blir eit utval av den tidlegare forskinga på romanane presentert. Deretter kjem eit teorikapittel som presenterer oppgåvas teoretiske rammeverk. I analysekapittelet analyserer og samanliknar eg innanfor den enkelte roman og på tvers av romanane. Til slutt vil eg konkludere funna mine i ein konklusjon.

¹ Oppgåva nyttar Albert Bonniers Förlag si 2021-pocketutgåve av *Jerusalem*.

² Etternamnet er skrive Haave i originalutgåva, men blir i andre utgåver skrive Hove, Hóve eller Håve.

³ Oppgåva nyttar Mons Litleré si originalutgåve frå 1892 som er tilgjengeleg på Nasjonalbibliotekets nettside.

⁴ Eit meir inngåande handlingsreferat er presentert i byrjinga av analysekapittelet.

1.1 Forfattarar og verk

Arne Garborg (1851-1924) er rekna som éin av dei største og mest allsidige forfattarane i norsk litteratur. Han publiserte romanar, lyrikk, dramatikk, essay, dagbøker, omsetjingar, biografiar og skreiv politiske, filosofiske og litteraturkritiske skrift. Språkdebatten interesserte han stort og Garborg bidrog til å utvikle landsmålet til eit moderne kulturspråk (Beyer, 1975, s. 508). Han vaks opp på Time på Jæren, i det same miljøet som *Fred* finner stad.

Arbeidskarrieren hans byrja som lærar. Vidare arbeida han som journalist, redaktør og kritikar der Garborg var sentral i etableringa av fleire tidsskrift og aviser. I 1887 gifta han seg med forfattar Hulda Garborg og flytta saman med henne til Kolbotnen.⁵ Paret busette seg i 1897 på Labråten, i den såkalla Kunstnerdalen i Asker, og budde der livet ut (Sørbø, 2015, s. 18).

Typiske trekk ved Garborgs forfattarskap er forholdet mellom samfunn og individ og mellom det nasjonale og det religiøse. I diktinga viser han gjerne solidaritet med bonden, tru på nasjonal fornying og han var kritisk til tradisjonelle maktinstitusjonar (Andersen, 2012, s. 261). Det er svært mange litteraturvitarar som trekker fram *Fred* og *Haugtussa* frå 1895 som Garborgs sterkaste verk (Andersen, 2012, s. 260). Garborg uttalte også sjølv særleg glede over desse bøkene (Garborg ref. i Sørbø, 2015, s. 210).

I *Fred* er kampen mellom religiøs tru og tvil sentral. Romanen skildrar den jærseke bonden Enok Haaves strid mellom ei inderleg, men hemmande gudsfrykt og eit verdsleg bonde- og familieliv. Ein tungsindig Enok ber Gud om å føre han på rett livsveg og han tolkar svaret som ei streng form for pietisme. Han blir ein tyrann overfor familien og opnar garden til eit reisande folkeslag, som i romanen blir kalla fantar.⁶ Etter at fantane stel frå Enok, og når sonen Gunnar ikkje vil ta over garden, blir han stadig meir deprimert. Det endar med at han fyller lommene med stein og druknar seg.

Selma Lagerlöf (1858-1940) er éin av dei mest anerkjende svenske forfattarane gjennom tidene. Lagerlöf skreiv hovudsakleg romanar og noveller, men også den populære barneboka *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* som blei utgitt i to delar i 1906/1907. Bøkene hennar er omsett til fleire språk og hyppig filmatisert.⁷ I 1909 mottok Lagerlöf, som første kvinne og svenske, Nobelprisen i litteratur. Frå 1914 sat ho som første kvinnelege medlem av Svenska Akademien (Palm, 2019, s. 64). Ho tok lærareksamen i

⁵ Født Karen Hulda Bergersen.

⁶ I norsk samanheng, rundt 1850, blei omgrepet «fant» oppfatta som ein omstreifar av lokal tilhøyrse. I dag er gruppa heller kalla rom, romanifolk eller norsk rom. Omgrepet «fant» er av fleire oppfatta som utdatert og i mange høve nedsetjande (Gundersen, 2023).

⁷ I 1909 kom landsmålsomsetjinga av *Jerusalem* som første norske omsetjinga av Lagerlöfs forfattarskap. Resten av verka hennar blei av det norske publikummet lese på dansk fram til 1935 då fleire av bøkene kom på riksmål (Bull, 1966, s. 163).

Stockholm i 1885 og arbeidde som lærar i Landskrona fram til 1895. I 1897 flytta Lagerlöf til Falun i Dalarna. Det er ikkje langt unna Nås – staden der bøndene som inspirerte til *Jerusalem* budde (Palm, 2019, s, 282). Lagerlöfs barndomsheim er herregarden Mårbacka i Värmland. Garden blei auksjonert i 1889, men ho kjøpte den tilbake i 1907 og budde der livet ut. Debutromanen hennar, *Gösta Berlings saga*, frå 1891 er av fleire rekna som starten på 1890-talets nasjonalromantikk i svensk litteratur (Olsson & Algulin, 2013, s. 306). *Jerusalem* blir ofte oppfatta som hennar første større verk innan ein meir realistisk estetikk. Likevel hadde verka innanfor den meir realistiske estetikken innslag av til dømes magisk realisme og gotikk. Typisk for Lagerlöfs forfattarskap er nettopp at verka hennar ligg i skjæringspunktet mellom tradisjon og modernitet (Olsson & Algulin, 2013, s. 307).

Jerusalem skildrar bygde- og bondelivet i Dalarna og kva som skjer når eit titals bønder og familiane deira emigrera til Jerusalem. Her følgjer vi først og fremst Ingmar Ingmarson frå Ingmargarden. Bygdas tradisjonsrike kristne tru slår sprekkar i møte med ei lita vekkingsrørsle. Det fører til at fleire av innbyggjarane sel alt dei eig for å busette seg i ein amerikansk koloni i Jerusalem for å oppleve Jesu atterkome. Blant desse er søstera til Ingmar, Karin Ingmarsdotter. Ho sel Ingmargarden til Berger Sven Persson som er villig til å gi garden til Ingmar mot eit giftemål med dottera Barbro. Det fører til at Ingmar må velje mellom garden og Gertrud. Han vel garden og Gertrud reiser til Jerusalem. I Jerusalem møter svenskane på store utfordringar og fleire mistar livet. Det endar med at Ingmar reiser til Jerusalem for å hente tilbake Gertrud. Kjærleiken tek nye vendingar og dei to blir lukkelege med andre partnerar i heimlandet.

Jerusalem blei utgitt i to delar, *I Dalarna* frå 1901 og *I Det heliga landet* frå 1902. Lagerlöf reviderte særleg romanens andre del til ei 1909-utgåve. Denne utgåva endar meir harmonisk samanlikna med originalutgåva og er i større kontrast med avslutninga av romanens første del (Bergenmar, 2021, s. 450).⁸ Det er 1909-versjonen av *Jerusalem* som blir utgitt og hovudsakleg lest i dag. Dette er nok motivert av Lagerlöfs endringar som samanfattar dei to delane ved å skrive meir konsentrert rundt bøndene i Jerusalem (Palm, 2019, s. 310). Eg nyttar originalutgåva av *Fred*, men 1909-utgåva av *Jerusalem*. Det aukar tidsrommet mellom dei to romanane. Likevel vel eg 1909-utgåva sidan det er den som blir utgitt i dag og den gjer ikkje nemneverdige endringar for tårene, samanlikna med originalutgåva.

⁸ I artikkelen «Gud styr» (1958) undersøker Vivi Edström skilnadane i utgåvene av *I det heliga landet* (originalen frå 1902 mot den reviderte utgåva frå 1909). Edström ser hovudsakleg to viktige skilnadar mellom utgåvene: 1909-utgåva skildrar utvandrarane som meir tilfredse og kolonien er skildra som eit sosialistisk og meir positivt samfunn samanlikna med originalutgåva.

1.2 Problemstilling og forskings spørsmål

Skjønnlitteratur kan formidle så mangt, men svært ofte tar den for seg omfattande emne som blir uttrykt gjennom litterære karakterar – kva dei gjer, seier, tenker og ikkje minst kva dei føler. Episke tekstar er farga av ulike emosjonar fordi dei reflekterer og gir eit språk til allmennmenneskelege erfaringar. Det er nettopp språket som blir brukt *om* emosjonar og reaksjonar *på* emosjonar som er utgangspunktet for masteroppgåva som avgrensar seg til forskning på litterære tårer.

Tårer kan vere eit verknadsfylt verkemiddel for å kommunisere bestemte emosjonar i litteraturen. Ein hyppig frekvens av tårer er eit hyperbolsk trekk og ein vanleg ingrediens i sentimentale uttrykksformer (Langås, 2003, s. 138). Likevel er gråt eit vanleg innslag i mykje forskjellig litteratur og kunst fordi det er ei allmennmenneskeleg erfaring å gråte. Forfattaren kan til dømes ta i bruk tårer i håp om å appellere til kjenslene og empatien til lesaren. Denne oppgåva er derimot interessert i tårenes funksjon i sjølve litteraturen, ikkje den eksplisitte leseresponsen. Premissen for oppgåva er altså at tårer har ein funksjon utover den potensielt emosjonelle påverknadskrafta dei har på lesaren.

Eg skal gjere ei nylesing av romanane ved å undersøke dei litterære tårene som ein meiningsberande funksjon i verka. Eg les ein norsk og ein svensk roman. Det gjer eg fordi eg meiner det er interessant å samanlikne korleis den nordiske tårekulturen rundt 1900 syner seg i litteraturen. Dette vil sjølvstundt variere frå forfattarskap til forfattarskap, men eg meiner det likevel er verdt å lese korleis emosjonar er skrivne i svensk og norsk litteratur for å undersøke likskapar og ulikskapar. Min intensjon med ei nærlesing av tårer er for det første å bidra med ny innsikt i romanane. For det andre er det spennande at *Fred* og *Jerusalem* eller andre sider ved Garborg og Lagerlöfs forfattarskap ikkje har blitt sett i samanheng tidlegare.⁹ For det tredje har desse romanane fleire tematiske likskapar og ei mengde interessante tårer som kulminerer til problemstillinga: Kva er tårenes funksjon i *Fred* av Arne Garborg og *Jerusalem* av Selma Lagerlöf?

⁹ Den næraste koplinga mellom Selma Lagerlöf og Arne Garborg skjer gjennom Hulda Garborg. Ho sende eit brev (arkivet på Asker Museum) til Lagerlöf i 1913 for å spørje henne om Det Norske Teatret kunne setje opp *Stormyrtsen*. Ho skriv vidare at dei spelar Holbergs *Jeppe på berget* i Arne Garborgs omsetjing, som var det nyopna teaterets første oppsetjing. Éin av Lagerlöfs uttalte favorittforfattarar er Jonas Lie. Det kan tenkast at ho las Garborgs biografi *Jonas Lie: en utviklingshistorie* (1893). Garborg las den svenske forfattaren Victoria Benedictsson (under pseudonymet Ernst Ahlgren) som også var ein brevvenn (Sørbø, 2015, s. 164). Det kan derfor tenkast, sjølv om det ikkje er dokumentert, at Garborg las Lagerlöf og Lagerlöf las Garborg.

Problemstillinga vil bli nærmare undersøkt gjennom hovudsakleg tre forskingsspørsmål. Det første handlar om tårer er blir skildra annleis basert på kven som græt. Blir tårene skildra annleis dersom den som græt er kvinne, mann eller barn, eller om tårene er kollektivt felt. Det andre spørsmålet handlar om sakrale tårene. Det andre spørsmålet handlar om sakrale tårer, altså ein type tårer som blir utløyst i ei form for nærleik til det guddommelege. Kva slags funksjon får sakrale tårer i tekstane? Det tredje forskingsspørsmålet vil undersøke koplinga mellom tårer og bonden som nasjonalt ideal. Kvifor kan bonden, som eit potensielt nasjonalt ideal, gråte når det nye mannsidealet på 1800-talet rekna tårer som ei feminin svakheit? Analysen byrjar med ei undersøking av tårene til bøndenes motstykke: Fantane i *Fred* og den «orientalske» lokalbefolkninga i *Jerusalem*. Korleis skal vi forstå motstykkas emosjonelle utøving samanlikna med bøndenes tårer?

Eg skal gjere ei komparativ analyse av tårene i romanane med ei hovudsakleg tematisk inndeling. Det blir samanlikna innanfor den enkelte roman og på tvers av romanane. Eg skal først undersøke emosjonane til bøndenes motpartar, fantane i *Fred* og den lokale befolkninga i *Jerusalem*. Deretter skal eg undersøke semitårene i romanane. Eg definerer semitårer som når ein karakter ikkje eksplisitt viser tårer, men skildringar som indikerer at tårene er rett rundt hjørnet. Det kan til dømes vere skjelvande lepper og våte auge. Dei sakrale tårene blir deretter analysert i begge romanane. Sakrale tårer er definert som ein type tårer som blir utløyst i ei form for nærleik til det guddommelege. Etter det analyserer eg tårene i tre kjærleiksrelasjonar i *Jerusalem*. Deretter blir dei kvinnelege tårene i *Fred* analysert. Vidare blir tårer som sjukdomsteikn analysert i *Fred*. Den personifiserte og besjelande gråten blir så analysert – først den personifiserte barnegråten i *Fred* og deretter naturens tårer i *Jerusalem*. Til slutt analyserer eg dei kollektive tårene til romanane. Dei kollektive tårene definerer eg som når ei uspesifisert mengde med karakterar græt på i fellesskap av same årsak.

Det teoretiske rammeverket har henta inspirasjon frå ulike forskingsfelt. For å svare på problemstillinga nyttar eg desse teoretiske innfallsvinklane: forskning på melodrama, emosjonshistorie, skeivteori og maskulinitetsstudiar. I teorikapittelet blir først melodramaomgrepet avgrensa og forklart med hovudsakleg Peter Brooks og Stanley Cavells forskning. Deretter blir forskingsfeltet om emosjonar presentert med vekt på tårenes historiske utvikling. Tårer vil deretter bli presentert i eit kjønnteoretisk perspektiv med vekt på Judith Butlers omgrep kjønnsperformativitet og Raewyn Connells maskulinitetshierarki. Før dette blir noko av den tidlegare forskinga på romanane presentert. Men først skal eg gjere greie for den skandinaviske bondens posisjon på 1800-talet som bakgrunn for bøndenes emosjonelle utøving av tårer.

1.3 Bonden som nasjonens kjerne

Den nordiske bondens posisjon endra seg radikalt i løpet av 1800-talet. I byrjinga av 1800-talet var bonden rekna som berar av tapte tradisjonar, språk og folketru, medan han mot slutten av århundre var blitt eit estetisk ideal (Bohlin, Kinnunen og Grönstrand, 2021, s. 15). Både Garborg og Lagerlöf set romanane sine i bygdesamfunn med bonden i sentrum. Vi kan lese om prestar, kjøpmenn, lærarar og doktorar, men det er emosjonane til dei som er knytt til gardsdrift som er sentral i forteljinga. Bøndernes emosjonar er spesielt reflekter gjennom dei mannlege hovudpersonane Enok Haave i *Fred* og Ingmar Ingmarsson i *Jerusalem*. Det er ei spenning mellom bøndernes tåreutøving og synet på bonden som nasjonens kjerne.

Under 1800-talets nordiske nasjonsbygging var bonden heilt essensiell.¹⁰ Det kjem fram i den finlandske historikaren Ann-Catrin Östmans artikkel «Bonden» i antologien *Män i Norden* frå 2006. Medan bonden i andre europeiske land blei skildra som uintelligente og usiviliserte var bilete av den nordiske bonden, til samanlikning, eit glansbilete (Witoszek ref. i Östman, 2006, s. 79). Det til tider glorifiserte biletet av bonden er å finne i alle nordiske land, men tydelegast i Noreg og Sverige. Ideen om den norske bonden var, for dei intellektuelle i Danmark og Sverige, eit førebilete for nasjonsbygging tufta på autentiske tradisjonar. Den norske bondekulturen var i særleg grad framstilt som arkaisk og egalitær. Synet på bondestanden som eit egalitært samfunn var sterkt meiningsberande i 1800-talets Noreg sjølv om landsbygdene i realiteten var prega av veksande sosiale skilnadar (Östman, 2006, s. 80).

Majoriteten av dei skandinaviske bondeskildringane løftar fram eigenskapar og karakteristikkar av mannleg koding og kan relaterast til konstruksjonar av «det mannlege» (Östman, 2006, s. 81). Det skandinaviske bondebiletet var opptatt av å skildre den mannlege bonden som ein aktiv, opplyst og nyttig samfunnsborgar. Historikar George L. Mosse er éin av fleire forskarar som har sett på mannsidealet i tidas bondesamfunn. Han løftar fram medborgarstaten og nasjonalisme som dei viktigaste faktorane for det nye mannsidealet. Ifølgje Mosse var bondestanden avgjerande for utforminga av den politiske kulturen i dei skandinaviske landa (Mosse ref. i Östman, 2008, s. 83). Dei romantiske skildringane av bonden ber med seg eit sterkt budskap om sosiale posisjonar og kva som var å rekne som mannleg. Det var fordi idear som fridom, individualitet og eit særeige mannleg fellesskap inngjekk som viktige komponentar i synet på bondesamfunnet (Östman, 2006, s. 80).

¹⁰ Allereie før romantikken hadde den «frie bonden» blitt idealisert i Sverige på 1600- og 1700-talet (Salomonsson ref. i Östman, 2006, 79).

Skildringar av bonden som ein fri og sjølvstendig type var altså vanleg, men også negative og ikkje-mannlege karakteristikkar kunne førekomme. Det er altså ei dobbelheit i skildringa av nordiske 1800-talsbønder. Ved sidan av dei idealiserande bondeskildringane er dei også skildra som late, uvitande og irrasjonelle. Sidan sjølvkontroll var eit viktig borgarleg mannsideal (dei fleste forfattarane under denne tida hørde til borgarklassen), ville ein gi bøndene karakteristikkar som distanserte dei frå seg sjølv (Östman, 2006, s. 83).

Arne Garborg var ein sterk forsvarar av bondestanden og landsbygda, noko som eksplisitt kom fram i dei politiske skriftene. Han kritiserte Kristiania-dominans og sentralisering med slagordet «All makt ut av denne sal» (Sørbø, 2015, s. 175). Garborg plasserte bøndene i sentrum og krediterte dei som samfunnets berebjelke. Bondeskildringane i *Fred* er inspirert av Garborgs eigen barne- og ungdomstid. Han vaks opp på gard på Jæren og han kalla *Fred* for «min naturalistiske jær-roman» (Garborg ref. i Thesen, 1933, s. 42).¹¹ I *Fred* blir jærbuen karakterisert slik:

Det er eit sterkt, tungt Folk, som grev seg gjennom Live med Grubling og Slit, putlar med Jorda og granskar i Skrifta, piner Konn av Au'en og Von av sine Draumar, trur paa Skillingen og trøyster seg til Gud. (Garborg, s. 6)

Garborg identifiserte seg ikkje med denne jærbuen og sa frå seg odelen for å byrje å studere. Han skreiv sjølv at *Fred* var ein roman som tok opp det «myrkaste i livssoga mi» og uttalte at romanen er inspirert av eigen barndom (Garborg ref. i Sørbø, 2015, s. 4). Garborgs barndom, i tida rundt 1850- og 60-åra var prega av ei omlegging av jordbruket. Dette var ei tid der ein gjekk frå naturhushald til pengehushald. Det økonomiske og det forfattarbiografiske aspektet har opptatt forskinga på *Fred* og blir tatt opp i kapittelet om tidlegare forskning.

Selma Lagerlöf henta inspirasjon til sine litterære bønder i *Jerusalem* frå verkelege hendingar og personar. Ho fekk ideen bak romanen sommaren 1897 frå ei avisnotis. Her kunne ho lese om 37 menneske (17 av dei barn) frå Nås i Dalarne som blei gripne av ei vekkingsrørsle og selde alt dei eigde for å emigrere til Jerusalem i 1896. Her slo dei seg ned i ein kristensosial koloni grunnlagd av norsk-amerikanske Anna Spafford (Palm, 2019, s. 282). Lagerlöf besøkte denne kolonien saman med forfattar Sophie Elkan.¹² Ho besøkte også dei

¹¹ Arne Garborg var ein del av naturalismedebatten, men hadde eit noko uavklart syn på saka. Diskusjonen blei komplisert siden dei ulike debattantane ikkje var samde om korleis dei skulle forstå omgrepet (Vassenden, 2016, s. 50). Debatten fekk mykje plass i *Fedraheimen* (1877-1891), ei norsk avis skrive på nynorsk med målsaka som fremste kampsak. Arne Garborg var avisas første redaktør.

¹² Lagerlöf og Elkan reiste til Jerusalem via Egypt og heimreisa gjekk mellom Libanon, Syria og Tyrkia mellom 1899 og 1900 (Palm, 2019, s. 283). Lagerlöf dediserte *Jerusalem* til Elkan: «Till Sophie Elkan. Min kamerat i liv och diktning.»

heimeverande bøndene i Nås og gav dei brev frå emigrantane (Palm, 2019, s. 283).

Utanlandsreise skulle ifølgje Lagerlöf vere inspirasjon til eit storslagent nasjonalt epos (Bergenmar, 2021, s. 451).

Lagerlöf har kreditert fleire inspirasjonar til sine bondeskildringar i *Jerusalem*. Det er likevel éin forfattar som stikk seg ut, nemleg Bjørnstjerne Bjørnson.¹³ I eit brev til Bjørnson, datert desember 1901, titulerer ho han «Kära Mästare» og med brevet ligg ein kopi av *Jerusalem: I Dalarne*. Ho skriv at det var hans bondeforteljingar som sat henne i riktig stemning for å skrive om bønder:

Men då jag sedan skulle bearbeta mitt stoff kunde jag ej få hjälp af någon mer än af Er, ty fula och kvicka och realistiska och öfverdrifvet romantiska skildringar af bondelif hafva vi nog, men Ni är den, som sett på det med mest kärlek och med känsla för dess skönhet. Så att det var med tanken på Era bondenoveller jag kunde sätta mig i den stämning jag behöfde för att kunna skriva. Och detta vill jag nu med största tacksamhet erkänna. (Lagerlöf ref. i Bull, 1966, s. 167-168)

Forfattar og litteraturforskar Ellen Key hevdar i essayet *Tankebilder* frå 1898 at bonden er den sanne berar av det svenske lynnet. I dette låg ei oppfordring: Dersom ein diktar kunne skildre bøndenes indre stridar og konflikhtar var det stor kunstnarleg gevinst å hente (Key ref. i Palm, 2019, s. 301). Målet til Lagerlöf var nettopp å skildre bøndenes indre verkelegheit og konflikhtar med kjærleik slik som Bjørnson. Bøndene i *Jerusalem* står overfor moralske spørsmål og utfordringar. Sidan moral var noko som høyrde til dei høgare klassane er Lagerlöfs bondeskildringar radikale i samtidas Sverige (Palm, 2019, 302).

Det er ikkje tilfeldig at Lagerlöf plasserte sentrumet av forteljinga i Dalarne. I Sverige blei Dalarna utpeikt som det geografiske opphavet til nordiske skikkar og til den reinaste «svenskheit» (Östman, 2006, s. 79). Det er heller ikkje tilfeldig at Jerusalem står som motstykke til Dalarne. Det seine 1800-talets nasjonalistiske forståing kring bondekultur viser eit paradoksalt trekk ved å etablere «Orienten» som motførestilling. Det var ein tendens å motarbeide industrialismens inntog i vesten ved å skildre nostalgien i det førindustrielle bondesamfunnet. Men samtidig blei det skapt eit negativt bilete av orientalske samfunn som tradisjonelle og industrifattige (Bohlin, Kinnunen og Grönstrand, 2021, s. 16). Garborg opprettar fantane som motførestilling til bonden i *Fred*, noko som blir diskutert i analysen om motstykkka til bonden.

¹³ Bjørnsons bondeforteljingar blei for første gong samla i ei eiga utgåva i 1872 med 16 forteljingar, men blei før dette utgitt i føljetongar og eigne bøker. Fleire av dei mindre forteljingane kom i samlinga *Smaastykker* i 1860. Lagerlöf uttalte spesielt engasjement over «Faderen» og *Arne* (Bull, 1966, s. 169).

2. Tidlegare forskning

2.1 *Fred*

Fred blei utgitt på Mons Litleré forlag i Bergen og romanen var ein litterær og økonomisk suksess for Garborg (Sørbø, 2015, s. 184). Den tidlege resepsjonen la vekt på Garborgs eigne utsegn om romanen som det «myrkaste i livssoga mi» (Garborg ref. i Sørbø, 2015, s. 4) Litteraturvitar Gudleiv Bø skriv: «Garborgforskningen har alltid regnet med at Garborg var opptatt av si eiga slekt og sitt eige forhold til den. Dette går spesielt fram av faglitteraturen om *Fred*.» (Bø, 1978, s. 8)

Det meste som er skrivi om *Fred* interesserer seg for den forfattarbiografiske koplinga mellom Enok Haave og Eivind Garborg, faren til Arne Garborg. Eivind Garborg var i periodar svært deprimert. Han selde familiegarden i 1869 og tok året etter sitt eige liv (Beyer, 1975, s. 533). Litteraturvitar Jan Inge Sørbø meiner det er forståeleg at den forfattarbiografiske tolkinga er ein gjengangar i *Fred*-forskninga: «Grunnen til denne semja mellom skribentar som elles kan sjå ulikt på mange ting, er nok at Garborg sjølv gjev så tydeleg uttrykk for dette.» (Sørbø, 2015, s. 13) I tillegg til *Fred* er verka *Læraren* frå 1896, *Den burtkomne Faderen* frå 1899 og *Heimkomin Son* frå 1908 ofte lese i det same biografiske tolkingsslyset. Det er fordi alle bøkene tar for seg karakterar frå den same slekta. *Knudaheibrev* frå 1904 er ei forteljing i brevform der Garborg skriv om slekta si med reelle namn. Denne blir ofte brukt som bakteppe til å forstå blant anna *Fred*. Det er viktig å poengtere at den biografiske tolkingstradisjon har som mål å nærme seg forfattarens eiga sjølvfortolking av verket. Dette var ein vanleg måte å lese litteratur i byrjinga av 1900-talet (Claudi, 2013, s. 17). Men som vi skal sjå blir *Fred* ofte framleis lese forfattarbiografisk.

Det første grunnleggande forskingsarbeidet om Arne Garborg er *Arne Garborg. Frå jærbu til europear* av litteraturhistorikar Rolv Thesen. Verket blei utgitt mellom 1933 og 1939.¹⁴ Trebindbiografien er av fleire rekna som det mest gjennomarbeida og det mest avgjerande for ettertidas forståing av Garborgs forfatterskap (Sørbø, 2015, s. 15). Thesen les *Fred* som eit uttrykk for bondens økonomiske vanskar på 1850- og 60-talet. Det er nettopp i skjeringspunktet mellom ny og gamal jordbruksdrift, ofte av historikarar kalla det store hamskiftet, som er kjernen i Thesens tolking. Han hevdar det er eit økonomisk motiv som ligg bak Enoks tankar kring religiøsitet og seinare undergang (Thesen, 1933, s. 24). Det blir

¹⁴ I 1934 tok Thesen doktorgrad på første bind. Folkeutgåva *Ein diktar og hans strid* kom i 1947. Thesen og litteraturforskar Johannes A. Dale gav ut artiklar av Arne Garborg i *Tankar og utsyn* I og II (1950) og brev i *Mogning og manndom* I og II (1954). Dale står bak doktoravhandlinga *Studiar i Arne Garborgs språk og stil* (1950).

argumentert for at dei økonomiske endringane i bondesamfunnet utløyser ei krise som hovudpersonen berre kan løyse gjennom ei flukt frå dei store omveltingane som for Enok blir pietisme (Thesen, 1933, s. 44). Det er forståeleg at Thesen les romanen såpass strengt knytt til økonomi når vi veit at han les den forfattarbiografisk: «Uppgåva blir då i stor mun å nytte ut det han [Arne Garborg] sjølv har fortalt og prøve å kontrollere det ved å jamføre diktinga og dei sjølvbiografiske skriftene (...)» (Thesen, 1933, s. i) Thesen les faren til Garborg og Enok under eitt. Det ser vi i måten han oppsummera analysen av *Fred*:

Romanen um Eivind Garborg er nok ein sosial- og kulturhistorisk roman som fortel um ei viktig overgangstid i bondesamfundet vårt, um den påkjenning det kunne vera å leva i ei slik overgangstid. Men fyrst og fremt er det ein merkeleg psykologisk roman, kanskje den beste skildring av ein psykopat som har vori skapt i norsk dikting. (Thesen, 1933, s. 204)

Litteratur- og idéhistorikar A. H. Winsnes presenterer *Fred* kort i Aschehougs *Norsk litteraturhistorie* frå 1961. Presentasjonen er eit ekko av Thesen, men Winsnes påstår at romanen framhevar eit brot med naturalismen og polemiserer med Garborgs eigen karakterisering av romanen som naturalistisk: «Den er ikke naturalistisk i åttiårenes stil. Alt er sett innenfra. Og det samspill mellom natur og menneske, landskap og sjel, som her fremstilles, er ikke etter den naturalistiske miljølæres oppskrift.» (Winsnes, 1961, s. 311)¹⁵

Lektor Gudmund Hovdenaks hovudoppgåve *Arne Garborgs Fred – dokument og diktverk* frå 1968 har ein psykologisk, men samstundes forfattarbiografisk lese måte: «Ein psykologisk analyse av hovudpersonen i *Fred* vert da samstundes på mange måtar ein analyse av forfattaren.» (Hovdenak, 1978, s. 33)¹⁶ Han deler romanen inn i eit sosialt-kulturelt-økonomisk lag, eit religiøst lag og eit psykologisk lag. Det religiøse er spesielt interessant i Hovdenaks analyse.¹⁷ Han hevdar Enok gjennomgår alle stadium av religiøs omvending slik Erik Pontoppidans framstiller det i den kristne læreboka *Sandhed til Gudfrygtighed* frå 1737.¹⁸ Boka var lovpålagd i skule og kyrkje i Noreg og la grunnlaget for vekkingsrørsler på 1800-

¹⁵ Opninga av *Fred* blir av fleire trekt fram som ei av dei beste naturskildringane i norsk litteratur. Den blir ofte samanstillt med opninga av Alexander Kiellands roman *German & Worse* (1880).

¹⁶ Samandrag av hovudoppgåva blei publisert i *Edda* i 1968. Eg har henta teksten frå Gudleiv Bøs antologi *Arne Garborgs bøker om Hove-ætta* frå 1978. Hovdenaks oppgåve tar for seg eit interessant blick over den religiøse situasjonen i Noreg på 1850- og 60-talet.

¹⁷ «Nu har eg fundet det, jeg grunder/ mitt salighets anker på...» (2022) er ei masteroppgåve i teologi av Ragnhild Tegle og undersøker det religiøse landskapet i *Fred* ved hjelp av blant anna Hovdenaks analyse.

¹⁸ *Sandhed til Gudfrygtighed*, på folkemunne kalla Pontoppidan, er ei lærebok i kristendom skriva av teolog Erik Pontoppidan. Boka blei i Noreg brukt langt inn på 1900-talet i skule- og konfirmasjonsundervisning. Den inneheld 750 spørsmål og svar om kristen tru som ei utdjuping av Luthers vesle katekisme.

talet (Hovdenak, 1978, s. 35). Innhaldet kan minne mykje om katekismen til ein av dei fremste representantane for pietisme, teologen Philipp Jacob Spener. Der Spener var mest oppteken av livet etter omvending engasjerte Pontoppidan seg for prosessen fram til omvending. Han rekna anger og åtvaring mot syndige begjær som nødvending for omgjeringa som berre kan oppstå gjennom ei lang, smertefull og individuell strid (Hovdenak, 1978, s. 37).

Litteraturhistorikar Edvar Beyer gir ein djuptgåande presentasjon av Garborgs forfatterskap i tredje bind av Cappelens *Norges litteraturhistorie* frå 1975. Beyer er til liks med Winsnes oppteke av romanens litteraturhistoriske plassering. Sjølv om Beyer finn nyromantiske drag med religiøs problematikk, skildringar av eit irrasjonelt sjeleliv og innslag av naturlyrikk, reknar han romanen som naturalistisk: «(...) naturalistisk er romanen i sin strenge determinisme, i den store makt natur, økonomi og samfunnsforhold har over sjelelivet, langt på vei også i sitt forhold til autentisk stoff.» (Beyer, 1975, s. 538) Han følgjer Thesens samfunnsøkonomiske lesing der det tragiske blir utløyst av tidas levekår: «Mer umiddelbart er tragedien betinget av de sosiale og økonomiske kår i den brytningstid Enok lever i.» (Beyer, 1975, s. 535) Bayer argumenterer for at Enok blandar dei djupe økonomiske bekymringane med det religiøse på grunn av dette sitatet frå *Fred*: «Den, som kunne vinna seg yver og bli eit Gudsbaan. So kunde ein vera tryggare i det jordiske og.» (Garborg, s. 9) Han meiner trua er ein forsvarsmekanisme for å takle at det gamle bondesamfunnet som er i oppløysing: «Den helvetesredsel og den fanatiske pietisme som får Enok i sin makt, er reaksjoner på alt det nye (...)» (Beyer, 1975, s. 537) Det er altså ifølgje Beyer omlegginga av bondesamfunnet som fører han inn i fanatisk pietisme som igjen er årsaka til Enoks død.

Litteraturvitar Gudleiv Bø skisserer tre samfunnstypar som han hevdar eksistera i Garborgs bøker om Haave-slekta i antologien *Søkelys på Arne Garborgs bøker om Hove-ætta* frå 1978.¹⁹ Han meiner det er fruktbart å samle bøkene fordi dei inneheld éin overordna tematikk, nettopp konflikten mellom tre samfunnstypar (Bø, 1978, s. 14). Den første samfunnstypen er eit kristent tradisjonskonservativt bondesamfunn som driv naturhushald. Den andre samfunnstypen er eit veksande kapitalistisk samfunn. Bø hevdar bøkene i hovudsak ligg i grensa mellom desse samfunna. Den tredje samfunnstypen er idealsamfunnet, som er eit tenkt samfunn som eksisterer i individet som ei flukt frå dei to andre samfunnstypane. Bø plassera Enok i idealsamfunnet (Bø, 1978, s. 12). På same måte som

¹⁹ *Fred* (1892), *Læraren* (1896), *Den burtkome Faderen* (1899) og *Heimkomin Son* (1908) tar alle for seg medlem av Hove-slekta. Antologien tar ikkje for seg den sistnemnde fordi Bø meiner den «(...) vanligvis [er] blitt regnet som mindre vellykket kunstnerisk sett enn de tre første, og dels er litteraturen om den sparsom.» (Bø, 1978, s. 7)

Beyer hevdar Bø at Enoks religiøsitet er ei flukt eller eit forsvar i møtet med ein ny samfunnstype. Han meiner Enoks fall er eit resultat av ei misforståing av konflikten han kjenner i sitt eige hovud. Det er ikkje, som Enok føler, ei konflikt mellom den verdslege verda og den himmelske verda, men ifølgje Bø, ei konflikt mellom samfunnstypene.

Litteraturhistorikar Åsfrid Svensens artikkel «Arne Garborgs *Fred*. Sosial avmakt og vekkingskristendom i eit samfunn under omforming» er skriva for Bø's antologi. Det er ei vidareføring av Thesens lesing med vekt på samfunnspolitiske forhold. Men ho skil seg frå tidlegare lesingar ved å slå fast at utviklinga av religiøsiteten til Enok er ei utvikling av sjukdom: «Den sjukdommen som utviklar seg hos Enok, tar form etter det samfunnet og den historiske stoda han lever i.» (Svensen, 1978, s. 89) Enok er hos Thesen ein godt skildra psykopat, men Svensen har meir sympati for han. Ho påstår at romanen både er: «(...) ein protest mot ei livsfiendtleg kristendomsform (...)» og ein protest «(...) mot ei samfunnsutvikling som tar frå folk flest herredømmet over deira eigen kvardag, deira eigen lagnad.» (Svensen, 1978, s. 89) Ifølgje Svensen er det derfor religionen og samfunnsforholda som gjer Enok sjuk.

