



– Kven drap Germaine?

Seksualitet og makt i «Kunsten å myrde» av Cora Sandel

– Who Killed Germaine?

Sexuality and power in «The Art of Murder» by Cora Sandel

Heming H. Gujord

Førsteamanuensis, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium, Universitetet i Bergen

heming.gujord@uib.no

Samandrag

Artikkelen tar utgangspunkt i eit spørsmål under ei førellesing i 1996. Kva meinte Cora Sandel med å kalle opp hovudpersonane i novella «Kunsten å myrde» etter europeiske stormakter som har stått i konflikt med kvarandre? Personane heiter Francine og Germaine. Artikkelen gir ei ny fortolking av «Kunsten å myrde» i lys av den tidlegare versjonen «Synspunkter». Det er viktig at historia utspelar seg i kjølvatnet av den russiske revolusjonen og den første verdskrigen. Det er også relevant at Cora Sandel publiserte den første versjonen av novella i ei avis på den politiske venstresida. Spørsmålet «Kven drap Germaine?» får eit svar i samspelet mellom Sandels tekstar og biografi med sideblikk til Édouard Louis' roman *Hvem drepte faren min* (2019).

Nøkkelord

Cora Sandel, seksualitet og makt, sosialhistorie, sosialpsykologi, historisk materialisme

Abstract

The paper takes off with a question raised during a lecture in 1996. What did Cora Sandel mean by naming the main characters in the short story «The Art of Murder» after European superpowers which recently had been involved in conflict and war? The characters are named Francine and Germaine. The paper suggests a new interpretation of «The Art of Murder» in the light of the earlier version, «Viewpoints». It is important that the story takes place in the aftermath of the Russian Revolution and World War I. It is also important that Cora Sandel published the first version of the short story in a newspaper situated on the political left. The question «Who killed Germaine?» finds its answer in the interplay between Sandel's texts and biography. By a sidelong glance, the question is also linked to the novel *Who Killed My Father* (2019) by Édouard Louis.

Keywords

Cora Sandel, sexuality and power, social history, social psychology, historical materialism

Forspel i auditoriet

– Er ikkje desse namna litt spesielle, sa Yngve. Året var 1996, og eg var fersk vikar på Universitetet i Bergen. Studentane på nordisk arbeidde med noveller og kortprosa. Yngve hadde festa seg ved namna på dei tre kvinnene, Francine, Germaine og madame, i «Kunsten å myrde» av Cora Sandel.

– Dese namna må då gi ei særleg meining, heldt Yngve fram. Han hadde studert historie før han kom til nordisk. No las han «Kunsten å myrde» gjennom historiske briller. – Kan ikkje namna spele på konfliktlinjene frå den første verdskrigen, foreslo Yngve. – Francine og Germaine ligg nær Frankrike og Tyskland eller Germania. Dette må då gi ei særleg meining når Cora Sandel har lagt handlinga til Bretagne? Ho har endåtil tidfesta handlinga til 1920, til tida rett etter den første verdskrigen. Og då ho gav ut «Kunsten å myrde» i 1935, kunne mange sjå at det gjekk mot ein ny storkrig.

Yngve var opplagt inne på noko. Som ung vikar var eg likevel ikkje i stand til å gi han eit godt svar. Men spørsmålet har kverna vidare i hovudet mitt. I dag er Yngve – med etternamnet Flo – førsteamanuensis i historie på Universitetet i Bergen. Då eg spurde han, hugsa han godt at vi hadde snakka om «Kunsten å myrde». Etter at han tok opp dette, har også Vigdis Ystad (2003:270) kopla Francine og Germaine til dei stridande landa i Europa. Men Ystad kallar tidfestinga til 1920 «kanskje diskutabelt?». På det punktet var Yngve og eg einige. Tidfestinga til 1920 er tvert om ein føresetnad for handlinga.

No skal Yngve endeleg få svar. Men først må vi gå ein lang omveg.

Cora Sandel

Cora Sandel hadde ein særeigen sosial bakgrunn. Ho var fødd i Kristiania i 1880, men flytta til Tromsø som tolvåring. Hennar fulle fødenamn, *Sara Cecilie Margareta Görvell Fabricius*, vitnar om ein borgarleg sosial habitus. I Tromsø voks Cora Sandel opp som kommandørkapteinens dotter, men familien sleit for å halde ved like fasaden. Odd Solumsmoen (1957:61) kallar flyttinga til Tromsø «en form for deklassering». Jens Fabricius, Saras lillebror, reiste til sjøs då han var 15 år. Det var ei definitiv deklassering for ein embetsmannsson på 1890-talet.

Då ho var 19 år, reiste Sara Fabricius tilbake til Kristiania for å gå på kunstskule hos Harriet Backer, men drog tilbake til Tromsø allereie året etter. Først etter at mora var død, kom ho seg ut på alvor. Først tilbake til Kristiania i 1905 og vidare til Paris i 1906 (Øverland 1995:378). Her skulle ho studere kunst blant dei verkeleg store kunstnarane, men utan å lykkast sjølv som bildekunstnar. Ho gifta seg med den svenske skulptøren Anders Jönsson i 1913. Saman fekk dei sonen Erik i 1917. Under den første verdskrigen oppheldt ekteparet seg det meste av tida i Frankrike. Ekteskapet endte med skilsmisse i 1927. Livet ut blei ho verande migrant og eksilant. Då ho vende nordover, busette ho seg i Sverige der ho budde det meste av tida fram til ho døydde i 1974. Bøkene hennar står sterkt i nordisk litteratur, då særleg trilogien om Alberte som kom ut i åra 1926–1939.

«Kunsten å myrde»

Cora Sandel byrja å skrive noveller då ho var i Bretagne i 1919 (Øverland 1995:378). Ho skreiv då eit tidleg utkast til «Kunsten å myrde» på fransk, som etter hennar egne ord «snart ble revet i stykker...» (Solumsmoen 1957:132). Seinare utvikla ho motivet vidare til novella «Synspunkter» som blei publisert i *Lørdagskvelden* nr. 40, 1922, eit *Underholdningsblad* som følgde med avisa *Social-Demokraten*. Til slutt utvikla ho dei to utkasta vidare til «Kunsten å myrde» som kom ut i novellesamlinga *Mange takk doktor* i 1935.

Både skapingsprosessen og publiseringshistoria til «Kunsten å myrde» er viktig. Cora Sandel skreiv det tapte førsteutkastet på fransk, truleg inspirert av hendingar frå livet i Frankrike. Då ho utvikla motivet vidare, fekk ho publisert teksten i bilaget til ei avis på den politiske venstresida. Arbeidarparti-politikaren Rachel Grepp (1879–1961) var mellomkvinne då Cora Sandel publiserte fleire av dei første novellene sine, i *Lørdagskvelden* og i det

venstreintellektuelle tidsskriftet *Mot Dag* (Øverland 1995:251). Her ser vi korleis kvinna som var fødd Sara Fabricius forflytta seg på mange felt samstundes. Som kunststudent hadde ho skrive artiklar i konservative *Morgenbladet*. No skiftar ho ham og blir til den radikale forfatteren Cora Sandel.

«Kunsten å myrde» begynner slik:

Francine kommer.

Jeg sier: «Men der er De jo, Francine! De er ikke for trett da?»

«Å nei,» svarer Francine: «Ikke verre enn at jeg greier oppvasken og barnetøiet, madame.» (1935:75)

Snart får vi vite at Francine har vore i gravferd for å ta farvel med kusina si, Germaine. Francine er krigenke og har egne barn som ho må forsørge. Denne dagen har ho gått atten kilometer fram og tilbake før ho no stiller seg opp og tar oppvasken for «madame». Francine er tenestekvinne og arbeider for timebetaling hos sommargjestene i Grands Sables i Bretagne.

