

Paris som ytre og indre landskap

- Byrommet og byens rom hos Colette og Cora Sandel

Solveig Helene Lygren



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

MAHF-LITT

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Høst 2014

Abstract

The French writer Colette (1873 – 1954) was Cora Sandels (1880 – 1974) biggest literary influence. There is clear point of contact between the themes of the writers and their verbal styles, the latter of which is defined by sensuality. Nevertheless, this connection between the two has never been emphasized in literary research. There are significant similarities between the series of novels that mark the beginning of Colette's literary work, the Claudine-novels, and the Alberte Trilogy, which is Sandel's literary breakthrough. In this paper, I will discuss the presentations of the city in Colette's *Claudine à Paris* (1901) and Sandels' *Alberte og friheten* (1931). I will also consider *Claudine à l'école* (1900) and *Alberte og Jakob* (1926), the first novels in the respective series. Through close reading and comparative analysis, I will examine how Colette and Sandel use their characters to depict the city. I will consider whether the authors' descriptions of Paris change in relation to their characters' moves from small towns to the big city and whether the characters' sense of belonging in natural surroundings can be said to be in conflict with modern Paris. Furthermore, I will examine how portrayals of the urban space alternate with portrayals of city rooms. The common thread between all of these analysis is the interaction between external surroundings and the inner conscious and how this interaction shapes the presentation of Paris.

Min veileder, professor Per Buvik, fortjener en særdeles stor takk. Den entusiasmen han har fremvist overfor mitt prosjekt, har gjort at jeg alltid har forlatt kontoret hans med hevet hode og full av arbeidslyst. Takk for gode samtaler, grundige tilbakemeldinger og for å ha presentert meg for forfattere og tanker jeg ikke ville ha vært foruten.

Takk også til Anemari Neple, både for masterworkshops og Sandel-kaffe. Takk til Ingrid Nestås Mathisen for lån av bøker som du snart skal få tilbake. Takk til mine medstudenter for fine år på litteraturvitenskap, og spesielt takk til Live Ø. Danielsen og Erlend Liisberg for støtte i masterperioden. Takk til Inga Nesheim for oppmuntring, avbrekk og hjelp til slikt som litteraturstudenter ikke kan. Takk til Odd og Annike Lygren for alt det andre.

”Et tilflugtsted er det jeg efterlater meg, intet *home*”

- *Omstreifersken (La Vagabonde)*, s 222

Innhold:

1 Innledning	6
1.1 Colette og Cora Sandel	6
1.2 Hva som skal undersøkes	8
1.3 Min tilnærming	9
1.4 Bylitteratur	9
1.5 Paris – den litterære by <i>par excellence</i>	11
1.6 Mannens dominans og kvinnens plass i det litterære bylandskapet	12
2 Colette, Claudine og byen	16
2.1 Colettes forfatterskap	16
2.2 Colette i Norge	18
2.3 Claudine-bøkene	19
2.3.1 Popularité, trivialité, perversité	19
2.3.3 Resymé	21
2.4 Claudine som karakter og forteller	22
2.5 Colettes og Claudines språk	25
2.6 Byerfaring som kriseerfaring	27
2.7 Fra provinsen til Paris	33
2.8 Byens rom	38
2.9 Modernitet og moralisme	42
3 Cora Sandel, Alberte og byen	47
3.1 Cora Sandel og det sandelske språk	47
3.2 Alberte-trilogien	49
3.2.1 Resepsjon	49
3.2.2 Resymé	49
3.3 Den ytre og indre Alberte	51
3.4 Lyse drømmer, mørke omgivelser	55
3.5 Lysets by	59
3.6 Storbyens landskaper	63
3.7 Byens bevegelser	70
3.8 Byens begrensninger	75
4 Sammenlignende og avsluttende refleksjoner	82
4.1 Ifra naturen	82
4.2 Frihetens by?	83
4.3 Byrommet og byens rom	85
4.4 Paris som ytre og indre landskap	86
4.5 En moderne by	88
4.6 Utvikling og desillusjon	89
4.7 Avslutning	91
Litteraturliste	93

1 Innledning

1.1 Colette og Cora Sandel

Jeg samlet kunnskap om henne når og hvor jeg kunde, litt hist, litt her, i stumper og stykker. Det blev lenge et nokså forvirret bilde, rikt på motsetninger, et pussel som ikke riktig vilde gå opp. Det gikk først opp i livets lange løp og ga til slutt en stor og harmonisk, jeg betenker meg ikke på å si vis, personlighet (Øverland 1995: 167).

Dette er Cora Sandels ord om Colette, hennes største litterære forbilde. Til tross for at Sandel ga fra seg en relativt beskjeden mengde informasjon om seg selv og sitt liv til ettertiden, la hun aldri skjul på sin beundring av den franske forfatteren. Colettes betydning for Sandels forfatterskap har også blitt bemerket i resepsjonen av Sandel, og flere har hevdet at Sandel skriver seg inn i en fransk litterær tradisjon heller enn en norsk. I *Norsk litteratur fra 1914 til 1950-årene* skriver Philip Houm:

I grunnen hører hun hjemme i fransk litterær tradisjon snarere enn i norsk; det merkes at fransk kultur omgav henne og virket på henne i de årene da hun utviklet seg til moden kunstner. Som få kan Cora Sandel forene het følelse med fast kontur og knapp og anskuelighet: en ”klassisk” fremstillingskunst der franskmennene kan gi stadige impulser (Houm 1976: 176).

I tillegg skriver han følgende om forbindelsen mellom Sandel og Colette:

Colette – som psykolog langt grunnere enn sin norske kollega – var og er den prosaist hun helst leser; det ligger nær å anta at møtet med Colettes fullendte artistiske form har skjerpet Cora Sandels sans for « le mot propre », hennes evne til å plasere den riktige detalj på den riktige plass. Denne evnen som kan få den tilsynelatende ubetydeligste situasjon til å skjelve av indre liv... (Houm 1976: 176).

Sandels idealisering av Colette får også stor plass i Janneken Øverlands biografi fra 1995:

Den franske mime-artisten og forfatteren Colette ble noe av et ideal for Sara Fabricius i Paris-årene. Som forfatter hadde Colette noe av det den unge forfatteren Cora Sandel strebet etter: et knapt, konsist språk, som likevel kunne gi uttrykk for følelser, og kvinnefigurer i konflikt mellom kjærligheten, ønsket om selvrealisering og andre sterke krefter (Øverland 1995: 165).

Også i Øverlands tidligere biografi om Sandel viser hun til forbindelsen mellom de to forfatterne: ”Svært mye av det hun skrivet om Colette kan i neste omgang karakterisere hennes egne verk. Det er opplagte tematiske berøringspunkter mellom Colettes franske figurer

og den senere Cora Sandels norske” (Øverland 1983: 100). Selv om det i flere sammenhenger har blitt henvist til Colettes påvirkning på Sandel, er det noe som aldri har blitt vektlagt i forskningen. Å lese de to forfatterne i lys av hverandre er likevel utvilsomt på sin plass, for skal en tro Sandel selv, var det nettopp Colette som inspirerte henne til å begynne å skrive: “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” (Sandel sitert i Øverland 1995: 184). Det er lesningen av Colettes roman *La Vagabonde* (1910) Sandel her refererer til, en bok hun senere skulle oversette til norsk, i et forsøk på å få norske lesere til å få øynene opp for Colette. I forordet til oversettelsen (*Omstreifersken*) skriver Sandel følgende:

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 (Colette 1952: 7).

Den stilen Sandel her beskriver, er ikke ulik den hun selv skal komme til å bli kjent for. Som Per Thomas Andersen skriver om Sandel i *Norsk litteraturhistorie*: ”Hun førte et sobert og presist språk, der ikke ett eneste ord virker overflødig, feilplassert eller feilvalgt. Samtidig er fremstillingen så fargerik, nyansert og stemningsfremkallende at man etter å ha lest en Sandel-bok, gjerne forundres over å huske den som en bilde-opplevelse” (Andersen 2001: 385). Sandel besitter i likhet med Colette en sensitivitet for verden og språket som gir seg utslag i et verbalt uttrykk preget av sanselighet. Sandel var ikke like begeistret for den aller tidligste delen av Colettes forfatterskap - romanserien om Claudine, utgitt under pseudonymet til hennes første mann, Willy. Hun mente at det var etter skilsmissen fra Willy at Colette med *La Vagabonde* innledet den produksjonen som gjorde henne til den forfatteren hun skulle bli. Likevel finnes det vesentlige paralleller mellom Claudine-romanene og Sandels trilogi om Alberte, selv om det må bemerkes at mens Alberte-trilogien utgjør høydepunktet i Sandels forfatterskap, er Claudine-bøkene bare begynnelsen på et forfatterskap som siden skal utvikle seg betraktelig. Sandels beskrivelse av Colettes stil er likevel treffende hva angår Claudine-bøkene, og den stilistiske likheten mellom de to forfatterens romanserier er påfallende. Både Claudine og Alberte er utstyrt med det Hamsun kalte en omverdensømfintlighet – en finstemt

sanselighet som kommer til syne i hvordan omgivelsene iverksettes litterært.¹ Struktur og handling i de to romanseriene sammenfaller også i stor grad: Begge følger utviklingen til en ung jente fra provinsen - Claudine fra en fransk landsby, Alberte fra en nordnorsk småby - som reiser til Paris, for der å modnes som menneske på godt og vondt. At jeg ønsker å gjøre en komparativ analyse av verkene til Colette og Sandel har dermed flere årsaker: Colette var Sandels største litterære forbilde, språklig og stilistisk har de to forfatterne mange likhetstrekk, og romanseriene som markerte starten på begges forfatterskap, har noen paralleller som gjør at de nærmest ber om å bli sammenlignet. Sist, men ikke minst: Ingen har lest de to forfatterne i lys av hverandre før.

Av Colette er det de fire bøkene om Claudine, *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902), og *Claudine s'en va* (1903),² som utgjør den aktuelle romanserien; av Sandel er det trilogien om Alberte, bestående av *Alberte og Jakob* (1926), *Alberte og friheten* (1931) og *Bare Alberte* (1939). Det er særlig Colettes og Sandels byfremstillinger i disse romanene jeg finner interessante å se i forhold til hverandre. At det er Paris som er valgt som handlingens omdreiningspunkt i begge romanseriene, er av stor betydning. Byen utgjør ikke bare bakgrunn for handlingen, men blir en bestanddel i handlingens og karakterenes utvikling. Mitt fokus vil være på fremstillingen av Paris, og av den grunn vil jeg hovedsakelig konsentrere meg om de romanene hvor handlingen først og fremst foregår i den franske hovedstaden, altså *Claudine à Paris* og *Alberte og friheten*. Også de følgende romanene har handlingen til dels lagt til Paris, men det er i de romanene hvor det har foregått et oppbrudd *fra* småbyen og en flytting *til* storbyen, at Paris som by mest tydelig står i fokus. Siden overgangen fra småbyen til storbyen er av avgjørende betydning for hvilket Paris som fremstilles, vil det imidlertid også være relevant å ta i betraktning de første romanene i hver av romanseriene, *Claudine à l'école* og *Alberte og Jakob*.

1.2 Hva som skal undersøkes

Jeg vil altså ta for meg Colettes og Sandels Paris-fremstillinger, med vekt på romanene *Claudine à Paris* og *Alberte og friheten*. Begge romanene er bygget opp rundt noen binære motsetningspar som er viktige både for handlingen og for hvordan byen fremstilles. Småbyen i første bind kontrasteres mot storbyen i andre bind, og innad i begge Paris-romanene kontrasteres byrommet ute mot hus- eller hotellrommet inne. Jeg vil derfor først undersøke

¹ I *Litterære Vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* henviser Tone Selboe til dette begrepet,

² Oversatt til norsk blir titlene *Claudine på skolen*, *Claudine i Paris*, *Claudine som gift* og *Claudine drar sin vei*.

hva skiftet av motiv fra småbyen i første bind til storbyen i andre bind har å si for hvilket Paris som fremstilles; deretter vil jeg se på vekslingen mellom fremstillingen av byrommet og byens rom. Hele tiden vil jeg forsøke å vise hvordan det ytre miljø og den indre bevissthet virker sammen, og hvordan dette skaper det bildet av Paris som presenteres. Jeg analyserer verkene hver for seg for å la det særegne ved hvert av dem komme best mulig til sin rett. Avslutningsvis vil jeg se de to romanene i sammenheng, og slik håper jeg å få frem spennvidden mellom de to representasjonene av Paris og likheter og ulikheter mellom dem. Byopplevelsen og karakterenes indre utvikling i byen er nært knyttet til hverandre i begge romanene. Før jeg går i gang med å diskutere byfremstillingen i dem, vil jeg derfor i forbindelse med dem først vie plass til karakterene byen filtreres gjennom, i og med at det er *deres* versjon av Paris vi presenteres for.

1.3 Min tilnærming

Når det gjelder Alberte-trilogien, har jeg valgt å forholde meg til den seneste utgivelsen fra Gyldendal som kom i 2004. Dette er en tekstkritisk utgave basert på førsteutgavene, som inneholder sekvenser som ble sensurert bort under andre verdenskrig. Hva angår Claudine-bøkene, har jeg valgt å forholde meg til hennes samlede verker, *Œuvres I*, utgitt av Claude Pichois i Gallimards Bibliothèque de la Pléiade i 1984. For best mulig tekstflyt, har jeg valgt å sitere fra de svenske oversettelsene som foreligger, og ha de franske sitatene i fotnoter. De svenske oversettelsene kom ut på Bokförlaget Prisma i henholdsvis 1961 (*Claudine i skolan*) og 1962 (*Claudine i Paris*), og er oversatt av Ebba Hellbom. Claudine-bøkene er ikke oversatt til norsk, men alle de fire bøkene ble oversatt til dansk i 1944.

Min viktigste metode er nærlesning av tekstene. Det jeg leter etter, foreligger i tekstene selv, og jeg har i tråd med dette valgt ikke å legge en spesiell teori til grunn for min analyse. Jeg støtter meg imidlertid til tidligere forskning og kritikk, samt til arbeider om byens betydning for og innvirkning på litteraturen.

1.4 Bylitteratur

Siden den moderne storbyens fremvekst på 1800-tallet, har byen dannet selve utgangspunktet for mye av litteraturen, både tematisk og geografisk. Franske 1800-tallsforfattere, som Honoré de Balzac, Émile Zola og Victor Hugo skrev noen av verdenslitteraturens største verk med Paris som utgangspunkt, og hos 1900-tallets store modernister, som James Joyce, Virginia Woolf, Robert Musil, Franz Kafka, Marcel Proust og Rainer Maria Rilke, blir sammenhengen

mellom byutvikling og romanform særlig tydelig (Selboe 2003: 194). Byen har ikke bare vært en forutsetning for mye forfattervirksomhet og mye stor litteratur; byene har også blitt til i menneskers hoder i og med litteraturens fremstilling av dem. Bylitteraturen speiler dermed ikke bare byene og historien, men er med og skaper det bildet som vi har av byene, og skaper slik selv byhistorie (Selboe 2003: 196). Den moderne storbyen har siden den oppstod representert to motstridende ideer: Byen er et sted for frihet og inspirasjon, men også et sted for industrialisering og fremmedgjøring, der individet er ensomt, utrygt og fremmed for seg selv og andre (Klok 2011: 28). Denne ambivalente holdningen er kanskje bylitteraturens fremste kjennetegn.³

I takt med at byen utgjør en stadig viktigere del av litteraturen, har det topografiske stadig blitt mer vektlagt i litterære analyser. Den russiske filosofen Mikhail Bakhtin (1895-1975) var en av de første litteraturteoretikerne som tok for seg rommets og stedets betydning i litteraturen. Ifølge Bakhtin inneholder enhver tekst steder som har en spesiell, strukturerende funksjon for teksten. Disse knutepunktene, av Bakhtin kalt kronotoper,⁴ danner i likhet med motiver betydningsfulle elementer i en litterær tekst. Det som skiller kronotopen fra motivet, er at de er bærende elementer i tekstens struktur: De angir handlingsforløpets rekkefølge og retning, og har dermed også en temporal dimensjon (kronos). I tillegg til at den fungerer som en slags tekstorganisasjon, hevder Bakhtin at kronotopen også kan fungere som genreindikator, ettersom visse steder danner en fast bakgrunn for visse type tekster. Mens den provinsielle småbyen er det vanligste topografiske stedet for 1800-tallsromanen, er metropolen det vanligste for den moderne roman, ifølge Bakhtin.⁵ Siden Bakhtin har stedets betydning spilt en stadig viktigere rolle ved tolkningen av litterære tekster, og rommet og stedet har blitt en egen analysekategori. En kan se denne tendensen som en del av en større ”spatial turn”⁶ som har foregått siden 1960-årene.

³ I *The image of the city in modern literature* (1981) skriver Burton Pike om hvordan ambivalensen og den moderne storbyen er nært forbundet: ”The city as a paved solitude is the modern expression of what seems to have been throughout Western history the most powerful constant associated with the idea of ”city” ambivalence, the inability of strong negative and positive impulses toward a totemic object to resolve themselves” (Pike 1981: xii).

⁴ Bakhtin lånte kronotopetegnelsen fra naturvitenskapen og overførte den til litteraturvitenskapen. Direkte oversatt betyr kronotopen «tidrom» og Bakhtin bruker begrepet for å utforske relasjonen mellom tid og rom i litteraturen.

⁵ Se Bakhtin (1991) og Klok (2011): 28-35.

⁶ Et uttrykk Janke Klok henter fra Laars, Paul van de (2002) ”Stadshistorici en het genderperspectief; een inleiding op het thema vrouwen en de stad” i Marga Altena mfl. (red.) (2002): *Sekse en de city. Vrouwen en de stad in de negentiende eeuw. Jaarboek voor vrouwengeschiedenis*. Amsterdam: Aksant.

1.5 Paris – den litterære by *par excellence*

Europeiske hovedsteder, og særlig Paris, har siden industrialiseringen trukket til seg kunstnere og forfattere fra hele verden. Paris var selve byen fremfor noen; den representerte det moderne, med alt som hørte inn under det. På første halvdel av 1800-tallet steg folketallet i Paris til det tredobbelte, og den senere Baron Georges-Eugène Haussmann fikk i oppdrag av Napoleon III å modernisere byens struktur drastisk. Den nye byen skulle være lysere, renere og åpnere. Slumkvartaler ble ryddet, og brede boulevarder, broer, åpne møteplasser og parker ble anlagt. Slik åpnet bylandskapet seg opp, noe som blant annet gjorde at de forskjellige klassene i samfunnet ble mer synlige for hverandre i bybildet (Andersen 2006: 69). I tillegg vokste alle de tilbud og muligheter frem som vi i dag knytter til den moderne storbyen. Offentlige transportmidler, fortauer og elektrisk gatebelysning gjorde det enkelt å ferdes rundt i byen. Nye underholdnings- og nytelsestilbud førte til at nye livsformer oppstod. Paris ble etter den urbane rekonstruksjonen selve bildet på den moderne storby – en by for massene, hvor alle kunne finne sin plass. Paris var på denne tiden alle byers by – ”et møtested for mennesker uansett bakgrunn, et fristed fra hjemlige restriksjoner både på kunstens og erotikkens område” (Selboe 2003: 13). Walter Benjamin utropte også Paris til ”1800-tallets hovedstad” i sitt ufullendte hovedverk *Das Passagen-Werk*, hvor han forsøkte å lage en historiefilosofisk fremstilling av 1800-tallet, med Paris i sentrum.

Den som fremfor alt har befestet Paris’ posisjon som den litterære og moderne by, er Charles Baudelaire (1821-1867). Baudelaire var en av modernitetens første poetiske representanter og teoretikere, og i hans skrifter fra 1850- og 1860-tallet finner man noen av de viktigste forsøkene på å formulere en modernismens estetikk. Hans tekster har blitt stående som toneangivende for forståelsen av moderniteten. Det er likevel først og fremst som dikter at Baudelaires betydning er enorm, især fordi han gjennom diktningen satte ord på moderniseringen av Paris. I diktsamlingen *Les Fleurs du Mal* (1857) og i prosadiktene *Le Spleen de Paris* (1869) ønsker han å fange og fremvise det skjønne ved det moderne storbylivet. Det skjønne må ikke forstås som noe konstant, men som sammensatt av en evig og en tidsbestemt komponent, altså som en del av den moderne bevegelse. Derfor er det ikke det vakre overklasse-Paris som skildres av Baudelaire, men heller den fattigere og skitnere siden av byen. Baudelaire beundret Paris, men var skeptisk til den utviklingen som fulgte av ”haussmanniseringen”, som han mente gjorde at byen ble transformert til et for rent og geometrisk sted, bestående av identiske, borgerlige hjem. Derfor kretser diktene hans ofte rundt anonymiteten og fremmedgjøringen som følger av moderniseringen.

Siden Baudelaire har Paris blitt stående som den litterære, moderne og frie by *par excellence*. At Paris skulle komme til å bli synonymt med frihet, har flere årsaker. I sin bok *Psychanalyse de Paris* (1953) skriver Frédéric Hoffet følgende:

- Nulle part, disent-ils, on n'est plus libre que dans cette cité. [...] Cette liberté, au demeurant, se retrouve dans toutes les sphères de l'existence. Vous pouvez, à Paris, faire tout ce qui vous plaît sans même susciter l'attention. Vous pouvez vous promener sur les boulevards revêtu d'une tunique hindoue, nu-pieds, ou coiffé d'un chapeau mexicain, sans que qui que ce soit se retourne sur votre passage, occuper une chambre d'hôtel avec deux femmes si cela vous amuse sans que l'on ait même l'idée de s'en étonner. [...] La forme la plus noble de la liberté parisienne est cependant celle qu'elle revêt dans le domaine de l'esprit. [...] Au XVIIIe siècle, c'est de Paris que partit le grand mouvement d'émancipation humaine dont Voltaire était le protagoniste avec Rousseau. L'athéisme y était à la mode quand l'Inquisition sévissait encore. Depuis, cette liberté a non seulement pénétré les esprits : elle est, si l'on peut dire, entrée dans les mœurs. [...] Ainsi vous pouvez émettre à Paris les idées les plus hardies, les opinions les plus extravagantes sans vous faire mal juger ou mal voir. Rien ne choque dans cette ville (Hoffet 1953 : 53-55).

Hoffet setter ord på det noe uhandgripelige frihetsbegrepet som har kommet til å bli uløselig forbundet med Paris, og som er en avgjørende årsak til at det nettopp er her mye av det vi kjenner som bylitteratur oppstår. Ifølge Hoffet gir friheten seg til kjenne på alle områder av tilværelsen i Paris. Her kan en gjøre som en vil uten å tiltrekke seg oppmerksomhet. Den edleste formen for den parisiske frihet er den som eksisterer innen åndslivet, og som er et produkt av opplysningstidens ideer om frigjøring, som nettopp sprang ut av Paris. Siden den gang har frihetsfølelsen satt seg i selve levesettet til pariserne, mener Hoffet – og som resultat har byen blitt stedet hvor en kan presentere de mest dristige og ekstravagante ideer uten å bli dømt for det; i Paris er det ingenting som sjokkerer.

1.6 Mannens dominans og kvinnens plass i det litterære bylandskapet

De som fremfor alt søkte den friheten som Paris på denne tiden representerte var de kvinnelige forfatterne, som dro til Paris for å søke en frihet de ikke hadde i hjemlandet eller på den franske landsbygden. Kvinnene utgjorde en sentral del av det kunstneriske eksilmiljøet som slo rot på Seinens venstre bredd på begynnelsen av 1900-tallet. Likevel er det først og fremst mennene som har blitt stående som de mest markante skikkelsene innenfor dette miljøet, representert ved blant andre amerikanerne Ernest Hemingway og Francis Scott Fitzgerald. Gertrude Stein og Natalie Clifford Barney var også amerikanske forfattere som

holdt til her, og viktige rollefigurer for andre kvinner som kom til Paris for å søke kunstnerisk, intellektuell og seksuell frihet. I tillegg til å skrive holdt de litterære salonger som fungerte samlende for miljøet, og de var begge åpne om sin homoseksuelle legning. Andre kvinnelige forfattere som dro til Paris på første halvdel av 1900-tallet, var blant andre Sylvia Beach, Djuna Barnes og Janet Flanner fra USA, Nancy Cunard, Mina Loy og Renée Vivien fra Storbritannia og Jean Rhys fra de vestindiske øyer. Norske forfattere som Camilla Collett og Sigrid Undset dro også til Paris i kortere perioder, og skrev essays og reisebrev. Paris var det stedet kvinner reiste til for å realisere seg selv og sitt kunstneriske prosjekt, og som et resultat var mye av litteraturen de skrev, påvirket av den byen hvor de skrev den. Jeg vil ikke foreta en grundig gjennomgang av de kvinnelige forfatterne som har skrevet i og om Paris, men poengtere at Sandels og Colettes prosjekter kan ses som en del av en større bevegelse der kvinnelig forfattere fra overalt i verden (ikke minst fra USA og Storbritannia) drar til europeiske storbyer for å utforske sine egne muligheter. Det må likevel påpekes at verken Colette eller Sandel hører helt hjemme i dette bildet. Selv om Colette var en del av de såkalte ”women of the left bank”,⁷ var ikke Paris et sted for flukt og frihet for henne. ”For her, Paris did not represent an escape to a foreign society in the ways that it did for her Anglo-American counterparts, who sought in exile ”the necessary cultural, sexual and personal freedom to explore their creative intuitions”, skriver Isabelle de Courtivron i essayet ”Colette and the Freedom of Paradox” (Courtivron 2003: 55). Sandel, på sin side, var ikke en del av det litterære miljøet da hun bodde i Paris, det var først da hun hadde flyttet fra Paris at hun for alvor begynte å skrive. Likevel kan det være fruktbart å ha kjennskap til denne historiske rammen for å få en forståelse av hvordan Paris fremstilles i de romanene jeg vil diskutere.

