

Emosjonenes betydning i en naturalistisk ideologi

En affektiv narratologisk analyse av Albertine og Lucie

Linn Ulstein



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap NOR4390

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det Humanistiske Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2019

Emosjonenes betydning i en naturalistisk ideologi

En affektiv narratologisk analyse
av *Albertine* og *Lucie*

”Naa visste *hun* da ossaa, hvad det var,
naar dem snakked om at være ulykkelig” – Albertine

”Det var derfor hun havde det så lejt og vont ... fordi hun
ingenting vidste og ingenting tænkte” – Lucie

© Linn Ulstein

2019

Emosjonenes betydning i en naturalistisk ideologi

Linn Ulstein

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven gjør jeg en affektiv narratologisk analyse av Christian Krohgs *Albertine* (1886) og Amalie Skrams *Lucie* (1888), med vekt på emosjonenes betydning i det narrative forløpet. Jeg bruker teorier som fokuserer på affektive eller emosjonelle rom, følelsesmessige *scripts*, samt følelser knyttet til makt. Begge romanene har naturalistiske trekk, med en deterministisk logikk hvor arv og miljø er avgjørende for utfallet. Jeg vil i denne oppgaven derimot fremheve emosjonenes betydning, også som en del av miljøet. Jeg problematiserer gjennom oppgaven oppfatningen av følelser som subjektive uttrykk, og ser på følelser på et større nivå. Første del har fokus på det romlige, og jeg analyserer ulike emosjonelle eller affektive rom i de to romanene, samt det større historiske og kulturelle rommet som Lucie og Albertine befinner seg i. I andre del av analysen ser jeg på følelsesmessige *scripts*, og hvordan karakterene preges av faste *scripts* som blir avgjørende for deres emosjonelle utfoldelse, og dermed også deres sosiale muligheter. I siste del ser jeg på følelser og affekter knyttet til makt, og hvordan en avgrensning av aksepterte emosjoner brukes for å oppnå og opprettholde et emosjonelt makthegemoni både på familie- og samfunnsnivå. Jeg leser de to romanene noe komparativt underveis, før jeg til slutt sammenfatter og sammenligner ytterligere i avslutningen.

Forord

Ideen til denne oppgaven oppstod under et seminar våren 2018 om empati og medlidenhet i 1800-tallsromanen. På dette kurset drøftet vi hvordan 1800-tallsromanen tematiserer og problematiserer følelser, og hvordan den kunne bidra til studiet av følelser, som ikke utelukkende subjektive uttrykk, men også som strukturer nedfelt i ideer og samfunnsinstitusjoner. En stor takk går derfor til Tone Selboe for et inspirerende seminar, og for gode tips til valg av studiemateriale for denne oppgaven.

Jeg vil også takke min veileder Per Thomas Andersen for særdeles god hjelp og veiledning underveis. Det er også han som har skrevet teoriverket som jeg i størst grad har benyttet meg av i oppgaven, og fortjener en stor takk for dette også. Det var denne boken, som jeg først ble introdusert for på Selboes seminar, som inspirerte meg til å gjøre en slik analyse.

Ellers takk til familie og venner for god hjelp og støtte, og til andre medstudenter for mange gode diskusjoner og hyggelige avbrekk fra skrivingen.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Problemstilling og hypotese	2
1.2	Forskningstradisjon.....	3
1.3	Mottakelse og tolkning	5
2	Metode og teoretisk utvalg	7
2.1	Hogan og <i>Affective Narratology</i>	7
2.2	Andersen og <i>Fortelling og følelse</i>	8
2.3	Tygstrup og det affektive rom	11
2.4	Nussbaums narrative emosjoner	14
3	Emosjonelle rom.....	16
3.1	<i>Albertine</i>	16
3.1.1	Nordbygaten 7.....	17
3.1.2	Karl Johan og byen	21
3.1.3	Kirken	26
3.1.4	Tollbodgaten 5 ³	28
3.1.5	Stasjonen.....	29
3.2	<i>Lucie</i>	32
3.2.1	Lucies første leilighet.....	33
3.2.2	Theodors leilighet	35
3.2.3	På gaten.....	38
3.2.4	Hos Nilsa.....	40
3.2.5	Hos Mørks.....	41
3.2.6	På Malmøen	43
3.3	Narrative emosjoner i det kulturelle rom.....	44
4	Scripts.....	47
4.1	<i>Albertine</i>	47
4.1.1	Skam og ”alt det stygge”.....	48
4.1.2	Klassescriptet	54

4.2	<i>Lucie</i>	56
4.2.1	Seksualitet og skam.....	56
4.2.2	Klassescriptet	60
4.2.3	Gerners sjalusiscript.....	61
5	Emosjonelt hegemoni – Affekt og makt	64
5.1	<i>Albertine</i>	65
5.1.1	Farens emosjonelle hegemoni i hjemmet.....	65
5.1.2	Winthers og politiets makthege­moni	66
5.1.3	Fredrik Helgesens emosjonelle og sosiale makt	69
5.2	<i>Lucie</i>	70
5.2.1	Gerners makt og oppdragelse.....	70
5.2.2	”Omvendelse” og snudde maktforhold.....	73
5.2.3	Fru Rejnertsons alternative ideologi	74
5.2.4	Knut Rejnertsons hypnotiserende makt	76
6	Avslutning	79
	Litteraturliste	84

1 Innledning

Emosjonenes betydning for den estetiske erfaring har vært sentral i litteraturteorien helt tilbake fra Platon og Aristoteles. Den senere tiden har flere filosofer interessert seg for emosjonene og affektens plass i menneskelivet, og humaniora har tatt en mer affektiv vending hvor emosjoner har fått en større plass. Følelsenes betydning i samfunn og menneskelivet har blitt trukket fram, og tidligere etablerte skiller mellom fornuft og følelser stilles spørsmål ved. Dette kan også sees i litteraturforskningen hvor litteraturens følelsesmessige dimensjoner har blitt lagt vekt på og gjort til gjenstand også for narratologisk undersøkelse.

Blant annet i den naturalistiske epoken, gikk litteraturen inn for å vekke følelser hos leseren, for å belyse samfunnsproblemer og eventuelt med et ønske om å skape endring i samfunnet. Fokuset har vært sterkt på fortellingenes evne til å skildre skjebner som skaper følelsesmessige reaksjoner hos leseren, og på den deterministiske logikken hvor arv og miljø er avgjørende for karakterenes skjebne. Det har imidlertid vært skrevet lite om følelsenes rolle i den naturalistiske litteraturen, og om følelser som strukturer nedfelt i samfunnsmessige institusjoner, og nedfelt i emosjonelle rom. Jeg ble derfor inspirert til å jobbe videre med dette i en tekstnær komparativ analyse av to romaner som i sin tid gikk inn for å vekke følelser hos leseren for å skape forandring, og landet på *Albertine* (1886) av Christian Krohg og *Lucie* (1888) av Amalie Skram. Jeg ønsker imidlertid å legge mindre vekt på litteraturens effekt på leseren, og heller se på en mulig affektiv narratologi i verkene, og på hvilken funksjon og betydning emosjonene har i det narrative forløpet og for karakterene i fortellingen.

Romanene kom ut med to års mellomrom, og er begge fra en epoke i litteraturhistorien hvor de ønsket å ”sette problemer under debatt”. De tematiserer på ulik måte klasseskiller, kvinneroller og seksualmoral i datidens samfunn. *Albertine* handler om

den unge jenta i Kristiania som insisterer på å ikke ende opp som prostituert slik som storesøsteren. Etter en ulykkelig forelskelse i en mann fra borgerskapet, og en vandring alene ute om natten som gjorde at hun måtte møte hos politiet, blir hun voldtatt av politifullmektigen. Deretter nærmer hun seg gradvis et liv i prostitusjon før hun i romanens avslutning tilsynelatende er gått fullt inn i denne rollen. *Lucie* handler om den unge kvinnen Lucie som kommer fra en fattig familie, og som flytter til Kristiania og jobber som ”tivolipike”. Hun gifter seg deretter med den velstående advokaten Theodor Gerner, ettersom han innser at han må gjøre det for å få henne for seg selv. Som advokatfrue skal hun dermed bli ”skikkelig frue”, men ingen kan se forbi fortiden hennes, og hun klarer ikke oppføre seg slik som Gerner ønsker. Etter en av de mange kranglene deres, sover hun ute på gaten hvor hun blir voldtatt og deretter gravid, og dør til slutt i barselseng etter å ha født en gutt. Selv om Krohg skrev i en mer impresjonistisk stil enn Skrams naturalistiske, bærer begge romanene sterkt preg av en naturalistisk ideologi med en deterministisk logikk hvor arv og miljø er avgjørende for utfallet til de to jentene.

Karakterenes subjektive følelsesliv kommer tydelig frem, og er sentralt for det narrative forløpet. Samtidig er det tydelig at deres individuelle følelsesliv ikke kan tolkes atskilt fra omverdenen. De inngår i følelsesstrukturer på et større plan, som er nedfelt i større og mindre emosjonelle rom, og som er videreført gjennom kulturen og samfunnet de lever i.

1.1 Problemstilling og hypotese

Jeg ønsker dermed å gjøre en analyse av *Albertine* og *Lucie* med vekt på emosjoner og affekter nedfelt i teksten. Jeg tar utgangspunkt i en grunnleggende hypotese om at affekter, følelser og emosjoner bestemmer verden i stor grad, og påvirker hvordan man oppfatter den og lever i den, og hvordan en kan leve sammen med andre. En av mine hypoteser for analysen av *Lucie* og *Albertine* er at affekter og emosjoner hos de to hovedpersonene, men også nedfelt i de emosjonelle rommene de er i, skaper hendelser, like mye som det er hendelser som skaper følelsesmessige reaksjoner hos dem, og at det kan etterspores en affektiv narratologi i verkene, og da særlig en kulturpreget sådan. Jeg ønsker derfor gjennom en nærlesning av utvalgte deler, å avdekke sentrale følelsesstrukturer i teksten, emosjonenes funksjon i det narrative forløpet og deres betydning for karakterene i fortellingen. Jeg vil finne ut hvorvidt deres individuelle følelsesliv er underlagt større følelsesstrukturer på et samfunnsnivå, og er avgjørende for deres handlingsmønster og utfall.

Jeg vil først se på emosjonelle rom, både de faktiske rom på et mikronivå, men også rom på et større nivå, som emosjonelle makrogeografier i form av hele samfunn med en tanke om følelser som sosiale konstruksjoner. En av mine hypoteser er at de litterære rommene i romanene er ulikt emosjonelt ladet, og at Lucie og Albertine påvirkes av denne emosjonaliteten. Jeg vil derfor avdekke sentrale følelsesstrukturer nedfelt i de emosjonelle rommene, og se på hvordan karakterene, og da spesielt Albertine og Lucie, affiseres i de aktuelle rommene. Et sentralt fokusområde for oppgaven vil være karakterene Albertine og Lucie og deres affektive mønstre. Her vil jeg se på om det finnes fellestrekk, hva som skiller dem, i hvilken grad de styres av følelser eller stemninger, om de påvirkes av indre eller ytre impulskilder, og om de følger faste *scripts*, som enten er kulturelt forankret eller individuelle *life-scripts*. Her vil det også bli aktuelt å se på følelser og affektive mønstre i forbindelse med makt, og se på hvilke maktforhold de to jentene befinner seg i, og hvordan en definering av aksepterte følelser under samfunnets dominante ideologi blir brukt for å opprettholde disse maktstrukturene. Kristiania under en viss historisk epoke er rom for handlingen i begge romanene, og vil derfor være sentral for analysen av det større affektive rommet.

1.2 Forskningstradisjon

Begge romanene er selvsagt forsket mye på allerede, og denne forskningen vil være viktige innspill i det videre arbeidet. Flere har tatt for seg Amalie Skram i et historisk-biografisk perspektiv, og en som har skrevet mye om forfatteren er blant annet Borghild Krane, som har gjort store og betydningsfulle studier på Amalie Skram og hennes tekster. I *Amalie Skrams diktning* fra 1961 har hun, i tråd med skiftet innen litteraturvitenskapen på den tiden, gjort studier som er mer tekstnære, strukturalistiske og psykoanalytiske. Her har hun også med et eget kapittel om *Lucie*. Litteraturforsker Irene Engelstad har ført disse lesningene videre, med sine mange publikasjoner om Amalie Skram. I sin doktoravhandling *Sammenbrudd og gjennombrudd: Amalie Skrams romaner om ekteskap og sinnssykdom* fra 1984 analyserer hun Skrams ekteskapsromaner, og der iblant *Lucie*, ved hjelp av psykoanalyse og strukturalistisk narratologi. Professor i nordisk litteratur Christine Hamm kom i 2002 med sin doktoravhandling *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams litteraturkritikk og ekteskapsromaner*, hvor hun tar for seg Skrams fire ekteskapsromaner, iblant dem også *Lucie*. Hun skriver seg videre inn i en tradisjon etter Engelstad og Krane, spesielt med deres psykoanalytiske observasjoner, men hun ”forlater Engelstads fokus på det tragiske til fordel

for det melodramatiske ved å analysere kvinnenens selvhevdelse i ekteskapsromanene” (Hamm, 2002, s. 14). Hun leser dem også i lys av det Skram har formulert som et ”medlidenhetskrav” til litteraturen i sine litterære anmeldelser. Janke Klok har lagt særlig vekt på det stedlige, i form av byrommet, i sin bok *Det norske litterære feminapolis 1880-1980* fra 2011. Her har hun med blant annet Amalie Skram, og skriver at hun hadde stor stedsbevissthet, noe som en kanskje finner sterkest i akkurat *Lucie*, og mener at Skrams plassering av *Lucie* i byen ikke er tilfeldig. Ann Kristin Skjølingstad har gjort en grundig og god analyse av *Lucie* i sin hovedfagsoppgave *Kroppens symbolske meningsunivers – en estetisk lesning av Amalie Skrams roman Lucie* fra 2000, som jeg tar med meg noen innspill fra, og går i dialog med noen andre.

Om *Albertine* og Christian Krohg er det skrevet en rekke kunsthistoriske artikler og bøker som ofte legger stor vekt på malerkunsten, og som fokuserer på bildene som Krohg malte på samme tid som illustrerer scener fra teksten. Forskningen rundt kun det litterære er ikke like omfattende som hos Amalie Skram. Men en som har gjort et stort historisk-biografisk arbeid om Krohg er spesielt Oscar Thue. I *Christian Krohg* (utgitt posthumt i 1997) legger han hovedvekten på Krohg som maler, men skriver også om Krohg som forfatter, og da spesielt om omstendighetene rundt *Albertine*. Han skriver her blant annet at Albertines fattige, nitraste miljø kontrasteres av en vårlig, solfylt Karl Johan som hører det pene borgerskapet til, hvor de går opp og ned og hører på musikken. Sosiologen Halvor Fosli skriver om bymiljøet i Kristiania på denne tiden i *Kristianiabohemen: byen, miljøet, menneska* (1994). Han har også med et kapittel om Christian Krohg, og gir en god fremstilling av omstendighetene rundt *Albertine*. Øystein Sjøstad har også arbeidet mye med Krohg, først i masteroppgaven *Om tekst/bilde-forhold i Christian Krohgs kunst* fra 2005, og senere med postdoktorprosjektet *Christian Krohgs naturalism* (2017). Han har hovedsakelig et kunsthistorisk perspektiv, men som tittelen i masteroppgaven også antyder, ser han på forholdet mellom litteratur og maleri som et viktig element ved Krohgs kunstnerskap. Analysene av maleriene er også interessante, da maleriene i *Albertine*-serien på en visuell måte illustrerer scener fra boken. Emosjonaliteten i rommene slik den beskrives i teksten, kan sees igjen i maleriene og analysene av dem. Noe av Sjøstads arbeid finnes i hans artikkel om maleriet *Albertine i politilegens venteværelse*, med tittelen ”Blikkene i politilegens venteværelse” utgitt i *Kunst og kultur* (2012), som jeg også vil benytte meg av i analysen. Erik Mørstad skrev artikkelen ”Christian Krohgs *Albertine* og fransk litteratur” til samme utgave av *Kunst og kultur*, hvor han trekker paralleller mellom *Albertine* og fransk naturalisme. Han belyser aspekter ved Krohgs sosialpolitiske tankegang, og hans dype

interesse for familien som sosial enhet. Han skriver også at Krohgs modernitet var av fransk opprinnelse, og løfter fram noen av hans franske litterære forbilder, som Edmond de Goncourt og Emile Zola. Irene Iversen har også gjort en god analyse av *Albertine* i artikkelen ”Kjønnen sprengjer det moderne” fra 1997, hvor hun også trekker sammenligninger mot Zola, og betegner *Albertine* som den ”norske Nana”. I *Kroppens betydning i norsk litteratur* (2004) presenterer Unni Langås kroppens ulike aspekter lest gjennom de viktigste deler av 1800-tallets litteratur. Her har hun blant annet med en analyse av *Albertine*, hvor hun ser på forførelsen og kroppen som vare, i den nye moderne storbyen og den kapitalistiske konsumkulturen.

Disse og flere har vært til god hjelp i oppgaven, men de fleste har som nevnt en noe annen innfallsvinkel. Da det så vidt meg kjent ikke er brukt begreper fra affektiv narratologi i en analyse av disse verkene, er dette derfor noe som kan være hensiktsmessig å jobbe videre med.

1.3 Mottakelse og tolkning

Albertine ble beslaglagt dagen etter den kom ut, selv om Krohg på forhånd hadde forhørt seg med en jurist for å avklare at språket var godkjent innenfor gjeldende reglement. Ettersom det visstnok var slående likheter mellom ”Winther” og den sittende politifullmektigen i Kristiania, ble det derfor tolket som et angrep på politiet, noe som nok var grunnen til at den likevel ble beslaglagt. Romanen fikk derimot massiv støtte i de fleste andre kretser, spesielt blant de radikale og liberale. Den ansees som et politisk innlegg, og i forsvarstalen i Høyesterett sier Krohg at hensikten med romanen var å vekke publikums medfølelse og forårsake en holdningsendring. Selv om den ble beslaglagt av myndighetene, skapte den stort engasjement blant folket, og mange gikk i demonstrasjonstog for prostitusjonssaken, noe som til slutt endte med at systemet for registrering av prostituerte ble overført fra politi til helsemyndigheter i 1887 (Fosli, 1997). Irene Iversen skriver at nettopp det at romanen var så politisk effektiv, men også det at den ble forbudt, paradoksalt nok også har gjort romanen så lite kjent. Mens litteraturhistorikere stort sett har tatt opp de vanlige samtidstolkningene og presentert romanen som en politisk indignasjonsroman, ser som nevnt blant annet Iversen og Mørstad forbindelsen til den franske naturalismen, og spesielt Zola og hans *Nana*, og fremhever kompleksiteten og verdien ved romanen. Iversen kaller romanen tvetydig og

paradoksal, og mente Krohg hadde både en politisk og en kunstnerisk ambisjon med romanen, men som kanskje ikke går helt sammen (Iversen, 1993).

Lucie ble av samtidskritikerne oppfattet som et innlegg i sedelighetsdebatten, ettersom Skram gjorde sin mening i debatten kjent gjennom sin anmeldelse av Krohgs *Albertine* året før (1887). Her fremhever hun at *Albertine* er et gjennomført kunstverk, som puster liv i barmhjertighetsfølelsen. Hun erklærer klart sin egen medlidenhet for *Albertine*, og setter det også som et kvalitetskriterium for litteraturen, at leseren får forståelse for og medlidenhet med karakterene. Hun skriver videre at boken gir en forståelse for at også falne kvinner ”er slet og ret mennesker, som vi andre” (Skram, 1887, s. 13). Flere har derfor ansett romanen som et innlegg i sedelighetsdebatten, men siden *Lucie* også viser at et ekteskap mellom to som begge har seksuell erfaring ikke ble lykkelig, motsier den på et vis det de andre radikale forfatterne mente. Romanen var likevel såpass radikal og provoserende at Skram senere ble nektet et stipend, dersom hun ikke beklaget for å ha skrevet *Lucie* (Hamm, 2006). Skram-forskere har derfor påpekt at *Lucie* er fremstilt noe tvetydig, og både Irene Engelstad og Borghild Krane diskuterer romanens forhold til sedelighetsspørsmålet og naturalismen. Krane mener at romanen skulle gi en god anledning til å analysere naturalismens teori, og arven og miljøets betydning for menneskets utvikling. Hun mener derimot at forklaringen på hvorfor det gikk så galt, ikke kommer tydelig nok fram, i tråd med naturalismens kriterier (Krane, 1961). Engelstad viser i sin lesning til avis anmeldelser for å vise samtidens mottakelse av romanen. I disse kritiseres den for å ikke være troverdig nok, og for å mangle kunstnerisk overbevisning, i tråd med Kranes kritikk. Både Engelstad og Krane sammenligner *Lucie* med *Constance Ring*, og fokuserer på det bruddet romanen *Lucie* representer når det gjelder problemstillingen om kvinnens seksuelle erfaring før hun gifter seg. Engelstad plasserer *Lucie* i rekken av Skrams ekteskapsromaner som alle stiller seg kritisk til ekteskapet som institusjon. Men i denne romanen får imidlertid *Lucie* like mye problemer i ekteskapet, selv om hun har seksuell erfaring (Engelstad, 1984). Selv om sedelighetsdebatten får stor plass i romanen, kan den likevel også leses som en kritikk av ekteskapet som institusjon og maktstruktur, som blir hemmende overfor kvinnen, selv med like forutsetninger for begge parter ved inngåelsen. Denne ambivalente holdningen til *Lucie* gjør, som blant annet Christine Hamm påpeker, at romanen ikke har blitt tolket entydig som et samfunnsinnlegg, og vanskelighetene med å forstå hovedfiguren inspirerer til å lese romanen på nytt (Hamm, 2006).

2 Metode og teoretisk utvalg

Jeg vil gjøre en tekstnær og komparativ analyse av de to romanene, med vekt på utvalgte sentrale deler. De to romanene vil bli behandlet hver for seg under de aktuelle analysekategoriene, før jeg sammenfatter og sammenligner til slutt. Til selve analysen vil jeg hovedsakelig benytte meg av begreper fra affektiv narratologi. Affektiv narratologi ser på hvordan affekter og emosjoner er styrende for fortellinger på samme måte som episke hendelser er det, og hvordan litteraturen kan få individuelle følelser til å fremstå som allmenne. Av teori om affektiv narratologi er Patrick Colm Hogans *Affective Narratology* fra 2011 den største internasjonale studien gjort på dette feltet. Denne vil bli kort redegjort for, mens jeg hovedsakelig vil benytte meg av Per Thomas Andersens *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* fra 2016, som er en videreføring som benytter seg av Hogans bidrag et stykke på vei. Andersen anvender begreper i lesningen av spesifikke tekster, som han også tror kan ha en overføringsverdi til analyser av andre verk, og fremhever at en kan avdekke en særegen og kulturpreget affektiv narratologi i hvert enkelt verk. I affektiv narratologi er det romlige aspektet sentralt, og lokaliseringen av emosjonelle hendelser er ofte ikke tilfeldig valgt. Dette vil derfor være et sentralt punkt for mine analyser. I analysen av emosjonelle rom vil jeg i tillegg til Andersen, trekke inn synspunkter fra Fredrik Tygstrup om det affektive rom, men også Martha Nussbaums tanker om større kulturpregede emosjonelle rom. For å gjøre en analyse av Lucie og Albertines følelsesmessige *scripts* vil jeg benytte meg av Andersens begreper, som dels er hentet fra etablert psykologi. Til analysen av affekt og makt bruker jeg også teori fra Andersen, hvor han igjen viser til blant annet Allison Jaggar og hennes teorier om ”Emotional Hegemony”, i tillegg til Hogans synspunkter om dominant ideologi. Jeg vil videre gå nærmere inn på de ulike teoretikerne, og deres innfallsvinkler til en affektiv narratologi og emosjonelle rom.

2.1 Hogan og *Affective Narratology*

Patrick Colm Hogan er professor i litteraturteori ved University of Connecticut, og har spesialisert seg i kognitiv og affektiv litteraturforskning. Hogan skriver i sin bok *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories* (2011) om hvordan fortellinger engasjerer følelser, og han ønsker å bidra til en forståelse for hvordan emosjoner organiserer og

orienterer fortellinger. Med grunnlag i kognitiv forskning argumenterer han for at fortellingens struktur er et systematisk produkt av menneskers emosjonelle system. På den andre siden viser han også til den rollen fortellinger har i utviklingen av våre emosjonelle liv, og hvor essensielt det er med emosjonelle systemer for å forstå fortellinger. Hogan er opptatt av *emotional geography*, og skriver blant annet at våre erfaringer av både tid og rom er fundamentalt en emosjonell opplevelse. Han legger også vekt på *normalcy*, som er det forventede eller normale, og skriver at følelser ofte oppstår som en respons på endringer i dette. Vår følelse av *normalcy*, eller normalitet, samt våre forventninger, erfaringer med andre menneskers følelser og relasjoner til disse menneskene, er av særlig betydning for vår organisering av emosjonell geografi, og spesielt for emosjonell historie (Hogan, 2011, s. 41-42). Med en kombinasjon av nyere affektiv forskning og narratologi forsøker han å gi en forklaring på den narrative organiseringen av fortellinger, basert på følelser og affekter.

2.2 Andersen og *Fortelling og følelse*

Per Thomas Andersen er professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo. I *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* fra 2016 fremmer han følelsenes betydning i fortellingene. Følelsene preger vår opplevelse av oss selv og verden rundt oss, og det er avgjørende å kunne fornemme, tolke og forholde seg til egne eller andres følelser. En slik emosjonell forståelse kan trenes gjennom fortellinger, siden fortellinger beskriver hvordan følelser oppstår og virker. Hogans *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories* har inspirert studiene til Andersen mest direkte, med hans forsøk på å gjøre affektivt baserte begreper anvendelige i konkret narrativ analyse. Men det er kun begrepsvokabularet Andersen har jobbet videre med, Hogans teoretiske ståsted tar han noe avstand fra. Her mener han at Hogan blir for generaliserende og ønsker å universalisere for mye. For øvrig befinner Andersens narratologiske studier seg i den affektive vending og nyere narratologi, og er lite beslektet med klassisk narratologi. Andersen benytter perspektiver fra affektiv narratologi på tekster fra Dostojevskij, Hamsun, Kierkegaard, Ibsen og Jacobsen. Foruten bidraget til forskningen på tekstene som han analyserer, ønsker han med boka å utprøve noen innfallsvinkler og begreper som kan ha overføringsverdi til affektive narratologiske analyser av andre verk. Disse analysekategoriene er blant annet rom- og tidselementer, mulige emosjonelle impulskilder, og de involverte emosjonelle subjektene, både hovedpersoner og bipersoner.

Om emosjonelle rom skriver Andersen at det er en ”vid kategori som spenner fra konkrete steder, plasser eller værelser der litterære personer befinner seg, til nasjonale eller kulturelle rom der spesielle ’narrative emosjoner’ preger befolkningens affektive tilbøyelighet” (Andersen, 2016, s. 228). En kan søke etter både emosjonelle mikrogeografier i litterære verk, og overordnede kulturelle makrogeografier. Rom kan være institusjonelt og konvensjonelt kodet, men kan også være kodet ved hjelp av den spesifikke litterære konteksten. Andersen skriver at: ”forfatteren skaper ved narrative virkemidler spesifikke affektive eller emosjonelle rom, og lar personenes affekter utspille seg i disse for å oppnå bestemte effekter” (Andersen, 2016, s. 52), og videre at: ”rommet er ikke bare en beholder for de tilstedeværende personenes individuelle emosjonelle utfoldelse. Rommet er emosjonelt kodet” (s. 53). Den emosjonelle kodingen av et litterært rom vil ofte påvirkes av hvilke personer som befinner seg der samtidig, og kan endres idet noen kommer inn eller forlater rommet. I de fleste tilfeller vil det også være slik at personers emosjonalitet og kodingen av det emosjonelle rom *samsvarer*. Det kan også finnes ulike grader av kontrast, og det finnes særlige tilfeller der det emosjonelle rommet fremstår som *dominant*, og setter den individuelle emosjonalitet til side. De store kulturelle rommene kan også være emosjonelt kodet, og her viser han til Martha Nussbaum som hevder at vi lærer vårt emosjonelle repertoar av kulturkontekstens ”narrative emosjoner”. Vi har et grunnleggende behov for å høre sammen med andre, som også gjør at vi lar våre følelser styres av fellesskapene vi tilhører:

De fleste fellesskap vi opplever tilhørighet til, er både basert på og inneholder sterke elementer av følelse, pasjon, affekt. Hvis man oppfatter mennesket som først og fremst et sosialt vesen, er det altså mye som tyder på at følelser er like grunnleggende for vår tilværelse som fornuften. Hvis vårt mest grunnleggende behov er å høre sammen med noen, er følelsene eksistensens viktigste begrunnelse. Hvis fellesskapsfølelse er et primært behov, er det vel også grunn til å tro at selve vår fornuft, vår saksrettethet og våre meninger et stykke på vei styres av – eller i det minste påvirkes av de fellesskapene vi tilhører, altså av følelser. Fellesskapsfølelse er med på å bestemme vår kollektive fornuftsform og våre meninger om saker som det råder noenlunde kulturell konsensus om (Andersen, 2016, s. 11).

Videre er tids-elementer interessant for en affektiv narratologi, og det er da ikke snakk om tradisjonelle narratologiske teknikker for å regulere varighetsforholdet mellom *story* og *discourse*. Emosjoners varighet spiller forskjellig rolle i menneskers liv, og impulskontrollen kan være svært ulik mellom ulike personer, men også noen ganger i forskjellige situasjoner. Her viser han til Hogans begreper som *incidents*, *events*, *episodes*, *stories* og *work*, som angir emosjoners varighet. Han nevner også begrepene *high-road* og *low-road reaksjoner*, som beskriver måten de følelsesmessige reaksjonene utfolder seg, og om de er kognitivt styrt eller

ikke. Her viser han blant annet til Joseph LeDouxs beskrivelse av *low-road* som en reaksjon som går fra sansene og direkte til kroppen, uten å gå veien om cortex. Dette er rent kroppslige reaksjoner som ikke er styrt av bevisstheten eller av intellektuelle overveielser, og som inntreffer når det skjer noe som ikke har plass i vår forventede verden. Slike kroppslige responser markerer et spesielt høyt emosjonelt spenningsnivå. Den bevisste overveielse og analyse av impulser tar mye lengre tid, og utgjør hjernens *high-road* (i Andersen, 2016, s. 23). Det kan også være nyttig i mange tilfeller å skille mellom *performativ* og *analytisk emosjonalitet*. En ofte forekommende narrativ spenning er diskrepans mellom disse aspektene. Dette kan skje ved at den performative emosjonaliteten vises fram, men den aktuelle aktøren mangler selvinnsikt, og dette kompenseres for ved at fortelleren eller en annen aktør analyserer og gir emosjonell innsikt. Det vanligste i modernistiske romaner er at kun det performative er representert i teksten, mens det analytiske arbeidet overlates til leseren (Andersen, 2016, s. 88).

Et annet viktig aspekt ved tidsdimensjonen er rekkefølgen på de ulike elementene i fortellingen. Da snakker han om ”emosjonenes tendens eller tilbøyelighet til å inngå i kombinasjoner, og derved skape psykologiske *scripts* og narrative sekvenser” (Andersen, 2016, s. 230). Dette kan være enkle reaksjoner som de instinktive reaksjonstypene som flukt etter fryktfølelse, eller mer omfattende filosofiske system. Disse scriptene kan være påvirket av samfunnet en lever i, men også av tidligere erfaringer. ”*Scripts* kan altså være bestemt av mer eller mindre universelle instinkter, av kulturelle tradisjoner eller av individuelle særegenheter, såkalte *life scripts*” (Andersen, 2016, s. 230). I en affektiv narratologisk analyse kan det være interessant å se på de kombinasjonene som ulike emosjoner inngår i hos de ulike litterære figurene.