«De er ikke for trett da?» spør madame, tilsynelatande empatisk. Men det er ein asymmetrisk maktrelasjon mellom Francine og madame. Dette speglar seg både i tiltaleforma «madame» og i at kvinnene snakkar til kvarandre i De-form. Tiltale- og De-forma høyrer til tidskoloritt og kutyme, men handlar samstundes om makt. Sjølv sagt må Francine vere «trett», ho har gått atten kilometer fram og tilbake frå gravferd. Ho er berre ikkje «for trett» til å ta oppvasken for madame. Her er madame skildra med subtil ironi (Gimnes 2005:78, jf. Bjørkøy 2015:121). Dette er eksempel på Cora Sandels sosiale impresjonisme. Francine og madame er begge «Figurer på mørk bunn», som Cora Sandel set som overskrift på si siste novellesamling som kom ut i 1949. Små detaljar på overflata opnar opp for djupe bakrom i historia. Francine er «ett fornuftig og pålitelig menneske, som skjønner, at behøves man, så behøves man», fortel madame (1935:75). Også då Francine fekk dødsbodskalet, fekk ho tilbod av madame om å gå heim. Svaret hennar var nei takk: «det var ikke nødvendig. Og vi drog ett lettelsens sukk. Francine behøves virkelig» (1935:76).

I si privilegerte verd tenkjer madame at Francine forstår at ho «behøves». Men det krigsenka Francine i røynda behøver, det er sjølv sagt pengar til å forsørge ungane sine. Her fanst ikkje noko slikt som sjukelønn for ei tenestekvinne i 1920. Derfor var ikkje Francine fri til å gå heim då ho fekk vite at kusina hennar hadde tatt livet av seg. Derfor er ho heller ikkje for trøytt til å ta oppvasken for madame på sjølv gravferdsdagen. Cora Sandel løftar med lette impresjonistiske strok fram kor ufri Francine er, og kor uforståande madame er i høve til hennar situasjon. Det er derfor interessant at den tidlegare versjonen av «Kunsten å myrde», «Synspunkter», stod på trykk i eit bilag til *Social-Demokraten*, ei avis på venstresida. I litteraturvitskapen snakkar ein om *den implisitte lesaren*, altså ei lesarforventning som er skriven inn i teksten. I eit politisk venstreperspektiv ligg sympatien til den implisitte lesaren hos den arbeidande kvinna, hos Francine, og ikkje hos arbeidsgivaren hennar. Det er Francine som er det arbeidande subjektet i «Kunsten å myrde». Det gjer ho ikkje berre til hovudpersonen i novella. Det gjer ho også til hovudpersonen i ei materialistisk historieforståing, som subjektet i historia.

Opptakten skildrar ein kvardsagssituasjon frå ein borgarleg heim mellom herskap og tenarskap. Men så er det noko som har brote seg inn i kvardagen. Ei ung kvinne har tatt livet av seg. Av overskrifta veit vi at det ikkje har vore eit «normalt» sjølv mord. Overskrifta «Kunsten å myrde» fortel at det har skjedd eit drap. Her ligg det gøymt ei sosialkriminologisk gåte. For å seie det enkelt: Kven drap eigentleg Germaine?

No er det ingen som har blitt stilt til ansvar for drapet. Germaine var ei ugift kvinne som hadde blitt gravid utanfor ekteskapet for andre gong. Mens ho står over oppvasken fortel Francine historia om Germaine. Sjølv forteljarsituasjonen er ganske innfløkt (Billing 2002:76ff, Wohnr 2015:126). Madame er eg-forteljaren i novella «Kunsten å myrde». Men inne i eg-forteljinga fortel då Francine historia om Germaine. For lesaren blir det slik at madame fortel om Francine som fortel om Germaine, som i ei kinesisk eske. 'Sanninga' om drapet går via to forteljarar, og det er berre Francine som kan ha førstehandskunnskap om tragedien. Og utanfor og bak novella står forfattaren Cora Sandel. Det er ho som har sett den insinuerande overskrifta «Kunsten å myrde» på kammerspelet mellom Francine og madame.

Seksualitet og makt

«Kunsten å myrde» handlar om seksualitet og makt. Ei ung kvinne har tatt livet av seg fordi ho ikkje har oppført seg «anstendig» (1935:81). Madame er maktpersonen, ho er arbeidsgivaren til Francine. Men Francine har makt over historia om den døde kvinna. Som Roland Barthes (1992:89) skriv, er ei forteljing underlagd særskilte økonomiske grunnvilkår: «This is the question raised, perhaps by every narrative. *What should the narrative be exchanged for? What is the narrative «worth»?*». I «Kunsten å myrde» handlar det særleg om kva Francine vil oppnå med å fortelje historia om Germaine. Makta over forteljinga er i denne samanhengen hennar mot-makt i høve til madame som arbeidsgivar.

Alvoret i situasjonen blir ikkje mindre når vi veit at Cora Sandel sjølv oppheldt seg i Bretagne, hadde tenestekvinner og i det heile henta inspirasjon til novellene sine frå det røynelege livet. Janneken Øverland hevdar at det finst levande modellar bak hendingane i «Kunsten å myrde»:

Alt tyder på at hun her grep stoffet sitt like ut av hverdagen, kanskje til og med inspirert av noe som skjedde da barnepiken, Marie-Catherine, var hjemme en stund den høsten, fordi det var «sykdom» i familien hennes? (Øverland 1995:242).

Her kan ein altså tenkje seg at litteraturen tar over på ein stad der lova ikkje strekkjer til. I ei kontroversiell tolking antydar til dømes Kjersti Aarstein at Karl Ove Knausgård framstiller «onkel Gunnar» som ein mogleg drapsmann i samband med farens død i *Min kamp* (Aarstein 2018). I boka *Hvem drepte faren min?* er Édouard Louis (2019) heilt eksplisitt når han set namn på dei som han meiner er ansvarlege for drapet på faren.

På overflata finst det likevel ikkje noka drapsgåte hos Sandel. Francine fortel beint fram at familien har lagt press på Germaine slik at ho til slutt gjorde som dei ville. «Vi var lei henne alle sammen, fordi hun ikke kunde opføre sig anstendig», seier Francine (1935:81). Til slutt greidde ikkje Germaine meir. Ho gjekk berre inn i klesskapet og hengde seg i snorene som dei hadde funne fram til ho. «Skaden var ikke så stor, madame», seier Francine (1935:82). «Og vel var det hun ikke sprang i brønnen» (1935:82f).

Med sjokkerande kynisme utleverer Francine seg sjølv som drapskvinne, eller som del av eit sosialt drapskollektiv. «Kunsten å myrde» er å drive nokon til å ta livet av seg, utan at du sjølv kan bli stilt til ansvar. Det er det perfekte mord. Francine er ikkje ei slik kvinne som i ånden etter Pilatus «toer» hendene sine for å frigjere seg for skuld. Ho tar i staden skulda demonstrativt på seg utan å vise teikn på dårleg samvit. Alt dette skjer mens Francine tar oppvasken med stoisk ro – for timebetaling. «Hun stabler rolig tallerkenene sammen og setter dem på plass» (1935:83). Slik sluttar også novella «Kunsten å myrde».

Kven skal vi tru på?

Eg trur ikkje på Francine. Kan verkeleg ei kvinne vere så kynisk overfor ei anna kvinne av si eiga slekt? Slikt kan sjølv sagt skje, for eksempel i samband med æresdrap som har vore nemnt som ei mogleg tolking (Wohrne 2015:125). Men det er ikkje vanleg å snakke høgt om æresdrap til personar utanfor miljøet der den spesifikke æreskodeksen gjeld. Alternativt kan vi sjå på Francine som øydelagd av fornedrande sosiale omstende. I romanen *Ungen* skriv Aina Basso om «englemakerskene» i Kristiania. Seks kvinner blei tiltalte for å ha medverka til at over tjue småbarn mista livet omkring hundreårsskiftet 1900 (Basso 2019:266). Basso viser korleis sosial fornedring går på kostnad av menneskeverdet. Dei fattige kvinnene tar til seg pleiebarn for eingongsbetaling. Til slutt har ikkje ungane meir enn kapitalverdi for pleiemødrene. Pleiemødrene har beint fram interesse av at ungane døyr. Då kan dei ta til seg nye ungar.