Det er ikke mangel på litteratur om kvinners møte med den franske hovedstaden, men i omtaler av storbylitteraturen er kvinnene oftest marginale: ”I den grad kvinnene har vært gitt plass i det etablerte storbybildet, har det ikke i første rekke vært som diktere, men som del av mannens poetiske bytte” (Selboe 2003: 193). At storbylitteraturen ofte har blitt knyttet til mannlige forfattere og romanskikkelser, synes å komme av at flanøren, selve symbolet på det moderne storbymennesket, har blitt ansett som en mannlig skikkelse.⁸

I historiens løp havner den litterære representasjonen av byen sett av kvinnelige forfattere i skyggen av de mannlige forfatternes bidrag. Fra 1980-tallet av vies imidlertid de

⁷ Et uttrykk som brukes om det kvinnelige, kunstneriske eksilmiljøet som holdt til på Seinens venstre bredd på begynnelsen av 1900-tallet. Se for eksempel Benstock, Shari (1987): *Women of the left bank. Paris, 1900-1940*. London: Virago Press.

⁸ Se for eksempel det Baudelaire skriver om flanøren i essayet ”Det moderne livs skjønnhet” i Baudelaire: (2000).

kvinnelige byforfatterne mer oppmerksomhet.⁹ Blant de første som for alvor utforsker kvinnelige forfatteres litterære behandling av byen, er Susan Merrill Squier i essaysamlingen *Women Writers and the City* (1984). Samlingen består av tekster av ulike forfattere om blant andre Marguerite Duras, Virginia Woolf og Doris Lessing. Squiers utgangspunkt er at kvinnelige forfatteres forhold til og fremstilling av byen er vesensforskjellig fra de mannlige:

One reason for the particular significance the city holds for women writers is that, like the novels and poems in which its image appears, the city is a cultural artifact, and woman have always had a problematic relationship to culture itself. Traditionally, women have been excluded from cultural realms, by both biologically based and socially enforced stereotypes. [...] women have traditionally been relegated to pastoral or interior settings, both in life and in literature (Squier 1984: 4).

Squier mener at det kvinnelige blikket på byen er annerledes enn mannens, og at dette har kulturhistoriske årsaker. Kvinnenes byopplevelser skiller seg fra hverandre ved å være enten lystbetonte eller smertefulle, ifølge Squier, og hun mener at dette avhenger av hvorvidt kvinnene får være autonome og får utløp for kreativitet i storbyen. Det er nettopp dette storbyen har mulighet til å tilby kvinnene: ”The city can provide women with space and cultural tools with which to transcend enforced domestic servitude: with ”a room of one’s own”, an education, a job” (Squier 1984: 5). Squier har rett i at (både kvinnelige og mannlige) byopplevelser litterært sett ofte knyttes til kunstnerisk virksomhet. Dette kan ofte være et metaaspekt ved bylitteraturen, som ofte fremstiller en kunstnerisk prosess i storbyen, med det verket vi leser som resultat. I senere tid har det utkommet flere studier som fokuserer på kvinners litterære blikk på byen. Noen av dem er relevante for mine analyser.

Tone Selboes bok *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (2003) analyserer forholdet mellom by, vandring og litterært uttrykk, og ser på hvordan seks kvinnelige forfattere tematiserer dette på ulike måter. Cora Sandel er en av dem, sammen med Camilla Collett, Sigrid Undset, Jean Rhys, Djuna Barnes og Virginia Woolf. Paris fungerer som et felles omdreiningspunkt for alle, bortsett fra for Woolf, som er modernismens London-forfatter fremfor noen. Selboe har avgrenset sitt litterære utvalg ved å utelukke forfattere som ”bare benytter byen som kulisse- sted- og tidskoloritt som enkelt kunne vært erstattet med en annen”. Selboe mener at dette ikke kvalifiserer som bylitteratur, i motsetning til tekster som ”lar byen inngå som uløselig bestanddel i tekstens formelle og innholdsmessige system” (Selboe 2003:198).

⁹ Se Klok (2011): 14. Klok viser blant annet til Squier (1984).

Janke Kloks *Det norske litterære feminapolis* (2011) er blant de nyeste studiene som tar for seg bylitteratur skrevet av kvinner. Ifølge Klok er det forhold at norske kvinnelige forfattere skriver byromaner, aldri noe man fester seg ved i den litteraturhistoriske mottakelsen av tekstene deres. Det er denne observasjonen som er utgangspunktet for hennes studie, hvor hun undersøker den litterære representasjonen av byen hos fire norske kvinnelige forfattere: Amalie Skram, Sigrid Undset, Cora Sandel og Ebba Haslund.

Noen ganger kan slike studier som fokuserer på det spesifikt *kvinnelige* ved en tekst virke mot sin hensikt, ved å forsterke den oppfatningen som rådet den gangen tekstene ble skrevet, om at kvinnelig erfaring ikke hadde relevans for den viktige delen av den litterære allmenheten. Som både Selboe og Klok viser, er det imidlertid mulig å la de litterære aspektene i tekstene stå i fokus og samtidig ta i betraktning at tekstene er skrevet av kvinner. Selv om jeg ikke vil analysere verkene til Colette og Sandel ut fra et kjønnsperspektiv, vil jeg også gi rom for å diskutere kjønnets betydning der det er relevant.

2 Colette, Claudine og byen

2.1 Colettes forfatterskap

”Recount Colette? Interpret her? It is not easy, and may even be impossible: the memory of what you have read slips away from you” (Kristeva 2004: 18). Dette skriver Julia Kristeva i sitt verk om Colette, som er siste bind i trilogien *Female Genius: Life, Madness, Words – Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette*. Med Colette-boken plasserer Kristeva Colette for alvor i den litterære sammenhengen der hun hører hjemme, langt borte fra de trivielle merkelappene som ofte har blitt klistret på henne.¹⁰ Kristeva argumenterer for at Colette oppfant et nytt språk, i den forstand at hun brukte språket på en måte som ikke tidligere var blitt gjort. Ifølge Kristeva er dette språket et uttrykk for en særegen genialitet, men det gjør samtidig verkene hennes vanskelige å fortolke. Kristeva er imidlertid en av dem som på en grundig måte har forsøkt, og dermed bidratt til at Colette har fått en plass både på det litterære parnass og innenfor academia. Slik beskriver hun det nye språket hun mener Colette oppfant:

How to define it? As an intersection between the flesh of a woman and the world’s flesh: Colette interrupts her narrative with reveries, states of mind, ordinary or extreme bodily sensations. [...] After reading Colette, you’re left with a sense of self-evidence that the usual literary criteria fail to capture – she was the first to say so. It’s regrettable, but that’s the way it is (Kristeva 2004: 18).

Når selv Kristeva mener at det kan være en umulig oppgave å fortolke eller gjenfortelle Colettes tekster, fordi de på sett og vis er uhåndgripelige – ”[...] have you really read, or *simply* – let us rather say *strongly*- felt?” (Kristeva 2004: 18) – er det kanskje ikke så rart at byen som motiv hos Colette ikke har blitt studert grundigere. Det betyr dog ikke at det ikke er verdt et forsøk, siden dette motivet er så sentralt i hennes forfatterskap, ikke minst i den tidlige delen av det.

Sidonie-Gabrielle Colette ble født i 1873, i landsbyen Saint-Sauveur-en-Puisaye i Bourgogne. Hun vokste opp i et overklassehjem, hvor hun levde et skjermet liv med foreldre og tre halvsøsken. Som tjuetåring giftet hun seg med den 15 år eldre journalisten og forfatteren Henry Gauthiers-Villars og flyttet til Paris, hvor hun begynte å skrive. Hennes første verker, bøkene om Claudine, ble skrevet på oppfordring av hennes mann, som ønsket seg en roman om en ungpikes skolegang, helst ispedd noen pikante detaljer:

¹⁰ Som psykoanalytiker åpner Kristeva blant annet opp for å lese Colette ut fra dette perspektivet, men tilnærmingen hennes er nyansert og mangfoldig.

J'ai raconté dans *Mes apprentissages* comment, environ deux ans après notre mariage, donc vers 1895, M. Willy me dit un jour: « Vous devriez jeter sur le papier des souvenirs de l'école primaire, je pourrais peut-être en tirer quelque chose... N'ayez pas peur des détails piquants. » Cet homme singulier et encore mal connu, qui signa je ne sais combien de volumes sans en avoir écrit aucun, était constamment à la recherche, pour son industrie littéraire, de talents nouveaux. Rien d'étonnant à ce qu'il ait étendu ses investigations jusqu'à son propre foyer (Colette 1984: 1239).

Først i 1900 utkom romanen, under et av Gauthiers-Villars mange pseudonymer, Willy.¹¹ Det hersker ulike oppfatninger om hvor stor påvirkning Willy hadde på denne og de følgende romanene om Claudine.¹² Det synes imidlertid å være nokså stor enighet om at da Willy hadde oppdaget konens litterære talent, utnyttet han det til det fulle. Som Joanna Richardson skriver i sin biografi om Colette: "Willy was, as usual, ruthless. Confident that he had struck a vein of gold, he locked his wife up for hours at a time in the rue Jacob, to ensure that she continued to write" (Richardson 1983: 16). Selv antydte Colette at påvirkningen Willy hadde på tekstene var nokså betydelig, og senere i forfatterskapet ønsket hun å korrigere inntrykket av Claudine-bøkene ved å tilføye *La Retraite Sentimentale* (1907), som siste bind i serien. De neste bøkene om Claudine, *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage* og *Claudine s'en va*, ble også publisert under pseudonymet Willy, og senere under Colette Willy. Da Colette ble skilt fra Willy etter 13 år og oppdaget at det var forfatter hun selv ville være, gikk hun til søksmål mot eksmannen og krevde rettighetene på Claudine-bøkene. Først med *Lé Blé en herbe* (1923) begynner Colettes verker å bli gitt ut under hennes eget navn. Etter å ha blitt skilt fra sin andre ektemann, Henry de Jouvenel, ender farens etternavn med å bli det navnet Colette bruker i alle sammenhenger. Allerede lenge før hun ble gift hadde hun sluttet å bruke fornavnet sitt, og insisterte på at hun og skolevenninnene skulle kalle hverandre ved deres fars etternavn – *comme des garçons* (Thurman 2001: 10).

Claudine à Paris gjorde suksess også som teaterforestilling, hvor Willy stod for regien. Colette var tidvis selv skuespiller i oppsetningen, noe som forsterket det selvbiografiske preget disse romanene allerede hadde. Claudine-bøkene ble markedsført som autentiske dagbøker, og mange elementer i bøkene er også hentet fra Colettes oppvekst i Saint-Sauveur og hennes modningsår i Paris. Ved å referere til Claudine i åpent

¹¹ Gauthiers-Villars brukte sitt eget navn når han ga ut lærd faglitteratur, mens når han skrev underholdningslitteratur anvendte han et av sine mange pseudonymer – Willy, Jim Smiley, Boris Zichine, Henry Maugis eller Usherette. De fleste av hans verker, som omfatter blant annet sonetter, essays og populære romaner, ble forbedret, eller simpelthen skrevet av andre.

¹² Se Colette (1984): 1241-1242.

selvbiografiske tekster som *La Maison de Claudine* (1922) og *Mes apprentissages (Ce que Claudine n'a pas dit)* (1936), utviskes også skillet mellom forfatter og hovedperson til en viss grad. Dette faktum var Colette bevisst, og hun skulle også bli en pioner innen autofiksjon, hvor forfatter, forteller og hovedperson til en viss grad sidestilles og sammenblandes.¹³ Under teateroppsetningen av romanen ble hovedskuespillerinnen og Colette gitt like klær og hårfrisyrer, og de ble ofte sett sammen offentlig. Slik gled de to kvinnene og den i prinsippet fiktive karakteren Claudine over i hverandre, og det hele syntes å være en bevisst strategi, fra både Colettes og Willys side. Gjennom brev og intervjuer med Colette blir det klart at dette var en måte å skape oppmerksomhet rundt seg selv på, og Colette gikk heller ikke av veien for å bruke skandaler hun havnet i, som markedsføring for å selge bøker. Oppsetningen av *Claudine à l'école* ble starten på en lang teaterkarriere og et varietéliv for Colette, som hele livet kom til å elske livet på scenen og på turné, fylt med kjærlighet, drama og ulike typer forhold og rus. *La Vagabonde*, som Sandel oversatte, vitner om dette livet foran og bak kulissene, på turné, på jernbaner og hoteller. Colette levde et arbeidsomt og produktivt liv, og i løpet av 50 år skrev hun store mengder skjønnlitteratur, erindringer, journalistikk og drama, i tillegg til å være varietéartist og skuespiller. Hun levde et turbulent og utsvevende liv, og la bak seg mange forhold, elskere og elskerinner, og disse erfaringene la grunnlaget for litteraturen hun skapte. I hele sitt forfatterskap utfordret og problematiserte Colette konvensjonelle oppfatninger av kjønn og seksualitet, men uten å assosiere seg med feminisme eller andre ideologiske eller politiske eller retninger. Av denne grunn fremstår Colettes litteratur som noe uforutsigbar – det som holdes opp som en sannhet i et øyeblikk kan i det neste øyeblikk bli snudd på hodet. «J'ai un cœur déraisonnable», mitt hjerte er ufornuftig, skriver Claudine i dagboken sin. Det samme gjelder nok Claudines skaper, og av denne grunn er litteraturen hennes fylt av store spenninger – noe som særlig gir seg til kjenne gjennom Claudine-karakteren.

2.2 Colette i Norge

Bare fem romaner av Colette er oversatt til norsk. Romanene *Chéri* og *Sido* ble utgitt i norsk oversettelse i 1945 og 1946, og i nye utgaver i henholdsvis 1992 og 1993. Cora Sandels oversettelse av *La Vagabonde* kom i 1952, og i 1956 kom en oversettelse av *L'Entrave* ut under tittelen *Lenken*. I 1994 utkom *Katten (La Chatte)* som den foreløpig siste norske

¹³ Se Metz, Madeleine (2011): "Selvscenesettelsens kunst: selvbiografiske elementer i Colettes forfatterskap" i *Bøygen* 4/11.

oversettelsen. At norske forlag har vist relativt liten interesse for Colette, er nok noe av grunnen til at hun ikke har fått en betydelig plass innenfor akademien i vårt land, og som et resultat av det er Colettes posisjon i Norge en svært beskjeden. Sandel skriver i forordet til sin oversettelse at "[...] mitt inntrykk er at den dag i dag ser bare et fåtall i henne hva hun for lengst er, Frankrikes meget store forfatterinne" (Colette 1952: 5). Siden 1950-tallet har Colette til dels befestet sin posisjon som en betydelig forfatter i Frankrike, men i Norge er hun kanskje blitt enda mer usynlig enn før.

2.3 Claudine-bøkene

2.3.1 Popularité, trivialité, perversité

Claudine à l'école ble ingen umiddelbar suksess. Det endret seg imidlertid da Willy fikk noen av sine innflytelsesrike venner til å skrive essays hvor de utropte romanen til et mesterverk. Charles Maurras applauderte det modne språket og stilen, mens Rachilde hyllet Claudine-skikkelsen:

Ja, [Claudine] er en meget spinkel person på femten med sit lange hår ned ad ryggen og næverne på hoften. Og så er hun også en kvinne i puberteten der udskriger alle sine instinkter, sine lyster, sin egensindighet og ... sine forbrydelser! ... Claudine er moderne, hun er lovovertræder, hun er klassisk og hun er dukket op fra evigheden (Rachilde, sitert i Thurman 2001: 138).

Siden fulgte flere etter, og i løpet av et år var det blitt solgt omtrent 350.000 eksemplarer av boken. Ifølge Claude Pichois og Alain Brunet var Claudine-romanene i et kommersielt henseende en av de største, om ikke *den* største, suksessen i fransk litteratur (Pichois og Brunet: 90). De hevder at den første Claudine-boken, da den kommer ut i 1900, representerer en ny og nyskapende tone:

Claudine à l'école fait irruption dans la littérature française alors que s'ouvrent le siècle – si l'on veut bien accepter qu'il s'ouvre en 1900 – et l'Exposition universelle de Paris. La verdeur de la première phrase « Je m'appelle, j'habite Montigny; j'y suis née en 1884; probablement je n'y mourrai pas », tranche sur la grisaille ou le mauve des œuvres de la Décadence et de la littérature « fin de siècle ». Un ton nouveau est trouvé, ou presque trouvé (Pichois og Brunet 1999: 86).

Kristeva mener at denne nye tonen er preget av en autentisitet, og også hun fremhever hvordan romanen skiller seg fra dekadanselitteraturen som preget slutten av 1800-tallet: "[...] the text surprised all the connoisseurs by its authenticity, which contrasted with the decadence

of the age [...]” (Kristeva 2004: 35). Selv om både Pichois, Kristeva og flere har tatt til orde for Colettes og Claudine-bøkernes særegenhet, har det hersket en del motvilje mot å innvie Colette, og spesielt Claudine-bøkene, i en litterær kanon eller i en akademisk kontekst. Som Judith Thurman skriver i sin biografi om Colette:

« Colette, notre plus grand écrivain naturel », kalder Montherlant henne – vores største naturlige forfatter. Men man skal ta seg i agt, når franskmændene beundrer noget for at være naturligt. Det grænser til deres dybeste frygt: at virke latterlig. På en måde var Colettes vitalitet for aggressiv. Hendes måde at tale på var, som hun selv siger, for ”brutal og utvungen”. Og hendes skønlitteratur for populær for kulturpavernes smag (Thurman 2001: 17).

Som følge av bøkernes popularitet og Colettes nyskapende språk, som av noen ble tatt for å være trivielt, ble Claudine-bøkene til en viss grad avskrevet som useriøse. Colette ble også anklaget for å være en ”pervers” forfatter, fordi Claudines forhold til kjønn og seksualitet ble skildret helt upåvirket av rådende moralske konvensjoner i samfunnet. Kristeva hevder at å kalle Colette for en pervers forfatter er å underslå disse bøkernes frigjørende potensiale: ”We would be underestimating the emancipatory and creative scope of these revelations of intimate and social truths if we confined ourselves to calling the author ’perverse’” (Kristeva 2004: 7). Likevel har nok kategoriseringen av Colettes Claudine-bøker som *for* populære, trivielle og perverse hatt sitt å si for at de ikke har den resepsjonshistorien som de burde ha hatt. Dette er noe paradoksalt, ettersom Colette gjennom hele livet tiltrakk seg oppmerksomhet og skriverier i stor grad: ”Whatever Colette did throughout her long life had always attracted publicity and comment, and articles about her are legion. Because she lived so long and so distinguished herself in her unique way, everybody of note in France was forced to speak of her” skriver Margaret Davies i sin bok om Colette. Hun fortsetter: ”Of full-length studies, however there are few. Perhaps the time is not yet ripe for a complete, detailed biography” (Davies 1961: 109). Som alt vist har Claude Pichois, Julia Kristeva og Judith Thurman til en viss grad korrigert dette bildet etter at Davies skrev dette i 1961. Fra 1950-tallet av har det også blitt skrevet en hel del biografier om Colette, særlig på fransk. I forskningssammenheng lider imidlertid Claudine-bøkene fortsatt under den nedvurderingen som har fulgt dem fra starten, og av den grunn finnes det for eksempel ikke studier som spesifikt tar for seg byens betydning i disse.

2.3.3 Resymé

Claudine à l'école handler om Claudine, og hennes siste år på ungdomsskolen i landsbyen Montigny i Nord-Frankrike. Hun har ikke noen mor, og bor derfor sammen med faren, hushjelpen (Mélie) og katten sin (Fanchette). I dagbokform skildres landsbyen, skolen og naturen, hvor Claudine oppholder seg mye, med skarpe observasjoner av og syrlige kommentarer til det hun her er vitne til. Gutter og jenter er atskilt i egne klasser på ulike deler av skolen, og Claudine omgås av den grunn stort sett jenter. Hun later imidlertid ikke til å savne nærvær av gutter på egen alder, tvert imot fascineres hun i langt større grad av skolevenninnenes skjønnhet. Hun prøver ut sin overlegenhet og erotiske lettsindighet på disse, om enn i ganske uskyldig grad. Spesielt den yngre venninnen Luce vekker en fysisk vellyst i Claudine, men når Luce blir for oppslukt og oppofrende overfor henne, støter hun henne fra seg. Når Claudine en sjelden gang er vitne til mannlig begjær, vekker dette forakt og avsky i henne. Hun er dog ikke fastlåst i noe bevisst kjønnsmonster, og lengter derfor tidvis etter å være objekt også for mannens begjær.

I 1901 utkom den andre boken om Claudine, denne gangen med handlingen lagt til Paris, hvorav tittelen *Claudine à Paris*. Etter å ha avsluttet skolegangen drar Claudine hit, ikke av egen fri vilje, men på grunn av farens arbeid – en vitenskapelig undersøkelse av sneglene i Bourgogne. Handlingen starter idet Claudine tar fatt på dagbokskrivningen igjen, etter å ha latt være å skrive i flere måneder. Det viser seg at hun siden ankomsten i Paris har vært syk; hun har hatt en nervesykdom hvis årsak er ukjent. Den kobles noe vagt til den negative erfaringen som møtet med storbyen er for henne. Da hun begynner på dagbokskrivningen igjen, og handlingen tar til, er hun blitt bedre, men fortsatt holder hun seg mye innendørs. Gradvis opplever hun mer av Paris, om enn bare i form av byens lyder som trenger gjennom vinduet, før hun drar ut på stadig lengre utflukter. Gjennomgående er det likevel vel så mye et innendørs Paris som fremstilles, som et utendørs. Claudine gjør så å si ingenting i Paris, og har dermed ikke en omgangskrets slik hun er vant med fra Montigny. Farens søster bor imidlertid i byen, og Claudine må be faren om å kontakte henne, ettersom dette ikke er noe han selv tar initiativ til. Etter å ha blitt introdusert til tanten (Tante Cœur), hennes sønn (Renaud) og hennes barnebarn (Marcel), er det stort sett disse Claudine forholder seg til i Paris. Først er det hennes vakre og feminine nevø Marcel hun blir kjent med, deretter er det hans far hun lar seg tiltrekke av, og til slutt gifter seg med. Renaud forelsker seg i Claudines ville ungdom og skjønnhet, hennes dyriske ynde og hennes åpenhjertige vidd. Claudine på sin side blir forelsket i Renauds faderlige ømhet (Thurman 2001: 146). Renaud

introduserer Claudine for et Paris og et liv hun ikke tidligere har hatt kjennskap til, bestående av kulturliv i form av sene kvelder på teater og restauranter, hvor hun møter mange innflytelsesrike mennesker. Romanen ender idet Claudine gifter seg med sin betraktelig eldre fetter (som hun anser som en onkel), og neste bind i serien har tittel deretter: *Claudine en ménage*.

2.4 Claudine som karakter og forteller

Med sine 15 år er Claudine-karakteren den første tenåringspiken i litteraturen i det 20. århundret (Thurman 2001: 9), og hun er ingen hvilken som helst tenåringspike. Claudine er lite farget av sin patriarkalske samtid; tvert imot er hun frigjort og selvstendig, med mange bemerkelsesverdige karaktertrekk som vakte oppsikt. Slik beskriver Willy henne i forordet til *Claudine à l'école*:

Sauvageonne, elle a la spontanéité inconsciente d'un jeune animal souple qui mordille sans méchanceté et câline sans penser à mal : cette gamine qui, sans doute, n'a pas été élevée dans les bons principes, mais non plus dans les mauvais, car elle n'en reçut aucun, cette petite Claudine qui est presque l'enfant de la Nature – ô Rousseau ! – m'apparaît, ma foi, quasi innocente en sa perversité ingénue. Et j'emploie à regret ce mot de « perversité » qui trahit ma pensée – hélas ! notre langue française, si riche, ne comporte point de vocable qui convienne au cas spécial de Claudine – puisque, précisément, je tiens qu'on ne trouve nul vic réfléchi en cette fillette moins immorale que, si l'on peut dire, « a-morale » (Colette 1984 : 4-5).