Impulskilder for emosjonell reaksjon kan også ifølge Andersen være et interessant felt i en affektiv narratologisk analyse. En kan se på ulike litterære personers tilbøyelighet til å motta impulser fra ulike impulskilder, og dette kan være med på å danne grunnlag for ytterligere forståelse av de ulike karakterene. Her kan det være relevant å skille mellom indre og ytre impulskilder. Ytre impulskilder i form av episke hendelser som leder til emosjonelle reaksjoner er vanlig, men noen ganger er impulskildene for emosjonelle reaksjoner av indre karakter, som for eksempel fra fantasier, drømmer, eller ideologiske oppfatninger. Ved for eksempel ideologisk grunnlag for emosjoner basert på en religiøs oppfatning, vises det at impulskildene for emosjonelle reaksjoner kan være kulturelt bestemt, noe som igjen fører en til Nussbaums ”narrative emosjoner”. Det kan også være små, nesten umerkelige sansepåvirkninger mennesker kan bli utsatt for i helt hverdagslige situasjoner, som Andersens

eksempel fra Hamsuns *Sult*, hvor hovedpersonen passerer Ylajali tilfeldig på gaten, hvoretter dette setter i gang et stort emosjonelt forløp. Indre impulskilder kommer gjerne fra kroppen selv, som fra tanker og refleksjoner, drømmer eller minner.

Andersen skriver om emosjonelle subjekter i teksten, og fremhever at fokuset på litterære figurers emosjonalitet ikke er noe nytt for fortolkningen av fortellende tekster. Han mener likevel det er påfallende at slike fortolkninger ofte har vært knyttet til spesifikke psykoanalytiske teorier som fungerer som raster for tekstlesningen, og at koplingen til narrative elementer eller teknikker har vært svak. I tillegg til fokuset på emosjonelle subjekter, kan man også i en analyse se etter *emosjonelle triggerfigurer*. Dette kan ofte være en bifigur, men som likevel har en bestemt funksjon i den affektive narratologi. Denne triggerfiguren kan påvirkes av stedet, personene og hendelsene som finner sted, og være en slags temperaturmåler for tekstens emosjonelle ladning.

Andersen skriver også at spørsmålet om emosjonalitet og makt er sentralt i et studium av affektiv narratologi. Emosjonelt hegemoni skaper sosiale strukturer ikke bare på familiearenaen, men også i fellesskap generelt, inkludert kulturelle og politiske fellesskap.

2.3 Tygstrup og det affektive rom

Den danske forskeren Frederik Tygstrup skriver i artikkelen ”Affekt og rum” fra 2013, om hvordan emosjonalitet ikke bare er noe som begrenser seg til den individuelle psyke. Emosjoner finnes også ”i luften”, som delte kollektive erfaringer av hendelser, sted og rom. Han vektlegger de ytre og kontekstuelle faktorene ved følelser, som er noe langt mer enn indre psykologiske fenomener, og kollektiv kultur og individuelle følelser knyttes sammen. Han tar for seg hvordan geografiske, sosiale, og eksistensielle relasjoner er involvert i produksjonen av affekter, men samtidig hvordan det affektive tar del i produksjonen av sosiale erfaringer av rom. I teksten kan en dermed lete etter forklaringer i rommene som skapes, på hvilke utenforliggende påvirkninger som avgjør hvorfor en person reagerer som en gjør i en følelseladd situasjon. Man kan ”lete etter den affektive komponent i de relationelle rum, som eksisterer omkring oss” (Tygstrup, 2013, s. 27).

Denne interessen for affekter kan sies å flytte fokuset bort fra den individuelle psyke og over til situasjonen. En situasjon som han nevner som et eksempel, er en stridsvogn i krig, hvor det hersker en spesiell affekt. Det er en emosjonell intensitet, og det føles nok både frykt, aggresjon og panikk, men førstepersons-perspektivet er mindre velegnet for å beskrive

situasjonen, da affekten tydelig er knyttet til hele den kollektive situasjonen. Situasjonen er i dette eksempelet en kompleks sammensetning av materielle elementer, sosiale rutiner og handlingsprotokoller, menneskekropper, og en rekke forskjellige individuelle bidrag til helheten, basert på forskjellige ønsker, forestillinger og oppfordringer. ”Det er i kraft af et sådant relationelt arrangement, at lokaliseringen af en bestemt følelse skifter fra et individs indre tilstand til et mindre klart afgrænset felt, hvor det hersker en fælles atmosfære” (Tygstrup, 2013, s. 20). Denne relasjonen og dette møtet mellom noe individuelt og kontekstuel, svarer i flere henseender til Sartres beskrivelse av *situasjonen* som et omdreiningspunkt for forståelsen av sosiale dynamikker. Med utgangspunkt i en gitt situasjon som en sammenhengende mengde av relasjoner, kan vi studere affektens logikk i en av dens mest grunnleggende former, som et dynamisk samspill mellom å affisere og bli affisert (Tygstrup, 2013, s. 20). En person affiseres ved å settes inn i en bestemt ramme, hvor rom, tid og forholdet til andre er formatert på en bestemt måte, som ikke bare er en utskiftelig ramme rundt individet, men hvor situasjonens komposisjon også definerer individet ved å på forhånd definere den aktuelle variasjonsbredde av mulige reaksjoner i den gitte situasjon. Som i Tygstrups eksempel fra stridsvognen, vil den unge mannens utdanning og sosialisering som soldat, utstyret rundt han, og det som er festet til han, samt hele den mengde av mulige relasjoner som er foreskrevet i den esken han befinner seg i, innbyr han til å reagere på de innkommende stimuli på bestemte måter. Han kan reagere på svært ulike måter, avhengig av sin evne til å la seg affisere av dette miljøet. En slik relasjonell analyse av slike situasjoner innbyr til en undersøkelse av den sosiale og materielle mekanikk, som inngår i produksjonen av affekt. Her viser Tygstrup blant annet til Gilles Deleuze, som introduserer denne litt mekaniske inngangen til situasjonens affektive komponent. Affektivitet fremstår her som noe prosessuel, som den karakteristiske bevegelse i en begivenhets utfoldelse (i Tygstrup, 2013, s. 21).

Tygstrup skriver videre om affektens miljø eller romlige eksistens, hvor affekten beskrives som noe atmosfærisk i en ytre virkelighet, med romlige kjennetegn. Her viser han videre til David Harveys skille mellom absolutt rom, relativt rom, og relasjonelt rom. De to første er allment kjente og aksepterte rombegreper, hvor det absolute rom er det objektivt fysiske rom, hvor alle ting har sine egne koordinater, og som man kan utmåle avstander imellom. Mens det relative rom er nettopp relativt avhengig av perspektivet som ser, ulike bruk av rommet, og ulike forestillinger om det. Rommet er ikke bare en posisjonell angivelse, men har også flere sider bestemt av tradisjoner, ritualer og fortellinger som knytter seg til det gitte stedet. Et relativt rom kan også ta utgangspunkt i den subjektive erfaring og

sanseopplevelsen av rommet. Han skriver videre at disse to romkategoriene tvinger oss til å se og tenke rommet som enten objektivt og absolutt, eller som subjektivt og relativt. Det er derfor den tredje kategorien, det relasjonelle rom, blir hensiktsmessig. For Harvey kan alt som ikke passer i de to foregående kategoriene komme inn under her, som for eksempel erindringens rom, drømmens rom, fantasiens rom, som alle har en viktig betydning for vår oppfatning av hva et rom er. Et erindringens rom, kan for eksempel være et relativt rom, farget av et subjektivt perspektiv. Men hvis man også tar i betraktning at en erindring ikke bare er et individuelt fenomen, men ofte eksisterer som en kulturelt produsert, artikulert og sirkulert kollektiv erindring, så kommer erindringens rom også til å overskride den klare polaritet mellom subjektivt og objektivt rom, skriver han. Dette mener han er det nyttige ved begrepet relasjonelt rom, ettersom det omfatter en sosial og kulturell konstruksjon, en relasjonell distribusjon av ting og ideer, av sansninger og forestillinger, som avtegner et virkelig historisk rom, som ikke kan kartlegges tilfredsstillende som hverken absolutt eller relativt (Tygstrup, 2013, s. 26). Begrepet tillater særlig å se på de romlige konstellasjoner av elementer, som ikke er av samme art, som for eksempel materielle elementer, symbolske former, sansninger, og fragmenter av historiske overleveringer. Denne romforståelsen er allerede blitt fremhevet av Henri Lefebvre, som understreket at det faktiske, historiske rom som mennesker lever i, alltid er et sammensatt rom, som kombinerer materielle, symbolske og erfaringsmessige komponenter, som alle inngår i produksjonen av menneskelige rom.” Rummet er i denne forstand helt grunnleggende et relationelt rum, og det levede rum alltid en menneskelig deltagelse i et nettverk af relationelle strukturer mellem alle mulige facetter, der tilsammen udgør dets fulde realitet” (Tygstrup, 2013, s. 26). Slike romdannelser kan betraktes i mange forskjellige perspektiver, med forskjellige aspekter av det levde, menneskelige liv, og de relasjonelle strukturer som inngår i det, kan undersøkes på ulike måter. Tygstrup ønsker ikke med begrepet ”afektive rom” å utskille enda en romlig orden, ”men at betrakte den menneskelige erfarings levede relationelle rumlighed i en særlig optik, der fokuserer på de affekter, der produceres i denne relationelle økonomi” (s. 27). For å analysere affekter som autonome, som noe som har mer å gjøre med sosiale situasjoner enn med individuelle sinnstilstander, må man derfor undersøke den affektive komponent i de relasjonelle rom. Videre i artikkelen bruker han to romaner i en analyse, for å vise hvordan disse kan betraktes som bidrag til forståelsen av to spesifikke historiske rom og deres affektive infrastruktur.

2.4 Nussbaums narrative emosjoner

Martha Nussbaum er en amerikansk filosof og Ernst Freund-professor i rettsvitenskap og etikk ved Univeristy of Chicago, og er kjent for sitt arbeid med antikkens, feministisk, politisk samt estetisk filosofi. Hun har skrevet mye om følelsenes betydning i samfunnet, og spesielt følelsenes rolle i litteraturen og dens potensial til å utvide ens erfaringshorisont, virke inn på ens moralske refleksjon og muliggjøre empati ved at en får innsikt i andres liv.

Nussbaum skriver i *Love's Knowledge* (1990) om hvordan følelser er kognitive prosesser, og ikke bare primitive responser på omverdenen som ikke har noe med våre tanker og forestillinger å gjøre. I en analyse av Becketts *Molloy*-trilogi finner hun en slik holdning til følelser som sosiale konstruksjoner, som ikke er naturlige eller personlige, men hvor følelser er lært av samfunnet en er en del av, på samme måte som vi lærer våre oppfatninger. En stor del av denne emosjonelle "læringen" foregår gjennom fortellingene vi hører, og vårt emosjonelle repertoar læres derfor først og fremst gjennom fortellinger:

We learn emotions in the same way that we learn our beliefs – from our society. But emotions, unlike many of our beliefs, are not taught to us directly through propositional claims about the world, either abstract or concrete. They are taught, above all, through stories. Stories express their structure and teach us their dynamics. These stories are constructed by others and, then, taught and learned. But once internalized, they shape the way life feels and looks. (Nussbaum, 1990, s. 287).

Hun argumenterer for en forståelse av at de største menneskelige emosjonene ikke er instinktive responser i kroppen som stammer fra vår dyriske natur, og dermed identifiseres og skilles fra hverandre basert på hvordan vi opplever følelsen. De har derimot et kognitivt innhold, og er nært knyttet opp mot vår oppfatning av verden. Siden de er konstruerte og basert på vårt verdenssyn, kan de også like enkelt modifieres av en endring av våre oppfatninger (Nussbaum, 1990).

I *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions* fra 2001 viderefører hun dette synspunktet på følelser, eller "narrative emosjoner", som skapt av fortellinger. Disse kulturfortellingene skaper ulike narrative emosjoner på forskjellige steder i verden, og danner emosjonelle geografier. Slike emosjonelle geografier er ikke statiske, men endrer seg langsomt. Hun poengterer at visse menneskelige følelser likevel kan sies å være universelle, basert på sårbarheter og tilknytningsbehov som de fleste har, og følelser som frykt, kjærlighet, sinne og sorg vil sannsynligvis være til stede i en eller annen form i alle emosjonelle geografier. Men emosjoner er likevel formet av ulike samfunn, i større grad enn av individuelle forskjeller. Fysiske forhold, som sannsynlighet for fare i det daglige livet,

boforhold, sosial omgang i befolkningen og så videre, er faktorer som gjør at narrative emosjoner er ulike mellom samfunn. Samtidig er ulikheter i metafysiske, religiøse, og kosmologiske oppfatninger også med på å danne ulike emosjonelle geografier. Frykt for døden for eksempel, er en følelse som er sterkt knyttet til hvilke oppfatninger et samfunn har om hva som venter en etter døden, noe som også i stor grad påvirker følelsen av sorg etter et dødsfall. Selv om Nussbaum mener språk former følelseslivet på mange måter, mener hun at språkets rolle ofte blir overvurdert, og at dets betydning er vanskelig å anslå korrekt. Sosiale normer er noe av det mest sentrale, mener hun, i dannelsen av ulike emosjonelle geografier. Kulturelle syn på hva som verdsettes og hva som er verdifullt, kan i sterk grad påvirke befolkningens følelser svært direkte. For eksempel i en kultur hvor ære settes høyt, skapes det sterke negative verdier i forbindelse med tap av ære, og dette kan skape mange følelser av sinne som andre kulturer ikke vil oppleve i disse situasjonene. Samfunn har ulike oppfatninger av verdien av ære, penger, skjønnhet, helse, osv., og det er derfor stor variasjon i situasjoner som fremkaller sinne, misunnelse, frykt, kjærlighet og sorg. Ulike kulturer varierer også i hvor stor vekt de ilegger ulike typer av følelser, samtidig som det varierer hva som sees som passende objekter for en følelse, noe som igjen former opplevelsen, så vel som oppførselen. Sorg etter tapet av en nær er for eksempel en opplevelse og oppførsel som det er knyttet ulike forventninger til i ulike deler av verden (Nussbaum, 2001).

Litteraturen er både med på å skape og internalisere grunnleggende narrative emosjoner. Samtidig kan den også vise hvordan kulturfortellinger kan virke undertrykkende og hemmende, og vise individer som er fanget i trange kulturfortellinger eller for trange emosjonelle rom, og kan avsløre, yte motstand og snu på etablerte narrative emosjoner. Andersen skriver blant annet at narrative emosjoner om kjønn og kjønnsroller er blant de kulturfortellingene som langsomt har endret seg mest drastisk i vår del av verden de siste 40 årene, og hvor litteraturen har spilt en avgjørende rolle (Andersen, 2016).

3 Emosjonelle rom

I både *Lucie* og *Albertine* kan vi finne flere emosjonelle rom hvor følelsesladde situasjoner finner sted, med kollektive affekter og følelsesstrukturer, og hvor personene påvirkes av atmosfæren rundt dem. Jeg vil derfor i dette kapitlet se på utvalgte rom, både mindre konkrete rom og større geografiske rom, hvor følelsesmessige hendelser finner sted.

Begrepene affektive rom og emosjonelle rom vil bli brukt noe om hverandre, og vil ikke ha betydningsmessig forskjell. Jeg vil benytte meg av Tygstrups teorier om det affektive rom som en større kollektiv romforståelse, og Andersens teorier om det emosjonelt kodede eller ladede rom. I kapittel 3.3 vil jeg se samlet på det store kulturelle rommet som er felles for begge romanene, og her vil Nussbaums ”narrative emosjoner” komme til nytte.

3.1 *Albertine*

Amalie Skram skriver i sin anmeldelse ”Om *Albertine*” at *Albertine* er et ”dokument” som har to sider: ”en, der viser den psykologiske utviklingsprosess i den unge kvindes indre, og en anden der beretter om de ydre omstændigheders indirekte indvirken på hendes sjælelige tilstand og direkte medvirken til hendes borgerlige undergang” (Skram, 1887, s. 12). En kan argumentere for at Albertines sjælelige tilstand og psykologiske utviklingsprosess og deretter undergang, til dels er resultatet av de ytre omstendigheters påvirkning på henne, og da spesielt de emosjonelle og affektive rom som hun ferdes i, og som affiserer henne. Det er selvfølgelig også en naturalistisk og deterministisk logikk i fortellingen, hvor arv og miljø er utslagsgivende for utfallet, og som vanskelig kan kommes bort ifra. Likevel vil jeg i min analyse fokusere på følelsenes betydning, hvordan *Albertine* ikke bare er preget av et individuelt følelsesliv, men også inngår i større følelsesstrukturer i mindre og større emosjonelle rom. Hennes psykologiske utviklingsprosess og subjektive følelsesliv er ikke adskilt fra de ytre omstendigheter, og jeg vil derfor se på dette i et mer helhetlig perspektiv. Jeg vil i det følgende derfor gå gjennom de mest sentrale emosjonelle eller affektive rommene som *Albertine* ferdes i, hvilke relasjonelle strukturer som inngår i produksjonen av dem, samt se på hvilke narrative emosjoner hun er underlagt på et større kulturelt plan.

3.1.1 Nordbygaten 7

I *Albertine* har 7 av 10 kapitler stedsbenevnelser som tittel, noe som gir inntrykk av at det romlige aspektet til en viss grad er sentralt for handlingen. ”No 7 i Nordbygaden” er tittelen på første kapittel, og er hvor Albertine bor sammen med sin mor, sin bror Edvard, og faren når han ikke jobber på fiskebåt. Storesøsteren Oline har flyttet hjemmefra, og har giftet seg med en eldre mann og ”blitt skikkelig”, etter en lengre periode hvor hun har livnært seg som prostituert.

Den lille leiligheten står i stil med familiens sosiale klasse, med små vinduer og et utslitt halvgardin. Det er alltid mørkt, foruten de få dagene hvor solen skinner svakt inn. Albertine sitter som regel ved vinduet foran symaskinen og syr, og noe som går igjen, er en nedtrykt stemning og en følelse av stillstand. Dette bekreftes også av Albertine som helt i starten sier til moren at hun har sittet inne på denne flekken her i nøyaktig tre uker og fem dager. Det eneste som markerer at tiden går, er slagene de hører gjennom veggen fra klokka til naboen. Albertine grubler mye der hun sitter foran symaskinen, spesielt tenker hun på søsteren og hvordan alt henger sammen, hvordan man kan bli ”skikkelig” igjen ved å gifte seg etter å ha vært prostituert, og hun klarer ikke komme til bunns i det. Albertine føler frykt, skamfølelse og frustrasjon over de indre impulsene i form av minner og tanker om søsteren og hvordan hun har endt opp. ”Jeg tør ikke tenke paa alt dette, for jeg blir mest hu’ gæln – jeg maa tænke paa noe andet – jeg vil tænke paa Sømmen min” (Krohg, 1886, s. 25). Hun er klar over hvordan dette påvirker henne emosjonelt, men klarer ikke slutte å tenke på det, og det gjør henne redd. ”Nei jeg vil ikke mer – jeg vil ikke mer`- og hun slap altsammen og la sig tilbage i Stolen og graat” (s. 26). Albertines opplevelse av rommet er derfor mye preget av emosjonelle reaksjoner på indre impulskilder, som minnene og tankene om søsteren, da den roen og stillstanden som preger livet i leiligheten, gir god anledning til ettertanke.

De tre personene som oftest befinner seg sammen i rommet, utstråler ulike følelser, og de påvirkes ulikt av omgivelsene og hendelsene, og av hverandre. Edvard sitter for det meste inne i en krok av leiligheten og hoster, når han er hjemme og ikke på sykehuset. Moren er alltid hjemme og lager mat eller pusler med noe, og som oftest med en tåre i øyekroken eller forgråtte øyne, og med en krokete rygg som har måttet tåle mye juling fra ektemannen. Hun klager ikke, eller uttrykker sine sorger direkte, det kommer bare frem gjennom Albertines perspektiv, og hvordan hun oppfatter henne, som da hun for eksempel bemerker at hun kan se at hun har grått. De andre personenes følelser kommer derfor til uttrykk gjennom Albertines tolkning, uten at de uttrykker det selv, eller påberoper seg medlidenhet. De ulike personene i

leiligheten trigges også av de andres følelser, både ved at de gjengir hvordan de andres følelser oppfattes av dem, og ved at disse følelsene igjen påvirker deres egne. Selv om perspektivet oftest ligger hos Albertine, er det også noen ganger innom de andre karakterene. Om morgenen på 17. mai får vi morens perspektiv, mens Albertine fortsatt ligger og sover, og moren betrakter henne mens hun lager kaffe. Her kan det sies at moren fungerer som en emosjonell triggerfigur. Andersen skriver at en triggerfigur påvirkes av stedet, personene og hendelsene som finner sted, og har en bestemt funksjon i den affektive narratologien. Personen kan være en slags termometer for tekstens emosjonelle ladning, og fungere som en speilbilde for leseren (Andersen, 2016, s. 55–56). Den emosjonelle ladningen i rommet og den ytre oppfatningen av Albertines følelser, kommer her frem gjennom morens perspektiv: ”Hun kunde ikke skjønne, hvad Albertine var saa lei sig sjæl for” (Krohg, 1886, s. 100) og videre: ”Hun hadde nok vært vaagen og gradt i Nat igjen, saa det ud til” (s. 101). Det er altså igjen en karakter som bemerker at en annen har grått, og ikke direkte beskrivelser av sorgfølelsen eller selve gråten. Moren varsler også den stigende emosjonelle uroen i fortellingen, ettersom Albertine har begynt å være mer ute om kveldene. Moren derimot, er i en optimistisk sinnstemning og gleder seg over at det er 17. mai. Idet Albertine våkner og sitter og drikker kaffe sammen med moren, er perspektivet tilbake hos henne: ”Albertine saa paa Mor Kristiansen. Hvad var det, som kunde gaa af Gamla, Gamla, som ikke hadde vært ude af Døren længer end til Kjøbmand Jakobsen paa mange Aar og engang imellem nere hos Oline – og hu hadde snakket mere på disse Daene end paa mange Maaneder tilsammen – og graate hadde hun rent holdt op med –” (s. 103). Her er synsvinkelen tilbake hos Albertine, og det er hun som er termometer for tekstens stigende emosjonelle ladning. Hun reagerer på morens lystige sinnstemning, og forventningene i anledning dagen bygges opp. Dette bryter også sterkt med *normalcy* i leiligheten, som betegner normaliteten eller det som er forventet, og skaper dermed emosjonell spenning (Hogan, 2011). Moren tar først innover seg Albertines triste mine, og at hun har grått om natten, noe som gir henne bekymringer for hvordan det går med henne. Emosjonaliteten til Albertine påvirker derfor moren. Likevel gleder hun seg fortsatt over at det er 17. mai, og morens optimisme og gode humør påvirker igjen Albertine med sin i utgangspunktet nedtrykte holdning. De ulike personenes emosjonalitet påvirker derfor sterkt de andre personene i den lille leiligheten, og det hersker en felles atmosfære som påvirkes av de ulike personenes individuelle emosjonalitet.

Foruten Albertines sinnstemninger er været utenfor vinduet nærmest det eneste som endrer seg når de sitter i leiligheten, og det er det eneste de har å kommentere eller snakke om. Men lysere vær og solskinn hjelper ikke nødvendigvis på dysterheten og stillstanden,

selv om moren utad blir mer optimistisk når det blir lysere og varmere i været. Albertine ser derimot mørkt på det de gangene hun allerede er i en nedtrykt stemning: ”Pent Veir? Javist var det pent Veir nok – men hun vilde mye heller ha Regnveir, Øsregn og Blaast – det passede mye bedre, naar en var saa lei sig sjæl, som hun var” (Krohg, 1886, s. 84). Været står dermed ofte ikke til sinnsstemningene, selv om det grå været som regel virker trykkende, blir de ikke nødvendigvis munter av solskinnet.

En dag etter at Albertine har vært ute og gått på Karl Johan, får hun for seg at politifullmektigen har fulgt med henne, fordi hun har gått for mye opp og ned på gaten. Hun går deretter inn, men: ”var det ikke ligesom noen, som greb i hende bagfra og vilde hale hende ut igjen? – Lampen stod og brændte. Der hang Kronprinsen og Victoria – der sad Gamla ved Ovnene paa Edwards Plads og strikket – Øinene hendes var røde – hun hadde nok graadt som hun pleiede” (s. 80). Bildet av kronprinsen og Victoria er noe som ofte kommer frem i teksten, som også har en symbolsk virkning og oppdragende effekt. Albertine kan se opp på Victoria og sammenligne seg med henne, og Victoria fungerer som et symbol for et moralsk ideal i samfunnet. Dette bidrar sammen med de andre tingene, rutinene, sansningene og forestillingene i rommet til den affektiviteten som preger leiligheten. Leiligheten er det trygge og moralsk riktige, i motsetning til livet utenfor som ”haler henne ut” i forfallet. Deres sosiale situasjon er derimot tyngende, og bidrar til at emosjonaliteten, eller *normalcy* i leiligheten, preges av dysterhet, stillstand, bekymringer og frykt.

Døden er også nærværende i hjemmet, Albertines 12 år gamle bror er svært syk, men han selv lar seg ikke nevneverdig affisere av det. Han er mer opptatt av hva de spiller i Studenterlunden, og om han kan gå ut og spille ball som vanlige 12 åringer vil. Ettersom han ikke selv uttrykker noen stor bekymring for sykdommen eller døden direkte, blir det kun fra Albertines perspektiv en kan få et inntrykk av hva han egentlig føler om det. Albertine ser ofte på Edvard og undrer seg over om han vet at han skal dø. Ut ifra hennes perspektiv på hans håndtering av sykdommen, har han få bekymringer for døden, om Albertine oppfatter det riktig. Hun selv tenker til tider at det hadde vært fint om det var hun som skulle dø, slik at hun slapp unna alt sammen. Hun tenker på hvordan hun ville sett ut, og hvor fint moren skulle pyntet henne på likstrå. ”Dø? – ja om hun bare kunde det – saa slap hun at sidde ved dette Vinduet evig og altid og se paa Kronprinsen og Victoria og ikkenoe andet – ” (s. 88) Moren gråter ofte i det stille, og føler tydelig sorg både over sønnens sykdom og døtrenes skjebner. Samtidig prøver hun utad å fremstå naiv og optimistisk angående Edwards sykdom, og hun sier at hun tror han skal bli bra igjen bare det blir varmere i været. De har derfor ulike måter å håndtere sykdommen og følelsene rundt døden på. For Albertine er døden noen

ganger en fristende utvei, når hun har det som verst og ikke ser noen muligheter videre i livet. Samtidig føles det ikke direkte alvorlig ment, men noe overdramatisk. Senere i fortellingen fremstår hun mer overfladisk og er mest opptatt av hvordan hun skal få kjøpt pene sørgeklær etter at broren dør, og at svart for øvrig kler henne svært godt. Etter Edwards død er det også oppslag om det i avisen, og hun tenker mest over om Helgesen kommer til å lese det.

Albertine gjennomgår en forandring, som kanskje best kommer frem inne i leiligheten, fra den reflekterte, rasjonelle og grublende sypiken i starten, til en tilsynelatende mer overflatisk karakter, som kanskje også kan være en slags overlevelsesmekanisme etter overgrepet. Anne Lundqvist skriver i artikkelen ”Christian Krohgs *Albertine*: Dobbeltmoral som estetisk speilbilde” (2002) om dobbeltmoralen som et grunnleggende tema i romanen, og hvordan dette gjenspeiles i Albertine:

Inntrykket av Albertine som et egoistisk og overfladisk speilbilde av det dobbeltmoraliske samfunnet kan forsterkes og underbygges med fortellertekniske observasjoner. Interessen for det ytre reflekteres i hennes tanke. De indirekte tankereferatene blir generelt kortere, og innholdsmessig beveger de seg på et materialistisk, jordnært plan. Borte er de gamle refleksjonene over fremtiden og mulighetene for å jobbe seg opp. Bare en sjelden gang streifer tanken den dødssyke broren Edvard. I stedet kjeder hun seg – kanskje skal hun spise? – nei, det er bedre å tenke på forlystelser. Såvel i handlingen søker hun en selvisk tilfredsstillelse i øyeblikket; i en polka eller en pose druer. Hun blir på mange måter sin egen Dionysos, som beruser seg i ytre stimuli for å befri seg fra alle sorger (Lundqvist, 2002, s. 42).

Leiligheten er lokaliteten for hennes dype tanker og refleksjoner. Noen ganger tenker hun nærmest for mye der hun sitter foran symaskinen, og graver seg bare dypere ned i livets problemer. Men hun har også drømmer og framtidsplaner, og konstruktive drøftinger som leseren tar del i. Dette er med i produksjonen av affekter, og opplevelsen hennes av leiligheten som et affektiv rom. Som Lundqvist påpeker, forsvinner mye av dette etter hvert, eller leseren får i hvert fall ikke innblikk i det. Vi blir distansert fra Albertine og får bare vite om hennes overfladiske ønsker og tanker. Hun kan ha korte tanker om moren og hvordan hun har grått og vært ute av seg fordi Albertine har vært borte to netter, men tenker at hun selv hadde det sannsynligvis vondere inni seg enn Gamla, men hun kunne ikke gråte mer, før hun deretter kommer på at ”det er sandt, jeg stappede jo noen Cigaretter i lommen – *Duke of Durham*” (Krohg, 1886, s. 192), og tenner seg en sigarett før moren kommer inn igjen. Leiligheten er derfor ikke lenger den trygge havnen og rommet for dype refleksjoner og fremtidsdrømmer for henne. Hun har sluttet med undringen over hvordan livet henger sammen, og har forlatt drømmene og planene for å jobbe seg opp og frem. Nå finner hun heller kortvarig og overfladisk glede i små ting rundt seg.

Samtidig som livet i leiligheten er ensformig, er det også trygt og forutsigbart. Men de tynges mye som følge av fattigdom og deres sosiale situasjon, og uten nye impulser spinner de stadig rundt de samme tankene og problemene, som ikke gjør noe positivt utslag for følelsene deres. Dette er også i stor grad utslagsgivende for Albertines emosjonelle liv. Det er først når de beveger seg ut i større emosjonelle sfærer og opplever andre affekter og impulser, at følelsene deres endres.

3.1.2 Karl Johan og byen

Det sosiale klasses skillet i byen er tydelig, og det fremgår konkret ved at den er geografisk delt inn i den fine siden på vestkanten, og den fattige på østkanten. Albertine ønsker seg til den andre siden, og drømmer om at hun kan krysse skillet og klatre sosialt, om hun bare er flittig nok og syr for å tjene mer penger. ”Da skulde de fløtte ind til Byen langt herifra – derind til et Sted hvor de blev set paa som andre Mennesker” (Krohg, 1886, s. 30). Den fine vestkanten illustreres også med lyset, som her hvor været er blitt bedre, og Albertine sitter inne og ser for seg Karl Johan på en fin solskinnsdag: ”Solskin – og Vaar – og Kal Johan –, Kal Johan i Solskin og Vaar – hun vidste godt hvordan det saa ut derinde naa” (s. 31), og videre når hun går ut:

Til venstre, naar hun saa bortover Nordbygaden, laa Grønlands Kirketaarn med Sol paa og Ekeberg med skinnende Sneflækker og en blaa Væg bagom; tilhøire bag de stygge Tagene og Husene der laa Byen, det vidste hun, den fine Del af Byen; der laa den i Solskin og ventede paa hende (s. 40).