I 1993 skreiv psykiater Trond F. Aarre ein artikkel i *Syn og segn* om *Fred* frå eit medisinsk perspektiv. Han hevdar at framstillinga av Enok er såpass presis at moderne kriterium for diagnostisering enkelt kan nyttast. Han gir Enok diagnosen manisk depressiv og grunngir diagnosen slik:

Han hadde ei mor med tilbakevendande depresjonar. Sjølv var han kronisk nedstemt heilt frå barndomen av. I 40-årsalderen får han ein svær depresjon. Seinare har han talrike depresjonar, stundom med psykotiske trekk, og kortvarige maniar. I dei gode tidene er han utan symptom. I ein djup, melankolsk og psykotisk depresjon tek han til slutt livet av seg – slik kvar sjuande deprimerte pasient gjer. (Aarre, 1993, s. 61)

At Enok først og fremst er omtalt som psykisk sjuk er ei utvikling på forskingsfeltet. Det er ikkje viktig i seg sjølv at ein psykiater klassifiserer Enok med moderne medisinske termar, men det seier oss likevel noko om Garborgs detaljerte skildringar av eit indre menneskeliv. Vi veit at Garborg las seg opp på samtidas nevrofysikalske teoriar, blant anna frå den italienske psykiateren Cesare Lombroso som førebuing på romanen (Sørbo, 2015, s. 183).

Forfattar Tor Obrestad skreiv *Arne Garborg. Ein biografi* i 1991 og legg seg i same spor som Thesen i lesinga av *Fred*: «Det førindustrielle bondesamfunnet er i ubalanse, for den stabile verdsordning med Gud i sentrum har slått sprekkar. Eit svar på denne uro ser vi vekkingsrørslene – framifrå skildra i *Fred*.» (Obrestad, 1991, s. 16) I essayet *Om Fred og*

NIHIL frå 1994 skriv Obrestad at han ikkje er fornøgd med si eiga lesing av romanen i biografien: «Ei av dei sakene som eg ikkje er nøgd med, er den kortfatta og fragmentariske lesinga av romanen *Fred*.» (Obrestad, 1994, s. 9) Obrestad ser det ikkje som naudsynt å opponere mot Thesens samfunnsøkonomiske syn, men vil styre lesinga frå Enoks økonomiske problem til hans eksistensielle dilemma. Obrestad har likevel blitt kritisk til Thesens lesing av *Fred* som ein bonderoman. Han tenker at dersom økonomi og samfunnsutvikling er såpass viktig, ville Enoks kjensler blitt skildra meir inngåande når han til dømes kjøper inn nye reiskap, maskiner eller les jordbruksavisa han abonnerer på (Obrestad, 1994, s. 68). Sidan dette berre blir nemnt, tenker Obrestad at det ikkje er det økonomiske i samfunnsendringa som er essensiell. I denne lesinga er religion og seinare sjukdom eit uttrykk for utforskinga av det moderne menneskets erkjening av at det er ikkje finst noko meir enn dette livet (Obrestad, 1994, s. 33). Obrestad meiner Garborg nyttar pietisme for å problematisere samtidas eksistensielle dilemma. Det er, ifølgje Obrestad, Enoks erkjening over at Gud ikkje eksisterer som fører til sjølv mord (Obrestad, 1994, s. 46).

Litteraturvitar Jan Inge Sørbo skriv i biografien *Arne Garborg: Frå bleike myr til alveland* frå 2015: «(...) sjølv om *Fred* er ein roman, så er det ingen tvil om at den byggjer på historia om faren og den forvandlinga han gjekk gjennom.» (Sørbo, 2015, s. 22)

Sjølv om han anerkjenner at *Fred* er ein roman går tolkingane alltid tilbake til det biografiske: «*Fred* er ei inngåande undersøking av hans eigen barndom.» (Sørbo, 2015, s. 179) Han hevdar Garborg komponerte romanen som ein tragedie fordi han trengte eit litterært mønster som ville skape avstand til det autentiske stoffet (Sørbo, 2015, s. 186). Romanen blir plassert i ein klassisk tragediemodell med problem, løysing og spiral av tap og død. Sørbo identifiserer Enoks problem som kjærleik til garden. Materialistiske begjær er ikkje forsonleg med den pietismen Enok utviklar og løysinga blir å gi ein heim til heimause. Når det ikkje fungerer ender tragedien i tap og til slutt død. Sørbo meiner likevel ikkje at religion åleine er skuld i Enoks fall. Han meiner Garborg er nyansert i framstillinga av religion med eit skilje mellom ein frisk og sjuk religiøsitet (Sørbo, 2015, s. 190).

Det gjennomgåande forskingsfokuset på *Fred* er årsaka til hovudpersonens sjølv mord. Dette har ofte blitt kopla forfattarbiografisk, knytt til bondestandens økonomiske kår på midten av 1800-talet, psykisk sjukdom og den religiøse innflytelsen eller tapet av den. Lesingane er interessante på sine måtar, men fokuset er såpass einsretta at det openbart stenger for nye innsikter. Mi lesing interesserer seg for tårene i *Fred* og ønsker til dømes ikkje å forklare kvifor Enok tek livet av seg. Eg skal heller presentere tårene til Enok og diskutere kva slags funksjon dei får i teksten.

2.2 Jerusalem

I Lagerlöf-biografien *Jag vill sätta världen i rörelse* frå 2019 skriv forfattar Anna-Karin Palm at *Jerusalem* blei Lagerlöfs internasjonale gjennombrøt (Palm, 2019, s. 309). *Jerusalem: I Dalarne* var ein massiv suksess blant kritikarar og publikum. Det blei rekord i sal av ny svensk litteratur med 15 000 selde eksemplar på få månader. Kritikken var gjennomgåande positiv og romanen blei hylla som eit meisterleg nasjonalepos av høg kunstnarleg kvalitet. Sjølv om romanens andre del fikk meir blanda og reservert kritikk påverka det ikkje salet (Palm, 2019, s. 307).

Gjengangaren i den tidlege resepsjonen av *Jerusalem* var at Lagerlöf skildra bøndene på ein nyskapande måte, som realistiske og menneskelege. Forfattar og litteraturhistorikar Oscar Levertin gir *Jerusalem* romsleg spalteplass i *Svenska Gestalter* frå 1903. Han hevdar Lagerlöf har «(...) upptagit till poetisk behandling ett af de största och djupaste ämnen, som öfver hufvud taget erbjuda sig för en svensk diktare – det svenska bondeståndet och dess inre lif.» (Levertin, 1903, s. 299) Levertin legg vekt på at Lagerlöf skil seg frå den realistiske litteraturen ved å bruke innslag av tradisjonell folkedikting, islandsk saga og eventyr.²⁰ Som dei fleste kritikarane i samtida var han svært positiv til verket og gir Lagerlöf genistatus: «(...) hon har uppenbarat det med den mest oemotsägliga och genialiska instinkt. Därför är det också vi hålla henne, moder Sveas egen guddotter, särskildt kär.» (Levertin, 1903, s. 322)

Den tyske litteraturhistorikaren Walter A. Berendsohns *Selma Lagerlöf. Hjem og livsforhold, forfatterskab, værker, virkefelt og betydning* frå 1928 er, som undertittelen viser, eit forsøk på å foreine Lagerlöfs liv og virke. I omtalen av *Jerusalem* er Berendsohn, som så mange andre, opptatt av kven Lagerlöf sympatiserer med – dei som blir eller dei som reiser. Han hevdar at Lagerlöfs sympati viser seg i forteljarstilen fordi den stort sett er objektiv og nøytral. Romanen er ifølgje Berendsohn eit harmoniserande prosjekt, men at det likevel er dei heimeverande bøndene som trekker det lengste strået fordi romanen er ein «(...) Lovsang over ægte, inderlig Stedbundethed og Hjemstavnsfølelse (...)» (Berendsohn, 1928, s. 199)

Ti år seinare introduserte litteraturhistorikar Stellan Arvidson ei nylesing av romanen ved hjelp av marxistisk litteraturkritikk i *Selma Lagerlöf* frå 1932. Han les gordonistanes levesett som sosialistisk og trekker fram den likestilte strukturen blant kjønna som positiv. Arvidson meiner det motsette kan seiast om styresettet i Dalarane med Ingmarsonane som leiarskikkelsar. Vidare hevdar han, i motsetnad til anna forskning, at Lagerlöf ikkje er kritisk til

²⁰ Grundig gjennomgang av Lagerlöfs inspirasjon frå dei islandske sagaene i Nils Nihléns «Selma Lagerlöfs *Jerusalem* och den isländska sagan» (1952).

kristendomen til kolonistane. Romanen er, ifølgje Arvidson, ein måte for Lagerlöf å setje religion og kristendom under debatt (Arvidson, 1932, s. 82). På den måten følgjer han ikkje det typiske sporet om *Jerusalem* som sterkt inspirert av folkedikting og sagalitteratur, men heller som sterkt realistisk: «Hennes diktning är på denna punkt klar och tydlig tendensdiktning.» (Arvidson, 1932, s. 83)

Litteraturvitar Erland Lagerroths *Selma Lagerlöfs Jerusalem. Revolutionär sekterism mot faderneärvd bondeordning* frå 1966 les romanen med fokus på kontrastar, i motsetnad til tidlegare resepsjon som hevdar romanen er eit forsonande prosjekt. Han påstår at kontrastane på fleire måtar er avgjerande for korleis karakterane oppfattar si forståing av verkelegheita (Lagerroth, 1966, s. 54). Han nemner blant anna kontrasten mellom eit tenkt og det faktiske Jerusalem og kontrasten mellom ei aktiv tru som legg vekt på at Gud styrer mot ei meir passiv tru der menneska skal gå Guds vegar (Lagerroth, 1966, s. 42). Lagerroth hevdar handlinga blir styrt av kontrar, og er av største viktighet for å forstå romanen.

I *Snedronningen. En bog om Selma Lagerlöfs kärlighed* frå 1988 ønsker den danske litteraturforskar Henrik Wivel å sameine forfattar med verk. Han les til dømes auksjonen av Ingmargarden i direkte relasjon til auksjonen av Lagerlöfs barndomsheim (Wivel, 1988, s. 101). Han er også interessert i kven Lagerlöf sympatiserer med. Wivel hevdar Lagerlöf framstiller begge gruppene med beundring, men som hos Berendsohn meiner Wivel at Lagerlöf held mest med dei heimeverande bøndene sidan ho skriv om ei «(...) lovprisning af bonden som nationens sunde kerne, som mærkes helt ud i romanens sprog.» (Wivel, 1988, s. 94) Som undertittelen fortel, er Wivel oppteken av korleis Lagerlöf skildrar kjærleik. Han les Lagerlöfs idealkjærleik som når ein mann og ei kvinne forstår kvarandre fullt ut og der den erotiske kjærleiken er sekundær. Kjærleiken i *Jerusalem* har ifølgje Wivel som formål å vere frigjerande og forsonande (Wivel, 1998, s. 95).

Litteraturforskar Lisbeth Stenberg set søkelys på kjønnsaspektet i artikkelen «Nationen som hem. Idyll, utopi och reella kontradiktioner i Selma Lagerlöfs *Jerusalem*». Stenberg definerer romanen som «(...) en bok om samhällsgemenskapen och dess framtid. Eftersom 'samhällsfrågorna' per definition vid denna tid var ett 'manligt' område blir *Jerusalem* först och främst en bok om 'manligheten'.» (Stenberg, 1995, s. 66) Ifølgje henne illustrerer Ingmargarden patriarkalsk dominans og at kvinnene kan motsetje seg denne dominansen ved å nekte slekta ein arving (Stenberg, 1995, s. 54). Stenberg les romankarakterane som større enn seg sjølve: «Selma Lagerlöf lyfter sina fiktiva personer så de får något av mytisk storhet och betydelse. Med naturen som förstärkning når hon ett perspektiv över och bortom det individuella och det mänskliga.» (Stenberg, 1995, s. 61) Sjølv

om Stenberg ikkje set like mykje likskapsteikn ved Lagerlöfs inspirasjon til folkedikting som tidlegare forskning, reknar ho likevel ikkje karakterane som realistiske.

Litteraturvitar Vivi Edström har bidratt mykje til Lagerlöf-forskinga. I artikkelen «Utvandrarromanen – en vedskuta» frå 1996 framhevar ho, som mange andre før, Lagerlöfs skildring av «(...) det tidlösa hos bonden.» (Edström, 1996, s. 80) Ho er også engasjert av sympatidiskusjonen og meiner Lagerlöf har eit vekslende syn på bøndene som reiser. På den eine sida blir utvandrarane skildra som modige, men på den andre sida blir noko av den religiøse praksisen gjenstand for kritikk (Edström, 1996, s. 107). I *Livets vågspel* frå 2002 les Edström særleg innleiingsnovella i Jerusalem frå eit kjønnsperspektiv og hevdar den er farga av menns dominans over kvinner (Edström, 2002, s. 296). Ifølgje Edström kjem bøndenes kjensler sterkast fram når dei er tause eller i pausane som ligg mellom tystnad og tale (Edström, 2002, s. 314). Dette perspektivet bli vidare diskutert i relasjon til bøndenes tårer.

Litteraturforskar Bjarne Thorup Thomsens les første del av romanen ved hjelp av dekonstruksjon i artikkel «Om topografien i Selma Lagerlöfs Jerusalem, del 1» frå 2005. Han undersøker betydninga Ingmargarden har for dei ulike karakterane og hevdar at etablerte oppfatningar i romanen, topoi, er ustabile og motsetnadsfylte. Han nemner skildringa av Ingmargarden som eit skip som noko særleg motsetnadsfylt. Eit skip i bevegelse er det motsette av ein gard som representerer eit stabilt midtpunkt for innbyggjarane i bygda. Thomsen meiner at slike inkonsekvante skildringar gjer romanen uhyre moderne (Thomsen, 2005, s. 179).

Det er fleire som har kopla melodramatiske trekk til Lagerlöfs forfatterskap og nokre få har lese melodramatiske trekk i *Jerusalem*.²¹ I *Litteraturens historia i Sverige* avsluttar litteraturvitarane Bernt Olsson og Ingemar Algulin si oppsummering av romanen slik: «Enskilda melodramtiska svagheter till trots hör verket till de absoluta höjdpunkterna i svensk berättarkonst.» (Olsson & Algulin, 2013, s. 309) Dei trekker ikkje fram kva som er melodramatisk, men nyttar omgrepet med negativt forteikn. Masteroppgåva *Bilder av ekteskap. Tro og tvil i Selma Lagerlöfs roman Jerusalem* av Marthe Hatlen Grønsveen undersøker den melodramatiske modusen i *Jerusalem* med utgangspunkt i spørsmåla: «Hvilken funksjon har de melodramatiske elementene, og hvordan skal vi tolke dem?»

²¹ Lisbeth Stenberg hevdar dei melodramatiske elementa i *Gösta Berlings saga* viser at romanen er skriven i ein sentimental tradisjon i doktoravhandlinga *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap* (2001). Jenny Bergenmar kommentera også det melodramatiske i same roman i si doktoravhandling *Förvildade hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings* (2003). Ulla-Britt Lagerroths artikkel «Selma Lagerlöf och teatern» (2005) viser også til melodrama i forfatterskapet, men ikkje i *Jerusalem*.

(Grønsveen, 2009, s. 2) Oppgåva knyter særleg melodrama til ekteskapet generelt og til rolla dei kvinnelege karakterane har i ekteskapet spesielt. Vivi Edström trekker fram to av scenene i *Jerusalem* som melodramatiske i *Livets vågspel*.²² Det er likevel litteraturvitar Maria Karlssons doktoravhandling *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* frå 2002 som gir den mest omfattande og systematiske omtalen av melodrama i Lagerlöfs forfatterskap. Studien blir omtalt i teorikapitlet under melodramatiske trekk i realistisk litteratur.

Litteraturvitar Jenny Bergenmar les *Jerusalem* frå eit postkolonialt perspektiv i kapitlet «The Fatherland and the Holy Land» i *Tracing the Jerusalem Code III* frå 2021. Ho hevdar at dei ikkje-vestlege karakterane aldri blir subjekt fordi romanen er skriven i ein nasjonal diskurs. Bergenmar skriv: «It is only when young Ingmar arrives in Jerusalem, helping the migrants to replicate the values and customs of the village in the colony, that the life of the migrants becomes endurable.» (Bergenmar, 2021, s. 465) Bergenmar nyttar Edward Saids skilje mellom Orienten som idé og Orienten som ein faktisk kolonisert stad og hevdar romanen er eit produkt av ein religiøs fantasi som har blitt transformert til ein faktisk stad (Bergenmar, 2021, s. 464).

I *Selma Lagerlöfs underbara resa genom den svenska litteraturhistorien 1891-1996* hevdar litteraturhistorikar Anna Nordlund at både resepsjon og forskning på Lagerlöfs forfatterskap har lagt vekt på forfatarbiografiske forhold (Nordlund, 2005, s. 219). Sjølv om andre forfatterskap ofte blei lesne psykoanalytisk på 1950- og 1960-talet eller lese måtar nærmare dekonstruksjon på 1970- og 1980-talet, meiner Nordlund at Lagerlöfs forfatterskap stod fast i den forfatarbiografiske lese måten som var vanleg under første halvdel av 1900-talet (Nordlund, 2005, s. 221). Vi ser at forskinga på *Jerusalem* har interessert seg for forholdet mellom det litterære universet, levande modellar og Lagerlöfs privatliv. Fleire har vore opptekne av å diskutere kven Lagerlöf held med og den litteraturhistoriske plasseringa har variert. Nokre meiner romanen er tendensdikting, andre meiner den er realistisk eller svært moderne. Andre igjen hevdar den ikkje er realistisk ved å peike på inspirasjonar frå den islandske sagaen eller at karakterane heller er mytiske enn menneskelege. Likevel har *Jerusalem* blitt undersøkt gjennom eit spekter av litterære teoriar som til dømes marxistiske teoriar, postkoloniale teoriar, dekonstruksjon, kjønnteoriar og teoriar knytt til melodrama.

²² Når Ingmar skadar seg etter angrepet på Hellgum (Edström, 2002, s. 310) og når Ingmar græt i bryllaupet (Edström, 2002, s. 315).

3. Teori

I dette kapittelet skal eg presentere det teoretiske rammeverket for analysen. Eg skal først presentere eit utval av korleis Peter Brooks, Stanley Cavell og Maria Karlsson forstår den melodramatiske modusen i litteraturen. Deretter skal definere kva tårer er og gi ein kort introduksjon i tårenes historiske utvikling i Europa rundt 1700-1900. Til slutt skal eg kort presentere sentrale idear i skeivteorien med vekt på Judith Butlers omgrep kjønnsperformativitet og presentere kjernen i Raewyn Connells maskulinitetshierarki.

3.1 Melodramatiske trekk i realistisk litteratur

Fred og Jerusalem er av fleire rekna som realistiske romanar. Fleire litteraturvitarar har hevda at Lagerlöfs roman står som ei realistisk vending i forfattarskapet (Olsson & Algulin, 2013, s. 307). Garborg rekna *Fred* som ein naturalistisk roman og plasseringa av romanen har oppteke den tidlegare forskinga (Sørbo, 2015, s. 14). Det er som tidlegare nemnt fleire som har kommentert og trekt parallellar mellom Lagerlöfs forfattarskap og trekk frå melodramaet. Det er ikkje tilfelle for Garborgs forfattarskap.²³

Litteraturvitar Unni Langås undersøker tårene i Bjørnsons bondeforteljingar i artikkelen «Litterære tårer: Et aspekt ved Bjørnsons bondefortellinger» frå 2003. Ho argumenterer for at tårene representerer eit kroppsleg uttrykk som erstattar og supplerer både tale og tystnad. Langås meiner den hyppige bruken av tårer i bondeforteljingane minner om trekk frå melodramaet (Langås, 2003, s. 137).²⁴ Eg skal også undersøke tårer i litterære verk. Dei vitnar ofte om sterke kjensler og dei påverkar blant anna kroppsspråket til karakterane. Det er viktig å understreke at tårer er ein litterær konvensjon. Det tyder at tårer ikkje er melodramatiske i seg sjølv. Likevel ser eg det som fruktbart å undersøke trekk frå melodramaet fordi både gråt og melodrama er kroppslege og ikkje-verbale.

Melodrama som dramatisk sjanger oppstod i Frankrike mot slutten av 1700-talet. Det er kjenneteikna som ei ikkje-verbal, musikalsk og kjenslefyllt teaterform. Omgrepet har blitt, og blir kanskje framleis brukt som skjellsord for dårleg kunst. Det har ofte blitt brukt om kunst for lågare samfunnslag og skildra som ei overdriven, svulstig og kunstig uttrykksform

²³ Melodrama er likevel nemnd i masteroppgåva *Djevelen i speilet. Om Arne Garborgs tvil* av religionshistoriestudenten Odd Magnus Grimeland frå 2006. Han påstår at romanen *Ein Fritenkjar* frå 1881 er: «(...) en underholdende fortelling med tydelige innslag av melodrama.» (Grimeland, 2006, s. 28) Påstanden blir ikkje utvikla og han nyttar heller ikkje litteratur som støttar påstanden. Grimeland hevdar også at Garborgs språk hevar han over det melodramatiske i skodespelet *Læraren* frå 1896: «Når Garborg fyller den velbrukte melodramatiske formen med et friskt dialektbasert språklig uttrykk, transcenderer han klisjéen og legger melodramaet bak seg.» (Grimeland, 2006, s. 41) Kva Grimeland meiner med melodramaomgrepet er noko uklart, men det kan verke som han set likskapsteikn ved melodramaet og klisjeen.

²⁴ Langås les *Synnøve Solbakken* (1857), *Arne* (1858) og *En glad gut* (1860).

(Hamm, 2018, s. 94). Mot slutten av 1900-talet blei omgrepet knytt til ein spesifikk estetikk sett i ein bestemt modus og analysert på same måte som anna kunst. I dag er det melodramatiske eit eige forskingsområde innan litteraturvitskapen (Karlsson, 2002, s. 24).

Den amerikanske litteraturforskar Peter Brooks sin *The Melodramatic Imagination* frå 1976 er eitt av dei mest sentrale verka innan melodramaforsking. Den tar for seg rolla det melodramatiske spelar på litteraturen. Brooks argumenterer for at melodramasjangeren blei eit viktig ekspressivt modus i moderne og realistisk litteratur – særleg for romanforfattaren (Brooks, 1976, s. 55).²⁵ Han understrekar at det er store skilnadar mellom eit klassisk melodrama og ein roman skriva av Honoré de Balzac eller Henry James på 1800-talet.²⁶ Sjølv om romanar ikkje er klassiske melodrama, altså dramatik, argumenterer Brooks for at dei kan innehalde melodramatiske trekk. Brooks hevdar at hovudkjenneteiknet på den melodramatiske modusen er overdriven ekspressivitet og at denne ekspressiviteten kjem til syne gjennom eit meiningsoverskot:

The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship. (Brooks, 1976, s. 4)

Den melodramatiske modusen kjem altså til syne når ein karakter bruker eit forsterka språkleg eller kroppsleg uttrykk, gjennom det Brooks kallar «ønsket om å uttrykke alt». I dei store kjenslene ligg den melodramatiske modusen som eit overskot av ekspressivitet. I tårer kan det ligge eit meiningsoverskot. Dei har potensial til å både forsterke og overdrive språklege og/eller kroppslege uttrykk. Ifølgje Brooks er stumheit ein nødvendig motpol til «ønsket om å uttrykke alt» i melodramaet. I det han kallar for «det stumme språket» oppstår også eit overskot av ekspressivitet som erstattar talen. Dette kan til dømes vise seg på karakteranes ansiktsuttrykk, men også som tårer.

Ifølgje Brooks er det ikkje tilfeldig at melodramaet blei populært under første halvdel av 1800-talet. Det hadde vore langsame sekulariseringsprosessar mellom renessansen og opplysingstida, men det begynte for alvor å slå sprekkar under den franske revolusjonen: «Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue.»

²⁵ Eg nyttar 1995-utgåva av *The Melodramatic Imagination*.

²⁶ Brooks nyttar ofte desse forfattarskapa som døme for å vise den melodramatiske modusen i litteraturen.

(Brooks, 1976, s. 20) Når samfunnet manglar absolutte moralske og etiske storleikar påstår Brooks at individet i større grad må fylle verdigrunnlaget sjølv. Dei tradisjonelle, gjerne religiøse reglane for moralsk åtferd blei stadig utfordra og sakte men sikkert endra. Brooks hevdar at samfunnet treng moralske og etiske rammer for å finne ei meining med tilværet og at melodramaet kunne fylle dette behovet (Brooks, 1976, s. 21).

Ei undersøking av korleis den melodramatiske modusen kjem til syne i ein tekst kan ifølgje Brooks opne opp nye dører i forståinga av littære verk: «Within an apparent context of 'realism' and the ordinary, they seemed in fact to be staging a heightened and hyperbolic drama, making reference to pure and polar concepts of darkness and light, salvation and damnation.» (Brooks, 1976, s. xiii) Vidare meiner han at dei melodramatiske trekka er verkemiddel for å uttrykke heilt eller delvis skjulte krefter i samfunnet eller hos individet (Brooks, 1976, s. 202). Ei lesing av eit realistisk verk, med utgangspunkt i ein melodramatisk modus, skaper moglegheiter til å forstå verket på ein måte som går utover den leseramma som er sett for realistiske verk.

Ein annan amerikanar som interesserer seg for det melodramatiske er daglegspråkfilosofen Stanley Cavell. Teoriane hans bygger på premissen om at all sikker viten kjem frå erfaringar frå dagleglivet. På den måten er til dømes all litteratur også eit resultat av dagleglivets erfaringar. Han meiner at menneske utviklar skeptisisme når vi forstår at daglegspråket ikkje strekker til som fullgod kommunikasjon. I *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* frå 1996 skriv Cavell at ein melodramatisk kommunikasjon kokar ned til eit uttrykk for tvilen på om daglegspråket har ein meiningsberande funksjon. Sagt med andre ord: det melodramatiske uttrykker ei usikkerheit rundt det å kunne gjere seg forstått og det å forstå andre. Cavell hevdar at ekteskapet eksemplifiserer denne tvilen, språkskepsisen, på ein god måte (Cavell, 1996, s. 9). Melodramaets domene er nettopp ekteskapet og familien (Karlsson, 2002, s. 123). Cavell meiner den daglegdagse dialogen berre er mogleg dersom den blir utført av individ som reknar kvarandre som likeverdige. Ifølgje Cavell tar derfor melodramaet for seg ekteskap der partane ikkje reknar kvarande som likeverdige (Cavell, 1996, s. 6). Litteraturvitar Toril Moi samanfattar språkskeptikaren på ein god måte i *Ibsens modernisme* frå 2006: «Å være skeptiker i forhold til språket er å være overbevist om at språket mislykkes i sin viktigste oppgave: å gi uttrykk for et menneskes tanker og følelser.» (Moi, 2006, s. 379) Skeptikaren tyr derfor, ifølgje Cavell, til den melodramatiske modusen når han har mista moglegheita til å uttrykke seg på daglegspråket:

If (...) we sense that a certain theatricality is the sign of an inability to mean, to get our meaning across, then such writing comes across to us by understanding this desperation, figuring our hidden screams, and then understanding us despite ourselves, despite our inexpressiveness, the poverty and pathos of all expression.
(Cavell, 1996, s. 40)

Ifølgje Cavell oppstår den melodramatiske modusen av desperasjonen over å vere språklaus, ukjend og isolert. På same måte som Brooks skildrar Cavell det melodramatiske som eit meiningsoverskot. Der Brooks ser på meiningsoverskotet som eit verkemiddel for å uttrykke skjulte krefter i samfunnet eller hos individet, påstår Cavell at det melodramatiske ikkje uttrykker noko skjult. Han meiner meiningsoverskotet er knytt til det skeptiske individets kjensle av eksistensiell tvil: «I might call it doubt to excess, to the point of melodrama.» (Cavell, 1996, s. 9) Det melodramatiske er ifølgje Cavell stamma sitt register og ser det som eit godt verkemiddel for å få fram dei undertrykte røystene til karakterane når dei tvilar på språkets evne til å formidle meining (Cavell, 1996, s. 43).

Den tidlegare nemnde litteraturforskaren Maria Karlsson skreiv doktoravhandlinga si om melodramatiske trekk i Lagerlöfs forfattarskap. Studien *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* frå 2002 inkluderer ikkje *Jerusalem*, men nylesingar av fleire andre verk.²⁷ Karlsson les romanane utifrå det ho hevdar er deira synleggjering av ei melodramatisk førestillingsverd. Sjølv stiller ho seg i ein posisjon mellom Brooks og Cavell sine forståingar av det melodramatiske. På den eine sida hevdar Brooks at det melodramatiske alltid skjuler noko og på den andre sida hevdar Cavell at det ikkje skjuler noko. Karlsson meiner det melodramatiske har potensial til å avsløre eller tydeleggjere skjulte fenomen på samfunn- eller individnivå (Karlsson, 2002, s. 39). Eg deler denne mellomposisjonen i lesinga av *Fred* og *Jerusalem*. Fenomenet som skal undersøkast er tårer og kva funksjon tårene får i dei litterære tekstane. Desse funksjonane treng ikkje alltid vere av moralsk eller etisk karakter, slik Brooks forstår det, men av heilt andre og gjerne banale og trivielle forhold. Sagt med andre ord: Tårer kan vise til det melodramatiske, tårer kan avsløre eller tydeleggjere skjulte fenomen på samfunn- eller individnivå og tårer kan, som Cavell hevdar, vere eit verkemiddel for å få fram dei undertrykte røystene til karakterane i tvilen på språkets evne til å formidle meining. Eg vil bruke Brooks og Cavell der eg ser det hensiktsmessig for å svare på kva funksjon dei ulike tårene har i *Fred* og *Jerusalem*. I analysen tar eg særleg i bruk Cavell si forståelse av det melodramatiske som språktvil og Brooks sine omgrep «ønske om å uttrykke alt» og «det stumme språket».

²⁷ Karlsson les *Gösta Berlings saga* (1891), *En herrgårdssägen* (1899), *Körkarlen* (1912) og *Bannlyst* (1918).

3.2 Emosjonsteori

Emosjonsteori er eit tverrfagleg fagområde. Mykje av emosjonsteorien kan kallast emosjonshistorie, altså studiar som ser på den historiske utviklinga til emosjonar. Feltet har andre bidragsytarar som til dømes medisin, nevrovitskap, psykologi, filosofi og antropologi (Boddice, 2018, s. 4). Oversiktsstudien *History of Emotions* frå 2018 av historikar Rob Boddice er éin av fleire forsøk på å samle historia til emosjonar. Ifølgje Boddice har historiefeltet verda over har tatt ei emosjonell vending og talet på publikasjonar som omhandlar emosjonar har auka kraftig det siste tiåret (Boddice, 2018, s. 1). Dei ulike disiplinane har fleire studiar og teoriar som kan vere interessante for å forstå emosjonar, men svært ofte motseier dei kvarandre, noko som gjer det vanskeleg å slå fast noko konkret. Det er derfor stor usemje innanfor emosjonsfeltet. Likevel kan forskarar uavhengig av fagfelt generelt einast om fire påstandar om emosjonar: 1) Kjensleuttrykk blir endra over tid, 2) kjensler er aktive årsaker til historiske hendingar og endringar, 3) kjensler er sentrum av menneskets historie og 4) kjensler er sentrum av moralthistoria. Slik er emosjonshistorie, ifølgje Boddice, ein nøkkel til å forstå emne som til dømes identitet, rase, klasse, kjønn, globalisme og politikk (Boddice, 2018, s. 2).

På same måte som emosjonsfeltet blir forstått ulikt utifrå fagdisiplin, er også forskning på tårer avhengig av fagdisiplin. I *Crying. The natural & Cultural History of Tears* frå 1999 hevda den amerikanske forfattaren og litteraturvitaren Tom Lutz at forskning på tårer har byrja å interessere fleire fagfelt (Lutz, 2001, s. 26). Han skriv at majoriteten av vår forståing av tårer ikkje kjem frå medisinsk og psykologisk vitskap, men frå litteraturen, kunsten og seinare filmen (Lutz, 2001, s. 19). Skjønnlitteraturen er kanskje den rikaste kjelda til å forstå emosjonane i ein bestemt tidsalder. Under 1800-talet blei romanen den leiande forma for skjønnlitteratur og den tok ofte for seg individets kjensler på ein måte som samtidas lesarar kunne identifisere seg med eller i alle fall identifisere som «realistiske». Romanar kan sjølvstøtt berre brukast som dokumentasjon om ein godtar at fiksjon ikkje er skapt, men er ei gjenforteljing av erfaringar. Tårer er inkludert i mytar, religionar, poesi og prosa gjennom tidene, men det har blitt forska svært lite på det å forstå tårenes betydning i sjølve litteraturen (Lutz, 2001, s. 17). Eg ser det som fruktbart å ta i bruk historiefeltet, som ofte undersøker skjønnlitteratur, for å forstå korleis tårer blei oppfatta av allmennheita når *Fred* og *Jerusalem* blei skriva. Først skal eg prøve å definere og avgrense kva tårer er. Deretter blir tårenes historiske utvikling i Europa frå 1700- til 1900-talet presentert.

3.2.1 Kva er tårer?

Gjennom heile menneskehistoria, i alle kjende kulturar, har emosjonelle tårer blitt felt. Dei er eksklusivt menneskelege og er, som Darwin uttrykte det: «A special expression of man.» (Darwin ref. i Lutz, 2001, s. 18) Gråt er altså ei menneskeleg handling som blir synleggjort av tårer. Fysiologar har studert det kjemiske innhaldet i emosjonelle tårer og slått fast at dei skil seg frå såkalla basalvæske – det væskeinnhaldet som til alle tider tilfører væske til auga for at dei ikkje skal tørke ut (Barbezat og Scott, 2019, s. 3). Det vil seie at væska som renn frå auget når vi kuttar løk er annleis enn tårene som renn under ei gravferd.

Det finst flest studiar som omhandlar tårer i relasjon til kjønn. Det vi veit med sikkerheit om tårer er at spedbarn og små barn, uavhengig av kjønn, græt hyppigast. Kvinner generelt græt hyppigare enn menn uavhengig av kulturell bakgrunn. Utover dette veit vi svært lite om tårer (Lutz, 2001, s. 18).²⁸ Forsking viser at vi tolkar årsakene til kvifor tårer oppstår utifrå kjønn, noko som er eksemplifisert i eksperimentet *Sex Differences: A Study of the Eye of the Beholder* av psykologane John og Sandra Condry frå 1976. I studien blei to grupper, begge med 50 prosent menn og kvinner, vist den same videoen av eit spedbarn som græt etter at eit troll dukkar opp frå ei øskje. Den eine gruppa blei fortalt at barnet var ei jente og den andre gruppa blei fortalt at barnet var ein gut. Den store majoriteten, uavhengig av kjønn, antok at jentebarnet græt av frykt, medan gutebarnet græt av sinne (Condry & Condry, 1976, s. 815). Den eksakt same gråten blir derfor tolka ulikt avhengig av kven som græt.

Men kva uttrykker tårer? Idéhistorikar Karin Johannisson skriv i boka *Melankoliska rum* frå 2010 at tårer, i alle fall i møte med eit publikum, kan kallast ein type eller variasjon av språk (Johannisson, 2010, s. 106). Ho skriv at tårer oppstår ofte akkurat i dei augeblikka vi er i minst stand til å fullt ut artikulere kjenslene vi ber på. På den måten kjenner vi i gråt eit overskot av kjensler som trumfar tanken og ei overveldande kraft til å artikulere seg på tårenes gestusspråk (Johannisson, 2010, s. 108). Til alle tider og stader har meininga til tårer sjeldan vore enkel og det vil derfor ikkje vere mogleg med ei enkel omsetjing av gråtespråk. Det beste vi kan gjerer er å omsetje tårer til ein variasjon av språk (Johannisson, 2010, s. 110). Gråt som oppstår av meir primitive og basale kjensler som til dømes fysisk smerte er som regel enklare å forstå om vi kjenner den ytre årsaka. Det er heller ikkje vanskeleg å forstå at eit spedbarn græt. Vi veit ikkje alltid kvifor det græt, men det bruker gråten for å kommunisere eit begjær som må oppfyllest før gråten kan stanse. Slik kan vi seie at tårer

²⁸ Biokjemikar William H. Freys studie frå viste at kvinner græt gjennomsnittleg 5,3 gonger i månaden medan menn græt 1,3 gonger i månaden (Frey, 1983, s. 95). Studien definerte gråt som alt frå blanke auge til tårer.

generelt signaliserer eit begjær (Lutz, 2001, s. 23). Tårer kan altså tolkast som ein variasjon av språk som kommuniserer emosjonelle og fysiologiske behov som krev reaksjon. Dei er eit kroppsleg uttrykk som både kan erstatte og supplere tale og tystnad.