Willy hevder at Claudines karaktertrekk er så særegne at det ikke finnes dekkende ord på fransk for å beskrive henne. Hun er et barn av naturen, preget av en villskap og spontanitet som knytter henne til det dyriske. Han hyller hennes ”uskyldige perversitet” – og den sammensetningen av motstridende egenskaper han her viser til er definerende for Claudines personlighet. Claudine innehar en dobbelthet – på den ene siden er hun i kraft av sin landlige tilhørighet og sitt naturlige utseende preget av uskyld, på den andre siden har hun en seksuelt åpen og utforskende side. Disse to sidene er ikke nødvendigvis motsetninger, tvert imot kjennetegner denne sammenkoblingen Lolita-skikkelsen slik den senere skal bli kjent gjennom Vladimir Nabokov. En kan se Claudine-karakteren som en forløper til denne skikkelsen, hennes (seksuelle) kraft består i at hun på samme tid er både ”tomboy” og

nymfe.¹⁴ Følgende sitat fra en ny, ung lærer på skolen til Claudine er treffende hva angår hennes doble fremtoning:

Och man kan inte precis påstå att hon lyckas undgå uppmärksamhet heller, med det där håret som ringlar sig runt omkring henne och sina bruna spelande ögon. Vet ni, mon cher, jag tror att den där ungen är mera kunnig i saker som inte står på skolschemat än i geografi till exempel! (Colette 1961: 28).¹⁵

Claudine får stadig tilbakemeldinger om at væremåten hennes er på kanten av det som oppfattes som normalt, både av jevnaldrende: ”-Ni är en smula tokig, Claudine, jag börjar förstå att det är sant som de säger!” (Colette 1961: 16-17)¹⁶ og av voksne: ”- Mitt kära barn, ni är en smula tokig, men så underhållande” (Colette 1961: 156)¹⁷. På denne tiden ble galskap forbundet nettopp med en slik type grenseoverskridelse som Claudine representerer når det gjelder kjønn og seksualitet.¹⁸ Claudine-bøkene skilte seg ut i sin samtid, ved å fremvise en annen side av den kvinnelige erotikken enn den vanlige, undertrykte, en side som gjerne var forbundet med skam. Colette viser frem denne andre kvinnelige seksualiteten gjennom Claudine-karakteren, som ikke er redd for å uttrykke nytelse, men som heller ikke undertrykker sin engstelse knyttet til kjønn og seksualitet. At andre oppfatter henne som ”gal”, er Claudine selv helt uanfektet av, noe som henger sammen med at det til en viss grad blir oppfattet som en kvalitet der hun kommer fra. Av voksne oppfattes hun som forfriskende, mens hun er et forbilde for sine jevnaldrende, som på sett og vis er henne underlegne, og som lar seg fascinere av hennes væremåte, utseende og taleevner. I Montigny kan Claudine derfor være seg selv fullt og helt og ha fullstendig kontroll over det som omgir henne.

Sin unge alder til tross er Claudine seg svært bevisst den friheten hjemstedet tilbyr henne, og som hun vet at hun ikke kunne ha opplevd noe annet sted. Fordi denne friheten er livsviktig for henne, vil hun ikke forlate Montigny:

Själv befinner jag mig i denne besynnerliga miljö därför att jag inte vill lämna Montigny. Om jag hade en mamma, så vet jag nog att hon inte skulle låta mig vara kvar här ett dygn till, men pappa han ser ingenting, han låter mig vara och bryr sig

¹⁴ Isabelle de Courtivron hevder at Colette dyrker denne tosidigheten gjennom hele Claudine-serien. Se Courtivron (2003): 58.

¹⁵ « Et elle n'est pas pour passer inaperçue, avec ses cheveux qui roulent sur ses épaules et partout autout d'elle; et des yeux bruns d'une malice! Mon cher, je crois que cette enfant sait plus de choses qu'elle devrait ignorer que de géographie! » (Colette 1984: 30).

¹⁶ « Vous êtes un peu folle, Claudine, je commence à le croire, on le l'a tant dit! » (Colette 1984: 19).

¹⁷ « -Mon enfant, vous êtes un peu folle, mais je me délasse avec vous » (Colette 1984: 158).

¹⁸ Se for eksempel s. 104-105 i Felman, Shoshanna (1993): ”Kvinner og galskap”. Overs. av Camilla Frølich. I Iversen, Irene (2002): *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax Forlag A/S.

bara om sina experiment, han anar inte att jag skulle kunna få en bättre oppfostran i ett kloster eller ett gymnasium någonstans. Och der är ingen risk att jag blir den som låter honom ana det heller (Colette 1961: 8).¹⁹

Claudine er egentlig for begavet for den lille landsbyskolen hun går på, og hun er, i motsetning til sin far, klar over dette faktum, samt at hun har andre muligheter. Likevel blir hun værende på den gamle skolen, i frykt for å bli frarøvet friheten sin et annet sted. Behovet for å være fri synes å ha ligget instinktivt i Claudine helt fra barndommen av. Da hun som barn ble forsøkt sendt på internatskole, følte hun seg som en fugl i bur, og måtte til slutt slippes fri:

Allt som legger minsta hämsko på min frihet gör mig rasande. Jag tappar allt förnuft om någon försöker låsa in mig. Som barn kunde jag aldrig sättas i pension, därför att jag fick utbrott och anfall bara jag tänkta på att jag inte fick gå utanför portarna. Två försök gjordes, jag var nio år. Båda gångerna sprang jag första kvällen fram til fönstret som en instängd fågel, jag revs och bets och skrek tills jag föll om kull av utmattning. De måste ta mig därifrån och sätta mig i den här otroliga skolan i Montigny, därför att det är den enda skola jag kan stå ut med. Där känner jag mig inte fången, och så får jag åtminstone vara hemma på nätterna och sova i min egen säng (Colette 1961: 125).²⁰

Når hun senere befinner seg i Paris blir hennes vilterhet oppfattet som en mer primitiv egenskap. Mens hun fremstår naturlig i Montigny, fremstår hun som heller usivilisert i Paris, blant annet for sin tante: ”- Claudine, säger Marcel och vaknar opp, mormor tycker allt att ni är bra vildvuxen” (Colette 1962: 91).²¹ I Paris blir Claudine selv også mer oppmerksom på hvordan andre ser på henne, hvorpå hennes selvbevissthet øker.

En finner gjenklang av Claudines karaktertrekk i selve fortellerstilen, som delvis har den naturlige forklaring at romanene er skrevet i dagbokform. Claudines naturlige iboende selvsikkerhet kan spores i måten hun presenterer det hun oppfatter som virkeligheten på. I *Claudine à l'école* skildres landsbyen og omgivelsene inngående, men det er Claudines *versjon* av Montigny en presenteres for. En finner tidlig

¹⁹ « Moi, je me trouve dans ce milieu étrange parce que je ne veux pas quitter Montigny; si j'avais une maman, je sais bien qu'elle ne me laisserait pas vingt-quatre heures ici, mais papa, lui, ne voit rien, ne s'occupe pas de moi, tout à ses travaux, et ne s' imagine pas que je pourrais être plus convenablement élevée dans un couvent ou dans un lycée quelconque. Pas de danger que je lui ouvre les yeux! » (Colette 1984: 10).

²⁰ « Tout ce qui ressemble à un emprisonnement me rend enragée ; je perds la tête, sitôt qu'on m'enferme. (On n'a jamais pu me mettre en pension, gamine, parce que des pâmoisons de rage me prenaient à sentir qu'on me défendait de franchir la porte. On a essayé deux fois ; j'avais neuf ans ; les deux fois, dès le premier soir, j'ai couru aux fenêtres comme un oiseau stupide, j'ai crié, mordu, griffé, je suis tombée suffoquée. A la fallu me remettre en liberté, et je n'ai pu ”durer” que dans cette invraisemblable école de Montigny, parce que là, au moins, je ne me sentais pas ”prise”, et je couchais dans mon lit, chez nous.) » (Colette 1984 : 126).

²¹ « Claudine, dit Marcel qui s'éveille, ma grand-mère vous trouve bien sauvage » (Colette 1984 :304).

frempek om at skildringene av omgivelsene vil være subjektive, farget av Claudines mentalitet:

I min "Handbok i geografi, Frankrikes departement", heter det: "Montigny-en-Fresnois, vacker liten stad med 1 950 invånere, byggd i halvcirkelformiga avsatser på slutningen kring en krök av floden Thaize. Minnesmärken: ett välbevarat saracenskt befästningstorn..." Jag har aldrig kunnat få ut någonting av sådana där beskrivningar. [...] "halvcirkelformiga avsatser"! Det kan jag inte förstå. Såvitt jag kan se är det klungor av hus som hållar på att hasa ner från toppen av kullen till botten av dalen (Colette 1961: 5).²²

Claudine mener at virkeligheten slik hun oppfatter den gjennom sin persepsjon, er sannere enn den som for eksempel er beskrevet i geografibøkene. Slik kan en ane at de senere skildringene av Paris også vil være subjektive, sanselige og derfor kanskje upålitelige i henhold til de objektive forhold. Den Claudine vi møter i Montigny er imidlertid en *oppriktig* forteller, i den forstand at historien er fortalt fra den "naives" synsvinkel, en ung, men bevisst jente som ennå ikke har begynt å forstille seg.

2.5 Colettes og Claudines språk

Claudines naturtilhørighet, sanselighet og vitalitet kommer til uttrykk i selve språket i romanen, som er naturlig og utvungent som Claudine selv. Colettes språk er også hennes fremste kjennetegn - et kroppslig og vitalt språk, hvor ordene nærmest danner en fysisk rytme:

Colette found a language to express a strange osmosis between her sensations, her desires, her anxieties – those "pleasures thoughtlessly called physical" – and the infiniteness of the world, the blossoming of flowers, the rippling of beasts, sublime apparitions, contagious monsters. That language transcends her presence as a woman of her century – vagabond or shackled, free, cruel, or compassionate. The style embraces her rural roots and her Burgundian accent, while at the same time giving them a lightness through an alchemy that still remains mysterious to us (Kristeva 2004: 2).

²² « Mon Manuel de géographie départementale s'exprime ainsi: "Montigny-en-Fresnois, jolie petite ville de 1 950 habitants, construite en amphithéâtre sur la Thaize, on y admire une tour sarrasine bien conservée..." Moi, ça ne me dit rien du tout, ces descriptions-là ! [...] Montigny construit « en amphithéâtre » ? Non, je ne le vois pas ainsi ; à ma manière, c'est des maisons qui dégringolent, depuis le haut de la colline jusqu'en bas de la vallée [...] » (Colette 1984: 7).

Mens Kristeva hevder at det er Colette som oppfinner et nytt, kroppslig språk, er Mikhail Bakhtins oppfatning at et slikt fysisk språk er selve kjennetegnet på den moderne romanen. Ifølge Bakhtin representerer François Rabelais' roman *Gargantua og Pantagruel* det første konsekvente forsøk på å skape et helt verdensbilde rundt menneskets fysiske kropp, eller mer eksakt, rundt mennesket som fysisk kropp: "Verden forstås ut fra dens fysiske kontrakt med vår kropp. Tids- og romforståelsen er knyttet til menneskekroppens prosesser og realiseringsformer" (Bakhtin 2003: 25). Bakhtin hevder at Rabelais skapte et nytt verdensbilde som tilsvarte den nye virkeligheten, med utgangspunkt i menneskets fysiske kropp, og hvordan kroppen fysisk opplever en konkret verden. Nå ble riktignok Rabelais' roman skrevet i renessansen, og med moderne mener Bakhtin resultatet av det paradigmeskiftet som finner sted mellom middelalder og renessanse. Likevel er det relevant i denne sammenheng, ettersom Bakhtin mener at Rabelais' språk reflekterer en ny verdensforståelse, slik Kristeva mener om Colettes språk. Kristeva, som for øvrig introduserte Bakhtin i Frankrike i 1967, mener Colette er det kroppslige språkets forfatter fremfor noen.

Kristeva hevder at Colettes vitale språk delvis er et resultat av hennes landlige røtter og burgundiske dialekt. Vi kan finne igjen det samme hos Claudine-karakteren, som fastholder på sin dialekt i Paris, hvor den i kombinasjon med Claudines generelle løssluppenhet oppfattes som noe grov:

Mitt fria språk i ett dylikt ämne generer honom synbart. Jag börjar skratta och han tittar på mig chockerat.

-Tycker ni att jag pratar om opassande saker. På landet ser ni, där får man vara med om väldigt snabba bröllop för kor, hundar och getter och katter, så at... därborta är sådant inte alls opassande (Colette 1962: 42).²³

Selv holder Claudine dialekten sin høyt, delvis fordi den representerer Montigny, naturen og dermed noe autentisk. Da hun møter igjen Luce fra Montigny, som har blitt en velstående bypike i stedet for en fattig landsbypike etter å ha giftet seg med en rik onkel, gleder hun seg over at venninnen i det minste har beholdt dialekten sin. Denne står i kontrast til alt det nye og stilrene ved henne: "Jag älskar de där landsortsvändingarna. Tillsammans med hennes chica kläder "tar mig" bondmålet en kontrast!" (Colette 1962: 98).²⁴ Claudine beholder sin egen

²³ « Ma liberté à parler de ces choses le gêne visiblement. Je me mets à rire et il me regarde, avec une petite mine choquée.) "Vous me regardez, parce que je ne parle pas convenablement? C'est que là-bas, à la campagne, on assiste tous les jours à des épousailles très rapides de vaches, de chiens et de chèvres, et de chats, donc! Là-bas, ce n'est pas inconvenant" » (Colette 1984: 257).

²⁴ « J'adore ces tournures locales. Contrastant avec le costume chic, l'accent de terroir vous prend un relief! » (Colette 1984: 311).

dialekt gjennom romanen, og den kontrasteres stadig med Paris-målet, som blant annet Marcel identifiseres med:

- Gröna... vadå?
- “Stumpar”; det är ett ord från Fresnois, tillägger jag icke utan stolthet.
- Ah! Från Montigny! Inte så illa. Grrröna stumparr, upprepar han retsamt med rullande r.
- Jag förbjuder er att apa efter mig. Om ni tror att det är mera elegant med era harklande parisiske r, som låter som när man gurglar sig...! (Colette 1962: 35).²⁵

Claudines forakt for Paris-dialekten blir en del av en større skepsis mot alt det Paris representerer. Samspillet av ulike dialekter får også den funksjonen at en flerspråklighet kommer til uttrykk i romanen, slik uttrykket brukes av Bakhtin. Bakhtin hevdet at den flerspråklige bevisstheten er et av de grunnleggende strukturelle særtrekkene ved romanen som genre. Ifølge Bakhtin etablerte romanen med sin flerspråklighet helt nye relasjoner mellom språk og gjenstand, eller mellom språket og den virkelige verden. Med sitt sanselige og på et vis uventede språk kan Colette ses på som en av de fremste representantene for en slik ny måte å bruke språket på.

2.6 Byerfaring som kriseerfaring

Claudine har allerede bodd i Paris en stund da *Claudine à Paris* åpner, og slik oppsummerer hun reisen til og møtet med byen:

Resan, framkomsten og början på innflytningen förlorar sig i ett töcken av förtvivlan. Den mörka våningen mellan två gårdar på denna trista och påvra Rue Jacob försatte mig i ett tillstånd av förlamande sorg. Orörlig satt jag och såg på hur boklårarna bars in och sedan möblerna som såg alldeles bortkomna ut. Jag såg hur pappa upprymd och beställsam spikade upp hyllor och flyttade sin skrivklaff från ena hörne til det andra, medan han med hög röst prisade våningens förträffliga läge: ”Sorbonne är nästan i samma hus, biblioteket ett stenkast härifrån!” Jag hörde Mélie gnälla över att köket var så litet – det ligger på andra sidan farstun men är i alla fall ett av de vackraste rummen i våningen – och jag led av att hon under förevändning att innflytningen var havfärdig och tog lång tid – att svälja. En enda tanke rörde sig i mitt huvud: ”Hur är det möjligt att det är jag som sitter här?” (Colette 1962: 11).²⁶

²⁵ « - En quoi... vertes? – En “talles”; c’est un mot fresnois, ajouté-je avec une certaine fierté. – Ah! c’est un mot de Montigny? Pas banal! “Des talles verrrtes”, répète-t-il, taquin, en roulant l’r. – Je vous défends de m’écharner! Si vous croyez que c’est plus élégant votre r parisien qu’on grasseye du fond de la gorge, comme un gargarisme! » (Colette 1984: 251).

²⁶ « Le voyage, l’arrivée, le commencement de l’installation se perdent dans une brume de détresse. L’appartement sombre, entre deux cours, de cette rue Jacob sale et pauvre, me laissa dans une torpeur navrée. Sans bouger, je vis arriver, une à une, les caisses de livres, puis les meubles dépaysés; je vis papa, excité et

Den vitaliteten som preger Claudine i første bind, synes å være forduftet i Paris, hvor hun fra første stund preges av sorg, fortvilelse og motløshet. Hun har dog beholdt staheten sin, og nekter derfor å gå utenfor døren. I ti dager stenger hun seg inne på trass, helt til hun får en form for nervesammenbrudd som gjør at hun blir sengeliggende i månedsvis. Hun blir diagnostisert med hjernefeber, som særlig i den viktorianske litteraturen betegner en (potensielt dødelig) sykdom, som følger av et større emosjonelt sjokk. Slik blir det tidlig klart at Claudines erfaring av storbyen er en form for kriseerfaring. Claudine forblir syk i månedsvis, og samtidig nedsunken i det hun omtaler som ”en svart natt” (Colette 1962: 11) eller «une nuit lamentable» (Colette 1984: 227), hvilket vitner om en gryende melankoli i møtet med storbyen. Melankolien har siden antikken blitt ansett som et dialektisk fenomen – en dobbelhet i selvet som det stadig blir mer åpenbart at Claudine besitter. Likevel har Claudines følelsesmessige reaksjon og vedvarende tilstand i Paris kanskje mer til felles med sorgen enn melankolien, om en forholder seg til Freuds adskillelse av de to tilstandene. I ”Trauer und Melancholie” (1927) skiller Freud mellom sorg som en normal og melankoli som en patologisk tapsreaksjon:

Sorg er reaksjon på et tap av en elsket person, en abstraksjon som har tatt en slik persons plass, et ideal, hjemland (jf. nostalgi), frihet osv. Symptomer på sorg er dyp og pinefull motløshet, opphør av interesse for omverdenen, tap av kjærlighetsevne og handlingslammelse. Den eller det elskede finnes ikke mer, og sorgarbeidet krever at all den energi, all libido, som var bundet til objektet, skal trekkes tilbake for etter hvert å bli investert i nye personer eller objekter. [...] Hvert eneste minne og hver forventning som knyttet libido til objektet, hentes frem og overbesettes, helt til løsrivelsen av denne libidoen er fullført (Freud sitert i Bale 1997: 198-199).

Freud beskriver også melankoli som en tapsreaksjon, men her er det jeget selv som har blitt fattig og tomt, og ikke omverdenen. Claudines tap av hjemstedet og dets frihet følges imidlertid av en tomhetsfølelse og endring i hennes eget selv, som gjør at det kan være vanskelig å skille de to tilstandene fra hverandre hos henne.

Det Claudine fremfor alt mangler i Paris, i motsetning til i Montigny, er positive sanselige erfaringer. Dette gir seg til kjenne da hun gradvis blir friskere og samtidig får

remuant, clouer des rayons, pousser son bureau de coin en coin, se gaudir à voix haute de la situation de l'appartement: ”A deux pas de la Sorbonne, tout près de la Société de géographie, et la bibliothèque Sainte-Geneviève à portée de la main!”; j’entendis Mélie geindre sur la petitesse de sa cuisine – qui est pourtant, de l’autre côté du palier, une des plus belles pièces de l’appartement – et je souffris qu’elle nous servît, sous l’excuse de l’emménagement incomplet et difficile, des mangeailles... incomplètes et difficiles à ingérer. Une seule idée me rongea: ”Comment, c’est moi qui ai laissé s’accomplir cette folie? » (Colette 1984: 227).

tilbake evnen til å glede seg over enkle sanseinntrykk: ”Livslusten började återvända så sakteliga. En morgon när de hadde satt mig upp i sängen upptäckte jag att morgonsolen kom in i rummet och lyste vackert på de rödochvitrandiga tapeterna, och så började jag tänka på stekt potatis” (Colette 1962: 12).²⁷ Da Claudine holder på å få kreftene tilbake etter sitt lange sykeleie, er det gjennom sanseapparatet at det får utslag – hun gleder seg over solstrålene gjennom vinduet og begynner å tenke på mat. Hun gjenfinner slik den livsgleden hun besittet i Montigny. Dette kan ses i sammenheng med det Baudelaire skriver om den rekonvalesente tilstand:

Å være rekonvalesent er som å vende tilbake til barndommen. Som barnet nyter man da i høyeste grad evnen til å være levende opptatt av tingene, selv de tilsynelatende mest trivielle. (...) Barnet ser alt som *nytt*, det er alltid *beruset*. Ingenting ligner mer på det man kaller inspirasjon, enn den glede som barnet føler når det suger inn farger og former (Baudelaire 2000: 110).

I Montigny hadde Claudine på et vis barnets, eller den naives, livsanskuelse, noe de inspirerte og lystige dagboknedtegnelsene bar preg av. I Paris blir denne måten å se verden på brått forvandlet for henne, hun makter ikke lenger å prosessere omverden på en like enkel måte. Hun befinner seg i en slags mellomposisjon – hun kan ikke betrakte omgivelsene med barnets naivitet, ei heller klarer hun på en mer innsiktsfull måte å forvalte det hun ser til noe annet og potensielt positivt. Omverden penetrerer sjelen hennes fordi hun ikke vet hvordan hun skal prosessere det hun erfarer. En kan anta at dersom hun hadde hatt et bevisst kunstnerisk prosjekt, hadde det vært lettere for henne å forvalte inntrykkene. Det er i alle fall slik Baudelaire mener at det kunstneriske geni kan oppstå – ved at en gjenfinner barnets livsanskuelse, men samtidig evner å organisere inntrykkene og erfaringene med en analytisk ånd:

Geniet har solide nerver; barnet har svake. Hos den første har fornuften fått en betydelig plass; hos den andre opptar følsomheten hele dets vesen. Men geni er ikke noe annet enn den frivillig gjenfunne barndom, en barndom som for å kunne uttrykke seg nå er utstyrt med virile organer og en analytisk ånd som setter den i stand til å organisere hele mengden av ufrivillig oppsamlet materiale (Baudelaire 2000: 110).

²⁷ « J'ai repris goût à la vie, petit à petit. Je me suis aperçue un matin, quand on a pu m'asseoir sur mon lit, que le soleil levant entrainait dans ma chambre, que le papier pékiné blanc et rouge égayait les murs, et j'ai commencé à songer aux pommes de terre frites » (Colette 1984: 16).

Claudine gjenfinner til en viss grad sin livsglede, men ikke i kraft av en analytisk og organiserende ånd - sensitiviteten opptar fortsatt hele hennes vesen. Når hun igjen evner å glede seg over hverdagslige, men for henne helt essensielle, erfaringer, blir hun også friskere, og evner å glede seg over livet i sin helhet. Slik ser en hvordan hennes mentale tilstand er nært forbundet med det hun sanser. Da det blir klart for henne at det er mulig å ha enkle sanseerfaringer også i Paris, blir livet på et vis utholdelig også her: ”Min gamla verksamhetslust börjar återkomma och ett överflöd av bananer gör livet rätt så uthärdligt. Man köper dem mogna och låter dem ruttna en liten smula, då är de som Helga lekamen i sammetsbyxor (Colette 1962: 22)²⁸. Når hun omsider får livslysten tilbake, er det gjennom sansningen, og først og fremst luktesansen, at hun gradvis gjør seg kjent med byen:

Jag har framför allt gjort jämförande studier i olika lukter på Louvre och på Bon Marché. På linneavdelningen är det fullkomligt beruasande.[...] Det sötaktiga doften av nytt blått bomullstyg, är den underbar eller är den äcklig? Jeg tror att den är båda delarna. Men tvi för lukten av flanell och yllefiltar! Den och ruttna ägg, det kan komma på ett ut. Parfymer på nya skor är inte illa, och likeså av portmonnäer. Men den går inte upp emot den gudomliga utdunstningen från det feta blå kalkerpapperet som används för att rita upp broderier. Den tröstar för allt det äckliga man måste stå ut med bland parfymer och tvålar... (Colette 1962: 25).²⁹

Det dialektiske som kommer til uttrykk i Claudines spørsmål og svar når det gjelder bomullslukten – ”är den underbar eller är den äcklig? Jeg tror att den är båda delarna” – skal komme til å bli definerende for hennes helhetlige opplevelse av Paris, og forståelsen av seg selv i dette bildet. Av sitatet fremgår det også at enkelte sanseintrykk kan være så sterke hos Claudine at det ødelegger for hennes helhetlige persepsjon. I stedet for å betrakte kunsten på Louvre, har hun gjort seg kjent med *luktene* på museet. Også andre steder i romanen stilles de mindre positive sidene ved hennes utpregede sensitivitet til skue. Et eksempel på dette er da faren en dag kommer hjem med en blomsterbukett, og lukten av disse fremkaller en akutt hjemlengsel hos henne:

²⁸ « L'activité de l'ancienne Claudine réparait tout doucement. L'abondance des bananes contribue d'ailleurs à me rendre la vie supportable. En les achetant mûres et en les laissant pourrir un petit peu, les bananes, c'est le bon Dieu en culotte de velours liberty! » (Colette 1984: 238).

²⁹ « J'ai surtout fait une étude des odeurs diverses, au Louvre et au Bon Marché. À la toile c'est enivrant. [...] Cette odeur sucrée des cotonnades bleues neuves, est-ce qu'elle me passionne, ou bien si elle me donne envie de vomir? Je crois que c'est les deux. Honte sur la flanelle et les couvertures de laine! Ça et les œufs porris, c'est quasiment. Le parfum des chaussures neuves a bien son prix, et aussi celui des porte-monnaie. Mails ils n'égalent pas la divine exhalaison du papier bleu gras à tracer les broderies, qui console de la poissérie écœurante des parfums et des savons... » (Colette 1984: 240).