Mens leiligheten i Nordbygata fremstår mørk og nærmest fargeløs, har Karl Johan og området rundt et varmt sollys over seg på dagtid, og på kvelden lyse og tiltalende butikkvinduer og gatelys. Irene Iversen skriver i artikkelen ”Kjønnen sprengjer det moderne” at Krohg bruker lyset for å tegne det sosiale landskapet: ”Kristiania blir vist som ei todelt verd, der den eine ligg i skugge, mens den andre har lys” (Iversen, 1997, s. 204). Den solfylte Karl Johan står i sterk kontrast til Nordbygata: ”Med venstre tog hun Halvgardinet lidt tilside og saa ud i Nordbygaden. Der var det et graat, høit Plankegjærde med en Fabrikskorsten bagom op mod den tunge, næsten sorte, kolde Himlen ligeoverfor. I Gaden var det skidden Sne og Issvul. Ingen Mennesker” (Krohg, 1886, s. 3-4). Karl Johan har for Albertine sterke følelser og forventninger knyttet til seg, der den ligger ”og ventede paa hende”. Hun drømmer stadig om å gå ut, og det står som regel til forventningene hennes: ”Ja – det var fint paa Kal Johan naa. Hvor hun likte sig naa – ” (s. 63). Det er tydelig at både Karl Johan og Nordbygaten er affektive rom som ikke bare er virkelige geografiske og historiske rom, men

som også omfatter en sosial og kulturell konstruksjon, som ikke utelukkende er hverken absolutte eller relative rom. Selv om de farges av for eksempel Albertines subjektive oppfatning, og også er objektivt konkrete steder, kjennetegnes stedene også av en relasjonell distribusjon av ideer og forestillinger. De kan derfor karakteriseres som det Harvey (i Tygstrup, 2013) betegner som et relasjonelt rom. Lyset og mørket, todelingen av byen basert på ideologi, det stygge satt opp mot det pene, og andre sansninger og forestillinger, er kollektivt delte oppfatninger av Kristiania, og herunder Karl Johan og Nordbygata, som er med i produksjonen av det affektive rommet.

Albertine får nye impulser når hun går ut, og hun er også selv bevisst på at det påvirker hennes emosjonalitet. ” – ja kom hun bare ut saa, saa var hun vis paa, det blev bedre, for da fik hun nok noe andet at grublisere over” (s. 16). Hun opplever følelser av glede og spenning, både som følge av indre impulser som innfridde forventninger og drømmer om Karl Johan, men også av de ytre impulsene hun mottar når hun går på gata. De går ofte og hører på musikken i Studenterlunden, og blir revet med av den muntre stemningen som råder der ute. Likevel er hun klar over at hun ikke hører like mye hjemme her i denne delen av byen som de andre. Hun ser på de fine damene, og misunner dem for at de kan spasere opp og ned uten frykt for å bli tatt inn på stasjonen. Helgesen og Smith hilser heller ikke på dem når de går sammen med de fine damene. Karl Johan tilhører mennene og borgerskapets kvinner, og det handler om å se og bli sett og å opprettholde fasaden. Klasseproblematikken blir derfor tydeligst akkurat her når Albertine går på Karl Johan, og gir henne stadige påminnelser om hennes situasjon og begrensede muligheter. På ettermiddagene etter klokken passerer tre og de fine damene og herrene er gått hjem, blir gaten ”øde og uddød” (s.67), og man ser kun noen prostituerte som forsvinner ut i andre sidegater. Etter mørkets frembrudd er det derfor tydelig at klientellet endres. De prostituerte skulle ved lov vise seg minst mulig offentlig, og heller ikke tiltrekke seg noe oppmerksomhet når de måtte gå utenfor sitt bosted (Fosli, 1997). Men på kveldene i den svake belysningen og når de fine fruene er gått hjem, beveger de prostituerte seg mer ute i byen. Affektene og forventningene på Karl Johan forandres dermed etter mørkets frembrudd. Mennene hilser igjen på Albertine og de andre arbeiderklassejentene, og de sosiale rutinene er endret. Albertine nærmer seg gradvis dette livet ved at hun går ut mange dager sammen med Jossa, men også noen kvelder: ”- ud til Menneskemylderet i Mørke, under Gaslygter, foran oplyste Butikvinduer” (s. 69). Det er en mer avslappet stemning ute om kvelden, og man må ikke spille en rolle i like stor grad som i fullt dagslys, og det kan sies at normaliteten eller den ventede *normalcy* endres. Øystein Sjøstad skriver blant annet i artikkelen ”Blikkene i politilegens venteværelset” (2012) at

Krohg presenterer Kristiania som en storby hvor en skulle se og bli sett, med et visuelt begjær av både kropp og varer, pene klær og forlokkende utstillingsvinduer.

Albertine spiller dog ofte dette ”skuespillet” når hun går på gaten på dagtid. En dag hvor hun går ut alene, spiller hun rollen som fin dame med mange ærender: ”Hvor det var Morro at gaa slig alene med sin Pakke i Haanden forresten og gjælde for en fin Dame, som skal skynde sig hjem til Aftensmaden, men endda har noen Ærinder at besørge først” (Krohg, 1886, s. 71). Hun går fullt inn i rollen og innbiller seg til en viss grad at andre kjøper det. Hun blir grepet av følelsen av å være betydningsfull, bekymringsløs og kun gå rundt for å ordne små trivielle ærender før hun skal hjem til sitt fine hjem og spise aftensmat. Hun lurer til og med nesten seg selv, og det gir henne gode følelser. Det skal derimot ikke mer til enn et blunk fra den mannlige ansatte på Steen & Strøm før hun blir kastet ut av forestillingen, og hun er sikker på at han har gjennomskuet henne, og kanskje også tar henne for å være prostituert. Da hun i tillegg ser at politifullmektig Winther holder øye med henne, skjønner hun at hun ikke kunne gå slik opp og ned, for hun *er* ingen fin dame med mange ærender. Dette fører til en skamfølelse og en utrygghet, og hun føler et sterkt behov for å vende tilbake til kjente og trygge omgivelser:

– hjem til Gamla. Nedover Brogaden – der gik hun lidt roligere – det var ligesom lidt tryggere her paa de gamle, kjendte Stederne – i Lakkegaden snudde hun sig for sidste Gang om. – Nei, han var ikke mere efter hende naa. Der laa Huset – det lyste saa hyggelig ut af de lave Vinduerne (s. 80).

Her er det leiligheten som lyset faller på, og det er tydelig at leiligheten og området rundt er forbundet med en trygghet og en tilhørighet som hun ikke føler på Karl Johan, selv om hun så gjerne ønsker å føle seg hjemme der.

Unni Langås har i *Kroppens betydning i norsk litteratur* en god beskrivelse av gatene og den moderne byen som markeds plass, både kroppslig og materielt. Hun skriver om den nye konsumkulturen, og at: ”når Albertine trekker ut på gaten, ut til menneskemylderet og butikkene, utfolder hun seg som konsument. Her eksponeres hun ikke bare for mennenes begjærlige blikk, men også for det moderne bylivets kommersielle fristelser”. Hun skriver videre at det er en moderne storby som Krohg har skildret, med sporvogner, elektrisk gatebelysning og butikker med store, opplyste vinduer (Langås, 2004, s. 153). Alle disse materielle elementene som hører den moderne storbyen til, kan sies å være med på å endre den affektive sfæren i byen, og bidrar til den konsumkulturen som Langås hevder kommer frem i *Albertine*:

Albertines byvandring gir et bilde av moderniteten som markeds plass og ikke minst av kvinnene som konsumenter. Fremstillingen presenterer leseren for det nye byrommet – med store magasiner og utstillingsvinduer, med varer og priser lett tilgjengelige for det forbipasserende blikk og med kvinnekroppen som den kapitalistiske økonomiens fremste kultobjekt. Stoffer og klær blir budt frem, ikke for å dekke materielle behov, men for å øke kroppens verdi i den erotiske konkurransen. Den nye økonomiens dynamikk er grunnlagt på kommersiell forførelse, og utstillingen av varer vekker en uimotståelig kjøpelyst. Markedet og moteindustrien konstruerer idealene og skaper behovene, mens kapitalistene tjener på handlene (Langås, 2004, s. 154–155).

Karl Johan, og i særdeleshet Steen & Strøm, fremstår som et motiv for denne kulturen, hvor det skapes en illusjon av at alle kan kjøpe seg betydning, skjønnhet og klasse.

Varemagasinene, og de ideene og forestillingene de bringer med seg, er med i produksjonen av den affektive sfæren i den nye moderne storbyen. Langås peker på at det er spesielt kvinnene som fristes til å kjøpe varer for å øke kroppens verdi i den erotiske konkurransen. Det oppstår forventninger om at man med nye klær og pene hatter, vil få økt betydning i det affektive rommet og det sosiale hierarkiet. Men kvinnene får ikke større makt av det, de øker kun sin verdi i det mannsstyrte kjønnsmarkedet. Sjøstad skriver også at: ”Prostitusjon er altså et perfekt modernistisk tema fordi det handler om å se og bli sett i et sosialt rom. Det handler om den moderne byen og kapitalens makt. Det er et samfunn der kvinnen ikke kan bevege seg fritt. Det offentlige byrommet var mannens arena (Sjøstad, 2012, s. 158). Karl Johan kan sees som et utsnitt av byen eller et bilde på den emosjonelle makrogeografien og det moderne storbysamfunnet som helhet, hvor visse ideer, oppfatninger og sosiale normer er styrende for konstruksjonen og opplevelsen av det affektive rommet. Dette skal diskuteres ytterligere under kapittelet om narrative emosjoner i det kulturelle rommet.

Kapittelet om 17. mai er en fremstilling av en dag hvor det hersker en helt spesiell kollektiv atmosfære i byen. Gatene er fulle av pyntede folk, flagg og hurrarop. Mor Kristiansen, Albertine og Edvard går ut i byen, men deres individuelle følelsestilstand nærmest smelter inn i en større kollektiv følelse. De blir både dratt inn i den rent fysiske trengselen i gatene, men de blir også grepet av den spesielle stemningen og den kollektive følelsestilstanden. Albertine var i utgangspunktet ganske lei seg, og ergrer seg attpåtil over at hun ikke hadde fått ferdig vårkåpen: ”men det fikk naa være det samme – 17de Mai var en Dag for sig sjæl – Hurra! – hadde hun nær ropt ut i Luften” (Krohg, 1886, s. 114). Det er derfor tydelig at det å gå ut på gaten på denne dagen, med den gode stemningen som råder, er alt som skal til for å lysne humøret hennes. Dagen presenterer også en endring i *normalcy* på Karl Johan, hvor det er en unntakstilstand hva gjelder den forventede atferden. De observerer flere hendelser som bryter med *normalcy*, som for eksempel en full student midt på dagen, eller det at Albertine ler etter en tale. De sosiale normene som preger byrommet til vanlig, er

derimot ikke like gjeldende denne dagen, og som Albertine sier: ”Aa pyt san, det gjorde ikke noe, det er 17de Mai idag, har jeg tænkt” (s. 117).

Fredrik Tygstrup beskriver en kollektiv følelse i en situasjon, som 17. mai her er et godt eksempel på, hvor en kompleks sammensetning av materielle elementer, sosiale rutiner, historiske overleveringer, og en rekke forskjellige bidrag til helheten, bidrar til en felles atmosfære. ”Det er i kraft af et sådant relationelt arrangement, at lokaliseringen af en bestemt følelse skifter fra et individs indre tilstand til et mindre klart afgrænset felt, hvor det hersker en fælles atmosfære” (Tygstrup, 2013, s. 20). Opplevelsen av situasjonen kommer derfor best frem gjennom en videre synsvinkel, da det overgår det som utelukkende kan beskrives gjennom den individuelle opplevelsen. Følelsene oppleves selvsagt også av hvert enkelt individ, ”men det forbliver karakteristisk, at den måde, hvorpå følelsen bliver til, træder i karakter og udbreder sig, overskrider, hvad der kan beskrives med udgangspunkt i en strikt individuel og autonom psykisk sfære” (Tygstrup, 2013, s. 20). Musikken, bekledningen, tradisjonene, lokaliteten og de sosiale rutinene på 17. mai skaper denne spesielle emosjonelle atmosfæren:

Musiken, som stod foran Skoleskibets Fane, spille op ”Ja vi elsker” og marcherte ind i Torvegaden.

”Langsomt i Teten, langsomt i Teten!”

”Hurra – a – ah!” ”Bare han taaler det.”

”Aa Herregud aa vakkert! –”

”Aa nei, se alle Barna da! –”

”Aa nei, aa nei, saa vakkert!”

Koner og Madamer gik paa Fortouget; noen var kløvet op paa Trapperne og noen stod inde og stak Hoderne ut af Vinduerne.

”Hurra – a – a – a – a – a – ha – ah!” (s. 110)

....

”Nei, aa søte de Barna er da! – Aa Herregud, aa Herregud,” lød det ved Siden af og ”Nei, aa deilig Veir da – det var da rigtig godt, at det blev saant vakkert Veir – ikke sandt?” (s. 111)

Her blir det uklart hvem av de tre, eller om det er andre på gaten, som kommer med de ulike utsagnene og hurra-ropene, men det er heller ikke særlig relevant, da det er den kollektive opplevelsen og følelsen som fremstilles. Amalie Skram skrev også i ”Om Albertine” om hvordan Krohg så godt beskriver opplevelsen av 17. mai: ”Hvert indtryk, de modtager opfattet med netop deres sanser, er så gjennemsigtig forstået, så uforfalsket gjengivet, at man læser det med den inderlige glæde, som kun nydelsen af ægte kunst kan skjænke de modtagelige sjæle (Skram, 1887, s. 6–7). Dette er også karakteristisk for Krohgs impresjonisme, hvor han benytter skiftende sanseintrykk og en stikkordsmessig stil, for å formidle sentrale og umiddelbare inntrykk ved sanseopplevelsen.

Karl Johan er derfor noe som i høyeste grad kan betegnes som et *relasjonelt* rom. Det er både et objektivt reelt rom, eller en fysisk gate, men samtidig oppfattes rommet høyst subjektivt for de som ferdes der, blant annet som følge av ulik klassetilhørighet. I tillegg til den subjektive opplevelsen er det også tilknyttet en rekke kollektive forventninger, forestillinger, erindringer, historiske tradisjoner og sosiale rutiner, som samlet bidrar til produksjonen av affekter i det emosjonelle rommet og den affektive sfæren.

3.1.3 Kirken

Albertine tiltrekkes av det pene og dyre, og også når hun er i kirken, bemerker hun ”hvor det saa rigt og fint ud derinde” (Krohg, 1886, s. 51). I det storslåtte rommet legger hun spesielt merke til de fine fruene, pyntede folk med pene salmebøker, og at de alle er blide og snille mot hverandre. Albertine hører på prestens behagelige stemme og tenker at: ”dette var vel den Freden som hun hadde hørt Tale om, man skulde faa, naar man gik i Kirken – hun hadde aldrig skjønt det før, men nu skjønte hun det godt, og hun var gla’ for det – ja, det var virkelig Fred, som var kommet nedover hende” (s. 52). Hun blir svært glad av å være i kirken, og hvordan rommets emosjonelle ladning virker på henne, kommer tydelig frem. Tilsynelatende deles også disse emosjonene som finnes i luften av alle der inne. Rommet er institusjonelt kodet, og det kan også tenkes at rommet har en såpass dominant emosjonalitet at det overstyrer Albertines individuelle emosjonalitet idet hun går inn. Følelsen av fred i kirken er også noe som er sterkt forankret i de narrative emosjonene og i tråd med kulturfortellingen. Albertine har alltid hørt at man får freden over seg når man går i kirken, og hun har disse forventningene og forestillingene idet hun går inn. Inne i rommet handler hun i tråd med forventningene og bryter ikke med stedets *normalcy*. Men om det så er ”freden” som kommer over henne, eller om rommet har en såpass dominant emosjonalitet at hennes individuelle settes til side, er det likevel tydelig at hun får en god og behagelig følelse i kroppen av dette rommet, og av prestens behagelige fremtoning og stemme. Hun kan kjenne følelsen av å være på et sted som hun vet skal være oppbyggende og ”moralsk riktig”. Dette kan sies å være den motsatte følelsen hun får av venterommet og av Karl Johan på kveldstid. Det må også nevnes at det er en ganske ironisk fremstilling av Albertine, hvor hun fremstår relativt naiv: ” – kanskje hun var et Guds Barn ossaa da, siden hun kunde forstaa denne Freden – og da var det jo ingen Fare” (s. 53).

Musikken fra orgelet er også med på å utløse emosjonelle reaksjoner: ”kort efter, bruste Orgeltonerne gjennom det høie Hvælv – ossaa de hadde dette milde, gode, fredelige i

sig, og hun gik ud gla' og forsonet med sig selv og Verden" (s. 53). Hun kan ikke sies å ha spesielt religiøse tanker inne i kirken, men hun finner velbehag i rommet, musikken og de pyntede, blide menneskene. Det kan også tenkes at det finnes en fremtredende affekt i rommet som hun tar del i, som særlig kan være en kollektiv oppfatning og forestilling. Her kan det igjen være relevant å se kirken som et relasjonelt rom, hvor kombinasjonen av elementer som musikken, den materielle rikdommen og utsmykningen, de sosiale rutinene, historiske overleveringene, forestillingene og ideene, er med i produksjonen av affekter. Disse affektene blir igjen avgjørende for produksjonen av Albertines sosiale erfaring av rommet.

Idet Albertine går inn på Steen & Strøm får hun vel å merke en noe lignende opplevelse, og tenker at "det var næsten som i Kirken" (s. 75). Hun blir også her grepet av en affekt eller en dominant emosjonalitet i rommet, og en kan vel også nesten si at hun får en slags fred over seg. Hun er så lite vant til slik utsmykking, materielle goder og rikdom at hun trekker sammenligninger til det gudommelige. De pene gjenstandene og det vakre rommet gir henne en følelse av velvære, og hun går også her inn i en rolle som fin frue som skal se på noen stoffer. De pene varene symboliserer klasse, hun vet at hun ikke hører hjemme her inne, men ønsker likevel å late som. Unni Langås skriver også om Krohgs sammenligning mellom Steen & Strøm og kirken, og hvordan det "peker på kapitalismens rolle i det moderne samfunnet som en erstatning for religionen, og varemagasinets funksjon som den nye tids tempel" (Langås, 2004, s. 154). Hun mener Krohg bevisst trekker sammenligninger fra det religiøse rommet til varemagasinene og konsumets rom, som en illustrasjon på den nye samfunnsmakten. I et samfunn hvor både kropper og materielle varer inngår i et kapitalistisk marked, blir det varehusene, som også kan øke verdien på de kvinnelige kroppene, som får makten i samfunnet. Dette i motsetning til kirken og religionen som hadde størst makt og innflytelse tidligere. Likevel kan begge disse samfunnsmaktene helt klart sies å ha stor betydning for og innflytelse på den affektive sfæren og de narrative emosjonene.

Kirken som konkret litterært rom er likevel i høy grad emosjonelt ladet, med en rekke rutiner og historie knyttet til seg, som sammen med Albertines subjektive opplevelse, bidrar til produksjonen av den affektive sfæren i rommet. Albertines individuelle sosialisering og mentale utrustning avgjør hvordan hun lar seg affisere i denne situasjonen eller i dette affektive rommet. Hennes stadige tiltrekning mot materielle varer og rikdom, mye som følge av hennes klassebakgrunn, kan være en av årsakene til at det ikke er religiøse tanker og følelser som oppstår i henne i denne situasjonen, men heller en fascinasjon mot det materielle og de andre pyntede menneskene.

3.1.4 Tollbodgaten 5³

Med det samme Albertine entrer døren til politifullmektig Winthers leilighet, påminnes hun sin underdanige posisjon, idet hun merker seg uniformluen hans som henger på knaggen ved inngangsdøren. Inne i leiligheten dufter det av dyr parfyme, og på bordet er det pent dekket med en tykk duk som hun beundrer: ”ja, det var tykt og loddent og fint med røde Blomster og gulbrun Bord. Gid hun turde ta’ i det? Hun hadde aldri vært i saa fint et Værelse” (Krohg, 1886, s. 153). Hun blir glad og bergtatt av alle de pene tingene, akkurat som på Steen & Strøm og i kirken, men samtidig er ikke følelsen hun får i rommet utelukkende positiv: ”– Bakom hadde hun Følelsen af noe vondt, som voxte langsomt og sikkert op – som en murrende Frygt” (s. 153). Rikdommen og de pene gjenstandene gir henne med det samme en god følelse, men det overskygges likevel av en følelse av uro og frykt. Albertine føler sterkt på den underdanige posisjonen hun er i, både som følge av klasse og yrkesautoritet. Klasseskillet er konkretisert gjennom den fine leiligheten, dyre dufter og pene gjenstander, samtidig som Winthers autoritet som politimann gjør at Albertine føler en enda sterkere grad av underdanighet. Hun er nervøs, utilpass, og skravler i vei. Hun blir rar i hodet av vinen, men drikker likevel mer fordi Winther sier at hun skal gjøre det.

Hun drak. Med en Gang blev hun bange – hun kunde vist komme til at gjøre noe, som var rigtig galt, og det var ligesom Vrangen var vendt ut paa alting, og Vrangen var rigtigere enn retten – hun reiste sig og bad, om hun kunde faa Lov aa gaa. Hun bad, som man beer en Lærer – det var noe ved ham, ligesom om han var en rigtig streng Lærer (s. 157–158).

Hun føler at hun må gjøre som hun blir fortalt, og går og legger seg på soverommet, ettersom Winther sier at hun skal gjøre det, ”det var ligesom det skulde saa være” (s. 160). Hun kler av seg og legger strømpene sine under klærne, siden hun selv i beruselsen husker at de er hull i, noe hun skammer seg over. Perspektivet skifter mellom Albertine og Winthers blikk, og dette påvirker opplevelsen av emosjonaliteten i rommet. Iversen skriver at:

Noko av det opprørande i scena frå Tollbodgaten er kontrasten mellom Albertines naive og Winthers kyniske perspektiv. Fokusskifta er raske og smidig gjennomførte, men det er likevel skildringa av Winthers blikk på Albertine som dominerer. Stort sett forblir vi i jaktmetaforikken. Winther sit mellom anna og vurderer verdien av byttet sitt. Han konstaterer tilfreds at Helgesen var ein tosk som ikkje rørte henne (Iversen, 1993, s. 205).

Albertine blir stadig påminnet sin underlegne rolle, og er nervøs, redd og urolig. Hun blir om mulig mer urolig av Winthers iskalde fremtoning, der han sitter og knekker mandler som om dette er en vanlig dag på jobben, og forbereder seg på det som skal skje. Han har fullstendig overtak, er i trygge omgivelser, og får selvtillit i rommet. Det er derfor en særdeles subjektiv

opplevelse av det affektive rommet som kommer frem, og som endrer seg som følge av de skiftende perspektivene. Rommet er bærer av visse følelsesmessige strukturer, og den opplevde emosjonaliteten er svært ulik for de to. For Albertine er rommet spesielt forbundet med frykt og uro, og de materielle tingene illustrerer Winthers høyere klasse, samt hans yrke, og er med på å forsterke uroen og hennes følelse av underlegenhet. For Winther er dette derimot ting som synliggjør hans makt, og ettersom dette også er hans eget hjem, er det trolig forbundet med en større trygghet og selvtillit for hans vedkommende. En ytterligere diskusjon om Winther og politiets makthegemoni kommer i et senere kapittel, under delen om affekt og makt.

3.1.5 Stasjonen

Albertine må til slutt møte hos politiet og politilegen for visitasjon, noe hun har fryktet gjennom hele fortellingen. Trusselen om å møte hos politilegen har fungert som en oppdragelsesfaktor, samtidig som den fryktede glassdøren også til en viss grad har virket uunngåelig hele tiden. Allerede i starten av fortellingen hvor Oline skal krølle panneluggen hennes, tenker hun: ”ja, det var Oline, som var Skjæbnen, som var efter hende, smilende med Tangen for at gribe hende og putte hende ind igjennem Glasdøren deroppe” (Krohg, 1886, s. 47). Da morgenen kommer og hun skal gå dit, unngår hun å gå Youngsgaten for ”da kom hun lige på Glasdøren” (s. 196), men går heller inn en trapp på baksiden, trolig for at ikke andre skal se henne gå inn, men det kan også være en metode for å bagatellisere hendelsen, og gjøre det hele mindre virkelig for henne. Selve glassdøren har også en symbolsk betydning, og er for omverdenen det som definerer kvinnene som går gjennom som prostituerte.

Det var ingen, som saa paa hende, og hun skraadde modig over Gaden, blev staaende nederst ved Trappen, ligesom hun tænkte sig om eller ventede paa noen, saa snudde hun og gik nonchalant opover de brede Granittrin under den buede Hvælving. – ”Jeg skulde tale med Politifuldmægtig Winther,” sa hun til Konstabelen ved Døren. Det var, som den store Forhallen med det sorte Stengulvet og den vaade, kolde Lugten derinde lagde sig for Brystet” (s. 196–197)

Albertine fremstår selvsikker utad der hun går ”nonchalant” opp trappen. Men med det samme hun er inne, blir det likevel veldig virkelig, og hun kjenner hvordan stemningen i rommet føles trykkende på kroppen. Hun avhøres først av politifullmektig Winther, før hun deretter må inn til legen for undersøkelse. Som affektivt rom er politihuset ladet med en skamfølelse for alle som må innfinne seg der. Hele bygget, fra glassdøren til venteværelset, til politilegens undersøkelsesrom er forbundet med skam i ulik grad, før undersøkelsesstolen

til slutt, som er opphøyet på et eget platå, og står der som konkret motiv for den aller største skam.

Venteværelset kan sees som et eksempel på et rom med høy emosjonell intensitet, og selv om vi for det meste følger Albertines førstepersonsintrykk av det, så hersker det også en affekt knyttet til hele den kollektive situasjonen. Sjøstad skriver at:

Selve ventesituasjonen er institusjonalisert: å bli satt på pinebenken med en rekke andre personer. Det er en form for disiplinering. Venteværelser er et disiplinerende rom. En pinlig situasjon der blikk flakker nysgjerrig og nervøst rundt. Det er et pinlighetens teater der man føler blikkene på kroppen og Albertine prøver å trekke seg bort (Sjøstad, 2012, s. 159).

Bare det å gå gjennom venteværelset og møte de andres blikk, er nesten like ubehagelig som selve underlivsundersøkelsen. Winther har først tenkt å være grei og spare Albertine for ferden gjennom venteværelset, men ettersom Albertine er frekk mot han, må hun gå gjennom der allikevel:

Tilvenstre var en Dør, hvorfra der kom en ud med svær Hat, knappende sine Handsker og saa paa hende og mønstrede hende fra Top til Taa og smilte kjendt. Huf da! Og hun trak sig tilbage for alle disse sminkede Øine og klemte sig ind til Konstabelen.

”Kom naa!” sa Konstabelen.

De saa paa hende allesammen og smaasmilte.

Konstabelen lukkede op Døren, og glad over at slippe at bli sæt længer paa af alle disse sminkede, frække Vikatøserne skyndte hun sig over Tærskelen og gjorde et Par forte Skridt ind paa Gulvet i det giftiggrønne Værelset med de fængselsgule Træpanelinger og fængselsgule Træmøbler paa det graa Gulv (Krohg, 1886, s. 200).

Rommet er så emosjonelt ladet, bebreidende, og skampåleggende, at Albertine heller skynder seg inn til legen i det fengselsaktige værelset, enn å bli betraktet av blikkene i venteværelset. De sminkede frække øynene som følger med, de sosiale rutinene, og fargene med hentydninger til ”fengsel” og ”giftig”, bidrar til den affektive sfæren over politihuset. Etter at Albertine har vært inne hos politilegen, og går ut igjen i venteværelset har hun allerede:

..faat den blege, fine Olivenfarven sin igjen – og freidig, som om ingenting var, mønstrede hun nu, da hun gik igjennem Venteværelset, disse offentlige Fruentimmer, som havde genert hende saa, da hun gik ind, deres Ansigter, deres Klæer, deres Hatter. ”Hu har visst sleppi Visitation hu” sa en af dem litt forundret. ”Hu har vel det da,” sa et Par andre (s. 207).

Da hun kommer ut etter visitasjonen og er rolig, bryter hun med stedets *normalcy*, eller det som er den forventede atferden i dette venteværelset. Emosjonelt drama skapes i følge Andersen (2016) ved brudd på det emosjonelt kodete rommets *normalcy*, noe dette blir et tydelig eksempel på. Da Albertine kommer ut etter visitasjonen og tar det med fatning, bryter dette med forventningene utenfra. Den forventede atferden er at dersom en blir innkalt og må

inn til visitasjon, påfølges dette av en reaksjon og en tydelig skamfølelse idet en kommer ut igjen. Albertine har derimot sittet i stolen og tenkt over hvor mange kvinner som har vært her før henne, og fremhever dermed det kollektive og hverdagslige i situasjonen. Idet Albertine kommer ut igjen i venteværelset, forlates også hennes perspektiv, og vi får bare en beskrivelse av hvordan hun oppfattes av de andre i rommet. Selv om hun kanskje fortsatt føler skam og redsel, er det ikke det hun viser utad. Anne Lundqvist skriver at hun anlegger en fasade: ”Da Albertine går ’som om ingenting var’, personifiserer hun det hyklerske og dobbeltmoraliske samfunnet. I det offentlige rommet forneker hun hva som har skjedd i virkeligheten, på legekantoret” (Lundqvist, 2002, s. 42). Albertines endring i skamfølelse skal for øvrig diskuteres nærmere i kapittelet om *scripts*. Den endringen som hun har gjennomgått i løpet av undersøkelsen, påvirker også hennes oppfatning av emosjonaliteten i rommet. De andre kvinnenes klær og ansikter generer henne ikke lenger slik som det gjorde da hun gikk inn.

Rommet er et eksempel på et felt hvor det hersker en felles atmosfære, med spesifikke materielle elementer og sosiale rutiner, og hvor følelsen overskrider hva som kan beskrives med utgangspunkt i en strikt individuell psykisk sfære. Ifølge Tygstrup (2013) settes et individ inn i en ramme, som er utskiftelig, men individets utdannelse, sosialisering, utstyr, og mulige relasjoner, innbyr til å reagere på innkommende stimuli på bestemte måter. Den Albertine som kommer inn i det affektive rommet, er en annen enn den som går ut, ettersom hun nå er stemplet som hore. Dette endrer dermed hvordan hun reagerer på innkommende stimuli. Det kan også sees i lys av Tygstrup beskrivelse av et affektivt rom, som en forståelse ”av samtidens affektive infrastruktur og de foranderlige relasjonelle geografier, som ligger bak dem. Og dermed også i sidste instans hvordan affektive rum former vores liv og de selvopfattelser, som vi lidt efter lidt kommer til at legemliggøre” (Tygstrup, 2013, s. 31). Rommet definerer Albertine og de andre som innkalles dit, som prostituerte, og det kan tenkes at en nærmest føler skammen pålegges idet en entrer rommet, enten man har gjort noe galt eller ikke. Albertine kommer inn til undersøkelsen som en liten, redd jente, som blir svært ukomfortabel av hele situasjonen, men går ut igjen som en freidig hore, som om ”ingenting var”. Rommet er med på å endre hennes selvopfattelse, og bestemme hvem hun er og hvem hun tror hun er. Irene Iversen skriver at: ”Scena på politilegens kontor er og eit vesentleg moment i spenningsoppbygginga i romanen og for heile den affekten som ligg i teksten. Ved å vise den Albertine som kjem inn på kontoret som ei blyg kvinne og opplever visitasjonen som ei avretting, gir forfattaren politiet skulda for at Albertine blir prostituert” (Iversen, 1993, s. 206). Hun ser også scenen i sammenheng med maleriet *Albertine på*

politilegens venteværelse, og kommenterer det gåtefulle ved det, og den merkelige plasseringen av Albertine i bildet. Gråkledd og liten blir hennes figur svært perifer i forhold til de andre store, fargerikt kledde kvinnene i rommet. ”Komposisjonen, med den sterke kontrasteringa i rom og motiv mellom Albertine og dei andre prostituerte kvinnene, understrekar likevel på ein verknadsfull måte kor blyg Albertine er” (Iversen, 1993, s. 208). Maleriet, som perspektivskifte i romanen, understreker samtidig det kollektive i rommet og situasjonen, hvor det ikke er Albertines førstepersonsperspektiv, eller subjektive oppfatning og opplevelse, som til slutt er sentral. Hun blir bare er en av mange skjebner, og er ikke lenger i sentrum av situasjonen.

