

Hun følger et blått og ensomt spor.
og virkelighet. Desværre fører det o
ialfald været borte. Hun går sig let
og i den gode svikt i kroppen, når
Solnedgangen flytter sig lengre
bak nye tinder. De står mørkeblå

“Hun følger et blått og ensomt spor”

Natur som inntrykk og uttrykk i Cora Sandels Alberte-trilogi

Irene Hareide



Masteravhandling
Universitetet i Bergen
Nordisk institutt
Mai 2006

Innholdsliste

| | |
|---|-----------|
| Forord..... | 3 |
| 1. Innleiande perspektiv..... | 4 |
| 1.1 Ei vandring med blick for naturen..... | 4 |
| 1.2 Refleksjon kring omgrepa natur og estetikk..... | 10 |
| 1.2.1 Naturen – subjektiv eller objektiv?..... | 11 |
| 1.2.2 Natur som landskap..... | 14 |
| 1.2.3 Natur som motiv..... | 16 |
| 1.2.4 Natur som metaforar..... | 16 |
| 1.3 Sandels samtid – inspirasjon og påverknad..... | 18 |
| 1.3.1 Litteratur og målarkunst..... | 18 |
| 1.3.2 Den arktiske naturen og det kontinentale Paris..... | 21 |
| 1.4 På sporet av naturen i resepsjonen..... | 24 |
| 1.4.1 Avismeldingar 1926–1939..... | 25 |
| 1.4.2 Forskingshistorikk..... | 29 |
| 1.4.3 Sandel i seinare tid..... | 32 |
| 2. Overblikk – liv i landskapet..... | 34 |
| 2.1 Det arktiske landskapet..... | 34 |
| 2.1.1 “Hun er hjemmefra, hun er varm, hun er alene”..... | 35 |
| 2.1.2 Det estetiske ved landskapet..... | 39 |
| 2.1.3 Ein veg til fridom?..... | 42 |
| 2.1.4 Eit første innblikk i naturrommet..... | 46 |
| 2.2 Alberte i Paris..... | 47 |
| 2.2.1 Eit fritt byrom?..... | 48 |
| 2.2.2 Blomar i ein steinørken..... | 49 |
| 2.2.3 Paris – eit rom for diktning?..... | 52 |
| 2.3 Bretagne, Paris og eit nytt Noreg..... | 54 |
| 2.3.1 Hav og himmel i Bretagne..... | 55 |
| 2.3.2 Paris – fritt og innestengt..... | 57 |
| 2.3.3 Austnorske naturkulissar..... | 58 |
| 3. Naturmotiva blir zooma inn..... | 62 |
| 3.1 Månen..... | 62 |
| 3.1.1 “Beskyttet som i måneskinn”..... | 62 |
| 3.1.2 “En liten yrende liv av virksomhet og arbeide”..... | 65 |
| 3.2 Havet..... | 66 |
| 3.2.1 “Lengsel efter livet...”..... | 67 |
| 3.2.2 “...Skuffelse over livet”..... | 68 |
| 3.3 Vegane..... | 71 |
| 3.3.1 Mellom fjell – med blikket mot fjorden og hurtigruta..... | 71 |
| 3.3.2 Storbygatene – og ei lokkande toglinje..... | 73 |
| 3.3.3 Vandringar med Pierre – og eit viktig vegkryss..... | 75 |
| 3.4 Menneska..... | 77 |
| 3.4.1 Å vere blickfanga og stemmelaus..... | 78 |
| 3.4.2 Alphonsine – eit grønt (mors)blick..... | 81 |
| 3.4.3 Sivert – eit blått glitter..... | 83 |
| 3.4.4 Veigård – eit forskande blick..... | 84 |

| | |
|---|------------|
| 3.4.5 Pierre – eit stumt blick..... | 86 |
| 3.4.6 Konkretisering og meiningsutviding..... | 87 |
| 4. Naturmetaforar – å skode det abstrakte..... | 89 |
| 4.1 Ei metaforisk tilnærming..... | 89 |
| 4.2 “Varme er liv, kulde er død”..... | 90 |
| 4.2.1 Konkretisering av kjensler..... | 92 |
| 4.3 Når livet er ein veg..... | 98 |
| 4.3.1 “Veiene til livet”..... | 99 |
| 4.3.2 “Å gå bakgater”..... | 100 |
| 4.4 Naturen som vev..... | 101 |
| 4.4.1 Sosiale klima..... | 101 |
| 4.4.2 Kjensler i kroppsleg språkdrakt..... | 104 |
| 4.4.3 Innleiing til ei avslutning..... | 106 |
| 5. Innblikk – kvar fører det blå sporet?..... | 108 |
| Litteratur..... | 110 |
| Samandrag..... | 115 |

Forord

Ingenting er betre enn å kunne rette ei takk til nokon som verkeleg fortener det – så takk til rettleiar Pål Bjørby, som har utfordra og oppmuntra, med fagleg tyngde og ein lett omgangstone. Takk!

Eg tenker at å vere nordist er noko ein kan vere stolt av, og grunnen til det ligg nok i mi erfaring med det nordiske miljøet i Bergen. Det har vore fire år i eit fint miljø med flotte folk. Så takk til nordisk institutt – for engasjement i fag og menneske.

Ei eiga takk går til alle kjekke medstudentar. Særleg til studinene på mitt kull: Eva, Ebba, Jorunn Jette, Helene, Ingrid, Kristine og Camilla. Takk skal også Ingvild, Synnøve, Irene, Håkon, Therese og mor ha – for falkeblikk på skrivefeil, slik gode korrekturlesarar har.

Eg vil også takke alle som (på oppfordring) har lese Alberte-trilogien – for dei tankar og samtalar det har ført med seg.

Til slutt vil eg få lov til å takke dei som alltid er der, familia mi i Ulsteinvik og Bergen: Mor, far, Anna og Therese.

Aller sist, fordi eg ikkje klarer å dy meg – ei takk til forfattaren Cora Sandel, som aldri sluttar å fascinere –

Mai, 2006
Irene Hareide

1. Innleiande perspektiv

1.1 *Ei vandring med blick for naturen*

Å vandre gjennom eit landskap vil alltid vere ei personleg oppleving, ei unik samling av inntrykk. Om vi legg ut på ei vandring i naturen saman, vil vi begge få den same vinden mot andletet, kjenne den same variasjonen mellom mjuk mose og faste steinar under skosolane, og vere omkransa av den same visuelle heilskapen av ein himmel med høge, drivande skyer. Likevel vil bileta vi lagrar, bli sanseselege minner med eigne motiv, med eigne nyansar av fargar og lys. Ingen vandringar er like, sjølv om ein vandrar i det same landskapet. Når eg no skal uttrykke meg om natur og estetikk i høve til Cora Sandels Alberte-trilogi, likar eg å tenke at denne lesinga er som ei slik vandring. Slik som landskapet sjølv legg premissane for kva ein kan få oppleve på ei vandring, er det teksten, trilogien som eit estetisk heile, som her er utgangspunktet.

Trilogien om Alberte Selmer: *Alberte og Jakob* (1926), *Alberte og friheten* (1931) og *Bare Alberte* (1939) er hovudverket til Cora Sandel.¹ I litteraturhistoria blir den gjennomgåande presentert som ei historie om Alberte si utvikling som kvinne og kunstnar.² Samstundes er dette ei forteljing som i stor grad er situert ved at dei ulike miljøa som Alberte ferdast i, spelar med i livet hennar, og påverkar denne utviklinga som tematikken konsentrerer seg om. *Alberte og Jakob* er lagt til det arktiske Noreg, til ein nordnorsk småby der sosiale roller er like trange som gatene, men der naturlandskapet opnar for eit vidare perspektiv på livet.³ Frå den første boka skjer det eit sprang i tid og rom til den neste: *Alberte og Friheten*. Alberte er i Paris, i god fysisk avstand til den nordlege småbyen. Her er gatene breie og mange, og det sosiale miljøet tillet ein å vere som ein er: “Barndommens verkende sår, den sviende fornemmelsen av å forulempe

¹ Cora Sandel er eit psevdonym for Sara Fabricius, og eg vel å bruke psevdonymet fordi det er det etablerte forfatternamnet. Dette blir eit unntak frå den formelle standarden som eg elles kjem til å gjennomføre: *Bibliografisk standard* (Langballe 2004), som er eit nummer i skriftserien *Ibsen ad notam*, som presenterer dei bibliografiske retningslinjene som blir fulgt i den vitskaplege utgåva av *Henrik Ibsens skrifter*. Eg har valt å følgje denne fordi det i dag ikkje fins ein generell bibliografisk standard med allmenn tilslutning i Noreg (2004, 6).

² Jf. *Norsk litteraturhistorie* (Andersen 2001, 385), *Norsk litteratur i tusen år* (Fidjestøl et al. 1996, 485–487), *Nordisk Kvindelitteraturhistorie 3* (Jensen red. 1996, 321).

³ Henning Howlid Wærp omtalar miljøet i *Alberte og Jakob* som arktisk (2005, 134). Han meiner at sjølve staden i romanen fortener merksemd, fordi det er ein spesifikk stad med kystliv, topografi og klima som kjem til syne. Eg vel å bruke omgrepet, då eg er samd i at det arktiske famnar viktige aspekt i miljøskildringa.

menneskene gjennom sitt blotte utseende er i det nærmeste lægt i Alberte.” (II, 282)⁴ Trass avstanden har Alberte mange levande, kroppslege minner frå sin barndoms by. Ofte er sanseintrykk nok til å levandegjere minner som i stor grad er fysisk forankra i det nordlege landskapet. No er det storbyen som er ramma for Alberte og hennar søken etter retning, etter *ein veg for sitt liv*, som samanfattar sentrale metaforar ho sjølv brukar om livet.⁵ Det sosiale miljøet i Paris er meir mangfaldig og fritt, så kontrasten mellom naturrom og byrom blir ein annan enn i *Alberte og Jakob*. Likevel blir verdiar knytt til naturen tematiserte, og dannar grunnlag for ei samanlikning av storbyen og naturlandskapet i nord. I Paris bevegar Alberte seg inn i eit kjærleiksforhold som endar med eit kjærleikstap. Kulde og einsemd fører henne så inn i armene på Sivert, som har fysisk varme nok for dei begge. Det skjer eit nytt sprang i tid til *Bare Alberte*, som også er lokalisert i nye omgjevander. Her blir lesaren i første scene møtt av ein havskoddevegg: Alberte er på kysten av Bretagne, saman med Sivert og sonen Brede, i eit hus saman med to andre par. Sanseintrykka er igjen prega av hav og himmel, men refleksjonane naturen utløyser i Alberte, er ikkje dei same som då ho var yngre. Frå sommarlandskapet går vegen til Paris igjen, før Alberte og Sivert vender tilbake til Siverts heimlege trakter, til ein landleg natur i Vestfold, utan hav og tindar, men med frodig, sommarleg flora. Skriveprosessen er ein viktig del av tematikken i denne tredje boka, og på slutten går Alberte sin veg med eit samla manuskript. Forholdet til naturen blir eksplisitt tematisert i samband med skrivinga, då Alberte klarer å samle seg om å skrive: “For første gang i dette liv er naturen ramme og bakgrunn, ikke det pukkende og krevende som gjør sig til ett med en, og nesten smerter.” (III, 748)

Tre perspektiv – i ei zoomande rørsle

Eg opna med å invitere til ei vandring, og denne korte presentasjonen av trilogien kan tene som eit kart over landskapet i teksten. Kartet har dei store linjene rissa inn, men

⁴ Eg har brukt den nyaste samla utgåva av Alberte-trilogien (Sandel 2004). Dette er ei tekstkritisk utgåve som med få unntak gjengir originaltekstane, og der endringane er kommenterte. Eg vil i det følgjande ikkje nemne titlane på dei tre romanane som utgjer trilogien etter kvart sitat, men referere til bok I (*Alberte og Jakob*), II (*Alberte og friheten*) og III (*Bare Alberte*), fordi eg meiner at dette vil vere mest lesarvenleg.

⁵ For å markere ord og uttrykk som er henta frå den litterære teksten vil eg i det følgjande setje sitat i hermeteikn, medan ord og metaforiske uttrykk som eg parafraserer i den løpande teksten vil stå i kursiv. Slik vil både kursivering og hermeteikn markere at dette er språklege uttrykk som er henta frå trilogien, men kursiveringa treng ikkje vere ordrett sitat, noko som vil innebere ei veksling mellom nynorsk og bokmål, mellom Sandels språk og mitt.

sidan detaljane er få i høve til den avbilda litterære topografien, vil eg starte kapittel 2 med ei synfaring av landskapa, for å skape eit overblikk. Det er den større naturen som skal få fokus, og tanken er å danne seg eit inntrykk av korleis den blir framstilt i Alberte-trilogien. Å observere Alberte og hennar rørsler i naturlandskapa, vil tene som utgangspunkt for refleksjonar over kva verdi natur har for henne. Med ei zoomande rørsle bevegar fokuset seg inn i landskapet i kapittel 3, for å sjå nærare på motiv som har merka seg ut. Målet med dette er å få auge på fleire detaljar ved motiva, noko som kan opne for å teikne inn nye linjer i landskapet – samanhengar mellom motiv og tematikk i komposisjonen. Eit tredje perspektiv blir å sjå på naturmetaforar, og i kapittel 4 vil eg rette blikket mot dei mange metaforane som er knytte til natur og landskap. Som døme kan eg nemne at Albertes kjensler blir omtala som *straumar* og *flaumar*, som kan vere *varme* og *kalde*, og at ho *tenker seg livet sitt som ein veg*. Dette siste fokuset for analysen tydeleggjer at vår vandring i denne samanheng ikkje er ei vandring i naturen, men i litteraturen. For sjølv om eg har snakka om naturlandskap, er sanninga at det ikkje fins natur i bøker. Heller ikkje menneske av kjøt og blod. Ikkje lydar og lukter. Men det fins ord og setningar som konstruerer karakterar og den sanslege verda i eit litterært verk, som – dersom illusjonen fungerer – lar oss som lesarar oppleve ei historie vi trur på. Den litterære vandringa blir ei vandring med blikket. Det handlar om å sjå, ikkje om å gå, men likevel om å vere i rørsle i forhold til det litterære landskapet. Naturen skal stå i fokus, i form av språklege konstruksjonar av natur, og formålet er å finne ut korleis desse fungerer som ein del av den større historia – den om Albertes liv.

Slik blir lesinga tre ulike blikk på natur: på landskap, motiv og metaforar. Eg har valt desse tre perspektiva fordi eg ønskjer å halde på eitt fokus over tid, utan at det overordna blikket på teksten – blikket for naturens funksjonar – forsvinn. Å la noko stå i fokus er å gjere noko tydeleg og skarpt, men det betyr ikkje at det fyller heile synsfeltet. Det er sjølvsgagt slik at landskapet, motiva og metaforane er knytte saman, og poenget er ikkje å skilje dei, men å sjå nærare på dei. Tanken er at denne metoden skal synleggjere korleis teksten sjølv filosoferer omkring tema knytte til naturen, kroppen og språket. Slik forstått er desse tre analysane eit forsøk på å sjå nye sider både ved tematikken og det estetiske uttrykket. Som ei innleiing vil eg, med månen som døme, antyde korleis ein kan lese med blikk for naturen.

Månemotivet i fokus

Månen er eit motiv i alle dei tre bøkene. Ei samanlikning av korleis Alberte opplever den i ulike situasjonar, viser ei utvikling: I den første boka lyser månen opp i den arktiske mørketida, og Alberte uttrykker:

Nysne og måneskin – det deiligste og det værste av alt – en opplevelse hver gang. Da blir verden stille og åpen, intet skræmmer lenger. Man færdes i landskapet uten angst, og det milde, intense lyset legger sig beskyttende om en og dikter om på ens person som på alt andet. Man rører sig i det med frimodighet, og om det så er ansiktet, er det lettere at bære. (I, 83–84)

Månelyset opnar for å kunne ferdast fritt, i ei verd som er prega av mørketid, og det er ein konkret eigenskap Alberte skattar. Meir spesiell er evna månen har til å *dikte om på ens person*. Lyset blir tillagt kvalitetar som er abstrakte og mystiske. I den første boka er månen dessutan knytt direkte til Albertes eiga skrivning. Under månen opplever ho at strofer kjem “flagrende”, og ho spør seg kvar dei kjem frå: “Kommer de indefra eller ute fra det store, mystiske landskapet?” (I, 84) Slik koplast den ytre naturen til Alberte og språket hennar. I den andre boka dukkar månen opp fleire gonger. Månen har eit lys det er trygt å vere i. Alberte uttrykker at ho kjenner seg “beskyttet som i måneskinn og reddet” (II, 302). Lyskvaliteten er altså framleis knytt til kjenslelivet, men ikkje til skrivning. Likevel tematiserer månen språket som fenomen, då den dukkar opp som eit symbol i ein samtale: Alberte spør Alphonsine om ho er lukkeleg. Alphonsine har eit klart svar: “Man må være rimelig, ikke begjære månen.” (II, 344) På dette reagerer Alberte tvitydig: “Alberte sier ingenting. Det stikker bittert til i henne: Jeg begjærer ikke månen – –” (II, 344) Her blir månen brukt i overført tyding, utan at det kjem fram korleis Alberte tolkar utsegna. I denne konteksten, der det er snakk om å finne seg ein mann, kan månen symbolisere noko fjernt og uopnåeleg. Spørsmålet blir korleis dette språklege uttrykket om å begjære månen står i høve til det faktum at Alberte er glad i den konkrete månen – månen som lyskjelde i eit arktisk landskap, med eit lys som kan *beskytte*. Fornektar ho noko, eller er det månen som bilete på det uopnåeleghe ho avviser? Vi får seinare stadfesta at Alberte framleis har auge for den konkrete månen. På utflukta til Versailles får Alberte og Veigård ei ufrivillig overnatting under månen som blir skildra som “hennes barndoms måne” (II, 380), noko som tyder på at ho framleis har førestillingar knytte til

denne himmellekamen. Alberte kjenner seg trygg: Månen lyser og Veigård breier henne inne i høyet med ei omsorgsfull hand. Her skaper valet av motiv ein samanheng til Alphonsines åtvaring. Alberte begjærer framleis månen, og kjem snart til å elske denne handa og mannen som eig henne. I *Bare Alberte* bleiknar måneskinet, idet månen berre er ein skalk på himmelen: “Månen i siste kvarter henger lavt og skakt like i horisonten, ligner en galt ophengt, mishandlet lykt.” (III, 567) I tillegg har månelysen fått konkurranse: “[...] jevnt og uten stans soper fyrets svære lysvinger over havflaten og det skrånende land” (III, 567). Det oppstår eit spel mellom desse to lyskjeldene. Eit konkret spel, som òg har metaforisk potensial. Liesel og Alberte er ute om natta, og vil gjerne gå, slik urolege kroppar gjerne vil i desse bøkene. Men dei ser ikkje stien, fordi fyret forvirrar dei. Dei blir sitjande utanfor huset og tale saman, i lyset frå fyret og det falma måneskinet. Alberte tillegg dei to lyskjeldene verdi: “Hun ser bort på huset. Det står der, uvirkelig og som svakt selvlysende i skjæret fra den skakke månesneien.” (III, 568) Så kjem lyset frå fyret, og huset som vart skildra som *uvirkelig* blir igjen ein realitet: “[...] hver gang lysvingen fra fyret soper over huset blir det truende påtrengede, litt hoverende: Bill dig ikke noe inn. Jeg står her jeg står, med alt mitt” (III, 569). Dei to lyskjeldene er med i det visuelle biletet, det skaper ei ramme om den nattlege samtalen, og fungerer konkret i høve til huset, som nesten blir borte i måneskinet, men som brått blir skarpt i konturane når fyret sveipar lyset over det. Men idet Alberte sine refleksjonar får spele med i skildringa, får den opplysende effekten ei meining utover det konkrete. Alberte føler på den eine sida, i lys av månen, at huset med menneska som ligg og søv, berre tilhøyrer “en avlagt tilværelse” (III, 569), men på den andre sida, i sveipet frå fyret, at dette er ein *påtrengende* realitet. Slik blir tankar og lys vevd saman i teksten, det visuelle og det abstrakte låner kvalitetar frå kvarandre.

Månemotivet har gjennomgått ei endring, og tener som døme på korleis Sandel skaper språklege samanhengar mellom naturmotiv og tema som ikkje er direkte relaterte til natur. Månelysen går frå å ha ei mystisk, omskapande evne i første boka, til å vere den lekamen som lyser opp landskapet og mogleggjer Alberte si oppleving av å vere eit levande menneske på jorda, sameint med alt liv, i den andre boka. Men i den siste boka blir altså månelysen utkonkurrert av eit skarpt fyrlys. Dømet antyder at månemotivet har minst to viktige funksjonar i komposisjonen: Gjentakninga skaper ein kompositorisk samanheng, medan framstillinga av desse motiva, samt Albertes refleksjon knytt til dei,

kan kaste lys over karakterutviklinga i trilogien. Sjølv om eg her lèt månen stå i fokus, er det illustrerande for Alberte-trilogien at det er umogleg å skilje naturmotivet frå tematikk og metaforbruk. Det er nett denne kompleksiteten som fascinerer, og analysen vil vise korleis naturelementa ikkje skaper kaos, men eit litterært kosmos, forstått som ein litterær heilskap som ikkje lar seg overskode. Når eg vil studere heilskapen, er det med eit medvit om at dette på mange måtar er eit vanskeleg prosjekt. Det vil vere umogleg å få innsikt i alle samanhengar mellom naturen og Alberte. Men eg likar å tenke at nett her ligg styrken i denne oppgåva: Mine perspektiv opnar for å sjå naturens ulike funksjonar i denne teksten, og gjennom å studere dei mange tekstlege linjene mellom naturen, mennesket og språket, kan den litterære teksten sjølv opne for refleksjon kring filosofiske spørsmål som gjeld mennesket som eit fenomen i verda.

Å skrive om skrift

Den observante lesar har nok merka seg den store graden av metaforar og biletbruk i denne innleiinga, og det er nærliggande å spørje seg om dette er ein høveleg måte å presentere eit akademisk prosjekt på. Det er imidlertid ei kjent sak at alt språk nyttegjer seg av metaforar, som på ulike vis framhevar eller tildekkjer sider ved fenomenen dei står i staden for. Mitt poeng har vore å skildre ein metode for lesing, og samtidig skape ein bakgrunn for å kort seie kva eg tenker om å skrive akademisk om litteratur.

Vandringsmetaforikken dannar utgangspunkt for å snakke om fire aspekt: Det litterære verket (landskapet), den akademiske skrivaren (vandrareren), lesaren av teksten (medvandrareren) og ikkje minst språket som skriv fram fagteksten (metaforen i seg sjølv). Metaforen tydeleggjer at sjølv om den litterære teksten legg premissane for lesaropplevinga, så vil det vere dei interessene, erfaringane og haldningane (blikket) til lesaren som styrer kva delar av teksten som blir nedfelt i hennar eiga akademiske skrift. Slik forstått vil særleg mi forståing av natur prege prosjektet mitt, og eg vil difor reflektere omkring dette omgrepet før eg presenterer mine lesingar. Vidare vil mitt syn på kva litteratur er, og korleis litteratur er interessant, påverke lesingane, og ikkje minst prege korleis eg sjølv skriv innanfor ein akademisk sjanger.

Natur er noko dei fleste meiner å vite kva er, men som ikkje er spesielt lett å omgrepsfeste. Dette kjem eg tilbake til. Å skrive om litteratur byd på ei utfordring i forhold til å skulle undersøke språket som eit kunstnarleg materiale, altså språket som

noko som ikkje er transparent – ved å skrive i eit språk som, slik eg oppfattar det, skal vere så transparent som mogleg. Sjangeren vil at eg skal informere, analysere og konkludere, når eg egentleg har lyst til å vandre, sanse og undre meg. Mi løysing har blitt å freiste å skrive om litteratur i tråd med det eg oppfattar som konvensjonen, men med rom for å presentere mine tankar i bilete og metaforar. Faren er imidlertid at fagteksten kan bli influert av den litteraturen ein vil formidle, og som illustrerande døme vil eg nemne min eigen naturvandringsmetaforikk: Her blir mine tankar uttrykt i bilete som korresponderer med trilogien, noko som kan skape ei viss forvirring. I det følgjande vil eg difor freiste å la mine egne bilete, mitt eige språk, oppretthalde ein distanse til teksten. Dette for å gjere klart kva som er mi formidling av teksten, og kva som er tekstens eige uttrykk. I denne samanhengen vurderer eg min metaforikk knytt til synet som akseptabel, då denne metaforbruken bygger (vidare) på metaforar som er konvensjonelle i den akademiske sjangeren, som til dømes perspektiv, innblikk og fokus. Vidare er det min ambisjon å skrive i eit språk som er enkelt utan å vere forenklande, med det håp at eg ved å informere, analysere og konkludere, klarer å få deg som lesar til å føle at teksten opnar seg, slik at du kan sanse og undre deg over Alberte-trilogien på ein ny måte.⁶

1.2 Refleksjon kring omgrepa natur og estetikk

Ordet estetikk kjem av det greske ordet *aisthesis* som på norsk kan tilsvare orda *sansing* og *kjensle*, noko som tydeleggjer kunsten som eit fenomen som er i verda – som noko konkret sanseleg. Litteratur som kunst skiljer seg frå kunstformer som musikk og biletkunst ved at litteraturens materiale er språket, som jo er det same materiale vi brukar når vi vil seie noko om kunsten. Denne skilnaden blir tydeleg dersom ein tenker seg ein analyse av eit musikkstykke kommunisert gjennom tonar i staden for ord. Mitt poeng er å framheve materialiteten ved språket, at også litteraturen har sanslege kvalitetar. Tilnærminga til teksten vil difor legge vekt på korleis språklege uttrykk, bygd på naturkvalitetar, pregar dette konkrete kunstverket i verda. I *Lyriske Strukturer*, som er ei lærebok i diktanalyse, skriven av Asbjørn Aarseth og Atle Kittang, blir lesing av romanar

⁶ Eg vil spandere ein fotnote på å argumentere for min eigen bruk av fotnotesystemet. Å kunne bruke fotnotar er på mange måtar ein fordel, men slik eg ser det kan det ha ein uheldig effekt på hovudtekstens konsistens, då dei små tala får lesaren til å flytte blikket frå hovudlinjene og ut på meir eller mindre relevante sidespor. På bakgrunn av denne vurderinga har eg freista å vere streng i min bruk av fotnotar i sjølve analysen, sidan fokus her skal vere på tekstens indre dynamikk, og i mindre grad på kontekst.

sett opp mot lesing av lyrikk, for å kontrastere desse sjangrane. Aarseth og Kittang meiner at ein romanforfattar “primært [vil] uttrykke noe ved hjelp av språket, formidle sine tanker, meninger, opplevelser og visjoner i umiddelbart forståelig form.” (1998, 40) Dei semantiske eigenskapane avgjer vala romanforfattaren tek, og som ein konsekvens av dette vil vi berre reint sporadisk kunne merke at han søker å utnytte andre delar ved språket. (1998, 40) Her må ein sjølvst ta høgde for at dette er ei innføringsbok, og i den samanheng kan dette dømet seiast å ha ein pedagogisk funksjon, ved å tydeleggjere kvalitetar ved lyrikken. Likevel meiner eg at dette tildekker romanens potensial når det gjeld moglegheitene for å skape ei skrift som liknar lyrikken – i form av å vere ein organisert estetisk heilskap. Mi lesing kan ifølgje denne distinksjonen kallast ei lesing med vekt på det poetiske i Alberte-trilogien, men det poetiske vil stå i samanheng med det episke forløpet: Det er samspelet mellom tematisk og estetisk bruk av naturen eg kjem til å utforske. Det vil såleis vere interessant å undersøke kva tankar og verdiar teksten uttrykker om natur, og i den samanheng er det viktig å avklare korleis eg forstår og bruker dette omgrepet. I det følgjande vil eg difor reflektere kring det å bruke naturomgrepet i samband med litterære analysar.

1.2.1 Naturen – subjektiv eller objektiv?

“Natur” er et klassisk ikke-ord. Mens “kultur” er et overbegripelig ord som fylles med stadig nytt innhold, hvor motsigelser og paradokser er dets naturlige oksygen og får “kulturen” til såkalt å blomstre, er naturen en mystisk og sky fremtoning som forsvinner straks vi prøver å sette ord på ham.”

Thure Erik Lund⁷

Natur er eit omgrep som varierer innhaldsmessig frå kultur til kultur, og som innanfor ein og same kultur gjerne skifter meining med tida. I eit slikt perspektiv kan litteraturen vere eit interessant studieobjekt, då ein ved å studere framstillinga av natur kan kome på sporet av eit visst kulturbestemt natursyn. Allereie i 1917 skreiv Theodor Caspari om den norske naturkjensla. Verket *Norsk naturfølelse i det nittende aarhundrede* var meint som ei populær framstilling, og Caspari uttaler i forordet at målet er “at trække op

⁷ Sitatet er henta frå essaysamlinga *Om naturen* (Lund 2000, 16).

Grundlinierne” i utviklinga til den norske naturkjensla, slik den kom til uttrykk i litteraturen fram til år 1900. Slik framstiller Caspari naturkjensla som ein kulturell storleik som kjem til uttrykk i litteraturen. Av nyare forskning vil eg her nemne *Naturhistorier. Naturoppfatning, menneskesyn og poetikk i skandinavisk litteratur* (1999), som er redigert av Ivar Lærkesen, Harald Bache-Wiig og Andres G. Lombnæs. Det er ei samling artiklar skrivne av skandinaviske forskarar – om natur i litteraturen. I innleiinga til denne antologien blir det hevda at dei fleste menneske har ei umiddelbar førestilling om kva natur er, og at førestillinga blant skandinavar neppe ligg fjernt frå denne definisjonen, som dei har henta frå *Ordbog over det danske sprog*:

Naturen, den mennesket omgivende ydre verden, i hvilken menneskene færdes under aaben himmel (med skiftende præg efter aarstiderne); den umiddelbart synlige del af jordoverfladen med dens forsk. bestanddele (kløfter, søer og floder osv.) og tilhørende dyre- og planteverden, saaledes som den ses henliggende under aaben himmel og i nogen grad overladt til sig selv...
(Lærkesen, Bache-Wiig & Lomnæs (red.) 1999, 9)

Å diskutere natur ut ifrå denne definisjonen fører fram til fleire paradoks: Naturen er tilsynelatande seg sjølv lik og unndrege historia, men samstundes er dei menneskeskapte naturomgrepa knytte til kva omgang med natur menneska har hatt til ulike tider. Naturen kan tenkast som ein objektiv gjeven storleik, men menneska har alltid tillagt naturen ulike verdiar (1999, 9). Ved å ha natur som innfallsvinkel til studiar av litteratur vil ein naturleg kome inn på korleis *kulturen* forstår natur, og sjølv om det kan virke opplagt, meiner eg at det er viktig å vere merksam på språkets makt i denne samanheng: Gjennom skrift og tale har naturen blitt eit omgrep, og våre opplevingar av å vere under open himmel, vil måtte forhalde seg til det språket vi har lært oss, kva språket seier om korleis vi skal forstå naturen. Likevel kan natur bli oppfatta som ein motsetnad til det menneskeskapte, og særleg til kunsten. Dette er ein motsetnad som blir problematisert i *Naturhistorier*, og det framgår på ulike vis i desse tekstane at kultur og kunstsyn verkar styrande for naturoppfatninga. Det blir vidare lagt vekt på at naturen berre er tilgjengeleg som ein subjektiv storleik, slik den framstår for det mennesket som opplever den. Forholdet mellom natur og subjekt blir såleis eit viktig fokus når ein skal studere ein tekst med blikk for natursyn (1999, 10). Naturomgrepet kan vidare diskuterast i høve til omgrepet landskap. Henning Howlid Wærp skriv i *Diktet Natur. Natur og landskap hos Andreas*

Munch, Wilhelm Krag og Hans Børli (1997) at det å snakke om *natur som landskap*, slik som den tidlegare nemnde definisjonen gjer, er eit relativt nytt fenomen i europeisk idèhistorie. Han går lenger tilbake i tid enn Caspari, og refererer til Samuel Johnsons *Dictionary of the English Language* frå 1755, der ingen av definisjonane av “nature” inkluderer ordet landskap. Naturen var tings eller menneskets eigenart, og ikkje eit landskap, slik vi forstår natur i dag – som naturlandskap. Når det gjeld ordet landskap, har det utvikla seg frå å vere ein objektiv storleik mot at subjektet sjølv kan avgrense eit landskap med blikket sitt (1997, 13). Landskap som “estetisk nærværende natur” er i følge Wærp eit utsnitt som ikkje er identisk med den større naturen, men ein kan likefullt sjå landskapet “som et kikkhull inn til en natur som i sin altomfattenhet ikke er tilgjengelig” (1997, 14).

Om vi samanliknar desse måtane å definere natur på, er mykje sams: Natur er det den einskilde opplever som natur, påverka som menneska er av den kultur dei lever i (1997, 14). Eg vil nyansere denne kulturelle forståinga av natur, ved å hevde at det også fins kvalitetar ved naturen som i mindre grad lar seg påverke av kulturelle skilnader. For å illustrere vil eg igjen ta utgangspunkt i månen, som er synleg for alle menneske på jorda, og som difor kan tene som eit universelt motiv i litteraturen og kunsten. Likevel vil månen reint fysisk, til liks med sola, påverke menneska i ulik grad alt etter geografisk plassering, både når det gjeld lysstyrke og plassering på himmelen. Men – månen er månen – den følgjer sin faste syklus, og den styrer flo og fjøre over heile verda. Sjølv om ulike kulturars forhold til månen vil variere, er det visse kvalitetar som faktisk er objektive, registrerbare og som difor gjev oss menneske nokre felles referansar. Eit anna døme er den variasjon i temperatur og klima som gjeld for naturlege miljø. Dei fleste menneske har erfart kulde og varme på kroppen, noko som gjev oss eit felles referansegrunnlag. Ut ifrå desse døma meiner eg at det vil vere interessant å sjå korleis slike kvalitetar kan fungere i eit litterært uttrykk – som element i språket. Dette blir såleis ein annan innfallsvinkel enn den jakta på natursyn eg har nemnt. Eg vil utvide perspektivet – ved å undersøke naturens estetiske funksjon, der natursynet i teksten berre blir éin del av analysen. Slik vil eg danne eit grunnlag for å seie noko om korleis dei meir allmenne naturkvalitetane kan fungere saman med dei kulturskapte førestillingane om naturen.

Når eg her vil sjå på naturrommet – landskapet og topografien – samt naturmotiv og naturmetaforar, så er dette ein studie som går breitt ut, og som ikkje vil kunne ta for seg alle relevante tekststader. Eg har freista å la teksten styre kva eg har lagt mest vekt på i analysane, med ein tanke om å kunne seie noko om heilskapen. Metoden – mine tre ulike fokus – er inspirert av tekstar som på ulike måtar opnar for å sjå relasjonar mellom natur og litteratur. Då naturen, som sagt, unndreg seg presise definisjonar, vil eg som teoretisk grunnlag presentere nokre tankar frå tekstar som på ulike måtar kan vere interessante å ha med seg i møte med sjølve trilogien.

1.2.2 Natur som landskap

Every story would be another story, and unrecognizable as art, if it took up its characters and plot and happened somewhere else.
Eudora Welty⁸

I seinare tid har fleire forskarar argumentert for at Sandel har ein litterær stil som favoriserer romdimensjonen i høve til tidsdimensjonen i narrasjonen.⁹ Eg deler denne oppfatninga, men ikkje berre som eit særtrekk ved narrasjonens struktur. Mi interesse rettar seg mot naturen som fins i desse romma som Alberte er i – både dei reint fysiske naturromma og dei romma Alberte tenker seg inn i, i form av minner om natur. Sjølve landskapet er av interesse, og følgjande tekstar reflekterer over å studerere staden og topografien i litteraturen.

Den amerikanske forfattaren Eudora Welty, er kanskje mest kjent for sitt skjønnlitterære forfatterskap, men i essaysamlinga *The Eye of the Story* (1977) blir skrivning av skjønnlitteratur ikkje praktisert, men eksplisitt diskutert. I essayet “Place in fiction” stiller Welty spørsmålet: “What place has place in fiction?” (1977, 116) Ho legg vekt på at staden i fiksjonen ikkje kan bli tatt for gitt, fordi den påverkar tematikken i ein roman. Det ligg i fiksjonens natur å vere knytt til staden, til det lokale, meiner Welty, og ho forklarar at dette er naturleg fordi “feelings are bound up i places” (1977, 118). Som ein konsekvens av at fiksjon naturleg er knytt til ein stad, blir det ei utfordring for ein forfattar å skape eit litterært verdsbilete med så solide saumar at det ikkje raknar i møte

⁸ Welty 1977, 122.