Gråt er i fleire kulturar anerkjent som noko som får folk til å føle seg bra eller letta – ei slags reinsing av kroppen. Teorien som knyt tårer til noko reinsande har eksistert lenge før katarsisomgrepet til Aristoteles (Lutz, 2001, s. 21). Reinsande tårer var praksis i til dømes gamle Babylonia, 1500-talets Japan og 1700-talets Europa (Lutz, 2001, s. 25). Tårer som blir felt i religiøs samanheng er i fleire religionar knytt til reinsing eller ei form for nyting hos den gråtande. Ifølgje Piroska Nagy, professor i mellomalderhistorie, var tårer i tidleg kristendom svært velkomne:

This positive emotive state can partly explain why weeping was invested with a favorable religious meaning at the very beginning of Christianity. Christian teaching on tears—although it can be either fragmentary or continuous—describes an interior process occurring through tears. (Nagy, 2004, s. 122)

Gråt var i tidleg kristendom assosiert med frelse og noko som var godt i seg sjølv. Under det som er kalla for bergpreika seier Jesus: «Sæle dei som sørgjer, dei skal bli trøysta.» (Matt, 5,4)²⁹ Denne trøysta gjeld likevel berre for den som sørger av Guds vilje, noko vi til dømes ser i Paulus' andre brev til korintarane: «Sorg som er etter Guds vilje, fører til omvendning og frelse, og det angrar ingen. Men sorg som er av denne verda, fører til død.» (2. Kor 7,10) I artikkelen «Where did Margery Kemp cry» frå 2019 skriv Anthony Bale: «It is clear that much medieval crying involved a lot more than modern crying, which tends to be very much focused on the eyes.» (Bale, 2019, s. 18) Mellomalderens kristne tårer blei uttrykt offentleg og ein skulle gråte med innleving og involvere heile kroppen.

Kunstropen Jesus på korset, med ein korsfesta Jesus omgitt av sørgande kvinner, kan mogleg fortelje noko om funksjonen til tårer. I til dømes Jan van Eycks måleri «Korsfestinga» frå ca. 1440 ser vi at kvinnene som har blikket på den døde kroppen ikkje græt, men har dei mest fortvila ansiktsuttrykka. Dei gråtande kvinnene ser ikkje på Jesus, men ser heller ned eller vekk frå han. Det opnar opp for ei forståing av gråt som forsvarsmekanisme. Vi kan snu oss vekk frå det som gjer oss fortvila og gå inn i oss sjølv (Lutz, 2001, s. 23). Det er kanskje meir korrekt å hevde at tårer får oss til å skifte emosjonelt fokus. Vi skiftar eller avleiar merksemda frå interne tankar til eit kroppsleg uttrykk, noko som kan opplevast som godt.

²⁹ Alle bibelsitat er henta frå den nynorske 2011-versjonen til Bibelselskapet.

3.2.2 Tårenes historie

I *Melankoliska rum* skriv Karin Johannisson: «Att tolka känslo- och sårbarhetspråk genom en annan förståelsemodell än den historiskt specifika riskerar från den utgångspunkten att misslyckas.» (Johannisson, 2010, s. 13) Til ulike tider har tårer som emosjonelt uttrykk blitt forstått på ulike måtar. Emosjonelle tårer var og er ein sosial praktikk med bestemte reglar (Johannisson, 2010, s. 108). Det gjeld dels kva type tårer som blir produsert og dels årsaka til tårene. I dag vil fleire kjenne det passande å gråte i ein kinosal saman med framande enn å gråte framfor kollegaer på jobb. Under ei rørende scene i ein mørk kinosal er det meir forståeleg at vi græt, både på grunn av konvensjon, men også fordi tilskodarane automatisk veit kvifor tårene oppstår. Det gjer nødvendigvis ikkje kollegaene på jobben. Konteksten til tårene er derfor essensiell og vektlagt i mi analyse av Lagerlöf og Garborgs romanar. Korleis er karakteranes offentlege gråt skildra? Skil dei seg frå tårer som blir felt mellom husets fire veggar? Græt karakterane einsam eller saman med andre? Kva har det å seie om karakterane græt i åkeren, fjøset eller kyrkja?

I *Marxism and literature* frå 1977 nyttar litteraturteoretikar Raymond Williams ei kulturanalyse som inneheld det han kallar «structures of feeling» (Williams, 1977, s. 132). Ein kjenslestruktur er ei sosial erfaring som individuelt blir oppfatta som personleg, men som viser seg å ha bestemte bindande eigenskapar for kollektivet. I ulike tidsperiodar kan vi finne nokre mønster av kjensler som påverkar individ og gruppe meir enn andre kjensler. Williams meiner at dersom ein kan identifisere ei tids dominerande kjenslestruktur har ein identifisert det som kan fungere som eit slags emosjonelt normsystem (Williams, 1977, s. 134). Ifølgje Williams skaper kjenslestrukturane medvit rundt kjønn. Sjølv om kvinner generelt blir definert som meir kjenslefylte, samanlikna med menn, har menn i lange tider initiert diverse kjensletolkingar (Williams, 1977, s. 140). Sagt på ein generaliserande måte: Mannen har definert kvinna som særleg kjenslefylt og emosjonell. Det emosjonelle ved kvinna har blitt skildra som ein naturleg, instinkt driven og spontan del av det kvinnelege, men skildra som eit medvite sosialt reiskap for mannen (Johannisson, 2010, s. 111). Kjensler er altså teikn som definerer og skaper fellesskap, men også avgrensar og ekskluderer.

Historikar Anne Vincent-Buffault undersøker hovudsakleg fransk 1700- og 1800-talslitteratur i *The History of tears* frå 1991. Det er særleg romanar, brev og dagbøker som blir undersøkt, men også teaterresepsjonar, etikettebøker og medisinske rapportar. Vincent-Buffault følgjer tårenes utvikling frå den først utprega offentlege gråten på 1700-talet til den meir einsame hulkinga frå rundt 1800 til Victoriatidas nedvurdering av tårer som ei feminin

svakheit. Studien hennar viser at statusen til den gråtande er historisk bestemt og ein kompleks og svært variabel diskurs der tårenes meiningsinnhald speglar samfunnsutviklinga (Vincent-Buffault, 1991, s. 117).

I litteratur som omtalar tårenes historiske utvikling i Europa er 1600- og 1700-talet trekt fram som ei tid der både menn og kvinner kunne vise øm sensibilitet i det offentlege rommet. Den kultiverte europeiske eliten på denne tida tolka tårer som eit teikn på moralsk verdi og eksepsjonell sensitivitet hos den gråtande (Lutz, 2001, s. 21). I dette tidsrommet er melankoli rekna som ein sentral kjenslestruktur med høg status, særleg blant menn i høge samfunnslag (Johannisson, 2010, s. 110). Litteraturvitar Juliana Schiesari hevdar førestillinga om det melankolske geniet og mannens edle tårer er to av fleire mytar om mannlege sensibilitet. Mannens annektering av eit høgverdige emosjonelt uttrykk fører til at kvinnes kjensler blir trivialisert og plassert på eit lågare nivå (Schiesari ref. i Johannisson, 2010, s. 111). Litteraturvitar Patricia Meyer Spacks meiner at det sensible menneske er ein mann utan ein likeverdig kvinneleg motpart (Spacks ref. i Johannisson, 2010, s. 112).

Tårene rundt 1700 kan av og til bli tolka som frie og uhemma, men dei var under sterk sosial kontroll. Det var eit etablert hierarki mellom menn og kvinner, herskap og tenestefolk, elite og vanlege folk. Gråtespråket hadde egne spelereglar for kva som var rekna som akseptabel gråteoppførsel. Tårer i kombinasjon med til dømes spasmar, hikke, snork og latter var ikkje akseptabelt og eit teikn på tap av kontroll og kanskje nervøse sjukdom.³⁰ Det var særleg kvinner som blei skulda for kokette og hysteriske tårer (Johannisson, 2010, s. 109). Dei offentlege tårene skulle ikkje fellast som uttrykk for personlege sorger under 1700-talet (Johannisson, 2010, s. 108). Du skulle gråte med innleving og tårene skulle bli utløyst av noko større enn deg sjølv, av til dømes stor litteratur, musikk eller religiøse opplevingar (Ekenstam, 1998, s. 90). Idehistorikar og psykoterapeut Claes Ekenstam hevdar at den som græt over meir abstrakte prinsipp, men ikkje for personlege sorger, risikerte å distansere seg frå eige kjensleliv (Ekenstam, 1998, s. 92).

Gråtande karakterar blei ofte dyrka av romantikkens forfattarar (Langås, 2003, s. 140). I den sentimentale romanen finn vi gråtande karakterar, men tårer oppstod også ved lesinga av den. Sentimentalitet er i kontrast til sensibilitet eit kjensleuttrykk utan sjølvrefleksjon (Johannisson, 2010, s. 108). Identifikasjon med litterære karakterar som til dømes Werther frå

³⁰ Brå overgangar mellom tårer og latter var rekna som teikn på nervøse sjukdom. Likevel var det unntak for geniet: Det er dokumentert tilfelle der til dømes Voltaire, Rousseau og Mozart går inn i ein anfallsliknande tilstand med samanblanding av gråt og latter. Dette er ikkje rekna som mangel på kontroll, men teikn på at geniet nærmar seg eit gjennombrøt (Johannisson, 2010, s. 109).

Goethes *Den unge Werthers lidelser* frå 1774 var sentral i den litterære ungdomsrørsla Sturm und Drang. Rørsla bestod av unge menn som tilsynelatande græt uhemma og kontinuerleg med ein draum om sjølv mord som den ytste protest mot borgarleg innordning. Goethes roman hadde ein dokumentert smitteeffekt og historikarar anslår at rundt to tusen menn utførte sjølv mord etter å ha lese romanen (Johannisson, 2010, s. 88). Åra rundt 1800 er kjenneteikna av ein påfallande ambivalens til sensibilitetens grenser i det offentlege. På same måte som det å gråte i teatersalongen eller i kyrkja fekk låg sosial status gjaldt dette også den sentimentale romanen (Johannisson, 2010, s. 109).

Rundt år 1800 skjer det altså eit vendepunkt i tårenes historie (Ekenstam, 1998, s. 51). Gråten blei trengt under overflata samtidig som grensa mellom den private og offentlege sfæren blei skarpare. Gråtespråkets reglar blei snudd om. No stod kjenslene fram som sannare jo meir dei blei haldne tilbake. Emosjonar skulle kamuflerast og den djupaste sorga var eit tørt auge. Sensibilitetens statusmarkør blei flytta frå demonstrativ sårbarheit på 1700-talet til kontroll og beherskelese på 1800-talet (Johannisson, 2010, s. 111). Førestillinga om kvinner som særleg emosjonelle blei vidareutvikla under 1800-talet (Johannisson, 2010, s. 19).

Under andre halvdel av 1800-talet blei tårene endå meir undertrykte. Tårer har blitt ei absolutt feminin norm som stort sett uttrykte veikheit i det offentlege rommet (Johannisson, 2010, s. 111). Dersom ein mann ikkje kontrollerte gråten innanfor det akseptable blei han redusert til kvinne, barn eller svekling (Johannisson, 2010, s. 110). Sjølv om tårer var kvinneleg koda gav det henne ikkje tilgang til den såkalla edle sensibiliteten og ho burde helst gøyme tårene bak lukka gardiner. Offentlege mannlege tårer var omtrent berre akseptert under gravferd (Johannisson, 2010, s. 111). Fleire antropologar hevdar at desto større fellesskapskjensle det er i eit samfunn, desto meir gråt er å finne i gravferdsritualet. Dei relativt tyste gravferdene i Skandinavia har blitt forklart som eit resultat av ein individualistisk kultur der emosjonar stort sett blir rekna som ei privatsak (Lutz, 2001, s. 222).

Oftare blir gråt skildra som anfall, utbrot og samanbrot med ein eksplosjon av smerte under 1800-talets andre halvdel. Tårer i relasjon til angst blei hyppigare omtalt rundt 1900. Som sjukdomsteikn var gråten kvinneleg koda og blei oftare omtalt i samheng med hysteri. Om den hos mannen stod for djupe og autentiske kjensler, stod den hos kvinna for det overflatiske og dramatiserte (Johannisson, 2010, s. 115). Tårer inngår altså i ein kulturell samheng på både individuelt og kollektivt nivå som følgjer samfunnsutviklinga, særleg når det gjeld menn og kvinners posisjon i samfunnet. Spørsmålet er kva funksjon tårer får i *Fred* og *Jerusalem*. Kva funksjon får tårene om dei er farga av samtidas oppfatning av gråt, og kva funksjon får tårene om dei opponerer mot samtidas forståelse av gråt?

3.3 Skeivteori og maskulinitetsstudiar

Skeivteori, av engelske «queer theory», har særleg sidan den amerikanske filosofen og litteraturteoretikaren Judith Butler bidratt til nye forståingar av kjønn – også i litteraturen. Litterær skeivteori er i første omgang interessert i å undersøke om litteraturen er farga av spesifikke kjønnsoppfatningar, om teksten konstruerer, opprettheld eller utfordrar etablerte forståingar av kjønn og kjønnsidentitetar (Samoilow & Myren-Svelstad, 2020, s. 67).

Maskulinitetsstudiar er ein del av kjønnsforskninga som har maskulinitet som fokusområde. Den australske sosiologen Raewyn Connell introduserte omgrepet hegemonisk maskulinitet på 1980-talet for å undersøke korleis ulike typar av maskulinitetar gir makt og avmakt.

3.3.1 Kjønnsperformativitet

I 1990 kom Judith Butler ut med den innflytelsesrike boka *Gender Trouble*. Butler er kritisk til kjønnsteoriar, særleg den angloamerikanske feministiske retningas syn på distinksjonen mellom biologisk kjønn og sosialt kjønn.³¹ Til tross for at omgrepet sosialt kjønn ønsker å poengtere kulturens kjønnspåverknad meiner Butler at ei slik oppdeling gir grobotnen til førestillinga om at det eksisterer ei naturleg mannlegheit og kvinnelegheit. Butler argumenterer for at alt som er opplevd som naturleg, som til dømes biologisk kjønn, også er sosialt konstruert (Butler, 1990, s. 9).³² Kjønn er for Butler ein effekt av dei sosiale og kulturelle førestillingane våre om kva biologisk og sosialt kjønn er – ikkje eit uttrykk for ein ibuande kjønnsbasert essens (Butler, 1990, s. 8).

I *Gender Trouble* introduserer Butler omgrepet «gender performativity» som på norsk kan kallast kjønnsperformativitet: «Gender proves to be performance— that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to pre-exist the deed.» (Butler, 1990, s. 25)³³ Omgrepet performativitet har Butler frå språkfilosof J. L. Austins *How to do things with words* frå 1962. Her argumenterer Austin for at språket bør sjåast som ei aktiv handling som skaper forståinga vår av verkelegheita (Austin ref. i Ambjörnsson, 2006, s. 136). På same måte som språket er ei handling, hevdar Butler at kjønnsidentitet er ei gjentaking av lærte handlingar som følgjer

³¹ Det norske omgrepet «kjønn» refererer til både det engelske «sex» og «gender», eller «køn» og «genus» på svensk. På norsk skil vi gjerne mellom biologisk og sosialt/kulturelt kjønn.

³² Eg nyttar ei 2007-utåve av *Gender Trouble*.

³³ At kjønn og seksualitet er rekna som noko konstruert er ikkje nytt. Allereie i 1949 formulerte Simone de Beauvoir tesen «ein fødst ikkje kvinne, ein blir det». Monique Wittig og Adrienne Rich var tidleg ute med hevde at idear om kvinneidentiteten ikkje er naturgitt, men ein effekt av ei heteroseksuell maktordning (Ambjörnsson, 2006, s. 138).

strenge normer for kjønnsoppførsel: «There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very expressions that are said to be its results.» (Butler, 1990, s. 34) For Butler er ikkje kjønnsidentitet eit uttrykk for ei sann verkelegheit, men meiner at identiteten blir forma i sjølve handlinga. Det handlar altså om korleis eit individ «spelar» kjønn. Når vi oppfattar nokon sin kjønnsidentitet basert på måten dei til dømes græt hevdar Butler at det er ei feiloppfatning. Kjønnsidentiteten er heller ein effekt av stadig gjentakande handlingar. Kjensla av til dømes å vere mann oppstår på grunn av at ein handlar på visse spesifikke måtar og unngår å handle på andre måtar. Derfor meiner Butler at det ikkje finst ei opphavleg mannlegheit eller kvinnelegheit – berre ei rad av kulturelle og sosiale reglar (Ambjörnsson, 2006, s. 137).

Ulike forskarar i særleg sosiologiske og sosialantropologiske studiar har konkludert med at forventningar til åtferd viser at kjønn i stor grad handlar om konvensjonar og normer for korleis ein skal oppføre seg innanfor eit bestemt kjønn. I *Bodies That Matter* frå 1993 utforskar Butler slike observasjonar og påstår at kjønnsperformativitet er ei gjentaking av eit sett med normer. På den måten vil gjentakningane til slutt skjule dei normene dei siterar (Butler, 1993, s. 232).³⁴ Butler hevdar at ideen om det kvinnelege og mannelege blir stadfesta og styrka samtidig som gjentakninga legitimerer veremåten (Butler, 1993, s. 235). Kjernen i Butlers teoriar handlar om å finne fram til normene som utløyser handlingane som produserer måtar å uttrykke kjønn, og derfor vise at det er mogleg å endre og utvide dette synet. Teoriane er ikkje hovudsakleg litteraturteoriar, men fokuserer likevel på korleis verkelegheita er strukturert av språk. Eg vil nytte omgrepet kjønnsperformativitet sidan det opnar opp for ei undersøking og dekonstruksjon av måtane romanane skriv kjønn gjennom tårer.

Frå 1970-talets radikalfeminisme blir patriarkatet definert som eit overordna makthierarki som gjennomsyrrar alle aspekt ved samfunnet og den maktstrukturen som legitimerer menns dominans over kvinner (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 833). Dei fleste av dagens feministiske teoriar har ei meir nyansert forståing av patriarkatogramrepet. Butler nyttar ikkje patriarkatogramrepet fordi det ifølgje hen er misvisande å nytte ein einseitig og universell modell på kjønnsstatikk sidan kjønn stadig er i endring (Butler, 1990, s. 22). Eg meiner likevel at patriarkat er eit godt samlingsomgrep for å forstå relasjonane mellom menn og kvinner i *Fred og Jerusalem*. Patriarkat er også sentral i Raewyn Connells forståelse av korleis ein hegemonisk maskulinitet i det heile kan eksistere (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 832).

³⁴ Eg nyttar ei 2011-utgåve av *Bodies That Matter*.

3.3.2 Maskulinitetshierarki

Med boka *Masculinities* frå 1995 plasserer Raewyn Connell hegemonisk maskulinitet på toppen av eit tredelt maskulinitetshierarki. Dei ulike typane av maskulinitetar er plasserte i ein strukturalistisk modell. Den er meint som analytiske verktøy og ikkje som normativt omgrep. Hegemonisk maskulinitet er definert som den maskuliniteten som «(...) embodied the currently most honored way of being a man, it required all other men to position themselves in relation to it, and it ideologically legitimated the global subordination of women to men.» (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 832)³⁵ Den hegemoniske maskuliniteten ligg altså på toppen av hierarkiet. I midten av hierarkiet ligg den delaktige maskuliniteten og i botn den underordna maskuliniteten. I tillegg nemner Connell ein marginalisert maskulinitet. Årsaka til at ho nyttar eit maskulinitetshierarki er for å studere korleis menns dominans over kvinner blir halde opp på samfunnsnivå, men også korleis ulike typar av maskulinitetar påverkar handlingsrommet til mannen. Connell understrekar at maskulinitet, på same måte som kjønn, er ein sosial, historisk og konvensjonelt bestemt praksis. Maskulinitet er stadig knytt til kropp og performativitet, og eksisterer i kontrast til feminitet (Connell, 1995, s. 75)³⁶.

Det er ifølgje Connell svært få menn som oppnår hegemonisk maskulinitet og det kan på mange måtar reknast som eit uoppnåeleg mannsideal. Likevel er det nokon som ligg tettare inntil definisjonen. Ho definerer hegemonisk maskulinitet som den konfigurasjonen av ein kjønnspraksis som inneheld det aksepterte svaret på spørsmålet om patriarkatets legitimitet (Connell, 1995, s. 115). Det er altså den maskuliniteten som er rekna som den ideale maskuliniteten i eit heteronormativt samfunn (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 832).³⁷

Dei som kanskje er mest iaugefallande berarar av hegemonisk maskulinitet er ifølgje Connell ikkje nødvendigvis dei med mest makt. På den eine sida kan til dømes fiktive teikneseriefigarar vere i det hegemoniske mønsteret. På den andre sida kan ein mann med stor institusjonell makt likevel ligge langt unna det hegemoniske mønsteret i privatlivet. Til tross for dette hevdar Connell at hegemoni truleg blir skapt dersom det finst eit samband mellom kulturelle ideal og institusjonell makt (Connell, 1995, s. 115).

³⁵ Omgrepet hegemoni kjem frå Antonio Gramscis analyse over klasserelasjonar og viser til den kulturelle dynamikken som gjer til at ei gruppe kan oppretthalde den leiande samfunnsposisjonen (Connell, 2008, s. 115).

³⁶ Eg nyttar ei svenske omsetjinga av *Masculinities* frå 2008.

³⁷ Heteronormativitet er alle institusjonar og aspekt ved samfunnet som løftar fram heteroseksualitet som ei naturgitt norm (Ambjörnsson, 2006, s. 52). Omgrepet heng saman med det Butler kallar for den heteroseksuelle matrisa. Ifølgje Butler er det innanfor den heteroseksuelle matrisa berre mogleg for menneske å identifisere seg som kvinne eller mann, at desse kjønna er tiltrekte av kvarandre og at kjønna gjensidig utelet kvarandre når det gjeld kropp og åtferd (Butler, 2007, s. 48).

Vidare ned i maskulinitetshierarkiet ligg den delaktige maskuliniteten som ifølgje Connell vil vere gjeldande for dei fleste menn. Sjølv om det er få menn som følgjer det hegemoniske mønsteret får majoriteten av menn fordelar av denne maskuliniteten fordi vinn på den underordna stillinga til kvinnene (Connell, 1995, s. 117). I botn av maskulinitetshierarkiet ligg den underordnande maskuliniteten. Den mest iaugefallande gruppa i den underordna maskuliniteten er homofile menn. Men også heterofile menn kan plasserast her. Det er til dømes dei som ikkje kan få barn eller dei som ikkje klarer å ta vare på seg sjølv (Connell, 1995, s. 116).

Underordna, delaktig og hegemonisk maskulinitet er indre relasjonar i kjønnsordningar og derfor definert i relasjon til kvarandre. Samspel mellom andre strukturar som til dømes klasse og etnisk identitet skaper ifølgje Connell ytterlegare koplingar mellom ulike maskulinitetar. Det oppstår marginalisering i relasjonen mellom maskulinitetar i til dømes dominante og underordna klassar. Connell meiner at marginalisering alltid høyrer saman med autorisasjonen av den dominerande gruppas hegemoniske maskulinitet (Connell, 1995, s. 119). På den måten kan individ frå ei marginalisert gruppe høyre til den hegemoniske maskuliniteten, men gruppa er likevel marginalisert. Connell understrekar at termar som hegemonisk maskulinitet og marginalisert maskulinitet ikkje tyder ein spesifikk karaktertype, men er konfigurasjonar av ein praktikk som er skapt i særskilde situasjonar i ein foranderleg relasjonsstruktur (Connell, 1995, s. 120).

Idéhistorikar Claes Ekenstam skriv om historia til mannleg gråt i *Rädd att falla: Studier i manlighet*. Han nyttar ikkje Connells omgrep hegemonisk maskulinitet, men nyttar omgrepsapparatet mannleg og ikkje-mannleg. Som fleire andre forskarar, peikar Ekenstam på framveksten av det såkalla moderne mannsideal i den europeiske kulturen rundt 1800 som årsak til dei mannlege tårenes fall (Ekenstam, 1998, s. 51). Før dette var mannleg gråt langt meir akseptert. Dette viser seg til dømes i dei litterære arkiva over massegråt av mellomalderens krigarar eller blant antikke heltar som Odyssevs og Aeneas (Ekenstam, 1998, s. 56). I den tidlege viktoriaanske epoken var det allereie allment etablert at kvinner var meir emosjonelle enn menn.³⁸ Inntoget til det moderne mannsidealet rundt 1800 gjer til at menns tårer blei rekna som ikkje-mannlege, altså ei lågare grad for maskulinitet. Maskulinitetshierarkiet til Connell tilbyr eit rammeverk der ein kan analysere ulike typar av maskulinitetar utifrå korleis dei mannlege karakterane græt.

³⁸ Det som er interessant er at sinne og seksuelle kjensler ikkje var å rekne som emosjonar og i alle fall ikkje knytt til kvinnelege kjensler (Ekenstam, 1998, s. 52).

4. Analyse

Fred og *Jerusalem* blir analysert ved hjelp av ei kontekstbasert nærlesing med ein komparativ analysemetode for å svare på problemstillinga: Kva er tårenes funksjonar i *Fred* av Arne Garborg og *Jerusalem* av Selma Lagerlöf? Det første forskingsspørsmålet handlar om kven som græt. Er skildringar av tårer avhengig av den som græt – om det er kvinner, menn, born eller om tårene er kollektivt felt? Den andre forskingsspørsmålet er interessert i tårer i ein religiøs kontekst. Kva slags funksjon får dei sakrale tårene, altså dei tårene som blir felt i nærleik til Gud? Det tredje forskingsspørsmålet lurar på kvifor bonden kan gråte, dersom han er eit symbol på nasjonens sunne kjerne, når gråt på 1800-talet blei rekna som ei feminin svakheit? Det vil gjennomgåande bli undersøkt korleis tårene er skildra basert på kven som græt, hovudsakleg om det er mannlege karakterar eller kvinnelege karakterar som græt. I *Fred* er det hovudsakleg éin representant for mannlege tårer og éin representant for kvinnelege tårer, nemleg ekteparet Enok og Anna Haave. I *Jerusalem* er det fleire representantar for kvinnelege og mannlege tårer. Oppgåva undersøker hovudsakleg dei mannlege tårene til Stor Ingmar, Ingmar og Gabriel og dei kvinnelege tårene til Brita, Gertrud, Karin og Barbro.

Tårene i romanane blir samanlikna undervegs og hovudsakleg inndelt tematisk. Det blir samanlikna innanfor den enkelte roman og på tvers av romanane. Eg vel å organisere analysen meir tematisk framfor å analysere den enkelte roman for seg sjølv. Det er fordi eg ser det som hensiktsmessig og truleg meir pedagogisk sidan eg unngår overflødige gjentakingar. Det er tydeleg markert når eg analyserer ein enkelt roman, men også kan det førekomme enkle samanlikningar. Det er fleire døme på gråt i romanane som ikkje blir analysert. Det er av openberre årsaker som plassmangel, men også fordi funksjonen til tårene kan vere veldig liknande innfor den same karakteren. Eg plasserer nokre av døma i fotnotar.

Analysen byrjar med eit handlingsreferat over romanane. Deretter undersøker eg emosjonane til bøndenes motstykke – fantane i *Fred* og den lokale «orientalske» befolkninga i *Jerusalem*. Kan motstykkas emosjonar seie oss noko om bondens tårer? Vidare blir mitt omgrep semitårer analysert og samanlikna på tvers av romanane. Eg skal etter det analysere og samanlikne dei sakrale tårene, dei som blir felt i nærleik til Gud. Etter det analyserer eg tårene i tre kjærleiksforhold i *Jerusalem* – Brita/Ingmar (prologen), Gertrud/Ingmar og Barbro og Ingmar. Så vil eg sjå nærmare på dei kvinnelege tårene i *Fred* for deretter å undersøke tårer som teikn på sjukdom i *Fred*. Deretter analyserer eg den personifiserte og besjelande gråten, først barnetårer i *Fred* og deretter besjeling av naturens tårer i *Jerusalem*. Avslutningsvis analyserer og samanliknar eg romananes kollektive tårer.

4.1 Handlingsreferat

4.1.1 *Fred*

Romanen *Fred* byrjar med skildringar av Jæren og Jærbuen. Som skildringane av det jærsket uveret er det uver i bonden Enok Hoves indre. Han grublar over korleis han skal komme seg unna Satan og helvetes avgrunn. Ifølgje han er løysinga å be Gud vise vegen til omvending. Det er etter dødsfallet til Napolon Storbrekke, ein alkoholisert bonde som inviterer Enok i eit bygdebryllaup, at Enok møter sine første sjelekvalar. Han tenker over tidlegare synder og ber Gud om nåde, men får ikkje svar. Etter gravferda lir Enok gjennom mareritt og vonde tankar om undergang. Men i ein draum grip han Jesus si hand og reknar seg som omvend. Enok meiner han lever i eitt med Guds vilje, men familien viser stor misnøye over at dei til dømes skal leve svært sparsamt på mat, ikkje drikke kaffi, få heimeundervisning og berre lese andaktslitteratur. Han får det for seg at dei skal opne huset til fantar, eit omreisande folk. Heile familien blir beden om å innordne seg dei nye reglane, særleg kona hans Anna og sonen Gunnar. Protesterer Gunnar får han ris og Anna blir ignorert. Enok meiner det no går for godt og han undrar seg om han burde selje alt han eig og gi det til dei fattige. Når Fante-Tomas spør om sonen Carolus Magnus kan få bu hos familien Haave, tolkar Enok det som ein prøvelse frå Gud. Enok meiner han kan gjere folk ut av fanteguten. Noko seinare lånar Carolus pengar av Gunnar. Medan Carolus er i byen for å kjøpe ei lue til Gunnar ber Enok om å låne pengar frå sonen. Gunnar lyg og seier han har mista pengepungen og får heftig juling. Enok blir konfrontert med åtferda si av fleire og legen spør Enok om han har blitt galen. Igjen oppstår sjelekvalar hos Enok, men ein prat med presten Meier gjer han godt. Ifølgje Enok har det ikkje blitt folk av fanteguten. Carolus stikk av og Enok gir Gunnar lov til å flytte til byen for å arbeide. Enok føler han blir straffa av Gud fordi han ikkje har gjort nok. Alle bønene til Gud er til ingen nytte og han er sikker på at djevelen er i han. Det toppar seg når Carolus og fantane stel verdisaker frå han. No vil han ikkje lenger reise i kyrkja eller lese bibelen. Etter fleire mareritt sender Anna bod på Lars Danielsen, mannen som ein gong tidlegare hadde fått Enok på betre tankar. Men denne gongen hjelper det ikkje. Enoks mørke tek overhand og i eit sjølvordsforsøk går han mot eit vatn. Han stansar i tide og kjenner seg frest av Gud. Fleire kjem på besøk hos han, som Kjistina Ramstad, gamlekjærasten til Enok. Ho ber han om å kome på andre tankar. Gunnar kjem heim og ser den nedbrotne faren sin som ber han om å ta over garden, men Gunnar har gjort ei jente gravid og reiser til Amerika. Enok får greie på kva som har skjedd og kjenner seg igjen dratt til vatnet. Denne gongen hoppar han uti og druknar seg.

4.1.2 Jerusalem

Jerusalems første del utspelar seg i bygda Dalarna i Sverige og sirkulerer særleg rundt Ingmarslekta på Ingmargarden, ei slekt og ein gard som har eksistert i bygda i hundrevis av år. Stor Ingmar døyrtidleg i romanen (mannen vi blir kjend med i ein prolog) og sonen hans Ingmar Ingmarsson blir sendt for å bu med læremeisteren Storm, kona hans Stina og dottera Gertrud. Ingmar og Gertrud veks opp saman og innleiar i ungdommen eit kjærleiksforhold. Karin, Ingmars eldste søster, tek saman med mannen Eljas over Ingmargarden. Eljas bryt ryggen i fylla og blir sengeliggande. Før han døyrtidleg gøymmer han vekk arven til Karin i eit putevar. Ein dag dukkar vekkingspredikanten Hellgum opp i Dalarna. Han vil omvende folket til si kristne tru, som blant anna handlar om at Jesus vil kome attende i Jerusalem. Følgjarane får namnet hellgumianarar og fleire av bygdefolket lar seg omvende, til dømes Fält, Birger, Gunhild, Gabriel, Karin, Halvor og Gertrud. Hellgum ber dei som kjenner seg kalla om å reise til Jerusalem for å leve i ein koloni med likesinna. Karin og Halvor kjenner kallet og auksjonerer Ingmargarden for å få pengar til å reise. Ingmar vil kjøpe garden, men sidan Eljas rota vekk arven har han ikkje råd. Den rike Berger Sven Persson kjøper garden, men er villig til å gi Ingmar garden dersom han giftar seg med dottera hans Barbro. Ingmar bryt forlovinga med Gertrud for å få garden. Gertrud finn den gøynde arven og gir han til Ingmar på bryllaupsdagen før ho reiser til Jerusalem med hellgumianarane. I romanens andre del er svenskane komne til Jerusalem. Her blir fleire febersjuka og døyrtidleg, blant desse døyrtidleg Birger, Gunhild og Greta, dottera til Halvor og Karin. I Dalarna har Barbro og Ingmar flytta inn på Ingmargarden. Dei talar lite med kvarandre og Ingmar tenker framleis på Gertrud. Barbro ber han om å reise til Jerusalem for å hente tilbake Gertrud. Han reiser, men innser at det er Barbro han elsker. Gertrud har lenge følgt med på ein dervisj, som ho trur er Jesus, men når ho og Ingmar blir vitne til eit sufismeritual er illusjonen broten. Ho godtar å reise tilbake til Jerusalem og tar med seg Gabriel, som i løpet av opphaldet har forelska seg i henne. Medan Ingmar er i Jerusalem føder Barbro ein gut og ho er redd det er ei slektsforbanning som rår over henne. Ifølgje legenda blir alle guteborn i slekta fødte idiotar, altså med eit handikapp. Ho vil eigentleg skilje seg frå Ingmar fordi ho kjenner skuldskensle overfor Gertrud og fordi ho fryktar at slektsforbanninga vil øydelegge Ingmarslekta. Barbro tenker å la guten døytidleg, men bestemmer seg for å heller setje ut rykte om at Ingmar ikkje er far til barnet. Ingmar er tilbake i Dalarna og møter Barbro på dødsleie til sin nære venn Stark Ingmar. Han insisterer på at barnet skal døypast før han døyrtidleg. Det blir avslørt at Ingmar er far til barnet, som viser seg å ikkje vere ein idiot, og dei ender opp med å gjenoppta ekteskapet.

4.2 Bondens motpartar

Den tidlegare forskinga på *Fred* og *Jerusalem* har begge vektlagt bondens posisjon. I Lagerlöfs samtid blei ho hylla for bondeskildringane i *Jerusalem* fordi ein meinte at bøndene blei skildra som fullstendige menneske med emosjonell djupne. Det er fleire som har stempla Garborgs *Fred* som ein bonderoman fordi ein meiner den gir inngåande skildringar av eit bondesamfunn i endring. Det er interessant at begge desse romanane inkluderer motpartar til bøndene: Fantane i *Fred* og Orienten i *Jerusalem*. Desse motpartane står i kontrast til det norske og det svenske i sine respektive lands nasjonale diskurs rundt hundreårsskifte.

I det gamle bondesamfunnet stod odelsideologien sterk. Den gir tradisjonelt den eldste sonen rett, men også ei plikt, til å overta gardsdrift. På den måten bur den same slekta i same bustad i generasjonar. I *Fred* grublar Enok over kva som er Guds vilje og kva som er den optimale måten å leve ein gudfryktig og nøktern livsførsel. Han les i Bibelen om når Jesus seier: «Tag allt dit Gods og giv det til de Fattige.» (Garborg, s. 108)³⁹ Det fører til at han meiner nøkternheit i den reinaste form tyder asketisisme, altså at han må gi slipp på alt jordisk. Enok står derfor overfor eit dilemma mellom to motstridande begjær – begjæret til garden og til trua.

Enok klarer likevel å rettferdiggjere ein kombinasjon av begjæra ved å la den unge fanten Carolus Magnus bu på garden.⁴⁰ På midten av 1800-talet var fanten den rake motsetninga til bonden. Fanten busette seg ikkje fast fordi dei tradisjonelt var eit vandrane folk. *Fred* er eit litterært døme på eit mislukka forsøk på å gjere vandreulturen bufast. Enok tenker at dersom han opnar heimen sin til dei eigedomslause vil det vere mogleg å foreine måten han tolka religionen på med gardsdrifta. Fant blir av mange rekna som ei politisk ukorrekt, nedsetjande og utdatert nemning på ei omreisande folkegruppe med tilhørsle til Noreg. Omgrepet blir nytta i romanen fordi det var i bruk i Garborgs samtid. Samfunnsforskar og teolog Eilert Sundt gav i 1850 ut *Beretning om Fante- eller Landstrygerfolket i Norge* etter å ha jobba som lærar ved Christiania tukthus.⁴¹ Han skriv at fantar er ei stigmatisert gruppe i Noreg:

³⁹ Dette kan til dømes lesast i Matteusevangeliet: «Jesus sa til han: «Vil du vera heilhjarta, så gå bort og sel det du eig, og gjev det til dei fattige. Då skal du få ein skatt i himmelen. Kom så og følg meg!» (Matt 19,21)

⁴⁰ Martin Johan Mathiassen Schou (1849-1919) er, ifølgje Garborg, modell for Carolus Magnus. Med boka *Paa Fantestien* (1893) blei Schou den første nordmannen til å skrive bok om romanifolket. Garborg skreiv forordet til boka. Schou og Garborg møtte kvarandre på lærarstudiet der Schou lærte romani til Garborg. Dei utveksla brev med innslag av romani (Sørbo, 2015, s. 29).