3.2 *Lucie*

Janke Klok skriver i sin doktoravhandling *Det norske litterære feminapolis* om fire norske kvinnelige forfatteres byromaner, deriblant Amalie Skram. Hun skriver at Skram viser en stor stedsbevissthet i alle sine byromaner, men som kanskje kommer tydeligst til uttrykk i *Lucie*, hvor blant annet åtte kapitteoverskrifter har stedlige angivelser. Hun skriver også at valget av plasseringen av Lucie i byen ikke er tilfeldig, hvor hun i romanens begynnelse befinner seg i grenseland mellom arbeiderklassens bydel og Borgerstaden, og er bosatt slik at hun har utsikt over begge bydeler. Klok skriver at dette også illustrerer en indre erfaring, med hennes forsøk på en overgang fra arbeiderklassen til borgerskapet (Klok, 2011, s. 98–99).

Ulike litterære rom benyttes i komposisjonen av romanen, og er i ulik grad emosjonelt kodet. Lucies følelsesliv er forskjellig på ulike steder og i ulike settinger, og det er tydelig at de emosjonelle sfærene hun befinner seg i, påvirker henne. Affektene er ofte konstituert i det romlige, og ulike steder har ulikt emosjonelt landskap.

Jeg diskuterte over hvordan følelsesstrukturer også kan diskuteres som en medvirkende årsak for Albertines undergang, i tillegg til betydningen av arv og miljø. Det samme kan diskuteres om *Lucie*, som er skrevet etter Skrams naturalistiske og deterministiske ideologi, og som skal vise de ytre omstendigheters påvirkning på Lucies tilstand og deretter undergang. Men jeg vil her også fremheve følelsenes medvirkning, ikke bare Lucies individuelle følelsesliv, men i større grad det emosjonelle miljøet hun befinner seg i, som i tillegg til det sosiale miljøet er avgjørende for utfallet.

3.2.1 Lucies første leilighet

Lucies første bosted i fortellingen preges for det meste av gode følelser, varme og fremtidshåp. I denne leiligheten har hun flyktige og romantiske møter med Theodor, og blir underholdt av Nilsen mens hun sitter inne og venter på Theodor, som kommer om kveldene. Fra Nilsens synsvinkel er det et godt sted å være, og hun legger merke til hvor fint hun har det der, med nye fine ting som Theodor har kjøpt til henne stadig vekk.

”Ja for så meget som han gjør for Dig, Luciebarne’!” Nilsen så sig om i det aflange værelse med bruntbetrukne møbler, hvis lyse træfarve røbet, at de var nye, og kasted et langt blik ind i soveværelset, hvortil døren stod åben. ”Hvergang jeg kommer her, har Du fåt noget nyt. Den fine chiffoniéren der med messingskildter og nipsting, og ruggestolen her, det havde Du ikke sidst jeg var her, og skildrerier på væggene” (Skram, 1888, s. 2).

Lucie selv virker også til å trives i leiligheten, og er som oftest i en munter sinnsstemning her inne: ”Tralalalalalala’ hun danste rejnleædertrin over gulvet ind i soveværelset, og stod stille ved vinduet og så på St. Hanshougen, der raged op som en fæstning med flag på toppen og skarpe konturer i den klare, blå sommerluft. Så vakkert det var om eftermiddagen, når solen var borte” (s. 6). Hun reflekterer også over sin nåværende tilværelse og skaper videre planer for hjemmet sitt: ”Ja, hun havde det godt. Nå skulde hun snart se til å få kjøbt sig nye gardiner, for di derre der var snart for svarte. Tætte lenonges med brede, broderte tylborder” (s. 7). Tingene og omgivelsene representerer ifølge Lucie og Nilsen materielle goder og rikdom, og knyttes til positive følelser. Gerner har derimot et annet syn på bygningen og leiligheten: ”Uh, denne væmmelige indgang med mellemporten altid åben til den skidne gårdsplads” (s. 21), og: ”Aa, hvor det skulde være godt at få slippe for at komme mere i disse stygge, aflange stuer med de lyserøde vægger og det udstafferte tag og disse ækle ovnene med etager i” (s. 22). De har derfor et svært ulikt syn på leiligheten, og fokuserer på ulike aspekter, noe som nok har med deres ulike bakgrunn å gjøre. For Theodor som er vant til penere hjem, når nok ikke dette opp til hans standard, men samtidig kan det også være vonde påminnelser for han om hvor Lucie kommer fra og den fortiden hun har hatt, noe som fører til at han opplever emosjonaliteten i rommet på en annen måte.

Lucie drømmer om at Theodor kanskje vil gifte seg med henne en dag, selv om hun egentlig ikke tror at han vil det, men blir i ekstase bare av å drømme om det: ”for en lykkelig saligheg det vilde bli. Ja, *det* vilde bli salighed det, mere end et menneske kunde tåle og bære, og derfor var det vel bedst, at det ikke hændte” (s. 11). Han sier deretter til Lucie at hun skal svare på frierbrevet, som han tror er til henne, at hun skal gifte seg med en annen. Hun blir da fra seg av glede: ”gleden skjød som en varm strøm gjennom hele hendes legeme, og hun

havde nær git et jubelskrik fra sig, men med en hurtig anstrengelse lykkedes det hende at sige likegyldigt: 'Hva skal jeg sette ut en så'n løgn for?'" (s. 25). Hun opplever her en umiddelbar kroppslig reaksjon, eller en *low-road* reaksjon. Hun får likevel raskt kognitiv kontroll over følelsene sine, ettersom hun enda må spille med, før hun blir sikker på at Theodor faktisk ønsker å gifte seg med henne. Hvordan gleden hennes skyter som en varm strøm gjennom kroppen, og nærmest resulterer i et skrik, illustrerer godt LeDouxs beskrivelse av *low-road* som en reaksjon som går fra sansene og direkte til kroppen, uten å gå veien om cortex (i Andersen, 2016). Morgenen etter har hun fått prosessert det noe, og har mer det en kan kalle en kognitiv *high-road* reaksjon:

Da Gerner hen på morgenstunden stille forlot leiligheten, sad Lucie opreist i sengen, med strålende øjne, varm og rød i kinderne og lyttet til hans fodtrin, som tabte sig i trapperne. Over halvgardinet flød morgenlyset ind i værelset, så hver enkel gjenstand trådte tydelig frem med underlig skarpe konturer. Lucie foldet hænderne, rakte armene op over hodet og pustede ud i et langtrukket Å-å. 'Fru Gerner, fru Lucie Gerner,' hun sad og hoppede op og ned på den knirkende fjærmadrass og klaskede hænderne sammen, 'Fru Theodor Gerner, fru advokat Gerner, ak a mig, ak a mig, ak a mig!' (s. 26).

Selv om hun har fått prosessert følelsene i større grad, opplever hun fortsatt kroppslige reaksjoner som følge av den sterke gledesfølelsen. Lucie får positive emosjonelle reaksjoner av en nylig episk hendelse i sitt liv, men også av indre impulser, som drømmer og planer for framtiden. Fokuset på framtiden er betegnende for rommet, og leiligheten kan sies å være et slags midlertidig stoppested, eller en portal, mellom fortiden og framtiden. Lucie minnes hvor hun kommer fra og hva hun har reist ifra, idet hun reflekterer over barndommen i Kragerø, familien, sjøreisen med forloveden, og tiden sin hittil i Kristiania. Foruten å reflektere over fortiden, drømmer hun om Theodor, om et mulig frieri, og legger deretter planer og drømmer for framtiden. Fokuset på nåtiden er svært lite til stede, foruten at hun sitter der "som en a'en fange". Hun ønsker ikke å være på dette stadiet, og må befris slik at hun kan bevege seg inn i det neste. Plasseringen av leiligheten geografisk kan også sies å være på et slags mellomstadium. Janke Klok skriver følgende om Lucies geografiske plassering og bosted:

Lucie er også den eneste av Skrams kvinnelige hovedpersoner som i lengre tid har bodd og levd i byen utenfor Borgerstaden. Da snakker vi om den del av byen som er skitten, farlig og uferdig, og som hører arbeiderklassen og lysten til. Vi kan si at Lucie i tekstens begynnelse befinner seg i grenselandet mellom denne del av byen og Borgerstaden, noe Skram illustrerer i beskrivelsen av Lucies leilighet (Klok, 2011, s. 98).

Ut av vinduet ser hun både borgerskapets utfartssted St. Hanshaugen, men samtidig også søle og skitt i den gaten hun bor i. Theodor settes også i ettertanke i leiligheten, ettersom han får høre at Nilsen har vært der. Lucie minner han på at hun har vært snill mot henne, og latt

henne bo hos seg tidligere. ”Idelig og alltid at skulle mindes om den pøl, Du har levet i, ish” (s. 15). Han ønsker helst ikke å tenke på hennes fortid: ”- Aa, denne fortid, denne forbandede, forbandede fortid!” (s. 20), men gjør det stadig likevel. Han plages over usikkerheten, og bestemmer seg dermed for å ta steget inn i fremtiden og fri til henne. Da håper han at han vil kunne komme over hennes fortid, og få kontroll over emosjonene sine, ettersom han da vil ha sosial kontroll over henne.

Nilsen fungerer som en emosjonell triggerfigur i dette rommet, eller som en slags termometer for tekstens emosjonalitet, noe som markerer en stigende emosjonell ladning. Som tidligere vist, kommenterer og beskriver hun sin opplevelse av rommet for leseren, og poengterer hvor pent det er, og hvor mange ting Theodor har kjøpt til Lucie. Hun kommer også med påstander og spådommer om fremtiden: ”Han gifter sig med Dig, ja så gu!” (s. 2), og: ”Han er aldeles afsindig forlibt i Dig, Luciebarne” (s. 3). Hun viser dermed til den stigende emosjonelle ladningen, og gir hint for det som er i ferd med å skje.

Emosjonaliteten i Lucies første leilighet preges derfor av gode følelser, med drømmer og håp for fremtiden. Lucie er tilfreds i leiligheten, og opplever positive affekter og følelser i den. De emosjonelle reaksjonene hun opplever, kommer først og fremst fra indre impulser i form av planer og drømmer for fremtiden, men også av episke hendelser som frieriet. Hun preges også av tilbakeblikk over fortiden, og kan her sies å befinne seg på et mellomstadium både emosjonelt, sosialt og geografisk.

3.2.2 Theodors leilighet

Store deler av handlingen finner sted i Theodors leilighet, som Lucie flytter inn i etter at de gifter seg. Lucie får en materiell romlig oppgradering, men dette gir ikke økt velvære eller positive emosjoner for hennes del. Det er sjelden gode følelser her, og det er tydelig at livet som advokatfrue ikke sto til forventningene hun hadde gjort seg opp på forhånd. Både hennes selvfølelse og deres relasjon forandres drastisk, fra de tilfeldige, muntre møtene i hennes tidligere leilighet, til livet sammen i ekteskapet og i Theodors leilighet. Hun kan ikke være seg selv i det nye hjemmet, og tenker stadig over hva hun foretar seg. Etter at hun kommer inn en kveld, ”fik [hun] lampen tændt i dagligstuen og tog en bog. Men så husked hun at Theodor bedre likte at se hende med et håndarbejde om aftenen, og tog derfor et broderi frem” (Skram, 1888, s. 81). Når hun er alene i leiligheten, er hun derimot friere, og en kveld drikker hun seg blant annet beruset på punsj, mens hun synger og danser rundt.

Også Theodor opplever det trykkende inne i leiligheten, etter at Lucie har flyttet inn. Hennes livlige væremåte og de andre kvalitetene som han tidligere satt pris på, begynner å frastøte han. Han klarer ikke lenger latteren hennes eller måten hun snakker på, og må stadig ta seg en tur ut. Når han kommer inn igjen etter spaserturene sine, er han i godt humør igjen. Hans kjølige fremtoning påvirker Lucies i utgangspunktet muntre humør: ”Hun vidste ikke, hvad det var, som trykket hende, men hun hadde fått en så'n plagsom uro på sig, at hun ikke kunde sidde stille, men idelig skifted plads. Så glad og fornøjet hun havde vært. Nu var det som blæst bort” (s. 34). Theodors kulde og den dempede stemningen i hjemmet, gir henne allerede på et tidlig tidspunkt en kroppslig uro, uten at hun helt kan sette ord på hvorfor. Deretter, etter lange perioder hvor Theodor straffer Lucie med taushet når hun ikke oppfører seg som han ønsker, er det mer tydelig for henne hva det er som gir henne uro i kroppen.

Hun trode, hun var blet gal tilsidst af den tiingen hans, så'n som hun gik i feber. Også den hjærtebankingen da, når hun hørte, han kom hjem om dagene, eller hun bare sad og ventede på ham. Hun havde synes tilsidst, at der var spøgelse i krogene og sorte skygger allesteder, som snek sig forbi hende. Og når han bare sad der og tied, var det liksom at den tiingen hans suste hende ind i ørene og fyldte hende op med angst, å slig angst, slig angst, så hun tilsidst tænkte på at dræbe sig af bare angst (s. 98).

Gerners emosjonelle utstråling gjør at leiligheten fylles med spøkelser i krokene og sorte skygger, og er et tydelig bilde på den ansente emosjonelle ladningen som oppstår i hjemmet. Lucie blir nærmest psykisk syk av han og miljøet hun lever i, og går ”på nåler bestandig og var så ræd ham at hun skjalv over hele kroppen” (s. 99). Det gir også kroppslige reaksjoner i form av feber og hjertebank. Når hun er andre steder, opplever hun i større grad positive følelser, og hun kan ikke sies å være preget av angst annet enn når hun er hjemme i leiligheten. For eksempel etter at hun har vært hos fru Rejnertson, er hun så glad for å ha bli tatt inn i varmen hos henne, at hun glemmer en tidligere krangel med Theodor. Helt til hun er hjemme i leiligheten igjen og hører Theodors skritt i entréen. ”Da stod det pludselig for hende. Hun fik hjærtebanken og blev iskold på hænderne” (s. 59). De negative emosjonene hun opplever i hjemmet, påvirker henne derfor med kroppslige reaksjoner. Dette illustreres ofte med varme og kulde, hvor Theodor har en iskald fremtoning, noe som påvirker Lucie igjen slik at hun, som i eksempelet over, blir iskald på hendene. Noen ganger er også indre impulskilder, som tanker og forestillinger om Theodor, tilstrekkelig for at Lucie opplever emosjonelle reaksjoner: ”Hun syntes, hun så og hørte ham med sit hånlige ansigt og de isnende øjenlågene hans, og så den stemmen! ’Å gid, å gid! Bare jeg var blet derude”” (s. 188) Deres sosiale relasjon er derfor involvert i produksjonen av affekter i rommet, og forestillinger om den andre preger for begges del den affektive sfæren i hjemmet.

Når det kommer andre inn i hjemmet deres, og da især mennesker fra Theodors fine omgangskrets, forsterkes den trykkende stemningen, og den forventede atferden eller *normalcy* blir enda tydeligere normert. Theodor forventer en fremtoning av Lucie i det fine selskap, som aldri kan oppfylles av henne uansett hva hun gjør. Etter et besøk sier han følgende til henne: ”Det, som hos hende [fru Rejnertson] er tækkelig munterhed, blir simpelt hos Dig” (s. 38). Han sier også til Lucie at hun føler seg mer og mer i sitt ess for hvert glass alkohol hun drikker, ”og det klær Dig ikke at føle Dig i dit es” (s. 39). Det blir derfor umulig for henne å oppfylle den atferden som forventes av henne, og han gjør det klart at hennes naturlige væremåte aldri kan bli god nok for hans omgangskrets.

En annen emosjonell ladning i hjemmet finner sted etter at Lucie er kommet tilbake fra oppholdet på Malmøen, og har funnet ut at hun er gravid. Theodor endrer totalt sin fremtoning overfor henne, og vil behandle henne pent: ”Nu var det hans pligt at finde sig i alt af hensyn til det, som forestod. Frugtsommelige kvinder var jo ikke at regne på. Mange blev rent ud sindssvage” (s. 196). Lucie er blitt oppsatt på å finne frelse og tilgivelse, ettersom hun er sikker på at hun vil dø etter fødselen, og vil derfor være klar for å møte Gud. Det 21. kapitlet er kalt ”Ventetid”, og illustrerer stemningen i hjemmet. Theodor venter på det nyfødte barnet, og at Lucies ”raptusser” da vil ta slutt. Lucie derimot, venter og klargjør seg for døden og sin dommedag. Hun ønsker ikke å tenke på barnetøy, og vil absolutt ikke at vuggen som Theodor har kjøpt, skal stå i stua, slik at hun må sitte og se på den helt til barnet er født. Om barneklærne sier Lucie at: ”Det er det samme for mig, hvem som sørger for det. Jeg får så allikevel ikke noe å gjøre med det, for jeg dør nå. Det er jeg overbevist om” (s. 213). Gerner prøver å blidgjøre henne og få tilgivelse for sin tidligere oppførsel: ”Der gik en pludselig rørelse gennem Lucie. Det var første gang i deres ægteskab, at Theodor havde indrømmet, at han ikke havde vært som han skulde være. Nær havde hun rakt armene op efter ham, men så syntes hun, det var flout og lod det være” (s. 214). Theodor endrer sin fremtoning og legger til rette for at det kunne blitt en bedre atmosfære i hjemmet, men Lucie stenger han ute og ”de spiste i taushed” (s. 214) etterpå. Etter at barnet er født og spisestuen er gjort om til barnekammer, forandres naturligvis emosjonaliteten ytterligere. Gerner blir øm og rørt, og vil kun sitte ved sin døende kone. Denne endringen i den affektive sfæren i leiligheten er også forbundet med en endring i maktforholdene, noe som skal gjennomgås ytterligere under kapitlet om affekt og makt.

3.2.3 På gaten

Beskrivelsene av miljøet ute i gatene i byen ligner på noen områder på det som kommer frem i *Albertine*, mens det på andre områder er ganske annerledes. Det er ikke like mange byscener i *Lucie*, men de som er, gir inntrykk av en lignende atmosfære hva gjelder sosial etikette, tradisjoner og rutiner. Her er gaten også et sted for å se og bli sett, og for å vise og opprettholde fasaden. Dette er også viktig for Lucie, spesielt nå som hun er blitt advokatfrue og prøver å bli akseptert i Theodors miljø. Hun er derfor mer bevisst på hvordan hun oppfattes utad, og vil ikke bli sett med for eksempel Nilsen på gaten: ”Tror Dere, jeg vil ha slikt drags med mig langs gata? Jeg, som er fin frue!” (Skram, 1888, s. 78). Selv om hun tidligere har vært en god venn og en støtte for henne, blir Lucie nå flau over å gå sammen med henne: ”Gå orntlig da,” sa Lucie. ”Folk snur sig” (s. 46). En skal ikke skille seg for mye ut hverken på den ene eller andre måten, og gaten kan også her sees som et eksempel på et felt hvor det hersker en felles atmosfære, med spesifikke materielle elementer og sosiale rutiner knyttet til seg. Det er en viss standard for hvordan en skal gå og hva en skal gå med, men ifølge Nilsen er det nok ”så lenge man har en moderne hat og et par anstændige hansker” (s. 45). Det materielle er her, som i *Albertine*, viktig for opplevelsen og det en utstråler idet en spaserer på gaten. Nilsen mener det viktigste er å ha en moderne hatt og hansker, mens andre kanskje mener det kreves mer enn som så. For Nilsen er det også utslagsgivende bare å gå sammen med henne: ”Jeg vil sprade med Dig, Luciebarne’. Min kredit vokser, når jeg går ved siden af en så’n dronningskåbe, ja så gu’!” (s. 45). Klær er noe som er viktig både for Lucie og Albertine, og en ny kåpe kan lysne enhver mørk sinnsstemning. Etter Lucies voldtekt er det denne drømmen som motiverer henne: ”Bli kvit denne hodepinen, så hun kunde komme ud og gå i sin lange, nye vinterkåbe, og muffen med sløjfebesætningen og det grå flattésløret” (s. 130). Lucie tilbringer ikke like mye tid som Albertine på å fantasere om ting og klær, eller drømme seg bort i butikkvinduer, men det har nok med hennes nye økonomiske status å gjøre. Nå som hun har blitt fint gift, kan hun skaffe seg det hun vil av pene klær og gjenstander, og det er ikke noe hun går og lengter etter på samme måte. Likevel er det tydelig at det er viktig for henne å ha riktig bekledding for å signalisere hvem hun nå har blitt, når hun ferdes ute på gaten. Det er dette som definerer henne som pen frue, og ikke som ”en simpel”. Til og med etter at Lucie er blitt voldtatt på gaten, og hun fantaserer om at hun ble drept og at Theodor måtte lese om det i avisen, poengterer hun at da vil det i hvert fall stå ”damelik” funnet, for de vil da vel la henne få beholde den fine serken, som er bevis på at hun er fin frue.

De ytre beskrivelsene og den emosjonelle ladningen er derimot en annen her enn i *Albertine*. Janke Klok skriver at ”for Skrams hovedpersoner er den fremherskende byopplevelsen ensomhet, gråhet og stillstand” og ”gir et blikk inn i det indre livet til hovedpersonen” (Klok, 2011, s. 115). De levende beskrivelsene av en livlig Karl Johan, med musikk, vår i lufta og glade mennesker som en finner i *Albertine*, og som stadig trekker henne ut mot gaten, finnes ikke i *Lucie*. Her er det stort sett grått vær, kulde, og stive mennesker. Det finnes én positiv beskrivelse av en spasertur med Lucie og Theodor, som starter godt hvor de spøker med hverandre og er i godt humør. Men det er kaldt og isete på gaten, og Lucie må trå forsiktig, på flere måter: ”Ved enden af Drammensvejen mødte de en herre, som hilste på Gerner. Lucie hilste igjen, og da hun netop i det samme lo af noget Theodor havde sagt, blev hennes hilsen overvættens venlig og smilende” (Skram, 1888, s. 42). Dette opprører Theodor voldsomt, han blir sjalu og lur på om Lucie kanskje kjente han fra før. Hun får beskjed om å framover ikke hilse på folk hun ikke kjenner, ”det passer sig ikke i din nuværende stilling” (s. 42). Den gode stemningen er derfor over på et øyeblikk, og Lucie står alene igjen i kulden på den tomme gata. De to tenker derfor svært ulikt om slike hendelser, og reagerer ulikt på ytre impulser på gaten, trolig fordi de har ulik sosialisering og bakgrunn. Dette er avgjørende for hvordan de lar seg affisere i en slik situasjon eller et rom hvor det hersker en spesiell atmosfære. Theodor mener at Lucie ikke følger de rette rutine og protokollene for hvordan man omgås sosialt med andre mennesker på gata. Men Theodors sjalusi er nok også i stor grad utslagsgivende for hans reaksjonsmønster.

Janke Klok skriver at Skram er i gang med å utforske den moderne, kvinnelige identitet i det urbane rommet, og at Skrams fortellere flanerer i de fire byromanene i sin søken etter en kvinne som er skikket til å leve et moderne liv:

I denne søken oppdager leseren mange elementer som han kjenner igjen fra moderne tekster. Det gjelder følsomheten for lys, lyd og bevegelse, slik den framgår av Skrams beskrivelser av interiør og eksteriør. Denne følsomheten tilfører hun et *skramsk* slør av smuss og forfall for å illustrere romanfigurenes uavvendelige indre (for-)fall i den ytre verden de lever i (Klok, 2011, s. 117).

I *Albertine* kunne vi se hvordan Krohg bruker lyset og mørket for å illustrere ulike deler av byen, mens Skram derimot utelukkende bruker mørke i sin beskrivelse av byrommet i *Lucie*. Byrommet fremstilles grått, trist og smusset, og er beskrivende for den emosjonelle ladningen som finnes. Den emosjonelle ladningen samsvarer med karakterenes emosjonalitet i gatene og byrommet, som er preget av en anstrengt opprettholdelse av fasade, konflikter,

fremmedgjorthet og distanse. Byen som affektivt rom i *Lucie* kjennetegnes derfor ikke av positive følelser.

3.2.4 Hos Nilsa

Lucie oppsøker gamle trakter etter en krangel med Theodor, og drar på besøk til Nilsen. ”Det vilde bli som en lise og lettelse at høre på hendes sludrete pølsesnak. – Så kunde hun bilde sig ind, at hun endnu var ved Tivoli, og at alting var som i gamle dager. – Det måtte just være morro, nå, da alt var så stik anderledes” (Skram, 1888, s. 61). Beskrivelsen av bygården som Nilsen bor i, bærer også preg av den naturalistiske, eller *skramske*, bybeskrivelsen, med en halvmørk gårdsplass, stram lukt og et navneskilt opplyst av et skittengult lysskjær. Inne hos Nilsen beskrives en sofa med store hull i trekket, og en gyngestol med manglende ryggstø. Likevel føler Lucie en slags trygghet i rommet som hun ikke opplever i det borgerlige selskap, selv også med den litt simple Olsen på besøk som gjør at hun først ”havde lyst til at løbe sin vej, men blev samtidig uimodståelig draget af denne tobakslugten, som vakte så mange underlige minder” (s. 66). Hun mykner opp inne hos Nilsen, og ”havde pludselig fåt lyst til at være gemytlig og indladende” (s. 69), og tenker om Olsen at han egentlig ”var en lun fyr, var han, og i grunden fælt fornøjelig” (s. 70). Det er en munter, uhøytidelig stemning, der de koser seg med kaffe, wienerbrød og kirsebærrøm. Nilsen bekymrer seg for om Olsen går over streken, nå som Lucie er blitt en gift frue og hennes rolle er endret, men Lucie vil være som før, og ikke bli behandlet annerledes på tross av sin nye tittel. Det er tydelig at det vekker gode følelser i henne å være tilbake i den muntre atmosfæren, og hun ”havde ikke havt en så fornøjelig kvæld, siden hun gik fra Tivoli” (s. 74). Etterpå lar hun de to følge henne hjem igjen, men idet hun får øye på Theodor brytes den gode stemningen tvert. Hun får det travelt med å sende dem vekk med fornærmelser, samtidig som hun får dårlig samvittighet overfor Theodor for å ha vært sammen med sine gamle venner.

Leiligheten til Nilsen er et emosjonelt ladet rom som kan representere Tivolimiljøet som helhet, hvor det hersker en munter og uhøytidelig stemning. Selv om Lucie ønsker å passe inn i det borgerlige miljøet, og til tider nekter for sitt bekjentskap med menneskene fra Tivoli, føler hun også en dragningskraft mot det. Som Anne Kristin Skjølingstad skriver i *Kroppens symbolske meningsunivers*: ”Lucie svinger mellom regresjon og skyldfølelse. Hun har et behov for å søke tilbake til sitt tidligere liv, men tilbakevendingen fører til skyldfølelse over å ha trosset sin manns vilje. Lucie vakler mellom to miljøer; tivolimiljøet og det borgerlige miljøet. Denne ustabiliteten hos Lucie er gjennomgående i hele romanen”

(Skjølingstad, 2000, s. 56). Selv om Tivolimiljøet fremstilles som åpent og muntert, og tidligere har vært et tilfluktssted for Lucie, skriver Irene Engelstad også om at det allikevel ikke er noe reelt alternativ for henne: ”Til det er livet der for snusket, for mye i forfall, samtidig som det er preget av en ukritisk beundring for borgerskapet. Innenfor dette miljøet er målet å få innpass i borgerskapet, slik Lucie gjør” (Engelstad, 1984, s. 94). Lucie har allerede fått innpass i det miljøet som hun hele tiden har lengtet etter, selv om det ikke ble som hun forventet. Hun opplever ikke den samme emosjonelle atmosfæren i det borgerlige rom, for eksempel i Theodors leilighet, hos Mørks, eller på Karl Johan, som gjør at hun får lyst å være inntagende. Her er det andre rutiner, forestillinger og forventninger som bidrar til produksjonen av affekter, og som er svært annerledes enn i rommene tilknyttet Tivolimiljøet. De emosjonelle subjektene Lucie omgås påvirker også hennes humør i stor grad. Hun blir nedtrykt av Theodor og de andre stive menneskene fra borgerskapet, mens hun blir mer sanselig og inntagende sammen med de ”lune” menneskene fra Tivolimiljøet. Likevel er hun livredd for at Theodor skal få vite at hun har trosset han og oppsøkt gamle trakter, og dermed falle utenfor borgerskapet og miste sin nye posisjon. Da blir med ett de lune menneskene omtalt som ”drags” som hun ikke vil ha med seg på gaten.

3.2.5 Hos Mørks

Hjemme hos herr og fru Mørk avholdes det ofte festlige lag med deres venner fra det borgerlige miljøet. I en slik setting er det enkelte retningslinjer for forventet atferd, og det er bare visse mennesker som er invitert. En kan si at rommet i en slik setting er emosjonelt kodet, med en strengt normert *normalcy*. Lucie er invitert fordi hun nå er gift med Gerner, men er likevel ikke fullstendig velkommen. Dette kjenner hun på kroppen, der hun sitter og hører på de andre damene med et stivt smil, som holder henne utenfor samtalen. Hun forsøker å opptre slik det er ventet av henne: ”For at bøde på det pinagtige i situationen lod hun, som hun var svært interessert. Hun rysted ofte på hodet og sa på passende steder: ’Nej si’ da, å fy da!’” (Skram, 1888, s. 102), men ”hun følte sig uvel og tilovers” (s. 104). Selskapet avbrytes deretter av et annet selskap oppe hos fru Rejnertson som kommer ned, alle utkledd i masker og kostymer. Herr Mørk finner det veldig morsomt at de kommer og liver dem opp litt, og bestiller champagne til hele selskapet, og selskapet tar deretter en helt annen vending. Atmosfæren i rommet blir tydelig forandret, og etikette og sosiale ulikheter blir glemt for en stund, noe som selvfølgelig også kan ha en sammenheng med hvor mye champagne de drikker. Det kan også sees i forbindelse med det den russiske litteraturviteren Mikhail M.

Bakhtin har skrevet om karneval, og det han omtaler som *karnevalisme*. Han skriver om middelalderens karnevalskultur, på en tid hvor kirken hadde stor makt, og samfunnet for øvrig var svært lite tolerant, med strenge retningslinjer for hvordan man kunne opptre. Karnevalet representerte da en unntakstilstand fra dette livet, hvor normene for en stund opphørte, og alle uansett klasse eller kjønn kunne delta. Karnevalismen degraderer alt hellig og opphøyd til noe jordisk eller materielt, og det lave opphøyes. Noe av dette kan sies å skje i hjemmet til herr og fru Mørk idet det karnevalskledde selskapet entrer rommet. Da det i starten bestod av stive samtaler og baksnakking rundt kvinnenens bord, mens mennene oppholdt seg i naborommet, er nå hele selskapet samlet, og ”champagnekorkene fløy knallende om inne i spisestuen”. Det beskrives dermed en form for livlig atmosfære lignende den som tidligere har vært presentert fra Tivolimiljøet:

Så blev der leen og snakken, og gjenkjendelse og presenteren, og så stimled de alle sammen om bordet i spisestuen og drakk Champagne. Der blev holdt taler og udbragt skåler, og lidt efter lidt veg den noget forcerede livlighed, som havde dækket over forlegenheden, pladsen for strømmende munterhed (Skram, 1888, s. 106–107).