Stackars pappa, han höll på att krossa alla förhoppningar om mitt tillfrisknande en morgon i februari, när han kom hem med en bukett violer. Doften av levande blommor och beröringen av dem drog brutalt undan den barmhärtiga slöja febern hade brett över mina minnen från Montigny. Jag såg för mig de kala genomskinliga skogarna, vägarna kantade av vissen slån och mörk murgröna, det enda gröna i landskapet, och den vita skolan i den matta milda vintersolen, jag kände myskdoften av ruttna löv och den skämda lukten av bläck, papper och våta träskor i klassrummet. Och där stod pappa gnidande sin stora näsa och Melie tafsande på sina bröst och båda två trodde de att jag höll på att få et allvarligt återfall. Den milda doktorn med kvinnorösten kom klättrande uppför de tre trapporna i stor hast och försäkrade att det inte var ett dugg farligt (Colette 1962: 15).³⁰

Blomsterduften setter Claudine i en sinnstemning hun ikke kan kontrollere, og slik blir det tydelig at også sansningen og erindringen virker sammen hos henne. Det er tale om en form for ufrivillig erindring, eller *mémoire involontaire*. Ifølge Kristeva brukte allerede Colette ubevisst denne ”teknikken” som Proust på denne tiden holdt på å utarbeide: ”In the shadows, however, working intensely, an aeternally young man, Marcel Proust (he was twenty-nine in 1900), had already set in motion what he would later call an ”involuntary memory”, which Colette, masked as Willy, had just discovered without knowing it [...]” (Kristeva 2004: 35).

Slik Montigny for Claudine var et mentalt landskap fremfor et reelt som andre kunne relatere seg til, slik blir også Paris en persepsjonenes by hvor det som er av betydning, er hvilken sinnstemning byen setter Claudine i, og ikke hvordan den kan betraktes overfladisk, eller eventuelt objektivt, og deretter beskrives. For Claudine har det ingen verdi å betrakte sine omgivelser overfladisk, det er i det hele tatt nokså uklart om hun i det hele tatt makter det. Claudine har tilegnet seg en kroppslig og sanselig måte å erfare verden på. I Montigny var omgivelsene forenlige med hennes sanseapparat; hun mestret dem, og dermed også verden, antok hun. I Paris er det den samme metoden hun bruker for å erfare verden, men her er omgivelsene i så lite overenstemmelse med Claudines natur og sanseapparat, og derfor blir byerfaringen en negativ erfaring – til dels en kriseerfaring.

Det er vanlig å betrakte den moderne erfaringen som en form for kriseerfaring, og det mest velkjente bildet på dette er nettopp menneskets møte med storbyen, som representerer alt

³⁰ « Pauvre papa, n’a-t-il pas failli remettre tout en question un matin de février, en m’apportant un bouquet de violettes! L’odeur des fleurs vivantes, leur toucher frais, ont tiré d’un coup brusque le rideau d’oubli que ma fièvre avait tendu devant le Montigny quitté... J’ai revu les bois transparents et sans feuilles, les routes bordées de prunelles bleues flétries et de gratte-culs gelés, et le village en gradins, et la tour au lierre sombre qui seule demeure verte, et l’école blanche sous un soleil doux et sans reflet; j’ai respiré l’odeur musquée et pourrie des feuilles mortes, et aussi l’atmosphère viciée d’encre, de papier et de sabots mouillés, dans la classe. Et papa qui empoignait frénétiquement son nez Louis XIV, et Mélie qui tripotait ses nénés avec angoisse ont cru que j’allais recommencer à être bien malade. Le médecin doux, à voix féminine, a grimpé les trois étages en hâte et affirmé que ce n’était rien du tout » (Colette 1984: 231).

det nye på godt og vondt. Det er særlig de oversanselige kunstnersjelenes som opplever dette møtet som en eksistenskrise mer enn noen, og løsningen på krisen for disse blir ofte å *skrive*. Et av de fremste eksemplene på dette er Rainer Maria Rilkes roman (eller prosabok) *Malte Laurids Brigges opptegnelser* (1910), som handler om den unge, danske adelsmannen Malte, som har flyttet til Paris. Som for Claudine, er det pessimistiske preget dominerende fra første stund. Det Malte perseperer i storbyen er ødeleggende for ham, det han tar inn svekker han, og fører til angst og eksistensiell krise. Malte er redd for at utenomverden skal penetrere sjelen hans, og hans identitet står i konstant fare for å oppløse seg. I stedet for å la realiteten knuse ham, søker Malte en eksistensiell modus som gjør at han kan leve i storbyvirkeligheten, og dette driver ham til å skrive. Maltes prosjekt blir å uttrykke det han opplever, den nye virkeligheten og hans egen eksistenskrise, i et språk, og det er dette som blir romanen vi leser. Selv om Claudine ikke har et bevisst kunstnerisk prosjekt, antyder hun i første bind at dagboken kanskje ikke *bare* er en dagbok: "[...] det är faktiskt en dagbok, eller *närpå*, som jag har börjat här" (Colette 1961: 9, min kursivering).³¹ Om Claudine har ambisjoner om å skrive for andre enn seg selv forblir uklart, men dagbokskrivningen er uansett et enormt selvrefleksivt prosjekt som kanskje kan minne om Maltes eksistensielle prosjekt. Claudine ser imidlertid ikke på sin egen skriving som en redning, først og fremst er det lesingen som er en tilflukt for henne:

Jag läser, läser, läser. Allt. Vad som helst. Jag har ingenting annat att syssla med, för att komma bort från mig själv, från här och nu. Jag har inga läxor. Och om jag också inte skriver uppsats minst två gånger om året över ämnet, "Lättjan är alla lasters moder", så kan jag i alla fall förstå hur det går till när hon föder dem (Colette 1962: 119-120).³²

Bøkene representerer en virkelighetsflukt for Claudine, og slik er hun på sett og vis fanget i en form for bovarisme. Men mens Emma Bovary drømmer om Paris, lengter Claudine *bort fra Paris*.

³¹ « [...] c'est décidément un journal, ou *presque*, que je vais commencer... » (Colette 1984: 11, min kursivering).

³² « Je lis, je lis, je lis. Tout. N'importe quoi. Je n'ai que ça pour m'occuper, pour me tirer d'ici et de moi. Je n'ai plus de devoirs à faire. Et si je n'explique plus, en composition de style, deux fois par an au minimum pourquoi "l'oisiveté est la mère de tous les vices" je saurais mieux comprendre comment elle en engendre quelques-uns... » (Colette 1984: 332).

2.7 Fra provinsen til Paris

Claudines dagboknedtegnelser i første bind vitner om et liv slik Claudine alltid har kjent det, fylt av vaner og gjentakelser, fortalt i form av en iterativ fortelleteknikk. Bare i løpet av de to første sidene brukes uttrykk som “*si souvent*”, “*vingt fois*”, “*toujours*” og “*quelquefois*” for å beskrive livet slik det arter seg i Montigny, hvilket vitner om en hverdag preget av gjentakelser, vaner og kjente omgivelser og hendelser. Da Claudine og handlingen flytter til Paris, ligger det i det en forventning om at noe skal *skje*, men i stedet blir som vi har sett det motsatte tilfellet – ingenting hender på flere måneder. Ettersom hun stort sett oppholder seg på rommet sitt den første tiden i Paris, er hennes første erfaringer med byen de hun får fra bakgården, via vinduet. Det er et dystert bilde - fylt av sykdom, gråt, fattigdom, alderdom og utmattede, slappe skapninger:

Jag har börjat lyssna till ljuden från gården. Det är en stor dyster gård, med baksidan av ett svartsmutsigt hus i fonden. Inne på gården står små onämnbare byggnadar med tegeltak, tegeltak... som på landet. [...] De enda människor jag har sett på denna gård är arbetare i blåställ och barhuvade kvinnor, sorgliga skepnader med den lunkande, bockande gång som är typisk för utarbetade varelser. Det är ett barn också, som leker tyst och ensamt, det tillhör antagligen portvakten i denne trivsamma fastighet. På nedre botten i vårt hus – om jag ska våga kalla det så, den här fyrkantiga byggnaden, full av okända, otäcka människor – bor en smutsig piga med bretagnsk huvudprydning, och varje morgen grälar hon på en stackars vovve som tydligen uppför sig illa i köket på natten och som skriker och gråter [...] Varje torsdag kommer ett positivt och vevar äckliga slagdängor mellan tio och elva, och varje fredag kommer en fattig (det heter ”en fattig” här, och inte ”en olycklig” som i Montigny) en riktig, klassisk fattiglapp med vitt skägg och hjärtskärande deklamation [...] (Colette 1962: 14-15).³³

Skillet mellom hjembyen og storbyen etableres umiddelbart gjennom denne første skildringen av Paris i dagboken. At Claudine ligger på rommet sitt og lytter til det som foregår utenfor, er preget av en passivitet, noe som står i sterk kontrast til hennes tidligere aktive utfoldelse i omgivelsene rundt henne. Nesten helt siden hun kunne gå, har Claudine vært en vandrør.

³³ « J’ai commencé à m’intéresser aux bruits de la cour. Une grande cour maussade ; au bout, le revers d’une maison noire. Dans la cour, des petits bâtiments sans nom à toit de tuiles, des tuiles... comme à la campagne. [...] Cette cour, je ne l’ai vue traverser que par des ouvriers en blouse et des femmes en cheveux, tristes, avec cet affaissement du buste sur les hanches, à chaque pas, spécial aux créatures éreintées. Un enfant y joue, silencieux, toujours tout seul, appartenant, je pense, à la concierge de ce sinistre immeuble. En bas, chez nous – si j’ose appeler « chez nous » cette maison carrée pleine de gens que je ne connais pas et qui me sont antipathiques – une sale bonne à coiffe bretonne corrige tous les matins un pauvre toutou qui sans doute se conduit malproprement pendant la nuit, dans la cuisine, et qui crie et qui pleure [...]. Enfin, tous les jeudis, un orgue de barbarie moude d’infâmes romances de dix à onze, et tous les vendredis, un pauvre (on dit ici un pauvre et non un “malheureux” comme à Montigny), un grand pauvre classique, à barbe blanche [...] » (Colette 1984 : 230-231).

Denne lysten til å vandre opphører umiddelbart i Paris, hun blir ingen storbyflanør som vil smelte inn i menneskemassen og følge dens strøm langs gaten. Tvert imot blir hun utilpass av både gatelysene og menneskemengden: ”Återfærd under tystnad genom de upplysta gatorna. Jag är ännu inte van att vara ute vid denne tid, och ljusen, de svarta människorna, altsammans sätter sig som en nervös klump i halsen; jag längtar hem” (Colette 1962: 30).³⁴

Det er i skogene som omgir Montigny at vandrinstinktet har fått utfolde seg fritt, og slik har Claudine utviklet et nært forhold til naturen. Tidlig blir det klart at om noe forstyrrer den harmonien Claudine opplever i møte med denne, går det utover hennes sjelelige tilstand: ”Mitt hjärta blöder när ett enda sådant träd skall fällas” (Colette 1961: 6).³⁵ Det var også i skogen at det gikk det opp for Claudine hvilken dårlig idé det var å gå med på å flytte til Paris:

En dag när jag stod uppe vid Vallées-skogens bryn och tittade ner på skogarna som är det bästa jag vet här på jorden, och de gula ängarna och de plöjda fälten med sin friska mylla som är nästan rosa, och det saracenska tornet som sjunker ett litet stycke för varje år, då såg jag så tydligt vilket vannsinne det var att lämna allt detta, att jag nästan satte i gång och började springa nedför alla sluttningarna och ända hem, för att be och bönfälla eller befälla att alla boklårar skulle öppnas igjen och alla bords- och fåtöljben lindas av. Varför gjorde jag det inte? Varför stod jag bara där, alldeles tom invärtes, med mina kalla händer under den röda kapuschongen? (Colette 1962: 9).³⁶

I Paris er det nettopp naturen og skogene Claudine først og fremst savner. Da hun etter den langvarige sykdommen omsider begynner å gjøre seg kjent med Paris, lar hun ikke byen være by, men veier den opp mot naturen hjemme: ”- Ni förstår, jag tänker nog att jag kommer att roa mig litet senare men hittills har jag haft förskräckligt svårt att vänja mig vid att vara utan grönska. I tredje våningen i Paris finns det just inga gröna stumpar” (Colette 1962: 35).³⁷ Det er gjennomgående i romanen at Claudine bruker Montigny som sammenlikningsgrunnlag for Paris, og dermed blir sjelden positive sider ved storbyen fremhevet. Hun lar ikke byen tale for

³⁴ « Retour silencieux dans les rues allumées. Je n’ai pas encore l’habitude de me trouver dehors à cette heure-ci, et les lumières, les passants noirs, tout ça me serre la gorge nerveusement; j’ai hâte de rentrer » (Colette 1984: 245).

³⁵ « [...] ça me saigne le cœur d’en voir couper un » (Colette 1984: 8).

³⁶ « Un jour, à la lisière du bois des Vallées, comme je regardais Montigny au-dessous de moi, et les bois, les bois qui sont ce que j’aime le plus au monde, et les prés jaunes, et les champs labourés, leur terre fraîche presque rose, et la tour sarrasine, au-dessus, qui baisse tous les ans, je vis si nettement, si clairement la bêtise, le malheur de partir, que je faillis courir et dévaler jusqu’à la maison, pour supplier, pour ordonner qu’on décloûtât les caisses de livres et qu’on désentortillât les pieds des fauteuils. Pourquoi ne l’ai-je pas fait? Pourquoi suis-je restée là, toute vide, avec mes mains froides sous ma capeline rouge? » (Colette 1984: 225).

³⁷ « Vous comprenez, je me doute bien que je m’amuserai plus tard, mais, jusqu’à présent, j’ai une peine extrême à m’habituer à l’absence des feuilles. Les troisièmes étages, à Paris n’abondent pas en “talles” vertes » (Colette 1984: 250-251).

seg selv, men betrakter den som kjedelig eller ødelagt natur: ”Jag är aldrig road av Paris gator. Det är platt på marken hela tiden” (Colette 1962: 127).³⁸ I stedet for å beskrive gaten som en *gate*, beskriver Claudine den som en for flat *mark*. Landsbyen og naturen hjemme fungerer som resonansbunn for hvordan Claudine oppfatter og skildrer Paris gjennom hele romanen:

Därhemma är det knappt att hagtornshäckarna på avstånd ser ut att ha anlagt en grön slöja, upphängd på grenspetsarna och hopvävd av fina små skott. Jag försökte att äta knoppskotten i Luxembourgträdgården, men de knastrade av sot mellan tändarna. Och aldrig får jag känna den fuktiga doften av fjolårslöven och de igenvuxna dammarna, eller den lätt bittra vinden som har silat genom skogen där kolaskan pyr. Violerna har slagit ut, jag kan se dem för mig. Slänten vid trädgårdsmurens fot, den som vetter åt väster, är täckt av små knotiga violer, fula och fattiga, men vilken kunglig vällukt! Jag känner mig nere! Denna Parisvårens ljumma slapphet kommer mig att känna mig som ett stackars nyfångat skogsdjur på cirkus (Colette 1962: 64).³⁹

Som alt nevnt er livslyst for Claudine knyttet til sanselige gleder, konkretisert som det å smake, se og innånde alt det gode som omgir henne. Mens omgivelsene i Montigny var rene og friske, har Paris råtne blader, knopper fulle av kullstøv og stillestående luft, og dermed blir sansningen her noe negativt. Særlig frastøtes hun av det som gir seg ut for å være naturlig og friskt, men som har en besk ettersmak av storbyens industrielle preg: ”[...] jag tycker att ’färska ägg’ i Paris har en underlig smak av papper med trycksvärta på” (Colette 1962: 13).⁴⁰ Slik hun tidligere følte seg som en fugl i bur på internatskole, er det på lignende vis hun mener å ha det i Paris: innesperret som et vilt dyr på sirkus. Mens Montigny for Claudine var et paradisisk frihetssted, blir Paris raskt definert som det motsatte: et begrensningens sted, hvor hun ikke kan leve i ett med sine omgivelser.

I Paris presenteres Claudine, for første gang i sitt liv, for et kultur- og sosietetsliv. En av de første møtene med det parisiske kulturliv finner sted på Châtelet-teateret, hvor Renaud har tatt med henne og Marcel på opera. Skildringene herfra er beskrivende for hvordan Claudine gjennomgående opplever Paris. Fontenen som står på plassen utenfor teateret blir en påminning om tidligere tider i Montigny:

³⁸ « - Moi, les rues de Paris ne m’amusent jamais. C’est plat tout le temps, par terre... » (Colette 1984: 338).

³⁹ « *Là-bas*, c’est tout au plus si les bouchures d’épine se voilent, à longue distance, de ce brouillard vert, et comme suspendu sur leurs branches, que leur tissent les toutes petites feuilles tendres. Au Luxembourg, j’ai voulu manger des pousses d’arbre, comme à Montigny; mais ici, elles croquent sous la dent, poudrées de charbon. Et jamais, jamais je ne respire plus l’odeur humide des feuilles pourries et des étangs jonceux, ni l’âcreté légère du vent qui a passé sur les bois où cuit le fraisil. *Là-bas*, les premières violettes rabougries, laides et chétives, mais d’une odeur souveraine. Que je suis triste! La tiédeur excessive de ce printemps de Paris, et sa mollesse, font que je ne suis plus qu’une pauvre bête des bois condamnée à la ménagerie » (Colette 1984: 278).

⁴⁰ « [...] je trouve aux ”œufs frais” de Paris un singulier goût de papier imprimé » (Colette 1984: 229).

På Place du Châtelet kommer mig de spottande sfinxerne i fontänen att tänka på en snaskig lek som vi älskade att leka i Montigny. Vi stod i rad bredvid varandra, fem, sex små äckliga flickor med munnarna fulla av vatten och sedan gällde det vem som kunde spotta längst, hon vann en glaskula eller några nötter (Colette 1962: 72).⁴¹

De barnlige gledene hun minnes fra Montigny skiller seg tydelig fra det voksne sosietetslivet hun er iferd med å føres inn i i Paris. Kristeva argumenterer for at Colette gjennomgående bruker barndomsminner på denne måten, som et retorisk og litterært grep:

[...] the childhood past imposes itself as the center of Colette's imaginary, less by these themes than by the virtue of the means of childhood the writer uses to approach them. Infantile memories are recovered using rhetorical methods that seem to remain faithful to the logic of childhood (Kristeva 2004: 311).

Inne på Châtelet-teateret vekker den innestengte lukten assosiasjoner til naturen, ikke til det friske som Claudine vanligvis forbinder naturen med, men til hestegjødsel: ”Det luktar hestgjødsel. Varför ska det lukta hestgjødsel” (Colette 1962: 72)⁴². Når hun til slutt befinner seg inne i teatersalongen harselerer hun over det overdådige ved den, slik hun i Paris får for vane å gjøre med alt det hun oppfatter som nytt og inautentisk: ”Teatersalongen Châtelet är stor men ful, och ful på ett banalt sätt” (Colette 1962: 72)⁴³. Claudine finner verken teatrene, museene, eller andre plasser som vitner om at Paris er en kulturell hovedstad, interessante. I stedet oppsøker hun parkene, ettersom disse er det nærmeste hun i Paris kommer naturen. Hennes første møte med det utenförs Paris er et besök i Luxembourg-hagen:

Första gången jag går ut är en dag i mars. Solen sticker och vinden är kärv [...] Långsam promenad i Luxembourgträdgården, där min ädle fader underhåller mig med jämförande beskrivning av Nationalbibliotekets och S:te-Genevièvebibliotekets diverse förtjänster. Vinden och solen gör mig yr i huvudet. De stora släta alléerna är verkligen mycket vackra, men jag finner överflödet av barn och frånvaron av ogräs chockerande, bägge företeelserna i samma grad (Colette 1962: 20).⁴⁴

⁴¹ « Sur la place, les sphinx cracheurs de la fontaine du Palmier me rappellent le jeu dégoûtant qui nous passionnait à Montigny: debout sur une même ligne, à cinq ou six petites sales, les joues gonflées d'eau, nous faisons comme les sphinx, et celle qui avait craché le plus loin gagnait une bille ou des noisettes » (Colette 1984: 285).

⁴² « Ça sent le crottin. Pourquoi ça sent-il le crottin? » (Colette 1984: 285).

⁴³ « Cette salle du Châtelet est grande, mais banalement laide » (Colette 1984: 285).

⁴⁴ « Ma première sortie a lieu en mars. Un soleil pointu et un vent acide [...] Promenade à pas lents au Luxembourg, où mon noble père m'entretient des mérites comparés de la Nationale et de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Le vent m'étourdit, et le soleil. Je trouve vraiment belles les grandes allées plates, mais l'abondance des enfants et l'absence des mauvaises herbes me choquent, l'une autant que l'autre » (Colette 1984: 236).

Parken viser seg imidlertid å være for velstelt og unaturlig for Claudine. Luxembourg-hagen minner heller ikke mye om natur, men er preget av den franske hagestilen som utviklet seg på 1600-tallet, karakterisert av sin pompøsitet, sine overveldende dimensjoner og geometriske former. Den senere beskrivelsen av Park Monceau, er mer positiv, noe som sannsynligvis henger sammen med at denne i motsetning til Luxembourg-hagen er anlagt i engelsk landsskapsstil, som har et friere og mer naturlig uttrykk enn den franske stilen. Hun blir tiltrukket av parkens friske gress, slik hun har for vane å tiltrekkes av naturen hjemme:

Parc Monceau med sina fräscha gräsmattor beslöjade av bevattningssprutornas dimmor attraherer mig på samma sätt som något gott att äta. Där är inte så många barn som i Luxembourg. Det är bättre. Men dessa gräsmattor som de sopar som golv! Det gör detsamma. Träden tjuar mig, och den varma fuktigheten som jag inandas gör mig trånsjuk. Klimatet i Paris är vidrigt varmt i alla fall. Det där suset i lövverket, vilken ljuvlighet! (Colette 1962: 95).⁴⁵

Park Monceau er likevel ikke naturlig *nok* for henne, ettersom det velstelte gresset stadig minner henne om hvor hun er og hva hun lengter etter. Dagboken i Paris preges derfor like mye av hennes lengsel mot det naturlige Montigny, som skildringer av omgivelsene i Paris. Mot slutten av romanen viser Claudine imidlertid en nokså plutselig lyst til å oppdage byen. Denne lysten har sammenheng med forelskelsen i Renaud: ”Jag hade gärna velat titta mera på Paris tillsammans med honom” (Colette 1962: 118).⁴⁶ Første gang hun er alene med Renaud er også første gang hun ønsker å vandre gatelangs i Paris:

- Säg, Renaud, jag skulle helst inte vilja ha en vagn genast, jag skulle vilja promenera på boulevarden. Har ni tid?
- Hela livet, om ni vill, svarar han leende. Han håller mig stadigt under armen och vi går i takt eftersom jag har långa ben. Under de stora elektriska globerna ser jag oss gå, Claudine höjer mot stjärnorna en kolossalt exalterad liten nuna, hennes ögon är nästan svarta; vinden sveper i Renauds långa mustascher. [...] Vi går fort: jag har riktiga Fanchette-fötter i kväll, marken känns som en trampolin (Colette 1962: 144).⁴⁷

⁴⁵ « Le parc Monceau, vert, avec ses pelouses tendres voilées de jets d’arrosage en rideaux vaporeux, m’attire comme quelque chose de bon à manger. I y a moins d’enfants qu’au Luxembourg. C’est mieux. Mais ces pelouses qu’on balaye comme des parquets! N’importe, les arbres m’enchangent, et l’humidité chauffée que je respire m’alanguit. Le climat de Paris est ignoblement chaud, tout de même. Ce bruit des feuilles, quelle douce chose! » (Colette 1984: 308).

⁴⁶ « J’eusse aimé apprendre un peu mieux Paris avec lui » (Colette 1984 : 331).

⁴⁷ « S’il vous plaît, Renaud, je ne voudrais pas monter en voiture tout de suite, j’aimerais mieux marcher sur les boulevard, est-ce que vous avez le temps? – Tout la vie si vous voulez, répond-il en souriant. Il me tient sous le bras, solidement, et nous marchons du même pas, parce que j’ai les jambes longues. Sous des globes électriques, je nous ai vus passer: Claudine lève aux étoiles une extraordinaire frimousse exaltée et des yeux presque noirs; le vent balaye les moustaches longues de Renaud. [...] On marche vite: j’ai les pattes de Fanchette, ce soir; le sol fait tremplin sous mes pas » (Colette 1984: 354).

Gaten, som tidigare ble beskrevet som en kjedelig, flat mark, er nå blitt forvandlet til en trampoline.