⁹ Sjø Evensen (1999), Aslaksen (2000), Selboe (2003), Bjørkøy (2004).

med lesarblikket. Slik eg tolkar Welty er det snakk å skape eit oppdikta verdsbilete, som blir “twice as true as life”, dersom forfattaren lukkast (1977, 127). “Making reality real is art’s responsibility” seier Welty vidare, og framstiller det som ei praktisk oppgåve: Det handlar om at forfattaren må sanse verda på sin måte, og overføre sin visjon av verda til sidene i ein roman (1977, 128). Her kan lesaren skape sin illusjon, dersom framstillinga er overtydande nok. Metoden blir å lausrive det som er signifikant frå alt som er irrelevant i det verkelege livet (1977, 120). Også for karakterteikninga har staden ein funksjon, meiner Welty. Staden er viktig for å kunne skape ekte karakterar, karakterar som er seg sjølve, som ho seier. I fiksjonen er staden det namngjevne, identifiserte, konkrete, eksakte og difor truverdige samlingspunkt for alt som har blitt følt og alt som er i ferd med å bli erfart i romanen si utvikling. I kraft av dette definerer sjølve staden karakteren ved å setje grenser for den. Konsekvensen av denne tanken blir sitatet som introduserte Welty: “Every story would be another story, and unrecognizable as art, if it took up its characters and plot and happened somewhere else.” (1977, 122)

I verket *Topographies* (1995) tar J. Hillis Miller utgangspunkt i eit liknande syn på staden, eller topografien, i litteraturen. Miller forklarar ordet *topography* etymologisk som “the writing of a place” (1995, 3). Sjølv om denne tydinga er utdatert i vanleg språk, konstaterer han at dette er den mest ordrette, bokstavelege tydinga av ordet. Det handlar rett og slett om å bruke ord for å skildre ein stad. I utgangspunktet tydde altså topografi å skape ein metaforisk ekvivalent til eit landskap gjennom språket. Dette tematiserer igjen naturen som noko menneska freistar å fange eller gjengi – i språket, kunsten og vitskapen – her aktualisert ved ordet topografi, som i dag også blir forstått som det å gjengi eit landskap ved hjelp av kartteikn.

Miller meiner at all litteratur er stadbunden: “Every narrative, without exception, even the most apparently abstract and inward [...], traces out in its course an arrangement of places, dwellings, and rooms joined by paths or roads.” (1995, 10) Topografien er meiningsberande og landskapet framstår som ein avgjerande faktor for handlinga, meiner Miller (1995, 16). Topografiske skildringar vil fungere ulikt i ulike tekstar, og Miller tar difor utgangspunkt i den einskilde teksten når han avgjer kva topografiske spørsmål han stiller i analysen. På bakgrunn av desse synspunkta, vil eitt av mine mål for analysen i kapittel 2 vere å vise korleis stadene i denne trilogien er med på å skrive fram historia om Alberte.

1.2.3 Natur som motiv

Når eg lar fire naturmotiv strukturere ei av mine tre lesingar, så vil metoden bære preg av ein type nærlesing som ein gjerne knyter til lesing av lyrikk. Slik Henning Howlid Wærp (1997, 299) tek for seg to naturmotiv – fuglar og blomar – i Hans Børlis lyriske forfattarskap, tek eg for meg fire naturmotiv i ein romantrilogi. Wærp diskuterer om blomane og fuglane er symbol eller konkrete motiv henta frå austlandsnaturen, og på bakgrunn av analysane konkluderer han med at den artsrikdommen som pregar lyrikken vitnar om eit ønske om å skrive naturlyrikk som er basert på sanseintrykk. Wærp legg vekt på at sanseintrykka ikkje berre er eit stoffleg utgangspunkt for noko anna, men eit mål i seg sjølv: “[D]et er i den fysiske fornemmelsen av at kroppen er i verden at virkeligheten nås.” (1997, 307) Mitt mål med naturmotiva liknar – eg ønskjer å undersøke korleis dei fungerer i den estetiske heilskapen. Skilnaden ligg i at mitt verk er episk, noko som fører til at eg kjem til å studere poetiske kvalitetar ved motiva sett i samanheng med romanstrukturen. Slik vil relasjonen mellom naturmotiva og subjektet stå sentralt, men ikkje aleine, då eg òg vil studere korleis naturmotiva fungerer i komposisjonen. Med det meiner eg til dømes: Kva tid er dei synlege i teksten? Kva mønster dannar naturmotiva, og kva linjer kan ein trekke til metaforar og tematikk?

1.2.4 Natur som metaforar

Mine analysar på metaforplan vil vere ufullstendige ut ifrå ein ambisjon om å kartlegge alle naturmetaforar med tilhøyrande meiningspotensial. Metoden blir å sjå nærare på utvalde metaforar, for så å setje dei i samanheng med dei to andre analysane. Tanken er at eg ved å sjå nærare på dialektikken mellom einskilde bilete og den større strukturen vil kunne få eit innblikk i korleis dette samspelet bidreg til verkets heilskap av mening og materialitet. Eg vil rette blikket både mot konvensjonelle og poetiske metaforar, og vil her presentere nokre tankar om kva som skiljer desse to typane.

Metaforar – strukturerande omgrep og poetiske figurar

Sandels eigne naturmetaforar, her forstått som poetiske metaforar, nyttar element frå både den “ytre” og den “indre” naturen, forstått som landskapet og menneskekroppen. Dette dannar grunnlag for ei veksling mellom bruk av naturen som konkrete motiv og som konkretiserande metaforar – slik som månen, som fungerer som både motiv og som ein

del av ein lysmetaforikk. Natur og kropp blir såleis del i ein større tematikk, som stiller spørsmål om kva språk og kommunikasjon er. I den samanhengen er kognitiv teori om metaforar relevant. George Lakoff og Mark Johnson hevdar at metaforar er meir enn berre poetiske og retoriske figurar. I *Metaphors We Live By* (1980) viser dei korleis metaforar gjennomsyrer både språk, tankar og handlingar, fordi det omgrepssystemet vi menneske kommuniserer, tenker og handlar ut ifrå er metaforisk strukturert. Å studere Albertes tankemønster synleggjer nokre konvensjonelle metaforar, som ho freistar å få sine eigne abstrakte og konkrete erfaringar til å passe inn i. Ein av desse er den tidlegare nemnde metaforen *livet er ein veg*. Eg vil undersøke om denne konvensjonen har ein effekt på korleis ho tenker om, og handlar i, sitt eige liv.

Sjølv om kjensler er individuelle erfaringar, tilbyr språket oss mange konvensjonelle og abstrakte omgrep for kjensler. Omgrep som glad, trist, sint, forelska, usikker eller redd, er abstrakte, og ulike menneske fyller dei med ulikt innhald, basert på eigne erfaringar. Lakoff og Johnson hevdar at vi forstår dei fleste omgrep delvis ut frå andre omgrep. Den type omgrep som kjem frå vår kroppslege interaksjon i det fysiske miljøet kan til dømes koplust til kjenslemessige erfaringar. Desse er like grunnleggande som fysiske erfaringar, men utan eit like klart, kroppsleg mønster, og difor ikkje like klart avgrensa (1980, 57). Som ein konsekvens av dette kan systematiske korrelasjonar mellom kjensler og sanslege erfaringar oppstå. I Alberte-trilogien er varme og kulde i stor grad knytt til ulike kjensler og stemningar, og vi skal sjå på nokre gjennomgåande korrelasjonar der varme og kulde blir knytt til noko meir abstrakt. Her er det snakk om eit dynamisk forhold mellom konvensjonelle og poetiske metaforar. Ulike metaforar belyser ulike aspekt ved eit fenomen, og ved å sjå på nokre av dei mest brukte metaforane i denne teksten, kan ein få eit innblikk i kva aspekt Sandel legg vekt på i sin litterære konstruksjon av eit menneske. Vidare vil eg undersøke korleis poetiske naturmetafor fungerer i teksten. Min hypotese er at Sandels metaforbruk er særmerkt ved at ho nyttar naturens sanslege potensial for å skildre fenomen som er meir abstrakte. Eg vil difor sjå på metaforane med interessa retta mot forholdet mellom det konkrete og det abstrakte, mellom det språklege og ein ordlaus, kroppsleg kommunikasjon.

1.3 Sandels samtid – inspirasjon og påverknad

Sara Fabricius (1880–1974) skreiv i kraft og ly av psevdonymet Cora Sandel, og eg vil i det følgjande bruke psevdonymet, sjølv der eg kjem inn på biografiske opplysningar. Sandel debuterte som romanforfattar i ein alder av 46 år, og hadde då gjort seg mange erfaringar, både menneskelege og kunstnarlege. Ein kan søke i mange retningar når det gjeld kjelder til inspirasjon, difor vil eg i det følgjande freiste å sjå på kva som kan ha påverka henne i høve til å bruke natur(erfaringar) i sine estetiske uttrykk. Som nemt vaks Cora Sandel opp i Noreg, som barn i Kristiania (1880–1892), og som ung i Tromsø (1892–1906). 25 år gamal reiste ho til Paris, der ho levde sitt unge vaksne liv i kunstnarmiljøet på Montparnasse.¹⁰ Ho lærte seg fransk, og kunne såleis følgje med i kva som skjedde i kunsten og kulturen. I mange år var målarkunsten det uttrykket ho freista å utvikle, og difor er det nærliggande å tenke at Sandel i større grad enn sine samtidige forfattarkolleagaer var påverka av tankar og tendensar som prega denne kunstarten. Sjølv om ho så byttar måling og lerret ut med penn og papir, har Sandel med seg ei erfaring frå eit miljø og ei personleg utøving som er spesiell. Når det gjeld naturen framstilt i kunsten, kan vi såleis relatere litteraturen hennar til ein europeisk målartradisjon. Dette er likevel ikkje tilstrekkeleg. Sandel må òg tenkast å vere prega av både dei naturlandskapa ho sjølv har erfart, samt litteratur ho har lest, både på norsk og fransk.

1.3.1 Litteratur og målarkunst

Naturen var eit konstant motiv i norsk litteratur gjennom heile 1800-talet. Mange diktarar søkte det heilage i naturen, og naturen vart ladd med sterke emosjonar og ideologisk kraft. Dette har sidan vore med på å prege vår identitet som nordmenn (Bliksrud 2002, 293). Med skiftande tider fekk ein skiftande naturoppfatningar hos diktarane, noko litteraturhistorieskrivinga i dei fleste høve freistar å ta opp i seg som ein del av sine periodiseringar. Men meir interessant enn å plassere diktarar i ulike litteraturhistoriske perioder, er det i mitt perspektiv å konstatere at natur er eit vedvarande motiv for fleire av våre kanoniserte forfattarar. Sandel vaks opp med diktarar som i stor grad skreiv i tråd med Georg Brandes tankar: Ibsen, Bjørnson, Kielland, Lie og Garborg – “det moderne gjennombrudds menn”. Felles for desse var den optimistiske og frigjerande trua på

¹⁰ Montparnasse ligg på Seinens venstre breidd. Det var her dei fleste tilreisande kunstnarar slo seg ned frå 1860 og utover. For vidare lesing sjå Øverland 1997, 142–155 og Benstock 1987.

“naturesannheten”, og det andelege, mystiske i naturen. Likevel var det skilnad i natursyn hos desse diktarane, og ikkje minst skilnad i korleis natur vart brukt som litterært verkemiddel. Den tidlegare nemnde trua på naturesanninga danna grunnlag for å angripe den rådande kulturen. Natur og kultur vart symbolske motpolar, som i diktinga kunne nyttast som grunnlag for andre motsetnader. Ibsen brukar denne typen motsetnader i sine samtidsdrama, der skiljet går mellom ute-liv og inne-liv, mellom ute-menneske og inne-menneske. Hos Ibsen er metaforikken meir enn berre scenisk framstilt, då motiv, metaforar og replikkar fungerer både konkret og symbolsk.¹¹

Cora Sandel hadde lese mykje, både nordisk og fransk litteratur, før ho sjølv debuterte som romanforfattar. Den svenske forfattaren Victoria Benedictsson og den franske Colette var viktige inspirasjonskjelder. I tida etter *Alberte og Jakob* og fram til den neste romanen i trilogien, var Sandel oppteken av Victoria Benedictssons dagbøker: “[A]tter og atter leser jeg med kortere og lengre mellomrom disse bøkene og det ord for ord. Er jeg riktig motløs og uten håp for det jeg holder på med, griper jeg alltid til V.B. Hennes liv og verk er et quand même som alltid gjør sin virkning på meg.” (Solumsmoen 1957, 97) Sandel-biografen Janneken Øverland siterer brev som Sandel skreiv til Solumsmoen, der ho skildrar desse dagbøkene som “den rene bibel” (Øverland 1995, 332). Sandel skal ha uttrykt at ho identifiserte seg med denne forfattaren sin kamp mot sjukdom og fattigdom, og beundra “hennes intense sjels hunger mot liv og utfoldelse, både når det gjaldt kjærighet og arbeid.” (1995, 332) Å lese *La Vagabonde* (1910) av den samtidige, franske forfatarinna Colette, verka òg sterkt på Sandel: “Jeg leste åndeløst, i et kjør, og kjente imens de første stingene av lyst, av trang til selv å skrive. Sånn gikk det an å gjøre det, så rett på og uten kruseduller, så fortettet og samtidig så naturlig.” (1995, 184) Sandel omsette seinare denne boka til norsk med tittelen *Omstreifersken* (1952), og skriv då i forordet:

¹¹ Som døme fungerer loftsrommet i *Vildanden* (1884) som scenisk bilete på inautentisk liv, med den innesperra villanda som motiv på det same. Vidare er samanhengane mellom den unge Hedvig og villanda mange, og i denne samanheng er det sentralt at desse to er naturskapnader som er miljøskadde av inneliv. Temaet blir utbygd i teksten, til dømes ved at lufta blir ein metafor. Når Gregers Werle talar om lufta i heimen til familien Ekdal er det heilt klart metaforisk: “Jeg, for min del, trives ikke i sumpluft. [...] Den stank jeg mener, den lufter De visst ikke ud.” (Ibsen 2003, 220) Ibsen tener i denne samanheng som døme på korleis natur kan prege det litterære uttrykket på fleire nivå i ein tekst.

Hovedtrekk hos Colette er ellers en uforlignelig stil – en av hennes biografer taler treffende om “muskuløs prosa” – og et artisteri som aldri har sitt mål i seg selv. Knapp i beskrivelsen og fåordig, er hun en mester i å la oss fornemme en duft, en smak, en luftning, kjenne tingenes konsistens. Med alle porer elsker hun livet, og kommende tider som vil gjøre seg en idé om hvordan det i smått og stort fortonet seg for oss, vil med utbytte kunne vende seg til Colette. Under alt annet i hennes verk går en dyp understrøm av medfølelse, av respekt for individet og dets frihet, det være menneske eller dyr, av forståelse for og samfølelse med alt levende. (Sandel 1952, 7)

I denne fortolkinga og vurderinga ser vi at Sandel fokuserer på *den respekt for individet og alt levende*, som ho meiner er karakteristisk for Colette. Når det gjeld stilen, er det dei sanselige kvalitetane Sandel framhevar – det er presisjonen, som i få ord lar lesaren fornemme sanseintrykk. Eg meiner at Sandels eige verdisyn og tankar om kunst kjem til uttrykk i denne teksten, og vil i etterkant av eigne lesingar undersøke korleis dette sitatet står i forhold til natursyn og estetikk i Alberte-trilogien.

Den same trua på “naturesannhet” som gjennombrotsdiktarane hadde, finn ein i målarkunsten på andre halvdel av 1800-talet. Fransk impresjonistisk landskapsmåleri vart ei inspirasjonskjelde for norske kunstnarar som Harriet Backer, Kitty Kielland og Frits Thaulow. Dei flytta staffelia ut i friluft, og det vart ei auka interesse for fargane i naturen, og ikkje minst for lyset som lar fargane få liv. Kunstnarane ville fange den friske, ekte naturen, ikkje idealisere den som dei tyske romantikarane (Bliksrud 2002, 309). Frå 1885 er tendensen at naturstemning blir viktigare enn naturesanning i biletkunsten, og stemningslandskapet blir det dominerande motivet. Naturalismens friske natur vart erstatta med utrykk som ville formidle mystikken og den musikalske stemninga som naturen løynde. Tankar i tida sa at naturen korresponderte med sjela, og ved å projisere sjela si inn i landskapet, kunne naturbilete bli sjelebilete (2002, 320). Cora Sandel fekk møte desse tankane som elev ved Harriet Backers malerskole hausten 1897 (Øverland 1995, 119). I utgangspunktet var det kunstmålar Sandel ville bli, og det var med det som mål at ho i 1906 reiste til Paris, der ho søkte seg til det velrennomerte Académie Colarossi, i Rue de la Grande Chaumiére på Montparnasse. Her hadde ho mellom andre Christian Krogh som lærar i ein periode før 1909. Etter at Sandel hadde etablert seg som forfattar, nemner ho Cézanne som eit fjernt ideal frå si tid i Paris: Ho vart “besatt av

Cézanne”.¹² Fleire forskarar har sett på samanhengar mellom biletkunsten og litteraturen til Cora Sandel, men dette vil ikkje bli vektlagt i denne analysen.¹³

1.3.3 Den arktiske naturen og det kontinentale Paris

*Naturskildringene i *Alberte og Jakob* [er] det i boken som direkte er kalkert på *Minner deroppefra*, naturskildringer dikter man ikke, som ferdige kulisser står de uforanderlige i erindringen.*
Cora Sandel¹⁴

Samhengane mellom livet til Cora Sandel og litteraturen ho skapte er mange. Ikkje minst er tider og stader i *Alberte*-trilogien påfallande i tråd med kvar Sandel sjølv levde: i ein by i Nord-Noreg på slutten av 1800-talet, i Paris i byrjinga på 1900-talet, i Bretagne ein sommar etter den 1. verdskrigen, og i det austlege Noreg ei periode på 20-talet.¹⁵ Eg nemner ikkje dette som ein introduksjon til speulasjonar omkring fellestrekk mellom romanfiguren og forfattaren, men fordi Sandel sjølv kommenterer at nett naturskildringar står i ei særstilling for henne, kva gjeld tilhøvet mellom liv og fiksjon (jf. sitatet ovanfor). Koplingane mellom forfattaren og litteraturen har likevel prega omtalen av romanane hennar heilt frå starten. Då *Alberte og Jakob* kom, vart det diskutert om Tromsø verkeleg var byen i boka. Då det vart kjent kven som løynde seg bak psevdonymet Sandel, vart banda mellom ishavsbyen og småbyen i romanen sterkare (Øverland 1995, 263). Sandel understreka heile livet at dette ikkje var ei sjølvbiografisk forteljing med sanne detaljar: “Det er likevel ikke så meget av meg i *Alberte* som folk vil ha det til. Men miljøet er selvopplevd.” (1995, 261)¹⁶ Likevel har byen i *Alberte og Jakob* særpreg som gjer det naturleg å knytte den til Tromsø, og denne samanhengen vart ståande. Steinar Gimnes tek opp dette forholdet i ein kronikk som stod på trykk i *Dagbladet*, 8. november 1973. Han meiner Sandels diktarske fantasi og skaparkraft er knytt til den nordnorske byen i langt sterkare grad enn ein skulle forvente ut ifrå biografien. Argumentasjonen tek

¹² Sandel uttalar seg om sitt forhold til målarkunsten i eit intervju i *Alle kvinner* nr. 13, 1972. Her referert frå *Cora Sandel om seg selv* (Øverland 1983, 73).

¹³ Sjø Melberg 2005, 156, og Bale 1989, 79–88.

¹⁴ Sitatet er henta frå manuskriptet “Mit Tromsø” som fins på Nasjonalbiblioteket (Ms.fol. 3834 : 54).

¹⁵ Eit døme på at romanfiguren og forfattaren blir blanda finn vi i *Norsk litteraturhistorie* (Andersen 2001), som opplyser at *Alberte* reiser til Paris for å bli kunstmålar: “Handlingen i denne boken er lagt til Paris omkring 1912–1913, og skildrer Albertes forsøk på å slå seg gjennom som maler i kunstmiljøet i verdensbyen.” (2001, 388) I bøkene om *Alberte* er dette ikkje eit tema, men derimot eit viktig tema i livet til Cora Sandel.

¹⁶ Øverland har henta sitatet frå intervjuet i *Alle kvinner* nr. 13, 1972.

utgangspunkt i at Sandel er av ein spesiell “diktertype” som er kjenneteikna ved konsentrasjon i val av tematikk og motiv. På bakgrunn av dette taler Gimnes om ein psykisk grunnprosess: “[I]ndividets opplevelse av bundetheit og ufrihet i den sosiale kontekst, og kanalisering av den psykiske energi i en eksistenskamp for det å kunne være til på *sin* måte.” (Gimnes 1973) Han meiner at konflikta er uløseleg knytt til “Tromsø”, forstått som “det lille og avsidesliggende hjørnet av rommet og tiden som blir Sandel-menneskets livskontekst”, og hevdar vidare at forfattaren Sandel blir *dregen* mot “Tromsø”: “Den utstråler en hemmende kraft som skaper dikteren Cora Sandel og holder henne fast der.” (Gimnes 1973) Eg oppfattar dette som ei form for psykologisering av forfattaren som eg stiller meg kritisk til, då eg meiner at ein vanskeleg kan forklare ei forfattargjerning som ein konsekvens av ei hemmende kraft frå ein viss geografisk stad. Eg er samd i at Sandel har skapt eit eige miljø som ber preg av nordnorsk kultur, men i skildringane av den nordnorske småbyen kjem også meir positive sider fram – særleg forholdet til naturen. Om vi studerer nokre biografiske fakta, kan vi finne motargument. Sonen til Cora Sandel, Erik Jønsson fortel at når mora snakka om *hjemme*, så var det alltid Tromsø ho meinte, og ifølgje Sandel sjølv er det naturen som står sterkast i hennar minne om byen (Wærp red. 2005, iii). I manuskriptet “Om Norge”, som vart realisert som eit foredrag i Sverige under krigen, legg Sandel stor vekt på at landet er langstrakt og variert. Det arktiske får ein stor plass i framstillinga: ”Så avlang er denne ubekvemme strimmelen av land, at den så og si har alle alleslags klimater. Store deler er arktisk med mørketid og midnatssol, kort intens sommer og uendelig lang vinter.” (NBO Ms. Fol. 3834: 36 a, 2) Kysten og kystnæringane blir via stor plass, og eit nyansert syn på det nordnorske pregar i stor grad framstillinga. Eg finn ikkje spor av den hemmende krafta som Gimnes forfektar. Vidare vil eg hevde at bøkene *Alberte og friheten* og *Bare Alberte* motbeviser at hennar eksistensielle problematikk, knytt til individets fridom, avgrensar seg til eitt bestemt miljø. Kan det ikkje finnast andre forklaringar på at det nordnorske i så stor grad pregar forfattarskapen? Wærp argumenterer for å lese *Alberte og Jakob* ut ifrå ei nordleg kontekst, fordi den nordnorske småbyen er noko anna enn den *generelle* småbyen. Han meiner at sjølve landsdelen, landskapet og årstidene har hatt sterk innverknad på Sandel, noko det tidlegare nemnde manuskriptet underbygger (Wærp 2005, 145–146). Janneken Øverland meiner at Sandel “lånte” det geografiske biletet av Tromsø frå 1890-åra, men at ho endra det: “Slik store forfattere før og etter henne har

gjort, bygde hun opp et lokalt, litterært univers og befolket det med sine egne oppdiktete figurer.” (Øverland 1995, 259) I mine lesingar er ikkje Sandel sitt forhold til Tromsø av direkte interesse, men problemstillinga er relevant på fleire måtar. Det synleggjer at lesarhaldningar pregar kva verdi miljøskildringane blir tillagt, og at staden i litteraturen ikkje er likegyldig. På bakgrunn av denne innsikta vil eg i kapittel 2 – ved å fokusere på sjølve topografien og Albertes forhold til natur – danne meg eit utgangspunkt for å vurdere kva rolle naturen, som éin av fleire miljøfaktorar, spelar i romanen.

Philip Houm skriv i *Norges Litteratur* at Sandel høyrer heime i ein fransk litterær tradisjon snarare enn i ein norsk: “[D]et merkes at den franske kultur omgav henne og virket på henne i de årene da hun utviklet seg til moden kunstner.” (Houm 1950, 175) Han antyder at den franske Colette har vore ein inspirasjon, særleg når det gjeld det formmessige, og at møtet med denne forfattaren kan ha skjerpa Sandels sans for “le mot propre”, hennar evne til å “plasere den riktige detalj på den riktige plass.” (1950, 176) Per Thomas Andersen framhevar det kontinentale ved Sandels forfattarskap i *Norsk litteraturhistorie* (2001). Han meiner at skildringane av dei einsame vandringane er eit moderne innslag i teksten, og at Sandel står for “norsk mellomkrigslitteraturens mest kontinentale skildringer av det ensomme messemenneskets ambivalente hjemstavnfølelse i det moderne bylandskapet [...]” (2001, 388). Eg vil hevde at litteraturen til Sandel kan og bør lesast i ein kontekst som strekker seg utover ein litteraturhistorisk bås ved namn norsk mellomkrigslitteratur, og mitt poeng er at hennar litteratur verken er tradisjonelt norsk eller fransk, men eit uttrykk som kombinerer erfaringar frå to svært ulike miljø. I det Sandel skriv sin første roman har ho bileta frå det nordnorske landskapet og erfaringar frå eit moderne kunstnarmiljø som råstoff. Det litterære uttrykket er såleis ikkje norsk og fransk, men snarare nordnorsk og parisisk i ein unik kombinasjon. Cora Sandel opplevde både periferien og det kunstneriske sentrum for si tid, og fekk nær kjennskap til dei miljøa som ho seinare omforma til litterære stadar. Medan den nordnorske småbyen står utan namn, og har fått fiksjonstrekk som skiljer den frå det faktiske Tromsø, framstår Paris som Paris i *Alberte og friheten*. I denne samanheng er det relevant å sjå til biografiane om Sandel, og til andre skrifter som skildrar Paris i denne tida, då ein her kan

lære noko om kva impulsar og inntrykk som prega kunstnarmiljøet. Eg vil kort trekke fram eit par moment som eg meiner er interessante i denne samanheng.¹⁷

Når Sandel skriv om Paris, er det med 15 års liv i denne byen som erfaring. Forfattaren av *Alberte og friheten* har sjølv vore ung kunstnar i det miljøet ho skildrar. Ho var norsk, men oppsøkte ikkje andre nordmenn i større grad – ho orienterte seg i fleire retningar i det internasjonale miljøet (Øverland 1995, 148). På bakgrunn av biografien kan ein såleis argumentere for at Cora Sandel verkeleg kjende det Paris som er grunnlaget for hennar litterært konstruerte Paris, og det gjev henne eit spesielt utgangspunkt: Ho har lokalkunnskap om Paris, men har sett bymiljøet både utanfrå og innanfrå. Om vi ser dette i samanheng med resten av livshistoria til Sandel, så er dette doble blikket påfallande. Då ho kom til Tromsø som barn, var det som innflyttar, med ein embedstandsstatus som skapte ein distanse til det lokale miljøet. Familien hadde sine røter lenger sør i landet, og slik blir det nordnorske berre éin del av identiteten hennar. I samband med dette vil eg trekke inn noko som Karin Sveen skriv i essayet *Frokost med fremmede* (2005), der ho ser på staden i høve til fenomenet *tilhørighet*. Den følgjande refleksjonen ser eit potensial i eit liv som det Sandel levde: “Stedstapet kan skape savn, men også gi tilhørighet til en åpnere verden enn den vi forlot. Det kan bryte opp følelsen av sammenheng, men språket om dette, fortellingene våre, kan få oss til å henge bedre sammen.” (2005, 110) Korleis Cora Sandel opplevde sine ulike (heim)stader veit vi ikkje, men at ho reiste og levde i ulike kulturar, blir ein viktig del av hennar erfaring, som er vel verd å ha med seg i møte med litteraturen hennar.

1.4 På sporet av naturen i resepsjonen

Hausten 2006 er det 80 år sidan Cora Sandel debuterte som romanforfattar med *Alberte og Jakob*. Sjølv om dei offisielle markeringane har vore fråverande i denne tida, så er Sandel på ingen måte ein gløymd eller oversett forfattar. Skrivekunsten hennar har hausta lovord og prisar, romanane og novellesamlingane har hatt ein stor skare av lesarar, og interessa blant litteraturforskarar varer ved. I det følgjande har eg freista å skildre desse 80 åra med vekt på historiske opplysningar som eg meiner kan vere relevante for den som vil følgje mi lesing av *Alberte*-trilogien. Spørsmålet som har styrt utvalet er: Har det vore

¹⁷ Sjå Øverland 1995, 136–231 og Benstock 1987.

snakk om natur i samband med skrivestilen til Sandel? Eventuelt korleis og kvifor (ikkje)?

1.4.1 Avismeldingar 1926 – 1939

I resepsjonen har eg konsentrert meg om avismeldingar som stod på trykk i samband med at bøkene kom på marknaden.¹⁸ I staden for å bruke tid og plass på ei detaljert utgreiing av heile materialet, har eg valt å legge fram nokre tendensar som er relevante for mitt prosjekt.

Alberte og Jakob (1926)

Romanen kom i bokhandlarhyllene hausten 1926, og fekk rosande omtale i dei fleste av landets aviser. Mange meldarar legg vekt på at personskildringa av Alberte er god, og at miljøskildringane er realistiske. Helge Krog er positiv i sin omtale i *Dagbladet*, men innvender at boka er litt for lang, på grunn av dei detaljerte skildringane.

Miljøskildringane har likevel fanga interessa hans, men han meiner at “bokens verdi mindre beror på dens skildringer enn på dens heftige stemning og den medfølelsens inderlighet, hvormed forfatterinnen har levet sig inn i Albertes, den unge pikens sjel og skjebne” (Krog 1926). Gjennomgåande er det slik at dei som melder boka er opptekne av stilen og språket, men dei seier lite om kva som særmerkjer det estetiske uttrykket. Når det gjeld personskildringa, har Krog festa seg ved den sentrale kontrasten varme/kulde, som blir brukt både konkret og metaforisk:

Alberte er kulds kjær på kropp og sjel. Hun fryser hjemme i de uoppvarmede stuer, hun fryser i den fiendtlige kulde mellom foreldrene, hun fryser i den råkølde atmosfære av de fattigfines gjensidige sukkersøte og giftige aktpågivenhet, hun fryser i gufset fra den travle sladder og den miserable småborgerlige selvhevdelse, som kjennetegner byens daglige og selskapelige omgangstone.
(Krog 1926)

Her ser vi at Krog aksepterer den koplinga som Sandel skaper mellom ein fysisk kulde og den kulden som blir nytta metaforisk for å skildre stemningar og sosiale relasjonar. Det kan stå som eit argument for at dette er ein konvensjonell metafor, som i *Alberte og Jakob*

¹⁸Materialet som ligg til grunn er bokmeldingar som Gyldendal har samla på mikrofilm. I litteraturlista fins opplysningar om namn, avis/tidsskrift, tittel og dato i den grad informasjonen var tilgjengeleg i originaldokumenta.

blir utvida ved hjelp av detaljar henta frå det arktiske miljøet. Dei fleste meldarane er opptekne av det kalde og mørke miljøet, og det blir gjennomgåande oppfatta negativt. Nord-Noreg blir ståande som ein forvisingsstad, trass i at landskapet framstår med mange fine trekk. Kanskje er det koplinga mellom fysisk og sjeleleg kulde som forsterkar det negative inntrykket av miljøet? Uansett er det slik at dei fleste som skriv om denne boka aksepterer den litterære konstruksjonen av eit miljø som er både lekamleg og sjeleleg kaldt. Det fins fleire døme på meldarar som parafraserer dette biletet, som når Sven Nilsen i *Stavanger Aftenblad* skriv:

Det hersker i denne boken en vinter, som ikke nøier sig med at bli stående utvendig, i naturen, utenfor husveggen. Den fyller gang og stue med mørke og kulde. Den sniker sig isnende like inn i menneskesjelen. Den fryser håpet inne. Den gjør viljen valen. Og varmhungeren søker tilfredsstillelse fra de fordektigste kilder. Alberte risler i kjøkkenet, hvor hun skyndsomt og skyldbevisst brenner kopp på kopp i sig med skollende het kaffe [...] (Nilsen 1926)

Biletet av kulden som noko indre og ytre blir akseptert, parafrasert, og vidare poetisk utbygd med nye metaforar, som ein ikkje finn i sjølve teksten – som at *viljen blir valen*. Dette tyder på at metaforen om *sjeleleg frost* er konvensjonell, den er akseptert. Det er interessant at dei fleste meldarane fokuserer på denne kulden som råkar både sinn og skinn. Eg vil i kapittel 4 utdjupe forholdet mellom den konkrete kulden og kulden brukt i overført tyding – som metafor.

Alberte og friheten (1931)

Der er mange andre ting i "Alberte og friheten" som der kunde være god grunn til å dvele ved [...] Men i min beundring for Cora Sandels roman har jeg forlengst sprenget den naturlige ramme for en bokanmeldelse; så det får være. Bare noen linjer til:
Helge Krog¹⁹

Med denne flatterande formuleringa frå den toneangivande kritikar Krog, kan vi konstatere at også *Alberte og friheten* vart godt mottatt i samtida. Når det gjeld

¹⁹ Bokmelding i *Dagbladet* 22/ 12 (Krog 1931).

avisartiklar om romanen, inkluderer mange meldarar ei vurdering av forløparen *Alberte og Jakob*. Tendensen er mykje den same som i 1926: Det nordnorske miljøet blir vurdert som ein viktig, men udelt negativ faktor. I dei svenske omtalane blir imidlertid naturen framstilt som ein positiv dimensjon i *Alberte og Jakob*. Ida Munsterhjelm skriv:

Det ända ingen kan taga från Alberte är hennes ensamhet och naturen. [...] Här blir Alberte sig själv – en ny människa, som inte fryser, inte är ille klädd, ja, som till och med har ett ansikte som blir lättare att bära. Här blir hon ett med fjällen och fjorden, med månen som hänger i en vit ogenemskinlig oändlighet, med norrskenet, som är ett levande fladdrande ljus över det hela. Ett med detta landskap, som bär upp himlen som en kupol på en krans av höga, vita fjäll runt hela horisonten. [...] I en sådan stämning är det icke utan att det formar sig vers i Albertes inre. (Munsterhjelm [1931])²⁰

Munsterhjelm peikar her på ein samanheng mellom natur, skriving og fridom, som ikkje kom fram i dei norske meldingane i 1926, og som heller ikkje blir vektlagt i 1931. Unntaket er svenske meldingar, som vurderer det nordnorske miljøet mindre negativt enn det som er tendensen i Noreg, der meldarane legg vekt på at Alberte endeleg har kome seg unna mørkret og kulda i nord – til Paris. Men der er noko sanseleg i uttrykket, i stilen, som mange festar seg ved. Harald Beyer skriv om miljø- og personskildringa i *Bergens Tidende*:

Hun har en levende sans for detaljen og stor evne til å gi miljøskildringer. Mest imponerende er likevel hennes intensitet i sjeleskildringen. Alberte kommer oss personlig nær. Og ikke bare hun, det samme gjør også hennes venner, forlorne kunstnere og virkelige, ranglefanter og trofaste slitere, ja hele atmosfæren av gipslukt og bensinstank, av dårlig tobakk og visne blomster, og så dukker der op typer fra folkelivet, hotellgutter, snilde og sjofle vertinner, butikkdamer, handelsreisende, en vrimmel av typer. (Beyer 1931)

Beyer legg vekt på det sanslege i språket i si skildring, men forklarar ikkje korleis Sandel skaper denne intensiteten, og kva detaljar det er ho har slik sans for. Eg meiner at vala Sandel tek når det gjeld bruken av natur i metaforar og motiv kan belyse dette, noko eg kjem tilbake til i kapittel 3, 4 og 5.

²⁰ Henta frå tidskriftet *Astra*, som er udatert, men artikkelen er skriven i samband med at *Alberte og friheten* kom ut, og tek for seg begge dei to første romanane.

Bare Alberte (1939)

Kritikken gjeldande *Bare Alberte*, er også eit kor prega av samstemt vellyd. Mange forklarar handlinga, men rosar stilen og språket – personskildringane og miljøskildringane får honnør. Med interesse merkar eg meg eit større fokus på naturskildringane, også i norske bokmeldingar. Fredrik von der Lippe skriv i *Adresseavisen*: “Om det hele har forfatterinnen skapt en ramme av naturskildringer, så vakre og usentimentale at ingen lerrets kunstner kunne ha gjort det bedre.” (von der Lippe 1939) Også Paul Gjesdahl er oppteken av naturskildringane, som han meiner har malarteknisk kvalitet:

“Bare Alberte” er litt løs i komposisjonen, men stilistisk kanskje det aller beste forfatteren har gjort – her fins det naturskildringer, både fra Paris og Bretagne, som eier kopperstikkets fine ynde og improvisasjonens friskhet. (Gjesdahl 1939)

Likevel er det framleis svenske meldarar som legg for dagen meir grundige vurderingar av naturens plass og funksjon i dei tre bøkene. C.O.B. skriv i *Örebro Dagblad*:

“Bara Alberte” överträffar sina föregångare i artistisk finess. Värklighetsbilderna ha väl inte samma impressionistiska linjeskärpa som i debutromanen, men i stället har utförandet en märklig mjukhet. Vardagslivet går som en grå dröm. Men rätt som det är, glittrar det fram en naturbild med dämpad glans – solsölla scener från fransk havskust, eller det alltid duggfriska skogslandet i Norge. Och *drag fogas til drag i karakterteckningen med en dämpad nyansering* [...] [Utheva her] (C.O.B 1940)

C.O.B. koplpar altså naturbileta til karakterteikininga, og dette er eit interessant grep i min samanheng, eit forhold eg kjem til å utdjupe.

Ei orientering i resepsjonen har synt at landskap, naturmotiv og naturmetaforar ofte vart nemnde i bokmeldingane. Desse faktorane fekk aukande spalteplass i tida 1926–39, men gjennomgåande størst merksemd i Sverige. Dei færraste oversåg naturen totalt, men berre få samtidige lesarblikk delte mi interesse for dei tematiske og estetiske funksjonane naturen har i bøkene.