Lucie blir også revet med av den muntre stemningen, og søker mot en slags unntakstilstand selv, hvor normene opphører. Det skjer en slags emosjonell endring i henne, hvor hun ikke lenger konsentrerer seg om å begrense seg eller følge de sosiale retningslinjene, men lar seg heller rive med av følelsene. Hun lar seg sjarmere av fru Rejnertsons nevø, Knut, og forteller han at i kveld er hun oppsatt på å more seg, hun som ikke har fått seg en eneste svingom siden hun giftet seg. Hun legger begrensningene til side og tenker for seg selv at om Theodor ”så tar livet af mig for det, vil jeg slå mig løs i kvæld” (s. 109). Den frykten hun vanligvis kjenner på, for å ikke bli akseptert, eller for at hun ikke oppfører seg som Theodor ønsker, forsvinner derfor i stor grad idet de karnevalskledde muntre menneskene entrer rommet.

Lucie og Knut snakker og danser sammen, og hun får mange gode følelser av å være sammen med han: ”Så dejlig havde hun aldrig danset før. Hun syntes, hun fløj gjennom luften, og at hendes legeme liksom opløstes med en vidunderlig kildrende fornemmelse”, og videre: ”blodet fôr stormende gjennom Lucie. Hun sad tilbagelænet og vifted sig med sit lommetørklæde. Et mat smil dirret i hendes mundviger og brystet gik højt” (s. 111). Hun får tidlig sterke følelser for Knut, og dette skaper mange kroppslige reaksjoner hos henne. Han morer seg derimot bare med henne, og er ikke forelsket i henne, slik som han lar henne tro.

Rommet og selskapet hos Mørks er derfor et bilde på et rom med en rekke emosjonelle subjekter som støter sammen, med stor emosjonell intensitet, men som i starten undertrykkes, eller holdes i kontrollerte former, av rommets og settingens *normalcy*. Denne

normaliteten opphører og endevendes med inntoget av karnevalet, og det gjør også den emosjonelle ladningen. Den affektive sfæren i rommet, som deles av de som oppholder seg der, kan nå minne mer om den muntre og sanselige emosjonelle ladningen som finnes i Tivolimiljøet, og som Lucie med ett føler seg mer hjemme i.

3.2.6 På Malmøen

Mens det i byen er en emosjonell intensitet og til tider trykkende atmosfære, finnes det på Malmøen en helt annen ro. Lucie reiser ut dit noen dager i sommerferien for å besøke fru Rejnertson i hennes ferievilla. Hun har reist uten å si fra til Theodor, da hun regner med at han vil nekte henne det. Her kan hun slippe unna byens mas, og da spesielt Theodors. Dette kjenner hun på kroppen i det øyeblikket hun har kommet frem: ”Så dejlign som her er,” sa hun og drog vejret dybt. ’En måtte næsten bli et bedre menneske af at bo her’” (Skram, 1888, s. 140). Fru Rejnertsons søster, Henny Brandt, er også der ute, og de tre kvinnene kan diskutere relativt fritt om blant annet sedelighetsdebatten, som det er skrevet en del om i avisene. Lucie er fortsatt noe tilbakeholden, men er langt friere enn inne i byen. De nyter deilige sommerdager i landlig idyll, og det, samt godt selskap, setter Lucie i en helt annen sinnsstemning:

”Disse dejlign, lyse nætter,” sa fru Rejnertson, da Henny et øjeblik holdt op at synge. ”Det blir ikke mørkere end det er nu.”

”Så dejlign så,” sa Lucie og la hodet bagover for at gjøre sukket, som arbejdet sig op i hende, lydløst.

...

”Hvor øjnene Deres skinner iaften,” sa fru Rejnertson. ”Er det sangen?”

Lucie nikked. Det trak i mundmusklerne, og der kom en varm tåge over øjnene. ”Å hvor livet kunde være skjønt,” tænkte hun og vendte hodet til siden, idet hun trak vejret sagte og forsigtigt (s. 151–152).

Denne ”tåken over øynene” er noe som er karakteristisk for Lucie og som skjer i hennes mest emosjonelle øyeblikk, både på godt og vondt. Hun opplever en følelse av fred og velvære, og hun tenker med takknemmelighet overfor Theodor som er grunnen til at hun kan sitte her sammen med disse fine damene, og føle seg som deres like. Samtidig føler hun bekymring over at Theodor kanskje er sint på henne, og også en tristhet over at alle kvelder ikke kan være like fine som denne.

De tre damene nyter rolige dager, men den emosjonelle ladningen kan sies å endre seg idet Knut Rejnertson ankommer Malmøen. Lucie blir mest opptatt av å bli likt av han, og hennes følelser rettes mot hans tilstedeværelse. Knut prøver ut hypnose både på henne og Henny for å forsøke å underlegge dem en slags kontroll. Med Henny lykkes han ikke med hypnosen, mens Lucie derimot tilsynelatende blir hypnotisert, der hun både psykisk og fysisk

innsettes i en transelignende tilstand hvor Knut styrer henne. Lucie får en så overveldende reaksjon etter dette, at hun besvimer og må legges i sengen.

Byrommet blir som jeg tidligere har påpekt, illustrert som grått, kaldt og ofte med et skittent lys fra dunkle gatelys. Om sommeren når det ikke er kaldt, er det derimot ”stærk varme og lummer luft” (Skram, 1888, s. 131). Uavhengig av årstid, vær eller temperatur, beskrives derfor aldri byrommet i noen positiv forstand, noe som også samsvarer med den negative emosjonelle ladningen. Malmøen beskrives derimot med en landlig idyll, solskinn og blomster, og gjenspeiler igjen den gode og avslappende emosjonelle sfæren som finnes der ute. Dette affektive rommet virker tilsynelatende også til å ha den effekten på alle som oppholder seg der.

3.3 Narrative emosjoner i det kulturelle rom

Emosjonelle rom strekker seg altså fra de konkrete stedene, som fysiske rom eller spesifikke gater, til større nasjonale eller kulturelle rom. Slike emosjonelle makrogeografier kan være kulturkonteksten, som vi ifølge Martha Nussbaum lærer vårt emosjonelle repertoar fra. Kulturfortellingen skaper ulike narrative emosjoner, på ulike steder i verden. Andersen skriver følgende i *Fortelling og følelse* om litteraturens forhold til kulturfortellingen:

Litteraturen står i et tvetydig forhold til slike kulturfortellinger. På den ene siden er den med på å danne, utvikle og internalisere grunnleggende narrative emosjoner. På den andre siden viser de også hvordan kulturfortellinger virker undertrykkende, hemmende eller reaksjonært. De viser individet fanget i døde kulturfortellinger eller for trange emosjonelle rom. De viser liv som blir ødelagt av å skulle tilpasse seg bestemte narrative emosjoner (Andersen, 2016, s. 31).

Her kan også Sara Ahmeds syn trekkes inn. Hun mener at emosjoner ikke burde anses som psykologiske tilstander, men mer som sosiale og kulturelle praksiser. Hun tar til orde for et outside-in perspektiv på følelser, som i prinsippet ligner mye på Nussbaums idé om narrative emosjoner (i Andersen, 2016, s. 32).

Både *Lucie* og *Albertine* er litteratur som viser hvordan kulturfortellinger kan virke undertrykkende og hemmende, og viser individer som er fanget i for trange emosjonelle rom, eller som ødelegges i forsøket på å tilpasse seg de narrative emosjonene. Jeg vil derfor i det følgende betrakte det store kulturelle rommet som et eget emosjonelt rom, som kan betraktes som et felles rom for både *Albertine* og *Lucie*, da handlingen finner sted i samme by, og under samme historiske epoke. Begge romanene viser til en samtid gjennom de tids- og

samfunnsaktuelle problemene de tar opp, og gjennom den intertekstualiteten som finnes i romanene. I *Lucie* henvises det for eksempel flere ganger til *Albertine* og den debatten som fulgte etter utgivelsen. Det vises også til avisskriverier om sedelighetsdebatten både fra de konservatives og de liberales side. I *Albertine* vises det ikke like eksplisitt til andre tidsaktuelle tekster, men noe av grunnen til at den ble beslaglagt, var jo nettopp fordi den ble ansett som en såpass realistisk angivelse av forholdene i datidens Kristiania, og av politimyndighetene spesielt. De gir derfor begge et godt bilde av de narrative emosjonene i det kulturelle rommet på denne tiden. Samtidig er det selvsagt litterært konstruerte rom, som derfor også kan analyseres komparativt.

Ifølge Nussbaum erfarer mennesker følelser på en måte som er formet både av individuell historie og av sosiale normer. Lucie og Albertine er tydelige eksempler på jenter som erfarer følelser formet av kulturen og de sosiale normene. De er også i ulik grad tilbøyelige til å la sine meninger påvirkes av fellesskapene de tilhører. Lucie lar i stor grad andres oppfatninger og meninger styre sine følelser, mens Albertine også lar personer som hun ser opp til og som hun anser seg underlegen, som blant annet Helgesen, påvirke sine følelser. Men utover de andre emosjonelle subjektene som har påvirkningskraft på dem, er dette også noe som foregår på et større plan, begrunnet i følelsesstrukturer på et samfunnsnivå, eller gjennom de narrative emosjonene. Disse er ifølge Nussbaum forankret i våre oppfatninger eller ”beliefs”, og emosjonene kan derfor endres som følge av en endring i våre oppfatninger (Nussbaum, 2001). Et klart eksempel på dette er Lucie, som får høre om fru Rejnertson og de radikale alternative tanker om like forutsetninger for kvinner og menn i ekteskapet, hvor kvinnen også kan ha hatt en fortid før hun gifter seg. Disse impulsene åpner for nye emosjonelle mønstre hos Lucie, om enn ganske kortvarig, og hun reflekterer over at hun har vært lei seg og følt skam, fordi hun ikke har visst om dette tidligere: ”Det var derfor hun hadde det så lejt og vont og lod sig hundse af Theodor, fordi hun ingenting vidste og ingenting tænkte” (Skram, 1888, s. 147). Her er det derfor svært tydelig at følelsene hun opplever, er forankret i de narrative emosjonene, og at disse springer ut ifra verdiene og oppfatningene i samfunnet. En endring i disse oppfatningene, eller økt kunnskap, er dermed nok til å kunne endre disse følelsene. Fortellingen om Lucie er derfor et godt eksempel på litteratur som viser hvordan kulturfortellinger kan virke hemmende, ettersom den viser en kvinne som er ”fanget i for trange emosjonelle rom”, og som ødelegges i forsøket på å tilpasse seg de narrative emosjonene.

Litteraturen er også med på å produsere og videreføre narrative emosjoner, og i fortellingen om Albertine kan vi blant annet se hvordan litteraturen (i litteraturen) er styrende

for oppfatningen av visse emosjoner. Albertine oppdager at hun blir holdt øye med av politiet, og uttrykker at hun tilsynelatende for første gang føler seg ordentlig ulykkelig: ”naa visste *hun* da ossaa, hvad det var, naar dem snakked om at være ulykkelig. Hun havde ofte før misundt dem, som hun læste om, at de var ulykkelige, for hun syntes, det hørtes saa fint ut, men ikke mere naa” (Krohg, 1886, s. 83). Den personlige oppfatningen hennes av å være ulykkelig er basert på en kulturfortelling som produseres og videreføres i litteraturen, som også hovedsakelig var skrevet av og for borgerskapet. Denne kulturfortellingen fremstilte på denne tiden det å være trist eller ulykkelig som noe nesten fint og estetisk. De menneskene hun har lest om i romanene, tilhører sannsynligvis en høyere klasse, og det kan tenkes at de ikke hadde like mange problemer og utfordringer som de fattige, og derfor kunne tillate seg å være ulykkelig over mer trivielle saker. Som Nussbaum skriver, kan følelser og narrative emosjoner være ulike i ulike samfunn. Et eksempel hun bruker, er oppfatningen av fryktfølelse, som vil oppfattes og beskrives annerledes om man for eksempel lever med krig eller løver rundt seg. Det kan også tenkes at følelser og impulskilder for følelser kan være ulike i ulike sosiale klasser, som jo har forskjellige problemer og utfordringer, og kanskje også til dels ulike verdensoppfatninger. Albertine har en forventning om det å føle seg ulykkelig, basert på fortellingene hun har lest om og fra borgerskapet, men blir overrasket når hun opplever følelsen selv, og finner ut at det ikke er noe fint ved det.

De narrative emosjonene i kulturen de lever i, blir utslagsgivende for Albertine og Lucie. Som jeg skal gå inn på i neste del, springer mange av de følelsesmessige scriptene de følger ut fra kulturfortellingen og de narrative emosjonene, og de pålegges følelser utenfra knyttet til blant annet klasse og seksualkultur. De narrative emosjonene er også nært knyttet opp mot affekt og makt, da det emosjonelle hegemoniet, som jeg også skal komme tilbake til, konstituerer de aksepterte narrative emosjonene i den dominante ideologien, og avskriver følelser som ikke er i tråd med den aksepterte kulturfortellingen.

4 Scripts

Et viktig aspekt ved det affektive i fortellinger er tidsdimensjonen og de følelsesmessige elementenes rekkefølge. Andersen skriver om emosjonenes tendens til å inngå i kombinasjoner, som danner såkalte psykologiske *scripts* og narrative sekvenser. Disse kombinasjonene kan være alt fra primitive reaksjonsmønstre, som fluktreaksjon etter fryktfølelse, til mer omfattende filosofiske system. ”*Scripts* kan altså være bestemt av mer eller mindre universelle instinkter, av kulturelle tradisjoner eller av individuelle særegenheter, såkalte *life scripts*” (Andersen, 2016, s. 230). Her viser han blant annet til psykologen Silvan Tomkins, som utviklet en scriptteori om narrative mønstre eller sekvenser av hendelser som ofte gjentas i menneskers liv. ”Mange scripts vil være utbredte og ha bakgrunn i kulturelle konvensjoner. Men det fins også individuelle *life-scripts* som dannes i menneskers liv, og som kan mobiliseres av bestemte emosjonelle impulser. Individuer handler ut fra slike *life-scripts* for å løse bestemte følelsesmessige problemer, mente Tomkins” (i Andersen, 2016, s. 183). Både Albertine og Lucie har tilbøyelighet til å reagere emosjonelt etter visse *scripts* som kan sies å ha sitt opphav i kulturen og samfunnet de lever i. De viser også at de er preget av individuelle reaksjonsmønstre, såkalte *life-scripts*, i andre sammenhenger. Deres bakgrunn og klassetilhørighet fungerer som forskjellige *scripts* for atferd og for affektive forløp. Dette sammenfaller også mye med Tygstrups tanke om at ulik bakgrunn, utdanning og sosial tilhørighet gjør at vi reagerer ulikt på innkommende stimuli i det affektive rom. På samme måte som sosial bakgrunn kan være bestemmende for affektive responser, kan det også være bestemmende for affektive forløp, hvor følelsene opptrer i bestemte mønstre.

Den naturalistiske ideologien kjennetegnes av deterministiske handlingsmønstre som karakterene ikke kan komme ut av. Dette kan også være aktuelt å se på et emosjonelt plan, hvor følelsesmønstrene deres også til en viss grad blir deterministiske. Her blir den naturalistiske ideologien bestemmende for dem ikke bare på det sosiale planet, men også for det individuelle følelseslivet.

4.1 *Albertine*

I fortellingen om Albertine kommer det tydelig frem at hun er tilbøyelig til å handle etter faste determinerte handlingsmønstre, men også at hun er underlagt visse følelsesmessige

scripts, som blir bestemmende for henne både sosialt og emosjonelt. Erik Mørstad skriver i artikkelen ”Christian Krohgs Albertine og fransk litteratur” om hvordan fortellingen om Albertine er preget av den franske naturalismens deterministiske logikk: ”Til tross for blyghet og indre motstand beveger Albertine seg nokså raskt mot katastrofe. Negativt sosialt miljø og identifikasjon med søsteren er drivkreftene. Politiets handlemåte på system- og individnivå er de ytre strukturelle faktorene. Romanen blottlegger virkningsmekanismene som fører til Albertines og familien Kristiansens forfall og oppløsning” (Mørstad, 2012, s. 150).

Reaksjoner på det sosiale miljøet, og følelser knyttet til søsterens skjebne, kan i mange tilfeller sies å være scriptstyrt. Det er spesielt skamfølelsen knyttet til seksualitet, og en slags skam og selvforakt knyttet til klassesetilhørighet, som ofte opptrer i faste følelsesmessige *scripts*. Jeg vil derfor se nærmere på disse to scriptene, hvilke ytre og indre impulskilder som fører til Albertines følelsesmessige reaksjoner, hvorvidt scriptene er statiske eller ei, samt hvordan de er en del av virkningsmekanismene for hennes ”forfall og oppløsning”.

4.1.1 Skam og ”alt det stygge”

Skam knyttet til seksualitet er en sentral følelse i romanen, og kan til dels karakteriseres som det Nussbaum betegner som narrative emosjoner. Samfunnet som Albertine og Lucie lever i, og den sedelighetskulturen som rådet, har oppdratt dem til at spesielt kvinnelig seksualitet er skamfullt og tabubelagt. Dette resulterer derfor i et innarbeidet emosjonelt *script* hos kvinnene, som er både sosialt og kulturelt forankret. Dette er spesielt fremtredende i den seksualkulturen som fremmes av borgerskapet, og som gjelder spesielt for borgerskapets kvinner. I andre miljøer, som for eksempel Tivolimiljøet, rådet det derimot en friere seksualkultur. Skam knyttet til seksualitet som sosialt fenomen, er derfor også i stor grad knyttet til klasse. I noen situasjoner kan imidlertid skamfølelsen fremkalles av mer instinktive responser, som når de mottar uønskede seksuelle tilnærminger, eller opplever krenkelse av egen kropp, hvor normer for seksuell atferd brytes.

Albertine føler mye skam, først bare av å være søsteren til Oline, og av å tenke på hvordan hun har levd. Oline har som kjent livnært seg av prostitusjon før hun giftet seg og ble ”skikkelig”, og Albertine bruker mye tid på å gruble over dette. Jossa har forklart henne hvordan ting fungerer, ”og hun hadde nok lenge trod, at det var bare Løgn, for det var altfor stygt og fælt. Naa vidste hun jo, det var sandt, men hun skjønte det ikke alligevel, og hun skjønte ikke, at dem ikke heller vilde dø mange Ganger, før dem gjorde sligt” (Krohgs, 1886, s. 14). Denne indre motstanden og skammen hun føler, er subjektive følelser, og er delvis en

frykt for det som for henne er ukjent. Men følelsen er samtidig kulturelt preget, av det lille hun har hørt og lært om det, og hvordan kvinnelig seksualitet er skambelagt i den kulturelle fortellingen.

Det er tydelig at den skammen Oline har påført seg, også påfører hele familien Kristiansen skam. Oline hadde først bare vært holddame, og ikke bodd helt nede i Vika: ”det havde været forførdeligt det ogsaa – men *den Skammen* havde de da ialfald ikke havt, at hun virkelig havde vært *der*” (s. 15). Skamfølelsen påføres dermed hele familien, og særlig da Oline var helt *der* nede i Vika, på det mest nedverdiggende sted og så lavt man kan synke. Men nå er hun blitt skikkelig og gift, noe Albertine heller ikke forstår:

Det som var gjort, det var gjort, og skikkelig kunde hun jo aldrig bli' igjen. Det var jo ingen Sag da – det var jo ingen Ting aa skrike saa fælt over sig da, om de kunde bli skikkelige igjen, hvad Øieblik som de selv vilde – men det var jo netop det, at de sølte sig til saa fælt, saa de kunde aldrig bli rene igjen på noen Sæt eller Vis (Krohg, 1886, s. 20).

Albertine kan sies å opponere mot kulturfortellingen og de narrative emosjonene som knytter skam og skyldfølelse til seksualitet, men bare under visse forhold. Hennes oppfatning er at dette er stygt, og ikke kan bli ugjort. Hun kan derfor ikke forstå at disse følelsene og stigmaene til en viss grad kan opphøre, når seksualiteten inngår i ordnende forhold, som i ekteskapet. ”Hun syntes, det maatte være saa forførdelig flaut, og hun syntes, det ossaa maatte være Synd, endda Gud hadde indstiftet Ægteskabet – og det var jo ossaa loven og skulde saa være og tilladt af Øvrigheden – men nei! Hun skjønnte ikke, hvordan man kunde gjøre det” (s. 50). Hun kan dermed ikke la være å føle skam og blyghet av å tenke på det, selv om kulturfortellingen tillater det i disse tilfellene. Det er derfor i stor grad indre impulser som fører til subjektive emosjonelle reaksjoner og skamfølelse, samtidig som hun inngår i en større følelsesstruktur, hvor skamfølelsen hennes til dels også er kulturelt forankret.

Albertine reflekterer mye over at det er en forventning om at hun skal følge i søsterens fotspor. Som Mørstad nevner, er identifikasjon med søsteren en sterk drivkraft for hennes ”katastrofe”. I redsel for å bli antatt å være lik Oline, tar hun nærmest all oppmerksomhet i verste mening; ”naa var Turen til Albertine naa. Hende saa de paa, som de vilde glo Øinene ut af Hue paa sig, bare hun havde nye Støvler eller et nyt Baand paa Hatten sin – ja naa var Turen til hende” (Krohg, 1886, s. 21). Etter hvert som andre kommer med tilnærminger som antyder at Albertine kan være prostituert, opplever hun en skamfølelse som om hun allerede var blitt prostituert. Det er en skambelagt ytre forventning og oppfatning av henne, som hun også selv internaliserer. Det at Albertine så sterkt opplever og har levd med skam som følge av søsterens fortid, gjør nok at skamfølelsen opptrer særlig sterkt hos Albertine, og

fremprovoseres ofte av så ubetydelige hendelser, at dette også kan karakteriseres som et individuelt *life-script* for henne. Hun antar med en gang at all den oppmerksomheten hun får fra omgivelsene, dreier seg om en forventning til at hun nå har gått samme veien som søsteren. Albertine får stadig høre at hun er vakker, men også at hun er svært lik Oline.

Hun saa sig i Speilet. Ja, hun ligned Oline forfærdelig fra den Gangen paa Hammersborg. -- Nei, nei, nei! Hun vilde ikke krølles, hun vendte sig bort. Ingen Overtalelser hjalp -- nei, nei! Hun vilde ikke -- og hun vilde ikke gaa paa Musiken heller -- naar hun tænkte sig om, havde hun slet ikke Tid -- ossaa hadde hun vondt i Hode, aa, ikke i dag! -- hun vilde gaa hjem igjen -- hun hadde ikke Lyst (Krohg, 1886, s. 47).

Albertine kan sies å gå inn i et slags fornektelsesscript hver gang hun forbindes med Oline. Etter dette besøket hos Oline drar hun hjem, begynner å lese i Bibelen og gå i kirken, og blir snill og føyelig, som moren påpeker. Hver gang hun får den minste følelse av identifikasjon med søsteren, fører dette henne inn på tanker og emosjoner rundt seksualitet, som deretter fører med seg en sterk skamfølelse. Dette gjør at hun trekker seg tilbake, stenger alt ute og oppsøker tryggheten hjemme foran symaskinen.

Utseende, frisyre, og klær er for henne også nært forbundet med prostitusjon, seksualitet og skam. Samtidig har hun et ambivalent forhold til det, der hun veksler mellom fascinasjon og avsky. Irene Iversen skriver i "Kjønnen sprengjer det moderne":

I teksten blir Albertines dilemma i samband med systema skildra på ein intens måte. Ho blir framstilt som besett av tanken på kleda til systema. Ho treng å låne dei for å gå ut i byen, men vil helst ikkje ta i dei, fordi dei tilhøyrrer ei hore. Krohg bruker alliterasjonar i lange banar for å skildre Albertines fascinasjon og frykt. Dermed blir den unge syerska sin draum om silketøy og fine hattar framstilt på ein måte som gjer at både tøyet og tilværet som prostituert verkar lystfylt. Alt dette gjer at det blir skapt noko tvitydig i karakteristikken av Albertine, som ligg som eit varsel i teksten (Iversen, 1997, s. 206)

Dette er noe av det første som viser endringen i Albertines skamscript, fra å ikke ville bruke Olines klær overhodet i starten, samtidig som hun føler en viss fascinasjon og tiltrekning mot det, til å senere låne regnkåpen hennes hver dag. Frykten hennes forsvinner mer og mer, og fokuset på det lystfulle overskygger frykten. Hennes kobling mellom pene klær og seksualitet, som fører til skamfølelse, blir derfor svakere utover i fortellingen.

Etter at hun blir utsatt for overgrepene fra politifullmektig Winther, krenkes og nedverdiges hun i høyeste grad. Etter dette blir skammen i større grad selvpåført, og hennes emosjonelle *script* endres gradvis. Hun forbinder ikke i like stor grad menn og seksualitet med skamfølelse, som hun gjorde tidligere. Før hun blir innkalt til Winther, har hun ikke hatt noe med menn å gjøre, foruten Helgesen. Samværet med Helgesen utvikler seg til en forelskelse, de kysser og sitter tett sammen, og hun sier til seg selv at med han skulle hun

ikke rømt bryllupsnatten. Det kan derfor virke som at forelskelsen og det intime mellom dem, fjerner noe av skambelagte og frykten for det ukjente for henne. Hun har likevel fortsatt en sjenanse overfor alle andre menn, og får som nevnt emosjonelle reaksjoner og skamfølelse av nærmest alle tilnærminger, både av andre kvinner som ser på klærne hennes, og av menn som beundrer utseende hennes. Hun antar at det innebærer en forventning om at hun også er blitt prostituert. Etter overgrepet har dette derimot endret seg;

Der kom en fin, flot Herre ret foran hende, den eneste, hun havde mødt paa hele Veien. Han gik langsomt, da de nærmede sig hverandre; saa hende bestemt ind i Øinene mens han gik forbi. Rolig saa hun paa ham igjen – for hun var ikke mere saa sjenert som før. Han stansede, hun hørte det. – Nei, min herre, hvis De tror jeg snur mig om, saa tar De feil, De maa rigtig undskylde – men *det* holder jeg mig for god til – kunde ikke falde mig ind i Drømme, har jeg tænkt. At snu sig om paa Gaten efter en Herre er det simpleste, som fins (Krohg, 1886, s. 168–169).

Mannlig oppmerksomhet har tidligere ført henne inn i et skamscript hvor hun flykter fra situasjonen, blir såret på grunn av forventningene til henne, og murer seg inne i leiligheten. Dette har endret seg idet hun gjengjelder mannens blikk, og ikke er ”saa sjenert som før”. Hun har likevel fortsatt visse standarder, og mener at å snu seg etter han hadde vært simpelt. Dette skamscriptet er derfor i en gradvis endring, helt frem mot sluttscenen.

Idet Albertine blir innkalt til visitasjon hos politilegen, kjenner hun igjen sterkt på skamfølelsen. Etter de intense blikkene fra Vika-tøsene i venteværelset, må hun opp i stolen, selve symbolet på den største skam. ”Umuligt, umuligt, hun maatte synke i Jorden af Skam. – Aldrig stige op paa det forfærdelige fængselsgule Stilladset ... bare hun havde kunnet synke ret ned i Jorden!” (s. 201). Hun ligger i stolen, med hendene for øynene, ”næsten bevidstløs af Skam” (s. 203), mens hun stritter imot med knærne, og ”grepen af Rædsel følte hun de skjælvende Knær rent mekanisk gaa fra hverandre, og hun syntes, hun maatte dø af Skam, og alt gik rundt for hende, og det sortnede for Øinene, og hun trodde, hun skulde besvime” (s. 204). Den kroppslige krenkelsen og den institusjonaliserte inngripenen fører til *low-road* reaksjoner og skamfølelse, som hun ikke har kognitiv kontroll over. Men så skjer det en endring, hun ser seg selv utenfra, og blir nærmest forundret over sin egen reaksjon:

... Du store Gud – hun laa her altsaa virkelig nu, det var hende, hende selv, som laa her i denne forsmædelige Stolen med Klærne opover Brystet, og han, den unge Herren med Knebelsbarter og Lorgnetten, som hun kjendte fra Musiken, han stod virkelig der foran hende og undersøgte hende med Sprinkelhornet – utænkeligt, som det var, saa var det dog sandt – og endda var hun ikke død af Skam ... Hun laa der en Stund forbauset med Haandbagen for Øinene og saa sig selv i Tankerne ligge der i den forsmædelige Stilling foran den unge Herren –! Og hun levede virkelig – var slet ikke død af Skam – forunderligt! (Krohg, 1886, s. 205)

Først er det spesielt skamfullt for henne at det er den unge herren som hun kjenner igjen fra gaten, som står der og tar undersøkelsen på henne. Samtidig er det noe hverdagslig over det hele, noe som gjør det mindre farlig. Hun er forundret over legens reaksjon, eller mangelen på sådan, før hun kommer på at dette bare er en vanlig dag på jobben for han. En rekke jenter hadde vært her før henne, og skal inn etter henne, og i denne stolen hadde også både Oline, Valeria og Jossa vært før henne. ”Og i Grunden var det jo ikke saa farligt heller – nu var hun jo ganske rolig – det var Skrækken, som var det værste – pyt san!” (s. 206). Hun avskriver skamfølelsen som hun tidligere har følt så mye på; ”Tænke sig til alt det Sludderet, hun havde siddet og tænkt paa hjemme ved Vinduet foran Maskinen! Stygt! stygt! stygt! – det var i Grunden alt hun havde tænkt – havde aldrig vovet at tænke sig det slig, som det var, det stygge! Naar alt kom til alt, saa var det bare Sludder med dette stygge” (s. 206). Erik Mørstad skriver: ”Under undersøkelsen hos politiets gynekolog, opplever Albertine skam. Like etter skjer det en forvandling, og Krohg lar leseren forstå at det er undersøkelsens symbolske innhold som gjør henne med deterministisk logikk til hore. Med freidig mine forlater Albertine legens kontor” (Mørstad, 2012, s. 152). Her kan det tenkes at Albertine tilsynelatende blir skamløs fordi hun i dette øyeblikket defineres som hore, og dermed mister skamfølelsen, i hvert fall på det performative planet. Hun bryter likevel med det forventende skam-scriptet, idet hun kommer ut igjen i venteværelset etter visitasjon, ”som ingenting var”. De andre i venteværelset, som blant annet er mer etablerte ”Vika-tøser”, tror Albertine har sluppet unna visitasjon, idet hun kommer ut igjen og ikke viser større emosjonelle reaksjoner. Det er derfor en forventning om at det skal vises større skamfølelse etter undersøkelsen, selv for de mer erfarne prostituerte, som har vært med på dette før. For øvrig vet man ikke sikkert hva Albertine føler, ettersom hennes perspektiv forlattes når hun går ut ”som om ingenting var”. Det blir dermed en oppfattelse av den performative emosjonaliteten hennes, altså det som hun viser utad, og det som hun sier til seg selv.

Forvandlingen i Albertines skam-script når sitt ytterste punkt i sluttscenen hvor det performativt tilsynelatende ikke er noen tilknytning mellom seksualitet og skamfølelse lenger. I sluttscenen får man heller ikke Albertines perspektiv, men hun betraktes i stedet av Helgesen og Smith og noen andre menn som går nedom Vika. Nå finnes det tilsynelatende hverken skamfølelse eller selvrespekt igjen hos henne. Det fremstår som en nærmest teatralisk oppvisning der hun står i den opplyste døråpningen på toppen av trappen, og skriker til de forbipasserende mennene at de skal komme inn og få det gratis. Det er en klar endring fra den skammen eller simpelheten hun tidligere føler ved å snu seg om etter en mann, eller gjengjelde et blikk på gaten, til å her stå og invitere forbipasserende menn inn til henne gratis.