2.8 Byens rom

Claudine er innestengt i månedsvis, og den klaustrofobiske effekten dette frembringer, vedvarer gjennom hele romanen. Fraværet av skildringer av byrommet gjør at Paris fra første stund fremstilles som et mer avgrenset og lukket rom enn Montigny. Når Claudine først begynner å ta byrommet i bruk, blir hun anmodet om å gjøre det i begrenset grad og på en forsiktig måte, selv av faren, som ellers alltid har latt Claudine gjøre som hun vil:

- Pappa, jeg tänker gå ut. (Det går inte så lätt som jag hade trott.)
- Du går ut? Med Mélie, då förstås.
- Nej, hon stoppar strumpor.
- Vad? Tänker du gå ut ensam? Jag spärrar upp ögonen:
- För katten, naturligtvis går jag ut ensam, vad är det med det?
- Det är bara det att i Paris... unga flickor...
- Men pappa! Försök att vara litet logisk. I Montigny travade jag runt i skogarna hela tiden: det var då verkligen mycket farligare än en trottoar i Paris! Eller vad tror du?
- Det kan så vara. Men i Paris är farorna av ett annat slag. Läs tidningarna!(Colette 1962: 31-32)⁴⁸

Claudine blir også tidlig bevisstgjort på at det i Paris finnes geografiske grenser, og at byens befolkning på sett og vis er plassert der de hører hjemme. Blant annet bemerkertanten at Claudine og faren bor i et strøk hvor den ”tarvelige” delen av befolkningen bor:

- Och vilken idé att bo på Rue Jacob, kära vän, de nya stadsdelarna är mycket hälsosammere, mindre hopgyttrade, och hyrorna är inte högre där, jag förstår verkligen inte... [...] – Min lilla flicka, skulle ni inte tycka det vore roligare att bo i en ljus våning som den här, än där på vänstra stranden, på de där mörka och illa beryktade gatorna? (Colette 1962: 27-28).⁴⁹

Claudine, som kommer fra provinsen, aner imidlertid ikke forskjellen på de ulike bydelene: ”Hur vill ni att en sådan här Claudine som har levt hela sitt liv i sitt stora hus och sin älskade

⁴⁸ « - Il y a qu'à Paris, les jeunes filles... - Voyons, papa, il faut tâcher d'être logique avec soi-Même. À Montigny, je "trôlais" dans les bois tout le temps; c'était rudement plus dangereux qu'un trottoir de Paris, il me semble. - Il y a du vrai. Mais je pourrais pressentir à Paris des dangers d'une autre nature. Lis les journaux! » (Colette 1984: 247).

⁴⁹ « - Et cette idée de loger rue Jacob! Mon ami, les quartiers neufs sont plus sains, plus aérés et mieux construit, sans coûter davantage, je ne comprends pas... "Petite fille, vous ne préféreriez pas un joli logis clair comme celui-ci à cette rive gauche, noire et mal fréquentée? » (Colette 1984: 243).

trädgård i Montigny ska veta hur hon ska ha det i Paris och vilken stadsdel man helst skal bo i?» (Colette 1962: 7).⁵⁰

Begrensningene som finnes utendørs i Paris, i motsetning til hva som er tilfellet i de uendelige skogene som omgir Montigny, er sannsynligvis noe av grunnen til at skildringene fra Paris stort sett består i beskrivelser av rommet *inne*. Mens skildringene fra Montigny hovedsakelig var fra skolen og skogene, og sjelden fra hjemmet, er det motsatte tilfellet i Paris, hvor det først og fremst er rom og leiligheter som beskrives inngående. Selv om Claudine mistrives i Paris, liker hun seg på værelset sitt her:

Det är skönt i mitt rum, det eldas med ved i cheminén, jag tycker om att ligga och titta på de randiga tapeterna, i rött och vitt [...], det nomadiska skänkskåpet med dubbeldörrar, och min utstyrsel inuti, bordsskivan är nött och kantstött, jag har täljt litet i den och satt bläckfläckar på den. Skåpet står mot ena långväggen i mitt rektangulära rum bredvid min valnötssäng i båtform med sängomhängen i blommig kattun (vi är gammelmöbliga) på vit botten med röda och gula blommor och frukter. Mitt emot sängen står mitt omoderna lilla mahognyskrivbord. Ingen matta, men nedanför sängen en stor vit pudelfäll. En liten helstoppad länstol på taxfötter, litet nött på armstöden. En låg gammal trästol med halmsits i rött och gult, en till lika låg av vitmålat trä. Och ett litet rottingbord som en gång varit fernissat. En förfärlig blandning egentligen, men jag har alltid funnit blandningen förtjusande (Colette 1962:13).⁵¹

Møblementet i rommet beskrives med adjektiver som ”gammelmöblig”, ”omoderna”, ”nött” (slitt) og ”gammal”, og Claudine opphøyer denne ”förtjusande” blandingen av eldre ting. De har tatt med seg møblene fra Montigny, noe som gjør at Claudine i det minste kan finne seg til rette i den nye leiligheten. Samtidig minner de malplasserte og bortkomne møblene henne på at både hun og de er på feil sted:

Matsalen är inte interessant. Vore det inte för den bourgognska byfén och de stora stolarna, ävenledes från Bourgogne, så skulle den vara ganske banal. Den alltför rustika skänken saknar sin fond av brun panel från Montigny och i brist på plats har Mélie också kört in i matsalen det stora linneskåpet i Louis XV, mycket vackert med

⁵⁰ « Comment voulez-vous qu'une Claudine, qui n'a jamais quitté la grande maison et le cher jardin de Montigny, sache ce qu'il lui faut à Paris, et quel quartier on doit choisir? » (Colette 1984: 223).

⁵¹ « Il fait bon dans ma chambre; on y brûle du bois, je prends plaisir à en regarder le papier pékiné rouge et blanc (je l'ai déjà dit), mon buffet normand à deux portes, avec mon petit trousseau dedans; la tablette est usée et écornée, je l'ai un peu tailladée et tachée d'encre. Il voisine avec mon lit, sur la plus longue paroi de ma chambre rectangulaire, mon lit-bateau, en noyer, à rideaux de perse (on est vieux jeu) à fond blanc, fleurs et fruits rouges et jaunes. En face de mon lit, mon petit bureau d'acajou démodé. Pas de tapis; en guise de descente de lit, une grande peau de caniche blanc. Un fauteuil crapaud, en tapisserie un peu usée aux bras. Une chaise basse en vieux bois, paillée rouge et jaune; une autre, tout aussi basse, en ripolin blanc. Et une petite table en rotin, carrée, qui fut vernie en ton naturel. Voilà une salade! Mais cet ensemble m'a toujours paru exquis » (Colette 1984: 229).

sine pannåer med musikinstrument, men lika trist och malplacerat som de andra möblerna. Det längtar till Montigny, som jag (Colette 1962:18).⁵²

Med dens rustikke og gammeldagse møbler, skiller leiligheten deres seg fra de andre leilighetene Claudine besøker i Paris, ettersom disse er mer preget av den moderne tiden som ennå ikke har nådd Montigny og Claudine. De andre leilighetsrommene som Claudine beskriver, vitner om en ny, moderne tid, som ikke går over ens med Claudines naturtilhørighet og hennes hang til det gammeldagse og umoderne:

Min faster Cœur bor på Avenue Wagram i ett stort modernt og otrivsamt hus. Den snabba hissen gör pappa orolig. Själv tycker jag illa om allt det vita på väggar, trappa och boaseringar. [...] Salongen där vi får sitta och vänta en minut är lika vit som trapphuset. Vita boaseringar, vita lätta möbler, vita kuddar med ljusa blommor på, vit cheminé, store Gud, det finns inte en enda mörk vrå! Och jag som inte kan känna mig hemmastadd annat än i mörka rum, mörka träslag, tunga djupa fåtöljer! Allt det där kalla vita för fönstren, det ger ifrån sig ett ljud som skrynklad silverpapper... (Colette 1962: 26-27).⁵³

Det er hos tanten at Claudine for første gang er vitne til et hjem som bokstavelig talt er farget av den nye, moderne tiden, og kontrasten mellom de to leilighetene illustrerer den brytningstiden Colettes romaner gir oss et bilde av, med et Paris som er i ferd med å bli en moderne by. Claudine forbinder det nye med noe negativt, noe som fremgår av sammenstillingen av ordene *modernt* og *otrivsamt*. *Déplaisante* som brukes i originalteksten er enda mer dekkende for den følelsen det nye vekker i Claudine, en følelse av ubehag. Verken Claudine eller faren er komfortabel i de moderne omgivelsene, og begge skremmes av det som åpenbart hører den nye tiden til. Faren blir nervøs av å ta heis, mens Claudine senere blir nærmest ”epileptisk” av alle de elektriske lampene i salongen. Claudine har ingenting til overs for verken nye moter eller teknologiske fremskritt, delvis fordi hun med sine usedvanlig sterke sansevner blir overlesset av sanseintrykk:

⁵² « Pas intéressante, la salle à manger. N’était le buffet bourguignon et les grosses chaises, aussi bourguignonnes, je la trouverais bien banale. Le dressoir trop rustique n’a plus pour fond les boiseries brunes de Montigny. Mélie a planté là, faute de place, la grande armoire à linge, belle avec ses panneaux Louis XV à attributs de musique, mais, ainsi que tout le reste, triste et dépaysée. Elle pense à Montigny, comme moi » (Colette 1984: 234).

⁵³ « Avenue de Wagram, ma tante Cœur habite une magnifique maison neuve déplaisante. L’ascenseur rapide inquiète papa. Moi, tout ce blanc des murs, de l’escalier, des peintures, m’offense un peu. [...] Le salon où nous attendons une minute continue désespérément les blancheurs de l’escalier. Boiseries blanches, meubles blancs et légers, coussins blancs à fleurs claires, cheminée blanche. Grand Dieu, il n’y a pas un seul coin sombre! Moi qui ne me sens à l’aise et en sécurité que dans les chambres obscures, les bois foncés, les fauteuils lourds et profonds! Ce ”quinze-seize” blanc des fenêtres, il fait un bruit de zinc froissé... » (Colette 1984: 242).

Nåd och barmhärtighet! Matsalen är vit, den också! Vit och gul, men det kommer på ett ut. Och kristallen och blommorna och elektriska ljuset, tillsammans gör så mycket väsen av sig, att man nästan kan höra det! Det är sant, allt det där blixtrandet och blänkanget ger mig ett intryck av klirrande ljud (Colette 1962: 35).⁵⁴

Sammenblandingen av sanseintrykk som her forekommer hos Claudine, kan forstås som en form for synestesi, slik fenomenet for eksempel gir seg til kjenne i Baudelaires dikt *Correspondances*.⁵⁵ Det viser seg at nærmest hele huset til tanten har den “moderna stilen med alt dess äggviteskum” (Colette 1962: 39)⁵⁶ som Claudine forakter. Hun føler seg fanget og ufri omgitt av dette nye og lyse, og ettersom omgivelsene påvirker hennes sjelstilstand i så stor grad, får det konsekvenser for hennes mentale tilstand: “Gud, vad jag skulle bli vanartig i en vit våning!” (Colette 1962: 36)⁵⁷. Da Claudine senere besøker Luce, som har flyttet til Paris og, som alt nevnt, giftet seg med en rik onkel, er det lignende følelser som velter frem i henne i denne leiligheten:

För vräkigt men egentligen inte så dumt. Vackert tapetserat till exempel. Vitlackerade boaseringar – tyvärr! – men pannåer och möbler klädda med en mandelgrön sammet med snäckmönster, Utrechtkopia, tror jag, som smeker ögat och är klädsamt för hyn. Sängen – å, vilken säng, jag kan inte låta bli att måla bredden med armarna utsträckta... Drygt en och en halv meter, Madame, en och en halv meter, ni har inte hört fel! Det är en säng för minst tre personer. För de båda fönstren hänger underbara mandelgröna damastgardiner, och ett klädskaap med tre dörrar och en liten kristallkrona i taket (den ser idiotisk ut den lilla kronan) och en stor fåtölj i randigt gult och vitt vid cheminén och vad mer? Gud i himlen! (Colette 1962: 99).⁵⁸

Soverommet til Luce er også hvitfarget, og overlesset med store og overdådige møbler og ting. Dette, i tillegg til at Luce har giftet seg og lar seg utnytte av sin avskyelige onkel for å

⁵⁴ « Pitié-malheur! La salle à manger est blanche aussi! Blanche et jaune, mais c'est quasiment. Et le cristaux, les fleurs, la lumière électrique, tout ça fait un raffut sur la table, à croire qu'on l'entend. C'est vrai, ces pétilllements de lumière me donnent une impression de bruit » (Colette 1984: 250).

⁵⁵ Kristeva mener imidlertid at Colettes måte å sammenblende sanseintrykk på må forstås som noe mer en bare et uttrykk for synestesi: ”The reversible sensations of the child [...] can be made out in Colette's more than ”Baudelairean” synesthesia. Infantile indifferenciation, which does not yet respect the boundary between subject and object, same and other, can be deciphered in the figures of doubles, the mixtures, in sexual ambiguity and other Colettian ’monstrosities’” (Kristeva 2004: 311).

⁵⁶ « [...] du style moderne et du blanc d'œufs battus » (Colette 1984: 254).

⁵⁷ « Dieu! comme je deviendrais perverse dans un appartement blanc! » (Colette 1984: 252).

⁵⁸ « Trop cossue, mais trop bête, sa chambre. Bien tapissier, par exemple! Du laqué blanc – hélas! – mais voici des sièges et des panneaux tendus d'un velours amande à dessin coquille, copie d'Utrecht, je pense, qui flatte l'œil et avive le teint. Le lit – ah! quel lit! je ne résiste pas à mesurer sa largeur, de mes deux bras étendus... Plus d'un mètre cinquante, madame, plus d'un mètre cinquante, on vous dit, c'est un lit d'au moins trois places. Des beaux rideaux de damas amande, aux deux fenêtres, et une armoire à glace à trois portes, et un petit lustre au plafond (il a l'air idiot, ce petit lustre) et une grande bergère pékinée blanc et jaune près de la cheminée, et quoi encore, mon Dieu! » (Colette 1984: 312).

kunne leve et luksuriøst liv, gjør at Claudine føler seg uvel: “Jag kommer ut på gatan med en forskrækkelig migrän och en förvirring som när man vaknar efter en särskilt idiotisk dröm. Klockan är nästan sex. Den dammiga luften i detta smutsiga Paris förefaller mig i kväll lätt och mild” (Colette 1962:115).⁵⁹ Som hos tanten, blir Claudine også hos Luce fysisk uvel av å oppholde seg inne i den hvite, moderne leiligheten - hun føler seg innestengt og får migrene. Da hun kommer ut på gaten igjen, omtales det utendørs Paris for første gang i positive vendinger. Ute kan hun puste, i en luft som nå føles lett og mild.

2.9 Modernitet og moralisme

I Paris innser Claudine at hun sammenlignet med ”tout le monde” hittil har levd et anormalt liv. I møte med sosietetslivet føler hun seg derfor noe hemmet av å være et naturbarn fra provinsen:

Av att träffa människor som lever ett normalt liv och tala med andra än Fanchette och Mélie hade jag fått en smula feber, ett ganska angenämt tillstånd, som höll mig vaken till sent på natten. Midnattstankarna dansade i huvudet på mig. Jag är rädd att verka ”bakom” inför denna faster Cœur som ser ut att ha stigit direkt ur en tavla av Winterhalter; hon tycker nog att jag är efterbliven. För sjutton, det är ju inte särskilt utvecklande för replikföringen att vistas sexton år i Montigny, varav tio i skolan! Man kommer därifrån med ett ordförråd som passar för att skälla ut Anais och kyssa Luce (Colette 1962: 30).⁶⁰

Etter hvert som Claudine gradvis tilpasser seg det parisiske livet, temmes hennes viltre natur. Hun mener selv at hun har blitt dydigere etter sykdommen, altså etter ankomsten til Paris: “Det är märkvärdigt vad mina idéer och min fantasi har blivit kyska efter sjukdomen. Hur skulle det vara med en ”stor avhandling” – jag också – över hjärnfeberns moraliserende inverkan på den unga flickan?” (Colette 1962: 20).⁶¹ Claudine er fra første bind kjennetegnet av en dobbelhet – uskyldig på den ene siden, vill og seksuelt utforskende på den andre siden.

⁵⁹ « Je me retrouve dans la rue avec une lourde migraine et l’ahurissement que vous laissent les rêves particulièrement idiots. Il est près de six heures; l’air toujours poussiéreux de ce sale Paris me semble, ce soir, léger et doux » (Colette 1984: 328).

⁶⁰ « D’avoir revu des gens qui vivent la vie de tout le monde, d’avoir paré à d’autres qu’à Fanchette et Mélie, j’ai eu une fièvre légère, plutôt agréable, qui m’a tenue éveillée une partie de la nuit. Les idées de minuit ont dansé dans ma tête. J’ai peur de ne savoir que répondre à cette aimable tante Cœur, descendue d’une toile de Winterhalter; elle va me prendre pour une buse. Dame, ça ne développe pas le don de repartie, seize ans de Montigny, dont dix années d’école! On sort de là avec tout juste un vocabulaire suffisant pour invectiver Anaïs et embrasser Luce » (Colette 1984: 246).

⁶¹ « C’est curieux comme, depuis ma maladie, j’ai l’imagination et les nerfs chastes. Que penserait-on d’un *Grand Traité* – moi aussi – de l’influence moralisatrice des fièvres cérébrales chez la jeune fille? » (Colette 1984: 236).

Begge sidene kan imidlertid leses ut fra hennes naturtilhørighet, og det finnes ingen indre strid i henne i Montigny. I Paris er ikke dobbelheten hennes kun å finne som en del av hennes ytre fremtoning, men også i hennes eget selv – hun vet ikke lenger hvem hun er eller vil være. Claudine på skolen og Claudine i Paris blir etter hvert fremstilt som to motsetninger, og i møte med Luce i Paris blir den ene skikkelsen for første gang konfrontert med den andre:

Men hur som helst, vad tog det åt mig när den där ungen lade armarna om halsen på mig och tiggde mig? Har jag på få månader blivit så pryd, ett sådant dygdemönster? Det är ju inte första gången som den oefferrättliga Luce försöker att fresta mig eller jag slår henne. Det kom en våg av känslor och sköljde över mig. Svartsjuka kanske... en obestämd indignation vid tanken att denna Luce, som tilbad mig och fortfarande tilber mig på sitt sätt, ändå går och kastar sig för fötterna på en gammal monsieur [...] ... och avsmak. Säkert, en god del avsmak! Där går jag och tror att jag är så klyftig och roper ut för världen att "Ha! Ingen har någonting att lära mig, minsann! Jag läser allt fast jag bara är sjutton år!" Alldeles riktigt! Och för en monsieur som nyper mig i stjärten och en liten väninna som lever det slags liv jag läser om så flitigt, så tappar jag konceptarna och slåss med paraplyet och springer utför trapporna för att fly lasten helt dydigt. Kära Claudine, i grund och botten är du bara en vanlig tråkig hedersflicka (Colette 1962: 115-116).⁶²

Claudine har hittil levd i sin egen virkelighet, og de viktigste livserfaringene har hun tilegnet seg gjennom bøkene. Konfrontasjonen med Luce blir også en konfrontasjon med virkeligheten, hvor alle Claudines verdier blir snudd på hodet. Mens amoral på papiret for Claudine har fremstått som noe positivt, blir livets brutale amoral en helt annen sak. Luce lever et liv som Claudine har lært seg å kjenne fra bøkene, men når det blir stilt til skue for henne i virkeligheten, vekker det avsky. Slik kan en se Claudines eksistenskrise i storbyen som en del av en større verdikrise i samtiden. Mens moralske og religiøse verdier tidligere har dannet basisen for kulturen, blir disse verdiene i moderniteten oppløst eller relativisert. Den tidligere ustyrlige Claudine ser i disse omgivelsene på seg selv som en "tråkig hedersflicka". Det synes å være det moderne (omgivelsene) og dekadente (det moralske forfallet) ved hele Lucas situasjon som setter Claudine ut av spill:

⁶² « Mais, avec tout ça, qu'est-ce qui m'a pris, quand cette petite m'a suppliée, ses bras fins noués à mon cou? Je suis donc devenue, en peu de mois, bien bégueule? disons le mot, bien vertueuse? Ce n'est pas la première fois que cette Luce incorrigible cherche à me tenter, ni la première fois que je la bats. Mais tout un flot a remué dans moi. De la jalousie, peut-être... Une sourde indignation à penser que cette Luce qui m'adorait, qui m'adore à sa manière, est allée gaiement se jeter dans les jambes d'un vieux monsieur [...]... Et du dégoût. Du dégoût, certes! Je suis là à faire la maligne dans la vie, et à crier sur les toits: "Ah! ah! on ne m'apprend rien, à moi! ah! ah! je lis tout, moi! et je comprends tout, moi, quoique je n'aie dix-sept ans! Parfaitement. Et pour un monsieur qui me pince le derrière dans la rue, pour une petite amie qui vit ce que j'ai coutume de lire, je me bouleverse, je distribue des coups de parapluie, ou bien je fuis le vice avec un beau geste. Au fond Claudine, tu n'es qu'une vulgaire honnête fille » (Colette 1984: 328-329).

- Du är galen, Claudine!
- Inte alls, ma chère. Jag är för gammalmodig för dig, det är alltihop. Det skulle aldrig gå i längden mellan oss två (Colette 1962: 115).⁶³

Claudine kommer gradvis frem til den forståelsen at det er det antimoderne ved henne som gjør at hun i byen oppfattes som gal, i motsetning til i Montigny, hvor galskapen hennes heller ble oppfattet som noe moderne og progressivt – her var hun utvilsomt den som hang minst igjen i gamle tradisjoner. I Paris konfronteres Claudine med det paradokset at det moderne ikke nødvendigvis innebærer fremgang på alle områder, heller tvert imot. Renaud, som er selve symbolet på det moderne storbymennesket i romanen, skuffer Claudine i så måte ved å være moraliserende da han oppdager at hun leser bøker han mener det ikke sømmer seg for unge piker å lese:

- [...] Det var som tusan! André Tourette!... Vilken idé!
- Å, det är inte den enda ni kommer att få se här. Bäst ni vänjer er. Jag läser allt.
- Allt. Det är för starkt. Försök inte att förbluffa mig, det tycker jag är löjligt.
- Löjligt!... säger jag, halvkvävd av ilska. Jag är tillräckligt stor för att läsa vad jag vill.
- Tut, tut! Visserlig är er far, en förtjusande far för övrigt, föga banal som far, men ... det finns dock en viss okunnighet som det är bra att ha vid er ålder. Lilla flicka, tillägger han när han ser mig nära att brista i gråt, jag vill inte göra er ledsen. Vad går det åt mig som börjar moralisera så här! Jag är mera onkel än vad som behövs. Och ni är den sötaste, den mest förtjusande lilla niece på jorden, oavsett ert bokvurmande. Ge mig nu er lilla tass til försoning. Jag ger honom den. Men jag blev förskräckligt sårad nyss. Jag var så inställd på att tycka om honom helhjärtat. [...] En onkel som verkade så modern och fördomsfri! (Colette 1962: 66).⁶⁴

At hennes moderne onkel viser seg å være moraliserende heller enn fordomsfri, tar Claudine tungt. Renaud kan anses som en del av det moderne Paris, som på samme måte skuffer henne. Paris var, som sagt, på denne tiden selve lysets by – den symboliserte modernitet og fremskritt. For Claudine blir det lyse og moderne ladet med en helt annen mening. Det moderne blir hos henne ikke sidestilt med fremskritt og positivitet, heller med det motsatte.

⁶³ « Tu es folle, Claudine! – Pas du tout, ma chère. Je suis trop vieux jeu pour toi, voilà tout. Ça ne marcherait pas, nous deux » (Colette 1984: 328).

⁶⁴ « Sapristi, c'est André Tourette... Quelle drôle d'idée! –Oh! vous en verrez d'autres! Il faudra vous y habituer, je lis tout. – Tout? C'est peu. Ne cherchez pas à m'étonner, je trouve surtout cela ridicule. – Ridicule!.. dis-je suffoquée de colère, je me trouve assez grande pour lire à ma guise! – Tra, la, la! Assurément votre père, qui est charmant d'ailleurs, est un père pas ordinaire, mais... voilà, voilà, il y a des ignorances que vous pourrez regretter. Mon petit, ajoute-t-il en me voyant près de pleurer, je ne veux pas vous faire de peine. Qu'est-ce qui me prend de moraliser comme ça? Je suis plus oncle que nature. Ça ne vous empêche pas, vous, d'être la plus jolie et la plus mignonne des nièces, bibliomanie à part. Et vous allez me donner votre menotte en signe de paix. Je la donne. Mais j'ai eu de la peine tout d'un coup. J'étais si résolue à trouver cet homme-là absolument gentil! [...] Un oncle qui avait l'air si peu vieux-jeu! » (Colette 1984: 280).

I Montigny fremstod Claudine på et vis som fullstendig, men selv var hun klar over at hun hadde et ”ufornuftig”, og dermed uforutsigbart, hjerte: ”Ja, jag vet mycket väl, har vetat länge, att mitt hjärte är oförnuftigt, men det är inte detsamma som att ändra sig, långt ifrån” (Colette 1961: 16).⁶⁵ Den spenningen som ligger latent i Claudine, forløses gradvis i Paris, og hun blir seg stadig mer bevisst sin egen sjelstilstand og sin sjelelige utvikling:

Mitt själstillstånd – och varför skulle jag inte ha ett själstillstånd, jag också? – undandrar sig närmare bestämning. Det är, skulle man kunne säga, själstillståndet hos en person som snart skall få en skorsten i huvudet. Jag lever i nervös väntan på en sådan oundviklig händelse. Och när jag öppnar ett skåp, eller när jag viker runt ett gathörn eller när posten, som aldrig har något åt mig, kommer på morgonen, inför varje sådan obetydlig händelse eller handling hoppar jag till: ”Är det nu det skall ske?”(Colette 1962: 133).⁶⁶

”Skorstenen” faller en kveld Claudine er alene med Renaud for første gang, og spenningen mellom de to Claudine-skikkelsene kulminerer:

Detta är den andra Claudine, med dunlätta burriga lockar, långa ögon fyllda av grumlig extas och en fuktig mun. Detta är den andra Claudine, hon som har hoppat ur skinnet, som det heter hemma hos oss. Och framför henne, denne herre med silverreflexer som bara ser på henne och ser på henne så att han glömmar att äta. O, jag vet mycket väl: det är inte astivinet, inte pepparn i kräftorna som har berusat flickungen, der är den där blickan ur de nästan svarta ögonen med ljusreflexerna... Fullständigt kluven i två personer ser jag mig handla och hör mig tala med en röst som kommer långt bortifrån, och den städade Claudine hör den galna Claudine bjäbba och kan inte göra något för henne. Hon vill det inte heller. Skorstenen som jag har gått och fruktat har fallit med stort brak, och murbruksdammet stiger upp och bildar gloria kring de elektriska päronen i taket. Se och skåda du städade Claudine, men håll dig lugn. Den galna Claudine löper linan ut med osvikligheten hos dårar och blindas... (Colette 1962: 148-149).⁶⁷

⁶⁵ « Oui, je sais très bien, depuis longtemps, que j'ai un cœur déraisonnable, mais, de le savoir, ça ne m'arrête pas du tout » (Colette 1984: 19).