Det er ei vond historie. Men kven har eigentleg skulda? Er det dei fattige pleiemødrene, eller må vi også sjå på dei sosiale mekanismene som har sett kvinnene i ein så fortvila situasjon at dei endar opp med å bli drapskvinner?

Om Francine og familien hennar har drive Germaine til sjølv mord, er det i så fall slike sosiale mekanismar som må liggje bak. Dette er ikkje ukjende mekanismar hos Cora Sandel. «Fattigdommen slår innover og kuer og slavebinder mennesket», skriv Steinar Gimnes (1982:34). Dette ser vi også i «Kunsten å myrde». «Hun betalte jo for gutten sin,» seier madame til Francine. «Betalte og betalte. Det var snaut nok for én. Og skulde det bli to —», svarer Francine (1935:81). Slik gjer Francine opp rekneskapet. Ho syner fram dei raude tala i livssoga til Germaine. Kusina hennar har stelt seg slik at andre må betale for ho. Og i ei saldoavrekning finst det ikkje nokon post for nestekjærleik.

For å trengje inn i historia til Francine, må vi bryte det som Toril Moi (2019:27ff) har kalla eit tabu i litteraturvitskapen: «Never treat characters as if they were real people». Dette er sjølv sagt eit særleg problem når det gjeld den såkalla røyndoms litteraturen som – banalt formulert – gjer ekte eller verkelege menneske om til litterære karakterar. Sjølv om Cora Sandel ikkje skreiv røyndoms litteratur, er det altså mykje som tyder på at ho greip motivet i «Kunsten å myrde» ut av kvardagen. Dersom vi skal nå fram til den historiske meininga, blir det då heilt nødvendig å sjå på Francine som om ho var eit ekte menneske. Når Toril Moi sjølv bryt med dette tabuet, handlar det om at ho vil strekkje seg forbi «formalismen» som lenge har vore rådande i litteraturvitskapen. Enkelt sagt set formalismen den litterære forma over innhaldsdimensjonen i litteraturen (Moi 2019:30f). Moi bryt tabuet med overlegg for å nå inn til meiningsinnhaldet i litteraturen, til dei sidene som også rører ved oss som verkelege menneske og ikkje berre som profesjonelle lesarar. Med feste i Wittgensteins språkfilosofi vil Moi skape eit rom for litteraturfaglege tolkingar som også gir rom for kjenslene – «emotional responses» (Moi 2019:28) – i møtet med litteraturen. Her har ho nytta store ord i det teoretiske bidraget sitt, *Revolution of the Ordinary* (2017). Men forskjellen mellom objektiverande analyse og emotivt tekstmøte er så grunnleggande at det faktisk kan vere grunn til å bruke eit så stort ord som *revolusjon* i denne samanhengen.

Sjølv har Moi konsentrert seg meir om å rydde plass for litteraturfagleg verksemd av denne typen, enn å demonstrere kva ein kan oppnå gjennom tolking av enkelttekstar. Utan å gå Moi i næringa når det gjeld teoriutvikling, er det mogleg å følge opp spørsmåla hennar: «What exactly is it we must not do?» spør Toril Moi (2019:29) når ho utfordrar tabuet i litteraturvitskapen. «And what would happen if we did it anyway?» Dette skal vi no følge opp så direkte som mogleg: Kva skjer når vi går inn i verda til Cora Sandel, heimfesta til Bretagne og datert til 1920, og ser på tenestekvinna Francine som om ho var eit ekte menneske?

Då vil vi framfor alt sjå at Francine ikkje fortel alt: «Francine knep munnen sammen, og jeg vilde ikke spørre mere», fortel madame (1935:76). «Hun åpner munnen for å si mere. Lukker den så fast igjen, som over ting det nærmere betenkt er tjenligst å tie med» (1935:78). Skal vi nå inn til det som ligg der inne bak munnen som lukkar seg igjen, må vi sjå på Francine som om ho var eit ekte menneske. Det er dette rommet Toril Moi no opnar opp, ikkje berre for synsing og spekulasjon, men som område for legitim litteraturfagleg tolking.

Madame er sjølv i tvil om ho kan stole på Francine: «Hun har en tilbøielighet for uttalelser med dobbeltbunn, akkurat som dem i Delfi» (1935:79). Her har Sandel-forskarane vore usamde om madame er ein ironisk forteljar, eller om det verkeleg er slik at ho meir og meir lèt seg overtyde av Francines kyniske snusfornuft (Arild og Haugan 1990). «Så griper jeg meg i å tenke, at det er vel best som det er. Hun gjorde det som var tjenligst, det de ventet av henne», tenkjer madame (1935:83). Dette gjeld altså madame, borgarfrua og arbeidsgivaren. Men berre med eitt unntak har forskarane vist tvil om tenestekvinna Francine verkeleg meiner det ho seier. Unntaket er Leif Longum (1927–1997) som var den fremste kjennaren av norsk mellomkrigslitteratur i si tid som professor på Nordisk institutt ved Universitetet i Bergen. «Francine er tilsynelatende (SIC) uberørt av kusinens selvmord (...)», skriv Longum (1991:66). Litt seinare stadfestar han sin eigen tvil: «Hvordan reagerer f.eks. madame på Francines tilsynelatende (SIC) ufølsomme og avvisende beretning?» (s.st.).

Longum utdjupar ikkje kvifor han tviler på forteljinga til Francine. Men her ser Longum på Francine som eit ekte menneske. Francine har fortalt at Germaine var i Lorient – altså i byen – den første gongen då ho blei gravid. Barnefaren er ein «utenlandsk sjømann, efter hvad vi tror», fortel Francine (1935:78). Kan Germaine ha selt kroppen sin – vore prostituert – den tida ho var i Lorient? Det seier soga ingenting om, men mistanken om at barnefaren er ein utanlandsk sjømann, opnar opp for slike spekulasjonar. Cora Sandel skreiv ofte om gatepiker, både som fascinasjonsobjekt for ungjenta Alberte og om den sosiale fordømminga frå dei etablerte (jf. Øverland 1983:65ff.). «Stakkars elendige væsener. Det lyder, som om hun talte om usselt kryp paa marken», heiter det i *Alberte og Jakob* (1926:48, jf. Øverland 1983:65). Her er det fru Selmer, mor til Alberte, som snakkar. Ingen kan vere i tvil om kva ho meiner. Dette er sosial fordømming ovanfrå, men tenestekvinnene som fortel om gatepikene, er mindre fordømande. «Jeg er nu ikke demmes formynder – », seier Olefine der ho sit over symaskinen (Sandel 1926:49). Olefine fortel mens hos arbeider, akkurat som Francine, men maktrelasjonen er annleis fordi det er ungjenta Alberte som frittut ho ut om livets mysterium. Det er ikkje arbeidsgivaren ho snakkar til. Men også i høve til Alberte er Olefine særvis bevisst på kva ho kan seie og ikkje kan seie. Kanskje er det fordi ho har eit barn med redaktør Isaksen? «Alle vet det», som det heiter i *Alberte og Jakob* (1926:47).

Den andre gongen Germaine blei gravid, skal barnefaren visstnok vere ein «gamling» (1935:81): «En sånn som var bortsatt på gården der hun tjente, madame. En gammel mann. De sa han var efter henne bestandig» (s.st.). Mykje tyder på at Germaine i alle høve denne andre gongen har blitt gravid etter eit overgrep (jf. Bjørkøy 2015:119, Wohrne 2015:126). Det er eit poeng som merkeleg nok få forskarar har gripe fatt i, men om det er slik at Germaine har blitt gravid etter eit overgrep, er det berre endå meir forunderleg – og forferdeleg – at Francine er så kynisk. Longum får seg ikkje heilt til å tru på det ho seier.