Denne scenen har blitt tolket på svært ulikt vis, hvor blant annet Irene Iversen skriver i tidligere nevnte artikkel, at scenen kommer som et sjokk, ettersom byttelogikken er så sterk ellers i romanen. Alt det blyge hos Albertine er borte, men den har plass for en viss ironi, og ”ho har så mykje lyst at det tek frå dei stakkars mennene både lyst og evne” (Iversen, 1997, s. 207). Videre skriver hun at ”trass i ironien: Biletet av Albertine som grotesk, oppblåst og heilt igjennom ublyg er eit stort paradoks, både i forhold til Krohgs eigen tekst og i forhold til målarstykket hans. Framstillingsmåten gjer sitt til at scena blir opplevd som distansert, og ho er lite grunnlagt i logikken og gangen i forteljinga” (s. 207). At Albertine har ”så mykje lyst” vet jeg ikke helt om jeg kan si meg enig i, da det for meg i større grad oppfattes som en nedverdige ung jente, som på et slags teatralisk vis påberoper seg oppmerksomhet for å illustrere hva samfunnet har gjort med henne. Men performativt er det ingen tvil om at hun utstråler lyst, og viser total mangel på skamfølelse. Amalie Skram skriver i sin anmeldelse om sluttscenen, at det er skjærende å se og høre: ”først fordi vi kjender denne kvindes historie, og dernæst fordi selve det overdrevne i hendes adfærd vidner om, at hendes forrige jeg endnu ikke er helt dødt, at hun må forcere sig op til et overmål af vildskap og råhed, før hun rigtig kan føle sig sin plads voksen (Skram, 1887, s. 11). Det at Albertine blir kastet ut i seksualiteten og voksenlivet på denne måten, kan være en av grunnene til at hun føler hun må overdrive sin adferd for å skjule den skamfølelsen hun egentlig fortsatt kjenner på. Unni Langås referer i *Kroppens betydning i norsk litteratur* til Krohgs eget utsagn. Han forklarte den overraskende slutten med at han selv hadde sett Albertine slik i det virkelige liv, og det hadde grepet han sterkt. Langås skriver videre at: ”Men denne Albertine er åpenbart mer en klisjéaktig versjon av mannlig angst og vemmelse for kvinnens seksualitet enn hun gir innblikk i den moderne kvinnens psykologi eller prostitusjonens sosiologi” (Langås, 2004, s. 158). Hun avskriver dermed Albertine som et bilde på den psykologiske endringen som faktisk har funnet sted, i en ung kvinnes møte med prostitusjonen. Noe av kritikken som kom mot Krohg da romanen ble bannlyst, var at den krenket anstendighet og skamfølelse. Krohg svarte på dette i sin forsvarstale for Høyesterett, at det var Winther og politilegen som hadde skadet skamfølelsen, og gjort slutt på en ung kvinnes blygsel. Han hadde bare vist hvordan det skjedde (i Iversen, 1997). Det kan derfor tilsynelatende virke som at Krohg selv mente at Albertine i sluttscenen har mistet skamfølelsen, ettersom hun nå er blitt prostituert.

Albertines skamskript gjennomgår uansett utvilsomt en stor endring, fra å føle skam av ganske ubetydelige indre og ytre impulser, som tanker og forestillinger knyttet til seksualitet eller søsteren, eller et lite blunk eller et blikk fra en mann, til å tilsynelatende totalt miste skamfølelsen, hvor hun byr seg frem for alle og enhver i sluttscenen.

4.1.2 Klassescriptet

En sterk bevissthet rundt egen klassetilhørighet gjør at mange situasjoner og hendelser raskt fører Albertine inn i visse følelsesscript basert på en grunnleggende mindreverdigfølelse med bakgrunn i klasse- og familietilhørighet. Albertine er svært bevisst på sin egen posisjon i samfunnet, og det er viktig for henne å påpeke at hun for eksempel befinner seg over fabrikkjentene i klassehierarkiet: ”Vil Du, jeg skal gaa med Striktørkle og Hodeplag som en anden Fabrikjente – kanskje?” (Krohg, 1886, s. 5). Men samtidig vet hun svært godt at hun heller ikke er en fin frøken som tilhører borgerskapet. Hun sitter stadig inne og drømmer seg bort, men når hun åpner øynene og kommer på hvor og hvem hun er, får hun emosjonelle reaksjoner av selvforakt, og sier at hun er lei seg sjæl. Hun drømmer om å kunne være fin dame og sprade på Karl Johan uten redsel: ”de er ikke bange for Politiet, for de behøver ikke det, - de hører til en høiere Stand, og de blir aldrig tat, og de har ikke noen Søstre, som har bod i Mellemgata – aa, gid jeg var en fin Dame!” (Krohg, 1886, s. 64). Hun er svært fokusert på omgivelsene, sine egne muligheter og begrensninger, og sammenligner seg selv til stadighet med andre. Dette kan også knyttes til kulturfortellingen eller de narrative emosjonene, som verdsetter klasse, rikdom og familietilhørighet høyt. At Albertine mangler dette som ansees så viktig i datidens Kristiania, gjør at hun ofte føler på en misunnelse overfor de fine damene, og hun gir denne følelsen stor plass. Det at hun stadig minner seg selv om dette, gjør også at det blir svært avgjørende for hvordan hun oppfatter omgivelsene, hvilke relasjoner til andre hun har, og hvordan hun velger å tolke den oppmerksomheten og de tilnærmingene hun mottar.

Klassebakgrunnen fører henne inn i et følelsesmessig *script* som blir determinerende for henne emosjonelt, men også sosialt. Hvordan hun forholder seg til sin bakgrunn, er avgjørende for hvilke tanker og forventninger hun har til seg selv, og deretter for hvilke muligheter hun får. Ofte reflekterer hun over at hun er på en forutbestemt vei: ”Huf, var det ikke ligesom Skjæbnen, at *den* Veien skulde de allesammen” (Krohg, 1886, s. 15). Samtidig som hennes skjebne virker uunngåelig, forsøker hun også i starten av fortellingen å fortelle seg selv at hun har mulighet til å endre den: ” – aajo, hun skulde da tjene noen Penger hun ossaa – det kom bare an paa at ville ossaa være orntlig – det var godt, hu hade Olines Exempel til at afskrække sig” (s. 29). Selvfølelsen og forventningene hun har til seg selv, blir på mange måter styrende for utfallet. Hun er først fast bestemt på å ikke låne regnkåpen til Oline, men ombestemmer seg idet hun hører at det går rykter om at hun har vært innlagt, da hun har sittet inne og sydd i flere uker. Da vil hun gå bort og låne kåpen likevel, og til og med

klippe seg pannelugg: ”naa skulde hun gjøre det – paa *Trass*” (s. 36). Hun har dermed først en viss tro på seg selv hvor hun fokuserer på det hun selv kan kontrollere, og forsøker å minne seg selv på at hun kan avgjøre utfallet. Samtidig lar hun andres oppfatninger bli styrende for sin egen selvfølelse, og hun internaliserer den klassebaserte forventningen, med en påfølgende mindreverdigfølelse, noe som gjør at hun mister troen på fremtidsdrømmene sine.

Klær, antrekk, og hår, er ikke bare nært forbundet med seksualitet og prostitusjon, det er også nært forbundet med klasse. Vi har tidligere sett hvor viktig det materielle er for Albertine, hvordan hun må være antrukket på en viss måte for i det hele tatt å kunne gå ut, og hvordan dette gjenspeiler sosial klasse. Det er for eksempel absolutt nødvendig å ha en ny vårkåpe til 17. mai, hun kan ikke gå bar, for det gjør aldri ”noen fine” (Krohg, 1886, s. 103). ”Hat har jeg jo – saa blir det da ikke rent Fabrikjente heller” (s. 105). Hun går derimot likevel ut uten vårkåpe: ”ossaa alle de andre, som hadde saanne nye Vaarkaaper – hun var ligesom et rent Udskud hun” (s. 114). Hun er noe selvsentrert, og muligens er dette noe hun selv fokuserer mest på. Det er også trolig begrunnet i et tillært nedsettende syn på seg selv fra samfunnet, og et stort behov for å heve seg over fabrikkjentene, samtidig som hun er svært klar på at hun befinner seg under ”de fine”.

Selv om Albertine ofte har nedsettende tanker om seg selv, og føler misunnelse overfor borgerskapet med en påfølgende selvforakt, blir hun også objektivisert utenfra av borgerskapet, og da særlig av mennene. Dette kommer spesielt fram i scenen hvor Helgesen og Smith sitter inne på Grand og studerer Jossa og Albertine utenfor:

Efter en Stunds Forløb sa Smith: ”Der kommer Jossa igjen med den nye Veninden sin – hun har virkelig adskillige Fordele den Veninden – Holdning og et nydeligt Hode – hvad gir du mig for Øinene? – Og saa hoven, som hun ser ut! – Jo, hun er virkelig briljant. Jeg undres, om det er en Træktøs?”

Helgesen reiste sig opp og tok Jalousien lidt tilside: ”Ja, hun er vakker, men altfor rette Skuldre – Brystet er bra forresten – Underdelen ser ut til at være bra efter Besetningen at dømme. Træk? Aa ja, naturligvis – naar hun gaar med Jossa” (Krohg, 1886, s. 59).

De to mennene diskuterer som om de betrakter en vare i butikken som de lurte på om det er verdt å kjøpe. Albertine har også selv til dels internalisert dette synet: ”Gud, det er da fælt ossaa, saa dem glaner – dem lar nok vist være aa se slig på Damerne – ser vi ut som noen simple Tøser vi da?” (s. 66). Ettersom de kanskje ser ut som simple tøser, og ikke ordentlige damer, er det akseptert å bli beglodd. Videre utover i romanen har Albertine også selv internalisert dette objektiviserende synet på seg selv, og blir mer selvopptatt og narsissistisk når hun betrakter og bedømmer sin egen kropp: ”Hun saa til Siden. Nei, der var ingen

Vinduer her i denne fille Brogaden til å speile sig i – bare simple Butiker” (s. 167). Hun betrakter seg også i speilet hjemme: ”Pen figur har jeg ossaa – mye penere end før. Syns du ikke det, Gamla?” (s. 186). Hun begynner å se sin egen ”markedsverdi”, og tenker at dette kan hun bruke til sin fordel, bare hun var litt fornuftig. ”Vel hadde hun vidst aassen hun saa ut i Ansigtet før ogsaa, men naa vidste hun, *hvor* pen hun var” (s. 167). Hun har her internalisert det objektiverende synet til mennene, noe Unni Langås også skriver om:

Albertine har overtatt mennenes begjærlige blick og retter det narsissistisk mot sin egen kropp. Knappt noe sted kommer fremmedgjøringen og objektivering av kvinnen i varesamfunnet bedre til uttrykk enn her, og den ekspropriasjon av kroppen som mennene står for i romanen, blir med dette supplert av en omfattende mental forførelse som forandrer Albertine til det ugjenkjennelige [...] I alle fall fremstår Albertine i denne scenen som et typisk produkt av en kultur hvor kvinnekroppen er til salgs, og hvor både mannen og kvinnen selv er blitt dens kunder (Langås, 2004, s. 157).

Den objektiviseringen som borgerklassen står for, og som fører til følelser av mindreverdighet og selvforakt på bakgrunn av klasse, internaliserer hun dermed etter hvert selv, med sin stadig økende narsissistiske holdning, hvor hun også selv gjør seg til en vare på markedet.

4.2 *Lucie*

Lucie handler ofte etter kulturelt formede *scripts*, men også i stor grad ut fra individuelle *life-scripts* som springer ut ifra hennes klassetilhørighet, fortid og personlighet. Lucie er som Albertine også tilbøyelig til å handle etter faste deterministiske handlingsmønstre og følelsesmessige *scripts*, som blir bestemmende for henne både sosialt og emosjonelt. Et annet tydelig scriptstyrt følelsesmønster i romanen er Gerners sjalusi. Han lar seg trigge av visse indre og ytre impulser, noe som vekker sterke følelsesreaksjoner av sjalusi. Jeg vil derfor også her se spesielt på Lucies følelsesmønster som knytter seksualitet til skam, samt et basert på klassetilhørighet, og deretter på Gerners sjalusi-*script*.

4.2.1 Seksualitet og skam

Irene Engelstad sammenligner Amalie Skram med Vigdis Hjorth i artikkelen *Skam, seksualitet og selyfølelse* (2005), og skriver om hvordan Skram utforsker skammen som sosialt fenomen. Hun skriver at i *Lucie* skildres en kvinne med glede av seksuell utfoldelse, og med en promiskuøs seksualitet. Selv om den er et modig innlegg i datidens debatt om

seksualmoral, mener hun at forfatteren er mindre undersøkende og utforskende når det gjelder skam her enn i de andre ekteskapsromanene. Engelstad skriver om to former for skam, som hun ser spesielt i *Constance Ring*:

Den som er påført av andre og oppleves i forhold til andre, den kan vekke hevn og hat og er knyttet til at normer for sosial og seksuell atferd brytes. Denne skamfølelsen oppstår når en har blitt krenket og nedverdiget. Den rammer fordi det er vanskelig å skille mellom det som er gjort mot jeg'et – og det som er jeg. Den andre skammen er selvpåført. Jeg'et har vært aktivt medvirkende i handlingen som utløser skamfølelsen. Denne skammen ødelegger selvrespekt og selvfølelse (Engelstad, 2005, s. 4–5).

Disse to formene for skam kan også sees i både *Albertine* og *Lucie*. Begge hovedpersonene blir utsatt for krenkende og nedverdiggende handlinger og ord fra andre, samtidig som de også opplever en skam som er selvpåført, og som går ut over deres selvrespekt og selvfølelse.

Lucie har tidligere, før hun møtte Gerner, påført seg selv skam ved det livet hun førte, ifølge borgerskapet og den kulturelle tradisjonen. Men i miljøet hun tidligere tilhørte, var ikke seksualitet forbundet med skam på samme måte, og dette er nok noe av grunnen til at det ikke har gått ut over hennes selvrespekt og selvfølelse i særlig grad, før hun gifter seg med Theodor. Når hun forsøker å få innpass i hans miljø, føler hun at samfunnet pålegger henne en skamfølelse for tidligere å ha vært ”tivolifru”, noe som blant annet gjør at hun tenker at hun alltid vil være Gerner underdanig. Selvrespekt og selvfølelse hos henne kan sies å være sterkere før hun gifter seg med Gerner. Da vet hun at hun er pen, morsom, og litt belest, og at menn og spesielt Theodor ikke kan motstå hennes sjarm. Men etter en tid i ekteskapet, hvor Theodor straffer henne med dager i taushet etter hendelser som han mener er skamfulle, og som påfører både han og henne skam, blir hennes selvfølelse svekket. Hun begynner å kjenne på en skamfølelse, som tydelig er en skam som pålegges henne av Theodor og resten av borgerskapet. Samtidig er det andre igjen, som fru Rejnertson, som nesten klarer å overbevise henne om at hun ikke har noe å skamme seg over, men bare er en seksuelt frigjort kvinne. De sosiale normene for seksuell atferd, og de narrative emosjonene knyttet til seksualitet, er derfor også her avgjørende for erfaringen av skamfølelse.

Etter at Lucie sovner på gata og blir voldtatt, får vi ikke detaljerte beskrivelser av de reaksjonene hun eventuelt øyeblikkelig opplever. Men etter at hun er kommet hjem og har lagt seg i sengen for å prøve å få seg litt søvn, får vi hennes synsvinkel:

Ikke tenke på det. – Bare ikke tenke på det.
Pytsan, det var vel ikke så farlig vel, når ingen vidste om det.
Men hvis hun nu mon havde vært en fin dame, en af dem, som aldrig havde havt med andre end sin mand at gjøre, så havde hun vel dræpt sig efter dette.
Å, om Theodor hadde vidst det (Skram, 1888, s. 126).

Hun er tydelig preget, men sier samtidig bare ”pyttsann”. Noe av det mest sentrale for hennes grad av reaksjon er faktisk at andre ikke vet om det. Så lenge ikke andre vet det, trenger hun heller ikke å føle skam i like stor grad. Det er derfor sentralt at den skamfølelsen hun føler, eller burde føle, springer ut av samfunnet rundt henne, og hvordan de betrakter det som har hendt. Den krenkelsen av egen kropp, og bruddene på normer for seksuell atferd som hun har opplevd, burde vekke hat og hevnløst i henne. Lucie føler derimot ingen nevneverdig skamfølelse etter det hun har blitt utsatt for, ettersom ingen andre vet om det likevel. Da er det ”vel ikke så farlig vel”, og hun trenger ikke å føle skam. Hun poengterer også at hun allerede har vært med andre menn enn sin ektemann, og dette gjør det også mindre farlig. Det er som om hun allerede har krysset den grensen i sin fortid, og allerede har en oppfatning av hva som er jeg’et, og at dette overgrepet dermed ikke endrer den oppfatningen. Hun deler heller ikke de samme oppfatningene som borgerskapet om hva som er skamfullt, og føler derfor ikke skam overfor seg selv i like stor grad. Men hun tenker derimot at det hadde vært langt mer skamfullt om hun hadde vært en ”fin frue”. Hun har likevel fæle minner om mannen, om luktene, og følelsene, og setter seg i badekaret og ”vasked sig med sæbe over hele kroppen” (s. 127). Dette viser at hun til en viss grad har opplevd noe ”skittent” som må vaskes av henne, noe som kan minne om en skamfølelse. Men som hun sier, det verste var at han kanskje var en tukthusfange eller noe lignende, og fokuset er ikke like sterkt på krenkelsen av sin egen kropp. Etter denne badescenen fantasierer hun om å gå med Knut på gaten som sin elsker, før hun deretter drømmer om å gå ut i sin nye kåpe. : ”Bli kvit denne hodepinen, så hun kunde komme ud og gå i sin lange nye vinterkåbe og muffen med sløjfebesætningen og det grå flattérsløret” (Skram, 1888, s. 130). Irene Engelstad skriver at Lucie tidvis skildres med en avstand, og spesielt etter denne hendelsen, og ”dermed har Skram framstilt den sanselige kvinnen som en temmelig overflatisk person, som ikke engang merkes særlig av en voldtekt” (Engelstad, 1984, s. 107).

Etter at Lucie avvises av Knut, skjer det en endring i henne, hvor hun ser sine tidligere handlinger og levemåte i et nytt lys. Engelstad skriver følgende om at hun nå føler skamfølelse og får manglende selvrespekt: ”Hun ser seg ikke lenger med fru Rejnertsons øyne som erotisk frigjort kvinne, eller med Tivolimiljøets selvfølgelige akseptering av seksuell utfoldelse. Nå betrakter hun seg selv som en synderinne overfor Gud, som en som gjennom sin seksuelle atferd har forbrudt seg og derfor trenger tilgivelse” (Engelstad, 1984, s. 97), og hun skriver at også her presenteres Lucie med stor ironi og distanse fra fortelleren. Dette er ikke et *script* hun har vært i tidligere, og det kan sies at hun nå innarbeider et nytt emosjonelt *script* hvor seksualitet nå også hos henne knyttes til skam. Engelstad skriver også

at oppfatningen er at kvinnelig seksualitet er syndefullt, og knyttes til skam i det borgerlige og i det religiøse miljøet, mens i tivolimiljøet og i det radikale miljøet er det derimot akseptert og betraktes som noe naturlig (s. 97). Men Engelstad problematiserer denne oppfatningen, ettersom Skram fremstiller det på en noe tvetydig måte. Hun skriver at det i fortellerholdningen og i fortellemåten kommer til syne en tvetydighet overfor Lucies sanselighet. ”Når Skram har skildret en seksuelt frigjort kvinne, legger hun fra fortellersynspunktet inn en avstand til denne kvinnen. Dette står i sterk kontrast til fortellerens nære forhold til den seksuelt hemmete Constance Ring i debutromanen” (Engelstad, 1984, s. 106–107). Fortelleren er derfor nokså avslørende overfor Lucie etter voldtekten, hvor hun ikke føler noe særlig skamfølelse. Men den samme distansen legges også inn når hun vender seg til religionen, hvor hun da føler mye skam og skyldfølelse.

Lucie sier i slutten av fortellingen til seg selv at dersom det nyfødte barnet har føflekken, dør hun. Hun orker ikke ”gå der og se på en fremmed mands barn, det vilde være som en straf og en forbandelse over hende for hendes syndige livs skyld” (Skram, 1888, s. 207). Skjølingstad mener at føflekken på barnet Lucie føder, er et tegn på skam. Hun skriver at marerittene hun har etter voldtekten, og om at barnet hun venter skal ha føflekken, ”kommer til uttrykk ved Lucies tiltagende følelse av urenhets som hun har hatt siden voldtekten. Hennes streben etter å bli syndfri og ren blir med barnets føflekk avkreftet” (Skjølingstad, 2000, s. 65). Det er tydelig at Lucie får en tiltagende følelse av skam og urenhets utover i fortellingen, og da avtalen hun gjør med Gud ikke går i havn, og gutten likevel fødes med føflekken, får hun det endelige beviset på at hun har levd et syndefullt liv, og at hennes skamfølelse er berettiget.

Seksualitet er derfor i ulik grad knyttet til skam hos Lucie gjennom fortellingen. I begynnelsen har hun ikke innarbeidet det emosjonelle scriptet som knytter skam så nært opp mot seksualitet. Men etter en tid i ekteskapet og et mislykket forsøk på å komme inn i den borgerlige kretsen, endres hennes oppfatninger. Med voldtekten og frykten for å bære en annen mands barn, i tillegg til avvísningen fra Knut, ser hun seg selv i et nytt lys, som en synderinne som trenger tilgivelse. Hun innarbeider dermed et nytt emosjonelt og religiøst forankret *script* hvor seksualitet er nært knyttet opp mot skamfølelse. Det endelige beviset for at hun har levd et ”skamfullt” liv får hun deretter med føflekken på det nyfødte barnet.

4.2.2 Klassescriptet

Påminnelser om Lucies klassebakgrunn kan vekke sterke emosjonelle reaksjoner hos henne. Theodor vet å spille på hennes bakgrunn for å trykke henne ned, noe som blant annet kommer frem da han konfronterer henne med at hun i et selskap hadde sagt at hun likte saus med trøfler bedre. ”Hvor kjender Du trøfler fra, Du? Vil Du kanskje bilde ind, at Du er opdraget med trøfler og den slags?” (Skram, 1888, s. 39). Dette skaper sterke emosjonelle reaksjoner hos henne: ”Lucie følte sig tilintetgjort. Dette med trøflerne var svært flout, og hun vidste godt, hun havde sagt det for at gjøre sig til. Hennes ansigt brændte, mens hun stod derborte ved døren og tegnede streger på gulvteppet med spidsen af sin sko” (s. 39). Theodor klarer å ”tilintetgjøre” henne med sine bemerkninger, og hun blir svært flau og skamfull av å bli avslørt, og av hentydninger til sin bakgrunn. Dette er noe av det som senere vekker hevn og hat i henne, og gjør at hun etter hvert motsetter seg Theodor i stadig større grad.

Mange slike mer eller mindre direkte hentydninger til klasseforskjellen gjør at Lucie setter seg i en slags forsvarsposisjon. Dette kommer blant annet frem da hun blir oppmerksom på noen tjenestepiker som står og hvisker utenfor leiligheten, og hun tar dette i verste mening. ”Ja, værsgo, glan bare Dere, det gjør mig ingentingen.’ Lucie slog på nakken. ’Nej nå mener jeg! Uforskammet tøsepak, stå og peke på folk” (s. 8). Hun går raskt inn i et forsvarsscript, og får behov for å hevde seg selv når hun blir sett ned på av andre.

Lucie forsøker til en viss grad å fornekte sin bakgrunn, noe som har sammenheng med at hun føler at klassetilhørigheten i stor grad blir bestemmende for henne. Dette gjør henne også disponert for å la seg bestemme av visse følelses- og handlingsforløp forbundet med klasse. Etter at Lucie blir avvist av Knut, blir hun som nevnt flau og skamfull over å ha latt seg forføre av han. Det er da hun virkelig mister alt av selvspekt, og føler stor skamfølelse over det livet hun har ført. Hun kan her sies å være aktivt medvirkende i handlingen som utløser skamfølelsen, noe som gjør at det i så stor grad er ødeleggende for selvspekt og selvfølelse. Hun innser at hun har handlet galt og latt seg forføre av en annen mann, og at det er dette som har ført til at hun har havnet der hun har gjort. Hun erkjenner dermed at hun aldri kan bli som de ekte borgerlige fruene. Hun er fanget i et slags klassescript, eller et determinert forløp for henne, hvor noe annet heller ikke er ventet av henne: ”Mandfolk og slike som jeg kan aldrig være dydige. For det første, så venter ingen det af os, og for det andet hænger vanerne, ved os fra før af” (Skram, 1888, s. 203). Denne klassebaserte forventningen til henne, blir bestemmende for henne ikke bare sosialt, men også emosjonelt. Det er avgjørende for hvilke tanker hun har om seg selv, og om hvordan det forventes at hun

skal handle, og dermed til sist også handler. Det er denne avvisningen, og deretter selvbekreftelsen i ettertid, som er utløsende for hennes tanker om å kunne få tilgivelse for sine synder. Hun ser på seg selv som et produkt av arv og sosiale omstendigheter, hvor hun ikke har mulighet til å ta ansvar for sin egen skjebne eller være ”dydig”. Det at hun er pen, og samtidig ikke av finere familie, er også en av årsakene til at det ikke kunne ende noe bedre med henne: ”At være vakker, var en stor fare og fristelse. Bare hun hadde vært stygg, så ingen hadde set på den vej hun gik. Eller også fint født. For hvad havde hun nu igjen for det? Elendighed og ulykke på alle kanter. – Og så fuld af synd da!” (s. 205). Hun er altså fanget i et klassescript, da spesielt som en ung og vakker jente, hvor hun mener at hun ikke har mulighet til å handle på noen annen måte. Hun handler ut ifra sine egne og andres forventninger til henne, og det emosjonelle er her avgjørende for det sosiale. Lucies følelses- og handlingsmønster baserer seg på at hun er et objekt som ikke har mulighet til å endre sitt eget liv. I motsetning til hos Albertine, er denne objektstatusen allerede internalisert hos Lucie i starten av fortellingen, trolig mye på grunn av sin bakgrunn som statistinne i Tivoliet, og på grunn av klassebakgrunnen. I starten av fortellingen kan man blant annet se at hun betrakter seg selv i speilet, men med Theodors mannlige blikk (s. 7). Etter at hun gifter seg, objektiveres hun deretter ytterligere av borgerskapet. Engelstad skriver: ”Skram viser slik at Lucies objektstatus stikker temmelig dypt. Hun er fanget i en narsissisme som gjør at hun ser seg selv som erotisk objekt, hun bedømmer seg selv med andres blikk og hun betrakter seg selv som et produkt av arv og sosiale omstendigheter” (Engelstad, 1984, s. 106). Videre skriver hun at: ”Lucie lar seg ødelegge ved at hun ser seg selv med andres blikk og selv har et negativt forhold til sin egen bakgrunn” (s. 108).

På samme måte som vi kunne se hos Albertine, objektiverer borgerskapet henne, og betrakter henne som ”tivolifru”, men hun gjør det også selv og har også selv internalisert dette klassescriptet. Det er nærmest innlært at hun må se ned på seg selv, men det er ikke bare borgerskapet som pålegger henne dette, det er også selvpålagte emosjoner som følge av en narsissisme og selvbevissthet som medfører selvforakt og selvhat.

4.2.3 Gerners sjalusiscript

En stor del av problemene i Lucies og Theodors ekteskap springer ut fra Theodors sterke sjalusi og behov for å kontrollere og oppdra henne. Hans sjalusi kan sies å være scriptstyrt, der kombinasjoner av impulser følges av tilhørende reaksjoner i bestemte anledninger. Selv om fokaliseringen hovedsakelig følger Lucie, er det også passasjer med lengre innblikk i

Theodors følelsesliv. Vi får innsyn i, og en slags begrunnelse for, hvorfor han handler som han gjør. Han slites mellom en rekke skiftende følelser, og skulle ønske Lucie visste hvordan det tærer på han, og hvordan sjalusien ødelegger han:

Hun skulde vide, hvor tit jeg behersker mig, og hvad det koster mig. Hun skulde vide for en gift jeg går med i blodet, hvordan jeg slides sønder og sammen af denne strid mellem disse forskjellige stemninger, der minut for minut slår om, fra lykke til lede, fra glæde til nag, fra elskov til væmmelse, at tanken om de andre, som har havt hende, altid sniger sig imellem os og lægger sig over meg som et mareridt, så hjertet blir stivt og koldt, at den mindste skygge af anledning er nok til at det flommer over hos mig og kvæler hvert gran af glæde for mig (Skram, 1888, s. 118).

Han er sint, men deretter øm og sier til seg selv ”hvor kan Du vove at tenke noget så nedrig om hende – om Lucie, som er din hustru, og som elsker Dig” (s. 120) og føler stor sorg: ”Tårene strømmet ned og væded hans fingre, han tog lommenørklædet op og tørred sig. ”Havde jeg endda mod til at skyde mig en kugle for panden og fri hende for hendes livs plage og ulykke. For det *er* jeg” (s. 121). Theodor er svært glad i Lucie, men samtidig så sykkelig sjalu og plaget over hennes fortid, at dette skaper et ønske om å forandre henne, og gjøre henne uskyldig igjen, slik at hun kan passe inn i hans verdensbilde og det miljøet han tilhører. Impulskildene for hans emosjonelle reaksjoner kan ofte være av indre karakter, som her hvor ”tanken om de andre som har havt hende” er nok til å fremprovosere sterke emosjonelle reaksjoner. Andre ganger er impulskildene av ytre karakter, som når Lucie hilser høflig på en mann på gaten, eller hjelper en eldre herre med paraplyen. Alle disse emosjonelle responsene kan sies å inngå i et sjalusiscript hos Theodor, hvor enhver positiv emosjonell tilstand på et øyeblikk kan snus, som følge av indre eller ytre impulser, til en negativ følelse farget av sjalusi, som sinne, nag, eller væmmelse.