⁶⁶ « Mon état d'âme – et pourquoi n'aurais-je pas un ”état d'âme” moi aussi? – manque de précision. Il est celui d'une personne à qui doit tomber prochainement une cheminée sur la tête. Je vis, énervée, dans l'attente de cette inévitable chute. Et quand j'ouvre la porte d'un placard, ou quand je tourne le coin d'une rue, ou quand arrive le courrier du matin qui ne m'apporte jamais rien, au seuil de toutes mes actions insignifiantes, j'ai un léger sursaut. ”Est-ce pour cette fois-ci?” » (Colette 1984: 344).

⁶⁷ « Dans la glace de droite, quelle drôle de Claudine, avec ses cheveux en plumes soufflées, ses yeux longs envahis de délice trouble, et sa bouche mouillée” C'est l'autre Claudine, celle qui est ”hors d'état” comme on dit chez nous. Et, en face d'elle, ce monsieur à reflets d'argent qui la regarde, qui la regarde, qui ne regarde qu'elle et ne mange plus. Oh, je sais bien! Ce n'est pas l'Asti, ce n'est pas le poivre des écrevisses, c'est cette présence-là, c'est ce regard presque noir aux lumières qui ont enivré la petite fille... Tout à fait dédoublée, je me vois agir, je m'entends parler, avec une voix qui m'arrive d'un peu loin, et la sage Claudine, enchaînée, reculée dans une chambre de verre, écoute jaser la folle Claudine et ne peut rien pour elle. Elle ne peut rien; elle ne veut rien non plus. La cheminée dont je redoutais l'écroulement, elle est tombée à grand fracas, et la poussière de sa chute fait un halo d'or autour des poires électriques. Assiste, Claudine sage, et ne remue pas! La Claudine folle suit sa voie, avec l'infailibilité des fous et des aveugles... » (Colette 1984: 358-359).

Den “nye” Claudine får komme fullstendig til uttrykk denne kvelden, den Claudine som hun selv omtaler som den gale, i motsetning til hennes gamle selv, den fornuftige. Av andre var det imidlertid det uberørte naturbarnet Claudine som ble oppfattet som den gale. Vi kan anta at den nye Claudine, som får sitt utløp i storbyen, vil fremstå som mer ”normal” for pariserne, i og med at hun blir opptatt av en manns bekreftelse og begjær, som på denne tiden ble oppfattet som nettopp det ”normale” for en kvinne. I Renaud finner Claudine et begjær som det siden ankomsten i Paris har blitt viktig for henne å være gjenstand for. I tillegg utviser han en faderlig ømhet og trygghet som hun kanskje har manglet hele livet, men som hun ikke har ansett som en mangel tidligere. Kjærligheten og beruselsens kraft gjør at Claudine blir den hun aldri trodde hun skulle bli, og selv om hun vet at det er dette hun vil her og nå, er hun ikke sikker på om hun forårsaker sin egen seier eller sin undergang: “Den galna Claudine förenas med den städade i empiresängen. Det är verkligen på tiden. Men den städade Claudine drar sig respektfullt tillbaka för den andra, hon som utan en blick tillbaka gick rakt fram dit ödet pekade, mot seger eller undergång” (Colette 1962:152).⁶⁸ Mens friheten tidligere var livsviktig for henne, vil hun nå gi fra seg denne i bytte mot å bli elsket. Frihetsinnstinktet, som tidligere var Claudines fremste karaktertrekk, er forduftet, for i Paris har det ingen verdi for Claudine å være en fri sjel: “Min frihet är mig intet värd, mitt oberoende irriterar mig; det jag ville ha, det jag har hållit på och velat ha i långliga tider – månader och mer – det är en man. Kvinnor som är fria, är inga kvinnor” (Colette 1962: 154).⁶⁹ Claudine har hele livet blitt sammenlignet, og også sammenlignet seg selv, med et vilt dyr. I Paris ønsker hun for første gang å la seg temme – av Renaud. Likevel kan man ane at hun snart vil motsi seg selv, ettersom det selvmotsigende er blitt blant hennes fremste personlighetstrekk i Paris.

⁶⁸ « [...] la folle Claudine, rejointe – il est bien temps – par la sage Claudine dans son lit-bateau. Mais la Claudine sage s’efface timidement, admirative et respectueuse, devant l’autre, qui est allée droit où le Destin la poussait, sans se retourner, comme une conquérante ou une condamnée » (Colette 1984: 362).

⁶⁹ « Ma liberté ma pèse, mon indépendance m’excède; ce que je cherche depuis des mois – depuis longtemps -, c’était, sans m’en douter, un maître. Les femmes libres ne sont pas des femmes » (Colette 1984: 364).

3 Cora Sandel, Alberte og byen

3.1 Cora Sandel og det sandelske språk

Cora Sandel ble født som Sara Cecilie Margareta Gørwell Fabricius i 1880. Hun vokste opp i en bedrestilt familie i det øvre samfunnslag i datidens Kristiania, og da hun var 12 år gammel, flyttet familien til Tromsø. Etter å ha tilbrakt store deler av barndoms- og ungdomstiden her, gikk hun en stund på malerskole i Kristiania før hun som 26-åring dro til Paris med det formål å fordype seg i malerstudier. Selv om årene i Paris var betydningsfulle for hennes utvikling, var det ikke hovedsakelig som maler hun skulle utvikle seg mest. Som Janneken Øverland skriver: ”Årene i Paris ga henne mer malerpraksis enn malerkarriere, mer av livets skole enn av kunstscole” (Øverland 2005: 13). I Paris traff Sara Fabricius den mannen som skulle bli hennes ektefelle, den svenske billedhuggeren Anders Jönsson, som hun også fikk et barn med. I 1921, etter å ha bodd i Paris i 15 år, flyttet hun med familien til Sverige. Her ble ekteskapet senere oppløst, men likevel ble hun værende i Sverige frem til sin død i 1974.

Etter å ha forlatt Paris malte Sara Fabricius aldri mer, men skrivingen fylte hennes liv. I 1922 publiserte hun sin første novelle, ”Rosina”, under pseudonymet Cora Sandel, som hun skulle beholde livet ut. I 1926 kom hennes endelige kunstneriske gjennombrudd med *Alberte og Jakob*, som var første bind i Alberte-trilogien og en umiddelbar suksess. Neste bind, *Alberte og friheten*, kom i 1931, og siste bind, *Bare Alberte* i 1939. I 1946 fikk Sandel ny suksess med interiør-romanen *Kranes konditiori*. Hennes siste roman, *Kjøp ikke Dondi*, kom ut i 1958. Sandel skrev altså ikke mer enn fem romaner i løpet av en periode på over 30 år. I sin samtid var hun imidlertid kanskje like kjent som novellist. Novellene, som hun publiserte i en rekke magasiner, tidsskrifter og ukeblader, ble senere samlet i de fire novellesamlingene *En blå sofa* (1927), *Carmen og Maja* (1932), *Mange takk doktor* (1935) og *Figurer på mørk bunn* (1949). I tillegg ga hun i 1945 ut en samling fortellinger under navnet *Dyr jeg har kjent*, og denne utgivelsen antas å være Sandels mest selvbiografiske. I 1973 ble det utgitt en samling med noveller og fortellinger som ikke tidligere forelå i bokform – *Barnet som elsket veier*. Det er altså snakk om et omfangsmessig lite, men kvalitetsmessig viktig norsk forfatterskap. Likevel har Sandel ikke fått den anerkjennelsen i norsk litteratur som hun fortjener; i stedet har hun blitt plassert i skyggen av de store (mannlige) dikterne. Ifølge Selboe er det ”neppe å ta munnen for full å si at Sandel har fått tildelt en mindre rolle enn hun burde ha” (Selboe 2005: 41).

Cora Sandels romaner og noveller utforsker i stor grad kvinners realiseringsmuligheter eller mangel på sådanne. Hovedkarakterene er ofte kvinner i innestengte situasjoner, som gjør opprør mot konformitet og undertrykkelse. Selboe hevder at Sandel skildrer ”de upåaktede liv” – et uttrykk hun har hentet fra Virginia Woolfs ”the lives of the obscure”. Det betegner det skjulte, utstøtte, hjemløse og anonyme som gjemmes og glemmes til fordel for de oppmerksomhetssøkende og synlige. Selboe skriver:

Hennes personer er – eller føler seg – ofte alene i verden, og ensomheten blir framhevet ved at personene gjerne inngår i et slags komplisert avstandsfellesskap med andre mennesker. Vi kan si at Sandels tekster dypest sett er sosiale, de utgjør et slags utprøvende rom eller felt for hvordan man er eller blir et menneske. Ubehaget ved å være et menneske, i betydningen å få det hun et sted kaller ”en smertelig bevissthet om sin egen person”, inngår i denne refleksjonen (Selboe 2005: 41).

Paris som tematikk og motiv går igjen i flere av tekstene til Sandel. I tillegg til i Albertebøkene, er handlingen i novellen *Nr. 31* lagt til Paris, og hovedpersonen i romanen *Kjøp ikke Dondi* har en fortid som billedkunstner i Paris. Mange har trukket paralleller mellom Sandels eget liv og de litterære skildringene hennes, men selv tok Sandel avstand fra selvbiografiske lesninger – noe hennes bruk av pseudonym vitner om. Likevel kan det være liten tvil om at Sandel, som de fleste andre forfattere, hentet inspirasjon fra eget liv når hun skrev, uten at jeg vil gjøre noe større poeng ut av det.

I motsetning til Colettes bøker om Claudine, som er skrevet i første person, er Albertebøkene skrevet i tredje person. Det gjør at skildringene i Albertebøkene ikke like direkte kan sies å gjenspeile Albertes mentalitet, og at Alberte og fortellerens perspektiv av og til sammenblandes og av og til avviker fra hverandre. Hva som er fortellerens stemme i romanene og hva som er Albertes indre monolog, er ikke alltid lett å skille fra hverandre, men det er likevel i det minste en formell forskjell. Én ting er også i alle fall sikkert: at Alberte har et rikt indre språk som står i sterk kontrast til omgivelsenes oppfatning av henne som ”stum”. Mens Claudine er talefør og hennes spontanitet også preger hennes språk, er det et annet og mer presist språk som kommer til uttrykk i Albertebøkene. Cora Sandel var en stor stilist, med et skarpt blikk for detaljer. Flere har hevdet at hennes fortid som maler virker inn på stilen hennes, som gjerne omtales som impresjonistisk. Hun skriver også et sanselig språk, som fremhever Albertes sensitivitet. På denne måten er Sandels språk og Colettes språk nær hverandre. Som Colettes språk er også Sandels språk kroppslig, sanselig. Når Alberte vandrer, kommer for eksempel bevegelsen til uttrykk i teksten gjennom den språklige rytmen.

3.2 Alberte-trilogien

3.2.1 Resepsjon

Forskningen på Alberte-trilogien har gjennomgått flere stadier i historiens løp. På 60-tallet ble det rettet fokus mot Sandels narrative teknikk, og særlig var interessen for hennes språklige eksperimentering stor. På 70-tallet kom det en bølge med feministiske lesninger, blant andre Berit Mangset Ryens studie *Alberte: Fra et kvinnesynspunkt* (1977). Disse lesningene tenderte ofte mot å utviske skillet mellom forfatter og tekst. I 1989 ga Kjersti Bale ut monografien *Friheten som utopi: En analyse av Cora Sandels Alberte-trilogi*, som markerer en tilbakevending til spørsmål knyttet til narrativ teknikk. 90-tallets forskning på Alberte-bøkene har likeledes fokus på narrativ teknikk, men i tillegg på spørsmålet om tid, noe Nina Evensens bok *Erindringens vev: En studie av fortidsdimensjonens betydning i Cora Sandels Albertetrilogi* (1999) er et eksempel på. På 2000-tallet skjer det en vending i forskningen, og stedets betydning i Sandels verker får økt fokus. To verk som har sørget for dette er Tone Selboes *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere* (2003) og Janke Kloks *Det norske litterære Feminapolis* (2011). Begge retter fokus mot byens betydning i Alberte-bøkene og kontekstualiserer dem ved å se Sandel i sammenheng med andre forfattere. Det samme gjør Per Thomas Andersen i *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul* (2006). Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy retter også fokus mot sted og rom i Alberte-bøkene i artikkelen ”Vandringer gjennom tid og rom med Alberte. Cora Sandels *Alberte og friheten* i lys av Mikhail Bakhtins kronotopebegrep” i *Norsk litterær årbok 2004*. Sara J. Paulson tar for seg Albertes byerfaring i artikkelen ”Alberte og Paris. Erfaringen av det moderne” i *Edda* 1/05. Ellen Rees bok *Figurative Space in the Novels of Cora Sandel* (2010) fokuserer på det figurative hos Sandel, med utgangspunkt i stedets og rommets betydning. Det er i denne siste delen av forskningshistorien jeg plasserer meg i fortsettelsen av, med mitt fokus på byens betydning i Alberte-bøkene.

3.2.2 Resymé

Handlingen i *Alberte og Jakob* foregår i en ikke-navngitt nordnorsk kystby. Byen har mange likhetstrekk med Tromsø, hvor Sandel bodde store deler av sin ungdomstid, og flere steder i resepsjonen av Alberte-bøkene sidestilles Tromsø og den fiktive nordnorske byen. At Sandel ville unngå å navngi byen, kan delvis komme av at hun ikke ønsket at verkene hennes skulle leses som selvbiografiske. Dessuten var det nok et poeng for Sandel at den småbyen hun

tegnet opp, skulle ha en fiktiv, og dermed mer generell, karakter. Slik kunne den være representativ for flere provinsielle småbyer, og kanskje få en mer symbolsk eller allmengyldig betydning. Bakhtin opererer med det han kaller den provinsielle småbyens kronotop, og det som kjennetegner denne, er at det er et karakterisk småsted hvor den sykliske hverdagstiden dominerer (Bjørkøy: 162-163). Slik fremstår også den småbyen som Sandel presenterer oss for.

I *Alberte og Jakob* er Alberte 18 år, og handlingen strekker seg over omtrent ett år, og følger årstidens gang fra vinter til sen høst. Alberte tilhører embetsmannsfamilien Selmer, som tilhører borgerskapet, men som likevel strever med å føre et standsmessig liv. De er så å si på randen av et klassefall. Faren til Alberte er sorenskriver, men har - av årsaker som er tilslørte både for Alberte og leserne – tapt en del penger, noe som gjør at familien ikke kan leve det livet som forventes ut fra deres klassetilhørighet. Hjembyen utgjør et lagdelt samfunn, hvor en på sett og vis blir født med visse muligheter og begrensninger, og hvor kvinnens handlingsrom er mer begrenset enn mannens. Det gjør at skoleflinke Alberte er blitt tatt ut av skolen for å stelle hjemme, mens hennes bror Jakob, som er langt mer praktisk, fortsetter på skolen nærmest mot sin vilje.

Alberte passer ikke inn i de rammene som familien og samfunnet har bestemt at hun må leve innenfor. Hun er verken kvinnelig eller nyttig, slik familien og samfunnet ser det, og derfor mislykket. Alberte er en svært sensitiv og sanselig person, men omgivelsene hennes er kalde, både psykologisk og helt konkret, og hun får derfor lite utløp for denne vesentlige siden av seg selv. Det Alberte liker best er å lese, drikke kaffe og gå turer. Alt dette tilfredsstiller noen undertrykte behov i henne, men alt blir hun også kritisert for, fordi det medfører at hun ikke gjør nytte for seg. Det antydes så vidt at Alberte drømmer om å dikte, men først og fremst lengter hun seg bort fra småbyens og familiens strenge rammer og drømmer om å bli opplyst og fri. Siden Jakob er gutt og derfor har flere muligheter enn Alberte, drar han til sjøs for å slippe fri fra det konforme livet i småbyen. Alberte øyner til slutt ingen muligheter for seg selv, og bestemmer seg for å ta sitt eget liv. Idet hun holder på å drukne seg, våkner imidlertid en innestengt livsvilje i henne, og hun redder seg i siste øyeblikk.

I *Alberte og friheten* har Alberte oppnådd det hun har drømt om hele livet, nemlig å bryte ut av det nordnorske vintermørket og reise bort fra småbyen som ikke tilbød noen muligheter for sånne som henne. Hun befinner seg nå i Paris, hvor hun alt har bodd i syv år da romanen åpner. Også handlingen i denne romanen strekker seg over omtrent ett år, fra vår til vinter. Hvordan Alberte fikk muligheten til å dra til Paris, forblir lenge uklart, før det ganske

sent kommer frem at foreldrene døde i en drukningsulykke, sammen med mange andre av småbyens innbyggere. Alberte flyttet da til familie i Kristiania, og fikk siden økonomisk hjelp av noen slektninger til å komme seg til Paris. Det første året levde hun på penger hun hadde med seg hjemmefra, men etter syv år lever hun fra hånd til munn. Da handlingen starter, står hun aktmodell for en kunstner for å tjene til livets opphold. Det viser seg at hun har forsøkt å tjene penger på mindre brutale måter, som ved å jobbe på et skandinavisk pensjonat og å skrive korrespondanser til norske aviser. Det første maktet hun ikke fordi hun følte seg ubrukelig, slik hun følte det da hun måtte stelle i huset hjemmet. Å skrive korrespondanser føler hun også en sterk uvilje mot, fordi det minner henne om det hun egentlig vil gjøre – å skrive egne tekster, å dikte. Albertes hovedbeskjeftigelse i Paris er å vandre gatelangs og suge til seg byens inntrykk, for deretter å skrive dem ned på små lapper som hun gjemmer i en koffert. Paris – hvor Alberte tilsynelatende har frihet og forutsetninger til å kunne utvikle og forfølge et kunstnerisk prosjekt – blir for henne også et desillusjonens rom, som hindrer kreativitet og personlig utvikling (Paulson 2005: 28). I en kort periode er Alberte relativt tilfreds og håpefull – det er da hun forelsker seg i danske Nils Veigård og tilbringer tid sammen med han. Men da han vil ha henne med seg hjem til Danmark vegrer hun seg, fordi hun er redd for å miste den friheten hun dro til Paris for å søke. Veigård reiser sin vei, og Alberte hører aldri fra ham igjen. Senere får hun vite at han ble drept i en ulykke like etter at han forlot henne.

Alberte bor på billige hoteller i området rundt Montparnasse, hvor andre kunstnere og løse eksistenser som henne bor. Hun flytter gradvis til billigere rom, og til slutt bor hun helt i ytterkanten av Paris, hvor hun ikke kjenner noen. Hun er kald og utsultet, og lar seg til slutt ”redde” av den norske kunstneren Sivert, som hun har kjent i noen år. Alberte har aldri vært forelsket i ham, men til slutt teller fysiske behov mer enn følelser. Romanen ender med at Alberte blir gravid med Sivert.

3.3 Den ytre og indre Alberte

Alberte, slik vi møter henne i *Alberte og Jakob*, er på alle områder Claudine-karakterens rake motsetning. Hun er stille, stiv, alvorlig og med et anonymt ytre, og hun ønsker så lite oppmerksomhet rundt sin egen person som mulig. På ett punkt møtes imidlertid de to karakterene: Alberte lever nemlig heller ikke opp til de forventningene som på denne tiden knyttes til det å være kvinne. Av denne grunn er hun en byrde for familien, spesielt for fru Selmer, som gjerne skulle sett at Alberte kunne te seg og kle seg mer yndig og feminint. Hun

lever ikke opp til verken morens eller samfunnets forventninger til henne, som blant annet innebærer at hun skal være passiv, men likevel sjarmerende, og flink til huslige gjøremål, men ikke interessert i det som ikke angår henne. Fordi hun ikke klarer å leve opp til disse forventningene, og heller ikke våger å leve ut deres motsetninger (slik Claudine gjør), blir Alberte både i andres og egne øyne en ubetydelig og håpløs person. Alberte er ”et hår i suppa for det sosialt etablerte fellesskapet” (Selboe 2005: 42), for å anvende Selboes omtale av en annen av Sandels karakterer, Lort-Katrine.⁷⁰ Selv Albertes ytre vitner om hennes ubetydelighet; hennes utseende er ”utydelig” og ”grumset”, leser vi:

Den som var anderledes, på farve og skapt og klædt, anderledes i ett og alt. Ansiktet derinde i speilet, er det virkelig hendes, det hun skal ha livet igjennom? Det er så utydelig i trakkene, hun får aldrig riktig fatt i det. Håret ligger glat og ingenting tess omkring det og blottes panden altfor meget, farven er blå og grumset (Sandel 2004: 18).

Det er som om Alberte ikke er i kontakt med sin egen kropp – ”Ansiktet [...], er det virkelig hendes” – som om legeme og sjel på et vis er atskilt hos henne. Hun vedkjenner seg ikke sin egen kropp og sitt eget ansikt, hun behandler det som om det ikke tilhører henne, som om det er noe hun ikke har kontroll over. For Alberte har dette ikke bare en overfladisk, men også en eksistensiell betydning. Selboe skriver at Alberte gjennom hele verket strever med å få et tydelig *omriss*, og at dette strevet er knyttet til det å kunne se seg selv – eller snarere å kunne gjenkjenne seg selv på samme måte som man kan gjenkjenne andre en kjenner godt (Selboe 2005: 48). For Albertes foreldre har hennes fremtoning kun betydning på et overfladisk plan, og de forsøker iherdig å få henne til å være mer opptatt av sitt eget ytre:

[...] andre unge piker er gla og muntre, de taler og ler, de er ikke som stumme fisker. Hun utbryter: se på hende, se som hun ser ut. – Ja, fru Selmer gjør sorenskriveren opmærksom på Alberte og stiller hende i gapestokken. Han anskuer hende over brillene og sier: jeg må desværre gi din mor ret Alberte – du gjør ikke tilstrækkelig for dit ytre (Sandel 2004: 181).

Alberte er for nedsunken i livets alvor til engang å forsøke å fremstå munter og sjarmerende, slik det stort sett forventes av unge piker i hennes hjemby. Her er det den ytre fremtoningen som er av betydning, og ettersom Alberte føler en sterk motvilje mot å pynte seg og gjøre seg mer kvinnelig, feiler hun på alle plan. Når hun en sjelden gang gir etter for presset og for

⁷⁰ Lort-Katrine er en karakter fra en fortelling med samme navn, som inngår i Sandels første novellesamling *En blå sofa* (1927).

eksempel ifører seg smykker, er det med en følelse av total underkastelse: ”Av hensyn til tante er hun iført halspynten og lænken og er en fange i bolt og jern.” (Sandel 2004: 179). Det bildet som tegnes opp av en fange i bolt og jern, illustrerer ikke bare Albertes følelser knyttet til det å pynte seg; det er også et bilde på Albertes stilling i hjemmet og hjembyen. Hun er fastsatt i en sosial klasse som gir lite handlingsrom, spesielt fordi Selmer-familien er svært opptatt av å opprettholde en vellykket fasade utad. De tilhører tilsynelatende den borgerlige embetsstanden - en klassetilhørighet de tviholder på til tross for at den nåværende økonomien deres egentlig tilsier noe annet. Frykten for å bli forbundet med de lavere klasser overføres til Alberte, noe som gjør at hun blir ytterligere ufri og temmet. Blant annet undertrykker hun sin egen tiltrekning til den ”uforskammede” og ”bråvakre” Cedolf Kjeldsen, fordi han tilhører de lavere klasser. I møte med Cedolf er Alberte på sitt aller mest avvisende, noe som også har sammenheng med at hun har en grunnleggende frykt for intimitet. Denne frykten blir definerende for hennes personlighet. I studien *Figurative Space in the Novels of Cora Sandel* argumenterer Ellen Rees for at frykten for intimitet er en del av en større angst for inntrengning eller gjennomtrengning, og at dette gir seg til kjenne på ulike måter gjennom hele romanserien: ”It seems to me that this fear might best be expressed as a fear of penetration, understood on various metaphorical and literal levels, and that it is a recurring motif and as such a major element of the text” (Rees 2010: 75).

Om sommeren kommer det tilreisende sydfra til Albertes hjemby. I møte med disse minnes Alberte om at det finnes andre steder med andre muligheter, men hun føler seg samtidig særdeles ukultivert sammenlignet med de tilreisende gjestene:

De anvender sig av uttryk, som ikke er almindelige i samtale der i byen, citerer forfattere, som later til at sætte den øvrige verden på ende, mens man her går intet ondt anende omkring, minder hverandre om diskussioner i studentersamfunet, kommer ind på emner, som herhjemme bare nævnes hviskende, med sky sideblik (Sandel 2004: 170).