La oss gjere som Toril Moi seier at vi skal gjere. La oss sjå på Francine som om ho var ei verkeleg kvinne, la oss setje oss inn i hennar stad og aktivere våre eigne «emotional responses»: Koss var det no eigentleg å vere tenestekvinne for timebetaling i 1920? Om du var Francine, kva ville du ha tenkt når frua – «madame» – spør deg om du ikkje er «for trett» til å ta oppvasken hennar? Du har nettopp gått atten kilometer fram og tilbake frå gravferd. Du er trøyt, sliten og lei deg, og i tillegg har du måtta gå opp igjen at du sjølv har mista mannen

din i krigen. Eg for min del veit at eg hadde blitt forbanna. Men eg hadde forsøkt å bite sinnet i meg for å gjere jobben for pengane si skuld.

Det er ei stor vinning at Toril Moi saman med Rita Felski og Amanda Anderson har opna opp for at vi igjen kan stille slike spørsmål med godt litteraturfagleg samvit. Så personleg innlevande må vi faktisk vere om vi skal sjå på Francine som eit ekte menneske. «Den ressurssterke og opprørske lågklasse-kvinna er ikke med», skriv Steinar Gimnes (1982:36) om novellene til Cora Sandel. Men er no egentleg det så sikkert? I «Kunsten å myrde» har Cora Sandel skildra Francine utanfrå, og ho lèt ho oss – privilegerte lesarar – dele utanforperspektivet til madame. Kvifor knip Francine munnen saman? Kva kan liggje i orakeltalen hennar? Skal vi sjå kva som verkeleg kan bu i Francine, må vi gå eit hakk bakover mot urversjonen av «Kunsten å myrde» – eit steg nærmare den røynelege sanninga – til novella «Synspunkter» frå 1922.

«Synspunkter»

I «Synspunkter» får vi den same historia som i «Kunsten å myrde», men denne gongen er madame ei gift kunstnarkone i Paris. Ho har vore utan hjelp i huset i fire dagar og er omramma av kaos. «Rummet var uryddig. Resterne av et maaltid stod paa bordet endda, og gulvet fløt med leker og istykkerrevne aviser» (1990:148). Madame håper at ho skal få orden i kaoset, om no berre «lillegut» får sove til ho «fik unda det værste», men guten vaknar: «Han skrek til som en kat» (1990:148).

Dette er eit stykke sosialrealisme som småbarnsforeldre – vonleg av begge kjønn – kan kjenne seg igjen i. Dette er Karl Ove Knausgårds univers. Men «den unge kone» i «Synspunkter» blir i første omgang frelst. «Der staar Francine som ved et mirakel». Francine tar berre på seg forkleet og går i gang med å rydde opp. Det som madame ikkje maktar, det maktar Francine, og det sjølv om ho kjem rett frå gravferd. Denne gongen har ho hatt endå lengre reiseveg enn i «Kunsten å myrde», med «ni kilometers gang og en nats jernbanereise» i tillegg til gravferda. «Hun hvilte sig sikkert idag – det var ikke mulig andet», tenkjer madame. Men Francine dukkar likevel opp. Det fortel mykje om kva person ho er, og om situasjonen ho står i.

Hovudhandlinga i «Synspunkter» er den same som i «Kunsten å myrde». Ei ung kvinne er død, og slekt og familie har tilsynelatande drive ho i døden. Francine fortel historia til madame mens ho tar oppvasken, og madame blir sjokkert av den vonde historia. Men her finst også nokre viktige forskjellar. Den døde kvinna blir til dømes ikkje nemnd med namn, og denne gongen er ho ikkje kusina til Francine, men den ugifte svigerinna hennar. Dessutan er det med ein person til i «Synspunkter», den usympatiske ektemannen til madame. Den viktigaste forskjellen ligg likevel på forteljarplanet. I «Synspunkter» har vi ein allvitande forteljar som også gir oss innsyn i tankane til Francine. Vi får vite litt om kva ho tenkjer mens ho står og tar oppvasken.

«Kunsten å myrde» er tvillaust ein sterkare tekst enn «Synspunkter» etter litterære mål. Men «Synspunkter» gir oss eit innsyn i personane som gir teksten andre kvalitetar som mentalitetshistorisk kjelde. Det spelar òg med at «Synspunkter» blei trykt i bilaget til ei avis på venstresida i 1922, på eit tidspunkt då den norske arbeidarrørsla var på sitt aller mest radikale. I prinsippet skulle ein forvente sympati med arbeidarkvinna – med Francine – i *Social-Demokraten*. Men også sett frå venstresida kunne småkårsfolket vere offer for si eiga van-kunne. Dei kunne vere fanga i det som Marx og Engels kalla «landlivets idioti» (jf. Østerberg 1995:59), i ei sjølvdestruktiv verd av gamle normer som heldt vanlege menneske fast i sin eigen vesaldom. Om vi skal tru på det som Francine seier, låser vi ho fast i ei slik rolle og

plasserer oss sjølv på eit høgare nivå. Og det har altså vore hevda at den «ressurssterke opprørske lågklasse-kvinna» ikkje har nokon plass i novellene til Cora Sandel.

I «Synspunkter» har den empatiske haldninga til madame klåre grenser. Ho veit det sjølv:

Saa falder det hende ind at hun bør vise sin deltagelse. Og hun sier i den tone, som hun har lært at bruke i slike tilfælder, denne litt forsigtige, søte tone, som skal markere vor grepethet og vor finfølelse – hun liker den ikke selv, men hun kan ikke frigjøre sig fra den: Det var vel ikke deres gifte svigerinde som var død, Francine? (1990:149).

Det er dette spørsmålet som set forteljinga til Francine i gang. I «Kunsten å myrde» er det annleis. Der overhøyrrer madame korleis Francine spør bodet om kven som der død: «Det var vel Germaine? Det var ikke søsteren?» (1935:76). Denne heilt avgjerande forskjellen, der Francine svarer «Godt» og madame meiner ho «så nesten fornøid ut», kan forklare mykje av moraliseringa som har vore retta mot Francine. Men i «Synspunkter» er det madame som stiller spørsmålet, og Francine reagerer med sterk indignasjon. Om «Synspunkter» og «Kunsten å myrde» byggjer på stoff som er henta ut av kvardagen, kan ikkje begge versjonane vere 'sanne'. Men det er altså «Synspunkter» som ligg nærast eit mogleg utgangspunkt i røyndommen, som blei publisert i ei avis på venstresida og som blei skriven då Cora Sandel prøvde seg sjølv ut som forfattar. Det er umogleg å vite om framstillinga av Francine i «Synspunkter» er sann, men ho er røyndomsnær i tid og truverdig på sine egne premisser.

Kvifor spør madame om det var den *gifte* svigerinna som var død? Det handlar sjølvsagt om ungane, og at dei ikkje mistar mor si. Madame har berre ikkje tenkt på at også ei ugift kvinne kan ha ungar (jf. Wohrne 2015:127). Francine svarer ved å gi madame ei lekse frå livets skule: «Da vender Francine sig og hun smiler næsten, saa naiv synes hun den anden er: Aa hun efterlader sig da en gut, hun ogsaa. Han er seks aar» (1990:149).