Jeg vil i det følgende diskutere hvorvidt dette er et individuelt *life-script* for Theodor, eller om det har bakgrunn i kulturelle konvensjoner. Skjølingstad skriver at Theodor ønsker å forvandle Lucie til en uskyldig kvinne, og at ”det er Theodors streben etter å gjøre Lucie tilsynelatende uskyldig igjen, som fører til hennes sinnslidelse og død” (Skjølingstad, 2000, s. 58). Men det kan diskuteres hvorvidt hans prosjekt og sjalusiscript er motivert av indre faktorer, eller om Theodor heller ønsker å gjøre Lucie uskyldig igjen på grunnlag av de narrative emosjonene som verdsetter renhet og uskyld. Skjølingstad kommer senere inn på Theodors ytre motivasjon for handlingene sine, og skriver at: ”Theodors ønske om den perfekte kvinne springer ikke bare ut ifra *hans* behov, men også fra en forventning som ligger i det miljøet han tilhører” og videre: ”Theodor blir med dette ikke lenger et subjekt som viser evne til å handle, men et objekt og offer for konvensjonene i det borgerlige miljøet” (s. 62). Dermed fremhever hun også det faktum at han er en slags brikke i den større

kulturfortellingen, og ikke et selvstendig handlende subjekt. Men noe hun ikke poengterer, er at Theodor i andre anledninger viser evne til å kunne handle på tross av det samfunnet forventer av han, blant annet idet han bestemmer seg for å gifte seg med Lucie. Han må her gå noen runder for å overtale seg selv: ”Han var jo en uafhængig mand i alle deler, havde penger nok og en god stilling, og hans forældre var jo døde derborte i Bergen, og hans søskende bode jo ikke her. Ja, naturligvis skulde han gifte sig med hende. Han vilde ha gjort det forlængesiden, hvis der ikke havde vært det med hennes fortid” (Skram, 1888, s. 19). Han viser derfor evne til å kunne ta egne valg, på tross av forventningene fra familie og omgangskrets. Sjalousien og vemmelsen over hennes fortid kan nok likevel sies å være styrt både av forventningene fra samfunnet, og hans personlige streben etter og behov for å forvandle henne. Kulturfortellingen fremmer den ”rene” kvinnen før ekteskapet, noe som Lucie avviker fra. Samtidig er det nok også noe begrunnet i klasseforskjellen, ettersom Theodor betrakter Lucie som sin eiendom; ”Dette skjønne, frodige legeme var hans ejendom og havde tilhørt ham, ham alene i over fire år” (s. 197). I tillegg er det nok også noen personlighetstrekk i Theodor, som denne ”giften” han går med i blodet, som samlet resulterer i hans sjaluiscript. Hans sjaluiscript fungerer også som et determinert og uforanderlig mønster, i tråd med den naturalistiske ideologien. Dette bestemmer Theodor ikke bare sosialt, men som vi kan se også emosjonelt, og er noe han ikke kan komme ut av. Deler av Theodors *script* har altså bakgrunn i klasse og kulturelle konvensjoner, men kan også sies å være et individuelt *life-scripts* som er dannet i hans liv, og som han handler ut ifra for å løse bestemte følelsesmessige problemer. Idet Lucie ligger for døden i sluttkapittelet, gjør Theodor seg noen tanker om hele deres samliv. Han kommer frem til at han ikke har noe å bebreide seg selv for, han hadde hele tiden strebet for å få noe godt ut av deres ekteskap. ”Når det ikke var lykkedes bedre, var det ikke hans skyld, men dels hendes egen, dels noget, der havde vært stærkere end han selv, dette, at han ikke havde kunnet glemme hendes fortid” (Skram, 1888, s. 227). Han mener altså selv at dette sjaluiscriptet han handler ut ifra er sterkere enn han selv, og noe han selv ikke kan kontrollere.

5 Emosjonelt hegemoni – Affekt og makt

Patrick Colm Hogan hevder i ”A Note on Ideology” at ideologi, som en kompleks sammensetning av mål og oppfatninger oftest opptrer i forbindelse med et sosialt hierarki, hvor ideologien fungerer for å opprettholde det nåværende sosiale hierarkiet. Dominant ideologi skaper ifølge Hogan dominant sosialt hierarki (i Andersen, 2016). Både Albertine og Lucie er underlagt et sosialt hierarki i samfunnet og i hjemmet, mye som følge av en dominant ideologi. De er underlagt maktstrukturer hva gjelder både kjønn og klasse, og er begge klar over sin underdanige posisjon i mange av deres medmenneskelige relasjoner. Den konservative kristendommen, sedelighetskulturen og de klare klasseskillene rådet i samfunnet som dominant ideologi, noe som igjen skapte et sosialt hierarki. Andersen skriver at spørsmålet om emosjonalitet og makt er sentralt i et studium av affektiv narratologi. Emosjonelt hegemoni skaper sosiale strukturer ikke bare på familiearenaen, men også i fellesskap generelt, inkludert kulturelle og politiske fellesskap. Her viser han blant annet til filosofen Alison M. Jaggar og det hun kaller ”Emotional Hegemony and Emotional Subversion”. Hun skriver om hvordan følelser er sosialt konstruerte, historiske produkter, og merket av samfunnet som har skapt dem. Dette ligger nært opp mot Nussbaums synspunkter om narrative emosjoner, men Jaggar legger også til at de rådende normer og verdier i et hierarkisk samfunn, tjener den dominante gruppens interesser, noe som i vårt samfunn tilsvarer den hvite rike mannen. Det emosjonelle hegemoniet bidrar til å forme ”emotional constitution” på bestemte måter, som samfunnet dermed selv sørger for å opprettholde (i Andersen, 2016). Det er flere (hvite) rike menn som har makten i konstellasjonene Lucie og Albertine befinner seg i, der de som både kvinner og av lavere klasse er nederst i det sosiale hierarkiet. Dette foregår både i den hjemlige familiesfæren og ute i samfunnet ellers, og fungerer bestemmende for dem ikke bare sosialt, men også emosjonelt.

Ifølge Jaggar fungerer det emosjonelle hegemoniet på to måter. For det første utøves den hegemoniske makt ved utgrensing av det hun kaller *outlaw emotions*, eller ikke-aksepterte emosjoner. Personer som opplever *outlaw emotions* ofte, er gjerne undertrykkede personer eller folkegrupper i samfunnet. For det andre utøves den hegemoniske makt ved de internaliseringseffektene som den dominante ideologi produserer. Samfunnets medlemmer påvirkes direkte og indirekte til å ta innover seg den dominante ideologiens emosjonelle ”constitution”. Når ukonvensjonelle emosjonelle reaksjoner oppleves av isolerte individer, blir undertrykkelsen under det emosjonelle hegemoniet spesielt ødeleggende. Man kan da

oppleve at man blir forvirret, ute av stand til å sette ord på sin opplevelse, og til slutt tvile på sin egen forstand. De bør derfor slå seg sammen og skape fellesskap med andre *outlaws*, ifølge Jaggard (1992) i (Andersen, 2016, s.135–139). Jeg vil videre diskutere hvem som er makthaverne i samfunnet og relasjonene som Lucie og Albertine er en del av, hvilke internaliseringseffekter fra den dominante ideologien de blir utsatt for, og om mye av deres følelsesliv avskrives som *outlaw emotions*.

5.1 *Albertine*

Albertine er underlagt maktstrukturer både i samfunnet og i hjemmet. Hun befinner seg særlig i tre asymmetriske maktforhold med tre menn som har ulik makt over henne på ulike arenaer. Farens emosjonelle hegemoni opprettholder den sosiale strukturen i hjemmet, Helgesen har både et sosialt og emosjonelt overtak over Albertine og representerer borgerskapets hegemoni, mens Winther står i en særegen maktposisjon fordi han har formell myndighet til å utøve makt på vegne av samfunnets dominante ideologi.

5.1.1 **Farens emosjonelle hegemoni i hjemmet**

I romanen møter vi et tradisjonelt kjønnsmonster, hvor det sosiale hierarkiet i hjemmet ledes av mannen, noe som var vanlig på denne tiden. Albertines far jobber på en fiskebåt og er mye borte. Han er også alkoholiker, men ellers lite fremtredende i fortellingen. Det som likevel kommer frem i fortellingen, er hans trusler, hans maktutøvelse og familiemedlemmenes minner om dette. Han utøver sin makt med vold for å opprettholde sitt hegemoni i hjemmet. Når faren er borte, er det nok at moren minner om hans trusler: ”du klipper ikke Pandehaar paa dig, Tina – du gjør det ikke – du vet, aa Far dængte Oline, da hun hadde gjort det” (Krohg, 1886, s. 37). Da Oline ble prostituert, ville faren ikke vite av henne, og navnet hennes skulle heller ikke nevnes i hjemmet. ”Osså den Gangen vi maatte liste os op paa Sygehuset til a’, da hu’ laa der, for han vilde slaa vors kvæk ihjel, sa’ en, om vi gik dit” (s. 25). Han aksepterer heller ikke at Albertine føler sorg over søsterens skjebne: ””Aa er det, du graater for?” spurgte Far”...” – hun sa det, og saa fik hun en Ørefik, for han havde sagt, at han ikke vilde høre Olines Navn, sa han” (s. 20). Albertine kan ikke tro at søsteren sin som en gang var den flinkeste og snilleste, har endt opp der, og føler et tap av ”den Oline, som hun havde været gla’ i –” (s. 16). Faren vil derimot ikke akseptere at Albertine får en

følelsesmessig reaksjon over å ha ”mistet” søsteren, og avskriver dette som *outlaw emotions*. Han handler i tråd med et *script* basert på samfunnets ideologi, hvor de prostituerte ble avskrevet, og han skamlegger og utestenger Oline fra hjemmet.

For å unngå at Albertine skal ende opp på samme måte, er han svært kontrollerende når han er hjemme, og blir svært sint over nye kåper og hatter, noe som har en symbolsk betydning utover å være nye klær.

Gamlen var kommet hjem fra Ishavet Torsdagen efter og havde drukket sig fuld hver Dag og vært rasende sint over Vaarkaapen og Hatten og alting, men især over Jersey-livet og Snorebroderiene paa det. Han truede hende med Prygl, naar hun havde vært sent ude om Aftningen, og en Dag, da hun trods hans Forbud tok Jersey-livet paa, reiste han sig op fra Bordet, hvor han sad med Brændevinsflasken, og gav hende en ordentlig Dreis paa Øret (Krohg, 1886, s. 163).

Albertine har protester i seg mot hans maktutøvelse, og hun begynner gradvis å motsette seg hans regime ved å kle seg imot hans regler, selv om hun vet at hun risikerer voldelige sanksjoner. Faren ser likheten til søsteren, og er derfor svært streng mot henne, spesielt når det gjelder klær og hår og alt som kan føre henne gradvis inn i prostitusjonen. Selv om hun lever med frykt og redsel for farens sanksjoner, har ikke disse voldelige forsøkene på en installering av ideologien den effekten som faren er ute etter. Hun internaliserer ikke ideologien, men får heller stadig flere emosjonelle protester i seg.

5.1.2 Winthers og politiets makthegemoni

Reguleringen av prostitusjonen for å hindre spredning av kjønnssykdommer, innebar jevnlig gynekologisk undersøkelse av de prostituerte, noe som politiet på denne tiden fikk myndigheten til. Politiets maktområde ble derfor utvidet, og politiets spanere rundt om i gatene gjorde at kvinnene ikke kunne bevege seg fritt, uten frykt for å bli pekt ut som prostituerte. Politiet fikk derfor svært stor makt, og i *Albertine* gjelder dette politifullmektig Winther spesielt, ettersom han hadde ansvaret for registrering av de prostituerte i Kristiania. Winther går stadig og følger med Albertine i byen, og denne stadige overvåkingen er en del av hans maktutøvelse overfor de mer ”utsatte”. Men hans makt rammer ikke de borgerlige frøknene.

Hvordan han utnytter sin makt som politifullmektig, kommer spesielt frem i scenen hvor han har innkalt Albertine til samtale, hjemme i sin egen leilighet. Hun tør selvsagt ikke annet enn å møte opp der til bestemt tid. Han skjenker henne deretter så full at hun sovner, for å få full makt og rådighet over henne. Den virkelige objektiviseringen skjer etter hun har sovnet inn, og han betrakter henne som en maler betrakter sitt motiv:

Han vilde ønske, at han var Maler, eller at han havde en Maler her. – Hvor hun var vakker – formelig en Skjønhed – ja, han vilde slet ikke vige tilbage forat bruge Ordet Skjønhed!
”Skuldrene lidt for brede.”

Men det gjorde ingenting, syntes han – og Haanden lidt for stor, men Partiet over Knogeterne meget fint alligevel. Helgesen var en stor, stor Tosk, hvis det var sandt, hvad han havde fortalt ham, at han ikke havde rørt hende, en stor, stor Tosk.

Han bøiede sig frem og saa rigtig nøie. Skulde Næsen være lidt for spids – nei, Helgesen var en stor Tosk (Krohg, 1886, s.156–157).

Han ser henne som et objekt som han har full råderett over, og leter etter utseendemessige forklaringer på hvorfor Helgesen ikke allerede har utført sin ”rett” og rørt henne. Han sammenligner henne med sitt bilde av den ideelle kvinnen, og ser ingen grunn til å ikke ta seg til rette om hun oppfyller hans ”standard”. Hans autoritet overfor henne kommer tydelig fram: ” - det var noe ved ham, ligesom om han var en rigtig streng Lærer” (s. 158), og han har et stort overtak: ”Kan jeg faa Lov aa gaa naa – ?’ Men det var, som om hun bad om noe galt, og hun næsten skammede sig for at gjøre det – og hun vidste, mens hun bad, at hun ikke vilde faa Lov” (s. 158). Han misbruker sin autoritet og politimyndighet til å si at det er best at hun ikke går, ”for saa kommer Du paa stationen” (s. 158). Deretter voldtar han henne og tar fra henne hennes ”uskyld”, og hun begynner deretter å være sammen med han og gå i selskaper hos han. Etter dette skjer det en endring i henne og i deres forhold, og hun er ikke lenger redd han:

Hun maatte rigtig le forresten, naar hun tænkte paa, hvor gælen Winther havde vært – han havde jo næsten krøbet bortover Gulvet, for at hun skulde bli der, og hun havde ikke strax sagt nei, for hun syntes, det var Morro at se ham bære sig slig, han, som hun havde vært saa livande ræd for – nei, hun maatte rigtig le af sig sjæl, naar hun tænkte paa hvor ræd hun havde vært Politiet bestandig før. Pyt san! (Krohg, 1886, s. 166–167).

Winther har nok fått visse følelser for Albertine, og hun får dermed et visst emosjonelt overtak. Det eneste hun fortsatt er redd for er ”dokteren der oppe”, mens Winther har mistet sin makt over henne, og er ikke lenger en trussel. Selv om hun har den siste trusselen om visitasjon hengende over seg, innbiller hun seg at hun er kommet i en lederposisjon, hvor hun har makt over eget liv og hvem hun vil omgås: ”Flere fine Herrer havde stanset og stirret paa hende, mens hun var gaatt rolig forbi. De maatte nu ikke tro, at hun krøssede dem heller” (s. 189). Hun ler av hvor redd hun hadde vært for politiet idet hun er ute på dans på Fredriksborg. ”Og indenfor der, lige ved Døren, stod Winther i Uniform – men trodsig og fast saa hun ham lige ind i Øinene og hilste. ’Ta mig, om Du kan.’ – Han hilste ikke igjen” (s. 190). Hun erter og provoserer han, selv om det fortsatt finnes noe redsel igjen i henne: ” – er det da ingen her, som jeg kan danse med? – Skulde hun gaa hen og spørge Winther om han

vilde – bare for at ærte ham? – Gud, nei, han vilde bli for sint – det turde hun alligevel ikke” (s. 190). Noen dager senere kommer det en politikonstabel på døren, for å gi Albertine en innkallelse. Albertine gjentar her for seg selv: ”Å ja, politiet – pytt sann – det var i gamle daer det, en var redd for det – ” (193). Det er likevel tydelig at hun er redd: ””Innkaldt, jeg? Det drar ut har jeg tænkt!’ Hun var ligblek, men rynkede Øienbrynene i Sinne” (s. 193).

På stasjonen blir hun kalt inn til Winther, som forteller henne at det er mottatt klager på henne, ettersom hun har vært ute flere netter sammen med en sønn fra en av byens beste familier. Han åpner for et kompromiss dersom hun lover å forbedre seg, men til tross for situasjonens alvor og den asymmetriske maktbalansen svarer hun ikke, men bare ler av han.

”Ler De? De vil nok snart faa noet at le af! – Jeg tænker, det er bedst, De kommer ind til Lægen. – Hvad siger De om det?”
Hun var bleg og lo. Hun hørte nok, han talte om Lægen, men – vilde han lade, som han aldrig havde set hende før – *han*? Hun syntes, hun saa ham staa foran Vaskevandsbollen igjen. – Han bet sig i Leben.
”Jeg hagde tænkt at lade Dem gaa gjennem denne Døren,” han pegte paa en Dør til Venstre, ”saa var det ingen som saa Dem.”
Hun lo høit. ”Er vi blet Dis naa da, Emil?”
Han gikk fort hen og rev Døren op.
”Fredriksen!”
Konstabelen kom ind.
”Før hende ind til Lægen!”
Albertine lo. ”Du Emil, Du har glemt en Natskjorte og et Par Tøfler hos mig – vil Du ikke komme og hente dem?”
”Tag Dem i agt, De,” sa han koldt. ”Holder De paa længere med denne Maaden at snakke paa her, saa gaar det Dem endnu værre.”
”Mangelsgaard, vel,” sa hun og lo (Krohg, 1886, s. 105).

Det er påfallende hvordan hun motsetter seg makten ved å tiltale han som Emil, og ved å referere til hans besøk som en bekjent, selv under disse omgivelsene. Det er først idet hun blir ført inn til legen, at situasjonens alvor går opp for henne og hun får panikk. Hun trygler om å få slippe, med lovnad om at hun aldri skal gå ut mer. Hun utnytter imidlertid ikke denne lille motmakten hun har ved at Winther nok er tiltrukket av henne, og hun dermed har noe han vil ha. Han sier først at hun kan slippe legen dersom hun lover å forbedre seg. Han vil demonstrere at han har makt over hennes skjebne, ettersom det er han som kan bestemme hvorvidt Albertine skal undersøkes av legen og protokollføres som prostituert, avhengig av om hun oppfører seg slik som han ønsker. Albertine har trass og protester i seg, i tillegg til sin skjønnhet som Winther beundrer. Hun bruker likevel ikke sin lille motmakt slik hun kunne, og Winther blir henne overlegen når han bruker politimyndigheten for å kontrollere henne. Han presenterer samfunnets dominante ideologi som avskriver arbeiderklassejenter og prostituerte som *outlaws*, og han bruker systemet i sin maktutøvelse, for å opprettholde det emosjonelle hegemoniet.

5.1.3 Fredrik Helgesens emosjonelle og sosiale makt

Helgesen vil være hyggelig mot Albertine, og hjelpe henne så hun ikke går ”den alminnelige veien”. Han er en ”fin” herre fra borgerskapet, og ”penest og finest klæd af dem alle sammen” (Krohg, 1886, s. 132), ifølge Albertine. Han er også betatt av Albertines skjønnhet og mener at hun er såpass pen at hun kan gifte seg med en mann som er litt velstående, så lenge hun ikke er dum og kaster seg vekk. Albertine har derimot mye å lære, og han vil vise henne hvordan en fin dame holder under armen, snakker pent, og ellers oppfører seg. Han har et stort overtak både emosjonelt og sosialt, og Albertine inntar en underdanig posisjon hvor hun ønsker å ta til seg alt han kan lære henne. ”Ja – Gud – jeg vil saa fælt gjerne lære aa snakke fint saa. Tak skal – De – ha. Bare si’ mig mer saa’nt, saa er – De – snil” (s. 134), og hun mener at ”han var saa klog og hadde Greie paa alting i Verden” (s. 138). Han representerer borgerskapets emosjonelle hegemoni, og han ønsker at Albertine skal internalisere de riktige manerer og etikette, men også hvordan man viser eller undertrykker følelser utad.

Selv om hun liker han godt, er hun likevel nokså sikker på at han ikke vil gifte seg med henne på grunn av hennes klassetilhørighet, og hennes innarbeidede ”klassescrypt”, gjør seg gjeldende igjen. ”Aa, gid hun havde vært en fin og rik Dame af bedre Folk som frk. Møller – kanskje han da havde blet forlibt i hende og havde giftet sig med hende” (s. 140). Helgesen har derimot ikke så mye penger selv, og er nok trolig nødt til å bryte med Albertine fordi han heller vil gifte seg med frk. Møller, som er svært velstående. Han avslutter derfor forholdet med Albertine ettersom; ”jeg er ikke mere saameget Herre over mig selv, som jeg trodde, jeg var lige overfor Dig” (s. 143), og folk har begynt å snakke. Han uttrykker at han ikke lenger har kognitiv kontroll over følelsene sine for Albertine. Følelsene for frk. Møller er trolig mer intensjonalt styrt. Han vil dermed fremstå som den hederlige parten, og sier til Albertine at ”en hæderlig Mand holder nemlig op i Tide”, og hun ”trodde det var rigtigt fordi han sa det” (s. 144). Hun kan ikke si nei til han, så hun sier at det sikkert er bra at det endte som det gjorde. Det er derfor tydelig at han har stor makt over henne, både emosjonelt og sosialt, og at han har stor mulighet til å påvirke hennes handlingsmønster, følelsesmønster, og oppfatninger av verden.

5.2 Lucie

Lucie befinner seg først og fremst i et hierarkisk maktforhold i sitt hjem og ekteskap, hvor Theodor går inn i en oppdragerrolle og betrakter henne som sin eiendom. Hun er isolert og har ingen andre *outlaws* rundt seg som hun kan betro seg til, eller slå seg sammen med. Dette gjør at hun må kjenne på sine ikke-aksepterte emosjoner omtrent uten støtte fra noen andre. Som tidligere sett har hun hatt lite kontakt med Nilsen og tivolimiljøet etter at hun giftet seg, foruten den kvelden hun tilbragte hjemme hos henne. Her så vi jo også hvor emosjonelt utslagsgivende dette besøket og kontakten med gamle venner og kjente var for Lucie. Fru Rejnertson kunne vært en venninne for henne, men deres usymmetriske maktforhold står i veien for dette. En annen mann som har mye emosjonell makt over Lucie er Knut Rejnertson. Han leker med følelsene hennes, men lar seg skremme av hennes frisinnethet, og bruker hypnose for å ta kontrollen tilbake.

5.2.1 Gerners makt og oppdragelse

Lucie er underlegen sin mann både på grunn av kjønn og klasse. Hun er fra før ekteskapet inngås, klar over den posisjonen hun befinner seg i, og minner seg selv på at hun skal være underdanig overfor Theodor om de skulle gifte seg, ”ossen han så var, og ossen han så behandlet hende, for hun kunde jo ikke vente for mye heller” (Skram, 1888, s. 11). Dette er betegnende for starten av ekteskapet deres, hvor hun føyer seg etter hans ønsker etter beste evne, uten noen særlige protester. Han prøver å oppdra henne og endre atferden hennes til det bedre, slik at hun kan passe inn i hans verden. Når hun ikke oppfører seg som han ønsker, eller kommer med tilsvar, består hans sanksjoner for det meste av total stillhet og ignorering, gjerne i flere dager.

Det måtte tages med strengthed, rykkes op i spiren; hun måtte lære engang for alle, at *sligt* gik ikke an. Var *det* den takknemmelighed, hun skyldte ham? Nej, hun måtte undskylde, korreksing af *hende* tålte han ikke. Hun skulde få føle, hvad hun havde gjort. Han vilde nok tilgi hende, men først skulde hun straffes eftertrykkeligt (Skram, 1888, s. 86).

Etter dager med ”eftertrykkelig” straff, blir Lucie gjerne så ”forpint og elendig, at hun var rent ude af sig selv” (s. 87), og det ender med at hun til slutt må tryggle og be om hans tilgivelse. Hans makt illustreres stadig av at hun går ned på knærne for han, og hennes underdanighet kommer tydelig fram: ”Så gikk hun bort og la seg på kne foran Theodors seng,

strøk ham varsomt over hånden og hvisket: 'Å lejt det er, Theodor, at Du skal ha så mye sorg af mig'" (s. 39). Vi ser det også her hvor Lucie:

for imod ham og kasted sig plat ned på gulvet, og idet hun brød ut i højrøstet gråd, tigged og tryglet hun om tilgivelse for det, hun havde sagt forleden morgen. Hun havde ikke ment det, hun vidste så vel, hvor langt ophøjet han var over hende, hun, som bare var en filletøs ved siden af ham. Det var skammeligt og dårligt af hende at være uskikkelig, når han var så snill og vilde rette på hende, ham, som hun skyldte alt hvad hun var og havde i verden (Skram, 1888, s. 87–88).

Hun fremstår som et underkuet menneske som ikke er noen uten han, og hun bekrefter selv sin posisjon som "filletøs ved siden av ham". Hun har internalisert hjemmets "emotional constitution", og erkjenner sine følelser og sin væremåte som "uskikkelig". Hun aksepterer dermed hans straff og sanksjoner. Dette underbygger i starten av fortellingen hans totale maktregime.

Ved å endre Lucies fremtoning, gjøre henne stillere, mer dannet og beskjeden, tenker Theodor at hun vil passe bedre inn i hans miljø. "Gerner var begyndt at ikke kunne fordrage dette Lucies evindelige: ikke sandt da Theodor, som hun havde tat sig til med efter bryllupet. Og så sa hun Theodor med tre forskjellige tonefald i." (s. 32). Hennes livlighet og muntre tone, og hvordan hun, naturlig nok, er blitt mer fortrolig med han etter at de giftet seg, irriterer Theodor. Lucie prøver å endre seg og være slik som han ønsker: "Når han nu kom, skulde hun være stillere og alvorligere og se, om han ikke likte det bedre" (s. 34). Men dette nytter ikke, ifølge Theodor, da "det sidder Dig i blodet" (s. 37). Han mener tilsynelatende derfor at det er et ganske håpløst prosjekt, ettersom hun ikke kan endre sin bakgrunn. Som nevnt tidligere vet han å spille på bakgrunnen hennes for å trykke henne ned, gjøre henne flau og få henne til å føle seg tilintetgjort. Han forsterker med dette sin makt over henne. Det som gjør det spesielt vanskelig, er at hennes fremtreden og emosjonelle utstråling, avskrives som *outlaw emotions* og som "simpelt" i Theodors regime, mens det samme hos for eksempel fru Rejnertson ("som fra vuggen av har tilhørt det gode selskap"), "er tekkelig munterhet". Lucie kan derfor vanskelig oppføre seg riktig overfor han, og hennes følelser og utstråling avskrives alltid som ikke-akseptert.

I starten er det svært lite motstand i henne mot hans oppdragelsesprosjekt, og hun underkaster seg det sosiale hierarkiet i hjemmet. Samtidig har hun hele tiden protester i seg, men hun holder de for seg selv, foruten når hun ikke kan dy seg, og kommer med enkelte tilsvær: "'Aa godt det var, at det hændte noe, Du kunde holde en straffepræken for – ellers vilde Du vel liksom ha savnet noe. Ikke sandt da, Theodor?' Lucie var ganske forskrekket over sin kåde tone. Men hun kunde ikke la være, for det kogte i henne" (s. 43). Hans stadige

reprimander og oppdragelse begynner å utløse vrede og ergrelse i henne, noe som resulterer i at hun ”koker” og ikke klarer å holde reaksjonene for seg selv. Hans maktutøvelse begynner etter hvert å skape stadig sterkere emosjonelle reaksjoner av vrede og ergrelse i henne, og protestene blir stadig flere. ”Å Gud, hvad hun havde gåt igjennem dengangen – bare fordi hun var blet ærgerlig og havde spurt ham, om han syntes der burde være straf for at ta op paraplyer for gamle herrer, da?” (s. 98).

Sjalusien er en del av hans maktutøvelse, og hennes protester fungerer emosjonelt som hennes motmakt. Straffen, i form av den endeløse stillheten og ignoreringen hans, fyller henne med angst, slik at hun til slutt blir nødt til å be på sine knær om tilgivelse igjen, og ”først *da* tog han hende til nåde igjen” (s. 99). Hun har i så måte internalisert den dominante ideologien hans i hjemmet, samtidig som hun har mange protester i seg. Dette resulterer i en maktkamp hvor ingen helt vil gi seg, selv om Theodor på et tidspunkt kan sies å sitte igjen med overtaket. ”Å gid, hvor han havde knækket hende, - han var stærk, den karen, og han gav sig ikke, ikke om han så satte livet til, gav han sig” (s. 99). Theodor har på mange måter lykkes med sitt oppdragelsesprosjekt, og sanksjonene har fungert:

Nu havde han fåt det som han vilde; nu gik hun her på nåler bestandig og var så ræd ham, at hun skjælv over hele kroppen, bare han så på hende. Nu havde han fåt opdraget hende, og nu syntes han nok, det var vel og bra, for nu var han nokså nådig og blid på hende. Men han skulde bare vide hvor arg og bitter hun var på ham (Skram, 1888, s. 99).

Samtidig kommer det fram at Lucie fortsatt har mange indre protester i seg. Hun reagerer med vrede på hans maktutøvelse, men det er en ambivalent følelse, hvor hun ofte undertrykker følelsene og reaksjonene, mens hun andre ganger gir utløp for dem, og har følelser i flere retninger. Theodor avskriver hennes protester og opprør som ikke-aksepterte emosjoner, mens da Lucie blir gravid, blir forventningen en annen. Da har hun lov til å være slik, og blir ikke lenger avskrevet i samme grad: ”Stakker, det er derfor hun har vært så vrang i det sidste” (s. 193), og ”bare Du havde sagt mig det, Lucie. Så havde jeg bedre kunnet forstå meget og mangt hos Dig, som har forskrækket mig. Jeg vilde båret mere over med Dig, hvis jeg havde vidst det” (s. 194). Han fremstiller det dermed som at det er han som er den greie som bærer over med hennes emosjonalitet til en viss grad, men vil nå gjøre det i enda større grad ettersom hun er gravid. Da blir det hans plikt å finne seg i alt av hensyn til det som forestod, da: ”frugtsommelige kvinder var jo ikke at regne på. Mange blev rent ud sindssvage” (s. 196).

5.2.2 ”Omvendelse” og snudde maktforhold

Lucie vender seg til religionen for å finne frelse etter avvisningen fra Knut. Hun internaliserer her en dominant ideologi som hun tidligere har rømt fra, men som nå skifter posisjon hos henne til å bli en tilhørighet som hun ønsker. Hun forkaster fru Rejnertsons alternative ideer eller motstand mot den dominante ideologien: ”Sligt sludder, som det fru Rejnertson sa, gjaldt det kanskje noe i verden? Og var det ikke det, som gjaldt i verden, en havde å rette sig efter? Nej, gå til Herren” (Skram, 1888, s. 205). Hun bestemmer seg dermed for å rette seg etter det som ”gjelder”, og akseptere sin synd, slik at hun kan få tilgivelse før hun dør. Hun internaliserer ideologien og dens moral, og føler nå skyld for det hun har gjort, og måten hun har levd på, slik samfunnet tidligere har prøvd å pålegge henne. Hun har i barndommen vært i et religiøst miljø i Kragerø, som hun nå tenker tilbake på med glede; ”da hun gik på opbyggelser hos Mortensen og gråd, som hun var pisket, over sine synder. Da havde hun havt det godt” (s. 204). Dette var jo noe hun i utgangspunktet reiste eller flyktet fra, så her kan det tenkes at det ideologiske overstyrer emosjonaliteten eller erindringen. For Gerner blir det derimot for mye. Han klager til Mørk om at hun ”render i kirke hver eneste søndag” og ”ikke gjør and't end læser i Bibelen og i bønnebøger fra morgen til aften og græder og snakker om døden og om vor besøgestid” (s. 209). Han får også her støtte fra Mørk som avskriver Lucies omvendelse, og sier at ”det værste Du kan gjøre er at snakke imod. Slige raptuser er det meget alminneligt at de får” (s. 210). De henviser derfor til oppfatningen i samfunnet om at det er normalt at gravide kvinner blir oppfarende, og at de har rett til å kjenne på følelser som ellers ville blitt sett på som ikke-aksepterte.

Theodor forsøker dermed til en viss grad å la henne få holde på slik hun ønsker, og lar henne ha de følelsene hun har, selv om han avskriver noe som ”galimatias”, og mener at fruktsommelige kvinner er sinnssyke. Hun kan likevel sies å ha fått et overtak, ettersom hun har internalisert denne dominante ideologien: ”’Du kan forby mig alt and't,’ sa Lucie med martyrmine. ’Det skal jeg finde mig i, for det er jeg vant til. Men at søge Herren får Du mig ikke fra. Det er sørgeligt nok, at Du ikke selv vil komme til eftertanke, om Du ikke også skulde dra mig bort ifra det’” (s. 211–212). Hun prøver å pålegge Theodor skyldfølelse for at han ikke går inn i det med like stor iver som henne, eller selv kommer til ettertanke, og det er nå *hans* følelser som ikke er aksepterte. Lucie snakker videre om dommedag hvor alle må gjøre opp regnskap: ”da tænker jeg ikke Du blir så kjephøj, da, Theodor far, og det siger jeg, – ikke for alverdens herlighed vilde jeg bytte bort så'n som jeg har det med så'n som Du har

det” (s. 212). Lucie har dermed fått det moralske overtaket, og er også i posisjon til å gjøre som hun vil fordi hun er gravid.