Av de unge fra Kristiania blir Alberte studert med et forskende blikk, fremfor småbyborgerenes fordømmende. I motsetning til Albertes foreldre, og resten av småbyborgerne, henger ikke disse seg opp i Albertes mangel på *ytre* staffasje - snarere er de interessert i det hun stenger *inne*. Rikke Lossius er en av dem, og hun påpeker at Alberte sjelden lar sjelen komme til uttrykk, men i stedet stenger den inne i et stivt ytre:

Hun myser på Alberte og utbryter: Visst er du malerisk. Når du bare får litt farve. Men det er sandt, som Fredrik sier, det kommer indefra og rent øieblikksvis. Han sier, at når

du engang får lært dig at bruke det kastet med øinene – og blir litt mer tilgjengelig – du *er* stiv Alberte. [...] 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 at opdage end et lite, ubetydelig ansikt med øine, som ser ikors. Det blir blåere jo længer hun sitter (Sandel 2004: 191-192).

At Alberte har et rikt sjeloliv, er tydelig, men i hennes omgivelser har dette ingen betydning dersom man er jente. Det er en side Alberte til dels tvinges til å undertrykke, ettersom hun blir tatt ut av skolen for i stedet å stille hjemme sammen med fru Selmer. En aner likevel at det er Albertes indre liv som gjør at hun ikke går fullstendig under. Rikkens fetter, Fredrik, antyder dette, når han snakker om innbyggerne i Albertes hjemby, av ham omtalt som et forvisningssted:

Ja, de får vel en forvists mentalitet tilslut, blir som fremmede, når de kommer tilbake til verden og kjender, at de passer best på sit forvisningssted. Det er det jeg kalden størknen. Nei, for at klare sig gjennom en lang årrække heroppe, bør man nok enten være temmelig fattig i ånden eller også meget rik. Gjennemsnittet må på en eller annen måte ta skade på sjælen (Sandel 2004: 174).

Det er ikke åpenbart om Fredrik mener at Alberte er en av dem som har et rikt åndsliv eller om hun er en av de gjennomsnittlige, som har tatt skade på sjelen. At Alberte ønsker å berike sin ånd, er uansett ubestridelig – hun leser store mengder skjønnlitteratur og annen litteratur. Hennes søken etter viten og en dypere mening med livet blir imidlertid ikke satt pris på, men tvert imot betraktet som en last, blant annet fordi hun dermed fjerner seg ytterligere fra den kvinnelige normalatferden:

Hun leser, men hvad? Var det endda sprog, var det endda kokeboken. Men nei – foruten mammas romaner, som hun fort gjennempløier, når de ligger fremme og sluker, når de stikkes unna, er det folianter, ”Albertes folianter”. Fru Selmer kan ikke finde anden betegnelse for dem, så utenfor alt normalt for en ung pike at læse er de. Venindene er forbauset og litt hånlige, når Alberte kommer slæpende fra biblioteket med dem. De sier: at du gidder. [...] [Fru Selmer] fremholder ved alle anledninger, at læsning av folianter er den rene lediggang og ikke det mindste bedre end at drive omkring på veiene. En måte at gjøre sig usædvanlig og original på, det er det hele, som glat hår og hårdnakket taushet (Sandel 2004: 113).

I den lille byen hvor Alberte har vokst opp, er det ikke rom for sånne som Alberte – som søker viten og frihet. Det antydes at det Alberte har talent for, og at det hun kanskje drømmer om, er å dikte: ”Stakkars Alberte, jeg måtte ha været sån i norsk stil som du var, så skulde jeg reist ut i verden og blitt dikter. Eller jeg måtte ha været gut, så jeg kunde gått til sjøs – jeg

skulde ikke blitt en dag til i denne skitbyen –” (Sandel 2004: 204), sier Beda Buck, en annen av Albertes jevnaldrende som også lever på kant med tilværelsen her, men som med sin opprørske natur ligner langt mer på Claudine-karakteren enn på Alberte. Beda Buck er den eneste i *Alberte og Jakob* som sier noe om hva Alberte faktisk har talent for. Selv er Alberte usikker på om hun er flink til noe som helst, men hun er seg til dels bevisst at hun ønsker å skrive:

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: - vet du, hvad det er at vite, at du aldrig frem skal vinde, at du altid skal derinde, kjende ubrukt evne slite – ligger våken du og tvinger gråten ned den lange nat for at møte sløv og mat en dag til, som intet bringer – kjender du, du må forbløde er hver time som en brøde mot en uro i dit indre – Der stanser det. Der kommer ikke mer. Alberte sitter litt og famler og finder ingenting. Men det skal komme. Hun skal lytte sig til det, finde en begyndelse og en slut. Det skal bli om, hvordan det er at længte fortvilet og forgjæves. Håbet er atter født i hende. Kanske kan noget vidunderlig og umulig hælde en dag allikevel (Sandel 2004: 197).

Den indre uroen som Alberte bærer på, knyttes slik til en forhåpning om en kunstnerisk forløsning. Å komme seg bort og være fri innebærer muligheten til det.

3.4 Lyse drømmer, mørke omgivelser

I *Alberte og Jakob* skapes det en forbindelse mellom den nordnorske kulden og mørket og Albertes sjelelige kulde, ”Alberte fryser på krop og sjæl” (Sandel 2004: 155). Dette kommer igjen til uttrykk i hennes ytre – hun omtales stadig som blå og stiv. At kulden og varmen preger Albertes sjelstilstand i stor grad, er tydelig:

Varme er liv, kulde er død. Alberte er ildtilbeder i ordets fulde og primitive betydning. Varmen gjør alt andet 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 bevægelser, det er som at få et velsittende plag på sig. Man får lyst til at tale og le, og man får lyst til at sitte stille og være virksom med et eller andet. Man er ikke lenger fiolet i ansiktet. Man er et nyt menneske (Sandel 2004: 18).

Den kulden som store deler av året preger tilværelsen, forplanter seg i Alberte som en stivhet som ikke bare er fysisk forankret, men som også er blitt en del av hennes mentalitet. Alberte ser en direkte sammenheng mellom å være fri og ha en varm kropp, og her sammenligner hun opplevelsen av varme nærmest med å bli født på ny, et frempek om at Alberte må reise

sydover for å kvitte seg med sin stive mentalitet og leve ut sitt indre jeg. Solen blir for Alberte et symbol på det mirakuløse og overskridende, som kan gjøre drømmene virkelige:

Da hun kommer tilbake, må hun lukke øinene et øieblikk. Et mirakel, en åpenbaring, noget utover alt hvad man husket og kunde forestille sig, står i skaret mellem Vasstind og Flatangstind og skinner ret ind på Jakobs værelse. Og Jakobs værelse er oplyst på skrå nedefra med lange skygger opefter væggene – de er eventyrlig og fremmed som en teaterdekoration. Verden er ikke længer kold og fast, hel og sluttet. Den er opløst i guld og blått. (Sandel 2004: 107)

Verden, slik den fremstår for Alberte, er i utgangspunktet ”kold og fast, hel og sluttet”, som viser til hvor lite handlingsrom og få muligheter hun føler hun har. Sollyset kan oppløse denne fastsatte konstruksjonen for Alberte, og slik forstår en hvordan hennes lengsel mot lys og varme har eksistensiell betydning. At Alberte betrakter fenomenet gjennom et vindu, forsterker imidlertid den avgrunnen som finnes mellom hennes egen virkelighet og drømmene hennes. Vinduet som motiv er gjennomgående i hele den første romanen, noe Ellen Rees fokuserer på i sin studie om det figurative i romanserien: ”Windows are of course liminal things, openings that let one see out of as well as into a home, that let in light in daytime and shine light outward in darkness” (Rees 2010: 55). Rees understreker hvordan vinduet forbinder det lyse og det mørke, samt hvordan dette fremholdes som selve terskelen mellom de to størrelsene. Vinduet er det som skiller Alberte fra verden omkring henne, og samtidig det som gir henne glimt av hva som foregår på den andre siden: ”Because the streets of town are sources of shame for Alberte, a great deal of what she learns about the world she lives in comes filtered through the windows” (Rees 2004: 55).

Kaiene som stadig beskrives i *Alberte og Jakob*, får en lignende funksjon som vinduene. De står som vitnesbyrd om at det finnes en annen verden og virkelighet enn den Alberte opplever i hjembyen. Bryggen som motiv innehar naturligvis den betydning at den er et sted for ankomst og avreise – den er et konkret bevis på at muligheten for å komme seg bort finnes. Det er også rundt kaiene at de mest avgjørende øyeblikkene i den første romanen utspiller seg. Blant annet er det det stedet hvor Jakob drar fra, hvor Albertes og farens gåturer ender, hvor Cedolf kysser henne, og hvor hun nesten tar sitt eget liv. Slik symboliserer kaiene også at jo nærmere en kommer denne ”terskelen” til verden, desto flere muligheter er det for å bryte ut av det repetitive og dystre livsmønsteret en er en del av. I sin studie om stedets betydning i litteraturen skriver Per Thomas Andersen at disse stedene i Albertes hjemby utgjør et intenst ladet symbollandskap for henne: ”Hun ferdes fra felt til felt i et eksistensielt rom. Den sterke emosjonelle ladningen i Albertes opplevelser på trivielle steder, må forstås på

denne bakgrunn. Ulike psykologiske og eksistensielle tilstander ligger så å si stasjonert på de trivielle stedene” (Andersen 2006: 47).

Ettersom mørket og kulden nepå er dominerende store deler av året, må Alberte finne substitutter for varmen og lyset fra solen. Å drikke kaffe er en av dem. Men alle sanselige nytelser kommer i svært begrensede mengder hjemme hos Alberte, både av økonomiske og andre mer dunkle årsaker. Hun er undernært på sanselige nytelser, som er det eneste som gjør henne fysisk og mentalt mykere:

Om søndagene går hun til Grønligårdene med Harriet, Kristine og Gudrun og er Alberte ret og slet. De har wienerbrød og appelsiner, malet kaffe og sukkerbiter med sig. Og det hænder at en krampaktig lystighet kommer over Alberte. Noget bryter ut av hende, en latter, hun ler, bare for at le den (Sandel 2004: 111).

Det er det sanselige i livet som gjør at Alberte (så vidt) overlever, et trekk hun deler med Claudine. Men mens Claudine savner positive sanseerfaringer i Paris, og ikke på hjemstedet, savner Alberte det i hjembyen. Her føler hun seg ufri og hemmet, og hun lengter seg derfor bort til lysere, varmere steder, hvor hennes stivhet kan mykes opp:

Hun selv – å, hun er langt herfra, himlen vet hvor, ute i den vide verden. Der skinner sol – gud vet, om der ikke også vaier palmer. Sikkert er, at hun er fri og let som en fugl. Hun er den frimodige piken, som ikke behøver at skjule hverken ansikt, hender eller tanker, som ikke er ræd menneskene og som gjør, hvad hun vil (Sandel 2004: 110).

Alberte drømmer om å bli en annen, om å forløse sitt andre eller indre selv, som hun tidvis er seg bevisst eksisterer. Den andre Alberte er en idé om hvem Alberte egentlig vil være, en mer frimodig skikkelse. Per Thomas Andersen mener at splittelsen i Alberte skyldes en ekstrem diskrepans mellom væren og gjøren, fordi det er så godt som ingenting i hennes livspraksis og hverdagssituasjon som hun selv kan identifisere seg med: ”Nesten ingenting av det hun gjør, kan fungere som uttrykk for hvem hun er. Hun kjemper for at selvidentiteten ikke skal gå til grunne eller endres av faktisiteten. Hun vet hun *er* noe annet enn det livet hun lever” (Andersen 2006: 44-45). Den indre Alberte kommer (nesten) til overflaten når vinteren er på hell, solen snur og det blir varmere i været. Slik understrekes det at Albertes mentalitet er nært forbundet med temperatur og årstider:

Siden solen og lyset kom tilbake, er livet forandret. [...] Alberte er ikke ringet mer. Hun færdes i sporene, erobrer landskapet påny iår som ifjor, gjør dag for dag

landvindinger. Hun og hendes følge, den usynlige, freidige piken. [...] Piken er bedre utstyrt, hun er så let og ledig i sin klædelige moderne drakt, at Alberte formelig kjender det i sin egen krop. Og når de vel er over byens utmark og inde i den lave bjerkeskogen hans Peder Aasen, glir de sammen og blir ett. Siden er ingenting umulig (Sandel 2004: 110).

Den andre Alberte er en moderne pike, og i hennes drømmer om lysere, varmere steder ligger det et ønske om å bryte ut av det samfunnet hun er en del av, og tre inn i et mer moderne, hvor en kan være fri, i alle ordets betydninger. Hun er seg ikke direkte bevisst hva hun vil og hvor hun vil dra, det viktigste for henne er å bli den hun drømmer om å være, og forutsetningen for det er å bryte ut av det nåværende:

Sandheten om Alberte er, at hun bare vet, hvad hun ikke vil. Om hvad hun vil, har hun ingen anelse. Og det gir uro og sugen under brystet ikke at vite det. Hun går omkring som sin egen negativ, har denne skavank til alle de andre. Bort herfra, ut i verden! Hinsides dette utviskes alle omrids. Hun øiner noget åpent, fritt og solbeskinnet. Og et mylder av mennesker. Som ikke er ens pårørende, ikke kan kræve en til regnskap for ens skabelon og tilbøieligheter. Hvem man ikke skylder at være annerledes end man er (Sandel 2004: 110).

Mens småbyen representerer en streng, sosial orden, der det ikke er rom for avvik, mobilitet eller mellomposisjoner (Andersen 2006: 55), er den moderne metropolen et bilde på det motsatte. At det er Paris som skal bli stedet hvor frihet og eventuell forløsning kan finne sted, kommer ikke tydelig frem i den første romanen, men frihetslengselen og drømmen om å reise bort – sydover – er et gjennomgående tema: ”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” (Sandel 2004: 86). I neste bind av romanserien kommer det likevel frem at Alberte åpenbart har hatt noen lyse forestillinger om nettopp Paris:

Det var ikke bare Paris med alt hvad det korte, lyse navnet bar i sig av løfter, det var også noget annet, rottråder, som strakte sig efter ny og helt fremmed muld, anelser, forutfølelse, en tindren, som stod av det lille hun visste om landet, og av hvert ord i de ubrukkelige setningene hun lærte på skolen: Min onkels kirsebærtrær er tallrikere enn min tantes epletrær. Min kusines hus er større enn min fetters (Sandel 2004: 374-375).

Sarah J. Paulson hevder i artikkelen ”Alberte og Paris. Erfaringen av det moderne” at Paris og det franske har stått sentralt i Albertes drømmer om et annet liv, og at sitatet forteller

oss at Alberte assosierer løfter med navnet Paris: "[...] løfter som nok kan knyttes til en forestilling om frihet og en lys fremtid" (Paulson 2005: 24).

3.5 Lysets by

Handlingen i *Alberte og Jakob* ender med at Alberte forsøker å ta sitt eget liv ved å drukne seg. Hun redder seg i siste øyeblikk, ved at en hittil uopdaget livsvilje våkner i henne: "Noget reiste i hende der nede i iskulden som krøp op om kroppen. Det var en ubændig rædsel men det var også noe blankt og hårdt, en rasende motvilje" (Sandel 2004: 251). I drukningsforsøket erfarer Alberte en ubevisst overlevingsvilje, en vilje til å fortsette:

Under hendes egen lede og motløshet en strid vilje til fortsettelse, 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- (Sandel 2004: 254).

Idet Alberte vil gjøre slutt på alt, oppdager hun en indre kraft som stritter imot.⁷¹ Erfaringen av denne overlevingsviljen tenner et håp i Alberte om at hun en gang kan klare å bryte ut, og reise bort mot "noget andet, noget uanet, langt borte og dunkelt". I *Alberte og friheten* har Alberte realisert lengselen etter å dra bort. Hun har brutt ut av det nordnorske vintermørket og befinner seg i Paris. Åpningen av romanen står både som en kontrast til, og en gjenklang av, slutten av den forrige romanen. Alberte står modell for en kunstner i et atelier, hvor hun "kaster sine plag av sig omtrent som man kaster seg i sjøen":

Det man kjenner mest når klærne faller, og man står der uten en tråd foran en fremmed, er ikke blu. Det er ubeskyttethet, uro for at noget skal komme nær en, skade en. En hudens angst, så og si. Det er også ensomhetsfølelse, noget i retning av å befinne seg i en øde egn alene. Det går ikke over med tiden, det er likedan hver gang. Alberte kaster sine plag av sig omtrent som man kaster seg i sjøen. Litt svimmel (Sandel 2004: 259).

Å kaste klærne som modell sammenlignes med det å kaste seg i sjøen, som særlig for Alberte er knyttet til det å (nesten) kaste fra seg livet. Ifølge Tone Selboe skaper atelier-scenen i begynnelsen av *Alberte og friheten* gjennom sin billedbruk og eksponering av Alberte en forbindelse bakover til hennes ulykkelige liv i Nord-Norge, samtidig som den tydelig slår an

⁷¹ Ingrid Nestås Mathisen knytter Albertes livskraft til Henri Bergsons « élan vital » og leser den som et uttrykk for vitalitet. Se Mathisen, Ingrid Nestås (2012): "Varme er liv, kulde er død" – Cora Sandels *Alberte og Jakob* (1926) som vitalistisk tekst?" i Edda 04/12 og (2011) "Den aldri stansende livets strøm. Ei utforskning av vitalismen i Sigrid Undset og Cora Sandel sine debutromaner". Masteravhandling, Universitetet i Bergen.

den storbytonaliteten som preger hennes opplevelse av Paris. Selboe skriver:

Scenen markerer på den ene siden at Alberte nå for alvor har sagt farvel til ”de ordnede forhold” hun kjempet med og mot i småbyen nordpå; på den andre siden etablerer den en sammenheng mellom Alberte og tilværelsens utstøtte – de fattige, de ensomme, de prostituerte – den danner en tydelig forbindelseslinje mellom Alberte som ung pike og Alberte som voksen (Selboe 2003: 90).

Alberte har realisert det hun har lengtet etter hele livet: å reise bort fra småbyen og ut i verden. Likevel bærer hun med seg den samme følelsen som hun alltid har gjort - følelsen av at livet langsomt sklir ut av hendene på henne – Cora Sandel understreker at fra seg selv kan hun altså ikke flykte:

Mr. Digbys atelier, som er førsteklasses og mot nord, uten forstyrrende reflekser, ligger fullt av overgjemt vinterklamhet. Alberte blir fort blå og grumset i farven, især nedover benene. Og det er ikke bare varme, porene slipper fra seg. Det er selve livet, de langsomt lar sile ut av en. Et lumsk svinn av krefter pågår (Sandel 2004: 260).

Kulden preger Albertes mentale tilstand i *Alberte og Jakob*. I *Alberte og friheten* har Alberte brutt ut av kalde Norge og forflyttet seg nedover på kontinentet. Likevel har hun ikke kvittet seg med den sjelelige kulden, som i første bind virket tett knyttet til det hjemlandet, småbyen og embetsstanden representerte. Når Alberte kler av seg og står modell foran en fremmed kunstner, slipper hun ikke bare fra seg varme, men også livet. Forventningen om at livet kom til å starte på nytt og Alberte kom til å bli et nytt menneske dersom hun kom seg sydover, er altså ikke innfridd, selv om Alberte nå befinner seg i Paris, alle byers by. Den sårbarheten og avmakten som preget Alberte i det første bindet, er derimot eksplisitt formidlet her i den første scenen fra det andre bindet. Paulson mener at åpningsscenes eksponering av Alberte er et bilde på en kroppsliggjøring av vareestetikken som preger den kapitalistiske kulturen i Paris:

Åpningsscenen hvor Alberte står modell, inngår i rekken av scener som understreker hennes opplevelse av å være gjenstand for en manns blick. Som modell for Mr. Digby er Alberte nødvendig for hans kreative prosess, og slik er hennes utstilte kropp en del av produksjonsleddet innenfor den moderne markedsorienterte kulturen (Paulson 2005: 30).

I *Alberte og Jakob* preger den sykliske tiden Albertes forståelse av seg selv i livet. Skiftet av årstider, samt årlige høytider, som julefeiringen, tenner år etter år håp i Alberte om forandring, men mest av alt symboliserer de varighet, vane og uforanderlighet: ”Julen

kommer og går. Den er, hvad den bruker være, hvad den har været, sålangt Alberte og Jakob kan huske tilbake. Et strålende håb – og en flau forundring over, at man atter engang var troskyldig og naiv” (Sandel 2004: 87). For Alberte er det umulig å bryte ut av det som synes å være et på forhånd determinert livsmønster dersom hun blir værende i småbyen. For å bryte ut av det vanemessige, det gjentakende, og hennes på sett og vis forutbestemte skjebne, *må* hun dra bort.

I *Alberte og friheten* er det Paris som er åstedet for hennes liv, byen som forbindes med den baudelaireske modernitet – det midlertidige, det flyktige, det tilfeldige, altså det motsatte av hva Albertes hjemby representerer. Åpningen av *Alberte og friheten* vitner imidlertid om at til tross for at Alberte har klart å bryte ut av småbyen, har hun hittil ikke brutt ut av sin egen negative livssirkel. Hun står modell, hvilket er meget fjernt fra noe som kunne hendt henne i hennes ”tidligere” liv, men selve modellakten krever en stiv kropp, og slik illustrerer scenen at Alberte fortsatt bærer på en kroppslig og sjelelig stivhet. Ikke minst assosieres hendelsen med noe stillestående, slik livet føltes hjemme i Norge:

Og tiden begynner å krype på den vonde måten Alberte husker fra barn. Slik den kunne krype i kirken for eksempel. Eller når hun gikk tur med pappa, og de gikk og gikk og ikke kom tiltals med hverandre. Rent legemlig sanser hun, hvordan den langsomt stimer forbi henne, seig, sugende, mattende, den både høres og føles (Sandel 2004: 260).

Alberte kan føle tiden som går på kroppen, tiden så å si suger livskraftene ut av henne. Det er ikke bare når hun står modell at tiden som går føles som stillstand heller enn fremskritt; i et større perspektiv er også hennes forståelse av seg selv i tiden den samme som før. Alberte har allerede bodd i Paris i flere år da romanens handling begynner, og det viser seg at den forløsningen som Alberte lengtet etter hjemme i Norge, har latt vente på seg. De første årene i Paris fløy raskt av gårde, og det samme gjorde pengene, men da de tok slutt og Alberte måtte gjøre noe annet enn å ta franskundervisning som kostet, stoppet det opp for henne:

Frasett de første par brusende årene, da allting gav sig av sig selv, da hun hugget inn på alt, sproget, byen, museene, fortid og nutid som en hungrende som endelig får sette sig til dekket bord, vet Alberte den dag idag ikke, hvad hun egentlig vil. Hun har fremdeles bare negative innstinkter, som før i tiden hjemme. Klart og tydelig sier de henne, hvad hun ikke vil. Alt i henne krymper sig foran visse situasjoner og visse mennesker, visse gjøremål og visse omgivelser, så hun formelig kjenner det legemlig som feber og trykk for brystet. Siden står hun der, fri fra det hun ikke vilde og uten anelse om, hvad hun videre skal gjøre med sig selv (Sandel 2004: 284).

Albertes indre uro er ikke blitt temmet i Paris; hun er like rastløs og utilfreds her som hun var hjemme. Lysets virkning har altså ikke hatt den ønskede effekten på Alberte, noe som signaliseres med beskrivelser som denne:

Som en *mørk ramme* om et *lyst bilde* står dørkarmen og de åpne dørene, med de forferdelig skitne gardinene klint mot rutene, omkring henne, alt av den solide gråhet, som preger gater jernbanen går gjennom. [...] Et av de forferdende sekunder, da man ser sin egen eksistens og svimler litt av det, er plutselig der. [...]. Jeg er som en som har lagt fra land og lar sig drive uten styre --- (Sandel 2004: 273, min kursivering).

Slik vinduskarmen i *Alberte og Jakob* representerte en avgrunn mellom Albertes faktiske liv og hennes drømmeliv, får dørkarmen her en lignende funksjon. Da hun står inne på det skitne hotellværelset og stirrer ut balkongdøren, er det som om alle illusjoner hun noen gang kan ha hatt om Paris brister. Paris blir ikke en lysets by i symbolsk forstand for Alberte; tvert imot stilles det illusoriske ved denne fremstillingen stadig til skue gjennom hyppige forekomster av lysmotivet i beskrivelsene av Paris.

At de vage forventningene om Paris som et sted for eksistensiell forløsning ikke har blitt innfridd, kommer likevel ikke av at Paris ikke er det moderne frihetsstedet hun trodde det skulle være. Paris *er* en moderne by, og på den måten også en lysets by – et sted hvor blant andre kunstnere og intellektuelle kan utfolde seg og utfordre hverandre, noe Sandels skildringer stadig vitner om. Paulson hevder at bildet av Paris som ”lysets by” ligger både bokstavelig og i overført betydning bak Albertes kobling mellom lys og navnet Paris (”det korte, lyse navnet”) som bærer så mange løfter i seg: ”Byens lyse navn antyder assosiasjoner til gatelys og dermed til en ”opplyst sivilisasjon” preget av modernitetens og teknologiens fremskritt. Og på et metaforisk nivå forbindes ”det korte, lyse navnet” selvfølgelig med kunnskap og innsikt (Paulson 2005: 25). På grunn av den teknologiske utviklingen og den elektriske gatebelysningen kan det aldri bli så mørkt i Paris som det kunne bli i nord:

Lyset fra elektriske buelamper mellom løvverk har fremdeles samme magiske virkning på Alberte, som da hun første gang opplevde det. Fantastiske, teatraliske måner tendes plutselig, og en mystisk verden av grønne bladkaskader og sorte skygger, av rørlige 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. Fra dagen med dens mange, onde timer, fra den uendelige sommerkvelden utenfor (Sandel 2004: 302).