Som i «Kunsten å myrde» fortel Francine saga om kvinna som blei driven i døden, om korleis både ho sjølv og resten av familien blei lei av at ho ikkje kunne «holde sig fra mandfolk», og at ho til slutt gjorde det som var enklast for alle partar. Men både i ord og handling får vi vite litt meir om det som rører seg på innsida av Francine. Då ho er ferdig, «skramler [hun] litt demonstrativt med laakefatene» (1990:150). Dessutan gjer ho seg fleire tankar om naiviteten til madame: «Det er tydelig nok at bymennesket ikke oppfatter hvordan det egentlig hænger sammen», tenkjer Francine. Ord for ord har ho lagt fram historia om eit drap. Samstundes tenkjer ho at madame ikkje oppfattar korleis «det egentlig hænger sammen». Det kan berre bety at her finst andre forklaringsar som Francine ikkje snakkar høgt om, i alle høve ikkje overfor arbeidsgivaren madame. Janneken Øverland (1983:215) karakteriserer Cora Sandel som «en sosialpsykologisk dikter, mer enn en sosiologisk». Portrettet av Francine syner fram sann meisterskap når det gjeld sosialpsykologisk innsikt. Paradoksalt nok lykkast Cora Sandel her særleg godt fordi lesarane heilt opp til vår eiga tid kjem til å dele naiviteten til madame.

«Synspunkter» har eit etterspel som ikkje finst i «Kunsten å myrde». Ektemannen til madame kjem heim, og madame lastar fortvilinga si over på han: «– Jamen det er Francines svigerinde. De har myrdet hende – de har drevet hende til at dræpe sig, fordi hun skulde ha et barn» (1990:150). Men ektemannen vil berre ha kaffi. Han vil helst halde «slikt som faar en til at se sort på tilværelsen på avstand» (1990:150). Kona hans gir seg ikkje. «Nu vet jeg pludselig, hvad kvindesak er – », seier ho. Drapssaka frå Bretagne har skapt konflikt i kunstnarheimen. Men ektemannen til madame liker ikkje slikt som smakar av «kvindesak»:

Fy faen! Det er av denslags som ødelægger al gemytlighet i livet. Det er snauklippet haar og springstøvler og skriverier i bladene, flying paa møter og mundhuggeri. Saant vil han ikke ha ind i huset (1990:150).

Ektemannen må bruke makt – rett nok retorisk – for å halde den vonde historia på avstand. I «husherre tone» seier han ein gong for alle «at nu *vil* jeg ha kaffe». Soga til Francine har sett i gang ein prosess hos madame som bokstaveleg talt er ein emansipasjonsprosess og handlar om kvinnesak. Eit slikt ekteskap kan ikkje halde, tenkjer lesaren i dag. Vel er madame naiv, men her er det noko på gang som fell saman med den personlege utviklingshistoria til Cora Sandel.

Kvinnesak

Madame er undervegs i ein erkjenning- og emansipasjonsprosess som utanfor handlinga (truleg) peikar fram mot skilsmisse frå ein undertrykkande mann. Men i novellas notid er madame «naiv». Det er det ikkje berre Francine som meiner. Det meiner også forteljaren: «Hun er ikke svært vant til at tænke. Hun er vant til at ta tilværelsen selvfølgelig. Ta den for sig og underkaste den kritik er nyt for hende; men siden hun fik lillegut hænder det hende at gjøre det» (1990:149).

Madame set opp ein «barnemund» som berre blir «tristere og tristere». Dei «naive» logikkane er særns interessante fordi dei dels opponerer mot – og dels understøttar – mentaliteten frå 1920-talet. Francine hadde sagt at svigerinna hennar berre hadde hatt å halde seg unna mannfolk. Det tykkjer madame er urimeleg: «– Holde sig fra mandfolk! Var nu ikke det, naar man skulde være ærlig, temmelig letvint ræsonnert, især av den gode Francine, som selv har været gift to ganger og hat barn i begge ægteskaper og altsaa slet ikke holdt sig fra mandfolk» (1990:149).

Madame viser frisin og ser det urimelege i at ei kvinne skal undertrykke sin eigen seksualitet. På dette punktet bryt ho med den undertrykkande seksualmoralen som prega samtida. Trass alt så er vi i ein kunstnarheim i Paris. Men herifrå går madame rett inn i samtidas sosiobiologiske tankemodellar. I «Synspunkter» har nemleg ikkje Francine eigne ungar som i «Kunsten å myrde». I «Synspunkter» har Francine mista begge ungane sine, og dette har konsekvensar når madame summerer opp hennar menneskeverd. Eller meir nøyaktig: Hennar verdi som samfunnsnyttig menneske:

Francines barn hadde været svake og rachitiske og laa bægge forlængst paa kirkegaarden. Den dødes hadde kanske alle mulige sundhetens spirer i sig – det vidste ingen. Men Francine var ialfald det samfunnsnyttige individ og den anden en forbryderske, som gjerne kunde ta sig selv av dage med samt sit ufødte avkom – der maatte være noget galt etsteds, noget galt i samfundsordenen – (1990:149).

Her slår ironien for full kraft tilbake på madame, som vel også kan vere eit offer, men då ikkje berre for sin eigen naivitet. Ho er også offer for ein sosiobiologisk rasjonalitet som dyrkar morsrolla, og som devaluerer tenestekvinna fordi ungane hennar ikkje har vore livskraftige. Til ektemannen seier madame at ho no forstår «hvad kvindesak er», men sjølv har ho ikkje noko syn for situasjonen til Francine som har mista begge ungane sine av mangelsjukdommen rakitt. Samfunnssynet til madame er brutalt sosialdarwinistisk, men indirekte styrkar det hennar eigen verdi som menneske i rolla som mor.

Cora Sandel ville ikkje sjølv innrømme at ho dreiv med kvinnesak. «Inte för att jag har något emot kvinnosaken, men det är *människosaken* jag vill kämpa för», sa ho med ei ibsenssk

formulering til *Stockholmstidningen* i 1950 (Øverland 1983:204). Dagens lesar vil likevel sjå at Sandels menneskesak særleg handla om kvinna og hennar situasjon. Men ut frå tankane til madame i «Synspunkter» er det ikkje mogleg å seie at tenestekvinna Francine er eit offer for «landlivets idioti», mens madame representerer borgarleg klokskap, humanitet og emansipasjon. Det tragiske vilkåret er at madame *ikkje* har syn for situasjonen til Francine.

Kven kunne ho då vere, tenestekvinna Francine? Her teier teksten, men «alt tyder på» (Øverland 1995:242) at Sandel henta konflikten rett ut frå kvardagen i Bretagne og i Paris. Janneken Øverland antydgar at konflikten kan ha vore direkte inspirert av hendingar då Sandels eiga tenestekvinne, Marie-Catherine, hadde vore heime «fordi det var «sykdom» i familien hennes?». Øverland tar dobbelt atterhald når ho set «sykdom» i hermeteikn og avsluttar med eit spørjeteikn. «Sykdom» kunne i denne samanhengen også handle om graviditet. Embetsfruene i Tromsø lo godt av diagnosen «katarralsk feber» då ei av tenestekvinne blei gravid, og slikt høyrer til Cora Sandels erfaringsbakgrunn (Øverland 1995:90). Men her er det viktig å vise atterhald. I samtida kunne «Synspunkter» og «Kunsten å myrde» innehalde drapsskuldingar mot levande menneske, vel å merke om vi les novellene som framstilling av faktiske hendingar. I ei rekkje tekstar skriv Cora Sandel beint fram om tenestekvinna si, Marie-Catherine, under fullt namn. Men i «Synspunkter» og «Kunsten å myrde» har tenestekvinna fått eit anna namn. Om vi les «Kunsten å myrde» slik Kjersti Aarstein les Knausgård, er altså Francine tekstens «onkel Gunnar» og mogleg drapskvinne. I ei slik lesing sparkar i tilfelle Cora Sandel hardt nedover, noko ho elles ikkje hadde for vane å gjere.