Etter at Lucie blir gravid, får hun derfor på mange måter snudd maktforholdet, ettersom hun har noe som Theodor vil ha. Hun bærer jo angivelig hans barn, noe som gjør at han behandler henne bedre og lar henne slippe unna med mer enn før. Hun tillater seg derfor å si langt mer det hun vil, som at hun har vært forlovet og gravid tidligere: ”og lo af glæde over at sige det værste, hun vidste. Men dengang var jeg slet ikke så’n, for han, jeg var forlovet med, var gla i mig og elsket mig og bar mig på hænderne, han, skal jeg sige Dig. Det var forskjel, det!” (s. 195–196). Dette er nok noe hun aldri hadde turt å si før hun hadde beskyttelsen av å bære ”hans” barn. Hun har tatt tilbake kontrollen, og varsler han deretter på forhånd om sin forestående død. Hun dør deretter som hun har ”planlagt”, uten å ta Theodor med inn i vognen på sin siste reis. Han degraderes til kuskplassen. Hun har dermed gjenerobret makten, og nuller ut hans overtak idet hun til slutt dør. Dette kan sies å være en del av hennes hevn mot Theodor. Hun reiser fra han, og han kan ikke lenger nå henne eller kontrollere henne.

5.2.3 Fru Rejnertsons alternative ideologi

Etter at Lucie blir advokatfrue, er hun ikke lenger en del av det tivolimiljøet som hun tidligere tilhørte, og har heller ikke så mange andre rundt seg som hun kan dele de vanskelige følelsene hun opplever i ekteskapet med. Hun har få hun kan snakke med i prosessen med å forsøke å bli fin borgerlig frue.

Ikke et menneske hadde hun heller til at snakke med. Ikke Nilsa engang, for nu, siden hun og Olsen havde giftet sig, var Nilsa så ræd for hende, som hun kunde vært den onde selv. Og med fru Rejnertson blev det ikke noget; hun var altid lige sød og hyggelig mod hende, men hun kunde aldrig åpne sig for hende. Det var liksom der stod noe imellem. Og så generte hun sig for hende (Skram, 1888, s. 99).

Lucies isolerte posisjon gjør at hun, som Jaggard sier, opplever *outlaw emotions* isolert og individuelt. Hennes ukonvensjonelle emosjonelle reaksjoner i ekteskapet oppleves uten andre å betro seg til, eller andre som befinner seg i en lignende situasjon, som hun kan snakke med. Fru Rejnertson er veldig hyggelig og imøtekommende, men Lucie kan ikke åpne seg for henne siden det står noe imellom. Dette ”noe” er sannsynligvis klasseforskjellen, og dette gjør at Lucie sjenerer seg. Fru Rejnertson prøver imidlertid å bryte ned denne hindringen, og sier til henne at ”Deres såkaldte fortid aldeles ikke er nogen torn i mine øjne. Tværtimod, havde jeg nær sagt” (s. 58). Lucie får sterke emosjonelle reaksjoner av dette utsagnet og blir overveldet av tårer med dirrende lepper. Hun går hjemover igjen med skinnende øyne, ”og

hun følte sig tilmode som et menneske, der har vært til skrifte og fått tilsigelse om alle sine synders nådige forladelse” (s. 59). Lucie legger stor vekt på hennes åpenhet og godkjennelse, da fru Rejnertson har en viss emosjonell makt over Lucie på grunn av sin klassetilhørighet. Denne usymmetriske maktbalansen blir imidlertid til hinder for et ordentlig vennskap, selv om fru Rejnertson gjerne vil være venner med Lucie. Hun ser nok på henne som et eksotisk friskt pust i sin ellers konservative omgangskrets.

Lucie beundrer og ser opp til fru Rejnertson, slik at hennes mening får stor påvirkningskraft og vekker sterke emosjonelle reaksjoner. Hennes utsagn kan være nok til å endre Lucies tankemønster og selvbilde. Med fru Rejnertsons progressive syn på ekteskapet, er det hun som er romanens talsperson for et ekteskap med like krav og forutsetninger for begge parter, og hun representerer dermed et alternativ til det emosjonelle hegemoniets ideologi. Da Lucie besøker henne på Malmøen, diskuterer de disse forutsetningene for ekteskapet, og her ser man også i hvor stor grad Lucie vektlegger fru Rejnertsons mening, og hvordan dette så raskt endrer hennes egne tanker om det:

Lucie var ganske fortunlet. Aldrig i sit liv havde hun følt sig så underlig tilmode. Hun var altså like go' som Theodor, og behøved ikke at skamme sig for hun havde vært *sån*. Å Gud, kundskab og lærdom og en forstand som fru Rejnertsons! Å for herlige gaver det var. Det var derfor hun havde det så lejt og vont og lod sig hundse af Theodor, fordi hun ingenting vidste og ingenting tænkte. – Tårene kom styrtende. Ja, også fordi Theodor heller ikke vidste om så'nt noe, som fru Rejnertson havde talt om (Skram, 1888, s. 147).

Fru Rejnertsons syn på Lucies fortid er derfor så viktig og definerende for henne, at hun føler seg med ett fritatt for synd, siden fru Rejnertson, som er så full av kunnskap, mener at hun ikke har noe å skamme seg over. Her kan en også, som tidligere nevnt, se at Lucie mener mange av sine vonde følelser faktisk kommer av mangel på kunnskap og lærdom, altså har de vonde følelsene utspring i den eneste kulturfortellingen, eller de narrative emosjonene, som Lucie kjenner til. Theodor, og resten av borgerskapets menn, representerer et følelseshegemoni som tjener dem, og utgrenser de emosjonene som ikke tjener dem som *outlaw emotions*. De narrative emosjonene i samfunnet er derfor med på å danne ”emotional constitution”. Fru Rejnertson presenterer noe annet for henne enn det kulturfortellingen tidligere har lært henne, nemlig at hun ikke trenger å føle skam for sin bakgrunn og sine seksuelle følelser. Likevel er ikke fru Rejnertson en ekte annen *outlaw* som Lucie kan slå seg sammen med, og som faktisk kan være til hjelp for henne. Lucie får heller ikke mulighet til å omgås nok med henne, og med andre som deler hennes syn, til at hun internaliserer denne alternative ideologien i noen særlig grad. Det er også mye enklere for fru Rejnertson å ha slike meninger i hennes posisjon, da hun ikke har like mye å miste, annet enn kanskje noen

av sine mest konservative venner. Situasjonen er en helt annen for Lucie, som nettopp har kommet inn i det gode selskap. ”Å nej, der var og blev nok et helt hav af forskjel mellem de fine damerne og en som hun. Og det havet var nok ikke til at komme over, det” (s. 150). Lucie er langt mer redd for å miste de godene hun nå har fått, og tenker med gru på at Theodor kanskje kunne ville skille seg fra henne. Da er likevel livet i det ulykkelige ekteskapet bedre enn alternativet, ”Å være en fin og rig mands frue, det var sandelig ikke at blåse til, lel. Og så godt og sorgløst hun havde det. Det var noe at betænke, det” (s. 151). Fru Rejnertsons alternativ til den dominante ideologien blir derfor aldri noe virkelig alternativ for Lucie.

5.2.4 Knut Rejnertsons hypnotiserende makt

Knut Rejnertson er Lucies flamme, og tilhører borgerskapet. Han leker med følelsene hennes og gir inntrykk av å være forelsket i henne. Idet hun på sin side gir inntrykk av også å være interessert i han, trekker han seg tilbake, mens hennes interesse vekkes ytterligere. Denne tilbaketrekningen kan enten skyldes at hans interesse for henne, ikke var så stor egentlig, eller at han vil være den som sitter med makten. Han er ikke vant til kvinner som tar initiativ, og blir muligens derfor noe vippet av pinnen av hennes ”freidige” respons. Han står også i et hierarkisk maktforhold overfor Lucie, på grunn av hans tilknytning til borgerskapet. Christine Hamm skriver at Lucie spiller rollespill, som den statistinnen hun har vært: ”På grunn av spillet blir følelsene hennes alltid oppfattet som fiktive. Knut behandler henne ikke som et menneske, men tolker henne som et bilde. Han påstår til og med at han vet bedre enn henne hva hun vil” (Hamm, 2006, s. 103). Hun mener derfor at Lucies skuespillerbakgrunn er grunnen til at Knut ikke behandler henne som et menneske, eller tror at følelsene hennes i det hele tatt er reelle.

På Malmøen vil han forsøke å hypnotisere henne: ”Neste fredag kl. 7 præcis, om aftenen, kommer Di op til mig,’ hvisked Knut befalende. ’Jeg bor i Ullevoldsvejen nummer 34, anden etage. Forstår De?’ Læberne gik langsomt op i Lucies fuldstændig døde ansigt, og med møjje sa hun ja” (Skram, 1888, s. 162). Engelstad (1984) skriver om denne scenen at situasjonen viser hvilken makt han kan få over Lucie, og at han misbruker denne makten til å ydmyke henne. Skjølingstad tilskriver dette hans behov for å kunne kontrollere den kvinnelige seksualiteten. ”Knut må manipulere Lucie til en søvnliggende tilstand før han tør å nærme seg henne” (Skjølingstad, 2000, s. 46). Hun skriver at han har behov for å finne løsningen på gåten rundt kvinnens seksualitet, og deretter ha evnen til å kontrollere den. Når

Lucie er våken og åpenlyst interessert i Knuts tilnærmelser, vet han ikke hvordan han skal forholde seg til henne. Han er redd for hennes evne til å forføre, og må derfor komme henne i forkjøpet. Dette kan være en sannsynlig årsak, og hypnosen kan nok i ethvert tilfelle tilskrives et ønske om makt, og er et sterkt følelsesmessig overgrep. Engelstad er også inne på noe av dette: ”Felles for Gerner og Rejnertson er at de i kraft av sin sosiale posisjon øver en erotisk tiltrekning på Lucie. De er henne sosialt og økonomisk overlegne, og de har større evne til å beherske sin seksualitet enn hun har. Ulikheten på begge disse områdene gjør at de forakter Lucie og får psykologisk makt over henne” (Engelstad, 1984, s. 100). Lucies følelser for han er også ikke-aksepterte emosjoner, eller *outlaw emotions*, både fordi hun er en gift kvinne, og fordi hun fremstår som en kvinne som tydelig viser sin tiltrekning og tar initiativ overfor en mann. Hypnosen kan være hans måte og kontrollere disse for han skremmende følelsene på, og representerer en grov maktutøvelse for å sette seg i kontroll overfor Lucie.

Etter hypnosesituasjonen på Malmøen må han oppsøke henne for å avverge at hun skal komme og besøke han, siden han har forlovet seg med Henny. Det er denne avvisningen som er den avgjørende hendelsen for Lucie før hun starter prosessen med å skulle omvende seg. Lucie får da først en *low-road* reaksjon eller en kroppslig reaksjon hvor synet svikter, idet Knut forteller at han er forlovet:

Den strålende mine, hvormed han havde sagt min forlovede, havde stukket i Lucie. Hun tænkte på scenen i fru Rejnertsons have, og på hvad hun havde forestilt sig, da han kom. En bitter skamfølelse greb hende. Det kom en stor, rund tågeflok for hendes øjne. Maleriet på vægen bag Knud gled bort, langt bort og blev så bitte lited (Skram, 1888, s. 202).

Dette er kanskje den sterkeste reaksjonen som det er beskrevet at hun opplever, og som fører henne ut i tanker om å begynne å gå i kirken og få frelse for sine synder. Hun omtaler seg som synderinne, og det viser tydelig hvordan Knut har slått en sprekk i det bildet hun hadde av seg selv, og hvordan dette påvirker hennes selvfølelse. Hun internaliserer det objektiviserende synet han har overfor henne, og pålegger seg igjen selvforakt. Etter at han har gått, begynner tankestrømmen: ”Hvad bryr han sig om mig, Tivolifrua, født tømmermand Rasmussen, forhenværende statistinde, mig, som han kan gjøre med ossen han vil” (s. 202). Hun definerer seg her igjen som tivolifru, statistinne, og datter av en tømmer, og ikke lenger som den advokatfruen hun nå er. Hun minner seg selv om hvor hun egentlig kommer fra og hvem hun egentlig er, og hvordan dette selvsagt gir han, som mann av høyere klasse, rett til å såre henne og gjøre med henne som han vil.

Theodors maktbruk og de reaksjonene som Lucie sitter med som følge av dette, gjør at hun får angst, hjertebank, og går på nåler bestandig. Det som i tillegg gjør det spesielt

vanskelig for henne, og som ødelegger henne til slutt, er at hun er så alene. Hun har gradvis mistet kontakten med Nilsa etter at hun giftet seg, hun klarer aldri å betro seg helt til fru Rejnertson, familien sin har hun ingen kontakt med, og Knut som hun trodde kunne bli sin elsker, har også funnet seg en annen. Hun har derfor ingen nære venner eller familie, og heller ingen andre som befinner seg i lignende situasjon, eller andre *outlaws*, som hun kan slå seg sammen med. Det at Lucies føler sine ikke-aksepterte emosjoner eller *outlaw emotions* isolert, er i høy grad ødeleggende for henne, og en pådriver for hennes sammenbrudd til slutt. Denne omvendelsen til religionen er et slags psykisk sammenbrudd, ettersom hun så lenge har vært alene med sine ikke-aksepterte emosjoner. Men samtidig er omvendelsen og dødsforberedelsene også en gjenerobring av makt overfor Theodor. Hun har tilsynelatende internalisert religionens ideologi, og bruker den for å sette seg tilbake i maktposisjonen.

6 Avslutning

Jeg har gjennom oppgaven sett på hvordan ulike litterære rom i de to romanene er emosjonelt kodet, og hvordan de påvirker Albertine og Lucie i ulik grad. Den emosjonelle ladningen i hjemmet er svært ulik for de to, da Albertines hjemmemiljø oppleves trygt og forutsigbart, samtidig som der også oppleves stillstand, sorg, og lengsel. Følelsen av trygghet i hjemmet opphører derimot når faren er hjemme, og den emosjonelle ladningen endres til en følelse av utrygghet og redsel, som følge av hans vold og maktutøvelse. Det er likevel, i hvert fall i starten av fortellingen, en trygg havn og en beskyttelse for Albertine mot de forbudte følelsene som hun opplever utenfor hjemmet. Samtidig er hun også avstengt fra de gode og spennende følelsene hun opplever ute på en vårdag på Karl Johan.

Etter at Lucie flytter inn hos Theodor, er hun i et hjem som det kan sies at hun aldri føler seg hjemme i. Hun opplever utrygghet, engstelse, selvforakt, og utenforskap. Den negative ladningen i hjemmet, som følge av Theodors emosjonalitet og maktregime, skaper etter hvert sterke emosjonelle reaksjoner hos Lucie. Den dystre og nedtrykte stemningen hun opplever inne i leiligheten, kontrasteres derimot ikke mot den lyse verden utenfor, som i *Albertine*, men heller mot det muntre tivolimiljøet. Vi så blant annet hvordan Lucies emosjonalitet forandret seg da hun var sammen med gamle venner fra tivolimiljøet i Nilsas leilighet. Når Lucie er tilbake i affektive rom sammen med disse menneskene, påvirker denne affektive sfæren henne, og hun blir mer sanselig og mottagelig. Ulik sosial klasse er dermed med på å definere den emosjonelle ladningen i rommene i *Lucie*, hvor lavere klasse i større grad er forbundet med muntre følelser, enn det som er tilfellet i *Albertine*.

I begge romanene blir det ute i gatene og i byen tydelig for både Albertine og Lucie hvilken klasse de tilhører, hva de kan gjøre og ikke. Denne selvbevisstheten fører til ulik grad av selvforakt og selvhat hos de to. De får så å si sin verdi bestemt av omgivelsene, affektene, og det sosiale systemet i byrommet. Men byrommet fremstår også svært ulikt emosjonelt kodet i de to romanene. Mens byen i *Albertine* forbindes med lys, varme, vår og gode følelser, kjennetegnes byen i *Lucie* av kulde, mørke og en dunkel stemning. Byen kontrasteres i *Lucie* opp mot Malmøen og det gode livet på landet, hvor det til motsetning er idyllisk, varmt, og avslappende. Her er et annet emosjonelt landskap enn det intense inne i byen, og Lucie får en annen emosjonell ro over seg, samtidig som hun fortsatt har bekymringer for livet hjemme i byen.

Vi finner også rom med en dominant emosjonalitet som nærmest overstyrer emosjonaliteten til personene som entrer det affektive rommet. Et eksempel på dette er da Albertine besøker kirken, og får en fred over seg uavhengig av hvilken sinnsstemning hun var i før hun kom inn. Dette rommet er nok også nært forbundet med narrative emosjoner og en kulturpålagt emosjonalitet. Karl Johan og byen for øvrig har også til tider en slik dominant emosjonalitet, spesielt som vi kunne se på 17. mai i *Albertine*.

Både Albertine og Lucie opplever skamfølelse påført av andre, som følge av at normer for seksuell atferd brytes. De er begge offer for overgrep som fører dem inn i ulike skamscript, og de opplever og håndterer skammen ulikt. Det er også en rekke andre hendelser og følelser som leder til skamfølelse. Dette kommer i noen situasjoner av kulturelle tradisjoner, hvor skammen pålegges utenfra, men skammen opptrer også i mer individuelt forankrede *life-scripts*. Albertine gjennomgår her en forandring, fra å ha et sterkt innarbeidet skamscript, som også til tider er et individuelt *life-script*, til å tilsynelatende ikke lenger føle skamfølelse, i det minste ikke på det performative planet. Lucie går motsatt vei, fra en tilsynelatende seksuelt frigjort kvinne fra Tivolimiljøet, uten noen sterk skamfølelse knyttet til sin seksualitet, til å ønske tilgivelse for sine synder og all den skam hun har påført seg, i sluttkapitlene. Mens Albertine derfor i stadig større grad mister den kulturpålagte skamfølelsen gjennom fortellingen, internaliserer Lucie den derimot mot slutten.

En kan også finne *scripts* basert på klasse hos begge, hvor små bemerkninger og antydninger til klassetilhørighet og bakgrunn fører til følelser av selvforakt og behov for selvhevdelse. Disse følelsene pålegges utenfra av borgerskapet, men er også til en viss grad selvpålagt. De to kvinnene objektiviseres og ses ned på av borgerskapet, men de er samtidig preget av en viss narsissisme, hvor de stadig er i en selvsentrert prosess hvor de posisjonerer seg selv i forhold til andre, og fastsetter sin verdi og rang ut ifra det. De hevder seg begge overfor fabrikkjentene, på bakgrunn av klasse, og i senere tid for Lucie, også over ”dragset” fra Tivolimiljøet. På tvers av klasse kan de også ønske å heve seg over andre kvinner, oftest basert på utseendemessige kriterier som tilsynelatende gir de en overflatisk bedre selvfølelse. Narsissismen er sterk i Lucie allerede fra starten av fortellingen, som er vant med å stå på scenen og få mannlig oppmerksomhet. Hun har også en allerede innarbeidet objektsstatus, hvor hun blant annet ser seg selv i speilet med Theodors blick. Albertine innarbeider denne narsissismen og objektiviseringen utover i fortellingen, og blir mer opptatt av utseendet sitt etter hvert, og begynner også å betrakte figuren sin med mennenes begjærende blick.

Både Lucie og Albertine er begge underlagt maktstrukturer på bakgrunn av klasse og kjønn, både i hjemmet og ellers i samfunnet. Lucie føler nok i størst grad på sin underdanige

posisjon i hjemmet, ettersom Albertines far sjeldent er til stede i deres hjem. Det oppstår etter hvert stigende protester i dem begge, hvor Lucie kommer med tilsvar og motsetter seg Theodors korreks, mens Albertine begynner å kle seg i strid med farens forbud. De er underlagt et emosjonelt hegemoni som vil undertrykke deres emosjonalitet, og avskrive deres livsglede og frigjorthet som ikke-aksepterte emosjoner, eller *outlaw emotions*. Denne livsgleden og likegyldigheten fungerer derimot som deres motmakt.

Det er også to menn i begge jentenes liv som har stor emosjonell makt over dem, i kraft av både deres posisjon i samfunnet, og deres angivelige følelser for dem. Med sin sjarm og klassetilhørighet har Helgesen og Rejnertson stor påvirkningskraft på henholdsvis Albertine og Lucie, og kan styre deres atferd og følelser på subtile måter. Disse makthaverne bruker følelser for å posisjonere seg, og har ikke formell makt over dem. Det har derimot de offisielle maktstrukturene i samfunnet, hvor da spesielt Winther og resten av politiet er gitt stor myndighet til å utøve makt over kvinnene i *Albertine*. Winthers følelser for Albertine blir derimot hennes emosjonelle motmakt, selv om hun ikke utnytter den tilstrekkelig idet hun står overfor trusselen om visitasjon hos politilegen. Samtlige maktstrukturer, både i hjemmet og i de offentlige instansene, avskriver deres emosjoner som *outlaw emotions* for å opprettholde sitt emosjonelle makthegeemoni. Albertine blir deretter mer og mer alene med sine *outlaw emotions*, og ender opp som en *outlaw*, som ikke kan innrette seg etter det emosjonelle hegemoniet. Lucie har tidligere vært der, men i sitt forsøk på å passe inn i det borgerlige miljøet, blir hun fortsatt stående alene. Hun forsøker å undertrykke sine ikke-aksepterte følelser, noe som lykkes henne på det performative planet. I stedet for å akseptere sine følelser, begynner hun selv å se på de som ikke-aksepterte og syndfulle, og hun internaliserer deretter en dominant religiøs ideologi. Med religionen, og med barnet som Theodor så sterkt ønsker seg, tar hun tilbake makten i hjemmet. Til slutt dør hun som planlagt, og han har ikke lenger noen makt over henne. Albertine har performativt fullt ut internalisert de ikke-aksepterte emosjonene, og plasserer seg som en *outlaw* utenfor samfunnet. Hun bosetter seg i Vika, og blir dermed plassert ytterst i utkanten, både geografisk og sosialt. De narrative emosjonene, som for eksempel skamfølelsen knyttet til seksualitet, bidrar også til opprettholdelsen av ”emotional constitution” i samfunnet som Lucie og Albertine er en del av. Dette kommer til uttrykk gjennom den sedelighetskulturen som rådet, og som vi kunne se skaper sosiale strukturer, og hovedsakelig tjener den borgerlige mannen.

Gjennom oppgaven er det også blitt tydelig hvordan forfatterinstansen i ulik grad distanserer seg fra karakterene gjennom de ulike fasene de er gjennom. Da Lucie får sitt

sammenbrudd, og skal finne frelse og tilgivelse, så vi hvordan hun blir fremstilt med en distanse og ironi, som også Engelstad var inne på. Hun blir også skildret med en viss avstand etter voldtekten, hvor hennes umiddelbare emosjonelle reaksjon er temmelig overfladisk. Samtidig fremstilles hun nært i andre scener, spesielt i sluttscenen hvor hun ligger for døden, hvor det legges opp til en større empati for henne. I *Albertine* har det vært en gradvis distansering i den perioden hvor Albertine havner mer ”utpå”, hvor mindre av hennes tanker gjengis, og det som fremstår er en svært overfladisk karakter. Albertines perspektiv forlates fullstendig idet øyeblikket hun går ut av stasjonen og er stemplet som hore, og deretter i sluttscenen, hvor hun står og roper etter menn i Vika. Her betraktes hun fra et ytre perspektiv, fra de andre kvinnene på stasjonen og de forbipasserende mennene i Vikas ståsted.

Noe av den ulike måten å fremstille karakterenes indre følelsesliv på, ligger i fortellerstilen, og det at Krohg skrev mer i en impresjonistisk retning, mens Skram i en mer naturalistisk eller realistisk stil. En kan blant annet se i *Albertine* hvordan Krohg ofte fremstiller scenene med et malerisk blikk, med fokus på lys, skygge, og fargespill. Noen scener fremstår som rene sanseopplevelser, hvor alt det opplevde gjengis som umiddelbare inntrykk, med skiftende sanseimpulser og i en stikkordsmessig stil, som vi så for eksempel i 17. mai kapittelet. Dette forsterker som vi så, opplevelsen av et felles affektivt rom, hvor vi settes inn i en kollektiv sfære med en rekke umiddelbare og spontant uttrykte følelser. Fokuseringen på lys og mørke i de ulike litterære rommene gjennom romanen, er også med på å bidra til den emosjonelle ladningen i de ulike affektive rommene. De korte og stikkordsmessige gjengivelsene av sanseintrykk kommer også frem i gjengivelsen av Albertines personlige følelsesliv, som vi kunne se i de situasjonene hvor hun ble engstelig og forneker at hun ligner søsteren, når hun føler redsel ute på gaten av å bli betraktet av politimesteren, eller når hun føler skam under undersøkelsen på stasjonen. De sentrale og mest følelsesladde episodene gjengis dermed på denne måten, og man får en sterk opplevelse av alle sanseintrykk. I Skrams naturalistiske stil finner vi mer realistiske og detaljerte skildringer av følelsesmessige reaksjoner. Lucies indre monolog gjengis på en mer bearbeidet måte, men hvor man likevel får en nær opplevelse av hennes følelsesliv. De følelsene hun forteller om, suppleres også med konkrete kroppslige reaksjoner, som tåke for øynene, tårer og trekking i munnvikene som gjengis på en svært objektiv måte. Samtidig har det også vært diskusjoner (jf. Krane og Engelstad) om hvorvidt Skram oppfyller sitt naturalistiske prosjekt, ved å ikke la årsakene til Lucies forfall komme klart nok til uttrykk. Impresjonistiske verk ønsket primært ikke å sette problemer under debatt, kunsten skulle bare være til for kunstens skyld. Likevel har Krohgs roman et klart politisk budskap, og fikk også politiske virkninger.

Det pekes også klart på de forholdene i arv og miljø som fører til Albertines forfall. Likevel er den etiske intensjonen tosidig, som blant annet Iversen (1997) påpeker, hvor Krohg befinner seg i en dobbeltposisjon som mannlig kunstner, som selv gir kvinnelige modeller objektstatus, på samme måte som prostitusjonen gjorde. Skram er i sin anmeldelse av Albertine også oppmerksom på denne dobbeltheten, men mener også at fortellerteknikken tvinger leseren til å anerkjenne Albertine som menneske, og gjør at leseren får medlidenhet med henne (Skram, 1887).

Gjennom analysen av de to romanene har jeg påpekt hvordan følelser ikke bare er subjektive uttrykk, men også strukturer som er nedfelt i, og forbundet med ideer og institusjoner. Det romlige aspektet er en viktig bærer av følelsesstrukturer, men denne emosjonelle ladningen endres og påvirkes i mange tilfeller av de andre emosjonelle subjektene som befinner seg i rommet. Lucies og Albertines subjektive følelsesliv må ofte vike for de større følelsesstrukturene de inngår i, og de større og mindre affektive rommene de befinner seg i. I mange tilfeller er de narrative emosjonene styrende for emosjonaliteten i de ulike rommene, og disse kulturelt og historisk pregede emosjonene går igjen i begge fortellingene og er beskrivende for byen og kulturen i denne tidsperioden. Disse narrative emosjonene er også med på å opprettholde de gjeldende maktforhold i hjem og familie, men også på samfunnsplan. Jeg vil derfor si at det kan påvises at det ikke bare er arv og miljø som avgjør utfallet for de to jentene, men at også følelser er av stor betydning. Lucie og Albertines følelsesliv, som til dels er subjektivt og til dels er kulturpreget, blir bestemmende for dem i form av hvordan de oppfatter verden, hvordan de lever i den, og hvilke relasjoner de har og kan ha til andre.

En av mine arbeidshypoteser var at affekter og emosjoner kan være med på å skape hendelser, i like stor grad som hendelser skaper emosjonelle reaksjoner. Affekter kan som vi har sett, være med på å skape hendelser i de to fortellingene, men det narrative bærer nok ikke størst preg av å være fremprovosert av emosjoner, da det er en rekke episke hendelser i disse fortellingene, som i like stor grad er med på å skape følelsesmessige reaksjoner. Men de episke hendelsene kan til en viss grad sies å være fremprovosert av de narrative emosjonene og de affektive sfærene som de befinner seg i, samt deres innarbeidede emosjonelle *scripts* og de emosjonelle hegemoniene de er underlagt. Selv om det er en forutbestemt naturalistisk ideologi som råder, så internaliseres denne både sosialt og affektivt, og følelser blir derfor likevel i høy grad avgjørende for utfallet. Det kan derfor helt klart etterspores en affektiv narratologi i verkene, og da spesielt en kulturpreget.

Litteraturliste

- Andersen, P.T. (2016). *Fortelling og følelse – En studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, M.M. (2001). *Karneval og latterkultur*. Oversetter; Jan Hansen. Det lille forlag.
- Engelstad, I. (1984). *Sammenbrudd og gjennombrudd: Amalie Skrams romaner om ekteskap og sinnssykdom*. Oslo: Pax Forlag.
- Engelstad, I. (2005). ”Skam, seksualitet og selvfølelse– En sammenlikning av Amalie Skram og Vigdis Hjorth”. *Nytt Norsk Tidsskrift 02/2005, Volum 22*. s. 154-163.
- Fosli, H. (1997). *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*. (2. utg.) Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hamm, C. (2006). *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams romaner om ekteskap*. Oslo: Unipub Forlag
- Hogan, P.C. (2011). *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. University of Nebraska Press
- Iversen, I. (1997). "Kjønnets sprengjer det moderne". *Syn og Segn*, 3/1997, Oslo, s. 195-208 (12s.)
- Klok, J. (2011). *Det norske litterære feminapolis 1880-1980*. Nederland: Barkhuis Groningen.
- Krane, B. (1961). *Amalie Skrams diktning: tema og variasjoner*, Oslo: Gyldendal forlag.
- Krohø, C. (1886). *Albertine*. Kristiania: Huseby & Co. limit.
- Langås, U. (2004). *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*. Bergen: Fagbokforlaget.

Lundqvist, A. (2002) ”Christian Krohgs *Albertine*: Dobbeltmoral som estetisk speilbilde”.
Bokvennen, Årg. 14, nr 4, s. 38-43.

Mørstad, E. (2012). ”Christian Krohgs *Albertine* og fransk litteratur”. *Kunst og kultur, Årg. 95(nr. 3)*. s 146-153.

Nussbaum, M.C. (1990). *Love’s Knowledge: essays on philosophy and literature*, New York: Oxford University Press.

Nussbaum, M.C. (2001) *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sjåstad, Ø. (2012). ”Blikkene i politilegens venteværelse”, *Kunst og kultur, Årg. 95 (nr. 3)* s. 154-163

Skjølingstad, A.K. (2000). *Kroppens symbolske meningsunivers: en estetisk lesning av Amalie Skrams roman Lucie*. Hovedoppgave – Høgskolen i Agder

Skram, A. (1888). *Lucie*. København: I.H. Schubothes Boghandel.

Skram, A. (1887). *Om ”Albertine”*. Kristiania: Huseby & Co. limit.

Thue, O. (1997). K. Berg (Red.) *Christian Krohg* Oslo: Aschehoug.

Tygstrup, F. (2013). ”Affekt og rum”. *Kultur & Klasse, 116 (Volum 11)*, s. 17-32. Aarhus Universitetsforlag.