⁴¹ Tuktehuse i Christiane fungerte på denne tida som fengsel og arbeids- og forbetringsanstalt. Her sat blant anna prostituerte, tiggjarar og heimslause som kunne få lese- og skriveopplæring (Sundt, 1852, s. 85)

(...) af Almuens Tale let at mærke, at disse Folk i Almindelighed ere Gjenstand for megen Mistillid, Frygt og Uvillie og alle de ufordelagtige Bibetydninger, der, som det ovenfor vistes, lidt efter lidt i Sprogbrugen knyttedes til Ordet «Fant» (en Fremmed), træde især frem, naar det bruges til at betegne disse fordægtige Fremmede. (Sundt, 1852, s. 6)

Fantane var eit marginalisert folk og det ser vi også i *Fred*. Når Carolus flyttar inn er Enok imponert over at han interesserer seg for andaktslitteratur, men han nedvurderer likevel Carolus: «Det var vel so, at Fante-Arta ofte stakk fram; men han hadde daa vore so mykje hjaa Folk, at han var fri det verste.» (Garborg, s. 136) Enok reknar ikkje fantar som folk og målsetjinga hans er derfor å gjere folk av Carolus. Det er for så vidt også Eilert Sundt si målsetting (Sundt, 1852, s. 1). Men Carolus får etter ei tid nok av det religiøse regimet og reiser frå garden. I eit eige kapittel, fantekapittelet, reiser Carolus tilbake til Haave-garden saman med faren Fante-Tomas for å stele sølvtoy. På landevegen møter han den gravide kjærasten sin Katrine og dei to blir tatt av lensmannen og sett i arrest. Her kjenner Carolus seg sørgmodig og vil uttrykke sorga si til Katrine: «Han maatte faa sagt henne sine Tankar og si Sorg.» (Garborg, s. 303) Denne sorga blir ikkje uttrykt med tårer, men med song. Paret sit i kvar sine fangeceller og syng songar om kjærleik, truskap og tolmod på språket romani.

Ifølgje Jan Inge Sørbo er det eit karnevalistisk preg over å inkludere blide og lure fantar i ei forteljing om ein tungsindig og strengt religiøs mann (Sørbo, 2015, s. 189). Eg er veldig einig i det. Carolus bidrar med humor og vitalitet i forteljinga. Han er skildra som fri fordi han gjer akkurat som han vil. Når han ikkje lenger vil vere under Enoks kontroll stikk han av og når han blir tatt for tjuveri syng han i arresten. Maskuliniteten til Carolus kan i utgangspunktet definerast som marginalisert på grunn av folkegruppa han høyrer til. Likevel klatrar han i hierarkiet når han blir bufast. Romanen skildrar fantane som late og skitne tjuvar, men dei blir også skildra som morosame og varme. Uansett er dei skildra meir som eindimensjonale karakterar enn mennesker med emosjonell djupe. Det er ikkje ei tåre i sikte og det uavhengig av situasjon. Slik blir fantane ein viktig kontrast og motstykke til Enoks tunge sinn der tårer som karaktertrekk høyrer til bufaste bønder.

I *Jerusalems* andre del følgjer vi hovudsakleg dei svenske utvandrarane og derfor er det naturleg at vi får innsikt i deira kjensleliv. Det er likevel interessant at tårer er noko som hovudsakleg er øyremarka dei svenske utvandrarane. Unntaket er tolken Eliahu. Han er skildra som ein ung og fattig mann frå Jaffa, men sidan han tok utdanning på ein god misjonsskule kan han snakke sju språk. Eliahu adopterer fleire vestlege syn på Jerusalem gjennom interaksjon med vestlege turistar. Han tenker til dømes at Jerusalem er i forfall og er

lite utvikla samanlikna med Europa og Amerika. Her konstruera Lagerlöf bilete av Jerusalem som tradisjonelt og industrifattig. Når Eliahu høyrer om religiøsitet til gordonistane meiner han dei er sende frå Gud for å lære dei ulike kristne retningane i Jerusalem å leve i einigheit. Lisbeth Stenberg meiner gordonistane, gjennom Eliahu, blir tildelt ein moralsk overlegen eigenskap: «Här ges dessa svenskar och amerikanare en makt grundad i en moralisk överlägsenhet som bygger på den borgerliga dygden framför andra, självkontroll.» (Stenberg, 1995, s. 52) Lagerlöf framstiller gordonistane med sjølvkontroll i motsetnad til dei andre religiøse gruppene i Jerusalem. Dei amerikanske gordonistane skal til å reise tilbake til Chicago og Eliahu byrjar å gråte når orda ikkje lenger strekk til:

Jag vet, att det är Guds vilja, jag vet, att Gud vill det. Han kommer att visa er, att han vill det. Och när han till sist förstod, att han inte kunde utöva någon verkan på amerikanarna, skyndade han med tårar i ögonen ut ur rummet. (Lagerlöf, s. 314)

I «The Fatherland and the Holy Land» hevdar Jenny Bergenmar at dei ikkje-vestlege karakterane aldri blir fullstendige subjekt sidan romanen er skriven i ein nasjonal diskurs (Bergenmar, 2021, s. 465). Eg er einig i det, men meiner det er eit lite unntak for Eliahu. Eg meiner han i det tårefylte augeblikket blir eit subjekt og han blir menneskeleggjort når han græt. Tårene er også meningsberande for gordonistane sitt opphald i Jerusalem. Det blir storm den dagen dei skal reise og det fører til at dei blir: «Vi tror nu alla, att det är, som ni sa, Eliahu. Vi ska stanna i Palestina. Gud vill det.» (Lagerlöf, s. 315) Med Eliahus tårer vil Lagerlöf vise at det finst menneske i dette området som har ein vestleg tankegang. Og fordi Eliahu græt liknar han meir på dei vestlege gordonistane samanlikna med den lokale befolkninga i Jerusalem. Lagerlöf skildrar lokalbefolkninga som til dømes skremmande, skitne og at nokre muslimske kvinner ser ut som spøkelse. Carolus og Eliahu høyrer begge til marginaliserte grupper i romanuniversa. Likevel kan Eliahu og Carolus klatre innanfor den dominerande gruppa når dei arbeider for dei eller bur saman med dei.

Motsetnadspara fant/bonde og den «orientalske» befolkninga/bonden bidrar til å definere kvarandre – også i relasjon til tårer. I *Fred* blir fanten skildra som ein meir eindimensjonal karakter utan emosjonell djupne. I *Jerusalem* blir den lokale befolkninga skildra overflattisk. Unntaket er tolken Eliahu som græt fordi tankegangen hans liknar dei vestlege gordonistane. Eindimensjonale og negative skildringar av motpartane gjer til at bøndenes emosjonar, gjennom tårene, blir framheva som menneskelege. At tårer ikkje oppstår blant bøndenes motpartar styrkar ideen om bonden som nasjonens kjerne.

4.3 Semitårenes semantikk

Å gråte er ei spesifikk handling som forutset tårer og det er derfor temmeleg enkelt å fastslå om nokon græt eller ikkje. Likevel er det verdt å undersøke situasjonane der gråt ikkje eksplisitt oppstår, men heller delvis oppstår. Eg introduserer omgrepet semitårer om tårer som pressar på ved til dømes skjelvingar i stemma eller blanke auge. Semitårer reflekterer ønska til karakterane om ikkje å vise tårer og der dei klarer å halde dei tilbake. Vi finn semitårer i både *Fred* og *Jerusalem*, men hyppigast i *Jerusalem*. Det er fleire kvinnelege karakterar i *Jerusalem* som utøver semitårer, men fordi dei byrjar å gråte relativt raskt etterpå er dei ikkje inkludert her.

4.3.1 Enoks semitårer

Det er få døme på semitårer i *Fred*, men dei to tilfella som finst blir begge utført av Enok og oppstår under religiøs rettleiing. Enok er generelt tonedøv overfor familien og særleg Annas protestar mot dei nye husreglane. Likevel støyter han på tvil og ber Gud om styrke til å leve ut det strenge levesettet:

Han bad til Gud um eit sterkt Ord til aa stengja Verda fraa seg med, og daa han ein Dag i desse Tankar slog upp Bibelen, fall Augo hans paa det Jesu Ord: ‘Sørger ikke for den Dag i Morgen.’ Det var Ordet. Han lyfte Augo til Himmelen og takka Gud. (...) Han vart vaat i Augo av Glede og Takk. (Garborg, s. 88-89)

Sjølv om det er tilfeldig at Enok les akkurat desse orda reknar han det som eit teikn frå Gud. Han insisterer, som melodramaet, på at tilfeldigheter er skjebnebestemt (Brooks, 1976, s. 145). Motivasjonen for å søke råd hos ei høgare makt er å legitimere oppførselen sin. Garborg tar i bruk den retoriske figuren apostrofe ved å la Enok vende auga mot den han talar til, altså den ikkje-synlege Gud (Eide, 1999, s. 28). Ifølgje Peter Brooks er den melodramatiske retorikken dominert av retoriske figurar (Brooks, 1976, s. 67). Enok blir våt i auga av glede og takk fordi han har Gud i ryggen. Han ser bibelordet som ei guddommeleg gåve og er takksam over å vere mottakar av Guds heilagdom. Tårer som blir felt av denne årsaka var utbreidd i kristen mellomalder (Nagy, 2004, s. 130). Han er altså takksam fordi han har fått eit guddommeleg argument for å ignorere Annas misnøye.

Ifølgje Åsfrid Svensen følgjer Enok det patriarkalske mønsteret som noko sjølvsgatt (Svensen, 1978, s. 72). No har han i alle fall Guds legitimitet for å oppretthalde den patriarkalske ordninga. Enok kan, i størsteparten av romanen, enkelt plasserast innanfor ein deltakande maskulinitet i Raewyn Connells maskulinitetshierarki (Connell, 2008, s. 117).

Sjølv om Enok er skildra som klok og vakker representerer han ikkje ein hegemonisk maskulinitet. Han har ikkje nok rikdom eller makt i lokalsamfunnet. Men han drar utvilsamt nytte av å vere mann i dette samfunnet sidan han kan utøve all makt i sin eigen husstand.

Det andre tilfellet av semitårer resulterer også i våte auge etter religiøse grublingar. Denne gongen ber Enok om rettleiing frå presten Meier. Han spør presten om han bør selje garden for å fri seg frå alt verdsleg, men presten meiner slike tankar like godt kan kome frå djevelen. Deretter takkar presten Enok, på vegne av fattigkommisjonen, for at han opna garden for fantane. Dei rosande orda gjer noko med Enok: «Det ljøsna for han Enok. Han vart vaat i Augo og tok Presten i Handa; Takk, Far, Takk...» (Garborg, s. 188-189) Kroppen reagerer med våte auge både når Enok kjenner seg takksam overfor Gud og presten. Den openberre skilnaden er at han takkar Gud ved å vende auga mot himmelen, men tar presten i handa. Bakgrunnen for rådføringa er likevel den same. Enok vil forsikre seg om at det han gjer er religiøst forsvarleg, men det er først når presten takkar *han* at auga blir våte. Den typografiske ellipsen markerer ein pause i talen, men Enok utelet å tale vidare.⁴² Dette kan tyde på at han stoppar seg sjølv i frykt for at tårene skal trille. I tillegg er han i det offentlege rommet og bør utifrå 1800-talets tårenorm halde tårene for seg sjølv (Johannisson, 2010, 112).

Det er berre Enok som utøve semitårer i *Fred*. Det er elles tydelege tårer når Enok og andre karakterar græt. Semitårene oppstår fordi han oppsøker religiøs rettleiing hos Gud og presten. Dei våte auga skaper ein parallell mellom rettleiingane. Når han får svara han vil ha blir han rørt til våte auge og fylt med takksemnd fordi religiøse autoritetar godkjenner livsførselen hans. Hos presten er det likevel viktigare å eventuelt halde tårene tilbake enn når han er heime åleine med bibelen sin.

4.3.2 Semitårer i Ingmarslekta

I Lagerlöfs *Jerusalem* er det ulike typar av semitårer. Dei første semitårene finn vi i romanens prolog «Inledning: Ingmarssönerna» og oppstår, som hos Enok, under ei rettleiing av himmelsk karakter.⁴³ Lagerlöf har tidlegare skrive om Ingmarslekta i novella «Gudsfreden» frå 1899.⁴⁴ Prologen er utforma som ei novelle og byrjar med skildringa av ein ung mann ved

⁴² Ei ellipse er i språkvitskapen ein forkorta uttrykksmåte. Den vanlegaste typen for ellipse er når ei setning uttrykker noko som er underforstått, men ikkje uttalt. Ei typografisk ellipse er tre punktum etter kvarande for å markere pause eller at bokstavar eller ord manglar i ei setning (Hagemann, 2021).

⁴³ «Ingmarssönerna» blei publisert som novelle i Bonniers *Svea Folk-kalender* (1901). Victor Sjöström filmatiserte novella og spelte sjølv rolla som Ingmar i stumfilmen *Ingmarssönerna* (1919).

⁴⁴ «Gudsfreden» skildrar Ingmar Ingmarsson, som bryt med bodet om gudsfreden når han går på bjørnejakt første juledag. Familien svarar med brotet ved å gravlegge han i den største enkelheit i staden for den

namn Ingmar som pløyer åkeren sin.⁴⁵ Ingmar tenker på korleis den avdøde faren, også kalla Ingmar, har det i himmelen. Han visualiserer dette sterkt og byrjar ein samtale, eigentleg ein indre monolog, med faren. Monologen er i moderne og realistiske romanar ofte rekna som ein stilisert og urealistisk markør som minner om teater, opera, klassiske tragediar og melodrama (Brooks, 1976, s. 49). Denne monologen inneheld altså semitårer. Ingmar er rådvill i spørsmålet om kva han skal gjere med kona Brita, som er dømd for barnemord, når ho kjem ut av fengsel.⁴⁶ På mange måtar er dette problemet allereie blitt løyst. Faren til Brita vil sende henne til Amerika, mora hennar har frigitt Ingmar alt ansvar og mora til Ingmar vil forlate garden dersom han tek Brita tilbake. Likevel søker Ingmar råd hos den døde faren sin. Når Ingmar fortel om barnemordet seier han: «(...) far hör hur jag skälver på rösten.» (Lagerlöf, s. 22) Han vil formidle at situasjonen er utfordrande å snakke om, i alle fall utan å bli emosjonelt påverka. Når han skal til å snakke om barnemordet seier han: «Då får jag nästan tårarna i ögonen (...)» (Lagerlöf, s. 22)⁴⁷ Det er viktig for Ingmar å påpeike overfor faren at han skjelv i stemma og at han nesten byrjar å gråte. Det gjer han for vise at situasjonen er vanskeleg, men at han likevel klarer å beherske seg. Sjølv om samtalen er konstruert i Ingmars sinn er ikkje tårene velkomne når kjensla av farens nærleik er såpass sterk. Det er tydeleg at Ingmar har lært, blant anna gjennom å observere faren, at tårer ikkje er eigna for ein maskulin mann.

Ingmarsonane er sjølv definisjonen på hegemonisk maskulinitet, altså bygdas fremste døme på ideell maskulinitet. Dei er kanskje ikkje så vakre av utsjånad, men er skildra som arbeidsame, rettvise og ikkje minst berarar av tradisjon. Denne patriarkalske bondetradisjonen har ein gard som har vore i bygda i hundrevis av år og med ein mannleg storbonde som leiarskikkelse. Ein Ingmarson kan derfor legitimere sin dominerande maskulinitet på grunn av slektsnamnet, men han må likevel vise seg verdig denne posisjonen. Semitårene viser at Ingmar vil understreke årsaka til dei kroppslege reaksjonane overfor faren. Ingmar vil rettferdiggjere semitårene for å oppretthalde ein maskulin sjølvkontroll over emosjonane.

praktgravferda konvensjonen påbyr. Den originale ideen var å bruke «Gudsfreden» som prolog til *Jerusalem*. Det finst ei direkte tilvising til bjørnejakta frå «Gudsfreden» i *Jerusalem* for å understreke slektskapet.

⁴⁵ Den første setninga i *Jerusalem* «Det var en ung karl, som gick och plöjde sitt träde en sommarmorgon.» er inspirert av byrjinga av Henrik Pontoppidans andre del av *Det forjættede Land* (1891-1895): «Der gik en Mand og pløjede oppe paa de høje Agre nordenpaa Vejlbj.» Pontoppidans verk tar for seg ei religiøse vekkingsrørsle på den danske landsbygda (Edström, 2002, s. 292).

⁴⁶ Inspirasjonen til innleiingsnovella er henta frå ein notis i *Dagens Nyheter Malmöupplaga* frå 9. september 1896 (Lindqvist ref. i Edström, 2002, s. 299). Notisen fortel om ein ung mann frå ein velstående bondeheim som henta forloveden sin, ei jente frå fattige kår, frå fengselet etter å ha sona straff for barnemord.

⁴⁷ I originalutgåva står det: «Då får jag nästan tårarna i halsen (...)» (Lagerlöf, 1901, s. 23)

Den Ingmar vi følgjer i prologen (kalla Stor Ingmar i romanen) er faren til den Ingmar vi følgjer i resten av romanen. Stor Ingmar dør i ei ulykke etter å ha redda eit par ungar frå å drukne.⁴⁸ Det er Ingmar, eit barn på det tidspunktet, som finn sin døande far. Han må anstrenge seg for å fortelje om dødsfallet: «Gossen satt och sväljde en stund, som om gråten hade kommit honom i halsen. (...) Ingmar ansträngde sig för att fortsätta.» (Lagerlöf, s. 78) Sjølv om Ingmar er eit barn som nettopp har vore vitne til farens død er gråten ikkje velkommen. Det kan vitne om ei lærd maskulinitetsnorm som stansar han frå å gråte, i alle fall framfor folk. Ingmar svelger ei stund før han klarer å prate og gjer det fordi det kan virke som om gråten har sett seg i halsen. Strupen er stemma sitt organ og det er umogleg å prate og svelge samtidig. Når Ingmar svelger på grunn av gråten oppstår eit knebla uttrykk. Ingmar har store problem med å uttrykke seg, noko Stanley Cavell meiner handlar om ei frykt for total uttrykkslausheit (Cavell, 1996, s. 43). Svelginga målar eit bilete av ein som prøver å stå imot gråten og som fryktar at den vil blottstille han. Barnet Ingmar opprettheld maskulinitetsnorma ved å avstå frå å gråte når han fortel om Stor Ingmars dødsfall.

Semitårene fortset når Ingmar blir ein ung mann. Denne gongen ønsker han også å undertrykke gråten. Semitårene oppstår igjen i relasjon til Gertrud, jenta han er forelska i. Gertrud har brukt mykje tid med Hellgum, leiaren for den nye vekkingsrørsla, og ho har bestemt seg for å slutte seg til rørsla. Karin Ingmarsdotter, søstera til Ingmar, fortel han om det og Ingmar reagerer på ein kroppsleg måte:

Ingmars läpp började darra. Det var, som hade han gått och väntat hela dagen på att bli skjuten, och nu kom skottet. Nu for kulan in i kroppen på honom. – Jaså, hon vill nu till er, sade han med nästan ohörbar röst. (Lagerlöf, s. 162)

Den synlege kroppen viser ei skjelvande leppe og ei nesten uhøyrleg stemme, men det som skjer skjult i Ingmars kropp er langt meir dramatisk. Ei kule gjennom kroppen gjer fysisk vondt og er potensielt dødeleg. Lagerlöf gir Ingmar ei fysisk og maskulin samanlikning av den emosjonelle smerta han kjenner på. Den indre smerta viser seg på overflata, men den skal for alt det er verdt undertrykkast og i alle fall ikkje gå over i gråt. Det som skjer inni kroppen er hemmeleg for omverda, men semitårene viser seg fysisk på ansiktet og i stemma. Peter Brooks meiner det melodramatiske «alt». Dette peikar alltid utover seg sjølv og kan bli forstått som ei ekspresjonistisk framstilling av førestillingar som er skjult eller underforstått

⁴⁸ I redningscena kan han høyre barnegråt: «Barnen kom så nära, att han såg deras små förskrämda ansikten och hörde deras gråt.» (Lagerlöf, s. 66) Gråten skaper eit auditivt bilete av distansen mellom Stor Ingmar og barna, noko som gir håp for ei mogleg redning.

innanfor eit individ (Brooks, 1976, s. 4). Semitårene viser at Ingmar endrar den fysiske åtferda si i små augeblikk der kroppens indre så vidt skin igjennom og viser det skjulte.

Under auksjonen av Ingmargarden, romanens vendepunkt, er det fleire teikn på semitårer hos Ingmar. Karin Ingmarsdotter skal selje familiegarden for å skaffe pengar til å emigrere til Jerusalem. Under auksjonen er skildringane av Ingmars indre sentral. Han står einsam og stum bakarst i lokalet. For kvart slag auksjonshammaren slår føler Ingmar slaget på innsida av kroppen: «Der gick åter en ryckning genom hela Ingmars kropp. Hans läpp darrade, och han arbetade för att kunna få fram ett par ord.» (Lagerlöf, s. 233) Som når Ingmar kjenner seg skoten, er det også her, gjennom auksjonshammaren, eit fokus på ei yte og fysisk smerte som blir overført til ei emosjonell og indre smerte. Igjen skjelv leppa hans, noko som indikerer at gråten er rett rundt hjørnet. Han veit at dette ikkje bør skje i offentlegheita. Ingmar må anstrenge seg for å prate, slik ha gjorde som barn, i frykt for at nokon skal merke kva som skjer i hans indre. Om dette auksjonskapittelet skriv Vivi Edström: «Greppet att arbeta med tystnad och tomrum, så vanligt hos Selma Lagerlöf, är ingenstans så påfallande som i detta kapitel.» (Edström, 2002, s. 314) Ifølgje Edström formidlar Lagerlöf emosjonane til Ingmar sterkast når han er taus. Ingmars tause rolle er ifølgje Peter Brooks ei svært vanleg rolle i melodrama: «The mute role is remarkably prevalent in melodrama. Mutes correspond first of all to a repeated use of extreme physical conditions to represent extreme moral and emotional conditions (...)» (Brooks, 1976, s. 56) Auksjonen er nettopp gjentatt fysisk smerte for Ingmar fordi han står overfor eit emosjonelt forhold. Ingmars identitet er uløyselig knytt til garden og dersom den går tapt veit han ikkje lenger kven han er. Han er ikkje berre den Ingmar som lever i dag, men rekka av fortidas Ingmarar. Semitårene viser seg igjen som små glimt av Ingmars indre emosjonar. Dei viser seg også som ei undertrykking av kjensler i frykt for å blottlegge seg i offentlegheita.

Som i eit klassisk melodrama blir Ingmar stilt overfor ei utfordring av moralsk karakter når den rike Berger Sven Persson tilbyr han garden i bytte mot eit giftemål med dottera hans Barbro. Valet står mellom kjærleik og ansvar, mellom å forråde Gertrud eller å snu ryggen til familiens jordiske ettermæle. Sanninga blir avslørt til Stina, mora til Gertrud.⁴⁹ Ingmar fortel henne, fylt av skam, at han har svike Gertrud:

Han böjde sig ner til henne och sade med hes röst, medan vartenda drag i hans ansikte darrade av sorg: Gå hem till Gertrud, mor Stina, och säg henne, att jag har svikit henne

⁴⁹ Stina grät éin gong, når presten er på besøk i byrjinga av romanen: «Hon grät av medlidande och kunde inte svara för tårarnas skull.» (Lagerlöf, s. 61)

och sålt mig för att få gården! Be henne, att hon aldrig meir tänker på en sådan stackare, som jag är. (Lagerlöf, s. 238)

Ei hes stemme og eit ansikt som skjelv av sorg indikerer kontroll, men den er farleg nær å gli inn i gråt. At kvart drag av ansiktet hans skjelv av sorg er interessant – korleis skjelv eit ansikt av sorg? Ifølgje Peter Brooks skil melodramatiske ytringar seg frå vanleg språkbruk (Brooks, 1976, s. 42). På den måten er det ikkje heilt sikkert kva dette tyder, det er eit meiningsoverskot, eit forsterka og kanskje overdrive uttrykk for å illustrere Ingmars posisjon.

Fram til no har semitårer berre blitt utført av mannlege karakterar og det gir grunn til å hevde at semitårer er eit utprega mannlege karaktertrekk. Dei blir uttrykte under rettleiing med autoritetsfigurar hos Enok og Stor Ingmar. Hos Enok er det våte auge av takksemd i møte med Gud og presten. Stor Ingmar søker svar frå sin døde far i himmelen og han skjelv i stemma og byrjar nesten å gråte under samtalen. Ingmar svelger og har gråten i halsen når han som barn skal fortelje om farens dødsfall, noko han prøver å undertrykke. Som ung mann skjelv leppa og stemma til Ingmar, både når Gertrud har slutta seg til vekkingsrørsla og under auksjonen av Ingmargarden. Når han vel garden i staden for Gertrud skjelver heile ansiktet av sorg. Dei mannlege semitårene er eit uttrykk for undertrykking av tårer. Dei er både eit teikn på emosjonell kontroll, men i undertrykkinga finn vi frykta for tårene.

I *Fred og Jerusalem* siterer dei kvinnelege og mannlege karakterane ofte kulturelle kjønnsnormer. Dei stadfestar ofte ei førestilling av femininitet og maskulinitet gjennom alt frå utsjånad, kledning og talemåte – altså kjønnsperformative handlingar. Dette speglar seg i frekvensen, skildringane og responsen på tårer. Det er likevel éi kvinne, Karin Ingmarsdotter, som bryt med tradisjonelle og typiske framstillingar av kvinnelege 1800-talstårer. Under 1800-talets andre halvdel blei det vanlegare å omtale kvinnelege tårer som plutslege og dramatiserte utbrot eller samanbrot (Johannisson, 2010, s. 115). Det gjeld fleire av dei kvinnelege karakterane i romanane, men ikkje for Karin Ingmarsdotter. Ho har heller ein høgare frekvens av semitårer, eit utprega mannleg karaktertrekk.

Vivi Edström hevdar at Karins posisjon bør blir forstått gjennom eit kjønnsperspektiv: «Som kvinna har hon ställtts utanför det system där Ingmarssönerna haft hemvist och trygghet. Gården har för henne inte inneburit en språngbräda till socialt anseende utan ett tungt ansvar, inte minst på det kvinnliga området (...)» (Edström, 2002, s. 306) Sjølv om Karin har meir å streve med, samanlikna med den mannlege delen av slekta, blir emosjonane hennar skildra på ein måte som liknar dei mannlege karakterane. Emosjonane hennar er, som hos broren hennar Ingmar, trygt plassert inni kroppen og skjult for omverda. Semitårer blir derfor omverdas vesle innblikk i Karins indre.

Det første innblikket i Karins indre kjem fram når ho prøver sitt ytste å undertrykke dei romantiske kjenslene ho har for Halvor. Karins første mann, Eljas, er ein alkoholisert og uhyggeleg mann. Etter at han bryt ryggen i fylla blir livet til Karin verre enn nokon gong. Når Halvor tilbyr henne at Eljas kan bu hos han er ho forsiktig med å uttrykke seg. Ho fryktar nemleg at Halvor vil avsløre at ho eigentleg er forelska i han: «Gud välsigne dig, Halvor! sade hon med bruten röst. Hur försiktig hon hade varit, måtte dock Halvor ha märkt något, för han fattade raskt om hennes händer och drog henne till sig.» (Lagerlöf, s. 90) Den sviktande stemma er altså det einaste teiknet Halvor treng for å vite at Karin har romantiske kjensler for han. Ei brota stemme er derfor eit karakterbrot for Karin som kommuniserer svært mykje.

Karin annonserer dei romantiske kjenslene sine for Halvor med ei ristande stemme. Etter at Eljas er død kjem det fleire friarar til Karin, men ho har allereie bestemt seg: «Halvor och jag har inte talat om saken ännu, (...) men nu tror jag, att det är bäst, att alla får höra, att jag hellre vill gifta mig med Halvor än med någon annan. Hon höll inne, därför att rösten darrade.» (Lagerlöf, s. 96) Ho sluttar å tale når stemma byrjar å riste, men Halvor tek over med den same ristande stemma: «Halvor sade då med darrande röst: När jag fick din fars klocka, Karin, trodde jag, att aldrig något större kunde hända mig.» (Lagerlöf, s. 97) Karins frieri utløyser den eksakt same kroppslege reaksjonen hos begge kjønn. Likevel uttrykker Karin seg meir distansert ved å tale til alle friarane og ho utøvar sterk kontroll over emosjonane ved å avslutte talen før stemma byrjar å skjelve. På den andre sida talar Halvor direkte til Karin samtidig som stemma skjelv.

Det er i mellomtida andre årsaker enn frieri og romantiske kjensler som framkallar semitårer hos Karin. Til liks med broren hennar, Ingmar, er Karin svært nytt Ingmargarden. Likevel er ho villig til å selje garden for å emigrere til Jerusalem. Det rører henne at Sven Persson vil gifte vekk dottera Barbro til Ingmar: «Hon var mycket rörd och torkade bort en tår ur ögonvrån.» (Lagerlöf, s. 237) Den einslege tåra kjem ikkje lenger enn til augekroken. Semitåra hennar viser glede over at garden framleis vil høyre til slekta. Den einaste gongen Karin græt er etter at ho blir gjort merksam på at slektsnamnet hennar representerer noko godt. Ei gammal prestekone kjem innom garden for å åtvare hellgumianarane mot å reise:

Karin Ingmarsdotter grät, sedan gamla prostinnan hade rest. Det är törhända inte rätt. Att vi far, sade hon. Men på samma gång var hon glad åt att gamla prostinnan hade sagt: Det är ett gott namn. Det har alltid varit ett gott namn. Detta var första och enda gången, som någon såg Karin Ingmarsdotter tveksam inför det stora företaget. (Lagerlöf, s. 261)

Gråten er ikkje skildra og vi får berre vite at ho græt. Men gråten oppstår når den gamle kona har reist, noko som tyder på ei grad av sjølvkontroll. Gråten er akkompagnert med tvil. Likevel blir det understreka at dette er første og siste gong Karin tvilar. Det er også første og siste gong ho græt. Dette er eit sterkt frampeik på at ho vil halde på den nye trua og bli verande i Jerusalem. Tårenes funksjon er å vise Karins kjærleik til slekta og garden til tross for at han er auksjonert vekk. Tvil utløyser gråt, men sidan ho aldri tviler igjen oppstår heller ikkje gråten igjen.

Semitårene i *Fred og Jerusalem* er eit utprega mannleg tåretrekk. Kvinnelege karakterar utøver også semitårer, men endar oftast opp i tårer. Unntaket er Karin Ingmarsdotter som står i opposisjon til den kvinnelege tårenorma mot slutten av 1800-talet. Semitårene til Karin viser at kjønn kan skrivast på andre måtar enn det etablerte. Semitårene hennar vil undertrykke romantiske kjensler, som Ingmar gjer, og undertrykke tårene når ho er rørt, slik Enok gjer. Ho skil seg frå dei andre kvinnelege karakterane, i både Fred og Jerusalem, ved å vere meir lik menn. Det er mest sannsynleg fordi ho høyrer til Ingmarslekta. Her representerer sønene ein hegemonisk maskulinitet i ei samfunn på slutten av 1800-talet der gråt er eit teikn på svakheit.

4.3.3 Gabriels tårer og semitårer

I *Jerusalems* andre del får Gabriel, éin av utvandrarane, ei større rolle.⁵⁰ Gabriels første tårer blir utløyst når Gertrud eksplisitt forsøker å få han til å gråte. I Jerusalem døyr Gunhild av hetslag og Gabriel finn henne i sanden. Dødsfallet gjer han inneslutta og nedstemt. Hellgum ber Gertrud om å provosere fram tårer hos Gabriel: «Det skulle vara gott för Gabriel, om han kunde få gråta, viskade Hellgum till Gertrud.» (Lagerlöf, s. 352) Hellgum forstår gråt som ei slags reinsing med terapeutisk effekt. Han gjer det ikkje sjølv, men ber Gertrud om å få Gabriel til å gråte. Det er ikkje tilfeldig at han ber ei kvinne om dette. Det ville vere nærmast utenkeleg for ein mann på denne tida å aktivt gå inn for å få ein annan mann til å gråte. Gertrud treng ikkje å seie meir enn at det hadde vore Gunhilds ønske å bli funnen av Gabriel før han byrjar å gråte:

Gabriels läppar började darra, och på en gång kom tårarna häftigt störtande ur hans ögon. Hellgum och Gertrud stod tysta bredvid och lät honom gråta. Gabriel tryckte ansiktet mot dörrposten. Han grät starkt og snyftande. Om en liten stund lugnade han sig. Han kom fram till Gertrud och tog henne i hand. – Du ska ha tack för att du fick mig att gråta, sade han. (Lagerlöf, s. 353)

⁵⁰ Gabriel heiter Bo i originalutgåva.

Dei skjelvande leppene, ei semitåre, varer ikkje lenge før tårene heftig styrtar ut av auga. Tilskodarane Hellgum og Gertrud står i tystnad og ser på den gråtande. Ansiktet forsøker han å skjule ved å presse det mot dørstolpen. Gråten er høglytt og skildra som ei hulking. Det blir understreka at han etter ei kort tid roar seg ned for deretter å ta Gertrud i handa for å takke henne for at ho fekk han til å gråte. Tårene har ein reinsande og behageleg effekt, akkurat det som var baktanken til Hellgum. Gabriel skifta emosjonelt fokus frå dei indre og einsame tankane og ut til eit kroppsleg og synleg uttrykk. Det er tårene som får Gabriel tilbake til sitt normale sjølv. Han er også klar over dette sidan han takkar Gertrud for at ho fekk ut tårene hans. Funksjonen til Gabriels tårene er å vere ei balansering av emosjonar, men også å vise kva slags type mann Gabriel er. Lagerlöf skriv Gabriel som ein annan mann med ein annan type maskulinitet samanlikna med Ingmar. Det ser vi til dømes i Gabriels tårefrekvens. Med Raewyn Connells terminologi plasserer Gabriel seg fint innanfor den deltakande maskuliniteten i eit hierarki der han som mann drar nytte av menn innanfor den hegemoniske maskuliniteten som Ingmar representerer.

I Jerusalem utviklar Gabriel ein forboden kjærleik til Gertrud og denne kjærleiken blir formidla med tårer. Her får vi eit mannleg perspektiv på ein ikkje-uttalt kjærleik som blir uttrykt med tårer. Gordonistane forbyr romantiske forhold fordi dei meiner at medlemmene av kolonien skal elske kvarandre som søsken. Gabriel tilstår kjærleiken sin i ei bøn til Gud og seier at han elsker og brenn på ein måte som barn ikkje er i stand til. Gertrud sit heilt stille medan Gabriel byrjar å gråte: «Och i häftig rörelse gömde Gabriel ansiktet i händerna. (...) Gabriel satt kvar en lång stund och grät, överbäldigad av den nya, stora kärlek, som hade brutit fram ur sitt gömsle.» (Lagerlöf, s. 478) Kjensla av kjærleik er overveldande og det bidrar til at gråten er langvarig. Gabriel skjuler tårene med ein heftig bevegelse når han legg hendene framfor ansiktet. Det er viktig for han å skjule tårene medan Gertrud framleis sit ved sidan av han. Tårene kjem ufrivillig og han må skjule dei sidan tårer i hovudsak er ei feminin norm (Johannisson, 2010, s. 111). Med tårer vil Lagerlöf vise Gabriels fullstendige transformasjon i synet på religionspraksisen til gordonistane. I gråten ligg viljen til å trosse koloniens påbod og heller følgje det kroppslege begjæret. I det ligg også ein heteronormativ og patriarkalsk tanke om mannens seksuelle begjær som eit naturleg behov, noko som openbert undergrev den religiøse praksisen.