1.4.2 Forskingshistorikk

Sandel-forskinga er omfattande, og eg vil her kort presentere dei mest omfattande studiane av Alberte-trilogien, og kommentere kva desse arbeida seier om naturframstillingane og om natur i forhold til det estetiske uttrykket. Eit argument for å undersøke dette feltet er at “naturen” i trilogien nesten alltid blir nemnt og vurdert, men at argumenta i vurderingane sjeldan bygger på grundige analysar. Det første store arbeidet om Cora Sandel, biografien *Cora Sandel en dikter i ånd og sannhet* (1957), av Odd Solumsmoen, er i så måte eit godt døme. I si vurdering av romanens svakare sider seier han at naturen “kan virke som staffasje, skildret som ramme, brukt som påskudd til å åpne et nytt kapitel”, men han argumenterer ikkje for dette synet (1957, 72). Etter denne påstanden har tendensen snarare vore ei positiv vurdering av naturframstillinga. Berit Ryen Mangset argumenterer i den retning i monografien *Alberte – fra et kvinnesynspunkt* (1977), der ho påpeikar at årstidene har ein strukturerande funksjon:

I hver av bindene har inndelingen i deler nær sammenheng med skiftet i årstidene, og mest konsekvent er dette i første bind. [...] Det er raffinert bruk av naturskildring i denne triologien, og den er best integrert i første bind. (1977, 38–39)

Også her er påstandane fleire enn argumenta, men vurderingane *raffinert* blir ein stor kontrast til Solumssmoens kvalitetsdom. Mangset sitt prosjekt handlar ikkje om natur, men om å vise at det er Alberte sin kamp for kvinneleg frigjering og sjølvstende som er den overordna problemstillinga i verket, og at kunstnarutviklinga er underordna dette (1977, 176). I argumentasjonen for dette synet knyter ho Alberte sine naturopplevingar til konflikta mellom sjølvutfolding og kvinnerolle. Ho meiner at Albertes turar ut i det fri “oppleves som en befrielse fra de mange bånd og hemninger som hennes daglige tilværelse er preget av”, men at å utfalde seg fysisk står i sterk kontrast til kvinnerolla (1977, 146). Eg vil hevde at denne skarpe kontrasten mellom skiturar og kvinnerolla er ei overdriving, for om ein går til teksten, så er ikkje dette med kvinner og skigåing eit spesielt stridstema.²¹

²¹ Slik eg vurderer det, er ikkje sjølv skigåinga problematisk i høve kjønnsrollene, men ein kan kanskje seie at Alberte oppsøker naturen på grunn av problem som trange kjønnsroller har medverka til. Friluftsliv og skiidrett var knytt til positive verdiar på denne tida: “Under den senare delen av 1800-talet hade det utvecklas en uppfattning, att människan i naturen utvecklar offensiva karaktärsdrag, som gör henne framgångsrik i kampen för tilvaron.” (Tordsson 1993, 52) For vidare lesing sjå t.d. Tordsson 1993, 41–54.

I avhandlinga til Åse Hiorth Lervik: *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning* (1977), får kunstnarproblematikken ei oppvurdering. Lervik presenterer prosjektet sitt som både motivstudie og stilstudie, der målet er å kartlegge samspelet mellom motiv og litterære verkemiddel (1977, 12). Fokuset på miljø er i slekt med mitt naturfokus, men då Lervik avgrensar miljøet til småby, klasse og familie, får ikkje naturmotiva ei utførleg handsaming. Ho peiker på kontrastbruk som eit verkemiddel som har ein styrkande effekt på einskapen i verket (1977, 151), men ho utdjuvar ikkje påstanden, noko som opnar for mine motiv- og metaforanalysar. Eg er delvis einig i hennar vurdering, men vil understreke at sjølv om kontrastbruken er eit viktig verkemiddel, så fins det òg mange andre naturmotiv som er med på å styrke einskapen i komposisjonen. Dessutan vil eg nyansere Lerviks påstand ved å undersøke om ikkje det er slik at naturmotiva også underbygger ei utvikling i trilogien.

Kjersti Bale skiljer seg frå tidlegare forskning ved å bruke narratologi og psykoanalytiske teoriar i sine analyser i avhandlinga *Friheten som utopi. En analyse av Cora Sandels Alberte-trilogi* (1989). Bale poengterer at hennar lesing har som mål å ta opp sider ved verket som ikkje Lervik og Mangset har fått med, fordi deira lesingar har konkludert med at verket oppfyller dei lesarforventningane som den tradisjonelle utviklingsromangenren og anna mellomkrigslitteratur har skapt. Hennar mål er “åpenhet overfor det som ikke er enhetlig eller lar seg forklare kausalt”, noko som skal kunne fange opp teksten sin sjølvrefleksjon, med vekt på korleis teksten reflekterer over kunst (1989,13). Ho meiner at kunstrefleksjonane i sjølve verket er refleksjonar over korleis trilogien har blitt skapt, og korleis det ferdige produktet er (1989, 13). Bale ser på språk i høve til sider ved menneskelivet som er mindre rasjonelle, samt trekk ved teksten som motset seg genreoppfylling og tradisjonell framstillingsmåte. Slik står hennar arbeid som eit bidrag som i si tid opna for å sjå trilogien som noko anna enn litteratur som passar inn i ein realistisk tradisjon. For meg er hennar analysar knytte til natur og kunst relevante, og mine analysar meir supplerer enn opponerer mot Bale sine lesingar. Det fins ifølgje Bale “en likhet mellom de rytmske kreftene i naturen og i dypet av menneskesinnet”, og les til dømes månen som eit symbol for den kunnskapskjelda ho kallar det irrasjonelle livet (1989, 28). Hennar tilnæringsmåte skiljer seg såleis frå min ved at ho knytter natur til teoriar om den menneskelege psykologi, medan eg freister å analysere Alberte sitt forhold til natur slik det kjem til uttrykk i tekstens eigen struktur.

Ellen Rees argumenterer i same retning som Bale i doktoravhandlinga *Cora Sandel: Norwegian Neo-realist or European Modernist?*²² Konklusjonen hennar er at Alberte-trilogien har mange modernistiske trekk, både når det gjeld formell eksperimentering og “livsfølelse” (Rees 1997, 220).

Ein annan engelskspråkleg forskar, Ruth Essex, presenterer Cora Sandel som ein forløpar for feministiske tankar i mellomkrigstida, og undersøker tekstane med blick for nyskapande narrasjon i boka *Cora Sandel. Seeker of truth* (1995). Eit kapittel blir via til tilhøvet mellom naturkrefter og kreative prosessar, og sjølv om dette arbeidet kjem inn på naturens rolle i tematikken, vurderer eg det til å vere av lita interesse i høve til dei lesingane eg vil gjere. Grunnen til dette er at analysane ikkje tek utgangspunkt i naturen, men i feministiske teoriar, og eg meiner at naturen blir tolka og tatt til inntekt for *eitt* perspektiv, noko som gjev eit urett bilete av kva verdiar naturen er knytt til. Eitt døme på dette er Essexs følgjande påstand: “Cora Sandel uses water imagery as a particular feminine substance.” (1995, 148) Eg er mindre oppteken av å lese naturen i lys av ei bestemt tematisk problemstilling.

Nina Evensen vil få fram den sentrale posisjonen fortidsskildringane har i Alberte-trilogien, og legg vekt på narratologiske trekk i den publiserte hovudoppgåva *Erindringens vev. En studie av fortidsdimensjonen i Cora Sandels Alberte-trilogi* (1999). Ho er oppteken av den oppbrotne kronologien, og meiner at effekten av dette er at dei mange kryssreferansane i teksten kjem klarare fram. Vidare seier ho at måten fortidsdimensjonen blir presentert på, har meir til felles med modernistisk spatial litteratur enn med tradisjonelle episke romanar (1999, 107). Evensen peikar på at det ofte er sanseintrykk som utløyser Alberte sine minner frå fortida, og at mange av desse minna er knytte til naturopplevingar (1999, 41). Både Lervik og Evensen er såleis opptekne av naturen som ein del av den episke strukturen, og eg kjem til å kome tilbake til dei i analysen.

²² Her refererer eg til ein omsett og forkorta artikkel bygd på denne upubliserte avhandlinga, publisert i *Edda*, under tittelen: “På spor av modernismen i Cora Sandels Alberte-trilogi” (Rees 1997, 209–220).

1.4.3 Sandel i seinare tid

20. desember 2005 var det 125 år sidan Sara Fabricius vart fødd, og sjølv om dei fleste lét denne dagen passere utan å ofre Sandels forfattarskap ein tanke, så kunne vi med markeringsbehov på forfattarens vegne, søke saman i ein kronikk i Dagbladet, skriven av Sandel-biografen Janneken Øverland. Under tittelen *Kolorist og modernist* peiker Øverland på sider ved forfattarskapen som ho meiner aktualiserer litteraturen i dag: “Cora Sandel er kjent for sin utsøkt poetiske, billedmettede, men likevel kresne stil, og for sine kvinneportretter”, skriv Øverland, som går vidare med å presentere nokre nylesingar som ho meiner har fått fram nye sider ved forfattarskapet. Ho summerer: “[Sandel] var en avantgardist, en banebryter, en kvinne pioner og mye mer på høyde med internasjonale strømninger enn man tidligere har sett. Den som virkelig leser sin Sandel, ser også en kresen visuell kompositør.” (2005, 40) I samband med dette trekker ho fram Tone Selboes *Litterære Vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (2003), og Arne Melbergs essay *Å reise og skrive* (2005), som begge tek utgangspunkt i den andre boka, *Alberte og friheten*. Selboe opnar for å lese romanen som ei litterær storbyerfaring knytt til ein europeisk tradisjon som fekk implikasjonar for korleis det var mogleg å tenke seg kvinneleg identitet. Melberg kan seiast å følgje denne tråden vidare – han les romanen med vekt på den moderne storbyerfaringa, og utvidar perspektivet ved å knyte den til moderne reiselitteratur. I min samanheng er særleg artikkelen til Selboe interessant. Ho skriv: “Albertes refleksjoner over hvem hun er, hvor hun er og hva hun er, forvaltes av teksten som en sanselig erfaring nedfelt i hvert skritt hun tar. Det er måten byrommet forvalter denne erfaringen på, som skal få mest oppmerksomhet i det følgende.” (2003, 86) Selboe er, som eg, oppteken av samanhengar mellom Albertes medvit, språk og topografi, men konsentrerer interessa mot byrommet. Ho tar naturen inn i ei samanlikning med byrommet, og konkluderer slik: “Det som skiller drivingen i storbygatene fra streifingen i mark og fjell, er at gatevandringen eksplisitt kobles til det poetiske uttrykket – Albertes famlende skriveforsøk.” (2003, 99) Eg finn mange døme på at Albertes vandringer i naturen blir knytte til skriving, og eg meiner at det er andre kvalitetar som skiljer dei to vandringsromma: Å ferdast i ein storby byr på andre sanseintrykk enn å ferdast i eit naturlandskap, og å vere aleine blant andre menneske er noko anna enn å vere aleine som einaste menneske i naturen. Ved å undersøke korleis byrommet og landskapet framstår i møte med Alberte, vil eg peike på andre distinksjonar mellom desse

vandringsformene. Eg vil hevde at det nettopp er koplinga til det poetiske uttrykket som bind desse vandringsroma saman, og som samtidig uttrykker ei utvikling i Albertes skriveforsøk. Selboes lesing av Sandel skiljer seg frå tidlegare forskning – ved å reflektere over forhold som koplar Albertes kropp og sansing til rørsle og vandring, og vidare til spørsmål omkring skrivning og sjølv romanens litterære form. Slik sett vurderer eg mi eiga lesing i nærare slektskap med Selboe enn andre forskarar, sjølv om innfallsvinkelen min er ein annan.

Ingen større arbeid har naturen som hovudmotiv, berre ein kortare artikkel av Henning Howlid Wærp. Han ser på det topografiske og “stedes materialitet” i artikkelen “*Men mest er det snetykke*”. *Det nordliges representasjon i Cora Sandels forfatterskap* (2005). Analysen tek utgangspunkt i *Alberte og Jakob og Kranes Konditori*, så mitt prosjekt vil gå utover dette, då eg vil ta for med heile trilogien, og fokusere på natur på ulike nivå i teksten. Det topografiske vil såleis berre vere eitt av fleire analysefelt.

På bakgrunn av denne skissa over tidlegare forskning, meiner eg at mitt prosjekt kan opne for eit anna blick på denne trilogien. Det faktum at forskarar med til dels svært ulike fokus alle kjem inn på naturen i verket, talar for at naturen har fleire funksjonar, og det er her mi lesing kan byrje.

2. Overblikk – liv i landskapet

Hun følger et blått og ensomt spor. Det fører bort fra hverdag og virkelighet. Desværre fører det også tilbake, men da har man ialfald været borte. Hun går sig let og varm, beruser sig i drøm og i den gode svikt i kroppen, når det går utfor bakke.
Cora Sandel²³

Å studere eit litterært landskap kan vere interessant i seg sjølv. Ein forfattar vil ifølgje Eudora Welty alltid måtte skape eit verdsbilete, ein truverdig stad for handling (1977, 127). *Alberte og Jakob* kan seiast å vere spanande i kraft av si plassering i eit arktisk naturmiljø, i ein by på ei tid som liknar Tromsø rundt 1900.²⁴ Vidare kan *Alberte og friheten* seiast å ha ein særmerkt plass i norsk litteratur, som eit europeisk bidrag, sidan handlinga er lagt til Paris omkring 1912–1913.²⁵ Dette kunstnarmiljøet går igjen i mykje europeisk litteratur – både i biografiske skrifter, i reiseskildringar og som grunnlag for litterære landskap. Her vil hovudfokus vere på relasjonen mellom Alberte og naturen, som eitt av fleire moglege perspektiv på staden i litteraturen.²⁶

2.1 Det arktiske landskapet

I resepsjonen vart det nordnorske miljøet gjennomgåande oppfatta negativt, særleg av meldarar i Sør-Noreg.²⁷ Eg vil nyansere dette synet, ved å vise at naturlandskapet framstår med positive dimensjonar knytte til den sentrale tematikken: Alberte si utvikling som eit skrivande menneske, og hennar søken etter *ein veg for sitt liv*. Eg vil ta utgangspunkt i scener der Alberte oppsøker naturen. Kva er det ho søker, og kva opplever ho at naturen gir?

²³ I, 113.

²⁴ Jf.: “I Tromsø bys historie skriver Astri Andersen at Albertes opplevelser av det klassesdelte samfunnet og sorenskriverens fattigfornemhet er historisk korrekte skildringar fra et Tromsø anno ca. 1900 [...]” (Wærp 2005, 130).

²⁵ Lervik har laga ei tidstavle over Alberte-trilogien, og seier dette om *Alberte og friheten*: “Annen bok strekker seg altså fra mars til august 1913.” (1977, 235)

²⁶ Wærp argumenterer for at både landskapet, lyset og kystlivet spelar ei viktig rolle i *Alberte og Jakob* (2005, 132).

2.1.1 “Hun er hjemmefra, hun er varm, hun er alene”

Albertes første tur startar med at ho kjem seg “fort og stilfærdig” gjennom byen. Frykta for å møte nokon ho veit ho kjem til å rødme for, får henne til å gå “hvilkensomhelst omvei for at undgå dem” (I, 26). Då ho ser ein mann i denne kategorien, sakfører Bergan, resulterer dette i fleire kroppslege utslag: Ho rødmar, blir stiv og kjenner på at hjertet ikkje oppfører seg som det skal. Ho spring vidare, alle gatene opp i høgda, der ho stansar, snur seg og pustar ut. Kontrasten til den stive, vesle skikkelsen i byen er stor:

Hun gløder i ansiktet, og hjertet slår som en hammer. Åndedrættet arbeider som i krampe. Men blodet ruller i varme støt gjennom kroppen, hun kjender det dunke i håndflatene og i fingertoppene. Det varer en stund, inden hun får pust igjen. Hun er hjemmefra, hun er varm, hun er alene. Uvurderlige goder, alle muligheters begyndelse. Hver dag styrter hun bakkene op i samme rasende tempo for at vinde dem. (I, 27)

Alberte flyktar frå heimen, kulden og menneska i byen. Naturen byr henne eit rom utan desse momenta, men er likevel ikkje ein idyll på ein grå dag i mørketida: “Snetykken henger som grå draperier i den lysforlatte verden”, kan Alberte observere frå utkikspunktet sitt (I, 27). Vidare blir byen med det karakteristiske kirketårnet skildra i impresjonistisk stil, før Alberte konkluderer med “at vende ryggen til byen og tårnet er allikevel som at si farvel til denne verden og dens herlighet” (I, 27). Teksten vitnar om ein ambivalens: Alberte er glad for å vere aleine her oppe, men det gjev henne på same tid “en beklemmelse”, “en stor forlatthetsfølelse” (I, 28). Kva er det då som driv henne vidare? Rørsla blir skildra som ei flukt: “Hun flykter fra sin egen evige misdæderfønnelse, fra den smertelige bevissthet om sin egen person, som aldrig forlater hende – og hun har ikke andre steder at flykte hen.” (I, 28) Drivkrafta er ikkje berre det å kome vekk. Rørsla er i seg sjølv eit mål:

Av de glæder som ikke kan tas fra en, er den at gå en av de største. Kjende musklene arbeide, kjende den sunde, gode varme strømme omkring i en, mens klossethet og stivhet glir av en som en ham, man lar falde, og kroppen opstår befriet, myk og ledig som efter god gymnastik. Det er en tilflukt, man henter nyt mot av, den eneste, Alberte foreløbig råder over, foruten kaffen. (I, 28–29)

Alberte flyktar frå den førestillinga ho har om sin eigen person, og gjev seg over til aktiviteten *at gå*. Kroppen står som eit grunnlag for menneskeleg utfalding, og blir ein kontrast til Albertes sjølvbilete, den versjonen ho vil flykte frå. Det er kjensla av å vere ein kropp i rørsle som er kjelda til glede, og kroppsleg utfalding i naturen får ein positiv verdi. Alberte går vidare innover Myrvoldene, men blir skremt av ein flokk kråker: Ho spring redd tilbake, og stansar då ho ser lysa i byen. Ho ser ingen alternativ: “Hvor skal jeg gå hen, tænker hun: jeg har ingen steder at gå hen mere. På de andre veiene er menneskene – heroppe er uhyggen. Jeg er ringet – iår som ifjor.” (I, 29) Naturen er mørk, og er difor ikkje ein udelt positiv stad å vere. Lys og mørkre er sterke kontrastar i arktiske miljø, noko som er tydeleg idet sola syner seg etter ei lang mørketid. Verda blir ei anna når lyset kjem tilbake. Alberte blir fri. Fri til fysisk utfalding:

Siden solen og lyset kom tilbake, er livet forandret. Veiene sner ikke til igjen så fort pløgen har gått. De ligger faste og frosne og skriker under foten. [...] Alberte er ikke ringet mer. Hun færdes i sporene, erobrer landskapet påny iår som ifjor, gjør dag for dag nye landvindinger. (I, 109)

Naturen byr såleis på eit rom for utfalding som ligg langt frå konvensjonane som rår i byen: “[...] den uskrevne lov, som tilsier unge piker der i byen at gå stive og stramme som soldater med albuene ind til kroppen, ansiktet ret frem og alle tegn på et voldsomt hastværk” (I, 60). Det aktive ved Alberte kjem tydeleg fram i verbbruken: Alberte *erobrer*, og framstår som eit handlande subjekt, både i syntaksen og i sitt eige liv. Alberte sine *landvindinger* fører imidlertid alltid til retrett når kvardagen med sine realitetar melder seg i medvitet. Ho er bunden av sitt eige samvit.²⁸ Det synlege, sanslege landskapet blir utkonkurrert av eit indre bilete av mora som “i høieste juletravelhet” (I, 86) ventar seg hjelp i heimen:

²⁸ Uttrykket – å vere bunden av sitt eige samvit – er ein metafor som parafraserer romanspråket, og eg lar det her tene som eit døme på korleis dei poetiske metaforane til Sandel i ein del tilfelle kan sjåast som ei vidareutvikling av konvensjonelle metaforar i det større språket. I mi tolking fungerer formuleringa som ei skildring av eit samvitsnag, og eg tyr altså til ein metafor som framhevar nokre av dei same aspekta som Sandel skildrar i teksten: “En mystisk *kraft*, *besynderlige strømme* mot hvilke motstand er forgjæves og forøvrig utænelig, utgår fra hende og *tvinger* Alberte nedover igjen [utheva her].” (I, 86). Eg skriv dette som eit døme på den tidlegare nemnde utfordringa: Korleis og i kva grad, kan og bør ein halde oppe ein språkleg distanse til sjølve den litterære teksten, når konvensjonelle metaforar florerer i språket, bokstaveleg tala.

Man ser hende ikke, men man vet med sikkerhet, at hun er der, kjender det formelig. En mystisk kraft, besynderlige strømme mot hvilke motstand er forgjæves og forøvrig utænkkelig, utgår fra hende og tvinger Alberte nedover igjen. Med respektabel fart. Til alt det, hun av hjertet lengter bort fra. (I, 86)

Ein skjønar ut ifrå dette at Alberte opplever at mora har krefter til å styre henne.

Skildringa av moras mystiske krefter problematiserer førestillinga om naturen som eit fritt rom. Den fysiske avstanden frå mora er ikkje tilstrekkeleg. Sjølv om ho i naturen kan sleppe blikk og kommentarar, så er minna om desse med, samt tankane på kva mora forventar av henne. Alberte innser denne realiteten seinare, idet ho igjen assosierer naturen med fridom, som på julekvelden, då ho etter ein skuffande kveld kjenner på hunger “efter fred, glæde og varme” (I, 89). Ho ser ut glaset og tenker: “Det er besynderlig, men det er som den kunde stilles derute i det vide landskapet under månen. Det ligger og lyser og lokker. Derute findes ialfald ett – frihet – begyndelsen til alting.” (I, 89) Alberte meiner at mykje må endrast før fridomen kan vinnast. Å reise vekk, vel vitande om at foreldra måtte gå heime på same vis, er inga løysing, og Alberte innser at ho “næsten står og ønsker livet av sine egne forældre” (I, 90), ein tanke som ho sjølv syns er forferdande. På bakgrunn av dette tolkar eg naturen som eit ufullstendig frirom. Det kan ikkje tilby Alberte fridom, men lar henne kome seg på fysisk avstand til det sosiale miljøet ho lengtar bort frå. Alberte er klar over dette, men nyt dei avbrekka turane gir: “Hun følger et blått og ensomt spor. Det fører bort fra hverdag og virkelighet. Desværre fører det også tilbake, men da har man ialfald været borte.” (I, 113)

Som tidlegare hevda er det eit skilje mellom Alberte sitt bilete av seg sjølv som person, og Alberte si oppleving av å vere ein fysisk skapnad. Ho flyktar frå det biletet ho i medvitet har om seg sjølv, til dei fysiske gleder som ho får gjennom kroppsleg rørsle: “Hun går sig let og varm, beruser sig i drøm og i den gode svikt i kroppen, når det går utfor bakke.” (I, 113) Naturen er eit rom der Alberte opplever sin eigen kropp som eit positivt potensial for individuell fridom. I all si misnøye med eigen utsjånad representerer kroppen andre verdiar, verdiar som Alberte identifiserer seg med, og som blir ei form for mental grensesetjing i høve til mora og andre som representerer dei rådande kvinneideala. Dette kjem til uttrykk idet Alberte observerer desse kvinnene i selskapslivet. Ho er full av forakt for desse figurane som er tjukke og tunge, med dobbelthaker og store magar –

middelaldrande kvinner som broderer og kastar små, snare sideblikk. Alternativet til å bli som desse er å ikkje la seg gifte, noko som for Alberte fortonar seg som å gå halvgamal omkring og vere noko livet ikkje har bruk for: “Nei, ingen av delene, heller død, heller –” (I, 97), tenker Alberte, før ho hentar ei tru på si eiga livskraft i erfaringa av å råde over sin eigen kropp:

Alberte drar sin magre senete krop sammen inde i klærne og kjender med velbehag, at hun hersker over sine muskler, har dem i sin hånd som vel disiplinerte tropper. Hun biter sine sterke, jevne tænder, det eneste, som ikke kan klandres på hendes person, sammen i beslutningen om at aldrig, aldrig skal noget av dette vederfares hende. (I, 97)

Ho orkar ikkje tanken på å skulle høyre til i dette miljøet, men veit at eit under må til for å forhindre det. Men det faktum at ho rår over kroppen, er utan tvil ei kjelde til styrke. Ein styrke ho kjem i kontakt med på turane ute i det fri.

Tematikken knytt til sjølvopplevinga, kroppen og naturen blir utdjupa når sola igjen gjer landskapet trygt, og Alberte kan “færdes i sporene” saman med “den usynlige freidige piken” (I, 109). Sjølv vil Alberte helst kome seg usett ut av byen, i si omsyde skidrakt, medan den andre usynlege er så velkledd at Alberte kjenner det på kroppen. Vel ute av syne blir dei to skapnadene eitt, og “[s]iden er ingenting umulig” for Alberte (I, 110). Då får Albertes utopiske draumar liv – om mora, faren, Alberte og Jakob som lever saman i harmoni. Denne draumen knytter seg til eit sanseleg minne, og til kjensla av tryggleik ho då opplevde:

Været var varmt og stille, flere vinduer stod åpne. Der var ripssyltetøi i en skål på bordet, det speilet sig så vakkert i vandkaraflen. Og en rolig, munter samtale, hvori hun og Jakob deltok, gik sin gang frem og tilbake og skapte en uforlignelig atmosfære av tryghet, som Alberte endnu kan kjende, når hun vil. (I, 110)

Familien blir plassert i dette minnebiletet, før Alberte går over på dei håp og draumar ho har for seg sjølv: Ho vil vidare, og drøymmer om å vere på ein solfylt stad langt borte. Ho vil kjenne seg fri, og drøymmer seg inn i livet til “den frimodige piken, som ikke behøver at skjule hverken ansikt, hænder eller tanker, som ikke er ræd menneskene og som gjør hvad hun vil” (I, 110). Dagdraumane illustrerer konflikta mellom lengten etter eit fritt liv ein

annan stad, og dei pliktene ho kjenner på i høve til familien. Løysinga blir å flykte ut i naturen, der ho kan stenge den verkelege verda ute og etablere eit univers ut ifrå eit enkelt minne, som er harmonisk og godt, utan nyansar av noko mørkt eller vondt. Språket som skaper desse fantasiane er konkret og sanseleg. Slik sett fungerer naturen i ei dobbeltrolle her: Den er både eit rom utanfor kvardagen og eit erfaringsgrunnlag som påverkar språket ho brukar for å la draumane kome til uttrykk. Med språk forstår eg både slike tankebilete som vi her såg døme på, samt Alberte si skapande skriving.²⁹

2.1.2 Det estetiske ved landskapet

Ein tidleg morgon i desember forlet Alberte på ny heimen, denne gongen for å kome opp og nyte synet av eit fargefullt vinterlandskap: “[...]hun snur sig og får det hele ret i synet som en åpenbaring. Et landskap, som lyser selv, med et blått, koldt og dempet lys, under en himmel som tændes” (I, 85). Vidare blir landskapet skildra som eit kunstverk, filtrert gjennom eit blikk, supplert med små innspel frå andre sansar; som *smak av luft*:

Men i nord henger månen hvit i en ugjennemsiktig uendelighet. De tynde, krokete bjerkestrær, som forsøksvis er plantet langs veien, står, bøiet under sit pelsværk av sne, nøkternt som i et træsnit mot den døde bakgrund. En fugl letter fra et av dem, et flyktig brus og et sakte drys bryter stilheten. Luften har en sval og bitter smak, styrkende og læskende som en drik. Se nu er verden synlig til alle kanter, sålangt øiet rækker. (I, 85)

Landskapet står fram i ei visuelt velkomponert skildring, oppbygd av karakteristiske motiv – elva, fjorden og fjella. Himmelen kjem inn og utvidar perspektivet: “Langt, langt ute til alle kanter bærer landskapet himmelen op som en kuppel på en krans av runde fjeld.” (I, 85) Ein himmel som knyter dette landskapet til den større naturen, til resten av verda, idet Alberte lar tankane vandre: “Etsteds nede under lysklokkens rand sitter solen og skinner på andre land og andre mennesker. Dit er det man længter, dit er det man reiser, der er det livet leves og begivenheter finder sted.” (I, 86) Det som starta som ei estetisk oppleving glir såleis over i ein indre monolog, der ein ny lengt blir tematisert, lengten sørover til ein heilt annan stad. Trass denne lengten ønskjer Alberte å bli verande

²⁹ Naturens rolle i språket vil stå i fokus i dei to neste kapitla, men eg nemner det her for å antyde ein samanheng.

oppe i vinterlandet, slik at ho kan “se underet fullbyrdes” (I, 86). Ho begjærer det esteiske ved naturen, og lengtar etter det ho veit ho vil få oppleve om ho berre blir der ho er når nordlyset og stjernene kjem: “Et pust fra rummet, fra alt stort, enkelt og grænseløst vil fylde naturen. Uendelighetens ro vil gjennomtrænge alt, også urolige, menneskelige organismer.” (I, 86) Naturen er ikkje berre estetisk stimulerande, men har ei kraft som påverkar Alberte og alt anna som omgjev henne, med noko ho kallar *uendelighetens ro*. Igjen kjem sider ved Albertes kjensleliv til uttrykk i møte med naturen, og ein kan tolke denne roa ho opplever på ulike måtar. For meg framstår stjernehimmlen som eit konkret bilete på eit kosmos som på same tid er *stort, enkelt og grænseløst*, men som likevel dannar ein heilskap, ved at alle levande vesen er plassert under den same himmlen. Månen er knytt til denne samkjensla, i kraft av å vere eit universielt motiv. For Alberte er den meir enn ei lyskjelde i mørketida:

Månen har skinnnet været av. Et under er skedd. Verden er ikke lenger en grå og hvit hvirvel, et rotet og formløst kaos. Den har krystallisert seg i et åpent og stort landskap, fast præget og stille. Det synes uendelig. (I, 83)

Vi ser at heilskapen blir poengtert, og månelysen blir assosiert med konkrete og meir abstrakte vegar til fridom: Alberte kan få tatt skiturane sine, og “det milde, intense lyset lægger sig beskyttende om en og dikter om på ens person som på alt andet.” (I, 84) Vidare opnar månen for eit indre landskap: “[...] et sår åpner sig indvendig. Fryd og tungsind vælder samtidig op fra sindets dyp” (I, 84). Månelysen er grunnleggande tvitydig – “det deiligste og verste av alt” (I, 83), samanfattar verdidommen. Lyset utløyser sterke kjensler av motstridande karakter i Alberte, og har ho høve til å vere *stille*, kan steminga opne for dei kunstnarlege kreftene som bur i henne:

Kunde hun gå ut på ski nu – eller bli sittende længe nok her under månen og være stille – det vilde begynde at klinge indvendig. Små strofer vilde komme flagrende, små spind av ord med rytme i, og slutte sig til andre små spind, som er kommet flagrende før, når hun var alene og stille og alting var så vakkert. (I, 84)

Igjen er eit møte mellom Alberte og naturen inngang til ein sentral tematikk: Alberte og skrivinga.³⁰ Her er koplinga direkte. Det er under månen strofene *kjem*, om ho berre kan vere stille og *lytte innover*. Alberte skildrar si eiga skrivning som noko som ho tek imot, snarare enn ei aktiv handling. Ho er ikkje sikker på kvar strofene kjem frå: “Kommer de indenfra eller ute fra det store mystiske landskapet? De er der plutselig og kræver at bli skrevet op i den hemmelige bok under uldtrøiene i kommoden.” (I, 84) Eit landskap i måneskin framstår som meir enn eit fritt rom, det har ein mystikk som Alberte knyter direkte til skrivinga. Slik utløyser den ytre naturen skapande krefter i Alberte. Denne koplinga skjer fleire andre stader seinare i teksten. Då våren kjem og menneska svermar parvis eller i flokk, går Alberte aleine og “gjør vers”, ein aktivitet ho skildrar som “en latterlig svakhet hun har” (I, 153). Også no kjem versa *til* henne, nokre så lett at ho ikkje eingong finn dei verdige ein eksistens i boka som ligg gøymt under ulltrøyene. Alberte har sitt private møte med våren:

Hun finder det første lille, utsprukne marikåpeblad med en dugdråpe i, hører ny en fuglelåt og blir het og som beruset av disse selvfølgelige bagateller. Men vokter sig vel for at nævne det til nogen. Solnedgangen ja – men et marikåpeblad! Det er mangel på vurderingsevne og litt enfoldig, et lyte til alle andre, hun har. Fru Selmer vilde kalde det affektation. (I,154)

Her kan ein trekke slutninga at Albertes oppleving av vår, som aldri får eit verbalt språk, kan få si skriftlege utforming, utanfor blikket til mora, fru Selmer. Vi ser at ho har ei oppfatning om kva naturopplevingar som kan språkleggjerast, og kva som ikkje bør kome til uttrykk.³¹ Sjølv om opplevinga av dei små detaljar gjer henne “het og som beruset“ (I, 154), har ho ei klar formeining om at ho ikkje bør fortelje nokon om marikåpebladet med doggdråpen.³² Hennar eiga skrift er ikkje for andre sine auge, men er snarare knytt til

³⁰ Eg meiner bestemt at skrivinga er eit sentralt motiv gjennom heile trilogien. Meningane i den tidlegare forskinga er delte, men eg plasserer meg altså i forlening av Bale (1989), Rees (1997) og Evensen (1999).

³¹ Kjersti Bale undersøker korleis det verbale språket blir tematisert i romanen, og meiner at: “Albertes taushet [er] ofte et opprør mot en tilpasning til konvensjoner, normer og regler” (1989, 65).

³² Marikåpemotivet får ein ny dimensjon dersom ein i analysen inkluderer kulturhistorisk kunnskap om denne vesle planten. Marikåpa har det latinske namnet *Alchemilla*, som har si historie tilbake til middelalderen, då alkymistane samla doggdråpar frå marikåpeblad som dei nytta i prosessen med å lage gull. Det fins fleire myter knytt til denne planten, noko som tydeleggjer menneska si stendige språklege fortolking av naturen. Slik opnar ei kulturhistorisk forståing for ei anna tolking av Alberte sine obsevasjonar: Også andre har latt seg fascinere av marikåpa, utan at Alberte veit det, noko ein kan sjå som eit positivt varsel. For vidare lesing om marikåpa, sjå Hermansen 1985, 65–67.

naturen, då det er her Alberte opplever at ho får versa ho skriv. Slik blir grensene mellom Alberte og naturen uklare, og hennar språk blir ein type naturspråk, som står fritt i høve til det større språket. Denne fridomen har likevel sin pris – ho når ikkje fram til menneska med orda sine. Skrifta forblir taus, gøymt under ulltrøyene. Slik framstår Albertes skrift som eit potensial i kraft av sin originalitet. Eit potensial som ikkje blir realisert fordi ho ikkje tør å utfordre dei språklege konvensjonane ho er oppdregen til å etterleve. Naturen blir eit motstykke til det regelbundne – den unndreg seg normer og konvensjonar. Slik kan naturen tene som ein inspirasjon for Alberte si eiga skrivning. Naturen berre *er*, og det er nett det Alberte ønskjer: Å få vere som ho er, og å få skrive som ho skriv.

2.1.3 Ein veg til fridom?

Om hausten blir lengten etter eit anna liv særleg sterk i Alberte. No reiser dei andre på hennar alder igjen ut i verda. Alberte må bli der ho er, noko ho kjenner stor uvilje mot. Ho set seg på ein stein i fjøra og gret: “Det gjør hende godt. Det er, som oprøret i hende smeltet ned og la sig av det.” (I, 197) Ho opnar sansane, og knyter inntrykka til sine eigne kjensler:

Vandet stiger og flør langs stenene. Når man er ganske stille, kan man høre en liten, liten stim i det, en liten, yrende lyd av virksomhet og arbeide. Den er så fuld av hemmelighet, av dulgt og gjemt vilje til at seire i det stille. Månen er trillet høit op på himmelen og blitt liten og gul. Og sindet duver sig aldeles tilro, blir som sjøen, uten en krusning. Alt ondt og plagsomt synker unna, og noget spredt samler sig og flyter op isteden. Små strofer kommer i følge, uten orden, uten begyndelse eller slut. (I, 197)

Det nye i naturmøtet er at ho lyttar til sjøen, til vatnet som flør, og legg merke til den energien som ligg i den stille lyden. *Sinnet blir som sjøen*, les vi vidare, noko som indikerer ein samanheng mellom kreftene som får vatnet til å flø, og dei som får vers til å kome til overflata av medvitet. Månen styrer flo og fjøre, og kanskje oppfattar Alberte den som ei kunstnarleg kraft? Sjøen blir skildra ved dei stille kreftene som er fulle av vilje og verksemd. Det er dette Alberte identifiserer seg med, krefter som skal sigre i det stille. Om ho berre er stille, kan det som bevegar seg i hennar indre kome til overflata. Alberte får uttrykt sin lengt i nokre strofer, og ho opplever at dette gjev henne eit håp. Men håpet Alberte vinn i naturmøtet forsvinn brått, idet ho blir uroa i sin harmoni av den

ugifte Jonetta Evensen, som òg har søkt seg ned til sjøen. Alberte identifiserer henne med kva fridom i ytste konsekvens kan føre til for ei kvinne: “Hun er rar av sig. Noen siger litt tullet. Alle vet, at det kommer av at hun ikke er gift. Hun ser altid ustelt og pjusket ut” (I, 198). Jonetta får Alberte til å miste alt mot: “Nu står Jonetta der i fjærestenene, akkurat som vilde hun bare minde om sin eksistens og om, hvordan det kan gå” (I, 198). Med dette forsvinn Albertes tru på sine kunstnarlege evner: “De verslinjene, det var vel ingenting, en dårlig efterapning av et eller andet, litt rimeri, hun har lært sig gjennom at læse og læse. Det var vel bare indbildning, at de var en befrielse. Og nu glir de fra hende.” (I, 199) Konflikta mellom fridom og tryggleik kjem tydeleg fram. Den som vil bryte med kulturens krav til kvinna, kan risikere å ende som Jonetta Evensen. Styrken og håpet om fridom som Alberte opplever i naturkreftene, blir i møtet med ei fri (i form av ugift) kvinne, omgjort til noko skræmande. *Slike* har det verst ved fullmåne, har Alberte høyrte, og kjenner seg uroa. Det er nærliggande å tenke at ho på grunnlag av sine egne erfaringar av månens kraft, fryktar ho kjem til å hamne på ville vegar, i fotspora til Jonetta og andre såkalla rare. Her kan ein argumentere for at dei kunstnarlege kreftene er som naturkrefter for Alberte. Krefter som kan utfalde seg i natur, men som kan vere farlege å la kome til syne innanfor kulturelle rammer.