Tenestekvinna Marie-Catherine opptreir også i ei anna novelle i *Mange takk doktor*, i novella «Enkle optegnelser» som til liks med «Synspunkter» blei trykt i *Lørdagskvelden*, berre året etter, i 1923.¹ Då Cora Sandel plukka ut «Enkle optegnelser» til antologien *Det beste jeg har skrevet* i 1949, la ho vekt på styrken i det røyndomsnære motivet: «jeg opplevde stoffet i en tid da det grep meg med det dengang uhørtes makt» (Krog 1949:185). I «Enkle optegnelser», som også er datert og heimfesta til Bretagne, blir Marie-Catherine karakterisert gjennom «de små, ru, hårde arbeidshendene» (1935:50). Ho er i teneste «hos nogen byturister» (s.st.), men ho er også «vor tjenende ånd» (1935:41). Forteljaren sjølv er byturist. Her finst altså systematiske parallellar mellom Marie-Catherine og Francine. Marie-Catherine opptreir i den same rolla i novella «Dag i november», utgitt i *Arbeiderkvinnen* nr. 5 1951 og i bokform i *Barnet som elsket veier* (1973).

Heime på Brémoder har Marie-Catherine ein særleg posisjon. Ikkje berre kan ho kunsten å stryke tradisjonsplagget som kvinnene ber på hovudet, dei kvite «coiffes» (1935:49). Marie-Catherine er den einaste lese-kunne blant analfabetane på Brémoder: «Marie-Chatherine (sic) er av de innvidde, av det store broderskap som har visdommens nøkler» (1935:43). Også i «Enkle optegnelser» fortel Marie-Catherine mens ho arbeider. Ho fortel om kva vilkår dei lokale kvinnene lever under når det er verdskrig: «Så sier hun: «Folk sa før at det var ti piker på en gutt fra Ponte du Raz til Penmarch. Hvor mange er der nå?» (1935:52).

Svaret blir hengande i lufta. Her finst ikkje menn til kvinnene på Brémoder. Her finst heller ikkje nokon mann til Marie-Catherine. Til og med sognepresten har fått lange dagar fordi «De unge synderne er i krig, og synderinnene har ingen å synde med» (1935:39).

Det er dette som er dei sosiale realitetane i kvardagen til Marie-Catherine. Som Francine (1935:76) «kniper [Marie-Catherine] munnen sammen» (1935:52). Det er noko meir der inne som orda kjem ifrå. Marie-Catherine framstår ikkje nett som nokon fordømmende moralist når ho fortel om døde syndarar, lengtande syndarinner og ein sogneprest som står utan arbeid. Novella «Dag i november» stadfestar rolla hennar som sosial ressursperson for heile storfamilien. Her kjem soldatane rett ut frå skyttargrava for å få hjelp. «De kom i flokker på tre eller fire og spurte efter Marie-Catherine, var hennes brødre eller fettere eller

tremenninger. Eller rett og slett bekjente fra den hjemlige landsbyen ute ved Atlanterhavskysten i Finistère» (Sandel 1973:177).

Det står ikkje til truande at ei slik kvinne skal ha vore med på «å myrde» kusina eller svigerinna si. Marie-Catherine er ei klok kvinne. Ho eig ikkje berre «visdommens nøkler» gjennom eiga lesing, men ho syner også klokskap gjennom praktisk arbeid. Om vi tenkjer oss Francine inn i rolla som ei slik kvinne, må vi gjere rekning med at ho har ei langt djupare samfunnsforståing enn Cora Sandels framstilling av madame. I «Synspunkter» har vi dessutan Francine sitt ord på at madame ikkje forstår «hvordan det egentlig henger sammen». Cora Sandels verkelege meisterskap ligg i at ho har halde 'sanninga' om korleis det eigentleg heng saman utanfor begge versjonane. Francine kan ikkje snakke om dette, truleg fordi det ville koste ho levebrødet som tenestekvinne. Det er vi som les den vonde historia, som må forstå.

«Hvem drepte faren min»

I 2019 gav Édouard Louis ut romanen *Hvem drepte faren min*. Romanen er ein oppfølgar til den sjølvbiografiske *Farvel til Eddy Bellegueule* frå 2015. Arbeidarsonen Eddy Bellegueule forlèt den sosiale miseren i den nordfranske byen Hallencourt, skiftar namn og blir til Édouard Louis i Paris. I *Hvem drepte faren min* reiser Louis tilbake til heimbyen, og til faren, som har blitt øydelagd av ei arbeidsulykke på fabrikk. Faren er berre «så vidt over femti år» (2019:11), men kroppen hans er øydelagd, ikkje berre av arbeidsulykka, men også av livsstilssjukdommar som diabetes.

Hvem drepte faren min, spør Édouard Louis. Sjølv er han ikkje i tvil. Det er «de herskende klassene» (2019:69, 72). Louis namngir gjerningsmennene. Dei har namn som Chirac, Sarkozy, Hollande og Macron:

Jeg vil at disse navnene skal bli like umulige å glemme som Adolphe Thiers, som Shakespeares Richard III eller Jack the Ripper.

Jeg vil sørge for at de går inn i historien, for å ta hevn (2019:73).

Parallellen til Cora Sandel er openberr. «[D]et finnes mordere som aldri blir knyttet til mordene de har begått, det finnes mordere som unnslipper skammen takket være anonymitet eller glemsel,» skriv Louis (2019:72f). Det handlar om sosial utstøyting som fører til drap, der ingen blir stilt til ansvar, men der ein forteljar grip ordet for å få omverda til å sjå dei usynlege samanhengane.

Louis er ein rasande hemnar med eit klårt bodskap. Hos Sandel er alt meir innfløkt. I historia om den døde kvinna gir ho ordet til Francine, mens madame får rolla som tilhøyrar frå borgarskapet. Francine er sjølv for utsett til at ho kan tale beint ut av posen og komme med skuldingar. I staden plasserer ho seg sjølv i rolla som drapskvinne, mens dei røynelege makt-havarane går fri. Bakgrunnen for raseriet til Louis er at mordarane «unnslipper skammen» fordi dei er anonyme. Heilt motsett er det hos Sandel. Francine set seg sjølv i søkelyset, og der står ho som ein beint fram skamlaus mordar.

Dette er ikkje berre enkelt. Det er så enkelt at det helst må vere ei medviten forenkling, sett i scene av Francine. At her må ligge andre samanhengar bak, går ikkje berre over hovudet på madame. Desse samanhengane går også, med heiderleg unntak for humanisten Leif Longum med bakgrunn frå Nansenskolen, over hovudet på alle som har skrive om Cora Sandel. I dobbeltrolla som tenestekvinne og forteljar er ikkje Francine til å lite på. Ikkje når vi skal tenkje på ho som eit ekte menneske. Og endå mindre om ho deler personlegdom og «visdommens nøkler» med Cora Sandels røynelege tenestekvinne, Marie-Catherine.

Ein kan sjølvsagt diskutere om motivet til Louis er aktverdig. Han vil ha hemn. Men Louis hjelper oss til å sjå at hovudpersonen hos Sandel er arbeidarkvinna Francine. I motsetning til den emansiperte Édouard Louis er ikkje Francine nokon fri intellektuell som kan tene pengar på orda sine. Francine er bunden til si sosiale rolle og har alt å tape på forteljinga si. Likevel så fortel ho, i «Synvinkler» mens ho skramlar «demonstrativt» med kjørane. Forteljinga er hennar sosiale protest. Forteljinga er den einaste måten og det einaste sosiale (SIC) mediet ho kan protestere gjennom. Også i «Kunsten å myrde» er det mogleg å sjå spor av protest, sjølv om den sosiale konfliktsituasjonen er tona ned. Men madame oppfattar orda til Francine som gåtefulle. Det er «oraklet Francine» (1935:79) som tar oppvasken. «Hun har en tilbøielighet for uttalelser med dobbeltbunn, de kan tydes på flere måter, akkurat som dem i Delfi.» Som vi veit er det alltid nødvendig å tolke orda til orakelet (jf. Hjørtsø 1998:223). Madame er ein naiv tilhøyrar som etter kvart tar til seg forteljinga ord for ord. I «Synspunkter» rettar ho beint fram skuldingar mot Francine.