Som eg har nemnt tidlegare viser Gabriel gjennom tårene at han blir tilskriven ein annan type maskulinitet enn Ingmar. Medan Ingmar er i Jerusalem ser Gabriel han som eit trugsmål i håpet om å vinne Gertruds gunst. Gabriel forstår tidleg at Ingmar har reist hit for å frakte henne tilbake til Sverige og gifte seg med henne. Det er derfor ei amper stemning

mellom Ingmar og Gabriel. Likevel endrar det seg når Ingmar skadar auget sitt i ein slosskamp mot nokre gravopnarar. Her blir Gabriel rørt over Ingmars innsats: «Du kommer oss alla på skam, Ingmar, sade Gabriel, som var lättörd och knappt kunde låta bli att gråta. Hur man strävar emot, så måste man hålla av dig.» (Lagerlöf, s. 514) Han er farleg nær å gråte og kanskje gjer han det litt sidan han er skildra som lettrørt. For det første understrekar det Ingmars posisjon i tidas patriarkalske samfunn. Uansett kor mykje Gabriel ønsker å mislike han, endar han opp med å like han. Det er fordi Ingmar har positive maskuline eigenskapar som mot, styrke og kampvilje, noko som får Gabriel til å setje seg i ein underlegen posisjon. Både fordi Gabriel uttrykker det språkleg, men også fordi han nesten ikkje kan la vere å gråte.

Gertrud endar opp med å følgje med Ingmar tilbake til Sverige. Ved avreise takkar ho Gabriel for dei gode stundene dei har hatt, men Gabriel får ikkje fram eit einaste ord: «Gabriel tycktes vilja svara, men i stället för ord kom bara något, som var likt en snyftning.» (Lagerlöf, s. 528) Dette er ei scene som tar i bruk høyrsel, lyd og tystnad, noko Stanley Cavell knyter opp mot melodramaets typiske register (Cavell, 1996, s. 43). Gabriel vil uttrykke seg, men når ein hulkliknande lyd kjem ut fryktar han at tårene vil ta over. Det er derfor betre å halde seg taus til han får kontroll over emosjonane sine. Gabriel klarer ikkje å fortelje Gertrud at han vil reise tilbake til Sverige med henne. Semitårene kommuniserer dette likevel til Ingmar, som foreslår at Gabriel følgjer med på reisa under påskot av at han har problem med synet. Ingmars forslag fører igjen til at Gabriel har vanskar med å uttrykke seg: «Gabriel svarade inte genast, utan efter en lång betänketid och med halvkvävd röst.» (Lagerlöf, s. 531) Gabriel treng ikkje lang tid for å bestemme seg for om han skal reise, men må bruke lang tid på å svare fordi han først må kontrollere emosjonane sine i frykt for at tårene skal oppstå.

Tårene og semitårene til Gabriel blir alltid felt med tilskodarar og det er tilskodarane si forteneste at han byrjar å gråte. Gertrud får han til å gråte fordi Hellgum meiner det vil vere godt for han, noko som viser seg å stemme. Det er godt for Gabriel å skifte sitt emosjonelle fokus frå vonde tankar til ei kroppsleg utøving av sorg. Han græt igjen framfor Gertrud når han tilstår kjærleiken sin for henne. Tårene i den overveldande kjærleiken viser brotet med gordonistane sin praksis. Han forsøker likevel i begge tilfella å skjule tårene sidan det ikkje er like akseptabelt for ein mann å gråte blant folk ved slutten av 1800-talet. Han kan nesten ikkje la vere å gråte framfor Ingmar fordi han blir rørt over heltemotet hans. Gabriels semitårer kommuniserer begjæret til Gertrud, noko Ingmar plukkar opp. Tårene og semitårene til Gabriel posisjonerer han i ein annan type maskulinitet samanlikna med Ingmar, både på grunn av tårefrekvensen, men også fordi han har mindre kontroll over emosjonane sine.

4.4 Sakrale tårer

Sakrale tårer er tårer som oppstår i ein religiøs kontekst og blir utløyst når karakterane opplever nærvær til Gud. I *Fred* og *Jerusalem* er det snakk om nærleik til den kristne Gud. Dei sakrale tårene knyter karakterane til ein kristen tradisjon der tårer har ei religiøs mening.

4.4.1 Enoks sakrale tårer

I *Fred* oppstår tårer i varierte situasjonar på bakgrunn av ulike emosjonar, men tårene er spesielt knytt til romanens religiøse dimensjon. Tårer som er felt i tekstens religiøse dimensjon er uløyselig knytt til hovudkarakteren Enok Haave som praktiserer ei form for pietisme.⁵¹ Ifølgje Åsfrid Svensen har Enoks religiøsitet drag frå lovpietistisk og ny-evangelisk vekkingskristendom (Svensen, 1978, s. 76). Pietistisk vekkingskristendom er i Noreg ikkje ei einseitig religionsform, men blei særleg forma av Hauge-rørsla tidleg på 1800-talet. På ein generaliserande måte er pietisme ein lovreligion med fokus på forbod der ein skal leve mest mogleg nøkternt. Pietisme er også kjenneteikna av ei individuell og sterk følsamheit, noko som dannar eit realistisk grunnlag for Enoks sakrale tårer (Svensen, 1978, s. 75). Enok er introdusert som ein klok og vakker bonde på rundt førti år. Men først og fremst er han skildra som ein tungsindig og plaga mann – og det frå første stund:

Han var i djupe Umtankar, han Enok, og det solbrune Andlite saag med sine nedslegne Augo og eit pint Drag um Munnen urolegt og kvidefullt ut. Naar tru han vilde gjera Aalvor av dette – ? Kor lengje vilde han gaa her som ein Syndetræl og aldri faa Fred? (Garborg, s. 7)

Første gong lesaren får innsikt i Enoks tankar blir det altså hinta til sjølv-mord. Garborg etablerer derfor Enok tidleg som ein tungsindig og gudfryktig karakter.⁵² Kona hans Anna er bekymra for at han er på veg inn i gamle spor. Etter at Enok har reist ut for å måle ei kvern tenker Anna: «Ho Anna gjekk etter heime med ein tung Otte for Bryste. Gud hjelpe oss so visst, skulde han Enok koma ut i Grublingar.» (Garborg, s. 43-44) Dette fortel oss at dette ikkje er første gong mannen hennar har vore i det same sinnelaget. På veg heim frå kverna, etter mykje grublingar, kjenner Enok på lengsel etter Gud, men også til døden:

(...) han var komen so langt heim, at han saag Børne. Der fekk han med ein Gong slik ein inderleg Lengt etter Gud. Som eit Baan, naar det er ute aaleine, og hev misst Vegen, og Myrkre fell, og Baane gjev upp alt og berre græt, græt etter han Far, – soleis vart alt i Verda Myrkr og Fælske, og sjæla hans greet, greet etter Gud, etter han

⁵¹ Enok er ikkje medlem av eit spesifikt pietistisk trussamfunn eller rørsla.

⁵² Enok græt av angst når han ikkje får sove: «Han bad, ja mest gret av Angest (...)» (Garborg, s. 43)

Far der uppe i Himmelen. Han la seg paa Kne attum eit Gjerde – : Aa eg er so sorgfull, for eg ikkje fær koma til deg. (Garborg, s. 48-49)

Her nyttar Garborg den retoriske figuren apostrofe, eit patetisk verkemiddel som ofte blir nytta for å uttrykke sorg eller harme, ved at Enok tiltalar Gud, eit abstrakt vesen utan fysisk form (Eide, 1999, s. 27). Ifølgje Peter Brooks er den melodramatiske retorikken dominert av retoriske figurar (Brooks, 1976, s. 67). Apostrofen formulerast gjennom ei bøn utført på kne for å signalisere religiøs underkasting. Enok græt av lengsel etter Gud, men då som eit barn som har mista vegen i mørket. I denne lengselen stiller Enok seg i ein barneposisjon, noko som impliserer ein hierarkisk og emosjonell relasjon til Gud. Analogien til barnet er også ein måte å distansere seg frå eigen kropp. Det blir forsterka når det ikkje er Enoks kropp som græt, men heller sjela hans. Vi kjenner dette fenomenet att frå kristendomens dualisme der kropp og sjel er åtskilte einingar. Den sjelelege gråten viser sanning rundt lengselen til Gud i ein kristen kontekst, noko ein til dømes kan sjå i Salmane frå Det gamle testamentet: «Mi sjel græt av sorg. Reis meg opp slik du har sagt!» (Sal 119, 28) Gudmund Hovdenak hevdar at Enok i dette sitatet «(...) skyt seg inn under vernet av ei makt utanfor seg sjølv, og freistar med dette å fritta seg for ansvar og skuldkjensle.» (Hovdenak, 1978, s. 46) Det hjelpelause barnet som gret i famlande mørket er ikkje etter mitt syn Enoks måte å fritta seg skuld og ansvar, men heller ei skildring av eit rådvilt menneske med dødslengsel. Enok får ikkje svar frå Gud i dette augeblikket og kjenner seg absolutt ikkje verna. Det er heller interessant at han distanserer gråten sin frå eigen kropp, anten ved at barnet eller sjela græt. Det er ikkje, som Hovdenak hevdar, eit vern av ei makt utanfor seg sjølv, men heller eit vern innanfor seg sjølv.

Enok græt igjen under gravferda til Napolon Storbrekke. Han græt ikkje på grunn av dødsfallet, men av den religiøse konteksten. Det er etter dødsfallet at Enok byrjar å forme det religiøse prosjektet sitt. Napolon er den rappkjefta og alkoholiserde bonden Enok møter på veg heim frå byen i byrjinga av romanen. Etter å ha fått greie på at Napolon har døydd ein brå død, som utifrå skildringane kan minne om eit hjarteinfarkt, ser Enok det som eit teikn på Guds vilje: «No laag Napolon i Helvite og brann.» (Garborg, s. 46) Dødsfallet stadfestar Enoks logikk om at det vil gå deg ille dersom du gjer som Napolon, til dømes vanærar Guds namn, drikk alkohol, fortel vitsar og dansar. Motvillig reiser Enok i gravferda, men når kista blir boren ut av kyrkja byrjar han å gråte: «Enok sat still og gøymde Andlite i Henderne til alle var ute. Dei milde Himmeltankarne og den vonsæle Bøna hadde gjenge han so til Hjarta, at han greet.» (Garborg, s. 55) Han græt ikkje på grunn av dødsfallet, men av bibelord, prestens preike og bøn. Det minner om ein gråtepraksis som var vanleg i kristen mellomalder:

«Weeping comes from engaging with the biblical story, not from empathy.» (Bale, 2019, s. 28) Enok vil uansett ikkje vise tårer offentleg og skjuler dei ved å legge hendene over ansiktet. Først når han er einsam kan hendene fjernast og tårene komme til syne, noko som tyder på at Enok vil undertrykke gråten i det offentlege rommet – også under gravferd.

Det neste og viktigaste steget i Enoks religiøse prosjekt, omvendinga, blir også markert med tårer. Han græt når han blir omvend i ei bøn. Etter gravferda går det mange tankar gjennom Enok, han har mareritt og vaknar opp med eit skrik. Enok byrjar å be til Gud og det skjer eit under: «I ein Augneblink so lang som eit heilt Liv var det sket; det store Under var sket: han var umvend. Ein uendeleg Fred strøymde inn i hans pinte Bryst.» (Garborg, s. 62) I omvendinga kjenner Enok seg fredfull, men utanfrå, frå Annas perspektiv, sit han på kne på kjøkkenet med tårer på kinn og auge:

Ho Anna stirde halvredd paa Mannen sin. Han var svært bleik, og Andlite hadde noko, ho ikkje rett vilde kjennast med, - eit underleg stivt, liksom henrykt Smil; - men paa Augo og Kinnar viste det seg, at han hadde graate. (Garborg, s. 63)

Omvending er sentralt innan pietistisk vekkingskristendom og Annas avsløring av tårene er heilt sentral for omvendinga. Den indiske teologen og pedagogen Geevarghese Panlcker hevdar i artikkelen «Prayer With Tears: A Great Feast of Repentance» frå 1991 at tårer er eit essensielt uttrykk for omvending i den kristne bøna. Ifølgje Panlcker er den som græt i bøn ein del av Kenosis, den teologiske termen for når Jesus *tømte* seg for eigne lyster for å følgje Guds vilje. Med tårer gir ein derfor slepp på eigne syndige begjær: «Tears are considered as a necessary expression of this self-emptying love and of the unworthiness or sense of sinfulness of man.» (Panlcker, 2012, s. 111) Enoks indre er fylt med fred fordi han har tømst seg frå eigne lyster med tårene. Det er ifølgje Unni Langås vanleg at mannlege karakterar græt i slike epifantiske augeblikk, i dei definerande augeblikka der han endeleg forstår kven han er og kva som er livsoppgåva hans (Langås, 2003, s. 137). Gudmund Hovdenak strekker seg til å hevde at Enoks omvending er ei emosjonell oppleving: «Vi legg merke til det bråe omslaget i den emosjonelle opplevinga. Intensiteten er maksimal både før og etter, men med motsett forteikn.» (Hovdenak, 1978, s. 47) Omvendinga er emosjonell og intens på ein uttalt kroppsleg måte, men tårene blir likevel berre observert gjennom Annas auge. Det begeistra smilet i kombinasjon med tårene er noko som ofte signaliserer religiøs ekstase. Maria Karlsson hevdar religiøs ekstase er eit typisk uttrykk for det melodramatiske i Lagerlöfs forfatterskap (Karlsson, 2002, s. 14). Med Peter Brooks sitt omgrep «det stumme språket» blir meininga i dette sitatet uttrykt gjennom Enoks kropp, gjennom ansiktsuttrykk og utsjånad

(Brooks, 1976, s. 4). Omvendinga er skildra på ein utprega fysisk måte. Den skjer i tystnad, men med sanseskildringar og tårer. Funksjonen til tårene er å vere Enoks kroppslege bevis på total religiøs omvending.

Enok viser ikkje fleire tårer før det religiøse prosjektet går i grus mot slutten av romanen. Likevel forklarar Enok religiøsitet sin gjennom språklege uttrykk og ordtak som omhandlar tårer. Dette er ikkje utøvande sakrale tårer som i gravferdas religiøse kontekst eller tårene i omvendinga. I Enoks religiøsitet skal alle aspekt ved livet levast nøkternt og om dei som ikkje lever nøkternt tenker han: «Det kunde koma den Dagen, daa dei fekk graata yver Faafengda si, og daa Gud vilde visa dei, at han leet seg kje spotta.» (Garborg s. 194) Dagen han refererer til er dommedag og gråt representerer anger, men også eit evig opphald i helvete. Den same meininga uttrykker han til familien etter at han har oppretta nye forbod, som blant anna å forby all verdsleg litteratur: «Det kom nok den Dagen, naar han kunde læ – og dei maatte graata» (Garborg, s. 88) Det å gråte er også i denne konteksten det same som å angre. Anger er i kristendom sterkt knytt til synd og frelse. Den angrande syndar har potensial til frelse, men Enok ser på angeren, og i sin tur tårene, som at menneska rundt han ikkje vil forstå den såkalla korrekte livsførsel før det er for seint. Det er nesten som han frydar seg, gjennom latteren, over at dei som tviler på han vil ende i helvete. Dei språklege bileta som inkluderer tårer viser Enoks haldning til korleis etterlivet vil bli for dei rundt han. På fleire måtar plasserer han seg sjølv som den einaste representanten for den eine og sanne kristendomen.

Enoks sakrale tårer, og særleg omvendinga, plasserer han i ein kristen meiningssamanheng med synd, anger og frelse. I sitt hjelpelause ønske om å kome nærmare Gud blir han som eit barn som græt etter faren sin. Han vernar om eigen kropp ved å la sjela gråte på grunn av lengsel etter Gud. Enok feller ikkje tårer på grunn av dødsfallet til Napolon, men av den religiøse konteksten rundt gravferda. Dette er ein vanleg måte å forstå tårer i kristen mellomalder der ein ikkje gret som ein empatisk reaksjon, men for å nærme seg det bibelske narrativet. Desse tårene får berre kome fram når han sit einsam i kyrkja og det fortel oss at Enok undertrykker gråt i offentlegheita, til og med under gravferd, som omtrent var den einaste akseptable offentlege arenaen for mannlege tårer rundt 1850 (Ekenstam, 1998, s. 63). Den kristne omvendinga skjer på ein emosjonell og intens måte. Sjølv om tårene blir skildra frå Annas perspektiv blir Enoks omvending sett i samanheng med dei melodramatiske trekka stumt språk og religiøs ekstase. Meining blir uttrykt kroppsleg, gjennom ansiktsuttrykk og utsjånad. Dei sakrale tårene er viktig for sjølve omvendinga der han i ein kristen kontekst sit på kne i underkasting og har med tårene tømte seg for personlege begjær.

4.4.2 Sakrale tårer i vekkingsrørsla

I Lagerlöfs roman *Jerusalem* blir dei sakrale tårene uttrykt av ulike karakterar. Dei oppstår, på same måte som i *Fred*, i eit nærvær til Gud, men tårene blir utøvd med tilskodarar. Dei er også knytt til den nye vekkingsrørsla, der tårer blir viktige teikn på eit guddommeleg kall. Dette er tilfelle for ein bonde ved namn Hök Matts Eriksson. Han har slutta seg til vekkingsrørsla og ønsker å tale i det nye bedehuset, men Storm, skulemeisteren og faren til Gertrud, vil ikkje la han tale rørslas sak: «Det är allt slut här för i kväll, sade Storm avgörande. Den lilla, snälla karlen började bedja med tårar i rösten.» (Lagerlöf, s. 102) For det første viser tårene at trua er svært viktig for Hök Matts. Han er villig til å trosse autoriteten Storm for å tale om det han meiner er riktig. For det andre viser han ved å be med tårer i stemma at han ikkje let tårene stå i vegen for å uttrykke seg. Tårene blir heller eit teikn på ei sterk og inderleg tru. Dette ser vi ved at tårene påverkar forsamlinga i Hök Matts sin favør. Fleire i forsamlinga meiner han talar sant fordi tårene er ekteføyte, inderlege og guddommelege. Det er også fleire av dei som reagerer negativt på at Storm ikkje let han prate. Slik påverkar tårene til Hök Matts bedehusforsamlinga og skaffar vekkingsrørsla fleire medlem. Det fører til at Storm gir ifrå seg nøkkelen til bedehuset. Hök Matts sine tårer er ballen som byrjar å trille som bidrar til å skape eit skarp skilje mellom ny og gamal tru.

Dei sakrale tårene blir også i *Jerusalem* felt under religiøs ekstase, men oppstår, i motsetnad til *Fred*, med fleire tilskodarar som opplever den same ekstasen. Vekkingsrørsla, som no kallar seg Helgumianar, har samla seg på Ingmargarden for å lese eit brev frå Hellgum. I brevet ber han dei som kjenner seg kalla av Gud om å reise til Jerusalem. Ein etter ein kjenner Guds kall og Gunhild reagerer slik på kallet: «Gunhild höjde händerna i hänryckning, medan tårarna strömmade över hennes ansikte.» (Lagerlöf, s. 205) Maria Karlsson hevar, som tidlegare nemnt, at religiøs ekstase som melodramatisk trekk er vanleg i Lagerlöfs romanar. I motsetnad til Enok blir lesaren med på tårene til Gunhild innanfor den religiøse ekstasen. Hos henne strøymer tårene over ansiktet og fly i store mengder. Både Enok og Gunhild kjenner på begeistring i ekstasen. Enok har eit begeistra smil og Gunhild løfter hendene i begeistring. Den religiøse ekstasen er uttrykt gjennom kroppsspråket, noko som ifølgje Karlsson viser at Lagerlöfs romanar er påtakeleg fysiske (Karlsson, 2002, s. 53). Gunhild erstattar språket med tårer ved å svare på Hellgums spørsmål med tårer. Som i Enoks omvending, kommuniserer tårene til Gunhild eit kroppsleg bevis på religiøs omvending.

Det er berre Eva Gunnarsdotter som ikkje kjenner kallet frå Gud, men i motsetnad til Gunhild, græt ho fordi ho ikkje kjenner kallet: «Hon grät av ängslan, och Hellgumianerna

samlades omkring henne för att bedja.» (Lagerlöf, s. 207) Sidan resten av gruppa har kjent kallet blir dei no omtala som hellgumianarar. Dei har mista individualiteten sin og det styrkar den einslege og angstfylte gråten til Eva. Ho skiftar frå gråt til sinne når hellgumianarane i fellesskap ber henne om å kjenne etter kallet. I raseri seier ho at alle vil døy dersom dei reiser til Jerusalem. I denne scena uttrykker tårene dei kjenslene som Eva gjennomgår, frå angstfylt gråt til bittert raseri. Tårenes funksjon er å vise heilt konkret korleis sinnelaget endrar seg når Eva føler seg ekskludert. Ho græt fordi ho ikkje er ein del av den religiøse ekstasen til kollektivet og skiftar det emosjonelle fokuset sitt til raseri for å markere avstand til gruppa ho ikkje lenger høyrer til.

Dei sakrale tårene blir alle felt i nærleik til Gud eller i forsøk på guddommeleg kommunikasjon. Enoks sakrale tårer blir utført når han er einsam i åkeren, kyrkja og på kjøkkenet. Han må vente til alle har gått ut av kyrkja før han kan vise tårer. I kontrast blir dei sakrale tårene i *Jerusalem* felt med tilskodarar og i eit religiøst fellesskap. Høk Matts har ikkje noko imot å vise tårene sine til ei forsamling fordi han vil dele og spreie det religiøse budskapet til andre. Det vitnar først og fremst om to måtar å utøve kristendomen på. Enoks religiøsitet er svært individualisert og hellgumianaranes religiøsitet er oppteken av det kollektive. Både Gunhild og Enok græt i ekstase på ein liknande måte. Dei græt fordi dei kjenner seg kalla, omvende og frelste. Tårer oppstår også under feilslåtte forsøk på guddommeleg kommunikasjon. Både Enok og Eva græt når dei ikkje får svar frå Gud. Enok græt som eit barn og Eva græt av angst. Skilnaden er at Eva gir opp kommunikasjonen når ho ikkje får svar medan Enok fortset å prøve til han blir omvend.

4.5 Tårer i *Jerusalem*s kjærleiksrelasjonar

Tårer blir i *Jerusalem* særleg felt i kjærleiksrelasjonar, som ekteskap eller tidlegare romantiske forhold mellom menn og kvinner. Eg skal først undersøke tårer i ekteskapet mellom Brita og Ingmar frå prologen, deretter Gertrud og Ingmars kjærleiksrelasjon og til slutt ekteskapet mellom Barbro og Ingmar.

4.5.1 Brita og Ingmar

Ifølgje Vivi Edström er innleiingsnovella til *Jerusalem* dominert av eit kjønnsperspektiv (Edström, 2002, s. 300). Dette perspektivet meiner eg er særleg godt formidla gjennom Britas tårer. Vi kan slå fast at gråt er eit stabilt karaktertrekk ved Brita som græt ved 18 høve i novella. Ifølgje Unni Langås er ein hyppig frekvens av tårer eit hyperbolsk trekk og derfor karakteristisk for melodramaet (Langås, 2003, s. 138). Frå eit kjønnsperspektiv er Brita

handlingslamma i møte med menns makt sidan dei tek avgjerder på vegner av henne. Først blir ho gifta vekk av faren sin til Ingmar mot sin vilje og Ingmar gjer henne gravid mot sin vilje (i dag kalla valdtekt). Brita drep spedbarnet like etter at det er født i ein makaber hemn mot mennenes makt. Britas gråt blir først introdusert av Ingmar, når han fortel om rettssaka der Brita er tiltalt for barnemord: «Där var hon så mjuk, och hon grät så över att ho inte hade barnet.» (Lagerlöf, s. 22) Britas mjuke framtoning ser ut til å gi utslag på straffeutmålinga. Ho blir dømd til på tre års fengsel, ei uvanleg mild straff. Du kunne få dødsstraff for eit slikt brotsverk i Sverige på 1800-talet. Det er fleire døme på mødrer som utførte barnmord på denne tida, dei fleste ugifte og i desperate situasjonar (Hagelin, 2010, s. 19). Britas tårer i rettssaka er eit resultat av svik, hemn, men også anger. Som angrande syndar i rettssaka får ho ei låg straffeutmåling. Men som vi skal sjå er tårene hennar i stor grad knytt til manglande emosjonskontroll.

Bakgrunnen for det ulykkelege ekteskapet mellom Brita og Ingmar får lesaren (og ein smuglyttande Ingmar) av bondekona Kajsa i samtale med Märta, mora til Ingmar. I samtalen legg Kajsa vekt på Britas tårer: «(...) jag hörde, att hon gav sig till att gråta. Hon var, som skulle hon ingenting tåla, utan genast börja gråta, vad jag än sa.» (Lagerlöf, s. 32)⁵³ Britas tårer er, som tidlegare nemnt, eit stabilt karaktertrekk. Dei framstiller henne som ein porselensfigur som enkelt kan gå i tusen knas. Dei utømmelege tårene framstiller henne som svak. Kajsa går vidare med å fortelje at ho møtte Brita i skogen om vinteren på leit etter ein stad å ta livet av seg: «Jag vill kasta mig utför ett berg, om jag vara funne ett, som vore högt och brant.» (Lagerlöf, s. 35) Brita tryglar Kajsa om at ho ikkje må fortelje om sjølvmordsforsøket. Når Kajsa har forsikra henne om at dette blir mellom dei to, reagerer ho med tårer: «Då slog hon om med ens och började gråta.» (Lagerlöf, s. 35) Britas tårer oppstår plutselig, men dei er likevel forventa. Ho slår enkelt om, som eit språk, frå tale til gråt. Tårenes funksjon er som bevis for Kajsa at Brita ikkje vil utføre sjølvmordet og på den måten vekker tårene henne til liv.⁵⁴

Forteljingas første møtet mellom Ingmar og Brita er dominert av Britas gråt. Dei møter kvarandre utanfor fengselet den dagen ho blir sett fri: «Ända slog händerna för ansiktet och satte sig ner på stentrappan. Ända fram till platsen, där han stod, hörde han hur hon snyftade.

⁵³ Kajsa får tårer i auga: «-Gud nåde mig så visst! sade hon och fick tårar i ögonen.» (Lagerlöf, s. 31)

⁵⁴ Ei anna kvinne som også græt under sjølvmordsforsøk er Brita Ingmarsdotter, dottera til Brita og Stor Ingmar frå innleiingsnovella. Sjølv om ho er medlem av ingmarslekta er ho ikkje ein sentral romanfigur. Hennar rolle er ein del av introduksjonen til karakteren Hellgum. Brita er gift med ein alkoholisert mann som drikk vekk pengane deira. Motivasjonen for sjølvmordet er å skåne familien frå vanære. For dei som oppdagar sjølvmordsforsøka er tårene bevis for at dei ikkje er reelle. Tårenes funksjon er at dei vekker folk til livet.

Hon grät så häftigt, att hon ingenting hörde.» (Lagerlöf, s. 37) Hendene skjuler tårene, men dei klarer ikkje å kamuflere gråten som er skildra som heftig og ukontrollert. At tårene ikkje er ønske frå perspektivet til den gråtande blir forsterka når Ingmar eksplisitt ber henne slutte å gråte: «Han fick stå där länge. Gråt inte så, Brita! sade han till sist. Hon såg upp.» (Lagerlöf, s. 37) Tårene som tar over Britas evne til å tale, sjå og høyre må raskt undertrykkast i møte med mannens påbod. Gråten sluttar brått, og Brita får sansane tilbake. Tap av sansar er karakteristisk for fleire av Britas tårer, noko eg vil kome tilbake til.

Britas gråt oppstår raskt og av ulike grunnar. Plutseleg kan dei returnere som gledestårer: «Hon gav till ett högt rop av glädje, kom och kastade sig om hans hals och snyftade på nytt.» (Lagerlöf, s. 38) Det blir klart at Britas tårer definerer henne som ein gråtande karakter og står i sterk kontrast til Ingmar. Emosjonane hennar blir uttrykt med kroppen, medan Ingmars emosjonar blir uttrykte internt og usynleg for omverda. Han kan til dømes kjenne på rask hjartebank, at det går kaldt nedover ryggen eller ein varme som breier seg i hans indre. Alt dette kan han skjule fordi skildringane av Ingmars emosjonar er trygt plasserte inni kroppen. Kjønnsperspektivet er ifølgje Judith Butler ei gjentakning av eit sett med normer (Butler, 1993, s. 232). Lagerlöf har for lengst etablert Brita som ein gråtande karakter. Det betyr at lesaren ikkje tenker noko særleg over at Brita bruker tårer som emosjonelt uttrykk den åttande gongen ho græt. Butler meiner at ei gjentakning av normer, som til dømes Britas forventade gråttoppførsel, skjuler dei normene som blir siterte (Butler, 1993, s. 235). Ifølgje Unni Langås følgjer det med ein ideologi som ser kjønn bestemt av natur dersom tårer er eit gjennomgåande og karakterberande teikn (Langås, 2003, s. 141). Vi ser at i forholdet mellom Brita og Ingmar blir ideen om det kvinnelege og det mannlege legitimert gjennom tårer.

Ein annan type tårer som også lammar Britas sansar oppstår i kyrkja. På vegen heim frå fengselet innser Brita at det er søndag. Ho ber Ingmar om å stoppe innom kyrkja og her blir dei møtt med blikk og kviskringar, noko som utløyser tårer hos Brita:

Hon fick tårarna i ögonen, och för att inte börja gråta tog hon en gammal psalmbok, som låg framför henne på bänkhyllan, och började läsa i den. Hon bläddrade igenom både evangelier och epistlar utan att se ett ord för tårarna, som hon inte kunde hämma. (Lagerlöf, s. 42)

Brita gøymer seg bak salmeboka når tårene pressar på. Ho er ute blant folk og der er tårer lite ønskelege, også under ei gudsteneste. Tårene er uhemma, men stansar når Brita finn eit bokmerke med eit raudt hjarte på inni salmeboka. Det gir henne eit glimt av håp og ho gir

bokmerket til Ingmar: «Hon såg hur han gömde det i sin stora hand och förstulet såg på det. Strax efteråt låg det på golvet. Vad ska det bli av oss, vad ska det bli av oss? tänkte Brita och grät över psalmboken.» (Lagerlöf, s. 42) Bokmerket er ein romantisk gest og eit forsøk på forsoning. Ingmar avviser både bokmerket og Brita, noko som set henne i eit dilemma. På den eine sida er ho takksam og glad i Ingmar for at han vil ta henne med tilbake til garden, men på den andre sida er han framleis den same stygge og tause mannen ho i utgangspunktet ikkje ville ha. Ingmar avviser stemma hennar og ho kjenner seg, med Cavells omgrep, ukjend og isolert. Brita tyr til tårer når høvet for å uttrykke seg på daglegspråket er tapt (Cavell, 1996, s. 40). Ingmar og Brita seier ingenting til kvarandre på vegen heim til Ingmargarden, men når dei er framme byrjar Brita å gråte igjen: «Hon hade brustit i gråt och höll händerna för ansiktet. Jag skulle aldrig ha kommit tillbaka, sade hon och snyftade.» (Lagerlöf, s. 43) Det er først når Brita har kome tilbake til Ingmargarden at ho uttrykker eksplisitt anger. Ho ønsker seg ein mann som forstår henne sjølv om ho ikkje uttrykker seg språkleg, men heller med kroppen og med tårer. Å drøyme om kommunikasjon utan språk er grunnleggande skeptisk (Cavell, 1996, s. 156). Men Brita er ukjend og nyttar tårer som einaste kommunikasjonsmiddel. Gråten hennar er igjen skildra som eit plutselig utbrot og igjen skjuler ho tårene bak hendene. Mora til Ingmar står i døra for å ta dei imot, men Brita vil ikkje kome inn: «Hon säger, att hon inte är god nog för oss, sade Ingmar, ty Brita kunde inte göra sig hörd för gråts skull.» (Lagerlöf, s. 44) Ingmar snakkar for Brita når gråten tar over taleevna. Ho er redusert til språklaus på grunn av dei hemmande tårene, ei uttrykksløyse (Cavell, 1996, s. 43). Omsider klarer ho å tale: «Brita bekämpade gråten och svarade själv högt: (...) Låt oss för Guds skull resa! jämrade sig Brita.» (Lagerlöf, s. 44)⁵⁵ Gråten er noko Brita må kjempe mot og noko ho må fri seg frå. Denne eine gongen viser Brita seg som sterk ved å avstå frå å gråte. Ironisk nok blir Ingmar sterk den eine gongen han græt.

Ingmar græt éin gong i novella etter at han skriftleg får sanninga om Britas romantiske kjensler. Etter at Brita, på tårevått vis, uttrykker at ho ikkje kan bli på Ingmargarden, køyrer Ingmar dei ut igjen på vegen. Postbodet gir Ingmar eit brev medan dei sit i vogna. Brevet er frå Brita, skrive fengselet, der ho fortel at ho elsker han. Peter Brooks kallar brev og skriftleg dokumentasjon i melodrama for «the written confession» (Brooks, 1976, s. 27). Brita fortel at innhaldet ikkje stemmer og at ho skal reise til Amerika. Sanninga er sjølvstakt i brevet, men Brita fryktar at Ingmar vil ta henne tilbake utan at han elsker henne. Brevet utløyser ein sterk kroppsleg reaksjon hos Ingmar:

⁵⁵ Også Brita: «-Å, herregud, jämrade hon sig, ingenting ska då besparas mig!» (Lagerlöf, s. 45)

Ingmar var alldeles från sans och samling, han staplade ett par steg inåt skogen, där kastade han sig ner på marken, och nu var det hans tur att gråta. Brita kom efter och satte sig bredvid honom. Hon var så glad, hon visste inte hur hon skulle bärga sig för att inte skratta högt. (Lagerlöf, s. 46-47)

Denne første setninga er eit karakterbrot for den vanlegvis rolege og tause bonden som for første gong handlar utifrå kjenslene sine på ein kroppsleg måte. Det er særleg dramatisk at han kastar seg på bakken for å gråte. Likevel blir ikkje gråten skildra som noko anna enn gråt. Det blir understreka at det er Ingmars tur til å gråte. For i motsetnad til Ingmar er Britas tårer eit stabilt karaktertrekk. Brita reagerer på gråten med ei glede som nesten glir over i latter, noko som er eit karakterbort for henne. Kontrastane latter og gråt opprettar ein slags balanse i forholdet. Sjølv om Ingmar berre græt denne eine gongen, er tårene hans essensielle for utviklinga av forteljinga. Tårene er beviset Brita treng for å vite at Ingmar også elsker henne. Ingmars tårer blir utøvd i det riktige augeblikket og det som fører til forsoning. Dei vitnar også om styrke og emosjonell djupne. Det er, ifølgje Unni Langås, patriarkens panser som går ned i desse korte, men viktige augeblikka (Langås, 2004, s. 141).

Sidan Brita græt 18 gongar iløpet av prologen er tårer eit sentralt karaktertrekk. Tårer er norm for Brita og ifølgje Judith Butler vil ei gjentaking av normer skjule dei normene som dei siterer. Ho slår raskt om frå tale til gråt i ulike situasjonar og på grunn av ulike emosjonar. Ho græt under rettssaka, i skogen, utanfor fengselet, i kyrkja, på vegen og på Ingmargarden. Britas tårer er i stor grad knytt til manglande emosjonskontroll og knytt til ein ideologi som ser kjønn bestemt av natur. Den eine gongen ho står imot tårene trossa ho sin kvinnelege «natur» og står fram som sterk. Det står i stor kontrast til Ingmar som stort sett kan halde emosjonane sine skjulte for omverda. Når han bryt med sin mannlege «natur» er han sterk og tårene fører til løysing og ein lykkeleg slutt. Slik stadfestar og legitimerer det patriarkalske bondesamfunnet tydelege skilnadar på ein kjønnsfordelt gråtepraksis.

4.5.2 Gertrud og Ingmar

I *Jerusalem* er svik og hemn tematisert og kanskje best framstilt i relasjonen mellom Ingmar og Gertrud. Når Ingmar vel garden og eit giftemål med ei anna kvinne kjenner Gertrud på svik. Peter Brooks hevdar at svik i melodramaet er ein personleg versjon av vondskap (Brooks, 1976, s. 33). Gertruds hemnlust er undertrykt og viser seg i underbevisstheita som draumar. Etter auksjonen drøymmer Gertrud at ho stikk ut auga til Ingmar med ei nål og vaknar brått i gråt: «Gertrud låg länge och skakade i häftig gråt, innan hon kunde övertyga sig om att allt var en dröm. Gud bevara mig, Gud skydde mig för att jag skulle få lust att hämnas på

honom! snyftade hon.» (Lagerlöf, s. 242) Gråten er inngående skildra som langvarig og med valdsame skjelvingar og hulk. Ho skammar seg over hemnmotivet i draumen og ber Gud om tilgiving. Forgråten sovnar ho og endar opp i ein liknande draum der ho tenner på Ingmargarden. Når garden står i flammar vaknar ho på ny: «Tårarna strømmade henne utför kinderna. Hon vågade inte lägga sig ner av fruktan att drömma vidare.» (Lagerlöf, s. 244) Lagerlöf har tidlegare skildra Gunhilds gråt på ein liknande måte. Tårene strøymmer også over ansiktet hennar. Gertruds tårer kjem i store mengder og utan førevarsel. Ein parallell til denne hemndraumen skjer medan Ingmar er i Jerusalem. Her skadar han auge sitt og Gertrud græt når ho høyrer dette: «(...) Gertrud blev inte ond, utan började gråta.» (Lagerlöf, s. 517) Ho går emosjonelt tilbake til natta ho drøymde om å hemne seg. Ho svarar med skamfulle tårer over at hemndraumen har blitt verkeleg. Gertruds hemnkjensler ligg undertrykt i underbevisstheita og når dei dukkar opp i draumar og seinare blir ein realitet græt ho av skam. Tårene hennar samsvarar med tidas kvinnelege tårnorm – som utprega fysiske med store mengder tårer og som plutslege utbrot (Vincent-Buffault, 1991, s. 149).