Etter denne hendinga går Alberte verkeleg inn for å endre sin eigen situasjon. Då ho ikkje får starte på skulen igjen, søker ho ein post som guvernante på Røst, noko som forverrar stemninga i heimen, og får Alberte til å søke innover Myrvoldene. Igjen er naturen rom for utfolding og tankeflukt: “Hun springer mellem tuene en stund, lægger sig i lyngen, spiser åndsfraværende av den overmodne krækling, føier lyng og dvergbjerk sammen til en buket. Og angsten viker.” (I, 212) Alberte ser for seg øya Røst som eit fritt havlandskap med nakne klippar, men førestillinga må vike for eit anna bilete, som gjer “hjertet lite av savn”:

Så kommer plutselig skomaker Schønings rogn for hende, slik den vaier, grøn og rik, med tæt, blå skygge under, som en plym over skomakertaket og er sommerens fylde. Grøftkantens lubne flora, som oser varme. Runde, gule, nikkende soleier. – Myrvoldenes høstteppe, bredd her for hendes øie, slår hende med prakt som aldrig før. (I, 212)

Kjenslene er motstridande. Alberte uttrykker ein kjærleik for sjølvve landskapet, for naturen ho ferdast i, men når hausten kjem og folk reiser vurderer ho likevel livet som

uuthaldeleg, og ho vurderer flukt som einaste løysing. Ei stemningsskildring prega av mørke og dunkle tankar, trøttleik og innhaldsløyse munnar seinare ut i eit tankebilete: “Skimter hun ikke et endeløst, grått ocean, lyst og farvefattig som en sløret høstdag? Er det ikke i og bak alle ting – er det ikke det man glir ut i og blir ett med, når døden kommer? Døden?” (I, 249) Havet, som for dei reisande er vegen ut, blir her ståande som eit dødssymbol, eller som symbol på kjensla av å vere levande død. Alberte orkar ikkje å leve med “denne dype lede” – ho går mot havet, mot døden, og kroppen hennar “svinder ind og skrumper av pinefuld frykt”, men ho føler at handlinga er “forutbestemt, og efter ubønhørlige, jernhårde regler” (I, 250). Det er fjøre og grunt, og Alberte tenker at ho må ro eit stykke utpå før ho kastar seg uti. På veg ombord i båten glir ho og blir hengande etter armene i ein kjetting: “Det isner gjennom hende fra føtter til hode”, og ho blir dregen nedover “med kold og forfærdelig tyngde” (I, 251). Men ho kjem seg opp, og har vunne ei erkjening:

Ett har hun. Nakne livet. Det er hendes endnu, hendes – det banker og hamrer gjennom puls og hjerte, sitrer i alle muskler. De fik ikke drevet hende på sjøen, skal ikke få det. Noget reiste sig i hende dernede i iskulden som krøp op om kroppen. Det var ubændig rædsel men det var også noget blankt og hårdt, en rasende motvilje. Det var som at ta bund og bæres opover igjen. Under hende klasker vandet smått mot stenene. Der er den atter, den lille stimende lyden av virksomhet og arbejde. Han er begyndt at flø. I en slags avsindig fryd ligger hun og lytter til floen og sit eget bankende blod. (I, 251)

Fallet ned i den kalde haustsjøen ei mørk natt er det mest dramatiske møtet mellom Alberte og naturkreftene. Å flykte frå livet kan bli ein realitet, som ei fullføring av alle dei små(ut)fluktene Alberte har tatt, frå heimen og byen – og ut i naturen. No er det definitivt. No skal ho ikkje heim. Men noko skjer i Alberte då ho blir hengande med halve kroppen i det kalde vatnet. Det blir skildra som *noget blankt og hårdt, en rasende motvilje*. Uttrykket *som å ta bund og bæres opover igjen* blir eit konkret uttrykk for sjølve denne kjensla av kraft som verkar oppstigande. Det blir ei spenning i teksten ved at Alberte ikkje fysisk får fofeste, men at ho likevel opplever kjensla av å ville leve, *som om ho får fast grunn under føtene*. Krefter i henne sjølv overvinn den fysiske tyngdekrafta som vil trekke henne ned. Det første ho registrerer utover seg sjølv, då ho ligg på brygga, er lyden av floa i vatnet under henne. Dødssymbolet *det grå ocean* får her

si korrigerer ved kreftene som trekker sjøen mot land. Vidare går blodet og floa saman i ein lyd. Dette utløyser kjensletilstanden *en avsindig fryd*, som står i enorm kontrast til den sinnstilstanden Alberte var i då ho gjekk mot sjøen. Samanhengen mellom blod og flo knyter mennesket og den ytre naturen saman. Naturen vil liv: Blodet strøymer ustansleg i kroppen, og sjølv havet følgjer naturens lover for flo og fjøre. Det fysiske, naturlege menneske framstår her som ein positiv kontrast til det tenkande, estetiserande. Å sjå havet som *et grått ocean* blir umogleg for eit menneske som har kjent sitt eige blod banke saman med lyden av floa. Havet er ikkje død, havet er som livet, med krefter som ingen ser, men som likevel er der. Alberte sitt liv er framleis “løgn og bakveier og små forborgne jærn i ilden, ydmykkelser og håbløse længsler, den grå vei av likedanne dager”, men ho er ikkje den same, i kraft av si nye innsikt, og dermed fortonar livet seg òg annleis: “Alberte har fått føling med noget under og bak tingene” (I, 253). Ho vil leve vidare med det ho kallar sine to motstridande naturar: “[E]n, som vil, man vet ikke hvor langt, en som kan la sig binde nårsomhelst og hvorsomhelst” (I, 253). Den viktigaste erkjenninga er nok denne:

Under hendes egen lede og motløshet en strid vilje til fortsættelse, en hungrende uro, som bare kan stilles av livet selv. Som kan beruse sig i små, flagrende strofer en glasklar vårveld eller en nat med måne i august, men som rastløs og fortvilet higer mot noget andet, noget uanet, langt borte og dunkelt. (I, 254)

I dette ligg det eit håp, og ei sterk tru på viljen. Det er eit søkande menneske som talar. Eit menneske som har evna til å la seg *beruse* av litteratur og natur.³³ Eg meiner at naturopplevingane er eit grunnlag for den, trass alt, positive livsinnstillinga som her kjem til uttrykk.³⁴ Dette sjølvmondsforsøket som lèt livet sigre, skriv seg inn i det Nina Witoszek kallar ein tradisjon for “*friluftsselvord*”, som ho meiner er eit produkt av bykulturen på 1800-talet, og som kjem klårast til uttrykk i Ibsen sine skodespel (Witoszek 1998, 94). Andre kunstnarar som blir plasserte i denne tradisjonen er Edvard Munch, Knut Hamsun, Sigurd Undset og Arne Garborg. Eit nærare blick på Garborg kan fungere kontrasterande i høve til Sandel. Garborg skriv i essayet “Troen på livet” (1895) at han er

³³ For vidare lesing sjå Witoszek 1998, 93–107.

³⁴ Kjersti Bale peikar på at havet og månen både har liv- og dødbringande krefter, og hennar analyse undersøker korleis den tvitydige rytmen i naturen og Alberte kjem til uttrykk (1989, 24-29).

overtydd om at pessimismen har rett: Det fins inga positiv verdsforklaring, inga “meining med livet” (Garborg 1980, 78). I neste vending avskriv han pessimismen fordi livet i seg sjølv protesterer så kraftig imot å vere meningslaust: “Livet står der. Aldeles umotivert, fuldkommen fornuftsstridig, – men et energisk postulat, som vi ikke kommer forbi.” (1980, 81) Denne innsikta kan minne om innsikta Alberte vinn, men der dette står som ei positiv erkjenning i *Alberte og Jakob*, fører den ut i eit negativt paradoks for Garborg: “Så er da egentlig vår stilling nokså ubehagelig. Vi finder ingen mening i livet; men vi kan heller ikke tænke os det meningsløst.” (1980, 82) Der Garborg resignerer, lar Sandel Alberte søke vidare.

2.1.4 Eit første innblikk i naturrommet

Å studere møta mellom Alberte og det arktiske naturlandskapet har gjeve eit innblikk i kva funksjonar natur har i livet til den unge kvinna. Naturen er eit rom for fri, kroppsleg utfolding, og eit rom der Alberte kan vere utanfor blikka, utanfor dei sosiale rollene som pregar småbymiljøet.³⁵ Desse romlege kvalitetane har likevel ein avgrensa verdi, fordi naturen ikkje er nokon blivande stad for Alberte. Ho kan oppsøke dette romet som ei røyndomsflukt, som ein stad for draumar og sagn, og som ein stad der ho kan hente krefter, men ho veit at ho må vende tilbake til kvardagen, til livet mellom menneska. Men Alberte opplever gode og sterke sider ved seg sjølv ute i naturen, noko som gjev henne håp om eingong å kunne leve eit anna liv – eit friare liv. Vidare er naturen knytt til Albertes skrivning. Det er i kontakt med den ytre naturen at vers og strofer kjem til liv. Naturen følgjer sine eigne lover, og i kontakt med den kan hennar eiga skrift få den same rett – til å bli som den blir, utan tanke på kva den burde vere.

Naturen har, i motsetnad til Albertes skrift, kraft til å gjere seg gjeldande innanfor bygrensene, og slik sett innanfor kulturen. I vêr og vind blir naturkreftene nærverande i det nordnorske kystbylivet, og ikkje alltid som ein positiv faktor. Kulden og mørkret har ein negativ effekt på Alberte, som på alle andre menneske i denne byen, noko som medverkar ei avromantisering av naturen. Det er ikkje berre idyll. Men når landskapet openberrar ein venleik i former og fargar, har det stor estetisk verdi for Alberte. Det er

³⁵Mangset vurderer den frie kroppsutfoldinga i høve til dei rådande kjønnsrollene, og i lys av Simone de Beauvoir meiner ho at denne “sterke betoningen av sammenhengen mellom kroppsutfoldelse og livsutfoldelse” er sentral, då handlinga er lagt til ei tid der kvinnene sine moglegheiter til utfolding var hemma av både klesdrakt og normer (1977, 152).

vakkert, men òg noko meir. Landskapet gjev henne ei oppleving av å vere ein del av kosmos: Naturen er liv – med motstridande krefter, umogleg å overskodes, men likevel ein heilskap, og dette representerer ein viktig livsverdi for Alberte. Eg vil i det følgjande freiste å sjå korleis Alberte sitt forhold til natur utviklar seg.

2.2 *Alberte i Paris*

Som nemnt endrast rammene rundt Alberte i *Alberte og friheten*, som er lagt til Paris.³⁶ Sjølv om omgjevnadane liknar det lyse og frie landskapet Alberte drøymde om i nord, så får ein inntrykk av at det er visse materielle og romlege kvalitetar Alberte saknar i storbyen. Å vere kvinne i Paris på byrjinga av 1900-talet innebar ein annan fridom enn den tradisjonelle kvinnerolla som blir skildra i *Alberte og Jakob*, men i *Alberte og friheten* er det tydeleg at Alberte ikkje har kome til den solfylte idyllen ho drøymde om. Også i Paris er kvinna meir utsett enn mannen. Ho kan ende som gatepike eller som dei “halvgamle kvinner, som trasker om på Montparnasse”, og det vil ikkje Alberte, fordi det “står uhygge av den tanken, at det går an å bli gående her slik og ikke være annet enn en halvgammel, stygg, litt fattig dilettant” (II, 272). Men Alberte er ikkje lenger forplikta i form av å skulle fylle ei rolle i ein familie, og det sosiale miljøet, prega av kunstnarar, representerer andre verdiar enn dei som var rådande i småbyen. Alberte sitt behov for flukt er difor ikkje det same som i småbyen. Eit døme på at Alberte har endra seg er at ho reagerer annleis på menneskeblikka ho møter. Storbykvinna Alberte rødmår ikkje lenger på open gate, ho har i stor grad akseptert den ho er, og kjenner til verknaden ho kan ha på menn: “Hun kjenner ansiktet bli anderledes og slik at menn uroes av det.” (II, 264) Den forenkla versjonen er at Alberte er fri frå stengsla som ho opplevde i ungdommen, og at ho difor ikkje treng eit naturlandskap å flykte ut i. Men for å nyansere vil eg samanlikne første gatevandring og første naturvandring. Spørsmålet eg stiller er: Korleis er desse vandringane ulike?

³⁶ Selboe legg *Alberte og friheten* til grunn for i sin analyse i *Litterære vanganter* (2003, 86–111), og tek her for seg Alberte sine vandringar i byrommet. Mitt fokus liknar hennar vinkling mot forholdet mellom språk, vandring og topografi. Skilnaden er at eg lar blikket på natur styre lesingane, medan ho tek utgangspunkt i storbyrommet.

2.2.1 Eit fritt byrom?

Ein openberr skilnad mellom naturrommet i nord og byrommet i Paris er byens evige menneskemasse. Eit menneske kan vere anonymt, kjenne seg usynleg, fritt eller einsamt i ei storbygate, men vil aldri kunne bevege seg over store avstandar vel vitande om at ein faktisk er heilt aleine, slik Alberte kunne på sine formiddagsturar i nord:

[...] hun driver på gaten – Den er manges tilflukt på denne tid, de husvilles, de ensommes, de prostitueres – de håndfaldnes, som ikke vet, hvad de skal ta sig til. Ingen er så umulig, at han ikke her tør kjenne sig på sin plass –Hun går nedover Rue de Rennes, den gråeste, stenhårdeste, mest ørkenaktige av gater. Der treffer man ingen kjente, der er man den anonyme, som går forbi arbeiderpiken på vei hjem, gatepiken på vei ut, et strå i strømmen – (II, 286)

Storbygata må ha ein verdi for Alberte i og med at ho søker *tilflukt* her. Her er det rom for alle typar, og Alberte kan vere anonym blant andre menneske. Ho er ikkje redd, og ho kan dessutan få rørsle i kroppen. Dette er verdiar ho søkte i naturlandskapet. Spørsmålet blir om det er noko storbyen manglar. Alberte vandrar, men rommet ho vandrar i er ingen fargerik kontrast til den grå kvardagen. Dødt materiale, stein og ørken skildrar Rue de Rennes, ord som ligg fjernt frå dei rikt sanslege skildringane av eit (lys)levande vinterlandskap. Dessutan: “Det er ensomt. Der står som en bister kulde fra det altsammen sammen. Ingen vilde høre en, om noget hendte på en øde strekning” (II, 287). Det er noko foruroligande i denne skildringa, noko som minner om den uhygga som Alberte erfarte aleine i den arktiske mørketida. Det parallelle mogleggjer ei samanlikning av reaksjonsmønster: Der den yngre Alberte lar seg skremme i ein mørketidsråka natur, er den meir erfarne Alberte ikkje redd i bygata, for ho veit at “der hender intet”, og ho føler at “selve ødsligheten har noget av eventyr i sig” (II, 287). Storbyen tilbyr eit rom for rørsle, og eit rom som er skjerma for blick som betyr noko, som i kraft av å gjenkjenne ein, kan avgrense den personlege utfoldinga. Men bygata er ikkje vital som naturen, sanseintrykka er annleis, og samme kor anonym ein er, blir ein aldri aleine. At Alberte aktivt søker seg ut på gata, er i seg sjølv eit argument for at ho finn noko av verdi i gatevandringa. Ho flykter frå eit trangt rom, med mus og dårleg luft, og kanskje frå den totale einsemda. Men ho flyktar ikkje lenger frå sitt eige spegelbilete, ikkje frå sitt indre bilete av kven ho er, slik ho gjorde i ungdommen. Kva er det då ho søker?

Å gå på gaten kan være som å følge en flod. Der er full trafikk på den, eller den flyter mørk og forlatt, med spredte lys langs stranden. Den fører menneskene mot hverandre, fra hverandre, men vet ikke hvor den tilslutt kan føre en hen eller til hvem. (II, 287)

Her ligg ein viktig skilnad. Alberte søker seg ikkje lenger mot einsemda, men kanskje heller frå den, og ser gata som ein stad med moglegheiter for nye menneskemøte. Alberte som flykta frå menneska og ut i naturlivet, flyktar no frå einsemda og ut i menneskelivet. Alberte er faktisk tryggare ute blant menneska enn aleine på sitt eige rom. Unge kvinner er meir utrygge enn menn i dette kunstnarmiljøet, på fleire vis, i kraft av å sitt kjønn: “Det faktisk, at hun ikke straffet kan sette sin dør åpen en kvelende kveld, fordi hun er allemannsvilt, en kvinne, har avsatt bitterhet i henne.” (II, 317) Sjølv enkle gleder, som å nyte eit vindstreif mot kroppen, er ein risiko for Alberte. Det mannlege blikket er på henne, og tek seg retten til å kontakte henne: “Et fremmed åndedrett over halsen, et andpustent: Tu viens? like i øret får henne til å snu sig.” (II, 323) Opplevinga utløyser ei lei kjensle i Alberte, som i forlenging av dette knyter byrommet til negative kvalitetar: “Plassen utenfor ligger som et ørkenlandskap i solen, gold, uveisom, opfylt av farer.” (II, 323) Storbyen er ikkje eit paradisi, når alt kjem til alt.

2.2.2 Blomar i ein steinørken

Paris har ein annan materialitet, og kontrasten til småbyen i nord er særleg tydeleg når det er sommar i storbyen. Alberte lengtar bort frå den stillestående lufta, som er metta med varme og død: “Åtteogtredve i skyggen – Asfalten er som en ophetet bolt, luften ute i solen brennede lue. Trærne dør, krøller bladene sig sammen som i en siste, smertelig trekning og lar dem falle.” (II, 349) Skildringa vektlegg at det biologiske livet ikkje har gode kår her. Alberte kjenner sjølv ubehaget på kroppen, og freistar å redusere det som best ho kan. Følgjande scene vitnar om ein desperasjon:

Kroppens krav efter frisk luft, opdemmet i henne gjennom sommer på sommer, blev plutselig ikke til å bære lenger. Uforsiktig slengte hun døren på vid gap, mens hun, stående på en stol, naken under kimonoen og med hodet ut av gluggen, med alle porer suget i sig de små vindiler.
(II, 316)

Omsorgen som Alberte har for kroppen, og hennar mistriivsel i miljøet kjem tydeleg til uttrykk: “Hun syntes hun kjente hvordan blodet drakk luften i lungene og spylet livgivende vidare i det tørre nettet av årer. [...] Hun fikk luftbad innvendig og utvendig, og all ting viet sig og tok imot, sinn og kropp.” (II, 316) Ei samkjensle med andre organismar som er mistilpassa, understrekar at dette ikkje er eit sunt miljø for levande natur: “På en snipp av boulevarden så hun de små, tørre, sammenkrøllte bladene, som høisommerens dødstrøtt storbytrær strør omkring sig, myldre bortover trottoaret, alle i samme retning, lik oppløste lilleputtarméer på flukt.” (II, 316) Biletet korresponderer med Alberte sine tankar om å reise frå byen, og det er eit faktum at dei fleste menneske freistar å unngå Paris om sommaren. Dei søker mot havet, men dette inneber ei togreise som Alberte ikkje har økonomi til: “Når sommeren i Paris er kommet til det punkt, at man må tenke på et rum som aldri luftes, følger Alberte efter hvert sine venner til dette tog, i år som ifjor, som alle år.” (II, 322) Men ho lengtar etter å reise: “En visjon av blått hav og hvit sand, av tiriltunge, hvitkløver og skrint gress viftende i vind, som årligårs opstår i Albertes hjerne nettop her” (II, 323). Alberte lengtar mot den arktiske sommarnatta, som blir ståande som ein vital og levande kontrast til den kvelande storbyen:

Ubekvemme lengsler kommer op i Alberte. Hun minnes plutselig skvulp mot bryggepeler, lange blanke dønninger, lukt av saltvann og frisk fjære – sitter forut i båten en solnatt, snudd fra de andre og med en hånd i vannet, følger med øinene den glatte, svale formen av det forskjøvne vann rundt hånden, seistimen, som spretter lik sølvfisk i solen, båter lenger borte, andøvende, med gull i kjølvannet og trekkspill forut – Eller hun kjenner smaken av luften, slik den var, når man kom ut imellem. Mild luft med tøy, luft på overgangen, nettop som kulden holdt på å slå sig. Den lå perlede på tungen, frisk og mild som vann. (I, 350)

Eg meiner at det er den sanslege naturopplevinga ho her saknar, den nordnorske naturen, verken meir eller mindre. Det einaste avbrekket frå bylivet får Alberte på utflukta til Versailles med Veigård, og det er tydeleg at ho set pris på det naturlege liv ho her får oppleve: “Med en fra barndommen stammende higen mot løvmasser og sommerlig rikdom, mod overflod av sol og skygge, varme, duft og utfoldelse, omfatter hun parken her ute.” (II, 371) Likevel er ikkje sommaren i Paris berre negativ: “Storbyens melankolske sommerkveld ” er kjenneteikna ved at alle einsame søker ut i gatene og parkane, på kveldar med “døende lys”, grammofonskrål og ei trykkande atmosfære (II,

317). Denne melankolske stemninga kan både smerte og lindre Alberte: “Det er aftener, da en drift, en indre nødvendighed får Alberte til å søke nettopp dette. Da hun med et slags begjær suger i sig atmosfærens tyngde” (II, 318). Alberte opplever stemninga som livgivande, noko metaforbruken understrekar: “Noget i henne næres av det, skyter smertelig vekst – –” (II, 318). Likevel er det ikkje alltid slik: “[D]et må skje i frihet og efter eget valg, ikke være ens eneste utvei. Det kan få en bismak av nød og av å være på bunnen, som man skal vokte sig for.” (II, 318) Alberte må *velge* å vere ein del av denne stemninga, noko som tyder på eit behov for å kunne distansere seg frå dei verkeleg einsame, dei som “ikke kan stå imot lenger, men kommer frem fra sine skjul, går stillferdig langs gaten som hadde de en rute og et mål” (II, 317). Ambivalensen er sterk. Kanskje er det slik at hennar eiga frykt for einsemd vekslar med den samkjensla ho kan oppleve som ein av mange einsame? Når eg les om den melankolske sommarnatta dukkar eit bilete frå *Alberte og Jakob* opp: Alberte som heng i vindaugget heile sommarnatta gjennom, som sansar det solfylte, nattlege fellesskapet utanfrå:

[E]n ør sommernatsstemning med låt og latter slår ut i landskapet – en stemning som lever og dør sammen med den luftige, blå røken fra talrike gruer og bål langs stranden og opefter bakkene. [...] Når båtene kommer hjem ut på morgensiden med guld i kjølvandet og trækspil forut, hænder det, at Alberte hænger der i vinduskarmen fremdeles. Hun hører de hjemvendenes skridt runge så lydt bort gjennom gatene. Længter hun efter at være iblandt dem? Ja og nei. Hvis alt var anderledes og hun selv med. (I, 163)

Dei to ulike sommarnettene tematiserer begge Albertes ambivalens i høve til det å vere ein del av eit felleskap, og eg meiner at Alberte kjenner seg meir heime i storbyens melankoli enn i den øre, nordnorske sommarnatta.³⁷ Her kan ho ta del, her kan ho oppsøke menneska, noko ho ikkje kunne i småbyen. Eg meiner at Albertes tilbakeblikk, hennar sanslege minnebilette av den nordnorske naturen ikkje handlar om ei forsoning med fortida, men snarare om ein lengt etter eit kjent landskap, der sjølve naturen gav henne rike sanslege opplevingar, og eit rom for å finne ut av sine eigne tankar og kjensler.

³⁷ Her legg eg vekt på den sosiale samkjensla, og meiner i den samanheng at Alberte kjenner seg meir heime i Paris enn blant menneska i småbyen. Slik eg ser det er hennar tilknytning til naturen der nord det viktige. Dette står som ein kontrast til Selboe som betrekar storbyen som ein stad som unndreg seg “tilhørighet og lokalitet”, og som meiner at Alberte difor alltid kjenner seg heimlaus i byen (2003, 95).

Alberte vil på ingen måte tilbake til det livet ho levde i heimbyen, men natursynet hennar er det som i sterkast grad går i dialog med kjensla av at storbyen er eit sunt og godt miljø. Paris er den blivande stad, fordi Alberte vurderer det sosiale klimaet som viktigare enn det reint fysiske. Men ein lengt etter levande liv har kome til uttrykk som minnebilette frå ein nordnorsk sommar, og ein kritikk av storbymiljøet har kome til syne gjennom observasjonane av natur som mistrivst. Gleda over å kjøpe blomar, og hennar initiativ til å kome seg til Versailles forsterkar inntrykket – Alberte saknar natur i livet sitt.

2.2.3 Paris – eit rom for dikting?

Det er i møte med naturen at Alberte byrjar å skrive. I sitt Paris-liv samanliknar ho byrommet med det nordnorske naturlandskapet, som ein stad der ho kan: “Begi sig ut i det. Drive, streife omkring, se på, sug i sig, uten annet mål enn å gjøre det.” (II, 293) Når ho reflekterer over kvifor ho har denne lysta, går linjene tilbake til barndomen: “Alberte har sin drivertilbøielighet fra liten av. Den kan vekkes av mangt og meget, lede, tretthet, uro i kroppen, en blå himmel eller en grå, en glede, en uforklarlig impuls.” (II, 293) Ho ferdast i byen, går etter ukjende menneske, plukkar opp delar av samtalar: “Blindt, uten å kunne gi sig selv nogen gyldig grunn for det, suger hun inntrykk i sig, som en svamp suger fuktighet.” (II, 294) Etter desse ekspedisjonane kjenner ho seg “underlig tilfredstillet, som om dype og dunkle krav i henne hadde fått sitt for en stund” (II, 294). Ho samlar inntrykk som ho skriv ned på små lappar om nettene, men som når morgonen kjem ikkje skaper nokon samanheng. For å finne fram til noko slikt “måtte man vite mer om livet, meget om livet, alt mulig om livet og mer enn man ser fra et omnibustak” (II, 295). Så Alberte lar lappane ligge som “et rot av beskrevne blade” i kofferten (II, 295). Skrivinga, som før var knytt til sanslege naturopplevingar, er no knytt til sanslege opplevingar av liv i byrommet. Alberte tek avstand frå si tidlegare skriveverksemd gjennom følgjande erindringsbilette:

Begravet i erindringen ligger et landskap i stumper og stykker. I det flytter sig en skygge, dukker op snart hist, snart her, en naiv fremtoning, som går og dikter. Bakgrunnen skifter, den kan være uvirkelig som en teaterdekorasjon, en fjellmasse i gull og blått, oplyst nedenfra av en unaturlig lav sol – kan være strømvirvler, en elv, som flyter og flyter, dyp av grått i grått eller grønt i grønt – en snestrand i tøy under et lys, som ikke er dag og ikke natt, ikke sommers og ikke vinters lys. Og den kan være nesten ingenting, en matt flekk i uendeligheten, stengt inne av skodde, regn, snetykke

som av veldige draperier. Skyggen er likedan hele tiden, i en omsydd jakke av beklagelig snitt og med hendene krøket op i ermene –

Som en realitet, utkrystallisert av alt sammen eksisterte en gang en medtatt skrivebok, fylt med dårlig etterklang av middelmådige poeter. (II, 295)

Alberte ser med distanse tilbake på sin eigen *skygge*, og det kan synast som om sjølv landskapet er meir gjenkjenneleg enn den uforanderlege skuggeskapnaden, som er henne sjølv. Alberte har brent skriveboka frå denne tida, og slår fast at “en dag må lappene i kofferten samme vei” (II, 295). Bymiljøet har erstatta naturen som inspirasjon, og som fysisk rom for dikting, og den direkte koplinga mellom naturkrefter og skapande krefter er oppheva. Der den yngre Alberte var usikker på om strofene kom frå henne sjølv, eller ute frå det store landskapet, veit den vaksne Alberte at det er hennar eigne sanseintrykk som dannar grunnlag for det ho skriv. Trass i dette fins det fellestrekk i skildringane av skriveverksemda, og spørsmålet eg stiller er om Albertes forhold til natur framleis spelar med i synet på skrivning.

Alberte er i ferd med å utvikle ein poetikk i *Alberte og friheten*, ein poetikk som kjem til uttrykk gjennom hennar eigne skriveprosjekt, samt i hennar kommentarar til ulike kunstuttrykk. Ho vurderer sine tidlegare skriveprosjekt som noko som *var til å le og gråte over*. Kva seier denne distansen om forholdet mellom Alberte, naturen og kunsten? Mi vurdering er at ho ikkje avskriv naturen totalt, men at ho har endra syn på korleis naturen påverkar skrivinga. Alberte har innsett av ho ikkje kan skrive om livet med utgangspunkt i romantiske naturopplevingar. Avsnittet om *skyggen* kan lesast som ei avromantisering av naturen som ei skapande kraft. Å søke naturen er ikkje lenger ei flukt frå livet, og ho opplever ikkje ein direkte samanheng mellom natur og skrift. Lengten etter ein idyll handlar meir om å lengte etter ein frodig og vital natur enn om ein lengt etter den pastorale førestillinga om Arkadia – der ein lever eit uskuldig og reint hyrdeliv i pakt med naturen. Men som vi har sett: Naturen er framleis ei viktig livskraft for Alberte, og er difor framleis éin viktig del av det livet ho vil skrive om. Å vere menneske handlar om å vere ein del av den større naturen, men òg om å vere ein del av den større kulturen, vere ein del av menneskelivet, slik det utspelar seg i stort og smått. Naturlandskapet har mista si særstilling som inspirasjon, men natur, i forståinga naturleg liv, er framleis grunnleggande i Alberte si skriving. Ho sansar menneskelivet kroppsleg, og inntrykka er basisen for setningane ho skriv. Hovudmotivet for Albertes skriving har endra seg frå å

vere knytt til den ytre naturen, til å famne sjølv livet. Dette stemmer med dei kunstnarvisjonane ho seinare presenterer for Sivert:

Hvis jeg var maler vilde jeg male tilværelsen. [...] Tilværelsen. Midt i vilde jeg sette treet på godt og vondt, fullt av epler. [...] Jeg vilde sette mennesker jeg kjente der, Alphonsine og madame Bourdarias og dig Sivert, malende artiskokker - - [...] Det måtte holdes strengt forenklet, sier Sivert om en stund: skulpturalt så å si. - -
Nettop. Det hele måtte ligge i stillingene, gestene. (II, 445–446)

Dette vitnar om ei utvikling frå den unge Alberte, som skriv vers om “fjeldene, våren og længselen, markens em og nyet” (I, 153), eller om “hvordan det er at længte fortvilet og forgjæves” (I, 197). Vidare har det skjedd ei endring i sjølv uttrykket – Alberte skriv ikkje lenger vers. Ho skriv fritt, laust og utan å vite kvar det fører hen. Tone Selboe har peika på ein analogi mellom vandringane og skrifta til Alberte. Analogien blir danna på form-planet og knyter skriveprosessen til vandringa mellom anna ved at begge aktivitetar er prega av “en uopphørlig forskyvning av bilder” (2003, 102). Selboe meiner at byvandringane har fått si særmerkte vandringsform frå naturvandringane, men at byvandringane står i ei særstilling når det gjeld skrivning: “[D]et er først når Alberte inntar storbyrommet at hun for alvor overlates til seg selv og blir utsatt for erfaringer som langsomt omformes i skrift” (2003, 109). Mi meining er at skrivinga – som vandringa – skaper samanhengar mellom det nordnorske og det kontinentale, mellom storby og småby som litterære motiv i denne teksten. Skrivning og vandring er rørsler som går i kvarandre gjennom heile trilogien, noko eg kjem tilbake til kapittel 3.3.

2.3 Bretagne, Paris, og eit nytt Noreg

I *Bare Alberte* er topografien igjen prega av natur. Handlinga går føre seg ein sommar i Bretagne, ein haust og vinter i Paris, og ein vår, sommar og seinsommar i eit naturlandskap i Vestfold. Mitt fokus er det same: Korleis er Albertes forhold til naturen?

2.3.1 Hav og himmel i Bretagne

Igjen ei geografisk forflytning, denne gongen til den franske kysten. Nye år har gått. Alberte har blitt mor og fungerer som kunstnarkone for Sivert, men har ikkje gitt opp skrivninga. Reint konkret har skriveprosjektet utvikla seg frå å vere lappar i ein koffert til noko som “ligger i bunke og mappe” (III, 505). Alberte har ikkje lenger den same fridomen frå roller og plikter, noko som endrar forutsetningane for å søke ut i naturen. No har ho igjen ein familie som ho må forhalde seg til, og det er difor interessant å undersøke korleis dette påverkar hennar forhold til naturen som eit frirom. Blir naturlandskapet igjen eit rom for flukt, og eit rom for skapande skrivning, som i *Alberte og Jakob*? Blir naturen igjen inspirasjon og motiv?

Heilt frå starten blir det etablert ein samanheng mellom Alberte, naturen og skriveprosjektet. Situasjonen er den at ho og Pierre, som sjølv er forfattar, skal sjå etter ungane, medan Liesel og Jeanne, kona til Pierre, reiser inn til Paris. Pierre lar Alberte få tid og rom til å skrive. Han etablerer seg med dette som den viktigaste støtta for Alberte i hennar forsøk på å gjere skrivninga til eit arbeid. Den uventa fritida er ikkje berre enkel for Alberte, den opnar for ein indre monolog, der Albertes livssituasjon kjem fram. Konflikta mellom rolla som husmor og skrivande er tydeleg, og Alberte brukar naturen som eit mentalt rom, som ho gjorde då ho var ung: “Og når livet skjenker henne en stund som nå, renner savnene op i henne, oversvømmer allting og lammer henne, som de alltid har gjort.” (III, 509) Igjen blir banda til familien tydelege når ho er fysisk aleine – flukt ut i naturen er heller ikkje no ein reell fridom. Men Alberte får faktisk konsentrert seg om skrivninga når ho er borte frå barna og dei huslege plikter. Når tankar og frustrasjonar har fått vandre gjennom hjernen, klarer ho å få gjort noko med manuskriptet ho har med seg: “[H]un blar, slåss med vinden om papirene, vet hvor hun før bare ante, setter tykke streker, retter, tilføyer –” (III, 511) Slik framstår naturen som eit konkret rom for skrivning. Her er det ikkje snakk om å la landskapet vere inspirasjon eller hovudmotiv, som i *Alberte og Jakob*, men om å få ro til konsentrasjon, og med si evne til å distrahere Alberte er ikkje naturen det beste, men det einaste rommet for skrivning.³⁸ Det kjem tydeleg til uttrykk at landskapet i Bretagne har kvalitetar som Alberte har sakna:

³⁸ Synet på naturen som forstyrrende heller enn inspirerende for Alberte i *Bare Alberte*, går imot oppfatningar som poengterer naturens positive innverknad på Albertes kreativitet gjennom heile trilogien. Jamfør Evensen 1999, 98.

Horisonten er en tykk skyggestrek. Måker flyter skrått på spilte vinger i luften, soper vannflaten med vingspissene, napper noe, skriker –
Den veldige skålen er full til bredden, innholdet ligger kant i kant med den skinnende hvite sanden, duver saktelig mot den. Østersurt og strandtistel står med blomster som er reflekser av hav og himmel. Alt er rent, fritt for slagg. Skapelsen er ferdig. (III, 511)

Landskapet er skildra i lys, lukter, linjer og fargar, og naturens estetiske kvalitetar blir synlege for lesaren gjennom blikket til Alberte. Det opne landskapet lar hav og himmel dominere inntrykket: “I vindusåpningene er det bare himmel og hav, om en ikke går helt borttil.” (III, 504) Små, sanselige skildringar spelar heile tida med, som her: “Dagen er virkelig fin, fralandsbris, et hav som melk, båter utpå, seilende skybanker, varme. Gode lyd av arbeid som pågår, av slagvoler og brynestener bort gjennom gårdene.” (III, 544) Alberte har dessutan fått eit nytt element for kroppsleg utfalding. Ho har lært å symje:

En beruselse er over henne. Det uendelige havet, hvitt i lyset, glassgrønt når en ser ned i det, med hver sten, hver duvende alge og tangruske fullt tydelig på bunnen, himmelklokken over, hennes egne friske kropp, mager og senet, brun allesteds der badedrakten slutter, så hun har som en liten, hvit badedrakt på sig når hun er naken, den uventede farten hun skyter gjennom vannet, alt bidrar til den. (III, 512)

Aktiviteten står som ein parallell til turane i første bok, og ein kan konstatere at den kroppslege utfaldinga framleis har stor verdi for Alberte, og at det er naturen som har rom for denne utfaldinga. Gleda over å ha ein kropp er sterkt knytt til gleda over rørsle. Det er vidare verd å merke seg at denne kroppslege gleda har direkte samanheng med ei mykje større kjensle, ei positiv livskjensle: “Nå er følelsen av utrolige muligheter der igjen, av en tilværelse som ligger kloss i kloss med den hun fører” (III, 512). Det er ei vital skildring, som viser oss ein styrke, ein sterk livsvilje, som minner om den Alberte fann då ho gjekk på havet utan å vere symjedyktig, men likevel kom seg opp. Her er havet eit element Alberte meistarar, og hennar kroppslege sunnheit får sin klare verdidom.