Kvifor skulle no eigentleg Francine plassere seg sjølv i rolla som drapskvinne? Det er høgt spel for ei tenestekvinne, dette. Det juridiske ansvaret er no berre ei side av saka. Kven vil no eigentleg ha ei tenestekvinne som kan vere truande til drap? Cora Sandel har lagt igjen ein stor open plass i begge versjonane når det gjeld motiva til Francine. Men om no desse tekstane har opphav i ein autentisk tragedie i Bretagne, kan vi uansett ikkje nå fram til sanninga bak historia. Sanninga ligg meir enn hundre år bak oss i tid og er formidla via tekstar som har opne plassar i fleire retningar. Ut frå «Synspunkter» kan vi berre vite ein ting sikkert. Vel er Francine ein upåliteleg forteljar, men madame – med sin naive «barnemund» og sosio-biologiske tankemodellar – er like upåliteleg i rolla som tilhøyrar.

Ut frå samfunnsanalysen til Édouard Louis kan ikkje Francine vere drapskvinne og mordar. Vi må søke etter mordaren andre stader. Framfor alt må vi fortolke historia i lys av Francines stilling som utbyttbar tenestekvinne. Om vi ikkje kan finne sanninga bak teksten, kan vi leite etter den sosiale sanninga ut frå forteljingane slik som vi kan lese dei.

Kanskje også Francine har vore ute etter hemn? Kanskje går ho etter den næraste maktpersonen ho kan finne? Om det seier verken «Synspunkter» eller «Kunsten å myrde» nokon ting. Men Francine har styrke og kjempar ein strid: «Hun har på sit omraade en feltherres klartskuende blik», tenkjer madame i «Synspunkter» (1990:149). Då ho er ferdig med arbeidet, har Francine fått madame så mykje ut av balanse at det skaper splid i heimen. Kanskje det har vore hemnen hennar? Truleg ikkje. For orda til Francine har sett i gang ein prosess som får fram at madame sjølv lever som undertrykt kvinne saman med ein mann som kommanderer ho i «husherre tone». Forteljinga har sett i gang ein bevisstgjjerande prosess hos madame. «*What should the narrative be exchanged for?*» spurde Roland Barthes. Ho skal bli veksla inn i større sosial rettferd, ikkje berre for Francine, men på sikt også for madame.

Germaine i våre hjarte

Eg måtte gå ein lang veg for å svare på spørsmålet Yngve stilte meg for snart 25 år sidan. Kva meinte Cora Sandel då ho i 1935 kalla opp hovudpersonane i «Kunsten å myrde» etter dei europeiske stormaktene Frankrike/Francine og Tyskland/Germaine? Korleis kan det heile henge saman?

Det som gjer det så vanskeleg, er at Germaine er offeret i historia. Og Cora Sandel hadde ikkje på noko vis skjulte sympatiar for nazistane i Tyskland (Rokkan og Larsen 1995). Derfor er det heilt avgjerande at Cora Sandel har datert «Kunsten å myrde» til 1920, til det året då Versailles-traktaten blei verksam. Då var det framleis mogleg å sjå på Tyskland som eit offer, før Germaine eller Germania tok på seg skjold og brynje for å revansjere seg under nazismen.

Økonomen Keynes var blant dei som både såg og meldte frå om problema ved Versailles-traktaten (Garrigou og Guichard 2019). Det handla om pengar og kapital, og krigserstatningar som kunne skape krise i Tyskland og medverke til ein ny verdskrig.

På 1930-talet var Cora Sandel redd for at det skulle bli ein ny verdskrig. Det handla ikkje berre om dei vonde erfaringane frå Frankrike. Cora Sandel var no mor til ein son i stridsdyktig alder: «Det er ikke morsomt, at ens store gutt nettopp har mønstret til flottan i disse tider», skreiv ho i brev til Nini Roll Anker i 1938 (Øverland 1983:193). Som mange andre i samtida hadde Cora Sandel også hatt sympatiar for Russland og revolusjonen, men ho såg korleis revolusjonen spora av. I 1939 trekkjer ho direkte parallellar mellom stalinisme og nazisme: «Men det vi nå ser utfolde seg, er ikke Lenins arbeiderstat. Det er et imperialistisk vrengebilde. De gale har fått makten der som i Tyskland, er sloppet ut av burene som i Ibsens dårrekiste i Kairo» (Solumsmoen 1957:137).

Her viser Cora Sandel sitt sanne sosiale ansikt. Ho rettar indignasjonen oppover, mot *dei gale* som har fått makta og som har *imperialistiske* hensikter. Då Cora Sandel skreiv dette, hadde Hitler og Stalin gått i kompaniskap som skulle vare fram til Tyskland gjekk til åtak på Sovjetunionen i 1941. Cora Sandel rettar indignasjonen mot dei som har statsmakt, ikkje mot jamne folk og borgarar. Det er relevant for tolkinga av «Kunsten å myrde». Ingenting ved Germaine vitnar om makt. Likeins er det med Francine. Ho har heller ikkje makt over sin eigen situasjon. Germaine og Francine er begge kvinner av folket, som berre tilsynelatande blir spelte ut mot kvarandre framfor blikket til madame. Vigdis Ystad (2003:270) gjer rett når ho koplår den allegoriske meininga i «Kunsten å myrde» til «menneskefiendtlige ideologier og undertrykkelsesmekanismer». Men skal vi sjå kva som kan ligge bak det som Ystad kallar «kreftene bak krigen», må vi også trekkje madame inn i meiningsspelet. Som arbeidsgivar representerer madame kapitalmakta, ho ser berre ikkje problemet sjølv. For ho er berre Francine «ett fornuftig og pålitelig menneske som skjønner, at behøves man, så behøves man» (1935:75). Ein sterkare kritikk av mål-middel-rasjonaliteten i kapitalismen enn dette skal ein leite lenge etter.

Cora Sandel presenterer eit scenario som følger eit materialistisk historiesyn der arbeidar-makt og kapitaleigar står overfor kvarandre i nærstrid. Vanlege menneske, særleg kvinner som Germaine og Francine, var offer i denne striden, om dei no budde i Tyskland eller i Frankrike. I røynda er Germaine og Francine nær knytt til kvarandre. Dei er ikkje berre slektningar. Dei er bundne saman i eit sosialt skjebnefellesskap.

Madame står på den andre sida. Ho er arbeidsgivar, ho kjem utanfrå og ho representerer den mobile kapitalmakta som bymenneske og turist. Det er symptomatisk at madame berre kan sjå den sosiale tragedien på individnivå og ikkje på strukturelt nivå. Reaksjonsmønsteret hennar fell saman med ein tendens i dei vestlege sivilsamfunna. Det er langt enklare å fokusere på individuell skuld og ansvar enn å finne dei strukturelle årsakene til sosiale problem som kan føre til utstøyting, drap eller sjølvdrap.² Cora Sandel såg desse problema frå den politiske venstresida. «Kjernen i høyresidens ideologier er å se problemer som i virkeligheten dreier seg om makt og strukturer, som om de heller dreier seg om etnisitet, moral eller rase», skriv historikar Åsmund Borgen Gjerde (2020:15). Slik har også Sandel-forskarane dømt Francine på moralsk grunnlag. Den sosiale grunnsituasjonen med den utbyttbare tenestekvinna har vore bjelken i forskarane sitt auge.