Ingmars normale kroppsspråk er ikkje-emosjonelt og kjenslene han ber på blir skildra internt i kroppen. Gertrud møter opp på bryllaupsdagen til Ingmar og Barbro. Møtet mellom Gertrud og Ingmar byrjar i tystnad: «Gertrud höll inne, som om hon hade tvekat att tala ut, men Ingmar tyckte, att det började snyfta och gråta inom honnom.» (Lagerlöf, s. 252) Peter Brooks meiner dei stille augeblikka framhevar det som enno ikkje er sagt: «In the silence created by the gapping of the traditional language code, mute gesture appears as a new sign making visible the absent and ineffable.» (Brooks, 1976, s. 79) Den synlege kroppen viser ikkje teikn på gråt, men hans indre græt. Ingmar utøver sterk kontroll over emosjonane sine, men dei viser seg likevel i ansiktsuttrykket: «Ingmars röst darrade, och på samma gång tycktes något av den stora försiktigheten och klokheten försvinna ur ansiktsuttrycket.» (Lagerlöf, s. 253) Det vanlege ansiktsuttrykket til Ingmar er forsiktig og ikkje-emosjonelt. Når han viser emosjonar mistar han klokskapen som følgjer med det rolege ansiktsuttrykket. På den måten kan ikkje Ingmar vere både klok og emosjonell. Han mistar altså etoset sitt til fordel for patos. Maskuliniteten står i fare ved å nærme seg det emosjonelle og feminine (Johannisson, 2010, s. 111). I dette augeblikket er ikkje Ingmar ein fullverdig representant for tidas mannsideal eller ein hegemonisk maskulinitet. Likevel er dette Lagerlöfs måte å utvide den tause bondens emosjonelle register. Han kan vise seg som følsam og samtidig undertrykke gråten som finst på innsida. Likevel har også Ingmar ei grense. Han klarer å halde tilbake tårene heilt fram til Gertrud gir han putepengane. Det er dei pengane som Eljas,

Karins avdøde ektemann, gøynde vekk og som Gertrud fant ved eit tilfelle.⁵⁶ Vivi Edström hevdar denne scena er: «Ett melodramatisk arrangemang, som siktar till att Ingmar skall genomlida en total förkrosselse (...)» (Edström, 2002, s. 315) Ingmar meiner Gertrud har svike han ved å vente til sjølve bryllaupsdagen med å gi tilbake pengane. Med pengane kunne han kjøpt tilbake garden og gifta seg med Gertrud. Ingmar græt svært mykje og lenge på grunn av sviket:

När jag svek dig, var det i stort nödtvång, men du har förstört allting bara för att göra mig eländig. Nu vet jag hur far kände det, när mor dräpte barnet, for han ut. Han tog till att gråta våldsamt och häftigt. – Aldrig har jag känt så för dig som i kväll, stönade han. Aldrig har jag hållit av dig hälften så mycket som nu. Å, jag visste inte, att kärleken var så bitter och förfärlig. (...) Ingmar snyftade länge. (Lagerlöf, s. 257)

Gråten til Ingmar er dramatisk og inngående skildra – som langvarig, kraftig og heftig. I tillegg stønner og hulkar han. Dette er eit stort karakterbrot for den vanlegvis rolege og ikkje-emosjonelle bonden. Ingmar ser Gertruds handlingar som eit stort svik og drar parallell til korleis faren Stor Ingmar må ha hatt det då mora Brita tok livet av spedbarnet. Likevel kjenner Ingmar kjærleik til Gertrud, akkurat slik faren kjende det for mora. Tåreutøvinga er også ein klar parallell til farens gråt og karakterbrot i innleiingsnovella. Stor Ingmars tårer vitna om styrke og emosjonell djupne, men ikkje minst førte dei til forsoning. Ingmar viser definitivt emosjonell djupne ved å gå ut av sitt rolege sinnelag, men tårene bidrar ikkje til forsoning. Vi ser Ingmar i nytt lys, som ein lidande romantikar, når han uttalar den melodramatiske linja: «Å, jag visste inte, att kärleken var så bitter och förfärlig.» Igjen minner dette om monologen, sjølve kjenneteiknet på eit stilisert teater som melodramaet.

Tårene uttrykker kjenslene til karakterane kring ansvar og moral. Opplevinga av svik frå Ingmars perspektiv utløyser langvarig og heftig gråt, men når Ingmar svik Gertrud byrjar ho ikkje å gråte. Ho græt fordi ho skammar seg over draumar om hemn og tar på seg skulda for at Ingmar skadar auget sitt i Jerusalem. Dette er eit døme på korleis tårer konstruerer kjønn i teksten. Gertruds tårer oppstår utan forvarsel fordi dei er skriva som eit naturleg karaktertrekk.⁵⁷ Ingmars gråt er derimot inngående skildra og det blir gjort eit stort litterært

⁵⁶ Det som blir skildra som ei tilfeldigheit og som seinare viser seg å vere avgjerande for forteljinga, er ifølgje Peter Brooks eit typisk melodramatisk trekk (Brooks, 1995, s. 145). Pengane representerer noko meir utover seg sjølv og er absolutt ikkje tilfeldig plassert. Når lesaren i første omgang oppfatta desse tilfeldigheitene som truverdige blir dei gjort om til ein illusjon.

⁵⁷ Gertrud græt:

1. når ho høyrer at Ingmar har blitt fattig: «Men när hon fick höra, att han hade blivit fattig, började hon gråta (...)» (Lagerlöf, s. 109)

poeng av at han græt. Han er vanlegvis taus og kan kontrollere kjenslene sine, men akkurat her klarer han det ikkje. Eg har tidlegare hevda at Ingmar ikkje representerer den hegemoniske maskuliniteten i dei augeblikka han viser seg emosjonell. Likevel må den elles rolege bonden vise kjensler for at statusen skal kunne oppretthaldast. Lagerlöf viser at Ingmar generelt har kontroll på kjenslene sine, men at han likevel er følsam. Ingmar kan ikkje vere ei ufølsam maskin dersom han skal vere eit idealbilete av bonden som nasjonens kjerne.

4.5.3 Barbro og Ingmar

Barbro har fleire likskapar med Brita frå innleiingsnovella, ikkje minst når det gjeld tårer. Dei giftar seg begge mot sin vilje og føder barn åleine. Far til Barbro giftar henne vekk til Ingmar for at han skal få behalde garden. Barbros tårer blir først observerte gjennom Ingmars auge, slik også Britas tårer først blir omtalte av Stor Ingmar. Tårene oppstår i forteljninga om då Ingmar for første gong la merke til at han har ei kone. Ingmar og Barbro er på veg til eit bryllaup langt unna Dalarne og reiser innom ein gjestgivargard for å fôre hesten. Dei oppheld seg på eit gjesterom og overhøyrer at nokre menn utanfor snakkar om Barbros fortid. Dei seier at ho var glad i Stig Börjesson, men at han hadde svike henne. Forteljarstemma fortel at Ingmar ikkje bryr seg nok om henne til at han blir lei seg, men han snur likevel hovudet bak i vogna i blant for å sjå på henne: «När de hade kört ett stycke, märkte Ingmar, att hustrun satt och grät.» (Lagerlöf, s. 416) Ingmar ber henne om ikkje å gråte og seier at det ikkje er rart at ho er glad i nokon, slik han også er glad i nokon. Tårenes funksjon er for det første at Ingmar skal oppdage at han har ei kone og at ho er eit ekte menneske med kjensler. For det andre bidrar tårene til at Ingmar lettar på den kalde oppførselen sin og opnar seg opp for tanken om at han faktisk kan bli glad i henne.

Ingmar har tidlegare kjent på hat mot kona og har lengta etter Gertrud, men det endrar seg, særleg etter at Barbro føder eit barn. Barnet dør år åtte dagar gamalt, men Barbro græt ikkje noko særleg over det: «Barbro grät inte mycket över barnet, sedan det var dött.» (Lagerlöf, s. 433) Det er interessant med ein negasjon i forhold til gråt. Lagerlöf vil ikkje framstille Barbro som kjenslelaus og derfor må ho i det minste gråte litt. Det gjeld også Brita

-
2. over Gunhilds død: «Hon stod länge och betraktade Gunhild och kom i häftig gråt. (...) För varje gång Gertrud tänkte på detta, tyckte hon, att det var förfärligt synd om Gunhild, och hennes tårar började rinna på nytt.» (Lagerlöf, s. 351)
 3. når ho er febersjuk og ikkje vill drikke vatnet i Jerusalem: «-Du skulle bli bättre, om du bara vågade smaka vattnet, envisades Betsy. Gertrud svarade inte, men om en stund började hon snyfta och gråta.
 4. når illusjonen over at dervisjen ikkje er ein inkarnasjon av Jesus: «Därpå gick hon in till sitt, lade sig och grät sig till sömns. (...) Och hon lade händerna över ögonen och grät på nytt.» (Lagerlöf, s. 465)

som græt under barnemordrettssaka. Sidan dei begge er mødrer som har mista barna sine, den eine for eiga hand og den andre i krybbedød, bør dei utifrå samfunnets normer gråte. På den andre sida græt ikkje Stor Ingmar eller Ingmar over barnas død. I tida etter krybbedøden fortel Ingmar at han har blitt glad i henne og at det er ingen andre som er i tankane hans. Barbro meiner det er for seint og at ho vil skilje seg. Alt ho ber om er at Ingmar reiser til Jerusalem for å forsone seg med Gertrud. Ingmar godtar alt dette fordi han har dårleg samvit på grunn av måten han behandla Barbro i byrjinga av ekteskapet.

Barbro græt ikkje noko særleg over det første barnets død, men græt svært mykje over gutebarnet ho føder medan Ingmar er i Jerusalem. Det er ei legende som seier at det kviler ei forbanning over Sorgbackefolket, slekta Barbro høyrer til. Legenda seier at alle gutebarn veks opp til å bli idiotar, noko vi i dag kan forstå som ei kognitiv og/eller fysisk nedsetjing, og Barbro vil la den nyfødde døy dersom han viser teikn på sjukdom. Det er ikkje hemn som er motivet, som hos Brita, men Barbro vil skåne Ingmarslekta for skam. Ho får tårer i auga når ho ikkje får roa ned barnegråten: «Barbro blev röd i ansiktet och fick tårarna i ögonen.» (Lagerlöf, s. 544) Gamle Lisa, ei bondekone som har ei liknande rolle som Kajsa i innleiingsnovella, får henne til å bli glad i barnet. Barbro bestemmer seg heller for å spreie ryktet om at Ingmar ikkje er far til barnet. Likevel græt Barbro heile natta over sonens lagnad: «När Barbro såg gossen, tyckte hon, att han hade ett riktigt idiotansikte, och hon låg och grät hela natten över att hennes son skulle bli en olycklig stackare.» (Lagerlöf, s. 549) Å gråte gjennom natta eller å gråte seg i søvn er noko også Gertrud gjer ved to høve. Det seier oss at dette er ein vanlegare gråtepraksis for kvinner enn for menn. Barbro græt fordi ho bryr seg om sonen og førestiller seg kor utfordrande det vil vere for han å veke opp. Ho tar på seg denne smerta og græt av medkjensle. Tårenes funksjon er å vise at Barbro faktisk er glad i guten sjølv om ho meiner han at han vil bli ei ulykkeleg sjel.

Barbro græt hyppig og har ein gråt som blir skildra som plutselege utbrot. Ho græt mest einsam og har tidlegare gråte framfor ektemannen Ingmar. Likevel endrar noko seg i tårepraksisen i relasjonen til Ingmar medan han er i Jerusalem. Ho tar på seg ein gråtepraksis som kan minne om Ingmarslekta og semitårene til Karin Ingmarsdotter. Barbro føler at tårene oftare og oftare trengjer seg fram når ho tenker på Ingmar. Dei pressande tårene opptre som kroppslege bevis på romantisk kjærleik: «(...) fram på dagen, då hon gick i sina sysslor, ville tårarna gång på gång tränga fram i hennes ögon. Det var dock hjärtslitande, att allt var slut nu mellan henne och Ingmar.» (Lagerlöf, s. 553) Dette er ei gjentakande semitåre som aldri får kome heilt ut. Ho har kontroll over tårene og hemmelegheita hennar er skjult, men i møte med Ingmar fryktar ho at eit einsleg blick vil avsløre henne. Ingmar er tilbake i Dalarne etter reisa

og møter opp i kyrkja. Barbro forsøker å unngå å sjå på han i frykt for å byrje å gråte: «Hon tordes inte kasta mer än den enda blicken på honom, tårarna ville bryta fram, och hjärtat bultade så, att hon tyckte, att de, som satt bredvid henne, borde höra det.» (Lagerlöf, s. 560) Barbro fryktar at den indre kroppen er eksponert for omverda og er sikker på at eit blick på Ingmar vil føre til tårer. I hennar indre ligg det ho ikkje kan fortelje, det er skjult, men med blikket kan ho kommunisere det skjulte. Peter Brooks meiner at «hemmelegheita» er vanleg for gode karakterar i melodramaet og meiner hinderet av å tale er ein nødvendig motpol til å uttrykke «alt» (Brooks, 1976, s. 4). Det minner om Brooks «det stumme språket», som gjennom til dømes ansiktsmimikk kan erstatte språket. Gråten hennar er uansett ikkje ønskeleg, både fordi kyrkja er offentlegheita, men også fordi ho er redd for at tårene vil avsløre kva ho eigentleg føler. Dette kan samanstillast med Karins frykt for å avsløre sine romantiske kjensler for Halvor.

Den Ingmar vi følgjer i romanen græt ved to høve. Den første gongen er den tidlegare nemnde gråten i bryllaupet der Gertrud møter opp med putepengane. Her går han ut av sitt rolege sinnelag og byrjar å gråte heftig. Noko liknande ser vi den andre gongen Ingmar græt. Det er ved slutten av romanen, etter at han er komen heim frå Jerusalem. Heime på Ingmargarden møter han ein døande Stark Ingmar, mannen som har opptredd som storbonde medan han var på reise: «Ingmar blev tagen med överraskning. Han förlorade sitt lugn och bröt samman i en snyftning. (...) Jag må väl gråta, när jag ska mista en sådan vän, som du har varit för mig.» (Lagerlöf, s. 572) Her blir det eksplisitt uttrykt at Ingmar går ut av den rolege sinnstilstanden og bryt saman i gråt. Det blir skildra som noko som er utanfor Ingmars kontroll fordi han blei overraska. Han kjenner på trongen til å rettferdiggjere tårene sine overfor Stark Ingmar og skuldar på den nære relasjonen mellom dei. Det same gjer far til Ingmar, Stor Ingmar, overfor sin far i innleiingsnovella. Ingmar veit at gråt bryt med ideen om det mannlege og vil understreke at dette er eit unntak. Likevel sluttar Ingmars gråt like raskt som den oppstod: «Ingmar blev stilla och lugn på ett ögonblick.» (Lagerlöf, s. 572) Han får raskt kontroll på gråten, noko som styrkar maskuliniteten. Tårenes funksjon er igjen å vise at Ingmar kan vise seg følsam i korte augeblikk før han raskt får tilbake kontrollen. Han må vise seg sårbar i små augeblikk for å stå fram som menneskeleg og som ein god leiarskikkelse. Likevel skal ikkje desse augeblikka kome for ofre. Det er derfor ikkje tilfeldig at Lagerlöf gir hovudpersonen sin to tilfelle av gråt ettersom han skulle reflektere nasjonens idealbilete.

Barbro kjem også inn til Stark Ingmar, men hennar gråt kjem ikkje som ei overrasking: «Barbro snyftade till. Det fanns så mycken bedrövelse uppsparad inom henne, att det var lätt för henne att komma i gråt.» (Lagerlöf, s. 576) Det er enkelt for henne å komme i

gråt sidan ho brukte opp alle kreftene i kyrkja på å halde tårene tilbake. Barbro græt fordi ho er makteslaus og ikkje sterk nok til å halde tårene tilbake. Stanley Cavell hadde kanskje rekna Barbros tårer som hennar måte å uttrykke seg når ho tviler på språkets evne til å formidle meining (Cavell, 1996, s. 43). Ifølgje Peter Brooks minner Barbros tilstand om eit urspråk som viser at språket åleine er utilstrekkeleg til å formidle all emosjonell meining:

It is in this context that the recourse to inarticulate cry and gestur takes on its full importance. For they mark a kind of fault or gap in the code, the space that marks its inadequacies to convey a full freight of emotional meaning. (Brooks, 1976, s. 67)

Hemmelegheita til Barbro, at Ingmar er far til sonen, har ho lenge forsøkt å halde skjult. Men når ho blir avslørt klarer ho ikkje å kontrollere gråten: «Hon kom i häftig gråt, och då hon kände, att hon inte kunde behärska den, skyndade hon ur rummet för att inte störa den döende. Ute i storstugan kastade hon sig framöver det stora bordet och snyftade våldsamt.» (Lagerlöf, s. 577) Gråten er i utgangspunktet heftig, men når den blir uakseptabel må ho raskt finne ein stad å utøvde den kroppslege gråten i einsemd. Det er særleg dramatisk å kaste seg ned for å gråte, men det samsvarar med den dramatiserte karakteristikken for kvinnelege 1800-talstårer (Johannisson, 2010, s. 111).

Frå hemmelegheita blir avslørt og til Ingmar kjem ut for å snakke med henne græt Barbro omtrent i eitt sett. Det blir understreka at ho græt igjen og igjen: «Åter kände hon allt det bittra i att hemligheten var röjd, och åter kom det häftiga gråtandet över henne.» (Lagerlöf, s. 577-578) Ifølgje Brooks bygger melodramaet på å klargjere det gåtefulle og skjulte. Hemmelegheita blir halden skjult med «det stumme språket», det som erstattar eller forsterkar språket, som til dømes gråt. Men no er hemmelegheita avslørt og Barbro uttrykker seg fortsatt med eit stumt språk. Barbro kommuniserer ved å gråte fordi Lagerlöf vil formidle noko som Barbro framleis ikkje kan fortelje, nemleg at ho elsker Ingmar.

Gråten kjem igjen og igjen, men når Barbro ser Ingmar tvingar ho seg til ikkje å gråte: «När hon hörde detta, började hon gråta på nytt i sin maktlöshet. Dörren gick upp kort efteråt, och Ingmar kom ut. Ho gick emot honom og tvang sig att inte gråta.» (Lagerlöf, s. 578) Ho viser stor kontroll over emosjonane når ho undertrykker gråten. Barbro må tvinge tårene bort dersom dei skal ha moglegheit til å snakke med det verbale språket og avsløre kjærleiken til kvarandre. Dei kan ikkje, som Brita og Stor Ingmar, bli forsona ved å gråte. Ingmar græt ikkje, men han smiler og er i godt humør, noko han sjeldan viser. Det er snarare det at Brita sluttar å gråt og at Ingmars varme og lyse framtoning kjem fram, som forsonar paret til slutt.

Både Barbro og Brita får sine tårer introdusert av ektemennene sine. I motsetnad til ektemennene græt dei når borna deira er døde, sjølv om den eine forårsaka døden og den andre eigentleg var tilfreds med dødsfallet. Det seier oss noko om forventninga om at mødrer skal gråte ved tap av barn. Brita græt langt meir og Barbro viser meir kontroll over gråten. Likevel har dei ein gråt som er skildra som dramatiske utbrot der tårene er nesten utømmelege og oppstår igjen og igjen. Både Barbro og Britas hemmelegheit er at dei elsker ektemennene sine, men dei kan ikkje uttrykke det i frykt for at ektemennene vil ta dei tilbake utan å elske dei. Som erstatning for å uttale hemmelegheita bruker dei gråten, altså «det stumme språket». Gråteforholdet mellom Ingmar og Barbro viser også at hyppigheita og skildringane av gråt er knytt til ein ideologi som reknar kjønn bestemt av natur. Ingmar græt aldri i relasjon til Barbro, men fordi venen hans, Stark Ingmar, er døande. Barbro græt berre i relasjon til Ingmar og barnet. Ingmars tårer viser at han er følsam i nokre små augeblikk for å framstå som ein menneskeleg, men kontrollert leiarskikkelse som skal reflektere nasjonens idealbiletet. Det er hans varme framtoning og Barbros tårestopp som bidrar til den lykkelege slutten. Det er også her ei legitimering av det patriarkalske bondesamfunnet i bruken av den store skilnaden på Ingmar og Barbros gråtepraksis.

4.6 Tap av språk – kvinnelege tårer i *Fred*

I *Fred* er det hovudsakleg éin representant for kvinnelege tårer, nemleg Anna. Tårene hennar er alltid felt i direkte tilknytning til ektemannen Enok. Ho er skildra som ei flittig bondekone, omsorgsfull mor og ikkje minst bekymra ektefelle. Kommunikasjonen til ekteparet er ei gjennomgåande utfordring, noko Stanley Cavell hevdar er eit godt utgangspunkt for å vise korleis den melodramatiske modusen viser seg i til dømes litteraturen (Cavell, 1996, s. 9). Etter Enoks omvending blir livet hardt for Anna. Ifølgje Enok er kaffi eit nyttingsmiddel skapt av djevelen og han tømmer derfor ut all kaffien i huset. Anna deler ikkje dette synet, og medan ho kjempar mot tårene, argumenterer ho for å behalde kaffien:

Men eg hev daa so mange Gonger havt godt av ein Drope Kaffi, helst naar eg hadde denne Verken under Bringa; - og det ser nok ut til, at den skal...faa halda paa... Ho kava med Graaten. (...) Naar der aldri skal vera Fred aa faa, so...fær du vel truga deg fram i alt; du veit, eg er berre eit stakkars Kvinfolk og...hev ingen til aa...forsvara meg...Graaten kom. (Garborg, s. 81-82)

Pausane som stykkar opp setningane er eit realistisk stiltrekk som illustrerer utfordringa ved å tale samanhengande utan at gråten tar over. Sitatet viser Annas sinne og skuffelse over at ho har ein mann som ikkje lyttar eller aksepterer behova hennar. Ifølgje Stanley Cavell viser den

melodramatiske modusen seg godt i ekteskap i patriarkalske samfunn. Han hevdar menn har ein ekteskapeleg særrett i patriarkalske samfunn der kvinna blir eksponert for mannens idear om ekteskapet (Cavell, 1996, s. 5). Anna aksepterer meir eller mindre ektemannens fortrinn over henne basert på kjønn. I sin artikkel om *Fred* skriv Åsfrid Svensen: «(...) Annas maktesløyse fortel sitt; Enoks despoti kunne snautt ha fått så lett innpass dersom kona hans før hadde vore ein jamstelt leiar på garden.» (Svensen, 1978, s. 73) Anna har aldri vore likestilt, men det smertar henne likevel at ektemannen kan handle såpass urimeleg berre fordi han er mann. Utifrå Judith Butlers teori er tårer ei kjønnsperformativ handling som konstruerer kjønn. Slik målar Annas tårer eit bilete av ei underdanig kvinne i eit patriarkalsk bondesamfunn. Ho er, som ho sjølv seier, eit stakkars kvinnfolk utan nokon til å forsvare seg. Garborg introduserer Anna, gjennom tårene, som ei svak kvinne som manglar evne til å kontrollere emosjonane sine. Funksjonen til Annas tårer er i første omgang å definere henne som ein underordna part i ekteskapet.

Utanom Anna er det Kjistina Ramstad, Enoks ungdomskjærest, som græt ved eitt tilfelle. Gråten hennar minner om korleis Anna græt. Under eit julebesøk, mot slutten av romanen, er det fleire som vil trøyste Enok etter at det går rykte om sjølvordsforsøk:

Men ho kunde kje faa sagt han noko Større; ho hadde slikt Kav med Graaten. Ho berre bad Enok, at han ikkje maatte gje seg yver; 'du kan tru det er mange, som vilde tykkja det var vondt...um ein slik Mann skulde tumla seg burt.' Graaten tok henne. 'Det er so vondt...aa sjaa deg att slik, Enok...du kan kje forstaa det!' (Garborg, s. 334)

Den typografiske ellipsen stykkar opp setningane og illustrerer, som hos Anna, korleis ho kavar med gråten. Det er ei personifisering av gråten når den «kom» for Anna og den «tok» Kjistina. Gråten blir til noko større, ei makt dei ikkje rår over. Tårene til Kjistina framstiller henne som ei bekymra, men likevel svak kvinne som ikkje klarer å kontrollere emosjonane sine i det offentlege. Ved å bruke dei same gråtekarakteristikkane på to kvinner, dei einaste kvinnene som græt i romanen, etablerer Garborg dette som norm for kvinnelege tårer.

At også Anna manglar evne til å kontrollere emosjonane sine blir understreka når ho græt sjølv om ho veit at det ikkje har innverknad på ektemannen. Han har tidlegare forklart henne si bibelske forståing av tårer: «Stundom gav ho [Anna] seg yver og greet; men Graat beit kje paa han meir enn Gunnar. Denne Graaten din, sa han, viser just, at Gud vil det so. Naar Gud vil noko, so græt alltid Kjøte.» (Garborg, s. 72)⁵⁸ Spelereglane for tårer som

⁵⁸ Dette er moglegvis ei tolking av Rom 8, 6-7: «For det kjøtet vil, er død, men det Anden vil, er liv og fred. Difor er det som kjøtet vil, fiendskap mot Gud, for det bøyer seg ikkje under Guds lov og kan det ikkje heller.»

emosjonelt språk er etablert av Enok gjennom bibelske fortolkingar. Det er derfor mogleg for han å kontrollere kva tårene kommuniserer, noko som set den gråtande i ein dobbelt sårbar posisjon. Først oppstår tårene som ein kroppsleg reaksjon på urett, og i tillegg blir tårene avvist av den som utfører uretten. Med tårene har Anna, med Stanley Cavells omgrep, blitt omgjort til ei ukjend kvinne som ikkje lenger stolar på språket som kommunikasjonsform (Cavell, 1996, s. 22).

Frustrasjonen til Anna aukar og blir uttrykt med meir gråt når Enok vil halde ope hus for fantar og fattige. Ved fleire høve seier Anna at ho ikkje har arbeidskapasitet eller ressursar til å brødfø andre enn familien, men Enok avbryt henne konsekvent og seier: «Di fleire her kjem, di større vert vaar Løn i Himmelen!» (Garborg, s. 90) Til det svarar Anna: «Ja...naar du plent vil ha Ende paa meg, so – ! Eg er snart so lei av meg, kom det med graatkvælt Maal, at det meste kan...vera det same.» (Garborg, s. 92) Anna kjenner seg kvelt av Enoks påfunn og det gjer henne stadig meir apatisk. Ho er hjelpelaus og tårene understrekar den tapte kommunikasjonsvevna. Den gråtkvelte stemma uttrykker, som Stanley Cavell hevdar, ei total uttrykkslausheit (Cavell, 1996, s. 43). Den håplause situasjonen set henne i ein posisjon uttrykt gjennom eit velkjent språkleg uttrykk: «Daa visste ho kje, anten ho skulde læ elder graata.» (Garborg, s. 112) Uttrykket er ikkje forstått på tradisjonelt vis, som når ein er usikker på om ein skal reagere med alvor eller sjå det komiske i ein situasjon. For Anna spelar det bokstaveleg talt inga rolle korleis ho reagerer. Enok har avvist stemma hennar og evnar ikkje å sjå henne: «Han trampa i Veg paa sine Tresko og saag blid ut. Anna stod etter modlaus og mødd; Graaten rann, men ho kjende det ikkje.» (Garborg, s. 92) Den daglegdagse dialogen er tapt og Anna er, med Stanley Cavells omgrep, blitt ein skeptikar. Ifølgje Cavell blir den kvinnelege skeptikaren omgjort gjennom erfaringa av å få stemma si avvist. Dersom mannen ikkje aksepterer kvinns stemme mistar ho ikkje berre individualitet, men føler seg ukjend (Cavell, 1996, s. 22). Tårene ho fysisk ikkje kjenner illustrerer nettopp at Anna er framandgjord og ukjend. Ho blir ståande som ein emosjonelt avstumpa og apatisk tilskodar til sitt eige liv. Det verbale og det emosjonelle språket er altså ikkje tilstrekkeleg. For det første er tårenes funksjon å vere ei erstatning for språket som ikkje lenger er funksjonelt. For det andre framstiller tårene, som ei kjønnsperformativ handling, henne som svak og handlingslamma. Det er viktig å understreke at dette er gjort mogleg på grunn av den patriarkalske kulturens legitimitet av mannens suverenitet i ekteskapet.

Annas tårer endrar seg når Enoks religiøse prosjekt går i oppløysing. No græt ho ikkje over ektemannens restriksjonar, men på grunn av ei djup bekymring over Enoks mentale tilstand. Enok er til dømes fast bestemt på at djevelen er inni han og han vaknar fleire gonger i

kaldsveitte av mareritt der han ser seg sjølv i helvete. Anna sender bod på Lars Danielsen, ein mann Enok tidlegare har vore ueinig med når det gjeld kristen tru, men som likevel ein gong tidlegare fekk han på betre tankar. Denne gongen fungerer det dårlegare og Anna græt medan Lars forsøker å hjelpe han:

Lars sat og arbeidde med Enok ein heil Ettermiddag; men ingenting beit paa. (...) Lars gav seg kje; kom med alle dei sterke Ord um Soning og Naade, som fanst i Bibel og Salmebok: – Anna sat ut i Kammerse med Døra paa Glytt og totte det var so godt og vent, at ho greet; men Enok forherda seg. (Garborg, s. 312)

Presten og doktoren har forsøkt å hjelpe Enok, men til inga nytte. Anna græt fordi ho er letta over at det er nokon som ikkje gir opp på ektemannen. Ho blir rørt til tårer over venleiken til Lars og dei fine bibelorda. I romanen er det, utanom Enok, berre Lars som representerer mannlege tårer. Han arbeider hardt med Enok til han får gråt i stemma: «Lars tigga og bad han, at han ikkje maatte gje seg upp, tigga og bad, til han fekk Graat i Maale. Og han ropa til Gud for denne haardt prøvede Broder, so ho Anna der ute greet høgt.» (Garborg, s. 314) For det første viser dei begge ei fortvilning over Enoks sinn. Dei er ikkje i same rom, men græt av same årsak. Tårene viser seg som ektefølte og felt i desperasjon. Lars og Anna kjenner seg hjelpelause og tårene oppstår når orda ikkje lenger strekk til. Som Stanley Cavell seier om det melodramatiske, viser tårene dei undertrykte røystene til karakterane når dei tvilar på språkets evne til å formidle meining (Cavell, 1996, s. 43). For det andre er det viktig å peike på at det er ein skilnad på styrkeforholdet i gråten til Lars og Anna. Lars får gråt i stemma. Det tyder på at han kan tale samtidig som han græt eller i alle fall at stemma blir påverka av gråten. På den andre sida sit Anna i eit anna rom og græt høgt i einsemd. Ho har også allereie gråte over Lars sitt forsøk før han får gråt i stemma. Ved å la Anna gråte to gongar over same situasjon framstiller Garborg henne som ein karakter utan emosjonell kontroll og som at ho nærmast nyt å gråte. Lars er som sagt, med unntak frå Enok, den einaste representanten for mannleg gråt. Gråt er under 1800-talets andre halvdel kvinneleg koda og ofte omtalt som høglytt til samanlikning med mannleg gråt som oftare blei omtalt som kontrollert og beherska (Vincent-Buffault, 1991, s. 89). Gråten til Lars kjem frå ein djupare og meir autentisk tilstand samanlikna med Anna. Han tek del i ein religiøs praktikk der han ber og tiltalar Gud med gråt i stemma. Dette er ein meir akseptabel måte å gråte på for ein mann på 1800-talet (Vincent-Buffault, 1991, s. 114). Til samanlikning oppstår Annas tårer nærmast som ein smitteeffekt. Tårenes funksjonar er derfor både å vise karakteranes undertrykte røst på grunn av

språkskeptisisme, men også at Annas høglytte og hyppige gråt bidrar til at Lars sin einslege gråt blir ein meir akseptabel mannleg gråt.

Annas tårer utviklar seg i takt med Enoks forverra psykiske helse og vendepunktet kjem når Anna tenker: «(...) det verste var, at han gav seg til aa snakka um aa gjera Ende paa seg.» (Garborg, s. 323) Tor Obrestad skriv i essayet «Om Fred og NIHIL»: «Ho [Anna] blir satt ut av spel fordi ho korkje fysisk eller psykisk orkar å fylla oppgåvene sine, men strir på sin vis heile tida på det planet ho kan fungera.» (Obrestad, 1994, s. 48) Oppgåvene som Obrestad siktar til er nok Annas oppgåve eller rolle som mor, ektefelle og husmor. Eg meiner heller at Anna gjer sitt absolutt ytste for å hjelpe ektemannen ved å oppsøke hjelp og ho prøvar så godt ho kan for å oppmuntre han samtidig som ho driv barneoppseding og husarbeid. Ho ber til dømes Enok om å lese i salmeboka. Det er fordi han tidlegare har funne stor glede i andaktslitteratur, men no les han vers som førebur henne på døden hans: «Salmen drog seg utyver til Verse: Du arme, bedrøvede Enke, mistrøste dig ei saa; daa kom ho Anna paa Graaten.» (Garborg, s. 322) Salmen er henta frå den innflytelsesrike danske salmediktaren N.F.S Grundtvigs *Roskilde-Riim* frå 1814. Salmeverset som står rett før salmesitatet i romanen inkluderer kvinneleg gråt: «Ja selv hun som maatte staa Hulkende blandt kiære Smaa, Græd saa mildt naar det i Sangen Tonedet til Klokkeklangen» (Grundtvig, 1814, s. 211) Enok les ikkje dette verset i romanen, men Garborg har openbert lese det. Han har tydeleg fått inspirasjon frå den gråtande enka i Grundtvigs salme og overført det til Annas tårer. Tårenes funksjon er derfor å vere eit frampeik om Anna som enke. I tillegg viser tårene igjen hjelpeløysa og språkskeptisismen hennar.

Dei tidlegare tårene til Anna som har blitt felt på grunn av bekymringar har som regel ikkje blitt skildra utover at det oppstår gråt. Mot slutten av romanen blir tårene derimot meir inngåande skildra. Enok avsluttar ei bøn med salmen «Hvo ved, hvor nær mig er min Ende».⁵⁹ Salmen reflekterer rundt det å førebu seg på ein god død. Både Enok og Anna græt under salmen: «Siste Strofa song han uppatt, og Augo vende seg graatfyllte mot Himmelen: Min Gud, gjør dog for Jesu Blod min siste Afskedstime god! Anna greet, so Taarerne strøymde.» (Garborg, s. 332) Her nyttar Garborg igjen den retoriske figuren apostrofe ved at Enoks gråtfylte auge vender seg mot himmelen. Han uttrykker sorg, noko apostrofe ofte uttrykker, over at livet hans snart er over (Eide, 1999, s. 28). Dette er igjen ein del av melodramaets retorikk (Brooks, 1976, s. 67). Styrkeforholdet i tårenes intensitet er likevel ulik. Anna reagerer med den største mengda med tårer. I Lagerlöfs *Jerusalem* strøymar også tårene til dei

⁵⁹ Originalt ei tysk salme av Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt frå 1686. Omsett til dansk av Fredrik Rostgaard i 1742.

kvinnelege karakterane Gunhild og Gertrud. Det samsvarar med oppfatninga av kvinnelege 1800-talstårer som ustyrtelege og at dei kan flyte i store mengder (Johannisson, 2010, s. 110). Garborg opprettheld ei kjønnsdifferensiert tårenorm ved å la Enoks gråtfylte auge bli overskygga av konas store mengde med tårer.