2.3.2 Paris – fritt og innestengt

Skilnadene mellom Paris og Bretagne er mange, og tilbakekomsten til byen opnar for ei vurdering av dei to landskapa. Her frå togvindauget:

Regnet plasker fra paraplyer, fra takrenner og markiser, fra kastanjetrær som, forvirret av storbyliv, blomstrer for annen gang med små, spredte ynkelige blomster, fra planter med barken hengende i fliker [...] Luften gjennom det åpne vinduet lukter spylet gate, et eget brygg av dunster, gjennomtrukket av vann. (III, 628)

Det er særleg lufta som er annleis inne i byen: “At luften var *så* tung husket hun ikke.” (III, 629) Byen har òg ein annan himmel, liten som “en karrig tilmålt, skjevt og galt tilklippet prøvelapp” (III, 632). Alberte vurderer miljøet som usunt, det er eit “storbybrygg” som ho ein gong fann stimulerande, men som ho no innser var “en langsom gift” (III, 632). Alberte legg merke til korleis det organiske livet i byen mistrivst, og Bretagne blir i tilbakeblikka ståande som eit motstykke, som ein stad med levande natur. Men sjølv om landskapet minner henne om det nordnorske, det friske, så veit Alberte at eit aude naturlandskap ikkje er ein blivande stad for ei ung mor. Det kan ikkje gi henne friidom, ikkje direkte inspirasjon, og heller ikkje den roa som skrivninga krev. Når det gjeld dei fysiske kroppslege gleder, er dei igjen knytte til å gå – no saman med Pierre:

I den raske takten Alberte elsker, den fullkomne rytmen som fyller kroppen med glede, går de gjennom smågatene og Rue de Tournon, inn i Luxembourghaven, op i den avsides, folketomme gangen, som er deres. (III, 692)

Denne tilsynelatande detaljen, at dei går i same rytme, illustrerer at Alberte opplever å passe saman med eit anna menneske. Ho får utfalde seg fysisk saman med ein annan, i samspel med ein annan, og opplevinga får ein ny dimensjon. Å få utfalde seg i naturen, gåande og symjande, handlar om ei privat kjensle av å vere einsam og sterk. Å utfalde seg saman med Pierre har ein annan og djupare verdi – kjensla av å vere fri, men likevel ikkje aleine. To kroppar bundne saman av ein rytme. To menneske som oppsøker ein mennesketom park, ein privat idyll, for å vere toeine. Det er rommet, moglegheita for felles utfalding som er det viktige for Alberte, ikkje dei fysiske kvalitetane som pregar rommet: Parken gjev dei eit fritt rom, på linje med at kaféane gjev dei eit frirom, og

naturkvalitetane blir ikkje fokus for sansane, meir kulissar for deira oppleving av livskrafta i kvarandre. Slik framstår samkjensla med Pierre som sterkare enn behovet for eit naturlandskap.

2.3.3 Austnorske naturkulissar

Tredje del startar med at Alberte møter eit nytt norsk landskap: “Forundret, litt trist og beklemt sitter hun og ser det kuldskjære nordiske landskapet, som er så lenge om å folde sig ut til vår, komme henne i møte, omslutte henne, bli borte bak henne.” (III, 724)

Alberte kjenner seg heime og framand på same tid: “[...] luften, farvene, stabbestenene, det er hjemlig og det er fremmed, er anderledes enn nordpå [...]” (III, 725). Møtet med landskapet blir for Alberte eit møte med seg sjølv:

Nå, på åpen vogn ute under himmelen, føler hun sig utlevert og stillet til ansvar, en som i grunnen har forskjertset sin rett til å være her og enda kommer og trenger sig på. Hun skulde hørt til i dette landet. Hun gjør det ikke. Den lille svien i brystet kommer hun til å bære med sig hele tiden her, en slags smertelig ømhet hun ikke kan ta hensyn til, ikke bry sig om. Hun er dømt til å lengte bort igjen. Sånn er hun. Sånn er livet. (III, 725)

Framleis er det slik at eit møte med naturen utløyser kjensler og refleksjonar i Alberte. Igjen lengtar ho bort, men no har ho samstundes kjensla av å kome tilbake til noko opphavelig – til barndommen. Igjen er landskapet og naturen knytte til eksistensielle spørsmål om identitet og tilhøyrse, men konflikta blir ikkje løyst ved at Alberte vender heim til Noreg. Naturen er sanseleg tilstades i livet hennar, men er ikkje, som i ungdommen, eit motiv for skrivinga. Våren er ikkje lenger ein rus, men snarare ei påminning om tida som går:

Dag og natt lukter det bråtebrand, denne lukten som år efter år innhenter en og er sig lik overalt, på fjellturer hjemme nordpå, i utkanten av Paris, i en småbrugerhave nedover langs fjorden. En gang var den et deilig vårtegn, berusende, forløsende. Den har fått en bismak av påminnelse og kontroll, den overrumpler en på gale steder og under gale forhold, fyller sinnet med plagsom uro: Hvor langt er du kommet siden sist? Hvad har du her å gjøre? (III, 725–726)

Vi skjønner at Alberte framleis eig evna til å sanse den vitale våren, men det er tydeleg at naturinntrykka ikkje har same effekt på den Alberte som no har både ungdomstida og sitt unge vaksne liv bak seg: “Alberte er utslitt og fortumlet av vår. Det er andre våren hun opplever i løpet av kort tid. Der de kom fra, var den overstått. Der var det sommer.” (III, 726) Alberte set pris på dette naturlige miljøet fordi det er sunt for sonen, noko ho uttrykker gjennom sitt “besvergelsesformular: ‘Småen trives, Småen trives’” (III, 739). For henne sjølv er ikkje miljøet like gunstig, trass den friske lufta. Ho søv dårleg, ho lengtar bort, og ho føler at ho har noko ugjort, noko som kjem fram i draumane ho har. Det står klart for henne at det er manuskriptet som er løysinga:

Manuskriptet ligger i mappen sin og er dødt, omtrentlig og løst. Hun må få liv i det, må iallfall få innbilt sig noe i den retning. Eller også dø selv, langsomt kanskje, men sikkert. *En utvei, en mulighet, fire ting det kommer an på: Få det ferdig, få det renskrevet, ikke la sig stanse av tvil, bli stående opreist i det lengste om det skulde vise sig, at det var ingen utvei.* (III, 741)

Naturen er framleis ei sanseleg og estetisk oppleving for Alberte, som tek seg turar som ho gjorde i sin ungdom. Ho vil skrive, men å sitje på ein stubbe i skogen er ikkje optimalt. Alberte “gir sig over i forskjellige savn og gråter en skvett, pusler med manuskriptet hun har smuglet med sig, gjemt under kåpen. Bekvemst er det ikke å ha det på knærne” (III, 741). Her skjer inga direkte kopling mellom natur og skrift, sjølv om dei ytre forholda inviterer til det. Alberte veit at skrivinga krev ro til å jobbe med språket, slik at uttrykket får samanheng. Ho kan ikkje skrive om livet ved å feste si eiga naturstemning eller sinnsstemning direkte på papiret. Prosessen har fleire ledd: Vi har sett korleis ho har sansa seg fram, fått inntrykk av livet, slik det spelar seg ut i mellom menneske i ulike miljø. Ho har funne ord og setningar som uttrykker noko vesentleg, men har kjempa for å finne ein samanheng mellom desse små einskilde livsskildringane. Skriveheftet med dei spontane strofene har blitt brent, lappane som låg i eit kaos i kofferten er óg eit tilbakelagt stadium. No sit ho med eit manuskript, eit samla verk, som må omformast. Til det treng ho eit rom for seg sjølv, noko ho får, etter eit tilfeldig møte med Lina, som lar henne få låne eit rom på garden sin i skogen. Slik klarer Alberte å samle seg om skrivinga. Naturen trer tilbake og blir kulissar:

Det går mot Sankt Hans. Aldri synes Alberte hun har sett slik fylde før, av løv, av blomster. [...] Alberte ser alt sammen, fatter det med sin forstand, står slagen foran det. Likevel når det ikke inn. For første gang i dette liv er naturen ramme og bakgrunn, ikke det pukkende og krevende som gjør sig til ett med en, og nesten smerter.

Som en knute har hun knyttet sig om manuskriptet. Hun kjenner sig som i et opphetet hus, hvor en utgang er henne levnet. Det er nok pent utenfor, men – – (III, 748)

For første gong klarer Alberte å stenge av for naturinntrykka. Skrivinga er ingen smertefri prosess. Alberte kan bli råka av tvil i skrivestova si i skogen, og føle at alt står stille i hjernen. Då kan lydar frå gardstunet, språket til Lina som snakkar til dyra, ha ein forløyssande verknad:

[...] Alberte tenker. For et sprog. For et knapt og malende og omsvøpsløst sprog, rett på og klart, sluttende tett om tanken. Mitt sprog. Og hun får som en liten snert. Det faller nytt lys over de mange sidene. Hjulene hun har satt i gang griper fatt i henne. Virkeligheten ebber unda, hun er over i det tidløse. (III, 751–752)

Kan vi tenke oss at det er forløyssande for Alberte å kome heim til sitt eige språk? *Mitt språk*, tenker Alberte. Det er ei sterk setning, som vitnar om ei stor utvikling frå *Alberte og Jakob*, der Alberte sitt sterkaste vern var språkklaut – *tausheten* – og der ho opplevde si eiga skrift som noko som ikkje tålte dagslys. Med eit ferdig manuskript og ein son som er trygg og glad i eit sunt miljø, kan Alberte innrømme sin plan for ein leveveg. Ho kan reise. Ho reiser. Ikkje som i ungdomens fluktforsøk til naturen eller til den uklare fridomen, men for første gang med eit klart mål: “Hun vil by frem manuskriptet sitt, be om litt forskudd, få det renskrevet, se sig om efter avisarbeid.” (III, 768) Ho vil leve, ikkje lengte:

Lengte? Ut i verden? Efter noen bestemt? En lengter ikke efter det umulige. Den som engang tok livet fra den gale kanten får til sist ta livet som det er. Sannhet, sa Pierre engang: Få sagt litt sannhet – – ” (III, 768)

Når Cora Sandel avsluttar historia om Alberte her så er det ikkje lyden av porten som slår i lås i Ibsens *Et dukkehjem* som får gjenklang. Sandel avsluttar historia med eit bilete av eit menneske som ikkje er på naiv søken etter fridom, men eit menneske som har funne si meining i livet, og som er villig til å kjempe for å kunne skaffe seg ein leveveg. Det er eit

avromantisert, men likevel vitalt livssyn som her kjem til uttrykk. Eg har freista å skildre korleis denne utviklinga har spelt seg ut i Albertes møte med naturen, då eg meiner at naturforholdet spelar med i den eksistensielle tematikken: Albertes søken. Forholdet Alberte har til naturen endrar seg, men sluttar aldri å vere eit tema. I det følgjande vil eg undersøke korleis dette heng saman med verkets estetikk.

3. Naturmotiva blir zooma inn

Ved å studere møta mellom Alberte og naturen i *Alberte og Jakob*, og dei tankar og refleksjonar desse møta vekker i Alberte, har vi fått innblikk i eit positivt og vitalt natursyn, som blir nyansert i samspel med Alberte si utvikling som menneske og kunstnar. Sentrale naturmotiv vil strukturere den vidare analysen: Månen, havet, vegane i (det litterære) landskapet og menneskekroppen fungerer som leiemotiv i trilogien, ved at dei blir etablerte i *Alberte og Jakob*, og repeterte og utvikla i *Alberte og friheten* og *Bare Alberte*. Tanken med å zoome inn desse motiva er å få fram nokre mønster i Sandels komposisjon.

3.1 Månen

*Månen berettar mig i silverne runor
om landet som icke är.
Edith Södergran³⁹*

I innleiinga brukte eg månemotivet for å antyde at naturen er sentral i komposisjonen av Alberte-trilogien, som eit motiv med både konkrete og symbolske kvalitetar. Eg vil utvide studiet av dette motivet ved å kontrastere det med den lyskjelda som låner månen lys – sola. Vidare vil månens verknad på havet, i form av flo og fjøre, tene som ei utdjuping av månemotivet.

3.1.1 “Beskyttet som i måneskinn”

I *Alberte og Jakob* skaper det arktiske miljøet store kontrastar mellom ei lang mørketid og ein sommar med sol heile døgnet. Mørkret reduserer Alberte si utfalding i vinterlandskapet, og kulda tærer på kroppen hennar. Sola gjev varme og lys, fysiske kvalitetar som Alberte skattar. Månen er derimot inga kjelde til varme, og lyset er berre reflektert sollys. Trass i dette er månen eit tydelegare motiv i denne boka, noko analysane av Albertes naturmøter har synt. Medan sola berre er der som ei fysisk kjelde, blir månen eit motiv knytt til Alberte sine tankar og refleksjonar. Månelyset er ei mystisk kjelde til fridom, og utløyser skriveevna.⁴⁰ Det verkar paradoksalt at den varmekjære Alberte har

³⁹ Edith Södergran. Sitat frå diktet *Landet som icke är*, frå diktsamlinga ved same namn, som kom i 1925.

⁴⁰ Eg har synt fleire døme på dette, jf.: I, 83, I, 85 og I, 197.

eit sterkare forhold til månen enn til sola. Spørsmålet er om ein studie av månemotivet kan avsløre andre sider ved Alberte: Fins det ein kompleksitet i Sandels bruk av månemotivet, som kan forklare kvifor månen står som eit leiemotiv for eit menneske som i sinn og skinn verkar å vere disponert for ei rolle som soltilbedar?

Å bruke månen som motiv eller symbol i dikting er ikkje ein idé som er original for Cora Sandel. Eg har vore inne på at natur i stor grad er ein kulturell storleik, og dette gjeld i høg grad månen. Den har i tråd med tradisjonelle kjønnskategoriar blitt oppfatta som kvinneleg, både på grunn av sin passive posisjon i høve til sola, og parallelliteten mellom den astronomiske månaden og menstruasjonssyklusen (Biedermann 1992, 269).⁴¹ Her vil eg imidlertid fokusere på det eg vil kalle månens tvitydige rolle: Den er ei passiv lyskjelde, men òg ein aktivt styrande instans i syklusen av flo og fjøre. Slik vil reint fysiske særtrekk stå sterkare enn mytologiske meiningsutvidingar i denne lesinga. Månen si lysande evne er som kjent avhengig av sola, men sola blir aldri på tilsvarende måte eit motiv knytt til Alberte si skriving. Likevel har sollyset metaforisk funksjon. Det spelar med som eit motlys til det trygge, men likevel frie månelysset. I Parissommaren blir sola ein negativ faktor reint fysisk. Det er ikkje berre varmen som blir ein plage for Alberte, også lysstyrken, som her når Alberte er på kafé med Veigård:

Alberte derimot, sitter belyst av aftensolen, som skinner inn på henne mellom grenene. Det er en av hennes ulykker, at hun alltid kommer i full belysning, når andre skjermes av skygge. En aldri riktig overvunnen trang til å gjemme sitt ansikt og sin person bor i henne fra barndommen, dukker tidvis op av sin fortrenghet. (III, 355)

Alberte vil helst vere skjerma frå sollyset, noko som blir kontrastert i skildringa av månelysset, som framleis har ein annan kvalitet:

Lysset fra elektriske buelamper mellem løvverk har fremdeles samme magiske virkning på Alberte, som da hun første gang oplevde det. Fantastiske, teatraliske måner tendes plutselig, og en mystisk verden av grønne bladkaskader og sorte skygger, av rørilige lyscirkler og dunkle silhuetter er skapt. Menneskene glir inn og ut av den som på en scene, selv kjenner man sig beskyttet som i måneskinn og reddet. (III, 302)

⁴¹ Månen har mange myter knytt til seg. Desse varierer frå kultur til kultur. For ei oversikt, sjå *Biedermanns symbolleksikon* (Biedermann 1992, 269–271).

Tekstutdraga illustrerer korleis motiva sol og måne blir brukte som ein del av ein omfattande metaforikk, der det skarpe skiljet mellom lys og mørke blir nyansert ved at dei to motiva representerer ulike lyskvalitetar. Det er ikkje slik at Alberte elsker lys og hatar mørkre, men at ho likar å vere i eit grenseland mellom eit skarpt lys og det totale mørkre, eit grenseland som månen lyser opp. Der er ho *beskyttet*. Denne motiv- og metaforbruken fungerer som ei underbygging av identitetstematikken. Alberte vil ikkje sjåast fullt opplyst, ho har ein trang til å løyne andletet sitt og skjule seg. Slik blir lyset meir enn berre ein fysisk faktor i ei realistisk skildring av ein sommarkveld på kafé. Lysmotiva etablerer ein samanheng til *Alberte og Jakob*, og lar oss ta del i ei utvikling: Trongen til å skjule seg dukkar sjeldnare opp i Alberte sitt vaksenliv.

Månelyset er også reint fysisk knytt til barndommen, ved det faktum at ein måne i eit arktisk vinterlandskap, utan elektrisk lys, har ein annan effekt enn i Paris, kjent som lysenes by. I den scena der Alberte og Veigård må overnatte i ein høystakk i Versailles, er det nett denne *barndommens måne* som kastar lys over livet. I dette trygge lyset lar Alberte Veigård kome nærare. At det igjen er månen Alberte merkar seg, at månen framleis vekker kjensler i henne, knyter scena til andre scener der identitet og forholdet til andre blir tematisert. Når månen så i den siste boka berre kjem til syne som ein skalk på himmelen, i evig konkurranse med den feiande lysvingen frå fyret, kan dette tolkast som ei utvikling. Alberte som begjærte månen, er ikkje lenger oppteken av *det beskyttande månelyset*, og knyter ingen direkte band mellom skapande skrivning og måneskin. Månen er der berre, så vidt synleg. Den taper i konkurransen med fyret, som med sin presisjon informerer dei sjøfarande om den rette leia. Ein ny type lys får spele med i motivkretsen, og det opnar for å lese ei endring i Alberte. Har eit beskytta liv i månelys ein positiv verdi for henne, eller er det kanskje slik at ho har meir nytte av eit skarpt lys som ikkje lar henne i fred med det ho vil skjule? Eit fyr skal som kjent vise veg. Og det er *ein veg for sitt liv* Alberte alltid har søkt, men ikkje funne. Illustrerer fyret at Alberte ikkje lenger er nøgd med å leve i skjul, at ho ikkje vil finne seg i å krangle seg fram *på bakgater*, at ho innser at ho må tole å leve i fullt dagslys, forstått som i sanning, med aksept for sine *lyssky* sider? Det som er sikkert er at Alberte lar skrifta kome fram frå mørkret: Skriveprosjektet lever ikkje lenger *en skjult tilværelse* under ulltrøyene og er heller ikkje lappar løynde i ein koffert. Alberte har tatt manuskriptet ut i sola som skin over Bretagne, noko som tener som eit forvarsel på å la det kome fram i dagen, som ei bok, synleg for

alle lesande blikk. Intensjonen min er ikkje å låse denne motivbruken i eitt perspektiv og fortolke den til døde, men å vise at ei lesing med vekt på dei lysgivande motiva opnar for samanhengar og meiningsutvidingar.

3.1.2. “En liten yrende lyd av virksomhet og arbeide”

Spørsmålet blir så korleis månens kraft i flo og fjøre påverkar månemotivet i denne komposisjonen. Igjen står motivet sterkt i *Alberte og Jakob*, der Alberte sansar floa i tre ulike scener. Floa blir skildra som ei vital kraft:

Når man er ganske stille kan man høre en liten, liten stim i det, en liten yrende lyd av virksomhet og arbeide. Den er så full av hemmelighet, av dulgt og gjemt vilje til at seire i det stille. Månen er trillet høyt opp på himmelen og blitt liten og gul. (I, 197)

Lyden av floa står saman med synsinntrykket av månen, noko som dannar ein samanheng på motivplan. Når vi så veit at det er månen som er krafta bak den yrande lyden, får samanhengen eit konkret innhald, då Albertes sterke forhold til månen faktisk kan koplast til denne lyden ho sansar og fortolkar som noko verdfullt. Denne vesle lyden blir knytt til dikting, noko som utvidar månens symbolkraft i samband med Alberte si eiga skrivning. Vidare blir lyden av floa kopla til Alberte og hennar glede over å kjenne at ho framleis lever, etter møtet med haustsjøen: “I en slags avsindig fryd ligger hun og lytter til floen og sit eget bankende blod.” (I, 251) Koplinga mellom kroppen og den vitale krafta, gir månemotivet ein annan dimensjon. Her er det ikkje snakk om ei passiv tilbaketrekking (*inn i eit beskyttande månelys*), men snarare om ei aktiv kraft – dei sykliske rørslene i flo og fjøre er styrt av månen, som med enorm kraft flyttar på havmassane. Men det går stille for seg. Alberte har øyre for denne krafta, og idet ho lar lyden spele med i sin eigen kropp, blir dette eit sterkt bilete på ei oppleving å kjenne si eiga livskraft. Ei oppleving som står ei motvekt til ønsket om å skjule seg; eit ønske som i ytste konsekvens kan føre eit menneske i døden, som eit uttrykk for den totale forsvinning.

Paris ligg som kjent fjernt frå kysten, noko som naturleg fjernar lyden av floa frå *Alberte og friheten*, men i *Bare Alberte* er floa, og med den månens kraft, igjen eit dominerande motiv. Himmel og hav pregar landskapet, og fleire gonger er lyden av floa nemnt:

To tunge akkorder fyller luften, kommer og går, stiger og faller, tiltar jevnt i fylde. Han flør. Det samme veldige åndedrett en hørte i Storskaret hjemme engang om året, når den korte sommeren var på sitt høieste. Her tier det aldri, veksler bare i styrke etter flo og ebbe, rogivende og uendelig, gir hverdagen ramme og rytme. [...] Og motløsheten viker i Alberte. Dagen og den store havtonen har gjort sin gjerning med henne. (III, 499)

Floa, eller *havtonen* som Alberte kallar denne lyden, har ein positiv effekt på henne. Ho tillegg den verdi, idet at den medverkar til å jage vekk motløysa. Men effekten er av ein annan karakter enn det som kom til uttrykk i *Alberte og Jakob*. Der gjekk Albertes livskraft og kreftene i sjøen saman i éi lydoppleving, noko som kan tolkast som ei direkte identifisering med desse vitale kreftene. I *Bare Alberte* er floa eit tydelegare motiv enn månelysset, noko som lèt dei aktive månekreftene få større plass. Alberte opplever denne krafta som rytme og ramme for kvardagen, men aldri som ei kraft som verkar direkte i samklang med hennar eigne skapande krefter: “Han flør, så det monner og ses. Langsamt, men sikkert fylles den veldige skålen. [...] Skapelsen fullkommes. En høiere grad av verdensorden opstår med flo sjø.” (III, 506)

I den siste delen av trilogien er ikkje månen lenger eit motiv, verken som lyskjelde eller *havtone*. At *havtonen* blir borte, har si logiske forklaring i topografien, som har karakter av innlandsnatur, medan det manglande månelysset ikkje kan forklarast like logisk. Kvifor forsvinn månen? Om vi ser på månelysets rolle i komposisjonen, som eit bleiknande lys(motiv), følgjer månens fråvere denne utviklinga. Den Alberte som går sin veg med manuskriptet sitt er ei Alberte som er ferdig med *å ferdes på bakveier i lysky ærend*, som metaforikken uttrykker det.

3.2 Havet

Lengsel efter livet, skuffelse over det. Sjøen passer for det ene og for det andre.
Cora Sandel⁴²

Orda om havet kjem frå Alberte som sit på sandstranda i Bretagne, gråtande, med pennen i handa og med manuskriptet flytande utover i sanden. Denne direkte vurderinga av sjøen blir ein nøkkel for å analysere dette motivet – det handlar om eit samansett motiv, som

⁴² Sitatet er henta frå *Bare Alberte* (Sandel 2004, 598). Eg viser til *Norsk naturfølelse i det nittende århundre* for ei litteraturhistorisk utgreiing om havet i norsk natur (Caspari 1917, 140–176).

rommar motstridande kjensler. Reint topografisk er det berre den nordnorske småbyen og det franske kystlandskapet som har ein sjø eller eit hav å by på. Men sjøen som motiv er nærverande i teksten både i Paris og i den austnorske innlandsnaturen, gjennom Alberte sine tilbakeblikk og refleksjonar.

3.2.1 “Lengsel efter livet...”

I *Alberte og Jakob* sat den unge Alberte i fjøra, lengtande etter livet ein annan stad, med hurtigruta som ei konkretisering av eit forsvinnande håp. Alberte knytte si livslede til motivet *det grå ocean*, og ho søkte å få ein ende på livet ved å kaste seg i sjøen. I denne trilogien er havet eit motiv som både er knytt til andre motiv og til meir abstrakt tematikk, gjerne i kombinasjon. Relasjonen mellom Alberte og Jakob er illustrerande i så måte. Jakob er den av søskena som faktisk kan ta sjøvegen ut, og la havet vere vegen til eit anna liv, ei moglegheit Alberte og andre unge kvinner ikkje har. Om vi følgjer dette sjømannsmotivet, kan vi sjå ei utvikling i tematikken: Først er Alberte udelt negativ til at Jakob reiser på sjøen, då dette vil føre han vekk og han vil ende opp som “en sån en, som er mindre fin og litt underklasse” (I, 139). Likevel er det noko lokkande ved denne standen, som Cedolf Kjeldsen representerer. Jakob vil ikkje studere, han vil heller bruke evnene sine i kroppsarbeid: “Ser du Alberte, grave i jorden, arbeide med nævene, det er sånt, som jeg kan, og være tilsjøs og sånt.” (I, 139) Dette har gjenklang i gleda Alberte opplever ved fysisk utfolding, men slikt kroppsarbeid er altså eit mannleg domene. Alberte kjenner på motstridande kjensler i høve til det livet Jakob no skal leve: “Hun lever i en uvirkelig verden av fantasier om Jakob, om hvad der kan times ham *både av ondt og godt* [utheva her].” (I, 145) Reisa fører samstundes med seg eit håp om at det kanskje vil bli hennar tur no: “Som i blink ser hun sig selv, fri og frank, løst fra alt ondt, ute i verden.” (I, 145) Men å forlate heimen vil ikkje føre til fridom for Alberte: “Så lægger forestillingen om hvordan det vilde være at vite pappa og mamma gående herhjemme med alt sit, sig over billedet som en skodde.” (I, 145) Igjen erkjenner Alberte at å reise vekk ikkje kan frigjere henne, kjensla av svik mot foreldra held henne fast. Men reisa til Jakob opnar for førestillinga.

Livet på sjøen er inga løysing for ei ung kvinne på denne tida, og aller minst for ei ung kvinne av embedsstanden. Då faren gjev Alberte avslag på ønsket om å starte på skulen att, og ho søker seg ein post som guvernante, står dette som ein kvinneleg versjon

av å ta seg hyre: eit trinn nedover på den sosiale rangstigen, og eit langt steg vekk frå småbyens avgrensa moglegheiter. Likskapen blir understreka av havmotivet. For Alberte er førestillinga om fridomen som ho skal vinne her ute prega av havlandskapet:

Uendeligheten over og omkring en derute på havøen slår imot hende, pustet fra rummet, fra det enkle og grænseløse. Hun higer med ett mot at være der, ha den fri og åpne horisont om sig, være en prik midt i dens vældige ring, ta imot og lytte. Nye strofer, nye drømme venter derute. (I, 212)

Vi ser at Alberte legg vekt på at staden ligg nær havet, og at ho vurderer det som eit gode. Igjen koplast draumar, strofer og natur saman i Albertes tankar. Lengten etter å vere i midten av ein fri og open horisont, blir ei konkretisering av hennar lengt mot eit friare liv.

3.2.2 “... Skuffelse over livet”

Utvegen til *havøen* blir stengd, og Alberte søker den konkrete sjøen som ei siste løysing. Vi har sett korleis *det grå ocean* blir eit dødsymbol – eit motstykke til det frie havet som omgjev Røst. At havet eller sjøen kan knytast til både livslede og livsglede, lar motivet reflektere det tvitydige i livskjensla. Ytterpunkta kjem til syne: Den grenselause fridomen på den eine sida, sett opp mot den endelege einsemd – døden. Det blir eit enten eller, utan rom for nyansar, som blir ståande – heilt til Alberte opplever at ho trass all ufridom ikkje er klar for døden. Floa fungerer som ei nyansering og utviding av havmotivet: Sjølv ikkje havet er fullstendig fritt, det er underlagt månens kraft, som flyttar vatnet i ein evig syklus. Mi lesing har opna for at den yngre Alberte har romantiske førestillingar om fridom som noko grenselaust og fritt, og at ho lar havmotivet bli farga av denne romantikken. Havet blir eit symbol på det frie – som eit fritt liv, eller som ein måte å fri seg frå livet på. Idet ho forsøker å drukne seg, blir biletet av havet justert. Døden er ikkje eit alternativ, då er det betre å leve “den grå vei av likedanne dager” (I, 253). Den vidare drøftinga vil konsentrere seg om korleis denne innsikta pregar havet som tema og motiv i dei to neste bøkene.

I *Alberte og friheten* er ikkje sjøen ein del av topografien, men i den første scena blir sjømotivet eit bindeledd til *Alberte og Jakob*. Alberte står modell, og skildringa minner om hennar lekamlege møte med sjøen i nord: “Alberte kaster sine plag av sig omtrent som man kaster sig i sjøen.” (II, 259) Med utgangspunkt i vurderinga av at havet

framstår som eit grunnleggande tvitydig motiv, kan dette biletet tolkast på ulike vis. Evensen (1999, 65) meiner at dette biletet får ein positiv valør fordi det er knytt å stå modell, som er ei handling Alberte utfører for å halde seg i live, og at sjømotivet såleis fungerer som ei oppvurdering av sjølvmondsforsøket i fortida. Eg vil snu på dette og seie at sjømotivet, med alle dei assosiasjonar det bringer fram, fungerer som ei konkretisering av Alberte si kjensle av å vere i ein situasjon som ho på ingen måte ønsker å vere i. Modellsituasjonen er pinefull for Alberte: “Og tiden begynner å krype på den vonde måten Alberte husker fra barn. [...] Rent legemlig sanser hun hvordan den langsomt stimer forbi henne, seig, sugende, mattende, den både høres og føles.” (II, 259) Kjensla blir kroppsleggjort gjennom fleire setningar som munnar ut i eit bilete som minner om sjølvmondsforsøket: “Alberte blir fort blå og grumset i farven, især nedover benene. Og det er ikke bare varme, porene slipper fra sig. Det er selve livet, de langsomt lar sile ut av en.” (II, 260) Blåfargen på beina skaper eit visuelt bilete med assosiasjonar til døde menneske, ordet *grumset* minner om vatn, og livet blir ein materialitet som unnslepp kroppen. Alberte kjenner seg “tom i hodet og lam i lemmene”, ho er berre ein “sløv kropp som står der” (II, 260). Slik får Albertes oppleving eit sterkt preg av fysisk ubehag, som kombinert med dødsmetaforikken opnar for å lese dette som meir enn berre det fysisk vonde ved å måtte stå naken i eit kaldt rom. Ho uttrykker at ho er på feil stad, og scena kan i sin heilskap lesast som ei skildring av det å kjenne seg som ein levande død. Dei leie kjenslene er kledd i eit kroppsleg språk, på liknande vis som i skildringa av sjølvmondsforsøket. Slik veksling mellom det konkrete og det metaforiske i språkleggjeringa vil eg kome tilbake til i kapittel 4.

Ei anna kopling mellom havet og døden kjem i tilbakeblikket som forklarar korleis foreldra til Alberte mista livet. Dei var offer i ei ulukke der ei kai kollapsa, og saman med store delar av overklassa i småbyen, havna dei i det vinterleg iskalde sjøvatnet: “Det var flo sjø, iskoldt og mørkt. [...] Nogen druknet, nesten alle de overlevende blev hårdt syke” (II, 470). Ei ulukke med fatalt utfall. Begge foreldra døyde etter nokre dagars sjukeleie, med Alberte som vitne. Tilbakeblikket inneheld fleire naturmotiv. I ei scene står Alberte og ser mot stjernehimlen og mot kirkeuret som lyste “som en måne i natten” (II, 468). Igjen opnar dette for Albertes eksistensielle spørsmål:

Det var da det kom over Alberte en angst for, hvad som rørte sig dypt i henne. Hun kjente følelsen fra før. Det var som å stå ved et brådyb og svimle. Hvad vilde hun, hvad ønsket hun, når hun av og til gav sig tid til å ønske og ville? (II, 468)

Det som har hindra Albertes fridom er foreldra, og deira død vil gjere henne fri. Dette er refleksjonar Alberte gjorde seg i første boka, tankar som gav henne skuldkjensle. Hennar løysing om sjølv å gå på sjøen førte henne ikkje i døden, men no tek den same kalde sjøen livet av foreldra. Det skaper ein samanheng, der tidevasskreftene spelar med i utfallet. Kaia kollapsar ved flo sjø, medan det er lågvatnet som gjer at den symjeudyktige Alberte ikkje kan kaste seg rett i døden, men må kome seg ut i båt. Ein liten detalj, som ein kan la spele med i historia.

I *Alberte og friheten* er lengt etter sjøen ikkje den same lengt etter fridom som i *Alberte og Jakob*. I Paris lengtar ho til eit naturlandskap der sommaren ikkje er kvelande varm. Ho vil “til havet, til frisk luft, friskt vann, fri himmel, stillhet” (II, 322). Når ho så i *Bare Alberte* kjem seg ut til havet, blir gjensynet meir enn ei prising av havlandskapets sunne kvalitetar. At Alberte frydar seg i fri utfolding med nyvunnen symjekunnskap er ikkje heile historia. Som vi såg i det innleiande sitatet er Alberte medviten om at ho i møte med havet kjem i kontakt med sine eksistensielle tankar. Motivet minner henne om det nordnorske landskapet, om ei anna tid, og det fungerer samanbindande i komposisjonen. I eit tilbakeblikk erkjenner Alberte at lyden av *havtonen* har vekt ein ungdommeleg lengt i henne:

Hun husker da hun først hørte havet på reisen hit ut. De byttet tog for annen gang, befant sig plutselig ute i det fri, slik Alberte ikke syntes hun hadde vært det siden hjemme, nordpå. [...] Bruset vokste i omfang, slo sammen om henne, grenseløst, betryggende, en favn – – Det var da. Forventningen, troen på at alt skulde bli godt her ute under den veldige himmelkuppelen var sterk og levende i henne (III, 598–599)

Vi ser at havet framleis vekker kjensler i Alberte, men at ho tenker annleis no, og ho understrekar for seg sjølv ein distanse til den ho var, då ho sat ved sjøen, lytta til floa og dikta vers. Havet i seg sjølv er ikkje anna enn natur, det er lyd og utsikt, og eit element for utfolding. Men kjenslene ho knyter til sjøen er hennar eigne. Havet er heller ikkje ei trygg favn for henne, ei heller er det til hjelp i skrivinga. Det opnar for kjensler, det er

sanseleg i lyd og syn, og bidreg difor meir som eit forstyrrende element enn som direkte inspirasjon for skiving.

Til liks med månen, er altså havet eit tydeleg motiv i topografisk forstand. Havet er eit motiv som får Alberte til å reflektere, og som lar lesaren få innblikk i desse tankane. Vidare har havet mykje å seie for miljøskildringa. I første boka som ein veg ut i verda, og som ein del av livet i denne kystbyen. I siste boka som ein sentral stemningsfaktor, der den jamne lyden av floa og den fjerne horisonten, dannar ei vital og vid ramme.

3.3 Vegane

Vegane vil vere sentrale i ei kartlegging av dette litterære landskapet. Dei er mange og har ulike kvalitetar, men bind historia saman gjennom det vi kan kalle vandarmotivet: Alberte sine vandringar. Motivanalysen har synt at månen og havet er motiv som er konkrete, men som spelar seg ut mot naturmetaforar som lar naturen fungere i ei overført tyding. Det same gjeld vegane. Bygatene, stiane og skispora i landskapa er tydeleg rissa inn i verkets topografi, og Alberte er eit vandrane menneske gjennom heile trilogien.⁴³ Samstundes er vegen, som tidlegare nemnt, Alberte sin viktigaste metafor for livet, noko eg vil kome tilbake til i neste kapittel. I det følgjande skal vegmotivet under lupa.

3.3.1 Mellom fjell – med blikket mot fjorden og hurtigruta

To ganger om dagen blei vi påminna om den store verden når hurtigruta kom og la til kai. Hurtigruta var både fascinasjon og lengsel. Jeg tror alltid jeg har hatt draginga at jeg skulle ut.
Kari Bremnes⁴⁴

I *Alberte og Jakob* er gatene små og smale. Fjordgaten er den mest mennesketraffikkerte: “Færdselen [er] særdeles livlig, næsten intens – en ustanselig sort strøm under de otte buelamper.” (I, 55) Men Alberte og far hennar følgjer ikkje mengda: “De har sin egen rute og går Elvegaten, som om aftenen er meget øde og mørk.” (I, 55) Dei går nede på kaiene og er avvikande i sin oppførsel: “Hvem går ned på kaien en snemørk vinterkveld,

⁴³ Vegane og vandarmotivet går inn som delar av analysar i andre avhandlingar. For andre perspektiv sjå Evensen (1999, 92) og Selboe (2003, 86-111).