Kven var det då som drap Germaine? Édouard Louis gir det enklaste svaret. Det var «de herskende klassene». Det er dei som har sett den einsame, arbeidslause og gravide aleinmora i ein situasjon som er så fortvila at ho endar opp med å ta livet av seg sjølv. Det er eit enkelt, ideologisk motivert og kanskje uynansert svar, men det er langt meir overraskande å finne eit så tydeleg svar i ein roman av Édouard Louis, svart på kvitt i 2019, enn mellom

linjene hos Cora Sandel i mellomkrigstida. Louis (2019:77) takkar borgarleg-liberale institusjonar frå vekeavisa *Morgenbladet* til Yale University i boka si, så Louis gjer i røynda sine egne institusjonelle fadrar til medskuldige i drapet på faren. Dette er annleis hos Sara Fabricius Jönsson aka Cora Sandel. På vegen til å bli skjønnlitterær forfattar gjorde ho seg ferdig med konservative *Morgenbladet* til fordel for aviser og tidsskrift på venstresida. Ho tykte sjølv ho var modig då ho sendte ei novelle med overskrifta «Klassekamp» til det radikale tidsskriftet *Mot Dag* (Øverland 1983:198). Det var i 1923, året etter at ho publiserte «Synspunkter» i *Social-Demokraten*. Då ho skreiv «Kunsten å myrde», var ho sjølv i ein tvangssituasjon. «Jeg levde av å pantsette skrivemaskinen min. For hvert nytt novellehonorar løste jeg den ut igjen» (Øverland 1983:194). Det er slik vi må forstå den subtile referansen til at Francine «går som hjelp hos sommergjestene og får betaling pr. time» (1935:75). Cora Sandel visste kva det var å vere i økonomisk naud.

Ironien i «Kunsten å myrde» finst altså ikkje i madames skrift, men i Francines tale. I rolla som arbeidsgivar er madame med på å halde ved like strukturar som er øydeleggjande for dei som er mest utsette. «Kunsten å myrde» handlar likevel ikkje om *individuell* skuld. «Kunsten å myrde» handlar om sosialt ansvar. Cora Sandel hadde auge for desse mekanismane og viser dei fram med bitande ironi. I «Synspunkter» er det retta ein ironisk brodd mot madame som «pludselig» trur ho veit «hvad kvindesak er» utan å sjå situasjonen til tenestekvinna si. Men i eit materialistisk perspektiv er det Francine som er subjektet i historia. Som timebetalt tenestekvinne har ho ikkje makt over sin eigen lagnad, men gjennom forteljinga si har ho sett i gang ein prosess hos madame. Kanskje kan vi føre namnet Francine tilbake til ideala i den franske revolusjonen, til fridom, likskap og brorskap, til alt det som Francine sjølv manglar i rolla som tenestekvinne? Etter det materialistiske historiesynet ville revolusjonsideala vinne fram hos stadig fleire menneske. Dei ville vere frigjerande ikkje berre for Francine, men også for Germaine og endåtil for madame som i «Synspunkter» er heilt fastlåst patriarkatet. Føresetnaden for ei slik frigjering er at madame – og lesaren – evnar å tolke orakeltalen til Francine. Den som vil kan også lese det dysfunksjonelle ekteskapet i «Synspunkter» som eit frampeik i Cora Sandels eiga livssoge. Ho måtte sjølv gå ut av ekteskapet for å bli forfattar på høgaste nivå. Kanskje var det forteljinga til ei tenestekvinne i Bretagne som greip ho «med det dengang uhørtes makt» (Krog 1949:185) og utløyste hennar eiga frigjering? I så fall er det eit døme på korleis forteljingar gjennom ironi og motstand skaper erkjenning og verkar frigjerande i den verkelege verda. Her ligg – for å seie det med Roland Barthes – verdien i forteljinga.

Notar

- 1 Først trykt under tittelen «De krigens aar» i *Lördagskvelden* nr. 24–27 1923 (jf. Øverland 1995:389).
- 2 Jf. artikkelen «Nynazistisk samrøre i Tyskland» i *Le Monde diplomatique* nr. 7 2019: «Som så ofte i straffesaker med politiske implikasjoner, avpolitiserer den samfunnsproblemer ved å fokusere på avvik, kriminalitet og individuell skyld» (Perinelli og Pollmann 2019: 5).

Litteratur

- Arild, Lars og Jørgen Haugan 1990. «Kunsten å myrde. En novelle om et dilemma i Cora Sandels forfatterskap», *Edda* 1990 (2): 129–147.
- Arild, Lars og Jørgen Haugan 1991. «Muligheter og aksiomer i læserforskningen», *Edda* 1991 (2): 177–179.
- Barthes, Roland 1992. *S/Z*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- Basso, Aina 2019. *Ungen*. Oslo: Samlaget.
- Billing, Anna Carin 2002. «Hvad er sannhet?» *Studier i Cora Sandels novellistik*. Oslo: Solum.
- Bjørkøy, Aasta Maria Bjorvang 2015. *Verkets hviskelek. Teksthistorien til utvalgte norske skjønnlitterære verk utgitt gjennom 1900-tallet*. Doktoravhandling, Institutt for lingvistiske og nordiske studium, Universitetet i Oslo.
- Garrigou, Alain og Jean-Paul Guichard 2019, 4. juli. «Keynes og fredens pris», *Le Monde diplomatique*.
- Gimnes, Steinar 2005. «'Skjult i de ytre tingene ligger virkeligheten.' Litt om Cora Sandel som novellist». I: Henning Howlid Wærp (red.): *De Upåaktede liv. Om Cora Sandels forfatterskap*. Oslo: Unipub.
- Gjerde, Åsmund Borgen 2020, 23. januar. «Venstresidens antisemittisme», *Klassekampen*.
- Hjortso, Leo 1998. *Greske guder og helter*. Oslo: Pax.
- Krog, Eli (red.) 1949. *Det beste jeg har skrevet. 33 norske forfattere velger selv*. Oslo: Aschehoug.
- Longum, Leif 1991. «Cora Sandels «Kunsten å myrde» – enda en gang», *Edda* 1991 (1): 66–68.
- Louis, Édouard 2015 (2014). *Farvel til Eddy Bellegueule*. Oslo: Aschehoug.
- Louis, Édouard 2019. *Hvem drepte faren min*. Oslo: Aschehoug.
- Moi, Toril 2017. *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226464589.001.0001>
- Moi, Toril 2019. «Rethinking Character». I: Amanda Anderson, Rita Felski og Toril Moi: *Character. Three Inquiries in Literary Studies*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226658834.001.0001>
- Perinelli, Massimo og Christopher Pollmann 2019, 4. juli. «Nynazistisk samrøre i Tyskland», *Le Monde diplomatique*.
- Rokkan, Elizabeth og Stein Ugelvik Larsen 1995. «Perspektiver på krig og nazisme hos Cora Sandel og noen andre kvinneforfattere». I: Bjarte Birkeland, Atle Kittang, Leif Longum og Stein Ugelvik Larsen (red.): *Nazismen og norsk litteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sandel, Cora 1926. *Alberte og Jakob*. Oslo: Gyldendal.
- Sandel, Cora. 1935. *Mange takk doktor*. Oslo: Gyldendal.
- Sandel, Cora 1973. *Barnet som elsket veier*. Redigert av Steinar Gimnes. Oslo: Gyldendal.
- Sandel, Cora 1990 (1922). «Synspunkter», *Edda* 1990 (2): 148–150.
- Solumsmoen, Odd 1957. *Cora Sandel. En dikter i ånd og sannhet*. Oslo: Aschehoug.
- Wohrne, Maria Wennerström 2015. «En ogift mammas självmord i 1920-talets Frankrike: Samspelet mellan tolkning och självreflektion». I: Torsten Pettersson, Skans Kersti Nilsson, Maria Wennerström Wohrne og Olle Nordberg: *Litteraturen på undantag? Unga vuxnas fiktionsläsning i dagens Sverige*. Göteborg: Makadam.
- Ystad, Vigdis 2003. «Anna Carin Billing: 'Hvad er sannhet?' *Studier i Cora Sandels novellistik*», *Samlaren* 124: 264–273.
- Østerberg, Dag 1995. «Kjartan Fløgstads forfatterskap», *Syn og Segn* 1995 (1): 56–67.
- Øverland, Janneken 1983. *Cora Sandel om seg selv*. Oslo: Den norske Bokklubben.
- Øverland, Janneken 1995. *Cora Sandel. En biografi*. Oslo: Gyldendal.
- Aarstein, Kjersti 2018. *Vold og visjoner i sjetten bind av Karl Ove Knausgårds Min kamp*. Avhandling (ph.d.). Bergen: Universitetet i Bergen.