Heilt mot slutten av romanen, etter Enoks sjølvmordsforsøk, er han svært nedbroten og sjuk. Annas siste tårer blir felt når ho ser at Enok stuper kråke i Løa:

Ein Dag kom ho yver han burt i Løa; han laag og stupa Kraake i Høye som ein Gutunge. Aa nei men Enok! – jamra ho; halvt av Rædsle og halvt av sorg tok ho til aa graata. Græt du og no, busa han ut. Ja no skal du snart vera kvitt meg – Berre seg, at eg skal gjera det, klynka han (...) (Garborg, s. 338)

Anna jamrar seg og græt over at mannen stuper kråke som ein gutunge. Garborg skriv at Anna græt av delt redsel og delt sorg. Det er altså to emosjonar som fungerer som årsak til tårene. Enok peikar på at gråten hennar oppstår, som om ho gjer dette ofte. Med eit klynk seier Enok at han snart skal ta livet av seg. Klynket speglar Annas jamrande måte å tale på. Både jammer og klynking er liknande lydar som kan minne om ein klagande gråtelyd der ein ynkar seg og uttrykker si naud. Gudmund Hovdenak trekker fram dette sitatet i si analyse av *Fred* og hevdar det er eit godt døme på Enoks flukt: «Regresjon til eit infantilt åtferdsmønster er ei flukt frå dei barske realitetane som livet byr på.» (Hovdenak, 1978, s. 46) Det er klart at Enok flyktar frå livets realitetar når han ikkje har lyst til å leve. Anna græt nettopp fordi ho ser kor sjuk ektemannen er og ho innser at det ikkje lenger er mogleg å redde Enok. Ho kan fortsatt ikkje uttrykke seg sterkare enn med gråt fordi ho framleis tvilar på språket.

I første omgang er tårenes funksjon å definere Anna som ein underordna part i ekteskapet. Tårene framstiller henne som svak fordi ho ikkje klarer å kontrollere emosjonane sine. Ved å bruke dei same gråtekarakteristikkane, ei kjønnsperformativ handling, på dei einaste kvinnene i romanen skriv Garborg kvinnetårer som eit eige sett med normer som skil seg frå mannlege tårer. Når Enok avviser Annas stemme blir ho, gjennom tårene, omgjord til ein språkskeptikar. Anna kan ikkje uttrykke seg på andre måtar, dels fordi ho ikkje kan kontrollere emosjonane sine fordi ho er kvinne, men også fordi språket ikkje fungerer som kommunikasjonsform. Styrkeforholdet mellom den mannlege og kvinnelege gråten gjer at Annas gråt blir tydelegare og den mannlege gråten blir dempa. Når Anna græt samtidig med Lars og Enok er Annas tårer synlegare samanlikna med dei mannlege karakterane. Dei bidrar også til at den mannlege gråten er meir akseptabel fordi ho græt på ein måte som synest og høyrest betre.

4.7 Tårer som sjukdomsteikn i *Fred*

Tårene til Enok blir intensivert og er av ein annan karakter mot slutten av *Fred*. Det er eit stort skilje mellom Enok før og etter at fantane har stole frå han. I bøn seier Enok at tjuveriet vil resultere i endeleg fortaping for han. Enok søker hjelp hos Gud, men kva gjer ein når ein byrjar å tvile på om det er noko hjelp å få? Ein essensiell del av pietismen til Enok er å handle på måtar som forsikrar han om ikkje å kome til helvete. Ein måte som kan sende han til helvete er nettopp å tvile. Han er plaga av ei lammande gudsfrykt og sterk eksistensiell tvil som gir seg utslag i hyppige sjølvordstankar, eitt sjølvordsforsøk og til slutt eit sjølvord.

Handlinga i romanen strekker seg over omtrent ti år, men det er særleg dei to siste åra, skildra på dei siste femti sidene i romanen, at Enoks tårer for alvor blir knytt til mental helse: «Enok grein med Andlite og saag ut som daaresjuk.» (Garborg, s. 306)⁶⁰ Gråten er knytt til eit samanbrot, men også som eit sjukdomsteikn. Dette er første gong Enok blir skildra som ein «daaresjuk», altså ein sinnsjuk person. Psykiater Trond Aarre hevdar Enok er såpass levande skildra at romanen er meir informativ enn ei moderne journalutskrift (Aarre, 1993, s. 60). Under 1800-talets andre halvdel blei det vanlegare å skildre gråt som samanbrot og gjerne i relasjon til angst. Som sjukdomsteikn var gråten kvinneleg koda og kunne ende i hysteridiagnose (Johannisson, 2010, s. 115). Tårenes funksjon er som sjukdomsteikn og etablerer Enok som ein ny mann. Han er ikkje lenger den same som under omvendinga. Maskuliniteten hans har skifta sidan gråten ikkje lenger kan kontrollerst innanfor det akseptable. Den har gått inn i det sjuklege og ikkje-akseptable.

Religiøs tvil og frykt for fortaping utviklar seg i stor fart hos Enok, ei utvikling akkompagnert av tårer. Enok vil etter nederlaget med fantane ikkje reise i kyrkja eller lese frå salmebøkene og seier til Anna: «Naar Hunden kjem i Kyrkja, vert han utjaga.» (Garborg, s. 321) Enoks tidlegare «påfunn» blei gjort med ei sterk religiøs overtyding, men no er han usikker i trua si og derfor i seg sjølv. Anna ber Enok om å lese i salmeboka og han gjentek: «Aa ja du hev Rett, Anna; du hev Rett. Du hev so Rett – ! han slog yver i Graatemaal.» (Garborg, s. 321) Gråten blir til eit språk som tar over for den normale talen og han les salmen med dette gråtespråket. Enoks sjuklege tårer har redusert han til noko ikkje-mannleg. Maskuliniteten har skifta frå ein deltakande til ein underordna maskulinitet fordi han ikkje lenger klarer å ta vare på seg sjølv (Connell, 2008, s. 116). Anna vil ikkje forlate garden utan Enok i frykt for kva han vil gjere om han er åleine.

⁶⁰ Enok græt framfor spegelen, eit sjukdomsteikn, når han ser djevelen i auga sine: «Enok reiser seg fraa Borde so braadt, at alle kvekk. Gjeng fram aat Spegilen og speglar seg; skjekkjer og grin. (...) Han grin til seg sjølv og skjekkjer og rengjer.» (Garborg, s. 318)

Sjølvmordstankane blir omsider gjort til eit sjølvmordsforsøk der han i siste liten kjenner seg frelst av Gud og reagerer med gråt: «Enok laag i Lynge og gret. Du hev frelst meg! Store Gud, du hev frelst meg!» (Garborg, s. 329) For det første viser gråten til frelse, ei sakral tåre. Det blir understreka ved at han ligg på bakken og græt i underkasting til Gud. For det andre viser det til tårer som reddar liv, slik Brita i innleiingsnovella kjenner det under sitt sjølvmordsforsøk. Med tårer viser ein at ein ikkje vil gjennomføre sjølvmordet. For det tredje er dette den same type reaksjon som Gabriel får når han ser den døde Gunhild. Tårene reflekterer behova menneske har for å balansere eit indre press. Gråten blir utløyst av Gud hos Enok, medan det er Gertruds medkjensle som framkallar gråt hos Gabriel. Tårenes funksjon er derfor både frelsande, livreddande og for å balansere eit indre press.

Kjensla av frelse er likevel kortvarig og tårene oppstår igjen under ei lengre bøn. Med eit langt og skjelvande sukk snakkar han til Gud: «Du kjenner meg, og veit, kva eg treng...og kva eg toler. Eg gjev meg i di Haand; eg set mi Lit til deg. Men, Herre...vær barmhjertig...Maale brast. Med Taarer heldt han fram: vær barmhjertig!» (Garborg, s. 331) Han ber Gud om å vere barmhjertig, vere der når sjølvmordstankane oppstår og stoppe han frå å utføre det. Enok har tillit til Gud, men likevel er han usikker på om det vil vere nok til å overleve. I det fortvilande og angstfylte augeblikket supplerer og erstattar tårene det munnlege språket. Det munnlege språket stansar og tårene tar over. Tårene viser djup fortviling, seriøsitet og eit sterkt begjær om å kvitte seg med det tunge sinnet. Sjølv om tårene er felt i bøn til Gud er dei ikkje ei gåve til Gud som i kristendommens nådetårer (Vincent-Bufferault, 1991, s. 244). Tårenes funksjon er igjen å vise den sjuklege utviklinga til Enok.

Den tidlegare forkinga på *Fred* har gitt fleire forklaringar på «sjukdommen» til Enok. Materialistisk orienterte Garborg-forskarar, som til dømes Rolf Thesen og Åsfrid Svensen forklarar både den jamlege angsten og det endelege utfallet som eit resultat av samfunnsendingane i samtida. Dei tolkar situasjonane der Enok opptrer emosjonelt i høve til det materielle som bevis på Enoks manglande evne til å omstille seg det nye bondesamfunnet. Det er til dømes når Gunnar har kome heim frå byen og finn faren sin gråtande i kjerrehuset: «Der stod Enok og smikka og grein yver alle dei gilde Arbeidsgreiarne, han hadde kjøpt; no laag dei der og gjorde Narr av han...» (Garborg, s. 340) Etter mitt syn har Enok, i dette dømet, klart å omstille seg det nye bondesamfunnet nettopp fordi han har kjøpt inn nye reiskap. Enok græt fordi han meiner han er fortapt og derfor er arbeidsverktøya ikkje brukbare. Han avsluttar gråten med det same han oppdagar Gunnar. Det er openbart at Enok ikkje vil vise seg sårbar for sonen, men på dette tidspunktet er han i konstante sjølvmordstankar, noko han insinuerer fleire gonger til Gunnar: «Du maa koma heim og passa

paa Far din...Eg tor kje gaa her aaleine; kvar Gong eg ser eit Tog elder eit Reip...» (Garborg, s. 342) Tårenes funksjon i kjerrehuset er igjen eit sjukdomsteikn der Enok føler seg narra av nye reiskap han aldri vil bruke fordi undergangen er nær.

Enok har vanskar med å forstå kvifor ikkje sonen vil flytte tilbake til garden og prate med han når han har blitt ung vaksen. Han ser ikkje at den smerta, både fysisk og psykisk, som han påførte Gunnar i barndomen har påverka forholdet. Enok blir ofte emosjonell når han tenker på relasjonen med sonen: «Tenk, um Gunnar kom heim, og kunde bli so glad i Far sin som han var, daa han var liten. Slike Tankar kunde faa Enok paa Graaten mest» (Garborg, s. 326) Det er ikkje eksplisitt gråt, men tanken kunne få han på gråten. Likevel ser vi for oss at Enok faktisk har gråte over slike tankar fleire gonger. Tårenes funksjon er saknet etter ei tid før han blei sjuk og suicidal, men gråten reflekterer at han er sjuk.⁶¹

Enoks tårer er i romanens siste femti sider eit sjukdomsteikn. Tårene oppstår hyppigare og blir eksplisitt samanstilte med sinnsjukdom. Gråten er skildra som angstfylte samanbrot. Den sjuklege gråten var kvinneleg koda rundt 1850 og sjukdommen, gjennom tårene, definerer Enok som ein annan mann enn han var ved romanens start. I Connells maskulinitetshierarki fell Enok frå ein deltakande maskulinitet til ein underordna maskulinitet. Det er fordi gråten er samanbrot som blant anna tar over den normale talen. Gråten ligg derfor innanfor det sjuklege og ikkje-akseptable. Han er redusert til ein sjuk mann som ikkje lenger er i stand til å ta vare på seg sjølv. I sjølvmondsforsøket reflekterer tårene til Enok behova menneske har for å balansere sitt indre. Det er Gud som utløyser Enoks tårer, medan i *Jerusalem* framkallar Gertruds medkjensle gråt hos Gabriel. Det er også eit livreddande teikn, slik Brita frå innleiingsnovella i *Jerusalem* kjenner under sitt sjølvmondsforsøk. Tårene er i tillegg sakrale sidan Enok kjenner seg frelst av Gud. På den andre sida er tårene som er felt i bønna etter sjølvmondsforsøket ikkje ei sakral tåre. Dei skal vise den sjuklege utviklinga til Enok, som er sikker på sin eigen undergang. Det same gjeld tårene i kjerrehuset og refleksjonane kring Gunnar.

⁶¹ Enok byrjar også å gråte etter at Gunnar har forsikra han om at han ikkje har viljestyrke til å utføre sjølvmoedet. Gråten blir ikkje skildra, men er igjen eit sjukdomsteikn (Garborg, s. 306).

4.8 Den personifiserte og besjelande gråten

4.8.1 Barnets møte med gråtens makt i *Fred*

Gunnar står som einaste representant for barnegråt i *Fred*. I byrjinga av romanen er Gunnar ti år gamal og græt fram til han er tolv år, men aldri i tenåra eller som ung vaksen. Gunnars tårer er alltid eit resultat av faren sine restriksjonar, påført smerte eller frykt for juling.⁶² Åsfrid Svensen skriv at i det patriarkalske mønsteret opptrer julinga av Gunnar som den mest naturlege ting for Enok: «Barn og kone stod under han, og dei måtte tuktas når det trongs – ikkje minst den eldste sonen, arvingen.» (Svensen, 1978, s. 72) Den første risen får han for å arbeide med ein karjol i staden for å skrelle eple: «(...) daa Gunnar fekk Ris uti Kjøken, skreik han so jammerleg. Gunnar laag i den svarte Eplekjeldaren og harma seg paa Far sin og greet.» (Garborg, s. 83) Gunnar ser farens oppførsel som urimeleg og han «(...) grein av sinne; so tok Graaten han.» (Garborg, s. 84) Han græt av den fysiske smerta Enok påfører han som i sin tur utløyser emosjonen sinne. Gråten blir personifisert når den «tok» han. Gråten blir opphøgd til noko større enn han, ei kroppsleggjering av gråten som får Gunnar til å miste kroppsautonomi. Tårene er derfor ufrivillige, ukontrollerte og tar over kroppens normale funksjonar. Skildringane av Gunnars gråt vitnar om at han ikkje har noko anna val enn å underkaste seg gråtens makt. Eg har tidlegare hevda at Garborg etablerte den personifiserte gråten som kvinneleg norm. Gråten blir også personifisert for dei to kvinnene som græt i romanen – den «kom» for Anna og «tok» Kjistina. Det tyder at den personifiserte gråten, der karakterane må bøye under for ei makt større enn seg sjølv, er gjeldande for både kvinner og born i *Fred*.

Episoden rundt pengepungen er særleg tårevåt. Gunnar har ein pengepung med eigne opptente pengar som han gir til Carolus, fanteguten som flyttar inn på garden, for at han skal skaffe han ei ny hue for pengane. Medan Carolus er i byen med pengepungen kjem ein mann som skal ha betaling frå Enok. Foreldra ber Gunnar låne dei pengar frå pengepungen: «Den store Tyngda lagde seg for Bringa hans, og han fekk Hug til aa graata.» (Garborg, s. 152) Gunnar klarer så vidt å kontrollere gråten, men fryktar farens reaksjon uavhengig av om han lyg eller fortel sanninga. Han bestemmer seg for å lyge: «Gunnar klara det kje lenger; han tok til aa graata. (...) Eg hev mist Pungen!! skreik Gunnar yver seg i vill Graat.» (Garborg, s. 153) Han klarer ikkje å halde tilbake den ville gråten som snart også påverkar taleevna: «Gunnar

⁶² Ved eitt tilfelle græt Gunnar av svolt, ei meir primitiv årsak til gråt, men likevel som ein direkte konsekvens av farens restriksjonar. Etter ei hard arbeidsøkt som startar klokka tre på natta ser Gunnar at dei andre arbeidskarane et: «Gunnar greet mest, daa han såg det; han var so svolten, han kunde gaa tvers av. Men Guds Vilje var, at me skulde eta fire Gonger um Dagen, meinte Enok (...)» (Garborg, s. 215)

greet og tenkte, tenkte og greet; – «eg vilde...m-u-u, m-u-u...» (Garborg, s. 154) Slik fortset Gunnar å prate etter fleire spørsmål frå Enok. Det er eit realistisk stiltrekk å skrive opp det gråtande svaret på denne måten. Som lesar ventar ein på fortsetjinga, men den kjem aldri og derfor må ein tenke seg sjølv kva han vil seie. Dette kan minne om den retoriske figuren aposiopese der den syntaktiske samanhengen blir avbroten (Eide, 1999, s. 27). Det er tydeleg at gråten i seg sjølv gjer det vanskeleg å uttrykke seg, men gråten blir eit verkemiddel for å unngå å uttrykke budskapet i klartekst. Det endar svært valdeleg og Enok slår han så mykje at Anna er redd han vil drepe Gunnar: «(...) han vreid seg som han vilde smjuga ut or sitt Skind, og skreik gjennom sin snørde Strupe, so der var kje Menneskelaat i det lenger.» (Garborg, 154) Gunnar overgår sin natur med ein gråt som er så ekstrem at den ikkje lenger er menneskeleg. Vi kan forstå den ikkje-menneskelege gråten som eit resultat av den dyriske valden.

Dette er ei tydeleg vond handling. Ifølgje Peter Brooks er det vanleg at melodramaet «(...) put children at center stage as tests of other charachters reactions to patent virtue. For children, as living representations of innocence and purity, serve as catalysts for virtuous or vicious actions.» (Brooks, 1976, s. 34) Enok får spesielt i denne scena eit lag av ondskap. Den hyppige og ekstreme valden mot Gunnar dannar eit vondskapsfullt bilete av Enok. Gunnar kjem seg til slutt unna farens klør og han flyktar ut av huset:

Gunnar drog upp Skindbroka si, berga seg ut Kammersvegen, gjennom Kjøken og Bakdøra; yver Tune aat Løa, kavande heile Tida med Graaten, som ikkje maatte bli for høg; kjende seg kje trygg her helder, rømde aat Smalagarden; der gøymde han seg burt i den myrkaste Kroken og leet Graaten faa sin vilje. Aa Gud! kor det sveid i Enden hans. Han greet og han greet, til han mest vart rædd sjølv. (Garborg, s. 155)

Gunnar føler han må finne seg ein trygg gøymestad der Enok ikkje vil finne han, men gøymestaden må også gjere det trygt å gråte. Han kavar med ein gråt som han meiner ikkje må bli for høg. Også Anna og Kjistina kavar med gråten, noko som igjen seier oss at Garborg karakteriserer barnegråt og kvinnegråt på ein liknande måte. Gråten til Gunnar var umenneskeleg i huset, men ute i det offentlege kan han ikkje la den bli for synleg før han er aleine. Sjølv om Gunnar er eit barn er han fullstendig klar over kva som er rekna som korrekt gråteoppførsel i offentlegheita. I møte med gråten har han likevel ikkje fri vilje. Gråten blir igjen personifisert når den «får sin vilje» og når den tar over kroppen på ein måte som gjer Gunnar redd. Han kjempar iherdig mot gråten, men må til slutt gi opp i møte med ein kroppsleg reaksjon han ikkje rår over. Omsider kjem Carolus og trøystar Gunnar: «So ja, Gunnar, ikkje Graat no lenger... (...) J-jau, hiksta Gunnar; han smilte gjennom

Graatkrampen.» (Garborg, s. 156) Smilet i gråtkrampen er ein kontrast som viser det store spennet av emosjonar som kan oppstå samstundes. Trøyst og medkjensle er motgift mot den einsame smerta Gunnar kjenner på.

Gunnar græt av fysisk smerte. Det er ein kontrast til alle karakterar, i både *Fred* og *Jerusalem*, som græt av emosjonelle forhold. Garborg frigr Gunnar ein del ansvar for egne tårer ved å personifisere gråten. Når gråten «tar» han og «får sin vilje» med han er det ikkje Gunnar som bestemmer, men gråten. Den ville, skrikande og umenneskelege gråten som skremmer han gjer til at Gunnar overgår eigen natur og blir nærmast til noko dyrisk. Barnet Gunnar er medviten om at gråt ikkje er ønskeleg utanfor heimen og må kave med gråten før han finn seg ein stad det er trygt å gråte. Dei kvinnelege tårene i romanen er også personifiserte og dei også kavar med gråten. Det tyder at Garborg karakteriserer barnegråt og kvinnegråt på ein liknande måte.

4.8.2 Naturens gråt i *Jerusalem*

I *Jerusalems* andre del reagerer fleire av dei svenske emigrantane med tårer når illusjonen om Jerusalem slår sprekker. Romanen er, som blant anna Jenny Bergenmar poengterer, ein studie i kontrastar (Bergenmar, 2021, s. 450).⁶³ Når illusjonane til Halvor blir brotne undertrykker han gråten. Halvor tenker seg heller at naturen heime i Dalarna græt i staden for han. Dottera til Halvor og Karin, Lill Greta, dør i Jerusalem. Halvor besøker gravplassen, men blir møtt av døde kroppar som ligg stødd omring. Gravplassen skal gjerast om til eit sjukehus, noko gordonistane ikkje har fått greie på fordi dei er dårleg likt i området. Halvor reagerer slik når arbeidarane kastar lik ut av kistene: «Halvor stod och kämpade med gråten, men han sökte alltjämt se ut, som om saken inte angick honom. Han påtog en likgiltig min, satte fram foten och stod och svängde med sin bukett av röda vallmor.» (Lagerlöf, s. 374) Gråten er personifisert, det er noko han må kjempe imot, og kampmidden er apati. Halvor vil heller framstå likegyldig framfor gravarbeidarane enn å vise det han kjenner på innsida. Sidan arbeidarane er framande menn må han gjere sitt ytste for ikkje å gråte om han vil følge den manlege gråtenorma ved slutten av 1800-talet (Johannisson, 2010, s. 112). Gråten kan ikkje oppstå kroppsleg hos Halvor, men den kan få utløp andre stadar. Han tenker at naturen i Dalarna hadde gråte om dottera døydde i Sverige: «Om detta hade hänt där hemma, fortfor

⁶³ Birger Larsson, éin av leiarskikkelsane blant kolonistane, blir straks febersjuk i det nye landet. Dalarnabøndene ber den sjuke gjennom byen for å vise han dei heilage stadane: «I sin svaghet började han gråta av rädsla och klagade över att han hade blivit buren in i helvetet.» (Lagerlöf, s. 293) Biletet av Jerusalem som helvete er ein sterk kontrast til Birgers opphavelige forventningar. Tårenes funksjon er derfor å vise tapet av Jerusalem som ein heilag stad.

han, så skulle skogen ha gråtit, och bergen skulle ha jämrat sig, men detta är ett obarmhärtigt land.» (Lagerlöf, s. 377) Sorga er flytta frå eigen kropp til naturen han vaks opp i. I litteraturen er det mange døme på naturens gråt som vil reflektere emosjonane i mennesket. I dette tilfellet nyttar Halvor ei besjeling fordi han ikkje kan uttrykke seg på ein annan måte på grunn av tilskodarane. Lagerlöf skriv Halvor som ein dualist der kropp og sjel er åtskilde. Halvors indre er skogen og fjella i Dalarna medan Halvors kroppslege reaksjon speglar Jerusalem som nådeløst og ufølsamt. Tårenes funksjon er å vise den mannlege gråtens våpen når han ikkje kan vise seg sårbar. Det minner om når Enok distanserer seg frå eigen kropp ved å la barnet eller sjela gråte i staden for eigen kropp. Han kan kontrollere og flytte emosjonane utanfor eigen kropp. Naturens gråt i Dalarna skaper også ein kontrast og eit illusjonsbrot til staden Jerusalem.

4.9 Kollektive tårer

I denne oppgåva introduserer eg omgrepet kollektive tårer. Eit kollektiv er her forstått som ei uspesifisert og namnlaus mengde med folk som græt som gruppe. Det tyder at eit kollektiv græt i fellesskap av same årsak. Det er heilt klart at bruk av kollektive tårer har ein funksjon i seg sjølv: dei speglar delar av eit samfunn som emosjonelt kan opptre som gruppe. Spørsmålet blir derfor ikkje om dei kollektive tårene har ein annan funksjon i teksten samanlikna med dei individuelle tårene eller til dømes når to namngitte karakterar græt av same årsak. Det blir heller eit spørsmål om korleis dei kollektive tårene eller mangelen på kollektive tårer framstiller samfunna i romanane. Dei kollektive tårene oppstår under gravferd, religiøse opplevingar, avskjed og forsoning.

4.9.1 Kollektive tårer i *Fred*

I *Fred* er det faktisk ingen eksplisitte kollektive tårer. Unntaket av kanskje under minnestunda til Napolon. Her meiner Enok at han kan høyre kvinnegråt frå rommet ved sidan av: «Kona hans Napolon sat med nokre Kvinfolk uti Stovekammerse; Enok tottest stundom høyra Graat derifraa.» (Garborg, s. 52) Det er ein ikkje-synleg gråt som berre kan høyrast. Scena er prega av det ein kan høyre i eit elles stille lokale. Peter Brooks meiner at melodramaet lekamleggjer «ønsker om å uttrykke alt» (Brooks, 1997, s. 4). Scener som knyter seg til sansar som høyrsel er eit uttrykk for å ville uttrykke «alt». I minnestunda oppstår nokre sukk av og til: «Alle Hovu bøygdest i tunge Tankar; ender og daa steig ein Sukk.» (Garborg, s. 52) Lyden av gråt som er avskore frå dei bøygde hovuda i ei formell forsamling illustrerer ulik sorgpraktikk i

offentlegheita. Tårer som blir felt bak lukka dører var under 1800-talet akseptable så lenge dei blei verande der (Johannisson, 2010, s. 115). Det er også forventa at ei enke skal sørge over mannens død (Lutz, 2001, s. 45). Til samanlikning hadde det vore eit brot på 1800-talets mannlege gråtepraktikk dersom ein enkemann hadde gråte saman med andre menn bak lukka dører i ei minnestund. At gravferdene er relativt tyste i Skandinavia samanlikna med andre land er forklart av antropologar som eit resultat av ein individualistisk kultur der emosjonar er ei privatsak (Lutz, 2001, s. 222).

4.9.2 Kollektive tårer i *Jerusalem*

I motsetnad til *Fred* sitt eine døme på kollektive tårer blir det i *Jerusalem* felt fleire. Det heng både saman med at persongalleriet er større, men også fordi bygda som kollektiv er langt viktigare for forteljinga, samanlikna med lokalsamfunnet i *Fred*.

I *Jerusalem* skaper kollektive tårer kontrastar til individ som ikkje græt. Ei gruppe med menneske i Dalarne reagerer med dei same tårene etter at dei har høyrte talen til ein populær predikant: «(...) deras ansikten överströmmades av tårar.» (Lagerlöf, s. 132) Dei kollektive og overstrøymande tårene skaper bilete av ei samstemt gruppe. Tårene viser at fleirtalet blei rørt på same måte av det religiøse budskapet. Karin Ingmarsdotter er éin av tilskodarane, men på ansiktet hennar er det tørt. Ho vil høyre på preika fordi ho i ein draum har blitt heimsøkt av den avdøde mannen sin, Eljas, og har mista evna til å gå. Det fører til tvil rundt slekta sitt mantra om å følgje Guds vegar. Tvilen gjer Karin mottakeleg for nye religiøse alternativ, men i motsetnad til det gråtande kollektivet er ho ikkje imponert sidan ho framleis ikkje kan gå. Kollektivets tårer skaper ein kontrast til Karin som føler seg meir utanfor fordi ho ikkje kjenner det same som dei. Ho er derfor open for Hellgums budskap. Når han kurerer henne fører det til at ho sluttar seg til vekkingsrørsla og reiser til Jerusalem. Slik kan dei kollektive tårene føre til ekskludering av dei som ikkje græt saman med fellesskapet.

Dei fleste som arbeider og bur på Ingmargarden opptre som eit kollektiv der emosjonane også blir uttrykt kollektivt. Under auksjonen blir særleg dei eldste arbeidarane urolege: «(...) deras oro tillät dem inte att hålla sig stilla. Det var med stor ömkan man såg dem smyga förbi, bräckliga och förskrämda, och gav akt på det ängsliga uttrycket i deras svaga, rödkantade ögon.» (Lagerlöf, s. 234) Dei er sikre på at dei ikkje vil bli behandla like godt av den nye eigaren som dei har blitt av Ingmarslekta. Det blir derfor stor jubel når det blir klart at Ingmar skal ta over garden: «Nyheten hade gått över gården på ett ögonblick. Folk talade och frågade högt och ivrigt. Flera blev så glada, att de fick tårar i ögonen.» (Lagerlöf, s.

238) Det er ikkje berre Ingmarsonane som kjenner seg knytt til garden, men også menneska som har arbeidd og budd på garden i generasjonar. Gledestårene viser nettopp kor viktig denne garden og denne slekta er for dei. Med dei kollektive tårene har Ingmarslekta folkets støtte og det styrkar slekta sin legitimitet til å oppretthalde ein leiande posisjon i bygda.

Det er fleire kollektive barnetårer i *Jerusalem*. Tårene til borna spelar i første omgang ei viktig rolle for å rekruttere medlemmer til vekkingsrørsla. Desse borna er namnlause og blir konsekvent omtalt i fleirtal. Dei banker på dører i bygda for å tale om religiøsiteten i rørsla. Besøket i huset til gamle Fält er inngåande skildra. Borna har alltid vore redd for Fält, men møter likevel opp fordi ekstasen over den nye trua trumfar frykta. Dei talar varmt om si eiga omvending og bruker tårer som middel for overtaling: «Och när han såg alla de uppåtvända ögonen fulla av blanka tårar, så tog det makten ifrån honom.» (Lagerlöf, s. 159) Dei kollektive tårene illustrerer ei sterk kjensle av fellesskap. Det viser seg å vere ein effektiv argumentasjonen for Fält: «(...) det började rycka i ansiktet på Fält. 'Nu kommer det, nu kommer det', tänkte de ock reste sig opp för att fly. Men gubben klippte med ögat, och så kom en tår rullande.» (Lagerlöf, s. 159) Borna trur først at Fält vil reagere med sinne, men den trillande tåra vitnar om noko heilt anna. Fält har levd eit einsamt liv, men når bona som vanlegvis fryktar han møter opp med sine samstemte tårer, ønsker dei han velkommen i eit fellesskap. Med den einslege tåra er Fält omvend og uttrykker ønsket om å leve i fellesskap.

Det siste kapittelet i romanens første del er spesielt tårevåt. Her blir avskjeden mellom utvandrarane og dei heimeverande skildra. Vivi Edström skriv at avreise er ein kollektiv manifestasjon: «Bilderna av utvandrartåget är mäktig och gripande. Lagerlöf, som alltid gillar att gestalta processioner, får ett grandioöst tillfälle att gestalta en kollektiv manifestation.» (Edström, 2002, s. 315) Dei emigrerende bøndene forlet bygda i ein prosisjon av kollektiv sorg:

Och alla de, som drog bort, började på en gång gråta mycket häftigt; de fullväxta grät tyst med snyftningar, men barnen med skrik och hög klagan. Jerusalemsfararna kunde sedan aldrig förstå varför de inte hade gråtit så mycket över något som över Tiggars-Lena, som hade stått usel och skröplig vid väggkanten. De kunne gråta än i dag, då de tala om att hon den dagen hade sparat sina supar och kommit ut nykter, med barnen kammade och tvättade, för att hedra deras avresa. (Lagerlöf, s. 263)⁶⁴

Alle græt kraftig, men det er likevel eit skilje mellom vaksengråt og barnegråt. Vaksne græt med stille hulk og barna græt med høge skrik og klagesongar. Dei vakse har dermed meir kontroll over emosjonane sine samanlikna med barna. Det samsvarar med tårer som ei lært

⁶⁴ Tiggars-Lena byrjar også å gråte: «När alla hade rest förbi, började också Tiggars-Lena gråta.» (Lagerlöf, s. 263)

norm der vaksne har lært seg å tone ned og eventuelt undertrykke gråten. Emigrantane som gruppe har aldri gråte så mykje som når Tiggjar-Lena og borna hennar stod i vegkanten for å heidre avreisa. Dei kan også, som kollektiv, byrje å gråte den dag i dag når dei pratar om dette. Det er altså få individ i avskjedskapittelet. Bøndene som skal reise har blitt til eitt stort kollektiv som tenker, føler og gret av det same. Strupen deira er fylt med gråt medan dei syng ein avskjedssong: «De skulle aldrig se dem mer, och ur strupen, som tillsnördes av gråt, trängde avskedssången.» (Lagerlöf, s. 265)⁶⁵ Avskjeden er utprega sentimental og har som funksjon å illustrere bygdas nære relasjonar. Tårene til dei som skal reise blir skildra kollektivt. Det er fordi dei kollektive kjenslene er sentral i Lagerlöfs forsøk på å skrive emigrantane som eit stort fellesskap, eit «folkhem» (Stenberg, 1995, s. 67). Det er skilnad på barnegråt og vaksengråt. Dei vaksne utøvar meir kontroll over gråten samanlikna med borna, noko som tyder på at den undertrykkande gråtepraksisen er noko du lærer deg. Tårenes funksjon er å vise at individualitet blir att i Dalarne og kollektivet reiser til Jerusalem.

Dei borna som møtte opp hos Fält og som tidlegare hadde gleda seg til å reise til Jerusalem er no svært ulykkelege. Det er først på avreisedagen at det faktisk går opp for borna at dei skal flytte til eit framandt land og forlate staden der dei vaks opp. Å fysisk reise frå bygda gjer brotet med heimbygda til ein realitet som utløyser kollektive barnetårer:

När de små barn, som skulle resa med sina föräldrar till Jerusalem, togs ur kärrorna på denna plats, började de bli illa till mods och begynte gråta. Barnen hade hela tiden förut varit mycket glada åt att få resa till Jerusalem, men vid skilsmässan från hemmen hade de gråtit mycket, och här vid stationen blevo de mera förtvivilade än någonsin. (...) Då blev barnen stående på vägen, förgråtna och olyckliga. (Lagerlöf, s. 275)

Ettersom distansen mellom borna og heimbygda blir større, aukar sorga og gråten. Det er ein panikkliknande situasjon som oppstår når borna innser at avreisa er eit faktum. Romanens første del blir avslutta med eit sterkt ønske om å returnere til heimen Dalarne:

Då stämde de monsta barnen upp ett högt tjut, medan den äldsta gossen svarade: – Vi bryr oss inte om att fara till Jerusalem. Vi vill gå hem. Och ännu länge, sedan barnen var återförda till stationen och satt i vagnarna, fortsatte de att gråta och klagade: – Vi bryr oss inte om att fara til Jerusalem. Vi vill gå hem. (Lagerlöf, s. 276)

⁶⁵ Dette er ein parallell til når utvandrarane er i Jerusalem etter at dei har bestemt seg for å bli der tross harde tider. Dei byrjar å syngje «Vi ska mötas en gång» i koloniens forsamlingshus: «Och då sången ljöd, blev alla mycket rörda, och tårarna kom de flesta i ögonen. Ty nu tänkte de åter på alla dem, som de måste sakna och inte kunde få möta förrän i himmelen.» (Lagerlöf, s. 538) Ingmar Ingmarsson møter opp i koloniens forsamlingshus i det same augeblikket dei svenske bøndene byrjar å syngje på svensk, ei scene Vivi Edström kallar «(...) en av de stora scenerna på svenskhetens tema från sekelskiftet 1900.» (Edström, 2002, s. 319)

Borna viser med tårene eit tap av det kjende og ei frykt for det ukjende. Tårene uttrykker ein samstemt anger for det dei tidlegare har promotert. Peter Brooks hevdar melodramaet bruker born som motkraft fordi dei kommuniserer sanning gjennom handlingane sine (Brooks, 1976, s. 34). Den tidlegare forkinga på *Jerusalem* har interessert seg for om borna hadde rett her eller ikkje, men avslutninga dannar uansett eit negativt utgangspunkt for romanens andre del. Barnetårenes funksjon er først og fremst å skape usikkerheit rundt emigrantanes avgjersle.

Eit tilfelle av kollektive tårer som kan minne om dømet frå *Fred* skjer under Birger Larsons gravferd i Jerusalem: «De satt på sina stolar raka och högtidliga, och det var nästan alldeles tyst ibland dem. Birger hade efterlämnat hustru och åtta barn, och de satt där och småsnyftade.» (Lagerlöf, s. 300) Birger er den første av dei svenske utvandrarane som døyr. Han døyr av heteslag nokre dagar etter framkomsten, noko som set ein støkk i trua til dei nykomne bøndene. Enka og borna «småhulkar», medan resten av kolonien er stille. At hulka blir karakterisert som små seier både noko om norma for kontrollert gråt i gravferder og det faktum at resten av kolonien vil dempe dødsfallet: «Det är inte så med er som med änkor och faderlösa ute i världen, sade de till dem. Ni får det lika bra som förut. Ni har nu mer än hundra bröder och systrar, som tar hand om er.» (Lagerlöf, s. 300) Den kristendomen som blir ført i kolonien er bygd på eit sterk fellesskap utan ekteskap (med mindre dei blei inngått før medlemskap) og reknar alle som éin stor familie som tek vare på kvarandre.