⁴⁴ Sitat frå eit intervju med Ola Graff (Graff & Karlstad 2004, 53).

da ingen rutebåt ventes – ingen andre end pappa og Alberte.” (I, 57) Vandringane i Elvegaten der det “blir mørkt og stille omkring dem” er knytte til ei forventning i Alberte, medan å spasere i Fjordgaten er prega av ein ambivalens, denne gata “står i lengden ikke til at undgå”, men har samstundes “som en stemning av større by, en stemming av sydpå, tænker Alberte” (I, 59). Spaserande saman med faren, varsomt opplyst av dei åtte buelampene er det likevel “et visst spændende behag i at gå her og møte alle menneskene og kjende sig sikker for dem.” (I, 59) Alberte si oppleving av gatene tematiserer hennar forhold til bymiljøet. Vi skjønner at det er den utrygge kjensla ho vil unngå, kjensla som bringer fram rødmenn. Slik får vi eit inntrykk av at Alberte gjerne vil vere blant menneska, hadde ho berre kjent seg trygg blant dei. Men byen er så liten at ein må helse på alle ein møter, og det fins ikkje moglegheit for å sjå seg om utan sjølv å bli sett. Då er Elvegaten å foretrekke, og ikkje minst skispora ut frå byen, som er “[t]alrike, hårde og rotete nær byen, færre og bedre at gå i, eftersom man fjerner seg fra den. Ensomme, elastiske når man kommer riktig langt bort” (I, 109). Dette visuelle biletet er poetisk midt i all sin realisme: Alberte held seg ikkje til dei *rotete* spora, ho vil vidare til dei som er gode å gå i, og ho følger “et blått og ensomt spor.” (I, 113) Det konkrete lar oss ane ein underliggende tematikk – om eit menneske som vil setje sine eigne spor, ikkje berre som ei skiløype i terrenget.

Vegane i det arktiske landskapet varierer med årstidene. I mørketida kjenner Alberte seg *ringet*, men så snart lyset kjem tilbake er ho fri til å bevege seg utover bygrensa – i skispora. Med våren kjem vegane fram frå under snøen, noko som utvidar vandringsmoglegheitene, og om sommaren er vegvala mange – ho kan ferdast fritt utan å la seg styre av menneskeskapte ferdselsårer. Ho kan gå innover Myrvoldene, langt innover, og om sommaren kan ein òg kome ut i båt. Heile landskapet opnar seg under midnattsola. Dersom vi ser for oss dette landskapet som eit kart ser vi at dei konkrete vegane ikkje fører vekk. Vidare innover Myrvoldene stenger fjellheimen, så sjøen er den einaste vegen ut. Men Alberte kan ikkje gå på vatnet, så hennar reelle veg ut i verda er med hurtigruta, som kvar haust bringar andre unge menneske ut i verda. Alberte er medviten om denne utvegen, og ønsket om å reise er så sterkt at ho føler at det er uverkeleg at ho faktisk ikkje skal få kome av garde: “Det må være løgn, en dum feiltagelse, at intet er hændt, at hun iår, som ifjor, som alle år både fremover og bakover, så langt menneskelige øine kan se, er blandt dem, som ikke skal avsted.” (I, 194) Beda Buck er ein sentral figur i dette

samfunnet, og felles for Beda og Alberte er at dei begge ønskjer seg vekk, for å leve sine liv på eit anna vis enn det som er mogleg innanfor rammene i denne småbyen. Beda ser skrivinga som ein utveg for Alberte, og blir den første som rosar henne for evna til å uttrykke seg skriftleg. Det varslar håp: “Stakkars Alberte, jeg måtte ha været sån i norsk stil som du var, så skulde jeg reist ut i verden og blitt dikter.” (I, 204) Alternativet er, i følge Beda, å vere gut og reise på sjøen. Vi ser at sjølve topografien underbyggjer Alberte si kjensle av å vere *ringet*: Alle vegar fører tilbake til utgangspunktet, medan havet og hurtigruta minner om at det er mogleg å reise – uendeleg langt.

3.3.2 Storbygatene – og ei lokkande toglinje

I *Alberte og friheten* møter vi Alberte ute i dei meir perifære strøk av Paris, i ein bydel som ikkje er heimleg. Skildringa av korleis Alberte går over ein gardsplass understrekar opplevinga av å vere i eit framand miljø: “Hvit singel, nypåfylt, tung å gå i, markerer som med makt dens lengde og bredde.” (II, 263) Ho reiser med metroen, og gjennom Albertes blikk går vegen gjennom Paris “mellem himmel og jord på Passybroen, over Seinen” (II, 264), og både landskapet og vegen ho ferdast på er annleis enn i *Alberte og Jakob*.

Likevel er det som om effekten av å bevege seg gjennom eit landskap liknar: “En dønning av utfoldelse går igjennem Alberte, skyller bort tretthet og gammel kulde.” (II, 264) Det varer heilt til metroen går under jorda: “Plutselig er altsammen borte. Hvite flisekleddede, dunkelt opplyste vegger og hvelv glir forbi, brogete plakater. [...] Og trettheten bryter påny i Albertes lemmer. Hun slukner under jorden.” (II, 264) Reisa med metroen lar oss møte byen frå eit fugleperspektiv, men også frå eit undergrunnspektiv. Overgangen frå ei utsikt over eit sollyst landskap og ned i eit stinkande mørke er brå. Geografisk dekker Paris eit stort område. Gatene er mange og breie, og byens topografi er grunnleggande annleis enn i småbyen i nord, noko som skaper andre fysiske forutsetningar for utfolding. I lysenes by, Paris, slepp Alberte å kjenne seg fanga i mørketida, men når våren kjem, lengtar Alberte igjen vekk – ut – ein annan stad. Vegen til våren konkretiserer seg som ei toglinje til Versailles: “Til Versailles kunde man vel reise iallfall. Det koster en femogtredve, men ligger innenfor mulighetens grenser.” (II, 288) Ei anna toglinje går til havet om sommaren, men denne vegen stenger hennar dårlege økonomi for, og det er særleg på denne tida at minner om den nordnorske naturen dukkar opp i Albertes tankar. Likevel er byen eit sanseleg rikt rom på sin måte, og

Alberte søker seg ut i dette mylderet for å “[b]eruse sig på sin egen private måte” (I, 293). Med eit (indre sjølvopplevd, eller ytre konkret) kart over Paris kan vi følgje Albertes rørsle gjennom byen: “La Vilette – St. Sulpice – Forbi St. Germain-des-Près, over Place St. Michel, Seinen, La Cité, forbi Porte St. Martin, Gare-de-l’Est.” (II, 293) Veggen blir rissa, og vi får vidare eit innblikk i Alberte si sansereise:

Gjennom brede og rette, smale og krokete gater. Gater, som lukter bensin, parfyme, pudder, og gater som lukter olje, pommes frites, pannekake. Regelmessige, korrekte gater, hvor husene står og ser ut som de er, og andre, hvor skilte, markiser, plakater og reklameforanstaltninger av alle slags trenges på hverandre, oppløser og forskyver konturer, troller bort alle bærende flater i et mylde av brokete biter. (II, 293)

Det er ikkje berre det geografiske storbykartet som her blir teikna, men i stor grad Alberte sitt eige kart over Paris, noko som på sin måte utdjupar karakterteikninga. Eg hevda tidlegare at vandringa og skrivinga skaper samanhengar mellom det nordnorske og det kontinentale, mellom storby og småby som litterære motiv i denne teksten. Spørsmålet blir om vegmotivet gjennomgår ei utvikling. Vandringane i bygatene er på same måte som vandringane i naturen nordpå knytte til det å uttrykke seg skriftleg. På vandringane samlar Alberte inntrykk, men vi kan merke oss at ho ikkje klarer å etablere ein samanheng mellom lappane ho skriv. Men i komposisjonen av denne trilogien blir dei parisiske gatevandringane eit motiv som skaper samanheng i historia. Den konkrete staden trer fram gjennom skildringa av Albertes rørsle gjennom Paris, og forholdet mellom det ytre, sanslege, Alberte sjølv, og språket hennar blir tematisert. Vi får innblikk i ei endring i sjølve skriveprosessen, og i ei utvikling i refleksjonane rundt vandringane og skrivinga. Det er unyttige aktivitetar, men dei gjer henne likevel “underlig tilfredstillet”, og sjølv om “nattevåk og lapper er en øm flekk mer i Albertes samvittighet”, så er det ikkje ei udelt negativ vurdering som blir utfallet av Albertes refleksjonar rundt dette med skrivinga (II, 295). Ho må berre finne ein samanheng, men det er ikkje lett: “Der er stengt omkring det, ikke vei til nogen kant.” (II, 295) Kanskje kan vi seie at dette er ei innsikt som stemmer med måten desse sanslege reisene i gatene passar inn i Sandels verk, i trilogien som heilskap. Innsikta stemmer med Sandels komposisjon, som har ein forteljarinstans som ikkje nøyer seg med berre å stå utanfor å

sanse, men som faktisk skildrar livet i tråd med Albertes tankar om korleis dette bør gjerast.

Nett dette med samanhengar skildrar Sandels stil i stor grad. Eg vil føregripe neste kapittel ved å sjå på forholdet mellom det å finne konkrete vegar, og det å finne fram i eige liv. Tenk berre på scena der Alberte og Veigård tilbringer ein sommardag i Versailles. Dei finn ikkje vegen ut av parken, men finn kvarandre i staden. Er dette eit medvite spel mellom motiv og metafor, veg i konkret og overført tyding? Meir interessant enn graden av medvit hos forfattaren er mønsteret av samanhengar som spelar det konkrete og det metaforiske ut mot kvarandre. Naturmotiva får sin plass i heilskapen, ved at dei blir repeterte, men unngår å bli livlause kulissar fordi dei tematiserer dei meir abstrakte sidene ved trilogien, ved å inngå i ulike metaforar som hentar sitt erfaringsmateriale frå den sansbare naturen.

3.3.3 Vandringar med Pierre – og eit viktig vegkryss

I *Bare Alberte* møter vi Alberte utanfor Paris, i Bretagne, og vi skjønar at ho har følgd den toglinja som vart teikna inn på kartet i *Alberte og friheten*, men som då var stengt av økonomiske grunnar. Her ute i havlandskapet er vegane få, forutan toglinja til Paris er terrenget prega av små stiar, samt kjerrevegen inn til den vesle landsbyen. Ein konsekvens av dette er at Albertes sansing igjen blir prega av naturinstrykk. Stiane som omgjev huset er svake riss som ho kan gå og vandre på, men som alltid fører tilbake til huset. Igjen er havet tett innpå henne, som i nord, og dette utløyser nok ein gong tankar og refleksjonar i Alberte. Det var sjøvegen som førte henne vekk frå småbyen, og det er havet som er livsvegen til broren Jakob. Minner dette havet henne om draumar som aldri vart røyndom? Det minner om lengten etter å kome ut som prega stemninga i *Alberte og Jakob*. På eit tidspunkt sit Alberte ved havet med manuskriptet sitt og lar tårene strøyme. Denne scena er parallell til scena ved sjøen i ungdommen, men skiljer seg på eit viktig punkt: Der den ugifte Jonetta kom inn som eit forstyrrende element, er det no i staden Pierre som kjem. Jonetta øydela Albertes håp, medan Pierre kjem som eit materialisert håp, midt i Albertes vonløyse. Han spør: “Skal vi gå Alberte?” (III, 602), og Alberte svarer at det må dei kanskje, i tydinga å gå tilbake til dei andre. Men Pierre har ein annan bodskap: “Jeg mener, gå vår vei fra hele greien” (III, 602). Han kjærteiknar henne ved å ruske henne i skuldra på eit vis som minner Alberte om Jakob, og scena stadfestar ei

samkjensle mellom Pierre og Alberte, som så blir sett på prøve då sonen dukkar opp og gjer seg gjeldande, med uvante kjærteikn til mor si. Alberte blir overvelda:

En barnearm om halsen, en ruskende hånd på skulderen, det er for meget, for godt til å være sant. Siverts kjærtegn er ikke kjærtegn i den forstand. Samtidig har hun følelsen av å befinne sig på et åpent og utsatt sted i livet, hvor en uroende vind blåser og hvorfra en ser *de mangfoldige veiene som fører hit og dit i det* [utheva her]. (III, 606)

I dette gatelause landskapet kjem dei metaforiske vegane i forgrunnen, og den eksistensielle tematikken knytt til det å skulle ta sine val her i livet kjem tydeleg fram i eit ope og fritt kystlandskap. Men trass havets fjerne horisont og Pierres vegmetaforikk, fins det i realiteten berre ein veg vekk frå dette landskapet, og det er toglinja til Paris. Tilbake i Paris er topografien i stor grad den same som i *Alberte og friheten*, men Albertes ferdsel er avgrensa av nye faktorar. Med ansvar for sonen har ho ikkje moglegheit til å *drive på gaten*. Likevel er det i storbyen ho og Pierre kan finne saman. Dei finn saman, dei vandrar saman, er saman, og Pierre gjer henne merksam på at ho lever “som i en avkrok”: “De er i Paris og er der ikke.” (III, 661) Gjennom Pierre kjem ho så i kontakt med byen igjen. Dei møtast på sin faste kafé, der dei kan vere saman som eit par, og viktigast – dei *går saman* “gjennom smågatene og Rue de Tournon, inn i Luxembourghaven, op i den avsidesliggende, folketomme gangen mot Observatorie som er deres” (III, 692). Dei har si eiga gate, dei har sin eigen rytme å gå i, og storbyens geografi lar dei utfalde si umoglege kjærleikshistorie. Dei *går ikkje sin veg*, som Pierre foreslo ute ved havet, men dei går i skjul, både konkret og metaforisk. Dei oppsøker sin eigen idyll utanfor verda, slike som sjeldan varer, heller ikkje her. Familieforhold og økonomi er sterke hinder, og dei må la kvarandre gå. Sivert gjev Alberte eit val i Paris. Ho kan bli igjen aleine, eller reise heim saman med han og sonen. Eit vegkryss, der vegane fører til to ulike liv. Alberte vel vegen som går tilbake til Noreg, men dette er ikkje ei heimreise i tråd med tradisjonen til utviklingsromanen. Topografisk er kontrasten til storbygatene stor: “Siden de svingte ut av byen, følger de en vei, kantet med stabbestener.” (III, 723) I det nordiske landskapet søker Alberte seg atter ut på folketomme stiar, for i dette samfunnet kan ein ikkje forsvinne i mengda, her veit alle kven ein er. Alberte er tvitydig; ho kjenner seg heime og framand. Ho bur i heimen til Sivert, men det er hos Lina, i stova i skogen ho kjenner seg mest heime, eller “som fremme”, som ho sjølv uttrykker det (III, 746). Her

får ho moglegheita til å skrive ferdig manuskriptet sitt, og ho reiser inn til byen med for å by det fram for eit forlag. Ho går sin veg reint konkret. Men *går ho sin veg*, i metaforisk forstand? Det spørsmålet vil eg kome tilbake til i kapittel 4.

3.4 Menneska

*Når jeg maler alle de små blå og alle de små
kastaniebrune pletter, får jeg ham til at se sådan som
han ser...Hvordan fanden det end kan være, så giver
man en mund et sørgmodig præg og får en kind til at
smile ved at blande en grøn nuance med en rød.*
Cézanne⁴⁵

Kroppen er eit konvensjonelt motiv i episk litteratur, då romanfigurar gjerne er kroppsleg realiserte i teksten. Slik er det også i Alberte-trilogien. Albertes kropp er sjølv sansingssenteret i denne teksten, og dannar grunnlaget for all sansing av inntrykk, samt omforming av det ho erfarer til språk. I det følgjande vil eg sjå på korleis menneska rundt Alberte blir skildra. Eg meiner at dei ulike kroppane fungerer som sterke uttrykk for individualitet i denne teksten, og at dei i kraft av å vere menneskeleg biologi fungerer som naturmotiv. Tanken er å lese med blick for det konkrete, kroppslege i personskildringa. Eg vil legge størst vekt på augemotivet, som gjennom repetisjon understrekar både samanheng og rørsle, og i tillegg nemne kroppsspråket i samband med nokre personar. Menneska er framstilte frå Albertes perspektiv, så difor vil ein analyse av personskildringa gi oss eit innblikk i korleis Alberte ser og sansar medmenneska sine.

3.4.1 Å vere blikkfanga og stemmelaus

I *Alberte og Jakob* er Alberte svært kjenslevar for blick, og les mykje inn i dei blikka som blir retta mot henne. Ho har problem med å verne seg mot dei. Særleg er mora sine auge påtrengjande. Teksten etablerer eit første møte mellom mor og dotter i tankane til Alberte, idet ho ser seg i spegelen og har mora med seg i blikket: “Speilet henger over servanten, og fru Selmer har *argusøine* [utheva her].” (I, 18) Vidare studerer ho sine eigne auge: “Og øinene – ja øinene har et kast. Det hænder at fru Selmer kalder det skjelen.” (I, 18) Alberte vurderer seg sjølv med mora sine ord, og morsblikket er med i hennar blick på seg sjølv. Frå spegelen går vegen ned til kjøkkenet, der mora ventar ved frukostbordet.

⁴⁵ Sitert frå J. Gasquet: *Cézanne* (1926, 117). Her henta frå Merleau-Ponty (1994, 168).

Dei møtes i ord, men utan å sjå kvarandre inn i augene: “Godmorgen mamma, sier Alberte. Godmorgen Alberte, svarer fru Selmer træt og kort uten at se op.” (I, 19) Heller ikkje då fru Selmer skjenker kaffi til Alberte ser ho på dottera: “Hun [Alberte] rækker forsiktig sin kop frem, og fru Selmer skjænker uten at se på hende.” (I, 19) Vi ser at forteljaren understrekar at mora lar vere å sjå på Alberte. Når så blikka møtast får lesaren vite mykje om tilhøvet mellom desse to:

Først når hættten er anbragt over kanden igjen, ser de på hverandre, fru Selmer med et resignert, alt opgivende blik, som skyter Alberte isænk. Hun blir rød og stiv, hendes hender skjælver. Hun er våbenløs alt i første træfning og tør ikke be om mere kaffe. (I, 19)

Alberte opplever at blikket *skyter*, og ho kjenner seg våpenlaus, noko som vitnar om ei manglande evne til å verne seg, og kroppen hennar talar sitt språk om korleis ho opplever å vere i dette blikket. Morsblikket gjev Alberte ein gjennomgåande negativ respons, som her i juleselskapet: “Fru Selmer finder tid efter anden leilighet til å kaste et forutrettet, alt opgivende blik på hende – ja, fru Selmer lukker øinene som for at slippe synet.” (I, 92) Alberte er ikkje berre kjenslevar for det blikket ho opplever at mora rettar mot henne. Også når ho observerer mora er det blikket og munnen ho merkar seg. Dette er tydeleg idet ho reflekterer over korleis mora er no, samanlikna med korleis ho ser ut på eit ungdomsfotografi:

I alting gjenfinder man den unge mamma på fotografiet, uten i blikket og i mundens linjer. Den lille sammenknebne munden, som kan bli som en fure i ansiktet, er det virkelig den samme som dengang, og øinene, argusøinene, har de sett så intet ondt anende ut? (I, 93)

Alberte observerer ei endring, og fordi det er munnen og auga ho legg vekt på, opnar denne samanlikninga for at mora sin kommunikasjon, hennar stemme og blick ut mot verda, var annleis ein gong.

Å sjå og tolke kroppsspråk er grunnleggjande dugleikar i familien Selmer. I den tidlegare nemnde frukostscena er Jakobs sin entré talande: “Han sonderer terrænget. Det gjør alle i Jakobs og Albertes hjem, det er blitt et vel utviklet instinkt, en evne.” (I, 19) Når Jakob kjem, slepp Alberte å vere i fokus, og det er ho glad for: “Hun er taknemlig for alt, som avleder oppmærksomheten fra hendes person.” (I, 20) At Alberte ikkje føler seg

vel i blikket til mora, kan sjåast i samanheng med at mora uttrykker seg så negativt om utsjånaden hennar, som her: “Hun utbryter: se på hende, se som hun ser ut. – Ja, fru Selmer gjør sorenskriveren opmærksom på Alberte og stiller hende i gapestokken.” (I, 181) Auga til mora er det sentrale leiemotivet, og dei har gjennomgåande ein negativ effekt på Alberte, som i stor grad tolkar mora ut ifrå kroppspråket hennar, som her: “Blir hun avsløret er gjengjældelsen sikker. Alt varsler den, fru Selmers øine, hendes kolde stemme.” (I, 72) Kroppspråket talar til Alberte, og sjølv når mora er taus, når ho inn til Alberte med si lydlause klaging: “Hun er hoven i ansiktet av gråt, taler ikke, skuer fremfor sig med øine som har opgitt alt. Hvergang hendes og Albertes øine møtes, blir det tykt påny i Albertes hals.” (I, 141) Vi anar kor kjenslevar Alberte er for mora sine signal. Blikket til faren er i liten grad nemnt, og det tener til å forsterke auga som karakteriserande for mora. I den samanhengen er det interessant at Alberte reflekterer over mannsblikket og kvinneblikket som noko vesensforskjellig:

Mænds øine har noe uskyldig i sig. Mænd kaster ikke små, rappe sideblik på hverandre, som kvinder gjør, og tar øinene fort til sig igjen og later som de tænkte på noget ganske andet. De lar dem vandre åpent og ærlig rundt i værelset og hvile fast i dens de taler med. (I, 98)

I denne vurderinga framstår det kvinnelege blikket som noko ein ikkje kan stole på, i motsetnad til mannlege auge, som er ærlege og opne. Dette mønsteret passar med Albertes erfaringar i sin eigen heim. I skildringa av faren og broren er ikkje augene så sentrale. Alberte sitt inntrykk av Jakob handlar i stor grad stemma og munnen, men ved eitt høve blir auga nemnt, og då i samband med ei viktig endring. Då Jakob får på seg den nye sjømannstrøya, er synet nærast eventyraktig: “[...] den forfrosne skolegutt, med store, blå næver stikkende ut av for korte ærmer er borte som ved et trylleslag. En skulderbred sjømand med smil i øinene står der isteden” (I, 143). I denne situasjonen, som i stor grad tematiserer Jakobs sjølvrealisering, er det auga Alberte merkar seg, men i forholdet mellom dei to søskena, er stemma til Jakob leiemotivet. Den uttrykker meir enn ord: “Han [Jakob] er forandret i stemmen: Å, nei, ikke gråt da Alberte – [...] Du er da en ordentlig pipesild også, slutter han med en liten overbærende latter og er tyk i mælet.” (I, 45) Samkjensla mellom dei to søskena kjem til uttrykk i denne stemma: “Da svarer Jakob med den stemmen, som gjør Alberte glad og fuld av håb og tryg: Jeg skal komme tidsnok,

Alberte – ” (I, 47) Skildringa av Jakob har også eit anna særpreg som kjem til uttrykk ved måten han viser Alberte omsorg, med keitete kjærteikn. Broren står fram som ein person Alberte er trygg på, som ikkje truar henne med blikket.⁴⁶

Annleis er det med Fredrik frå Kristiania. Han har lorgnett og eit granskande blikk:

Så vender Fredrik sig og hans øine møter Albertes. Han retter på lorgnetten idetsamme. Dirrende, med et stivt og blankt blik, som var hun grepet i noget galt, holder Alberte et øieblik øinene i hans. Rødmen skyller uten nåde over hende. (I, 177)

Her er det tydeleg at Alberte ikkje kjenner seg trygg, og ein liknande situasjon gjentek seg på turen til Storskaret. Men då Alberte opnar litt for si fortvilning, og lar Fredrik få eit lite innblikk i kven ho er, blir skildringa av den unge mannen nyansert: “De har det ikke godt, sier han stilfærdig og som om han sluttet en tankegang. [...] Men Fredrik tar en av hendes hænder, holder den mellem sine og klapper den: jeg er visst en stor tosk, sier han, forandret i stemmen.” (I, 189) Stemmekvaliteten er viktig, som hos Jakob. Vidare gjev Fredrik henne ein kompliment som Alberte tilreknar blikket hans; han meiner at ho har noko vakkert ved seg, som kjem “indefra og rent øieblikvis.” (I, 191) Alberte tolkar dette konkret, og freistar å få auge på det sjølv: “Hjemme om aftenen stiller Alberte speilet i vinduskarmen for at få bedre lys. Hun speider efter det, som skal komme indefra. Men der er ikke andet å opdage end et lite, utydelig ansigt med øine, som ser ikors.” (I, 192)

Denne scena får ein parallell idet Alberte speglar seg etter at ho har kyssa Cedolf. Då ser ho sjølv ei ny og ukjent Alberte kome til syne. Også Cedolf blir skildra ved stemmebruken i møtet som fører til kysset: “Tvers gjennom alt andet har hun hele tiden kjent dette tvingende, som utgår fra Cedolf, en makt han har. [...] Det er heller noget i stemmen, en mørk klangfarve, den tar iblandt.” (I, 217) Den *mørke klangen* får Alberte til å gi etter: “[...] i stemmen er samme varme spind som var i den ivår, da han sa: ikkje vær at være ræd – Hun synker sammen under det, ind mot væggen, hjælpeløst. Hun lar Cedolf kysse sig.” (I, 218) Det er sjølvve stemma Alberte ikkje klarer å motstå, og det erotisk ladde biletet er knytt til denne *mørke klangen*. Etter kysset spring Alberte rett til spegelen og “ser ind i sine egne øine i speilet, blir brændende rød, gjemmer ansigtet” (I, 219). No

⁴⁶ Evensen peikar på at dei mennene Alberte blir glad i alle har trekk som minner om Jakob (1999, 62).

ser ho sjølv ei endring: “Hun sitter og stirrer ut i luften og kjender øinene så unaturlig store i ansiktet. Er så borte og ser sig i speilet igjen. Derinde står en fremmed. En ny og ukjent Alberte.” (I, 219) Kontrasten er stor til fullmektigen, som er den tredje, unge mannen Alberte må hanskast med. Blikket hans blir krasst skildra:

Møter hun imellem fuldmæktigens øine, ser hun øieblikkelig bort igjen. Er der ikke på bunden av deres skyhet noget, hun ikke har sett før, en seig og påtrængende vilje, en slags lur triumf? De besudler hende. Sugekopper, tænker hun: sugekopper. (I, 237–238)

Gjennom skildringar av stemmer og blick dannar teksten klare føringar for kven av friarane som er å føretrekke. I *Alberte og friheten* og *Bare Alberte* fins det tilsvarende motiv i personskildringa. Vi kan snakke om eit morsblikk, eit generelt kvinneblikk og menns ulike blick på Alberte. Det dominerande morsblikket pregar komposisjonen og tematikken i *Alberte og Jakob*, og spørsmålet er kven som er berar av dette blikket i *Alberte og friheten*, som omhandlar ei livsperiode der Alberte lever utan si biologiske mor.

3.4.2 Alphonsine – eit grønt (mors)blikk

Eg ser Alphonsine som ein morsfigur i Alberte sitt unge vaksne Parisliv. Hennar blick er, til liks med fru Selmers blick, viktig i skildringa av relasjonen mellom den modne og den unge kvinna, og auga er eit tydeleg motiv. Ho blir skildra med *grøne katteauge*, auge som er *allvitande*, og ho har i tillegg ei evne til å (metaforisk) sjå inn i Alberte: “Ingen kan som hun slå ned i ens dagdrømmer og like lukt på det de til syvende og sist dreier seg om, enten man vedgår det for sig selv eller ikke.” (II, 319) Alphonsine skjønar at Alberte drøymmer om ein mann; ho “myser grønt, gjennomskuende” på Alberte og konstaterer: “Il vous manque une affection mademoiselle” (II, 319) Det er særleg i kjærleikslivet at Alphonsine tener som givar av råd, og i den samanhengen er hennar tidlege dom over Sivert ei åtvaring, som viser seg å bli eit viktig forvarsel. Alphonsine er klar i talen: “Hun [Alberte] snur sig og møter Alphonsines grønne øine. Alphonsine ryster energisk på hodet: Ikke den der mademoiselle –” (II, 348). Auga til Alphonsine blir eit leiemotiv, men får ein annan dimensjon enn auga til fru Selmer, som er det opphavelige morsblikket. Dei grønne auga til Alphonsine får sin eigen estetiske kvalitet, noko auga til Albertes mor aldri

får, trass i den repeterande bruken av dette motivet i *Alberte og Jakob*. Det vakre ved Alphonsine blir ein del av det vakre i livet, som her, når ho vitjar Alberte i sommarbustaden hennar i Eliels atelier:

Hun gjør seg det bekvemt på Eliels divan, blåser røkringer mot Alberte og myser grønt på henne, mens tevaanet koker – – – [...] Nettop nu, med te og frukt på bordet, med den blå røken fra cigarettene drivende i vakre virvler og med Alphonsine, hvitklædd og i grønne øredobber som passer til øinene, på divanen, gir den en intens fornemmelse av dovent og solfylt sommerliv. (II, 343)

Medan auga til mora er knytte til kuldemetaforar, til det mistenksame og det vurderande, er Alphonsines auge knytte til ord med gode og nærast mystiske kvalitetar: “Hun sitter med en albu på bordet, nipper til glasset hun holder, og ser sig rundt med rolige grønne øine, som likesom har gjennomskuet alt, fatter alt og tilgir alt.” (II, 419) Skilnaden er stor. Om vi samanliknar scena der fru Selmer skjenker kaffi til Alberte, utan å sjå på henne, med det følgjande tekstutdraget, ser vi at det ligg ein omsorg i dei konkrete handlingane til Alphonsine, ein omsorg som ikkje kjem til uttrykk mellom mora og dottera.

Alphonsine skjenker av den store plettkannen, *legger tre sukkerbiter i, som hun vet Alberte bruker, og skyver kjeks nærmere*. Styrk Dem, De ser ut som De kan trenge det! [...] Hun [Alberte] tar nogen store slurker, *slår så øinene op og møter Alphonsines over koppen*. Og plutselig flyter tårene utover Albertes ansikt, stille, uten lyd eller hulken, men umulige å holde tilbake [utheva her]. (II, 414–414)

I motsetnad til fru Selmer, deler Alphonsine både den varme drikken og blikket sitt med Alberte, som då opnar for si fortvilning, og fortel Alphonsine om Veigård som aldri svarar på breva hennar. Alphonsine freistar å hjelpe: “Og De da? Skriver De? Alphonsine synes å søke. Hun er varlig i stemmen.” (II, 414) Gjennom skildringar av stemmebruk og kroppspråk ser vi kontrasten til forholdet mellom Alberte og mora. Alberte kjenner seg trygg nok til å søke trøst, og trøst får ho, gjennom eit lite kjærteikn og eit ord: “Alphonsine klapper henne på kinnet: Courage!” (II, 415) Ho inviterer Alberte ut saman med ein ven, og då Alberte nølande uttrykker at ho ikkje vil vere til bry, seier Alphonsine det ho stendig seier: “Hvad vil De frøken? Jeg har godt hjerte.” (II, 416) Det at Alphonsine sjølv nyttar kroppslige metaforar for det abstrakte, understrekar hennar evne

til å kommunisere i eit språk Alberte kjenner seg igjen i.⁴⁷ Etter kvelden ute, kjem Alphonsine si morsrolle igjen til uttrykk: “Hun kysser Alberte på kinnet til godnatt: Nu sover man, ikke sant? I ett trekk til i morgen? Som en snild liten pike.” (II, 419) Små fysiske kjærteikn følgjer Alphonsine, og saman med dei grøne augene, den varlege stemma og det gode hjartet, er hennar portrett eit motstykke til den fru Selmer Alberte erfarte i sitt unge vaksenliv.

Neste gong Alphonsine kjem inn i handlinga er i *Bare Alberte*, då Alberte tenker å forlate Sivert og sonen. Igjen står Alphonsine fram som ei støtte, med grøne auge og *allvitende* blikk. Ho minner Alberte på åtvaringa ho eingong kom med: “Kan De huske jeg engang sa: Ikke den der? [...] Jeg har aldri likt øinene hans. Ikke ærlige øine efter min mening.” (III, 703) Her uttrykker Alphonsine i ord det Alberte sjølv har tenkt så mange gonger: Ho likar ikkje auga til Sivert. Auga er påfallande i skildringa av Sivert, og kommentaren til Alphonsine gjev dette karaktertrekket større tyngd, ved at det ikkje berre er Alberte som har tenkt slik.

3.4.3 Sivert – eit blått glitter

Blikket til Sivert er det sterkaste og mest dominerande i *Alberte og friheten*.⁴⁸ Dei blå auga kjenneteiknar karakteren heilt frå starten, då Alberte medvite unngår å sjå på han: “Da han ser op, er det på Alberte, som efter sedvane straks rykker blikket fra ham. Hun liker ikke Sivert Ness. [...] [H]un har intet med ham pr. blick å gjøre.” (II, 298) Sivert oppsøker ho til tider, og det er auga Alberte merkar seg når dei møtast:

Hun har de blå, øieblikksvis altfor glitrende øinene rett på sig. [...] Det er noget kjent i det lille glimtet av lur triumf, som tvers gjennom megen ærlig, troskyldig usikkerhet plutselig kan kile op fra bunnen. (II, 345)

Alberte tolkar både styrke, seig vilje og ein lur triumf inn i dette blikket. Det handlar om måten han ser på henne, og om kjenslene dei blå auga utløyser i henne. Ho kjenner ubehag ved å vere i blikket hans: “Her sitter hun atter med en, hvis blick tvinger sig på henne. Men hun vil ikke ses på på denne måten, med øine som i sin usikkerhet har sikkerhet på bunnen.” (II, 345–346) Dei trekka ved Sivert som appellerer til henne, handlar om ein likskap med Jakob: “Det er noget i Siverts måte nettop nu, av fattig

⁴⁷ Slike kroppslege metaforar vil stå i fokus i neste kapittel.

⁴⁸ Lervik peikar på at auga til Sivert fungerer som eit leiomotiv i *Alberte og friheten*, men ser ikkje på korleis motivet utviklar seg i *Bare Alberte* (1977, 95).

unggutt, som får greie sig som han kan, av sliter, som sitter ned et øieblikk og hviler – av Jakob.” (II, 346) Men auga står i vegen for dei gode kjenslene: “Hun liker ikke øinene, liker dem *ikke*.” (II, 347) Når så Alberte og Sivert søker saman frå kvar sin einsame kant, blir auga – hindringa – mindre synleg som motiv, og Alberte vurderer blikket hans annleis: “[...] glimtet i øinene hans, som hun ikke kunde med, ser hun ikke lenger” (II, 447). Auga forsvinn som motiv i teksten, som om Alberte medvite overser dei i samlivet med Sivert, men i *Bare Alberte* dukkar motivet opp igjen i det første møtet mellom dei to: “[...] det glitrer i øinene hans i det samme gamle glitteret Alberte engang ikke kunde med og alltid på ny må glemme for å komme videre” (III, 552). Konflikta mellom dei to spissar seg til, og Albertes skildring av auga hans understrekar situasjonen: “Sivert ser fort på Alberte, som fremdeles står der for et syns skyld. Aldri har visst øinene hans glitret som i denne stund.” (III, 565).⁴⁹ Då det verkeleg kjem til konfrontasjon mellom dei, skjer det ei endring i Albertes måte å reagere på. Ho møter Siverts blikk og står imot: “Hele Siverts måte er utålelig. Hun ser ham i øinene og viker ikke med sine.” (III, 680) Dei krangler, og igjen er det Alberte som aktivt søker Siverts blikk, idet ho bed han om å vere stille: “Alberte går opunder øinene til Sivert og sier ham det. Hun taler så rolig at hun knapt tør tro det selv.” (III, 680) Desse konfrontasjonane, der Alberte er den som oppsøker Siverts blikk, vitnar om at det har skjedd ei utvikling. Alberte er ikkje redd lenger. I siste del av trilogien lever Alberte og Sivert relativt harmonisk saman: “Det er ingen friksjon lenger Sivert og Alberte imellem. Det er bare en underlig tomhet, en litt fjern sympati.” (III, 754) I denne delen er ikkje auga til Sivert nemnde i det heile. Slik blir distansen mellom dei to synleggjort ved at dette eine augemotivet forsvinn, sjølv om andre blikk framleis er viktige for Alberte.

3.4.4 Veigård – eit forskande blikk

Veigård blir presentert som “en bebrillet taus og tilfeldig person” (II, 297), eit bilete som sidan blir nyansert. Då han kjem overraskande på besøk, blir Alberte flau: “[H]un går totalt tilbunns som i gamle dager hjemme”, men då ho møter blikket til Veigård, skjer det ei endring i henne: “Alberte ser op, møter et smil under brillene og gjenfinner etslags uventet balanse” (II, 352). Veigårds auge er “muntre” og “grunnende”, ikkje truande (II,

⁴⁹ Auga med glitteret er eit sentralt motiv, sjå III, 607, 616, 618, 628, 647, 652.

356) På kafé med Veigård er skildringa prega av Albertes medvit om denne mannens blikk, men etter at dei har vore stille saman og lytta til ein fiolinist, løsnar den pressa samtalen. Blikket er ikkje lenger motiv, ikkje tema – stemmene og samtalen trer fram: “Alberte føler sin lytten anderledes, sine små, halve ytringer som noget levende, føid inn i en sammenheng.” (II, 359) Denne mannen evnar å forundre Alberte, og ho slappar av i selskap med han. Ho kjenner ei kroppsleg ro, som blir understreka ved at ho vel heime i seng sovnar straks ho har lagt seg. Det skjer ei endring, dagane blir annleis med Veigård. Dei er saman i storbysommaren og lærer kvarandre å kjenne, gjennom samtalar på benkar og småkaféar. Ho merkar ei endring i blikket hans: “Et øieblikk efter konstaterer hun noget nyt i Veigårds måte å se på henne på, med små, forte sideblikk nedover kjolen og op på hatten, grunnen og blaffen.” (II, 370) Alberte opplever blikket hans som forskande, men etter natta under open himmel får ho eit nytt syn på han: “Hun ser op, ser inn i et dødsens alvorlig ansikt, sammenbitt, så en liten knute på hver side av munnen kommer frem. Det svimler litt for henne.” (II, 382) Desse muskelknutane knyter Veigård til Jakob, og blir eit viktig særtrekk i personskildringa etter at Alberte og Veigård har funne saman.⁵⁰ Eg har vore inne på at blikk og stemmer handlar om ein kommunikasjon der orda ikkje er det viktigaste, noko eg meiner er tydeleg i denne scena med Alberte og Veigård:

Hun ser øinene hans på sig, store og mørke også de. Da hun legger armen op om halsen hans, drar han hodet litt unda, blir ved å se på henne, som gjaldt det å peile til bunn i henne. Hun tenker: Om så skal være, vil jeg overvinne til og med den innerste, blanke, hvite, frykten for at nogen skal komme nær mig, vil gjøre det nu. Og plutselig jager dette mørke blikk, som blir ved å se på henne, blodet i flom gjennom årene. Hun kjenner sitt eget blikk forandres under det, synke tilbake likesom, vendes innover. Hennes gamle blikk viker plass for ett hun aldri har eid før. Hun hører Veigård si, skjelv i stemmen: Alberte. Han tar henne om håndleddene. Men hun tvinger sig op mot ham, spender kroppen som en fjær. Og har plutselig armene hans fast omkring sig. (II, 391)

Veigård skal reise. Alberte vil ikkje reise med. Etter å ha freista å skildre kjenslene sine i ord blir det her blikka og stemmene som formidlar. Berre eitt ord blir sagt, men likevel skildrar teksten Alberte si oppleving av ei ordlaus forståing i møte med eit anna menneske. Alberte opplever at hennar eige blikk blir annleis, at det vender innover. Her

⁵⁰ For døme frå teksten, sjå II, 388–389.

er store rom for tolking. Men kanskje kan ein tenke at orda Sandel har valt, den konkrete skildringa, ikkje bør overførast til ei fortolkande utgreiing. Den ordlause erfaringa får eit kroppsspråk, skapt av Sandel – fysisk og sanseleg.

3.4.5 Pierre – eit stumt blikk

Pierre sine auge står i sterk kontrast til Siverts *glitrande blå og lure auge*, som her, i Albertes minne om første gong ho verkeleg møtte blikket til Pierre:

I det samme kom hun til å se Pierre rett i øinene, hvordan det nå gikk til. Og hans var ikke stumme lenger, de var en medviter, nesten en medskyldigs, ingen dommers, og ikke bare medlidende. En alt tilgivende ironi var i dem, en godhet. Det var et flyktig og utrolig øieblikk. En strøm av liv gikk gjennom henne, års glemte varme rørte på sig. Hun måtte tenke på en, som våkner fra de døde og får det første glimtet av lys igjen. (III, 529)

Det var etter denne ordlause opplevinga av å bli sett og forstått, at Alberte “begannte å kjenne en støtte i Pierre, strekke seg mot ham i tanken” (III, 529). Men blikket til Pierre kan ligge bak ei maske som til tider lukkar han ute frå omverda, ei maske som kan falle og opne for den sanne Pierre, som her, då han overraskar Alberte: “Slik han står, ser hun dårlig ansiktet hans, blind er hun også av de fremdeles trillende tårene. Enda vet hun, at det er den egentlige Pierre, som tvers gjennom den rare masken sin står og ser på henne.” (III, 600) Etter denne hendinga blir blikket til Pierre eit anna. På toget heim finn Alberte auga hans kvar gong ho søker dei: “Da hun har sett andre steder hen en stund, kan hun ikke lenger undgå at se på Pierre. I det karrige lyset mere føler enn ser hun, at øinene hans ikke slipper henne.” (III, 611–612) Blikket utløyser kjensler i henne: “De gir henne samme plutselige følelse av glans i luften omkring henne, av lett, søt ørske, som de har gjort hele den siste tiden. Det er som tok de tyngden ut av henne, hun nekter intet av det for sig selv lenger.” (III, 613) Når dei så byrjar å møtast som eit par, er blikka dei imellom framleis kommuniserande, og blikkmotivet tener som ei tydeleggjering av kontrasten mellom Pierre og Sivert, samt likskapen mellom Pierre og Veigård. Pierre har noko av det same granskande som Veigård, og begge har eit blikk Alberte kjenner seg trygg i, men Pierres blikk er likevel annleis, i si kraft av å *lyse opp*: “Pierre henter øinene tilbake fra det fjerne, de ser rett på Alberte, fulle av godhet, ironi, ømhet. De gransker henne og blir ikke ferdige. Luften omkring tar til å dirre av lys” (III, 688). Blikket til

Pierre har ein metaforisk dimensjon, i kraft av at han er ein søkande, ein som ønsker å sjå. Etter at han har brent sitt eige romanmanuskript, uttrykker han: “[...] jeg kan begynne å se mig om i allfall, efter ny sannhet, efter nye måter å si den på” (III, 672). Slik blir Pierres blick knytt til forfattargjeringa – det handlar om å sjå og å uttrykke det ein ser.

3.4.6 Konkretisering og meiningsutviding

I siste del av *Bare Alberte* er det igjen kvinneblikk som dominerer, men på eit anna vis enn i *Alberte og Jakob*. Ingen har same makt som morsblikket frå ungdommen. I det heile har Alberte ei anna evne til å tåle andres blick; ho rødmår ikkje, ho går ikkje *tilbunns* eller blir stiv og usikker som då ho var yngre. Den ordause kommunikasjonen er framleis verdfull, som i den forsonande scena med sonen, der han insisterer på å bli verande saman med Blakken:

Gutten snudde sig mot henne, så henne rett i øinene. Bevegelse kom opp i Alberte. Det var som så hun første gang sit barns virkelige ansikt. [...] Moren fikk en uventet balanse i sinnet av det, en plutselig omkastning av vektsforholdet i sig, som gjorde vondt et sekund, så godt. [...] Klangen av samforstand med ham i hennes egen stemme, den rappe hviskingen mellem dem, var et sekunds rik oplevelse, satte henne langt tilbake i barndommen og plantet henne samtidig trygt i nåtiden: “Vi må gå Brede - - ” (III, 761)

I møtet med blikket til Brede oppdagar mora guten sin som eit lite individ – ho *ser* han. Det gjer Alberte både vondt og godt, og eg tolkar det slik at det her blir etablert ei grense mellom dei. Alberte erkjenner at sonen er ikkje ein del av henne, sjølv om han ein gong var det, i mors liv. Blikka sameinar ikkje, men i stemmene finn dei samforstand. Slik blir scena indirekte kopla til broren Jakob, noko som blir understreka ved at scena blir knytt til barndommen. Gjennom heile trilogien knyter Alberte særtrekk ved Jakob til trekk ho likar ved menn ho blir glad i, men aldri får nokon den same stemma som Jakob. Berre vesle Brede gjev henne opplevinga av *klangen av samforstand*. Denne koplinga mellom fortid og notid ved hjelp av *stemmers klang* illustrerer at blickmotivet berre skildrar visse trekk ved menneska Alberte har rundt seg. Også andre trekk er viktige.

Liesel er, til liks med Jakob, eit menneske med eit blick som Alberte ikkje fryktar. Det berre er der, og Alberte kan møte det utan frykt, utan skam. Eg meiner likevel at portrettet av Liesel er presist og nyansert i sine konkrete detaljar, slik dei kjem til uttrykk

gjennom Albertes blick. Dei to har allereie eit nært forhold i byrjinga av *Alberte og friheten*, og historia om Liesel blir ein parallell til Albertes livshistorie. Eit viktig tema er Liesels abort, som øydelegg kroppen hennar – noko som gjer at ho aldri kjenner seg som ei verkeleg kvinne. Dette er ei dramatisk hending, og eg vil trekke fram følgjande scene som døme på Sandels motiviske samanhengar: Alberte studerer skulpturane i Eliels atelier, og vi får eit forvarsel om kva som seinare kjem til å råke Liesel:

Mellem dem portrettet av Liesel, sped og skråskuldret med trutende munn og stiliserte fletter, og marmorblokken, som var så dyr og som skal bli Eleils første arbeide i ekte materiale. Et torturredskap av messing sitter fast på den, har boret en hvass tagg rett inn i en brystvorte som såvidt er frigjort fra blokken, en annen tagg i en navles runding. [...] Alberte kan ikke la være å tenke på Liesel, kjenner som en pine hver gang hun får øie på taggene i marmoren. (II, 339)

Denne visualiseringa av tankar fulle av bekymring for den unge venninna, som ved å vere i eit forhold til ein mann, utset seg for det som er ein stor risiko i dette miljøet – å bli gravid, illustrerer Sandels evne til å la motiva vere både konkrete og meiningsladde i eitt og same bilete. Portrettet av Liesel er ein realitet i romanuniverset, men det er først gjennom Albertes blick at meiningsutvidinga oppstår.

Augemotivet har synt seg som eit uttrykk for individet ved at det gjenspeglar det særeigne ved kvar einskild. Å følgje motiva har gjort det mogleg å danne seg eit inntrykk av korleis dei fungerer i komposisjonen. Gjentaking og små forskyvingar i motivbruken skaper både samanhengar og nyanseringar. Motiva er der, men aldri berre som konkrete storleikar. I kraft av å vere konkrete spelar dei ei rolle ikkje berre i komposisjonen, men også i dei større tematikkane, som alle på eit vis heng saman, og som kan oppsummerast i setninga: Alberte er på søken etter eit språkleg uttrykk for det livet ho sansar. For å kome djupare inn i korleis naturen fungerer estetisk, vil eg no studere nokre utvalde naturmetaforar.

4. Naturmetaforar – å skode det abstrakte

Every single work of art is the fulfilment of a prophecy; for every work of art is the conversion of an idea into an image.
Oscar Wilde⁵¹

Metaforomgrepet inviterer ved sin “natur” til språkfilosofiske diskusjonar, då forståinga av kva som ligg i omgrepet varierer med ulike teoriar. Dersom ein så koplar det minst like vide omgrepet natur til metaforen, skulle vel alt ligge til rette for ein lang og grundig diskusjon. Når eg vil nøye meg med å definere min eigen bruk av omgrepet, er det fordi mitt perspektiv ikkje handlar om å skilje metaforen frå andre retoriske tropar, men meir om å undersøke korleis Alberte-trilogien som estetisk uttrykk er prega av at språket i stor grad bruker naturen både i konkret og overført tyding. Vi har til no sett at forholdet mellom Alberte og den ytre naturen er ein eigen tematikk, som spelar med i ulike tema i trilogien, og at forfattaren nyttar naturmotiv som storleikar med meiningspotensiale utover det konkrete. Å studere naturen som tema og motiv har opna for samanhengar mellom den ytre (natur)verda, Albertes eigen natur som menneskekropp og Albertes skrift – og det er ei utvida forståing av dette forholdet som er målet for denne analysen. Eg vil vise korleis metaforbruken på fleire ulike måtar tematiserer forholdet mellom naturen, kroppen og språket. Naturmetaforikk vil i denne samanheng inkludere dei ord og uttrykk som overfører element frå naturen til andre kontekstar.

4.1 Ei metaforisk tilnærming

Bakgrunnen for å studere naturmetaforikken er at ein i Alberte-trilogien finn ein variert og utstrekt bruk av denne typen metaforar. Dette fører med seg ei metodisk utfordring. Faren er på den eine sida at ein plukkar fritt dei metaforar som støttar ei bestemt tolking, og at ein overser metaforar som ikkje passar med den heilskapen ein freistar å skape i tolkinga. På den andre sida kan ein la seg skiple av at ein aldri får oversikt over alle metaforane, og at ein difor unngår å tolke metaforane inn i ei viss lesing. Eg har difor laga ein metafor for denne teksten, som ein presentasjon av mitt inntrykk av naturmetaforane

⁵¹ Dette sitatet av Oscar Wilde fins i ei mappe med “Spredte blade” av Cora Sandel (NBO Ms. fol. 3834: 57.)

si rolle. Utgangspunktet er etymologisk: Ordet tekst stammer frå ordet vev, og ei vidareutvikling gjev denne metaforen: Alberte-trilogien er ein naturvev. Ein naturvev er eit konsept kjent frå barneskulen, der ein vevar med ulltråd i alle (natur)fargar, men der små blad, lyngkvastar og anna ein har sanka på ein utedag med klassa, blir stukke inn mellom trådane. Slik blir naturen i fargar, lukt og konsistens innlemma i eit større bilete. Denne trilogien har nokre av dei same kvalitetane ved at naturen er med som konkrete motiv, og som konkretiserande metaforar som bidreg med sanslege kvalitetar, men alltid berre som ein del av ein heilskap. Men metaforen min har klare svakheiter. Ein kan til dømes innvende at det til dømes ikkje er naturen som er hovudmotiv i Alberte-trilogien, som dessutan er eit episk forløp og ikkje eit bilete. Slik illustrerer det svake og utilstrekkelege ved min eine metafor ein styrke ved Sandels verk: Ho nøyer seg ikkje med eit enkelt og lett registrerbart metaforsystem, som lar seg oppsummere og plassere i rubrikkar. Det er ein biletvev, der biletet vi ser er ein konstruksjon av enkeltrådar, men likevel ein heilskap som er noko anna enn trådane kvar for seg. Denne vurderinga av at metaforbruken er umogleg å gjengi, tener som eit tilsynelatande paradoksalt utgangspunkt for å gå inn og analysere naturmetaforane, og påverkar sjølvstendig metoden. Når eg så vågar meg inn i dette, er det fordi eg meiner at naturen er meir enn berre motiv, den er ein sentral del av det språket som skriv om det abstrakte. Ved å sjå på nokre av dei mest brukte metaforane i denne teksten, kan ein få innblikk i kva aspekt Sandel legg vekt på i sine litterære konstruksjonar.

4.2 “Varme er liv, kulde er død”

Eg vil i det følgjande ta utgangspunkt i nokre metaforar som pregar Alberte si livsoppfatning. I første omgang vil ein metaforbruk knytt til varme og kulde stå i fokus. Vi har sett at skildringane av det arktiske klimaet skaper ei fysisk ramme om livet til Alberte. Lesarens første møte med Alberte, i *Alberte og Jakob*, er ei skildring av korleis ho har det reint kroppsleg: “Når Alberte vågner om morgenen er hun god og varm. Det er den eneste tid på døgnet, hun ikke fryser. En stor, lun ro er i hendes lemmer, en legemlig fred, som er det beste, hun vet.” (I, 16) Varmen er den direkte årsaka til denne gode kjensla, og kontrasten mellom varme og kulde blir tydeleg når Alberte tenker på alle dei som får fyr i omnen før dei står opp:

Rød glød gjennom en ovnsdør, den sprakende lyd av ild, er ikke det symboler på all livets lykke? *Varme er liv, kulde er død* [utheva her]. Alberte er ildtilbeder i ordets fulde og primitive betydning. Varmen gjør alt annet mulig. Varme, og den kolde gnagingen i ryggen gir sig. Hænder og føtter får liv. Man blir frimodigere, livligere. Lemmene løser sig fra kroppen i friere og vakrere bevegelser, det er som at få et velsittende plag på sig. (I, 18)

Varme blir ein høgt skatta kvalitet fordi den lar kroppen utfalde seg, og kontrasten mellom varme og kulde framhevar den kraft eit ytre miljø har på ein menneskekropp. Men i dette sitatet kjem Albertes tankar om varme og kulde til uttrykk i ein metafor som lar desse temperaturkvalitetane framstå som ekstreme motsetnader. Her fins ingen rom for nyansar, noko som er verd å merke seg fordi varme og kulde er storleikar som ikkje trugar den menneskelege fysikk før dei blir ekstreme. Mennesket toler ingen ekstreme temperaturar, verken varme eller kulde, eit aspekt som denne metaforen skjuler. Spørsmålet blir kva vi kan lese ut av den metaforisk strukturerte tanken til Alberte. Slik eg ser det fungerer dette både som ei understreking av at Alberte er kjenslevar, og viktigast: Tanken stiller to metaforar opp som eintydige motsetnader. Metaforane tek ikkje høgde for at varme kan vere negativt, og heller ikkje for at kulde kan vere ein positiv eller nøytral faktor. Med denne metaforen som utgangspunkt er det naturleg at Alberte går turar og drikk kaffi for å bli varm, og kanskje kan vi også forstå følgjande scene som ein konsekvens av metaforen: “[...] de skoldende hete kaffibølger skyller gjennom hende så det værker i ryggen. Hun drikker næsten kokende – tre, fire kopper på hverandre” (I, 22). Her er Alberte på grensa, ja kanskje over grensa der den gode varmen byrjar å bli skadeleg, men dette er ikkje noko ho reflekterer over, varme er framleis liv(givande). Annleis er det i Paris, der sola blir for steikande. Men Alberte er framleis varmekjær, og ho søker varme når kulden gjer seg gjeldande i eit vinterleg Paris. Her er omnen til Sivert eit sentralt motiv. Er det på grunn av den at ho blir verande hjå Sivert? Eller er det einsemda ho søker seg vekk frå? Er dette to sider av same sak – ei metaforisk og ei konkret? Varme er ikkje berre fysisk varme i historia om Alberte. Varme er også miljøpåverknad som ikkje har med temperatur å gjere, men som handlar om korleis ulike stemningar, stemmer og blikk kan ha ein effekt som liknar enten den gode varmen eller den vonde kulden. Vi skal sjå korleis språkleggjeringa av kjensler er prega av ein varme-

og kulde metaforikk, for på den måten å kunne reflektere over kva det er Alberte søker, og kva behov det er ho får stetta, når ho blir buande hjå Sivert.

Skildringane av Alberte sine kjensler kjem til uttrykk i form av kroppslege reaksjonar som rødmen, skjelving, gråt og latter, men fortellaren har òg innsikt i kva Alberte tenker – og kan i kroppslege metaforar skildre korleis Alberte opplever sine kjensler fysisk. Kroppen har såleis ei dobbeltrolle. Her er ho er aleine i eit mørkt vinterlandskap, og kjenslene får fysiske uttrykk:

Og en stor forlatthetsfølelse, noget i retning av, hvad eneste overlevende efter en katastrofe på havet kan tænkes at kjende, *isner* Alberte, *hendes hjerte trækker sig sammen* til en liten hård og hamrende klump [utheva her]. (I, 28)

Kjensla av *forlatthet* blir konkretisert av havmotivert, som vidare blir knytt til varme/kulde-metaforikken; Alberte *isner*, og vi får innblikk i Albertes kroppslege oppleving av denne situasjonen; korleis ho kjenner sitt eige hjarte krympe. Varme og kulde er i stor grad knytt til ulike kjensler og stemningar, og vi skal no sjå på nokre gjennomgåande korrelasjonar der varme og kulde konkretiserer til noko meir abstrakt.

4.2.1 Konkretisering av kjensler

Frost og kulde er gjennom heile trilogien assosierte til kjensla av einsemd. I første kapittel var eg inne på Lakoff og Johnson sine teoriar om samanhengar mellom kjensler og omgrep som er knytt til kroppens samspel med verda. Omgrep som kjem frå vår kroppslege interaksjon i det fysiske miljøet kan koplast til kjenslemessige erfaringar (1980, 57). Eg meiner at denne innsikta kan belyse forholdet mellom kulde og einsemd i denne teksten. I følge Lakoff og Johnson skjer slike koplingar fordi kjensleerfaringane ikkje har eit like klart kroppsleg mønster som dei fysiske erfaringane, noko som gjer at dei ikkje er like klart avgrensa. På bakgrunn av dette kan systematiske korrelasjonar mellom kjensler og sanslege erfaringar oppstå. Eg vil freiste å skildre korleis kulde blir brukt for å skildre både fysiske og kjenslemessige erfaringar, då eg meiner at dette pregar språket i så stor grad at det kan vere snakk om den type systematisk korrelasjon som Lakoff og Johnson omtalar. I *Alberte og Jakob* er den metaforiske delen av kulda, som reint fysisk er ein svært (negativt) dominerande miljøfaktor, i stor grad knytt til mora, fru

Selmer, og hennar stemme og blick: “Fru Selmers stemme er svanger med ulykker. Der er en kold ro i den som går Alberte til marg og ben.” (I, 72) I “kamp” med faren er det òg kuldens destruktivitet som pregar skildringa av mora: “Men han [faren] mangler de forgiftede pile, som kommer susende forrædersk fra *kuldens mur* og sitter og dirrer i såret længe efter [utheva her].” (I, 116) Her kan ein sjå kulden som noko vondt og truande, på same måte som kulden i blikket til styrarinna på hotellet i Paris: “Madame derimot hilser påfallende koldt, ser op og ned langs hennes person, fester så blikket på posen hun bærer.” (II, 275) Kulden er truande, og Alberte har problem med å verne seg. Men kulden er ikkje berre ein ytre påverknad. Alberte kan brått *skake av indre frost*, som her då Veigård skal reise: “Det går som frost gjennom Alberte, når hun tenker på, at hun skal bli alene igjen.” (II, 389) Om ein studerer metaforbruken kan ein lese små nyansar, som kan tilføye viktige detaljar. Som døme vil eg sjå på ei scene der Alberte observerer mor si:

Langt borte i det motsatte hjørne, hinsides de sorte silhuetter av midtbordet, lænestolene, fønixen og efeuen sitter mamma og spiller. To stearinlys er tændt på pianoet, og hun ser så liten og så usigelig *ensom* ut derborte i mørket med sit sjal over skuldrene og mellem sine to lys, at noget *smelter* i Alberte. En stor ømhet for mamma flommer op i hende. (I, 116)

Her utløyser inntrykket av mora heilt andre kjensler enn dei reaksjonane som det kalde morsblikket framkallar i Alberte. No er det Alberte som står utanfor og ser, *og noget smelter* i henne. Igjen er det rom for tolking, og igjen er det mange moglege svar, men sikkert er det at teksten formidlar at Alberte oppfattar mor si som både kald og truande, men samstundes som berar av ei einsemd som i blant blir synleg. Kjenner ho seg igjen i mora si einsemd, og ser ho ein samanheng mellom einsemda og den kulden mora utstråler? Vitnar dette om ei nyansering av det biletet Alberte har av fru Selmer? Uansett pregar korrelasjonen mellom einsemd og kulde skildringa av Alberte. Hennar einsemd er knytt til ein kulde som både er konkret og metaforisk. Størst er den då Veigård har reist ifrå henne. Ho står i ein bokhandel og les i ei bok: “Nogen ord i den gjorde ondt i henne, sved som salt i sår.” (II, 399) Orda blir ho ikkje kvitt: “Det nytter ikke å ville late som ingenting. De onde ordene ligger alt som sten i sjelen.” (II, 399) Kjenslene blir skildra i eit fysisk språk, og det konkrete og det abstrakte blir så vevd saman i eitt bilete med kulden som leiemotiv:

En frysning tar henne, slår rå inn gjennom kåpen oppe mellom skuldrene, *en gufs av mørkning og ensom aften*. [...] I en hånd vending er alt tomt, grått, ørkenaktig. Man er atter tatt i nakken av tilværelsen og vergeløs mot den. Med hendene frossent krøket op i ermene skyndter Alberte sig ut av Odèons arkader over mot Luxembourghavens gitter og videre langs det [utheva her]. (II, 399)

Det er særleg formuleringa *en gufs av mørkning og ensom aften* som her er verd å merke seg, då denne knyter *kjensla av kulde* til det fysiske mørke og kalde. Denne metaforikken står i samband med eit haustmotiv der sola er på veg ned:

Überørt av retninger, sentimental og pompier, dør dagen sin stille, naturlige død over plenene. Ute på gaten er den drept av de nytendte lykter. Det lukter stekte kastanjer og råttent løv, bensin, parfyme og rå jord. De siste gladiolus lyser hektisk under buelampene rundt bassenget ved Rue Soufflot. Røde helt ut i stilker og blad, av et dypt, grumset rødt, som stikker voldsomt av mot kronenes klare flammer, ser de ut som blomstret de i raseri og trass i alt. (II, 400)

Her er kontrasten mellom den dagen som *dør* og blomen som *blømer* i *raseri* eit sterkt bilete: Blomen trassar kulden og hausten, og med dette motivet på netthinna går Alberte inn frå den kalde kvelden. Vi får gjennom tilbakeblikk vite at Veigård ikkje har svart på breva hennar, og tankane rundt dette får henne såleis stemt: “Og det onde er der igjen, som en klinge langs ryggraden. Krenkelse og angst kryper sammenslingret som *kolde* ormer gjennom sinnet [utheva her].” (II, 408) Alberte lengtar: “I alle årer banker noget tvingende, en alt omfattende hunger efter *varme* [utheva her].” (II, 408) Ho knyter lengten etter varme til eit minnebilet: “Hun ser en hake, en litt skjev munn, to øine, en hånd, en hatt.” (II, 408) Lengten kan såleis seiast å vere ein lengt etter kjærleik, med varme som metafor. Etter eit opptrinn, der ho får vite at to eldre damer i lengre tid har spionert på henne gjennom nøkkelholet, reiser ein livsvilje seg i Alberte, liknande den ho kjende etter sitt *kalde* møte med havet i *Alberte og Jakob*:

[...] Alberte skjelver plutselig til som av frost. Men inne bak sin stengte dør kjenner hun noget stramme til i sig, en rasende motvilje mot å gå under, forgå i subb, kulde, ensomhet. Innerst i en er den seige sene, som binder en til livet. [...] Den kan formelig blinke til, et hvitt glimt i mørket. Hun fornam det nu. Og hun vil ha varme og gleder og skaffe sig dem, som hun kan.” (II, 422)

Ho vil frå kulden og inn i varmen, frå einsemd til nye gleder. Spørsmålet blir korleis ho realiserer dette. Først freistar ho å skrive, men gjev det opp: “Lammet av det overfladiske, det ensidige og billige i sin egen fremstilling sitter hun der, motløs til marginen, hul av kulde og uduelighet.” (II, 427) Ho fokuserer på eit basalt behov: “Først og fremst må hun ha ordentlig mat.” (II, 427) Med dette som mål vandrar Alberte gjennom kunstnarkvartala på nordre breidd i Paris, og vi kan seie at ho kjempar ein kamp for livet på mange plan. Det er pengar til mat som er hennar medvitne mål, men i følgjande skildring kjem dei andre behova til Alberte tydeleg fram. Teksten skaper eit anna inntrykk: Det er ikkje berre matmangel, men einsemd og mangel på omsorg og menneskeleg varme som får Alberte til å vandre frå hus til hus på ein regnfull og mørk kveld. I Rue Delambre går ho inn i ein liten butikk “hvor hun i årevis har begått sine kulinariske lettsindigheter” (II, 429). Hungeren etter mat blandar seg med tankar om korleis ho har levd livet sitt til no. Ho går vidare, framleis med mat som sitt medvitne mål: “Nu vil hun ha mat. Det forekommer henne, at får hun såsant et par ordentlige måltider i kroppen, [...] så kommer hun vel nogenlunde på rett kjøøl igjen, får mot til å ta fatt, om så på skriveriet.” (II, 431) Alberte er underernært. På menneskeleg kontakt, på varme, på fysisk føde. Ho grip fatt i det mest konkrete behovet, som er behovet for mat. Dette er ein start, eit konstruktivt initiativ, som har sitt opphav i hennar seige vilje til livet. Men kanskje er det einsemda og savnet som er tyngst å bere, for då ho møter den einslege Potter som kjem berande med middagsrestane frå ein middag for òin, vekker dette sterk frykt i Alberte:

Det stikker gjennom Alberte at slik går masser av kvinner i Potters alder, når kvelden kommer. Med hendene sluttet om avfallet fra en ensom, liten husholdning. Hun kjenner sig med ett som en dødsdømt, som får dødsmåten demonstrert for sig. Visne, visne. Som Otilie Weyer hjemme. Som Potter og Stoltz og de gamle tullingene på gangen, der hun bor. En desperasjon reiser sig i henne. (II, 432)

Potter manglar ikkje mat, men metaforikken understrekar korrelasjonen mellom einsemd og svolt: “Potter ser hungrig på Alberte, som fra en lang grå dags ensomhet.” (II, 432) Albertes reaksjon – det at ho så tydeleg reagerer på Potters einsemd, indikerer at det ikkje er behovet for mat som er det sterkaste i Alberte. Men ekspedisjonen held fram med same mål. Ho søker Marusjka i håp om at ho kanskje kan låne henne pengar. Ho får ei klokke som ho kan pante, men følgjande sitat underbyggjer resonnementet om at Alberte har eit

anna behov, som er sterkare enn dei basale behova for mat og varme. Her har Alberte nett forlete Marusjka, som ventar herrebesøk, og høyrer frå trappene at mannen vert lukka inn i det varme rommet til Marusjka:

[H]un hører ham banke på Marusjkas dør, hører et høit og klart: Kom inn. Noget som en krampe rundt hjertet tar Alberte et øieblik, et savn, rasende som sult. Så går hun sin vei med uret, styrter avsted langs våte glinsende fortaug, vel vitende, at hun er ute i siste øieblikk. (II, 436)

Ho kjenner på eit sakn som ho knyter til kjensla av å mangle næring, kjensla av svolt. Her er det ikkje snakk om å vere svolten på mat, men bruken av ordet vitnar om ein samanheng mellom desse kjenslene, ein samanheng som understrekar det usikre i kva Albertes søken er motivert ut ifrå. Kva er det som driv henne? Svolten, kulden, eller *det svoltliknande saknet* og *den kalde kjensla av einsemd*? Ekspedisjonen mislykkast idet ho ikkje får panta klokka før stengetid. Ho fantaserer om ein siste utveg: “Jeg kunde gå ut på gaten. [...] Jeg er min egen, kan gjøre med min kropp hvad jeg vil. Min sjel kommer ingen nær. Jeg kunde gjøre det av *kulde*, av trang til menneskelig *varme* [utheva her].” Men: “Så smelter trossen i henne.” (II, 436) Ho får feber: “Det suser for ørene, hun er kald inni og umotivert varm utenpå.” (II, 437) Varme og kulde vekslar mellom det konkrete og det metaforiske, og det er ikkje alltid lett å skilje. Denne vekslinga lar lesaren ta del i Albertes eiga forvirring.⁵² Ho klarer å setje i gang eit prosjekt for å skaffe seg pengar til mat og varme, men ho klarer ikkje å formulere sine eigne sakn og sorger – den sterke lengten etter kjærleik konkretiserer seg i fysiske behov – i metaforar som kamuflerer kjenslene hennar. Slik blir dei fysiske behova dei mest medvitne og dei lettast handgripelege. Hennar forsøk på å redde seg sjølv endar med at Sivert tek hand om henne. Han er nærast ei personifisering av varmen, med nyinnkjøpt vinterfrakk og omn. Alberte gjev seg over, men vi skjønar at det har sin pris:

⁵² Kjersti Bale tolkar denne ekspedisjonen på liknande måte, men legg ikkje vekt på korleis metaforane er formidlarar av den forvirringa Alberte opplever. Ho knytter denne søken etter å stette fysiske behov til det ho kallar matens symbolverdi – som er knytt til relasjonen mellom Alberte og mora. Vi konkluderer likevel på liknande vis. Bale skriv: “Uten å vite det er det menneskelig varme og ikke mat hun [Alberte] har søkt.” (1989, 44)

Den har fatt i henne, den sterke hånden, hun halvt om halvt har gått og vært redd for. Hun rykker til av det idetsamme, som brente hun sig, noget rives istykker inni henne. Så er det over. Hun trykker hånden. (II, 437)

Igjen ser vi at eit bilete av ei varmekjelde blir brukt i overført tyding – den menneskelege kontakta med Sivert får henne til å rykke til, som om ho hadde brent seg. Men Alberte skyr ikkje den farlege varmen, ho toler å bli brent i metaforisk forstand, slik ho tolte å brenne seg på kaffikanna då ho budde heime. Slik får ho stetta sitt fysiske behov for varme: “En takknemlighet bare for hans nærhet og for varmen som utgår fra ham, fyller Alberte.” (II, 438) At Sivert sine evner til å varme henne berre handlar om fysikk, blir understreka av omnen hans:

Underlig opspilt satt hun nede på divanen, inntullet i Siverts nye vinterfrakk i mangel av morgenkjole, spiste glupsk, talte og lo og hadde hele tiden følelsen av at det egentlig var et annet menneske som satt der, en helt annen person enn den gamle Alberte. [...] Ovnen lyste som den skulde, langt og rødt. (II, 442)

Alberte konstaterer at ho og Sivert er to einsame, innestengde med kvarandre av regnet og mørkret. Ordet *varme* rommar framleis både konkrete og abstrakte storleikar:

Men når Sivert tar henne inntil sig, og *hete* strømmer flyter gjennom henne fra hendene hans, da er de to ensomme, to *forfrosne*, som kryper sammen ved *livsilden* og *varmer sig, så godt de kan*. [...] To fattiges lille *nying* etsteds i uendelighetens mørke. Skulde de ikke få lov til å ha den? En stor godhet for Sivert kommer op i henne, et ønske om å gi og gi igjen. Og skyggen av en skyldfølelse mot ham, som hadde hun meget å gjøre godt igjen. *Varmt og trygt* er det i armen hans, *avstengt fra verden og kulden* [utheva her]. (II, 446)

Det er varmen ho skattar, og skuldkjensla ho har vitnar om kjensla av svik. Sivert har fysisk varme, men Alberte kjenner seg framleis einsam: “Tanken på, at han skal dø engang kommer op i henne. Også hun skal dø. [...] En ensomhetsfølelse uten grenser griper henne. Ansiktet blir vått av tårer. Sivert sover.” (II, 447) Alberte vurderer det som noko naturleg at menneska søker saman for felles varme, men kjensla av svik og einsemd indikerer at det er noko som skurrar mellom Alberte og Sivert. Eit inntrykk som blir forsterka i følgjande scene, der Alberte kommenterer Liesels helse, og reagerer på svaret

Sivert gir: “Hun blir vel bra igjen, sier Sivert. [...] Ordene er ingenting. Men tonen biter sig underlig fast i henne.” (II, 456)

Varmemetaforikken i forholdet til Sivert tyder på at Alberte tek den fysiske varmen til inntekt for at ho har lukkast i å få det som ho ønska seg den kvelden ho bestemte seg for ikkje å forgå: “[...] hun vil ha varme og gleder og skaffe sig dem, som hun kan” (II, 422). Men – var ikkje varmen ein metafor for kjærleik då? Eg meiner at Sandels veksling mellom det konkrete og metaforiske opnar for ei språkleg uvisse som speglar Alberte si eiga uvisse. Kva er varme for Alberte? Alberte sitt handlingsmønster tyder på at ho grip fatt i den konkrete delen av ein metafor. Ho kjenner på ein kulde knytt til einsemd og ein hunger etter kjærleik, men grip fatt i det fysiske; ho evnar å bli varm og mett, ikkje elska, heller ikkje sameint med eit anna menneske. Varmemetaforen styrer henne rett i armene på Sivert med vinterfrakken og den raudlysande omnen.⁵³

4.3 Når livet er ein veg

“Jeg undres på hvor langt de kommer – ?”, spør Borghild Stordal i *Kranes Konditori* (Sandel 2000, 120): “Ja, de i de moderne stykkene. De går alltid tilslutt. Jeg går nå sier de. Ofte har jeg undret på, hvordan de greide sig når de var gått.” Alberte er ein av desse som går sin veg, når lesaren må sleppe henne med blikket. Kanskje vil lesarar av denne trilogien stille seg same spørsmål: korleis vil ho greie seg? Mitt kall er ikkje å svare, men eg vil freiste å kaste lys over denne handlinga, som Sandels litterære figur, Borghild Stordal, framstiller som problematisk i praktisk forstand: “De kan jo ikke bo nordpå ialfall, de må ikke ta hurtigruten. En må ha minst femogsytti kroner. Og for det kommer en bare til Trondheim.” (2000, 120–121) Skriv Sandel seg rett inn i ein konvensjonell tradisjon, då ho lar Alberte gå i – ei symbol(over)metta handling, som ingen, i alle fall ikkje Borghild Stordal trur på? Eller kan vi ved å studere komposisjonens biletspråk i motiv og metaforar finne argument for at Sandel tilfører handlinga noko nytt?

⁵³ Lervik peikar på at Albertes fridom på dette punktet i trilogien blir skildra som ei fråstøytande einsemd, og at ord for pengemangel og kulde blir brukt i overført tyding for å skildre denne einsemda (1977, 93). Eg meiner at ein ved å gå meir i detalj på denne metaforbruken får eit innblikk i korleis språklege verkemiddel får fram ambivalensen til Alberte.

4.3.1 “Veiene til livet ”

I motivanalysen var eg inne på at det i trilogien fins samanhengar mellom topografiske vegmotiv, og metaforar som knyter *liv* og *veg* saman. Vi har sett korleis Alberte utfører aktiviteten å gå, på konkrete vegar. Samstundes reflekterer ho over livet ut ifrå metaforen *livet er ein veg*. Eg meiner at denne metaforen på sett og vis strukturerer Albertes tankar og handlingar, og at den tener som utgangspunkt for dei poetiske metaforane teksten nyttegjer seg. Det vil vere for omfattande å kartlegge alle metaforar som koplar livet til vegmotivet, så metoden blir difor å ta utgangspunkt i nokre sentrale døme, og sjå desse i samheng med motiv og tematikk, for slik å kunne seie noko om korleis metaforane påverkar heilskapen.

I *Alberte og Jakob* lengtar Alberte ut i verda. Ho ser ut på eit landskap i måneskin og tenker: “[...] ligger ikke *veiene til livet* gjemt under sneen som garnender i et nøste? Bare man fandt en ende og fik følge den – [utheva her]” (I, 90) Ho søker etter ein (løynd) veg som fører til livet. Samstundes søker ho, som vi har sett, dei konkrete vegane i landskapet. Ho går, men ho blir verande på same stad: “Hun følger et blått og ensomt spor. Det fører bort fra hverdag og virkelighet. Desværre fører det også tilbake, men da har man ialfald været borte.” (I, 113) Ho veit kva ho egentleg vil: “Bort herfra, ut i verden!” (I, 110) Havet er den einaste vegen som fører ut i verda. Så då Alberte går på sjøen kan dette seiast å vere ei konkret realisering av metaforen om å finne vegen til livet. Dette er den einaste vegen ut, og ho *går* den. Teksten opnar slik for å problematisere denne metaforen, samstundes som metaforen tydeleggjer Albertes oppleving av å vere i ein fastlåst situasjon. Å gå på sjøen vil føre rett i døden, og når Alberte innser dette, ser ho livet i eit nytt lys: “Ett har hun med sig op igjen, livet. Livet, som til enhver tid, selv når det er kummerligst, bærer alle muligheter i sig, som det tørre og uanselige frø gjør det. Ingen ser dem. Men de er der.” (I, 252) Livet er ikkje lenger ein annan stad, livet er her og no. Vi kan tolke det slik at denne metaforen strukturerer Albertes handling. Kanskje kan vi seie at Alberte, ved å handle med utgangspunkt i ein metafor, umedvite problematiserer den metaforiske førestillinga om at ho må finne ein veg til livet? Teksten opnar i alle fall for refleksjon omkring forholdet mellom språklege konstruksjonar og individuelle erfaringar. I neste bok har Alberte funne vegen vekk – til Paris, men har ho funne livet?