Når Ingmar, Gertrud og Gabriel er komne heim mot slutten av romanen, reiser dei til kyrkja. Her flokkar folk seg rundt i glede, men græt også over dei som mista livet i Jerusalem: «Folk kom oupphörligen in för att hälsa på de nykomna. Och man berättade om allt, som hade hänt, och grät ibland, mitt uppe i all glädjen, över dem, som var döda.» (Lagerlöf, s. 562) Folka i Dalarne græt over dei som har mista livet i Jerusalem. Det gjer ikkje dei svenske emigrantane som kollektiv og omtrent ikkje som individ heller.⁶⁶ Det er berre Gabriel og Gertrud som græt over Gunhilds død. Elles græt ikkje gordonistane i gravferda til Birger. Dei vil heller dempe dei små hulka til kona og borna hans. Halvor græt ikkje, i alle fall ikkje kroppslig, over dotteras død. Karin græt heller ikkje over dottera eller Halvors død. Det er såpass mange som blir sjuke og som døyr at døden på fleire måtar har blitt normalisert for emigrantane. Dei kollektive tårene i Dalarne viser at gråt er ein vanleg og akseptert respons på dødsfall. Emigrantanes kollektive og tårevåte avskjed i heimbygda viste eit nært fellesskap til menneska dei skulle forlate. Den normaliserte døden i Jerusalem viser at dei er eit stort fellesskap, men at dei kanskje ikkje er like nære som dei var i heimlandet. Dei kollektive

⁶⁶ Felles kvinnegråt: «Några unga amerikanska flickor var alldeles utom sig av medlidande. De grät och bad, att man skulle sända hem dessa sjuka människor, att man inte skulle låta dem dö.» (Lagerlöf, s. 388)

tårenes funksjon er for det første å bryte normaliseringa av døden som noko emosjonslaust. For det andre viser det fram ein lykkeleg slutt for Dalarne som kollektiv der ein heidrar det gamle med tårer og ser lyst på det nye med glede.

I *Fred* er det ingen eksplisitte kollektive tårer, men kvinnegråten som kan høyrast under minnestunda underbygger det individretta lokalsamfunnet som reknar personlege sorger som ei privatsak. Dei kollektive tårenes funksjon i *Jerusalem* er først og fremst for å skape eit bilete av samhald og fellesskap i lokalsamfunnet. Tårene som er skildra i ein religiøs dimensjon kan ha ein ekskluderande og ein inkluderande effekt. Dei er ekskluderande når dei distanserer Karin frå forsamlingas ekstase, men er inkluderande når barnetårene bidrar med å omvende Fält inn i eit fellesskap. Dei kollektive gledestårene over at Ingmargarden vil bli verande hos slekta styrkar Ingmarslekta sin dominerande posisjon. Avskjedens kollektive tårer har som funksjon å samle emigrantane som eitt tenkande og følande fellesskap der Lagerlöfs utopiske ide om «folkhem» blir uttrykt. Det er ein ambivalens i avskjedens tårer ved å la barnetårene avslutte romanens første del. Dei har som funksjon å skape usikkerheit rundt emigrantanes avgjersle om å reise til Jerusalem. Det skaper eit negativt utgangspunkt fordi bornas tårer symboliserer sanning. Den kollektive gråten som oppstår utanfor kyrkja i Dalarne når Ingmar, Gabriel og Gertrud har returnert har som formål å normalisere gråt over dødsfall. I eit sterkt fellesskap græt ein over dei som er døde, noko gordonistane gjorde i liten grad i Jerusalem. I tillegg symboliserer tårene den lykkelege slutten der Dalarne som kollektiv heidrar fortida med tårer og ser på framtida med glede.

5. Konklusjon

I denne oppgåva har eg undersøkt tårenes funksjon i *Fred* av Arne Garborg og *Jerusalem* av Selma Lagerlöf. For å svare på kva funksjon tårene spelar i romanane stiller eg spørsmåla: Er skildringar av tårer avhengig av den som græt? Om det er kvinner, menn, born eller om tårene blir kollektivt felt? Kva slags funksjon får dei sakrale tårene, dei tårene som blir felt i nærleik til Gud? Kvifor kan bonden, som eit potensielt nasjonalt ideal, gråte når det nye mannsidealet på 1800-talet rekna tårer som ei feminin svakheit?

I begge romanane er det stort sett tydeleg at tårer blir skildra annleis dersom den som græt er kvinne, mann, barn eller at tårene blir felt som eit kollektiv. Slik kan vi konstatere at tårer konstruerer kjønn i litteraturen. Det er ein kjønnsperformativ handling som når den blir gjenteke nok gongar blir legitimert for allmennheita, i dette tilfelle den patriarkalske bondekulturen. Felles for dei aller fleste døma på gråt er at karakterane ikkje ønsker å gråte. Både kvinner, menn og born prøver å stå i mot tårene og fleire skjuler ansikta sine med hender eller bak gjenstandar. Det seier oss mykje om at gråt ikkje er ønskeleg generelt og iallfall ikkje i framfor folk i det offentlege rom.

Den kvinnelege gråten blir i begge romanar ofte inngåande skildra som plutselige utbrot med store mengder tårer. Tårene til dei to kvinnene som græt i *Fred*, Anna og Kjistina, er skildra med den same karakteristikken: dei kavar med gråten før den blir personifisert og tar over for taleevna. Dei græt berre i relasjon til Enok, ektemannen til Anna og gamlekjærasten til Kjistina. Med tårene sine blir Anna portretter som ein underordna og svak part i ekteskapet. Det er dels fordi Garborg skildrar tårene som mangel på emosjonskontroll fordi ho er kvinne, men også fordi ho bli omgjort til ein skeptikar når Enok avviser stemma hennar. Anna tyr til tårer sidan ho tvilar på språket som kommunikasjonsform. Tårene til Anna blir meir synlege når ho græt samtidig med Lars og Enok. Gråten hennar gjer det altså meir akseptabelt for mennene å gråte sidan hennar tårer kjem i større mengder, er av høgare volum og er generelt meir kroppsleg. Tårer som strøymer utanfor kinna finn vi hos Anna i *Fred*, men også hos Gertrud og Gunhild i *Jerusalem*. Det er ikkje ein tårekaraktistikk vi finn hos romananes mannlege karakterar.

Brita blir i prologen til *Jerusalem* raskt etablert som ein gråtande karakter. Hennar tårer er også i stor grad knytt til mangel på emosjonskontroll, noko som heng saman med ein ideologi som hevdar at kjønn, og i sin tur tårer, er noko naturbestemt. Dette blir understreka når Lagerlöf framstiller henne som sterk den gongen ho kjempa mot gråten og vann. Tårer som ein naturgitt ideologi er også gjelande for dei kvinnelege karakterane Gertrud og Barbro.

Gråten er skildra som plutselige utbrot med store mengder med tårer som kan oppstå igjen og igjen. Tårene deira blir som regel felt i relasjon til Ingmar, men dei græt ikkje alltid slik Brita gjer, framfor andre. Dei græt meir i einsemd og kan skjule tårene ved å gråte seg sjølv i søvne eller flykte vekk frå emosjonelle situasjonar for å gråte utan tilskodarar. Likevel er tårene deira meir dramatiserte og hyppig samanlikna med dei mannlege karakterane. Dei kvinnelege karakterane græt også ofte fordi dei vil halde noko skjult og erstattar språket med tårer. Karin Ingmarsdotter i *Jerusalem* skil seg frå dei typiske kvinnelege tårene ved å ha ein hyppigare frekvens av semitårer, eit typisk mannleg karaktertrekk. Med ein karakter som Karin viser Lagerlöf at kjønn kan skrivast på andre måtar enn norma. Likevel er også hennar tårer eit resultat av «natur» fordi ho er ein del av Ingmarslekta, ei slekt der dei mannlege karakterane representerer ein hegemonisk maskulinitet og reflekterer bonden som nasjonens kjerne.

Dei kvinnelege tårene liknar også på skildringar av barnetårer, noko som støttar opp under 1800-talets vurdering av tårer som eit infantilt og kvinneleg trekk. I *Fred* er barnetårene til Gunnar, i kontrast til alle andre tårer, eit resultat av ei påført fysisk smert og ikkje ei emosjonell smerte. Gråten hans er skildra som heftig, ukontrollert og den er i likskap med kvinnene i *Fred*, personifisert. I *Jerusalem* er barnetårene kollektive og skildra som høglytte og langvarige utbrot. Ingmar græt ikkje som barn, men uttrykker semitårer over faren sin død, noko som støtter opp under Ingmarslekta som berarar av hegemonisk maskulinitet.

Ingmarane græt sjeldan og dei tørre auga er eit teikn på sjølvkontroll og styrke, noko som reflekterer positive mannlege eigenskapar på 1800-talet. Når tårene likevel pressar seg fram, i små og definerande augeblikk i forteljinga, ber dei bod om mannens skjulte emosjonelle register. Stor Ingmar (Ingmar i innleiingsnovella) græt berre éin gong. Det er eit stort karakterbrot og han går imot sin mannlege «natur». Det er likevel tårene hans som fører til ein lykkeleg slutt. Den klare skilnaden mellom menn og kvinners gråtepraksis stadfestar og legitimerer det patriarkalske bondesamfunnet. Når Ingmar græt over Gertruds svik er det framstilt som eit massivt karakterbrot sidan han vanlegvis er taus og held emosjonane sine inni kroppen. Han græt mot slutten av romanen over ein døande Stark Ingmar, men den avsluttast like raskt som den oppstod. I tillegg prøver han å rettferdiggjere gråten, slik faren, Stor Ingmar, også gjer med sine semitårer i prologen.

Dei mannlege karakterane Enok, Stor Ingmar, Ingmar og Gabriel utøver semitårer. Det er suksessfulle undertrykkingar av tårer og er skriva som eit teikn på emosjonell kontroll. I semitårene ligg frykta for å blottlegge seg emosjonelt. Tårene og semitårene definerer dei mannlege karakterane i ulike maskulinitetar i Raewyn Connells maskulinitetshierarki. Ingmarsonane representerer hegemonisk maskulinitet, ein idealmaskulinitet som alle andre

menn må posisjonere seg utifrå. Gabriels semitårer og tårer er med å posisjonere han i ein annan type maskulinitet samanlikna med Ingmar på grunn av tårenes årsak, skildring og hyppigheit. Han prøver å skjule tårene sine, men klarer det som oftast ikkje. Enok kan, i størsteparten av romanen, enkelt plasserast innanfor ein deltakande maskulinitet, noko som blir understreka utifrå skildringar av gråt. Det er fordi han oppnår fordelar, utøve all makt i eigen husstand, av det hegemoniske utan å kroppsleggjere ein hegemonisk maskulinitet. Han er også den einaste representanten for semitårer i *Fred* og græt elles berre sakrale tårer, altså tårer felt i nærleik til Gud, i mesteparten av romanen. I den siste delen av *Fred* er Enoks tårer eit teikn på sjukdom og gråten er skildra som angstfylte samanbrot. Det gjer til at han flyttar seg frå ein deltakande til ein underordna maskulinitet når han reduserast til ein sjuk og usjølvstendig mann.

Dei kollektive tårenes funksjon er i første omgang å framstille eit samstemt lokalsamfunn som eitt tenkande og følande kollektiv. Det er særleg tydeleg i avskjedskapittelet i *Jerusalem*. Her vil Lagerlöf vise at emigrantane er eitt stort fellesskap eller eit «folkhem». Det er likevel ein ambivalens til fellesskapet i Jerusalem når dei sentimentale barnetårene avsluttar romanens første del. Dei kollektive tårene har ein særleg nasjonal og religiøs funksjon. Dei har ein ekskluderande effekt for dei som ikkje tar del i den religiøse og kollektive gråten og dei kollektive barnetårene omvender folk i bygda til vekkingsrørsla. I tillegg legitimere og opprettheld desse tårene Ingmarslekta sin posisjon i bygda når folk græt over at Ingmargarden skal høyre til ein Ingmarsson. I *Fred* er det ingen eksplisitte kollektive tårer, noko som underbygger det individfokuserte lokalsamfunnet.

Det andre forskingsspørsmålet tar for seg sakrale tårer og spør kva funksjon sakrale tårer får i *Fred* og *Jerusalem*. Enoks sakrale tårer blir forstått innanfor ein kristen samanheng knytt til synd, anger og frelse. Han opplev ein intens lengsel etter å kome nærmare Gud, noko som gjer han om til eit barn som græt etter faren sin. For å verne om sin eigen kropp er det sjela som græt. Dette kan minne om når Halvor i Jerusalem flyttar gråten frå sitt indre og ut til landskapet i Dalarna. Enok græt ikkje over dødsfallet til Napoleon, men på grunn av den religiøse konteksten rundt gravferda, noko som også forbinder Enok med ein kristen forståelse av gråt – ein skal gråte i nærleik til Gud, men ikkje av personlege sorger. Han græt utan tilskodarar (sjølv om Enok kjenner nærværet til Gud). Det er viktig for han å ikkje gråte framfor andre fordi det er ei feminin norm. Den kristne omvendinga skjer på ein emosjonell og intens måte der vi kan sjå omvendinga i samanheng med dei melodramatiske elementa stumt språk og religiøs ekstase sidan meininga blir produsert fysisk gjennom ansiktsuttrykk, kroppsspråk og tårer. Dei sakrale tårene i *Jerusalem* blir felt av vekkingsrørsla i nærleiken til

Gud, men også til andre menneske. Hök Matts græt av det religiøse budskapet i eit fellesskap og Gunhild græt, som Enok, fordi ho kjenner på religiøs ekstase over å kjenne seg kalla, omvend og frelst. Tårene vitnar om ulike religionsutøvingar. Enoks religiøsitet er svært privat og han delar ikkje religiøsiteten sin med nokon. Han manglar eit fellesskap, medan hellgumianaranes religiøsitet er tufta på fellesskap.

Det tredje forskningsspørsmålet spør: Kvifor kan bonden, som eit potensielt nasjonalt ideal, gråte når det nye mannsidealet på 1800-talet rekna tårer som ei feminin svakheit? I *Fred* blir fanten skildra som ein meir eindimensjonal karakter med humor og vitalitet, men utan emosjonell djupne. I *Jerusalem* blir den lokale befolkninga skildra overflatisk. Unntaket er tolken Eliahu som græt fordi tankegangen hans liknar dei vestlege gordonistane. Eindimensjonale og negative skildringar av motpartane gjer til at bøndenes emosjonar, gjennom tårene, blir framheva som menneskelege. At tårer ikkje oppstår blant bøndenes motpartar styrkar ideen om bonden som nasjonens kjerne. Lagerlöf framstiller bonden Ingmar som ein nasjonal idealskikkelse. Han er taus og kontrollert, men han må også gråte ein skvett for å bli oppfatta som eit ekte menneske. Elles er hans indre skjult for omverda og med semitårer formidlar «det stumme språket» gjennom ansiktsuttrykk og kroppsspråk. I motsetnad til Ingmar græt bonden Enok i *Fred* berre i religiøse kontekstar. Han kan plasserast innanfor ein deltakande maskulinitet, men maskuliniteten blir redusert til ein underordna maskulinitet når tårene utviklar seg til sjukdomsteikn. *Jerusalem* problematisera, men også foreinar det nasjonale og det religiøse ved å la kollektivet gråte som eit bilete på nasjonen som eit «folkhem». *Fred* problematisera mest av alt det religiøse. Religiøsiteten til Enok stansar han frå å bli eit nasjonalt bondeideal, nettopp fordi han ikkje deler den med nokon og fordi han, gjennom tårene, går inn i det sjukelege og ikkje-akseptable.

Lagerlöf og Garborg interesserer seg for bønder og skaper begge motførestillingar til bonden. Desse motførestillingane, sidan dei ikkje utøver tårer, bidrar til å skape førestilling av bonden som eit fullstendig menneske med eit breitt emosjonelt spekter. Dei begge legitimera langt på veg, gjennom dei kvinnelege tårene som «naturbestemt», det patriarkalske bondesamfunnet. Unntaket er Lagerlöfs skildringar av Karin Ingmarsdotter som viser at kjønn kan skrivast på andre måtar. Likevel er Garborg meir interessert i individets utøving av sakrale tårer, medan Lagerlöf interessera seg for dei sakrale tårene i kollektivet. Lagerlöf plasserer sin bonde Ingmar som den fremste representanten for ein idealmaskulinitet og ho hevar han opp til nasjonens sunne kjerne. Garborg viser ei utvikling i tårene til Enok der han får sin maskulinitet redusert og der han absolutt ikkje representerer bonden som nasjonens sunne kjerne.

Litteratur

- Aarre, T.F. (1993). Enok Hove kunne vore berga. *Syn & segn, Vol. 99(1)*, s. 54-61.
- Ambjörnsson, F. (2006). *Vad är queer*. Natur och kultur.
- Andersen, P.T. (2012). 1800-tallet. Andre del. I *Norsk litteraturhistorie* (s. 201-326). Universitetsforlaget.
- Arvidson, S. (1932). *Selma Lagerlöf*. Albert Bonniers Förlag.
- Bale, A. (2019). Where did Margery Kempe cry? I M. Barbezat & A. Scott (Red.), *Fluid Bodies and Bodily Fluids in Premodern Europe: Bodies, blood, and tears in literature, theology, and art* (s. 15-30). Arc Humanities Press.
- Barbezat, M & Scott, A. (2019). Introduction. I M. Barbezat & A. Scott (Red.), *Fluid Bodies and Bodily Fluids in Premodern Europe: Bodies, blood, and tears in literature, theology, and art* (s. 1-7). Arc Humanities Press.
- Berendsohn, W. A. (1928). *Selma Lagerlöf. Hjem og livsforhold, forfatterskab, værker, virkefelt og betydning*. (E. Grundtvig, Overs.). Gyldendal.
- Bergenmar, J. (2003). *Förvildade hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga*. Symposium.
- Bergenmar, J. (2021). The Fatherland and the Holy Land: Selma Lagerlöf's Jerusalem. I Zorgati & Bohlin (Red.) *Tracing the Jerusalem Code III: The Promised Land. Christian Cultures in Modern Scandinavia (ca. 1750–ca. 1920)* (s. 448-465). De Gruyter.
- Beyer, E. (1975). *Norges Litteraturhistorie. Frå Ibsen til Garborg*. Bind 3. J.W. Cappelens Forlag.
- Boddice, R. (2018). *The History of Emotions*. Manchester University Press.
- Bohlin, A., Kinnunen, T. og Grönstrand, H. (2021). Introduction: The Production of Loss. I A. Bohlin, T. Kinnunen & H. Grönstrand (Red.), *Nineteenth-Century Nationalisms and Emotions in the Baltic Sea Region. The Production of Loss* (s. 1-22). Brill.
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale UP. 1995-utgåva.
- Bull, F. (1966). Selma Lagerlöf og Norge. I F. Bull (Red.), *Vildanden og andre essays* (s. 160-179). Gyldendal.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. 2007-utgåva.

- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*.
Routledge. 2011-utgåva.
- Bø, G. (1978). Gudleiv Bø: Arne Garborgs bøker om Hove-ætta. I G. Bø (Red.), *Søkelys på Arne Garborgs bøker om Hove-ætta* (s. 7-18). Universitetsforlaget.
- Cavell, S. (1996). *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Fagbokforlaget.
- Condry, J. & Condry, S. (1976). Sex Differences: A Study of the Eye of the Beholder. *Child Development*. Vol. 47(3), s. 812-819.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), (s. 829–859). Sage Publications.
- Connell, R. W. (1995). *Maskuliniteter* (Å. Lindén, Overs.). Daidalos. 2008-utgåve.
- Edström, V. (1958). 'Gud styr'. Motivforskjutningen i Jerusalem. I N. Afzelius & U. Lagerroth (Red.), *Lagerlöfstudier* (s. 157-187). Selma Lagerlöfselskapet.
- Edström, V. (1996). Utvandrarromanen – en vedskuta. I V. Edström, M. Jonth & I. Larsson (Red.), *Bron mellan Nås och Jerusalem* (s. 77-107). Ingmarsspelen og Selma Lagerlöf-selskapet.
- Edström, V. (2002). *Selma Lagerlöf. Livets vågspel*. (1. E-boksutgåva, 2019). SAGA Egmont.
- Eide, T. (1999). *Retorisk leksikon*. Spartacus Forlag.
<https://www.nb.no/nbsok/nb/d9d34bebe0e186987e1ae65a070f6030?lang=no#5>
- Ekenstam, C. (1998). En historia om manlig gråt. I C. Ekenstam (Red.), *Rädd att falla: Studier i manlighet* (s. 50-123). Gidlunds förlag.
- Frey, W. H. (1983). *Crying Behavior in the Human Adult*. Integrative psychiatry.
- Garborg, A. (1892). *Fred*. Mons Litleré. Henta frå Nasjonalbiblioteket:
<https://www.nb.no/items/ba0454751011a46a067ec0b2f2071bc8?page=0&searchText=grin>
- Grimeland, O.M. (2006). *Djevelen i speilet: Om Arne Garborgs tvil* [Masteroppgåve i religionshistorie, Universitetet i Oslo]. DUO vitenarkiv.
<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/23987/Gxtilxduo.pdf?sequence=3>
- Grundtvig, N.F.S. (1814). *Roskilde-Riim*. Andreas Seidelin forlag. Henta frå Det Kongelige Bibliotek. https://tekster.kb.dk/text/gv-1814_222-txt-root

- Grønsveen, M.H. (2009). *Bilder av ekteskap: Tro og tvil i Selma Lagerlöfs roman Jerusalem* [Masteroppgåve i nordisk litteratur, Universitetet i Bergen]. BORA vitenarkiv. <https://bora.uib.no/bora-xmloi/bitstream/handle/1956/4727/56488858.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gundersen, D. (2023, 21.januar). Fant. I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/fant>
- Hagelin, H. (2010). *Kvinnovärldar och barnamord: Makt, ansvar och gemenskap i rättsprotokoll ca 1700-1840* [Masteroppgåva, Institutionen för historiska studier].GUPEA.https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/23414/gupea_2077_23414_1.pdf?sequence=1
- Hagemann, K. (2021, 7. november). Ellipse (språkvitenskap). I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/ellipse - spr%C3%A5kvitenskap>
- Hamm, C. (2018). Dramatikk. I A.M. Gullestad, C. Hamm, J.M. Sejersted, E. Tjønneland & E. Vassenden (Red.), *Dei litterære sjangrane. Ei innføring* (s. 83-128). Samlaget.
- Hovdenak, G. (1978). Arne Garborgs Fred – Dokument og diktverk. I G. Bø (Red.), *Søkelys på Arne Garborgs bøker om Hove-ætta* (s. 32-65). Universitetsforlaget.
- Johannisson, K. (2010). *Melankoliska rum: Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*. Albert Bonniers Förlag
- Karlsson, M. (2002). *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*. Brutus Östlings Bokförlag. Symposion.
- Lagerlöf, S. (1901/1902). *Jerusalem*. Albert Bonniers Förlag. 2021-utgåva.
- Lagerroth, E. (1966). *Selma Lagerlöfs Jerusalem. Revolutionär sekterism mot fäderneärvd bondeordning*. CWK Gleerup.
- Lagerroth, U. (2005). Selma Lagerlöf och teatern. I Karlsson, M. og Vinge, L. (Red.), *Selma Lagerlöfs värld* (s. 9-37). Symposion.
- Langås, U. (2004). Litterære tårer: Et aspekt ved Bjørnsons bondefortellinger. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift, Vol 6, Nr 2*, s. 137-152.
- Levertin, O. (1903). *Svenska gestalter*. Albert Bonniers Förlag. Henta frå Litteraturbanken: <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/LevertinO/titlar/SvenskaGestalter/sida/267/etext>
- Lutz, T. (1999). *Crying: A natural and cultural history of tears*. WW Norton Co. New 2001-utgåva.
- Moi, T. (2006). Å miste troen på språket: Fantasier om fullkommen kommunikasjon. I T. Moi, *Ibsens modernisme* (s. 379-411). Pax.

- Nagy, P. (2004). Religious Weeping as Ritual in the Medieval West. *The International Journal of Anthropology*, 48(2), s. 119-137. <https://www.jstor.org/stable/23178860>
- Nordlund, A. (2005). *Selma Lagerlöfs underbara resa genom den svenska litteraturhistorien 1891-1996*. Symposion.
- Obrestad, T. (1991). *Arne Garborg. Ein biografi*. Gyldendal. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Obrestad, T. (1994). Om Fred og NIHIL: Ei nylesing av Fred. J.W. Cappelen's Forlag AS.
- Olsson, B. & Algulin, I. (2013). *Litteraturens historia i Sverige*. 6. utgåve. Studentlitteratur.
- Palm, A. (2019). *Jag vill sätta världen i rörelse. En biografi över Selma Lagerlöf*. Albert Bonniers Förlag.
- Panlcker, P. (2012). Prayer With Tears: A Great Feast of Repentance. I V. C. Samuel, G. Panicker & J. Thekeparampil (Red.), *The Harp: A Review of Syriac and Oriental Ecumenical Studies* (s. 111-133). Gorgias Press.
- Samoilow, K. T. & Myren-Svelstad, E.P. (2020). Litteratur og kjønn. I *Kritisk teori i litteraturundervisningen*. (s. 53-88). Fagbokforlaget.
- Stenberg, L. (1995). Nationen som hem. Idyll, utopi och reella kontradiktioner i Selma Lagerlöfs Jerusalem. I: Ahlund, C. og Björkman, M. (Red.). *Tidsskrift för litteraturvetenskap*, nr. 3-4, 1995 (s. 47-69).
- Stenberg, L. (2001). *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*. Universitetet i Göteborg.
- Sundt, E. (1850). *Beretning om Fante- eller Landstrygerfolket i Norge. Bidrag til Kundskab om de laveste Samfundsforholde*. J. Chr. Abelsted.
- Svensen, Å. (1978). Arne Garborgs Fred. Sosial avmakt og vekkingskristendom i eit samfunn under omforming. I G. Bø (Red.), *Søkelys på Arne Garborgs bøker om Hove-ætta* (s. 66-92). Universitetsforlaget.
- Sørbo, J.I. (2015). *Arne Garborg: Frå bleike myr til alveland*. Samlaget.
- Tegle, R. (2022). «Nu har eg fundet det, jeg grunder/ mitt salighets anker på...» Ei tekstanalytisk undersøkning av det religiøse landskapet i Arne Garborg sin roman Fred [Masteroppgåve i teologi, VID vitskapelege høgskule, avdeling Stavanger] VID:Open. <https://vid.brage.unit.no/vid-xmllui/bitstream/handle/11250/3025783/Ragnhild%20Tegle%20MATRS6000%202022%20vaar.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Thesen, R. (1933). *Arne Garborg 1: Frå Jærbu til europear*. H. Aschehoug og Co. (W. Nygaard).

- Thomsen, B. T. (2005). Om topografien i Selma Lagerlöfs Jerusalem, del 1. I Karlson, M & Vinge, L (Red.), *Selma Lagerlöfs värld. Fjorton uppsatser Lagerlöfstudier* (s. 166-181). Symposion.
- Vassenden, E. (2016). Frå kristentru målreising til anarkistisk konfrontasjon. Arne Garborg og Fedraheimen (1877-1882). I S. Furuseth, J.H. Thon & E. Vassenden (Red.), *Norsk litteraturkritikks historie 1870-2010* (s. 45-52). Universitetsforlaget.
- Vincent-Buffault, A. (1990). *The History Of Tears: Sensibility And Sentimentality In France* (T. Bridgeman, Overs.). Macmillan Publishers.
- Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.
- Winsnes, A.H. (1961). Norges litteratur: Frå 1880-årene til første verdenskrig. I F. Bull, F. Paasche, A.H. Winsnes & P. Houm (Red.), *Norsk litteraturhistorie*. Femte bind. H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Östman, A. (2006). Bonden. I J. Lorentzen & C. Ekenstam (Red.), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840-1940* (s. 77-111). Gidlunds förlag.

Samandrag

Student: Veslemøy Lyngstad

Rettleiar: Anna Mariana Bohlin

Tittel: Å lese mellom tårene

Undertittel: Gråtens funksjon i *Fred* av Arne Garborg og *Jerusalem* av Selma Lagerlöf

I denne masteroppgåva blir gråtens funksjon i *Fred* av Arne Garborg og *Jerusalem* av Selma Lagerlöf analysert og samanlikna. Romanane er skrivne i tida rundt 1900 og begge skildrar bønder under andre halvdel av 1800-talet: den norske bonden hos Garborg og den svenske bonden hos Lagerlöf. Dei begge tematiserer bøndenes søken etter den eine og sanne kristne tru der det nasjonale og det religiøse blir problematisert i ei tid der bonden blei heva fram som eit nasjonalt ideal. For å svare på kva funksjon tårene spelar i romanane stiller eg spørsmåla: Er skildringar av tårer avhengig av den som græt? Kva slags funksjon får dei sakrale tårene, dei tårene som blir felt i nærleik til Gud? Kvifor kan bonden, som eit potensielt nasjonalt ideal, gråte når det nye mannsidealet på 1800-talet rekna tårer som ei feminin svakheit? Det teoretiske grunnlaget for å svare på spørsmåla er Peter Brooks og Stanley Cavells forskning på melodrama, Europeisk emosjonshistorie, Judith Butlers forståing av kjønn som performativitet og Raewyn Connells maskulinitetshierarki. Vi ser at romanane har eit tydeleg skilje i måtane dei skildrar kvinnelege og mannlege tårer. Den kvinnelege gråten blir i begge romanar ofte inngåande skildra som plutslege utbrot med store mengder tårer der forfattarane framstiller dei med låg grad av emosjonskontroll. Dei kvinnelege tårene liknar også på skildringar av barnetårer, noko som tydeleggjer tårer som eit infantilt og kvinneleg trekk. Likevel skil Karin Ingmarsdotter i *Jerusalem* seg frå dei typiske kvinnelege tårene ved å ha ein hyppigare frekvens av semitårer. Tårene bidrar til å definere maskulinitet i tidas bondesamfunn. I *Jerusalem* er Ingmar skildra som ein fåmælt bonde som i høg grad kan kontrollere kjenslene sine. Likevel græt han i svært få augeblikk fordi han som symbol på nasjonens sunne kjerne, og som berar av ein hegemonisk maskulinitet, også må vise sine indre emosjonar på ein kroppsleg måte for å vere menneskeleg. I *Fred* græt berre bonden Enok i religiøse kontekstar. Han kan plasserast innanfor ein deltakande maskulinitet, men maskuliniteten blir redusert til ein underordna maskulinitet når tårene utviklar seg til sjukdomsteikn. *Jerusalem* problematisera, men også foreinar det nasjonale og det religiøse ved å la kollektivet gråte. *Fred* problematisera mest av alt det religiøse, der Enok ikkje kan bli eit nasjonalt bondeideal fordi han ikkje deler religiøsiteten sin med nokon og tårene går inn i det sjuklege og ikkje-mannlege.

Abstract

Student: Veslemøy Lyngstad

Tutor: Anna Mariana Bohlin

Title: Read between the tears

Subtitle: The function of crying in *Fred* by Arne Garborg and *Jerusalem* by Selma Lagerlöf

In this thesis the function of crying in Arne Garborg's *Fred* and Selma Lagerlöf's *Jerusalem* are analysed and compared. Both novels, written around 1900, portray farmers in the second half of the 19th century. Garborg depicts the Norwegian farmer, while Lagerlöf portrays the Swedish farmer. The novels explore the farmers' search for the one true Christian faith, highlighting the problematic relationship between the national and the religious during a time when farmers were seen as a national ideal. The thesis aims to answer questions such as: are the depictions of tears in the novels dependent on the gender or age of the crying person, or whether tears shed collectively have a different function. The thesis also examines the role of sacral tears, which are shed in closeness to God. Additionally, the thesis explores why the farmer, as a potential national ideal, can cry despite the 19th-century male ideal that considered tears as a feminine weakness. The theoretical basis for the thesis includes the works of Peter Brooks and Stanley Cavell's research on melodrama, the European history of emotions, Judith Butler's understanding of gender as performance and Raewyn Connell's hierarchy of masculinity. We observe that the two novels have distinct ways of portraying tears shed by males and females. In both works, female crying is often depicted as sudden and uncontrollable outbursts accompanied by copious amounts of tears, portraying women as having a low degree of emotional control. The portrayal of female tears is often like depictions of children's tears, indicating that tears are perceived as a feminine and infantile trait. However, in *Jerusalem*, Karin Ingmarsdotter differs from the typical female tears by expressing semi-tears more frequently. Tears serve to define masculinity in the agricultural society. In *Jerusalem*, Ingmar is depicted as a taciturn farmer who has a high degree of emotional control but still sheds tears on rare occasions. He embodies the nation's ideal and the hegemonic masculinity even if he cries. That is because he must express his inner emotions through bodily actions to be considered a 'real' human with emotional depth. In contrast, the farmer Enok in *Fred* only cries in religious contexts. He can be categorized within a complicit masculinity, but his masculinity becomes subordinated when his tears develop into signs of illness. While *Jerusalem* unites the national and the religious context by using collective crying, *Fred* doesn't allow Enok to become a national peasant ideal as he doesn't share his faith with anyone and his tears are linked to mental health issues, something that makes him less masculine.

Profesjonsrelevans

Læreplanen for norsk, NOR01-06, blei innført i norsk grunnskule og vidaregåande opplæring 1. august 2020. Under fagrelevans og sentrale verdiar står det blant anna: «Norskfaget skal gi elevane litterære opplevingar og moglegheit til å uttrykkje seg kreativt og skapande. Lesing av skjønnlitteratur og sakprosa skal gi elevane moglegheit til å reflektere over sentrale verdiar og moralske spørsmål (...)» (Kunnskapsdepartementet, 2019a) Masteprojektet har bevisstgjort meg på viktigheita av at elevane skal kunne lese og tolke skjønnlitteratur på nyskapande måtar slik at refleksjonen kring litteraturen blir fruktbar for dei. Å analysere tårene i ein litterær tekst er ein svært spesifikk lesemane. Sjølv om elevane ikkje naudsynt skal gjere akkurat dette så kommuniserer litteraturen alltid emosjonar. Å fokusere på kjensler i litteraturen kan opne opp for å lese til dømes nasjonsbyggande litteratur frå nye perspektiv. Det gir rom for å elevane å utforske andre tiders emosjonelle utøvingar, noko som kan vere spennande å samanlikne med eiga samtid.

Som snart nyutdanna lektor er kompetansemåla i norskfaget etter 10. trinn og vidaregåande utdanning relevant for min profesjon. Ifølgje denne læreplanen er det mål for opplæringa at elevane ved slutten av 10. trinn skal blant anna kunne «lytte til og lese tekstar på svensk og dansk og gjere greie for innhald og språklege trekk.» (Kunnskapsdepartementet, 2019b) Det er ofte August Strindberg som står som den fremste representanten for svensk litteratur i det norske klasserommet. I Aschehougs digitale lærebok *Grip teksten* finn vi utdrag frå Strindbergs *Giftas* (1884) og *Fröken Julie* (1888). Det er likevel gledeleg å sjå at Selma Lagerlöf er representert med eit utdrag frå *Kejsarn av Portugallien* (1914). Dette legitimerer å nytte henne i norskundervisninga på ungdomskulen.

Eitt av kompetansemåla etter vg3 studieførebuande utdanningsprogram seier at elevane skal kunne: «analysere og tolke romanar, noveller, drama, lyrikk og sakprosa på bokmål og nynorsk frå 1850 til i dag og reflektere over tekstane i lys av den kulturhistoriske konteksten og eiga samtid» (Kunnskapsdepartementet, 2019c) Elevane skal altså til dømes analysere og tolke romanar på både bokmål og nynorsk, men det blir ikkje spesifisert kva slags romanar. Målet gir derfor læraren stor valfridom. Av erfaring frå praksis er det få lærarar som vel romanar, i alle fall ikkje nynorskromanar. Nynorske tekstar blir ofte brukt i lyrikkundervisninga og slik er det også for nynorskbrukaren Arne Garborg. Det er særleg lyrikken som blir brukt, men i *Grip teksten* finn vi Garborgs sakprosaetekst *Kvinnestudentar* (1882), diktet «Elsk» frå *Haugtussa* (1895) og opninga av *Fred*. Garborgs litteratur er altså godt eigna til vidaregåande norskundervisning der ein kan lese verka hans med nye briller.

Tilhøyrande litteraturliste

Aschehoug Univers (2020). *Grip teksten*. H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

Kunnskapsdepartementet (2019a). Læreplan i norsk (NOR01-06). *Fagets relevans og sentrale verdier*. Fastsett som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020.

<https://www.udir.no/lk20/nor01-06/om-faget/fagets-relevans-og-verdier?lang=nno>

Kunnskapsdepartementet (2019b). Læreplan i norsk (NOR01-06). *Kompetansemål etter 10. trinn*. Fastsett som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020.

<https://www.udir.no/lk20/nor01-06/kompetansemaal-og-vurdering/kv111?lang=nno>

Kunnskapsdepartementet (2019c). Læreplan i norsk (NOR01-06). *Kompetansemål etter vg3 studieførebuande utdanningsprogram*. Fastsett som forskrift. Læreplanverket for

Kunnskapsløftet 2020. <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/kompetansemaal-og-vurdering/kv115?lang=nno>