4.3.2 “Å gå bakgater”

Når faren og Alberte er ute på sine vandringar i folketomme gater, er dette ei faktisk vandring i bakgater, og Alberte går gjerne bakgater for å kome seg usett ut i naturen. Vidare har bakgatene eit metaforisk potensiale, idet motivet bli knytt til livet i *Alberte og friheten*: “Hun har atter et av sine forborgne jern i ilden, ferdes på en lyssky liten bakvei i livet, har så gjort fra barnsben.” (II, 261) I denne situasjonen er ikkje Alberte på ein lita bakgate i topografien, men snarare i eit fasjonabelt strøk. *Bakgata* er ein metafor som er avleia av den metaforen som er den grunnleggande: *livet er ein veg*. I Paris er Alberte nøgd med “å ikke ligge landfast på et aldeles galt sted” (II, 274), men er framleis søkande: “Andre mennesker har et mål og strever mot det, eller i det minste et arbeide. Deres liv er ikke som en dunkel sti, som slynger sig i mørket utenom dem og som de ikke kan komme sig over på.” (II, 284) Det ho er mest nøgd med, er at ho har kome seg vekk frå heimen, men draumen om det solrike livet på sørlege breiddegrader har ikkje blitt ein realitet. Alberte søker framleis etter noko som ho ikkje veit kva er, og er ikkje ferdig med vandringane i dei konkrete bakgatene. Ho har framleis den same *drivertilbøielighet*, den same sans for den formålsause vandringa, den som alltid fører henne tilbake til utgangspunktet: “Drive, streife omkring, se på, sug i sig, uten annet mål enn å gjøre det.” (II, 293) Dette skurrar i høve til metaforen som strukturerer hennar tankar om at livet bør vere ein veg som fører i ei viss retning. Konsekvensen blir at Alberte opplever livet sitt annleis enn metaforen, og lagar ein eigen metafor for sitt liv – ho er den som ferdast *på bakgater*.

Om vi ser nærare på forholdet mellom desse metaforane, oppdagar vi at metaforen *livet er ein veg* gjer mennesket mindre sjølvstendig; det er vegen som blir styrande. Tenk berre på skilnaden mellom å vandre i eit veglaust terreng og å gå etter ein veg. I terrenget er det eine mennesket priggitt sine eigne sansar og orienteringsevne for å gjere eit vegval som fører i rett lei. Langs ein veg er ein berre avhengig av å vite at vegen endar ved rett mål – så kan ein følge denne vegen blindt. Vegmetaforikken opnar for mange moglege samanhengar og motstridande tankar omkring forholdet mellom Alberte og hennar tankar om kva livet er, hennar måte å leve på, og språket som skildrar livet hennar. Som vi har sett, blir sjølve metaforen eit problem, idet Alberte ikkje får den til å passe med sitt eige liv. Men kvar fører ferdsla *på bakgater* henne?

Det er jo slik at vandringane på stiar og i bygater er knytt til Albertes skiving. I kroppsleg rørsle brukar ho sine eigne sansar – og skaper seg eit inntrykk av det ytre livet, som ho så gjev eit uttrykk – i ord. Felles for vandringa og skrivinga er at begge aktivitetar er utan eit klart formål. Verken vandringane eller skrivinga er metaforiske vegar som fører fram til eit mål. Vandringane er tilfeldige, på kryss og tvers, styrt av intuisjon. Det ho skriv er like lite styrt av eit mål: “Det ser fremmed og ukjennelig ut, høyrer til i en sammenheng, Gud vet i hvilken.” (II, 295) Alberte har dårleg samvit både for lappane og for vandringane, men samstundes kjenner ho på “en ulykkelig svakhet for dette rot av beskrevne blade” (II, 295) Vi kan sjå ein samanheng mellom at ho ikkje klarer å leve i samråd med den strukturerande metaforen om kva livet bør vere, og at ho ikkje meistarar å skrive i samråd med styrande konvensjonar om korleis skrift bør vere. Slik blir begge prosjekt ei metaforisk vandring *på bakgater*, uløyselig knytt til dei konkrete vandringane i desse bakgatene. Men – då Alberte går, med manuskriptet under armen, ut av siste side, er det ikkje ei tilfeldig vandring ho legg ut på. Sjølv om Alberte har trassa metaforen om den eine livsvegen, med sine vandringar *på bakgater*, så har ho skaffa seg ein leveveg. Vegen (livet) har blitt til medan ho har gått (levd). Slik får Alberte sine vilkårlege vandringar sitt forsvar.

4.4 Naturen som vev

Eit merksamt lesarblikk har sikkert sett at mange av metaforane som her får stå fokus, også tidlegare har vore med i lesingane – nærast som statistar. Når eg no har valt å la to metaforar spele hovudrolla i denne analyseakta, har det sin pris – då ein heil del andre kraftfulle metaforar står klare i kulissane. Hadde dei berre fått kome på scena, kunne også dei nyansert og utvida opplevinga. Løysinga har blitt å gi nokre av dei litt scenetid, med det mål at dei ved samhandling kan illustrere litt av Sandels stilistiske styrke.

4.4.1 Sosiale klima

Alberte opplever og tolkar sitt familiære miljø som eit *sosialt klima*, der sanslege erfaringar av vêr, vind og temperatur tener som metaforar. Vêrmetaforikken er særleg tydeleg i familieheimen i *Alberte og Jakob*. Alberte omtalar familielivet som ein “livets seilas” (I, 41), der vêret er ein avgjerande faktor, slik det er for dei verkeleg sjøfarande. Det kan vere “klart vær og vindstille” (I, 40), men i følgjande vurdering av førjulstida er

det andre erfaringar som pregar Albertes langtidsvarsel for kva som vil prege det heimlege klima:

Al livets prosa og kjedsommelighet tårner sig op forut som styggevarsler. De ensomme vandringer, Albertes faste punkter i tilværelsen – den hemmelige og ubegrænsede omgang med kaffekjelen, hendes last og stimulans – svinder ut av sikte som fyr slukkes for den sjøfarende. De daglige stormer kan bli orkaner og den tilstundende høitid en katastrofe, slikt har man sett.
(I, 67)

Metaforane illustrerer Alberte si oppleving av at det er ytre forhold som styrer klimaet i heimen. Ho har inga makt over *daglige stormer*, sjølv om ho kjenner vêrteikna. Heller ikkje vêrteikn gjev sikker informasjon, og ved å overføre vêret til den heimlege sfære, opnar teksten for å sjå Albertes liv like prisgitt ytre krefter som ei skute på havet – dersom stormen kjem er det lite å gjere anna enn å freiste å halde seg flytande. Slik står vêret i samanheng med ein annan sentral metafor; å *gå tilbunns*, som saman *med å være på bunnen* er metaforiske uttrykk som går igjen i trilogien, og som vi altså kan knytte til Albertes heimlege miljø. Det er ofte knytt til fru Selmers blikk, men blir utvida til å omfatte meir sanselege bilete. Eit døme er scena der Alberte freistar å overtale faren til å la henne starte på skulen igjen. Då faren gjev henne avslag i denne saka, legg Alberte fram eit alternativ:

Så hensynsfuldt som mulig erklærer hun: “Da vil jeg søke en post, pappa – ” [...] “Jeg skal si dig, pappa, jeg holder ikke ut at bare gå her og gå i huset – Alberte er på dypet. Det er sagt, det hun i årevis bare har våget tænke. (I, 208)

Risikoen Alberte kjenner på blir knytt til å vere *på dypet*. Metaforbruken utviklar seg, og illustrerer Albertes kjensle av å vere i ein dramatisk situasjon, då ho ytrar:

Når man ikke er pen, får man forsøke at være noget andet – litt flink – *Nu går vandet over hodet på Alberte, bruser hende om ørene*. Det var ikke hun, som med bitter stemme sa de siste ordene, det var en anden. *Men pappa øiner for sit vedkommende land igjen* [utheva her]. (I, 209)

Metaforbruken konkretiserer Alberte sine kjensler, men i samanheng med tematikken – draumen om eit liv utanfor heimen – kan denne havmetaforikken lesast som eit forvarsel

på Albertes forsøk på å ende sitt eige liv i det same element. Havet fungerer såleis både som ein del av topografien, som eit symbolsk ladd motiv, og som utgangspunkt for ein omfattande metaforikk – vevd inn i det større biletet.

Vidare er det verd å merke seg at den geografiske forflyttinga frå ein vêrhard kystby til ein europeisk storby påverkar metaforane i det litterære uttrykket. Storbyens preg av ørken dannar grunnlag for fleire metaforar, som lar kjensler få uttrykk i form av det golde, tørre og livlause. Ein ørken kan i tillegg vere eit aude landskap, og i skildringa av Albertes einsame haust, forlatt av Veigård, er ørkenmetaforane sentrale: “I en hånd vending er alt tomt, grått, ørkenaktig. Man er atter tatt i nakken av tilværelsen og vergeløs mot den.” (II, 399). Lengten etter kjærleik får sitt uttrykk i ein gråt utan tårer: “Hun gråter en ond tåreløs gråt, armodslig og sviende, en grimase bare. En karikatur av den forløsende flom, som spyles sinnet og som man opstår fra, dulmet, kanskje gjenfødd og ny.” (II, 408) Det er først saman med Alphonsine at den sviende gråten blir rensande: “Albertes tårer flyter rikelig” (II, 414).

I *Bare Alberte* er *lufta* viktig, både som ein miljøfaktor, men også i ein metaforbruk som skildrar livsforholda til menneska. Vi har sett at Alberte er glad i den friske havlufta, og at ho mistrivst i byluft. Aller verst er det likevel med den innestengde lufta som pregar soverommet ho må dele med Siverts syster Otilie: “Alt første kvelden kjente Alberte sig underkastet kvelningstortur.” (III, 729) At det handlar om meir enn berre gamledamelukt, kjem tydeleg fram her:

Men når Otilie sitter med sjal over sig i natt-trøje og grå filttøfler ved vinduet, som er hermetisk stengt mot den halvlyse kvelden, leser mumlende, blar og sukker over skriftsted efter skriftsted, kryper Alberte under dynen for ikke å omkomme av åndelig og legemlig beklemmelse. (III, 730)

Det er ikkje berre lufta, men heile stemninga og miljøet som får Alberte til å søke ly under dyna. Luftmangelen er, som i mange andre scener i boka, både konkret og metaforisk. Særleg i samband med Liesel er lufta sentral, med hennar gradvis forverra lungesjukdom som fysisk grunnlag. Sjukdomen, som får si diagnose mot slutten av *Bare Alberte*, har utvikla seg på grunn av den dårlege lufta i atelieret, forårsaka av Eliels leire. Her er det snakk om ein mann som prioriterer kunsten framfor kjærleiken til kvinna, noko som er gjennomført i alt Eliel er og gjer, og det fører til at Liesel tek ein ulovleg abort.

Kunstmaterialet til Eliel, leira, forureinar lufta i heimen deira. Også her er det konkrete berre ein del av den større historia. Liesel sin lengt etter frisk luft tematiserer hennar verkelege lengt – etter ein mann som lar henne puste, som ikkje kveler henne med sitt liv for kunsten. Slik får lufta sin metaforiske kvalitet, som her, i Alberte si vurdering av kva samliv Eliel og Liesel har hatt:

Liesel er sterk på sin måte. Om så bare i sin halsstarrige hengen fast ved Eliel. [...] Med et sluttet uttrykk om den pene munnen som ikke er så rød lenger, men har fått en tendens til å være litt blå, blev hun gående i den klamme atelierluften hos ham, hvad det enn hendte. Det kunde se ut som hadde han til sport å prøve hvor meget hun tålte. En kan nesten si hun tålte alt. Til hun plutselig en dag atter var god nok. For Eliel. Som nå engang er pokker til billedhugger, men ikke videre til menneske. (III, 573)

Her er det snakk om å tole meir enn dårleg luft; her ligg kravet om den frie kjærleiken i lufta, om vi knyttar luft og tematikk i eit bilete, slik teksten opnar for. Døma er mange på denne typen språklege grep, der det konkrete og det som vi berre anar, står saman i metaforar eller i nære språklege relasjonar. Dette opnar for at naturelement sanseleggjer i språk slike signal som vi i vårt vanlege liv gjerne tar inn ordlaust, gjennom det vi med ein konvensjonell metafor kallar sosiale antenner. Språklege uttrykk, som konkretiserer kjensler ved å bruke kvalitetar frå ulike naturfenomen, er gjennomgåande for heile trilogien. Utan å gå i detalj, er det eit mønster i at Albertes kjensler oppfører seg som vatn – det er noko flytande, som kjem i ulike former, som her: “En stor ømhet for mamma flommer op i hende” (I, 116). Vidare er “gråtens dønninger” (I, 22) kjensler som “vælder samtidig op fra sindets dyp” (I, 84) døme på denne type naturmetaforikk, som altså er ein særmerkt del av stilen.

4.4.2 Kjensler i kroppsleg språkdrakt

*Oh you are in my blood like holy wine
and you taste so bitter but you taste so sweet*
Joni Mitchell⁵⁴

Joni Mitchell uttrykker kjensla av forelsking i ein sterk kroppsmetafor, som har noko grunnleggande til felles med Alberte sitt uttrykk for den same kjensla:

⁵⁴ Frå teksten til songen: “A Case of you”, frå albumet *Blue*, 1970.

[H]un lengter efter ham, hver stund han er borte. Han lever i henne, bebor henne. Franskmennene kaller det å ha vedkommende i blodet. Intet kan være sannere. (I, 388)

Det er Veigård som *lever* i Alberte, og vi ser at ho har funne ein metafor i det franske språket som passar hennar kjensler – ein kroppsleg metafor som lar den ein elsker kome heilt inn i eins eige blodomløp. Blodets fysiologiske funksjonar i kroppen er eit sterkt bilete; blodet strøymer gjennom alle våre viktige organ med oksygen til cellene. Å tenke seg at denne prosessen influert av eit anna menneske er fysisk umogleg, men brukt metaforisk fungerer det. Sjølve kjensla av at dei kroppslege grensene mellom to menneske er oppheva er like mogleg som den fysiske realiseringa av metaforen er umogleg: Ingen kan ha eit anna menneske strøymande rundt i kroppen, men ein kan oppleve ei kjensle som stemmer med det språklege uttrykket.

Mange av Alberte sine kjensler kjem til uttrykk ved hjelp av kroppslege metaforar. Her kjem noko av kompleksiteten mellom kropp og språk fram. Ein kroppsmetafor er ikkje det same som sjølve den kroppslege kjensla den skildrar, då vi som nemnt har mange andre typar språklege uttrykk som skildrar kjensler. I Sandels verk er kroppen såleis sentral ikkje berre i Albertes sansing av seg sjølv og verda, men òg i det litterære språket som freistar å uttrykke Albertes indre opplevingar, knytt til det ho sansar, tenker og erfarer. Alberte kan kjenne seg “hudløs” (III, 515), ord kan råke henne som “dolkestøt” (III, 562), og ho kan oppleve at “det blør i henne av anger og sorg” (III, 563). Tre språklege uttrykk som brukar kroppslege metaforar for å skildre kjensler av det vonde slaget. På same måte kjem gode kjensler til uttrykk: “[...] frihetsfølelsen, som i mellem lik en lett rus kan gjøre gangen til enslags dans” (II, 274) Ho får vingar på føtene som lar henne flyge Pierre i møte (III, 686), og når ho så kyssar Pierre er kjensla skildra ein ekstrem kroppsleg metafor: Ho mistar seg sjølv, for så å kome til live igjen: “Hun går under i hvert [kyss] og våkner av hvert som et nytt menneske i en ny verden.” (III, 693) Rees (1997, 219) har peika på at skildringane av Alberte ikkje fokuserer på den fysiske utsjånaden hennar, men at skildringane er prega av abstrakt komposisjon og psykologi – noko som opnar for nye idear om kva ei kvinne kan vere.⁵⁵ Dette blir rekna som eit

⁵⁵ Rees samanliknar den “ansiktsløshet” som kjem til uttrykk ved at Alberte ikkje ser eit tydeleg andlet når ho speglar seg med motiv hos fleire modernistiske malarar, m.a. Vanessa Bells “ansiktsløse portretter” (1997, 219).

modernistisk trekk. Eg meiner at natur- og kroppsmetaforikken underbyggjer denne påstanden, men at det abstrakte kjem til uttrykk gjennom eit språk som er konkret på ein ny måte. Språket gjev oss eit innblikk i Alberte, medan dei andre personane blir tydelege gjennom blikk og kroppsspråk. Oppsummert vil eg seie at Sandels metaforbruk er særmerkt ved at ho i stor grad utnyttar eit sanseleg potensial som ligg i naturen for å skildre det abstrakte, samstundes som ho tematiserer forholdet mellom det konkrete og det abstrakte, mellom det språklege og ein ordlaus kroppsleg kommunikasjon.

4.4.3 Innleiing til ei avslutning

I byrjinga på denne oppgåva presenterte eg trilogien i tråd med det eg oppfattar som den rådande versjonen, slik den kjem til uttrykk i litteraturhistoriene: Det er ei historie om Alberte si utvikling som kvinne og kunstnar, skreiv eg. Når no lesingane er avrunda med metaforane vil eg nyansere denne oppfatninga. Ved å la blikket for naturen styre, har eg fått augene opp for ein tematikk som famnar så mykje vidare enn Alberte. Teksten opnar for refleksjon og filosofering omkring dei komplekse, men likevel allmenne spørsmåla knytt til våre menneskeliv – romet mellom vår individuelle sansing av verda og det språket vi kan uttrykke oss i. Sandels verk tematiserer dette ved å la eit individ stå i sentrum. Alberte går frå å søke sanningar i den ytre naturen og i det konvensjonelle språkets metaforar, til å uttrykke sine eigne erfaringar gjennom å skrive. Skrifta er eit resultat av eiga sansing, noko som lar kroppen stå i sentrum, fordi det er gjennom den ho sansar og gjennom den ho skaper si skrift. Vi får ikkje lese det Albertes skriv, men i forteljinga om henne får vi innsyn i hennar tankar om skriving, innsikter som skaper assosiasjonar til det estetiske produktet som Sandel har skapt med Alberte-trilogien: “[Alberte] kjemper med sproget som med et plastisk materiale, vil tvinge liv frem av det som Eliel gjør det av sin lere. Skjult i de ytre hendelser ligger virkeligheten, ordene man hører er mest maskerte tanker.” (II, 294) Å lese trilogien med vekt på natur, har opna for å sjå korleis Sandel utnyttar språkets materielle kvalitetar ved å skrive i eit konkret og sanseleg språk, der natur i ulike former pregar uttrykket. Slik blir naturtematikken i trilogien interessant på fleire nivå, og Albertes ungdommelege vandringar i naturen, kan i lys av det estetiske uttrykket få spele ei større tematisk rolle: Sandel skriv ikkje vers om *våren*, som den unge Alberte, men har ein stil som i stor grad tek naturen i bruk. Slik blir

det ein dynamikk mellom natur som sanslege inntrykk, og natur som kjem til uttrykk i det språket som skriv fram dette livet – det språket som *er* sjølve dette litterære verket.

Eg vil avslutte med eit tilbakeblikk for å sjå kva dei tre fokusa på natur har ført til av innsikter. Den litterære vandringa nærmar eit endepunkt, og eg vil bruke den siste etappen til å synleggjere eit spor som stendig har kryssa vår veg gjennom teksten – *det blå sporet*.

5. Innblikk – kvar fører det blå sporet?

Hun følger et blått og ensomt spor.
Cora Sandel⁵⁶

Denne vesle setninga illustrerer noko av det særmerkte ved det litterære uttrykket til Cora Sandel. Biletet av det blå og einsame sporet er både konkret og poetisk. Eg ser for meg eit snølandskap som ligg urørt med unntak av det eine sporet, og eg har eit minne om ein blånyanse som kan oppstå i kvit snø. Likevel opnar den blå fargen og den uttrykte einsemda for ei stemning som ikkje berre handlar om skisporet – biletet har eit menneske innanfor rammene. Eit menneske som er i rørsle. Ho er aleine, kanskje einsam. Kanskje kald som den blå fargen. Om vi så ser sitatet i forhold til det større litterære verket, blir nye tematiske og estetiske samanhengar openberra: Alberte si rørsle gjennom landskapet er knytt til gleda ved fysisk utfolding og til sanserike vandringar. Her er den konkrete rørsla knytt til skiporet, som på eit motivplan står i samanheng med dei mange vegane som pregar topografien. Vidare får sporet ein metaforisk dimensjon, som ein del av den utbreidde vegmetaforikken. Språket lar Alberte kome til syne gjennom si rørsle i naturen. Sjølv om ho kunne tenkast å vere det naturlege fokus i biletet, er det ikkje hennar ytre som blir skildra. Slik kan ein studere Sandels stil, med utgangspunkt i små tekstutdrag, og oppdage at hennar mykje omtala sans for detaljar er kombinert med ein særmerkt sans for mønster og samanhengar på ulike nivå i teksten. Når detaljane blir repeterte med små og større forskyvingar oppstår ein dynamikk som opnar for eit større meningspotensiale. Slik får språket nyansar. Slik blir det konkrete poetisk og det poetiske konkret; blåfargen blir einsam og einsemda blå.

Naturen blir ståande som ei kjelde til å skape dette estetiske uttrykket, men må sjåast i samanheng med natursynet som verket som heilskap formidlar. Mi første lesing konkluderte med ei utvikling: Natursynet blir nyansert utan å miste sin grunnleggande positive verdi. Eg meiner at dette er ei forutsetning for at Sandel kan skrive som ho gjer – med det sterke innslaget av natur i det estetiske uttrykket. Ei forkasting av naturkvalitetane ville undergrave den livsverdien eg meiner vi kan erfare gjennom skildringa av Alberte. Som utgangspunkt for å seie noko om verdisyn, vil eg sjå til eit

⁵⁶ I, 113

sitat eg nemnde innleiingsvis: Sandel sine ord om den franske forfattaren Colette, henta frå forordet i *Omstreifersken* (1952):

Hovedtrekk hos Colette er ellers en uforlignelig stil – en av hennes biografer taler treffende om “muskuløs prosa” – og et artisteri som aldri har sitt mål i seg selv. Knapp i beskrivelsen og fåordig, er hun en mester i å la oss fornemme en duft, en smak, en luftning, kjenne tingenes konsistens. Med alle porer elsker hun livet, og kommende tider som vil gjøre seg en idé om hvordan det i smått og stort fortonet seg for oss, vil med utbytte kunne vende seg til Colette. Under alt annet i hennes verk går en dyp understrøm av medfølelse, av respekt for individet og dets frihet, det være menneske eller dyr, av forståelse for og samfølelse med alt levende. (Sandel 1952, 7).

Her blir evna til det sanslege og livfulle i litteraturen framheva ut ifrå eit livssyn som legg vekt på leve med opne sansar og med respekt for alt levande. Menneskekroppen er utgangspunktet for både verdiar og språk: “Med alle porer elsker hun livet”, skriv Sandel og skildrar stilen som “muskuløs prosa”. Slik blir naturen og kroppen framheva som utgangspunkt for litteraturen si evne til å formidle verdiar gjennom språkets materialitet. Men natur og kropp er ikkje nok – medkjensla og respekten for alt levande er grunnleggande, noko Sandel understrekar i det same forordet: “Medfølelsen er overalt hennes sonde, en medfølelsens kommentarløse melankoli.” (1952, 7) I den samanheng blir det å *elske livet med alle porar* noko meir enn eit romantisk livssyn. Eg meiner med utgangspunkt i mine lesingar at Sandel sine ord i stor grad passar på hennar eigen litteratur. Kanskje er dette det næraste vi kan kome ein poetikk, frå ein forfattar som sjeldan uttrykte seg skriftleg gjennom andre medium enn litteraturen.

Litteratur

Primærtekstar

I= Sandel, Cora 2004. *Alberte-trilogien : Alberte og Jakob*. [Oslo], Gyldendal. 15–254.

II= Sandel, Cora 2004. *Alberte-trilogien : Alberte og friheten*. [Oslo], Gyldendal. 255–486.

III= Sandel, Cora 2004. *Alberte-trilogien : Bare Alberte*. [Oslo], Gyldendal. 487–768.

Sandel, Cora 2004. *Alberte-trilogien : Alberte og Jakob : Alberte og friheten : Bare Alberte*. Tekstkritisk utgave, forord og kommentarer ved Nina M. Evensen, 2. oppl. 2005 [Oslo] Gyldendal.

Sandel, Cora 1973. *Barnet som elsket veier*. Tekstene er samlet av Steinar Gimnes. Oslo, Gyldendal.

Sandel, Cora 2000. *Kranes konditori : interiør med figurer*. 7. utg. [Oslo], Gyldendal.

Sandel, Cora 1952. “Forord [til Omstreifersken]”. Colette: *Omstreifersken : roman*. Oslo, Gyldendal, 5–10

NBO (Nasjonalbiblioteket, Oslo)

Ms.fol. 3834: 36 a. Sandel, Cora. “Om Norge”.

Ms.fol. 3834 : 54. Sandel, Cora. “Mit Tromsø”.

Ms. fol. 3834: 57. Sandel, Cora. “Spredte blade”.

Sekundærtekstar

Andersen, Per Thomas 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo, Universitetsforlaget.

Aslaksen, Marit 2000. *Formens fortelling – fortellingens form : om det narrative i Alberte og Jakob av Cora Sandel*. Hovedfagsoppgave, institutt for nordisk og mediefag. Høgskolen i Agder.

Bale, Kjersti 1989. *Friheten som utopi : en analyse av Cora Sandels Alberte-trilogi*. Oslo, Novus.

Benstock, Shari 1987. *Women of the left bank Paris, 1900- 1940*. London, Virago.

- Beyer, Harald 1931. "Cora Sandel: Alberte og friheten". *Bergens Tidende* 28/12.
- Beyer, Harald 1939. *Bergens Tidende*. 30/12.
- Biedermann, Hans 1992. *Symbolleksikon*. Omsett av Finn B. Larsen. Oslo, Cappelen.
- Billing, Anna Carin 2002. "Hvad er sannhet?": studier i Cora Sandels novellistik. Oslo, Solum.
- Bjørkøy, Aasta Marie Bjorvand 2004. "Vandringer gjennom tid og rom med Alberte : Cora Sandels Alberte og friheten i lys av Mikhail Bakthins kronotopbegrep." Sejersted, Jørgen & Eirik Vassenden red.: *Norsk litterær årbok*, Det Norske Samlaget, 157–183
- Bliksrud, Liv 1995. *Natur og normer hos Sigrud Undset*. Oslo, Aschehoug.
- Bliksrud, Liv 2002. "Naturen – et kunstnerisk hovedmotiv". Eriksen, Trond Berg & Øystein Sørensen red.: *Norsk idèhistorie*, 4. Oslo, Aschehoug, 293–328.
- Bliksrud, Liv & Preben Meulengracht Sørensen red. 1997: *Edda*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Caspari, Theodor 1917. *Norsk naturfølelse i det nittende aarhundre*. Kristiania, Aschehoug.
- Colette 1952. *Omstreifersken : roman*. Oversatt og med forord av Cora Sandel. Oslo, Gyldendal.
- C.O.B. 1940. "Den bittra gåvan". *Örebro Dagblad* 26/2.
- Engelstad, Irene & Janneken Øverland 1981. *Frihet til å skrive : artikler om kvinnelitteratur fra Amalie Skram til Cecilie Løveid*. Oslo, Pax.
- Eriksen, Trond Berg & Øystein Sørensen red.: *Norsk idèhistorie*. Oslo, Aschehoug
- Essex, Ruth 1995. *Cora Sandel : seeker of truth*. New York, Peter Lang.
- Evensen, Nina 1999. *Erindringens vev : en studie av fortidsdimensjonens betydning i Cora Sandels Albertetrilogi*. Henning Howlid Wærp red. Tromsø, Universitetet i Tromsø. (*Alberte*. Skriftserie om kvinneforskning utgitt av Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø, 8)
- Fosse, Jon 2004. *Gnostiske essay*. 2. utg. Oslo, Det Norske Samlaget.
- Garborg, Arne 1980. *Artiklar og essay II*. Oslo, Aschehoug.
- Gimnes, Steinar 1973. "Cora Sandel og Tromsø". *Dagbladet* 8/11.

- Gjesdahl, Paul 1939. "Cora Sandels nye roman". *Arbeiderbladet* 28/10.
- Graff, Ola & Mari Karlstad 2004. "...det finnes en sang... : et møte med Kari Bremnes og Mari Boine". Kalstad, Johan Albert red.: *Ottar – Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø Museum – Universitetsmuseet*, 251, 52–63
- Hermansen Pål 1985. *Våre vakreste fjellplanter : form og farge – utbredelse – folketradisjon – medisinsk bruk*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Houm, Philip 1950. *Norges Litteratur : fra 1914 til 1950-årene*. Bull, Francis, Fredrik Paasche, A.H. Winsnes og Philip Houm: *Norsk litteraturhistorie*, 6. Oslo, Aschehoug.
- Ibsen, Henrik 2003. *Ibsens samlede verker*, 3. Oslo, Kagge.
- Jensen, Elisabeth Møller hovedred. 1996. *Nordisk Kvindelitteraturhistorie : vide verden 1900–1960*, 3. København, Rosinante.
- Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth 1998. *Lyriske strukturer : innføring i diktanalyse*. 4. utg. Oslo, Universitetsforlaget.
- Knutsen, Nils Magne red. 2003. *Tromsø forteller*. Oslo, Gyldendal.
- Krog, Helge 1926. "En interessant debut". *Dagbladet* 11/11.
- Krog, Helge 1931. "Cora Sandel". *Dagbladet* 22/12
- Lakoff, George & Mark Johnson 1980. *Metaphors we live by*. Chicago. University of Chicago Press.
- Langballe, Anne M. Hasund 2004. *Bibliografisk standard*. Oslo, Aschehoug. (Ibsen ad notam 1)
- Lervik, Åse Hiorth 1977. *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning : en studie over stil og motiv*. Oslo, Gyldendal.
- Lombnæs, Andreas G. 1997. *Natur/subjekt/språk : lesninger i Olaf Bulls forfatterskap*. Oslo, Universitetsforlaget (Acta Humaniora, 15)
- Lothe, Jakob, Chritian Refsum & Unni Solberg 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, Kunnskapsforlaget.
- Lund, Thure Erik 2000. *Om naturen : essay*. Oslo, Tiden.
- Lærkesen, Ivar, Harald Bache-Wiig & Andreas Lombnæs, red. 1999. *Naturhistorier : naturoppfatning, menneskesyn og poetikk i skandinavisk litteratur*. Oslo, Cappelen Akademisk Forlag. (Landslaget for norskundervisning, 128)

- Mangset, Berit Ryen 1977. *Alberte – fra et kvinnesynspunkt*. Oslo, Novus. (NFS 5)
- Melberg, Arne 2005. *Å reise og skrive : et essay om moderne reiselitteratur*. Oversatt av Trond Haugen. Oslo, Spartacus.
- Merleau-Ponty, Maurice 1994. *Kroppens fenomenologi*. Oversatt til dansk ved Bjørn Nake. Innledning ved Dag Østerberg. Oslo, Pax.
- Munsterhjelm, Ida [1931]. “Två böcker om Alberte”. *Astra*.
- Nilssen, Sven 1926. “Cora Sandel”. *Stavanger Aftenblad* 10/12.
- Nyrnes, Aslaug 2004. “Ei topologisk lesing av Knut Hamsun sin ‘vandrar-trilogi’”. Sejersted, Jørgen & Eirik Vassenden red.: *Norsk litterær årbok*, Det Norske Samlaget, 107–124
- Rees, Ellen 2004. “Gunnar Larsens jakt på det egentlige Norge i romanen *Bull*”. Sejersted, Jørgen & Eirik Vassenden red.: *Norsk litterær årbok*, Det Norske Samlaget, 63–79
- Rees, Ellen 1997. “På spor av modernismen i Cora Sandels Alberte-trilogi”. Bliksrud, Liv & Preben Meulengracht Sørensen red.: *Edda*, Oslo, Universitetsforlaget, 209–220.
- Sejersted, Jørgen & Eirik Vassenden red. 2004. *Norsk litterær årbok*. Oslo, Det Norske Samlaget.
- Selboe, Tone 2003. *Litterære vaganter : byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*. Oslo, Pax.
- Solberg, A. Audhild 2002. *Modernistisk erfaring : ein analyse av moderniteten som motiv i Alberte-trilogien av Cora Sandel*. Hovedoppgåve i nordisk, Universitetet i Oslo.
- Solumsmoen, Odd 1957. *Cora Sandel : en dikter i ånd og sannhet*. Oslo, Aschehoug.
- Storaker, Astrid Johanne 2002. *På vei mot friheten : en studie av Albertes utvikling mot å bli et selvstendig menneske i Cora Sandels roman Alberte og Jakob*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Tromsø.
- Sveen, Karin 2005. *Frokost med fremmede : ei bok om tilhørighet*. Oslo, Oktober.
- Tordsson, Bjørn 1993. *Perspektiv på friluftslivets pedagogikk*. Bø i Telemark. Telemark distrikthøgskole.
- von der Lippe, Fredrik 1939. “Ny Cora Sandel”. *Adresseavisen* 12/10.
- Welty, Eudora 1977. *The eye of the story : selected essays and reviews*. Random House, New York.

Witoszek, Nina 1998. *Norske naturmytologier : fra Edda til økofilosofi*. Oversatt av Toril Hanssen. Oslo, Pax.

Wærp, Henning Howlid 1997. *Diktet natur : natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*. Oslo, Aschehoug.

Wærp, Henning Howlid 2005. "Men mest er det snetykke : det nordliges representasjon i Cora Sandels forfatterskap." Wærp, Henning Howlid red.: *De upåaktede liv : om Cora Sandels forfatterskap*. [Oslo], Unipub.

Wærp, Henning Howlid red. 2005. *De upåaktede liv : om Cora Sandels forfatterskap*. [Oslo], Unipub.

Ørjasæter, Tordis & Jo Ørjasæter 2000. *Nini Roll Anker : en kvinne i tiden*. Oslo, Aschehoug.

Øverland, Janneken 1983. *Cora Sandel om seg selv*. [Oslo], Den norske Bokklubben.

Øverland, Janneken 1995. *Cora Sandel : en biografi*. Oslo, Gyldendal.

Øverland, Janneken 1996. "Det nøgne liv : om Cora Sandel". Jensen, Elisabeth Møller hovedred.: *Nordisk Kvindelitteraturhistorie : vide verden 1900–1960, 3*. København, Rosinante, 319–327.

Øverland, Janneken 2005. "Kolorist og modernist". *Dagbladet* 20/12, 40

Øverås, Tor Eystein 2005. *Til : en litterær reise*. Oslo, Gyldendal.

Aaslestad, Petter 1999. *Narratologi : en innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo, Cappelen Akademisk Forlag.

Samandrag

Masteravhandling
Nordisk Institutt
Universitetet i Bergen
Mai 2006

Student: Irene Hareide

Rettleiar: Pål Bjørby

Tittel: “Hun følger et blått og ensomt spor”

Undertittel: Natur som inntrykk og uttrykk i Cora Sandels Alberte-trilogi

Kapittel 1: Innleiande perspektiv

Introduksjonen inviterer til refleksjon kring omgrepa natur og estetikk, og presenterer mine tre ulike fokus i analysen: Landskapet (kap. 2), naturmotiva (kap.3) og naturmetaforar (kap.4). Vidare ser eg på historisk materiale knytt til forfattarskapen, resepsjonen og tidlegare forskning.

Kapittel 2: Overblikk – liv i landskapet

Her får den ytre naturen fylle blikket – naturlandskapet som eit rom med visse materielle og abstrakte kvalitetar. Å analysere forholdet mellom Alberte og naturen, gjer det mogleg å sjå korleis dette temaet spelar med i den større tematikken i trilogien.

Kapittel 3: Naturmotiva blir zooma inn

Dei fire naturmotiva *månen, havet, vegane* og *menneska*, er alle sentrale i komposisjonen, og eg undersøker korleis dialektikken mellom det einskilde naturmotivet og den større strukturen fungerer i høve til verket som ein heilskap av meining og materialitet.

Kapittel 4: Naturmetaforar – å skode det abstrakte

Eg ser her nærare på nokre utvalde naturmetaforar, og utforskar korleis dei står i samanheng med den større litterære heilskapen. Metaforbruken er særmerkt ved at Sandel utnyttar eit sanseleg potensial frå naturen for å konkretisere det abstrakte.

Kapittel 5: Innblikk – kvar fører det blå sporet?

Som ei avrunding lar eg dei føregåande lesingane tene som eit bakteppe for å seie noko om kva som særmerkjer det litterære uttrykket til Cora Sandel. Lesingane har synt at natur står fram som ei viktig kjelde for å skape det estetiske uttrykket, noko som er knytt til det positive natursynet teksten ber preg av. Det er ein dynamikk mellom natur som sanselege inntrykk, og natur som uttrykk i det språket som *er* dette litterære verket.