Som også Paulson bemerker, står de elektriske lampene som symboler på Paris som et moderne, opplyst samfunn, en kontrast til det mørke, norske småsamfunnet som Alberte

kommer fra. De får også Paris til å fremstå som et utopisk fantasisted forsterkes. I det gatelysene tennes i skumringen åpnes det opp en ny verden for Alberte, en magisk og mystisk verden, hvor hun kan søke tilflukt. At buelampene beskrives som ”teatraliske”, og at gaten omtales som en ”scene” gjør at inntrykket av Paris som et sted for virkelighetsflukt forsterkes. Baudelaire skriver at ”Gasslyktene besudler solnedgangens purpur” (Baudelaire 2000: 112), og slik føles det også for Alberte – buelampene gjør at byen kontrasterer seg ytterligere fra det naturlige. De elektriske lampene gjør at Alberte oppfatter byen som en scene, og menneskene i bybildet som del av en forestilling. Paulson karakteriserer Albertes tilflukt inn i denne verdenen som en selvforglemmelse:

Det kunstige lyset gjør Albertes opplevelse av Paris til et *teatrum mundi*, en underholdende og spennende teaterforestilling. Den «magiske virkning» innebærer ikke bare en forvandling av hennes ytre omgivelser til en ugjenkjennelig, fremmed og «fantastisk» verden, men den fremhever også lys i et spill med mørket. Dette spillet med lyset oppleves av Alberte som en «fortelling» som trollbinder henne og fører henne inn i en tilstand av (selv)forglemmelse. Denne fortrollingen distanserer og «beskytter» henne fra «virkeligheten»: sommerkvelden er «utenfor» (Paulson 2005: 27).

Forestillingen om Paris som lysets by opprettholdes slik ved at Paris blir en opplyst scene - et sted Alberte betrakter, men ikke egentlig inngår i. Byrommet blir på sett og vis en kulisse for henne, hvor hun selv ikke har en plass. Dette er til en viss grad selvvalgt, ettersom hun velger å ikke betrakte byen rent overfladisk, men i stedet omformer inntrykkene i sin egen mentalitet. Her sammenblandes alle sanseinntrykk - hva hun *ser, lukter, hører, smaker* og *kjenner* på kroppen. Denne sammenblandingen utgjør Albertes versjon av Paris, en alternativ virkelighet.

3.6 Storbyens landskaper

Skiftet av årstider og temperaturer forblir viktig for hvordan Alberte erfarer sine omgivelser, også i Paris. Også her symboliserer årstidene tidens gang, og påminner henne om livets sammenhenger, som hun ikke kan slippe unna selv om hun har brutt med sitt tidligere liv. Fortsatt er hennes kroppslige velvære forbundet med varme og dermed årstider, og kroppen og sinnet påvirker hverandre gjensidig. Handlingen i *Alberte og friheten* strekker seg over omtrent ett år, og at åpningen av romanen beskriver Paris-våren, er nok ikke tilfeldig - våren representerer fremfor alt håp og forandring. Romanens slutt er lagt til vinteren, da Alberte fremstår langt mer desillusjonert, men også langt mer erfaren, enn ved romanens åpning.

En av de tidligste beskrivelsene av byrommet i Paris er preget nettopp av vårens mentalitet:

Vårhimmelen står høi og pastellblå over byen. Dønningen av lyd går med en ny tone, en lys summen, som er årstidens egen. Den friske farven av nysprunget løv står like overraskende i gatebilledet i år som ifjor, som alle år. Alle er stemt op i luft, i lys til grensen av uvirkelighet. En smak av vann og eng flyter i atmosfæren – Våren med alt den bærer i sig av lykke og pine er over byen (Sandel 2004: 289).

Alberte betrakter det hun ser i bybildet som friskt og luftig - nærmest *naturlig*. At "en smak av vann og eng flyter i atmosfæren" gir inntrykk av at Alberte, som Claudine, bruker naturen hjemme som forståelsesramme for storbyen. Våren gjør byen frisk og naturlig, og gir slik grobunn for Albertes livsvilje. Samtidig vitner beskrivelsen om at denne opplevelsen ikke er helt autentisk - himmelen er "pastellblå", en unaturlig farge, og hele bildet er for Alberte på grensen til uvirkelig. Det hele kan tenkes å være en (optisk) illusjon - og ganske riktig - når sommeren kommer er håpet som preget våren dødt, og Albertes opplevelse av byen en helt annen:

Storbyens melankolske sommerkveld, hun har adgang til den. Til dens døende lys, som henger igjen sykkelig grønt i vindusruter høit oppe, dens tykkende atmosfære med plutselige blaff av friskere luft, som avmektig basker i kaféenes markiser, jager støv op og dør igjen. Dens gisp etter ro, som drukner i grammofonskrål og sporvognskimen. Trette, lavmælte, tause sitter menneskene på benkene. Når de legger hodet bakover, ser de himmelen, tynn, glassklar, altfor lys, avstemt til å stå hel og fri over et duftende landskap, spent op i stumper og stykker over ørkenformasjoner av sten og cement. Om det så er trærne langs fortauget ser de fremmede og umotiverte ut, ligner dem man tar op av Noras ark og stiller i rader, kunstige og unaturlig mørke - - (Sandel 2004: 317).

De vårlige adjektivene "lys", "frisk" og "nysprunget" er nå byttet ut med "døende", "sykkelig" og "altfor lys". Fortsatt er beskrivelsene forsøksvis knyttet til naturen - "et duftende landskap, spent op i stumper og stykker over ørkenformasjoner" - men nå er det som om innsikten om at Paris slettes ikke er et naturlig landskap har sunket inn. I passasjen skapes det en forbindelse til Baudelaires beskrivelse av flanørens betraktninger:

Han beundrer den evige skjønnhet og forbausende harmoni som preger livet i storbyen, en harmoni som forsynet opprettholder midt oppe i den menneskelige frihetens tumulter. Han betrakter storbyens landskaper, stenlandskaper som kjærtegn av tåken eller får ørefiker av solen (Baudelaire 2000: 112).

Men i stedet for å betrakte storbyens landskaper som harmoniske og skjønne, anser Alberte heller omgivelsene som disharmoniske. Trærne langs fortauet ser "fremmede", "umotiverte" og "kunstige" ut, som vitner om at det man finner av natur i Paris er kultivert natur, som i stedet for å vekke gode assosiasjoner bidrar til at storbyen blir et unaturlig og fremmedgjørende sted. Alberte valgte seg Paris for å starte et nytt liv, men det sommerlige Paris som beskrives er nærmere forbundet med død og desperasjon enn med liv:

Åtteogtredve i skyggen –

Asfalten er som en ophetet bolt, luften ute i solen brennende lue. Trærne dør, krøller bladene sammen som i en siste, smertelig trekning og lar dem falle. Alberte synes hun kjenner hvordan røttene i det bitte lille, runde jordstykket, som er hvert av dem tildelt, forgjeves søker til alle kanter etter uvei og frelse.

Hester styrter, mennesker også. [...]

I Seinen flyter fiskene op med buken i været, dør i tusenvis i det tykke, slimete vannet, som stinker råttenskap og klor. Når Alberte om aftenen på sin omnibustur, med kroppen presset op mot det svake, knapt merkbare luftdrag som opstår av farten, passerer broene, ser hun dem, hører passasjerene tale sammen om dem og muligheten for epidemier. De kan opstå av mindre –

Foran småbutikker og husdører er stoler slept ut, danner som en sammenhengende kjede over hele byen. Lavmælte, nesten tause sitter menneskene på dem, tusen på tusen småkårsfolk, blasse i ansiktet av varme og død luft. På benkene under de avsvidde trær er ikke en plass ledig. Arbeidsfolk spiser aftens der, sliter med tennene i lange brød og drikker vin direkte av flasken – (Sandel 2004: 349).

På sitt varmeste fremstår Paris så langt fra et paradisisk frihetssted som det er mulig å komme - for Alberte minner sommerbyen heller om "straffekolonier i tropene" (Sandel 2004: 349).

Likevel er det sommeren som er gjenstand for den mest harmoniske skildringen av Paris:

Nede på Seinen blir det livligere mot skumringen. Proppfulle dampbåter anløper bryggen, de summer av stemmer, av sang og latter. Robåter glir forbi under grenene som henger utover vannet, en og annen kano, manøvrert av halvnakne roere. Den lille kaféhaven befolkes. Med hver båt strømmer nye gjester til, stues sammen, trangt og oppå hverandre, mens lystigheter krysser hverandre fra bord til bord. Bombadert med gode råd fra alle kanter angående fremgangsmåten, stiger verten av og på en stol og tender papirlyktene, som henger i guirlander mellom trærne. De gløder fantastisk mot den lyse aftenhimmelen, trekronene mørkner til silhuetter, latter perler, man vet ikke riktig lenger fra hvem den kommer, luften er lun, ren, full av duft. Nu skal vi ha mer vin, erklærer Veigård (Sandel 2004: 357).

Alberte opplever her omgivelsene som livlige, fremfor døde, og nærmest naturlige igjen. Dette har en direkte sammenheng med at hun er i selskap med Veigård, som gjør henne mykere og friere – han befri henne fra den kvelende situasjonen hun er i, både mentalt og

kroppslig. Alberte og Veigård drar på en utflukt sammen til Versailles, og bildet som tegnes opp her er nok det mest idylliske i hele romanen. Her finner Alberte det frihetsstedet hun egentlig søker – hvor hun kan gå i ett med naturen, og samtidig være varm og fri:

Med en fra barndommen stammende higen mot løvmasser og sommerlig rikdom, mot overflod av sol og skygge, varme, duft og utfoldelse, omfatter hun parken her ute. Den dag idag suger hun med samme griskhet som første gang i sig den krydrete em av buksbom og roser, smaken av høi og ferskvann, som flyter inn fra det vide land omkring, den lune ro over allting (Sandel 2004: 371).

Gjennom denne beskrivelsen markeres et klart skille mellom den gode og rene naturen, og den støyende og skitne storbyen. I parken utløses det mange erindringer fra barndommen hos Alberte, som vitner om at hun lengter seg tilbake til det som var positivt med hjemlandet, men som hun kanskje tok for gitt den gang. Albertes nære forhold til naturen var ikke noe hun tok med i beregningen da hun lengtet seg bort – i motsetning til Claudine, som helt tydelig var seg bevisst at det ville bli vanskelig å forlate naturen. Ifølge Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy står scenen i Versailles som et eksempel på det Bakhtin kaller idyllens kronotop:

I parkscenen har vi et eksempel på kjærlighetsidyll, eller også pastoral idyll [...] Her har de alt som gjør dem lykkelige i nuet; de har funnet sin egen lille idyllkronotop som skjerner dem fra den illeluktende og kvelende varme byen og den tarvelige, ensformige hverdagen (Bjørkøy 2004: 173).

Idyllen brytes imidlertid idet parken stenger, noe som belyser det faktum at parken slett ikke er fri natur, men også den kultivert natur: Alberte har nok en gang latt seg henfalle til virkelighetsflukt. Med ett er frihetsstedet forvandlet til et fengsel, hvorpå relasjonen mellom Alberte og Veigård blir av mer tvungen art: ”Å - - kvinnen er i sannhet mannens byrde. Tydelig og klart kjenner Alberte det i dette øyeblikk. Hadde nu Veigård ikke hatt henne å slepe på, hadde han gått på, til han kom i hus” (Sandel 2004: 379). Det er som om Alberte i dette øyeblikk ser for seg et fremtidsscenario der hun og Veigård er mann og kone, og skremmes av det. Alberte anser ekteskapet som den absolutte ufrihet. Da hun derfor nekter å bli med Veigård da han forlater Paris, forsvinner paradoksalt nok Albertes frihetsfølelse med det samme. Veigård er også den som påpeker at Alberte slettes ikke er fri, men heller fredløs.

Parkene hos Sandel får en lignende funksjon som hos Colette – de står i en mellomposisjon mellom natur og by, og vekker minner fra tidligere tider hos Alberte. Parken er et frihetssted, men samtidig er den en avgrenset størrelse omgitt av gjerder. Den er en

konstruksjon, og for Alberte blir den derfor også en del av det uvirkelige eller teatraliske ved Paris:

Her har sommeren et av sine fristeder. Mørke, tunge av utfoldelse står trær og busker, sleper med bladmasser langs marken. Tusmørket ligger fullt av duft, tause sitter menneskene på benkene. En forsinket fugl flyr hjem, den første flaggermus svinger lydløs tett frobi. Buelamper tendes hist og her, forstukket bak kastanjens kjempekroner, kaster store sirkler av grønnlig lys over plenene. Nogen burde danse i det lyset, fauner og nymfer, russisk ballett – (Sandel 2004: 351).

For Alberte er virkelighetsflukten og frihetsfølelsen to sider av samme sak - så lenge parken kan føre henne inn i en selvforglemmelse anser hun den som et fristed. Da høsten kommer og Veigård er borte, får Luxembourg-hagens gitter parken til å fremstå som et fengsel heller enn som det uvirkelige fristedet det tidligere var:

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 opp i ermene skyndter Alberte seg ut av Odéons arkader over mot Luxembourghavens gitter og videre langs det. Trottoaret glinser fuktig, kjennes kaldt og klebrig gjennom sålene. - Blålig tåke fyller haven. Bak gitterets kraftige silhuett toner stammene bort bakenfor hverandre som på en smeltende pastell. En siste rest av gult ligger såvidt igjen i kronene derinne, en anelse av svinnende solrødme henger i luften over dem, det lyser fra en rad vinduer i senatet. Uberørt 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, ser de ut som blomstret de i raseri og trass i alt (Sandel 2004: 399-400).

Det kan virke som om Alberte kjenner sympati med det naturlige som blir tvunget til å vokse frem i den kultiverte storbyen, som om hun kjenner seg igjen i blomstens "raseri" over å måtte blomstre i det som beskrives som drepende omgivelser - slik hun selv ble tvunget til gjøre i hjembyen og som hun på et vis fortsatt må gjøre i Paris. Per Thomas Andersen mener at denne usentimentale medfølelsen med det utsatte individ eller den sårbare skjebne som kommer under press i sitt sosiale miljø, finnes i store deler av Sandels litteratur (Andersen 2001: 388). Alberte er et produkt av naturen, og storbyens omgivelser er ikke et sunt miljø for levende natur, verken henne selv eller det som dyrkes frem her av trær og blomster. Det sykelige og kvelende ved byen blir satt i sammenheng med bensinlukt og tyngende, forurenset luft, og slik blir det som vitner om en moderne tid til dels fremstilt som noe negativt. Når Alberte opplever

Paris som et kvelende og innestengt sted, lengter hun seg tilbake til den norske naturen og til havet:

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, projekteres et sekund mot bakgrunnen av grå hus, oppløses så og forsvinner. Hennes ben er plutselig tunge som bly, veien inn mot banehallens skygge uoverkommelig. Skrittene monner ikke (Sandel 2004: 323).

På grunn av slike tilbakevendende drypp fra erindringen, blir kontrasten mellom den moderne storbyen og den naturnære småbyen stadig stilt til skue. Når Alberte følte seg innestengt i det nordnorske hjemmet, flyktet hun ut i naturen, hvor hun var bevegelig og fri. Selv om Paris oppleves som kvelende til tider, især om sommeren, og Alberte drømmer om frisk luft og fri natur, blir hun hver sommer igjen i byen mens andre drar mot havet. Hjemme i Norge fulgte hun andre til båtene som tok dem sydover, men fikk aldri bli med på reisen selv. I Paris følger hun vennene sine til togstasjonen. Slik kaiene og båtene hjemme stod som vitnesbyrd om at mulighetene for å slippe fri fantes, får togstasjonen og toget i Paris en lignende funksjon: ”Det går til havet, til frisk luft, friskt vann, fri himmel, stillhet, går midt på dagen, hver dag. Når sommeren i Paris er kommet til det punkt, at man må tenke på et rum som aldri luftes, følger Alberte etter sine venner til dette tog, i år som ifjor, som alle år” (Sandel 2004: 322). Selv om Alberte lengter seg bort fra det kvelende Paris er nok det en mer kroppslig lengsel enn den som eksisterte hjemme i Norge, som var dypt eksistensiell. Likevel er som kjent det kroppslige og mentale nært forbundet hos Alberte – hvordan hun har det på et kroppslig plan har betydning for hvordan hun har det på et eksistensielt plan. Albertes kroppslige lengsel må derfor også forstås som en dypere lengsel. Å skulle søke tilflukt i mer naturlige omgivelser minner henne nok likevel for mye om hennes tidligere liv, som hun forsøker å gi slipp på, og derfor blir hun i stolt og sta igjen i Paris, sommer etter sommer. I Paris er det ikke naturen, men storbygaten som skal komme til å bli Albertes tilfluktsted.

Albertes ambivalente holdning til Paris kan knyttes til at Paris på denne tiden både er en gammel og en ny by, noe bebyggelsen står som vitnesbyrd om: den er dels gammeldags, dels helt ny:

Alberte svinger om et hjørne til og befinner sig under métroens høie jernskjelet, mellom leiekaserner, som kaster klam skygge. Et tog larmer avgårde over hodet på henne. Litt etter sitter hun selv i ett, ferdes høit i luften, mellom himmel og jord på Passybroen, over Seinen. Det rasler til bortover benkene av aviser som legges ned, folk ser ut. Dypt nede ligger Paris, lys i lys av plutselig sol under en veldig himmel

med vandrende skymasser. Mennesker, biler, fiacrer vimser omkring som leketøy. I nordost over Menilmontant en kullsort byge, rett under en Seinen som flytende metall. En dønning av utfoldelse går igjennom Alberte, skyller bort tretthet og gammel kulde. [...] Toget ramler innover Grenellekvarteret, op langs brede avenyer med beplantet gangbane i midten. Bebyggelsen er dels gammeldags, lav, litt fattigslig, litt muggen av fuktighet, dels splitter ny i jugendstil, lysende som mørk i solen. Plutselig er altsammen borte. Hvite fliseklede, dunkelt oplyste vegger og en hvelv glir forbi, brogete plakater. En påtrengende dunst av kjeller og desinfeksjon fyller vognen. Og trettheten bryter påny i Albertes lemmer. Hun slukner under jorden. Ved Montparnasse går hun av, kommer op i dagen igjen bak jernbanestasjonen, i skyggen av den høie mur og av broen, som i høide med husenes tredje etasjer fører togene ut av byen. Her slutter venlige bydeler, her tar de store, triste arbeiderkvarterene hinsides Avenue du Maine fatt. Et gufs av grå og hårde kår slår imot en. Alberte tenker uviklårlig på dødsdommer og eksekusjon nettopp her. Kanskje kommer det av muren-- (Sandel 2004: 263-264).

Med sin blandede bebyggelse fremstår ikke Paris som et helhetlig og overskuelig sted, og er slik i hele sin fremtoning et bilde på det moderne. Alberte opplever en by i bevegelse og forandring, noe som blir særlig tydelig gjennom beskrivelsen av metroturen. Metroen er jo nettopp et emblematiske uttrykk for den nye tids raske omskiftninger (Selboe 2003: 89). Paulson mener at "togets ferd mellom luften" kan leses som et bilde på den moderne teknologiens seier over naturlige forhold (Paulson 2005: 26). Beskrivelsen av byen slik den oppfattes fra vinduet på en metrovogn, gir et godt bilde både av Albertes generelle oppfatning av Paris, og av hvordan storbyen gjennomgående blir fremstilt i romanen. Alberte tar Paris innover seg i bruddstykker, og slik blir byen også gjengitt. Fra metrovinduet får Alberte, idet hun passerer over Seinen, et sjeldent overblikk over den franske hovedstaden, som gir henne en følelse av kontroll og tilfredsstillelse. Paulson skriver:

Det miniatyraktige inntrykket av metropolen badet i lys gjør den oversiktlig, sammenhengende og ufarlig: byens innbyggere og trafikk fremstår "som leketøy". [...] En slik samlet panoramisk oversikt over byen konnoterer en overskridelse av dens grenser. Med andre ord inntar Alberte en symbolsk og befriende posisjon fra toget: hun "mestrer" byen, noe som konnoterer økt innsikt i dens vesen (Paulson 2005: 26).

Idet Alberte kommer tilbake til det området hvor hun selv holder til, mister hun den kontrollen hun får med overblikket. Hun makter ikke lenger å betrakte byen overfladisk, men lar den i stedet trenge inn i henne. Paulson mener at teksten slik indirekte påpeker at moderne teknologi ikke er suveren, fordi opplevelsen av transcendens som togturen skjenker Alberte, er kortvarig (Paulson 2005: 27).

3.7 Byens bevegelser

Alberte betrakter helst Paris på sine mange gatevandringene. Det er Albertes vandringene som knytter byen sammen i romanen, og siden vandringene foregår på kryss og tvers, bidrar dette til at det ikke presenteres et oversiktlig bilde av byen. Den største beruselsen Alberte oppnår i Paris, er knyttet til det å *gå* – kun med det som formål å suge til seg inntrykk av den sammensatte urbane virkeligheten:

Alberte sitter og tenker på at i eftermiddag er der bare ett å gjøre. Beruse sig på sin egen, private måte. [...] La Vilette- St. Sulpice – Forbi St. Germain-des-Prés, over Place St. Michel, Seinen, La Cité, forbi Porte St. Martin, Gare-de-l'Est. Gjennom brede og rette, smale og krokete gater. Gater, som lukter bensin, parfyme, pudder, og gater, som lukter olje, pommes frites, pannekake (Sandel 2004: 294).

Alberte har vært en vandrer hele livet, slik som Claudine. Men mens Claudine mister denne driften i møte med Paris, forsterkes den heller hos Alberte. Hun trekkes mot storbygaten, hun ønsker å beruse og bedøve seg på dens kraft. Av den grunn blir hun i motsetning til Claudine en slags flanørskikkelse, til tross for at hun enda mer enn den ”baudelaireiske” flanør er ambivalent til moderniteten. Benjamins beskrivelse av flanørens forhold til gatevandringen er dog en nokså presis beskrivelse av Albertes følelser for dette:

Ett rus överväldigar den som länge vandrat i rask takt längs gatorna utan att ha ett mål. Själva gåendets makt tilltar för varje steg; förförelsen från butikerna, bistroerna och kvinnornas leenden blir allt svagare, medan dragningskraften från nästa gathörn, en avlägsen lövmassa eller ett gatunamn blir allt oemotståndligare (Benjamin 1992: 344).

Vandringene er på den ene siden Albertes flukt *fra* livet, men på den andre siden det som gjør at hun føler seg mest *i live*, den mest fysiske av alle sansegledene. Hjemme i Norge var det kun under sine vandringene at hun hadde en viss kontroll over kroppen, noe hun ellers manglet:

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 oppstår befriet, myk og ledig som efter god gymnastik. Det er en tilflukt, man henter nyt mot av, den eneste, Alberte foreløpig råder over, foruten kaffen (Sandel 2004: 28-29).

Turene hjemme foregikk stort sett i naturen eller i øde gater, både når hun gikk alene og når hun gikk sammen med faren, ettersom ingen av dem hadde et ønske om å omgås andre mennesker. De unngikk hovedgaten, hvor alle de andre innbyggerne samlet seg:

Alt liv samler sig i Fjordgaten som i en kanal, ja det samles midt i gaten, for fortaugene ligger fulde av sne. På grund herav og på grund av, at de samme mennesker går mange ganger frem og tilbake, blir færdselen særdeles livlig, næsten intens – en ustanselig sort strøm under de otte buelamper. Sorenskriver Selmer og hans datter Alberte går ikke Fjordgaten ret ut til Louise i Svingen som andre folk. De har sin egen rute og går Elvegaten, som om aftenen er meget øde og mørk (Sandel 2004:55).

Til tross for at Fjordgaten var en livlig gate, hvor menneskeferdselen ble en ”ustanselig sort strøm”, tilhørte den likevel småbyen. Her kunne en ikke gli inn i mengden og unngå å bli lagt merke til, noe av det som gjorde at Alberte ønsket seg bort – til et større sted. At Paris ble dette stedet er ikke unaturlig, Paris var den første byen hvor *massen* ble et fenomen - folkemengden en kunne bli en del av, men likevel være anonym.⁷² Som flanøren er Alberte også ”en stor elsker av mengden og av å være inkognito” (Baudelaire 2000: 106). I Paris søker Alberte tilflukt i storbygaten, hvor hun kan forsvinne i menneskemylderet:

Utpå kvelden går Alberte ut, driver på gaten- Den er manges tilflukt på denne tid, de ensommes, de prostituerte – 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 – [...] Alberte er aldri redd på gaten her, som hun kunne være det i Oset og i smugene hjemme i småbyen nordpå. Det er ensomt. Der står som en bister kulde fra det altsammen. Ingen vilde høre en, om noget hendte på en øde strekning, ingen åpne skoddene, for å se efter, hvem det var som skrek – Men der hender intet. Og selve ødsligheten har noget av eventyr i sig. 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, man vet ikke hvor den tilslutt kan føre en hen eller til hvem. Storbygaten, hvor man springer sig varm om vinteren. Alberte har en usigelig svakhet for den (Sandel 2004: 286-287).

Også storbygaten sammenlignes med landskapet hjemme, og tillegges "naturlige" egenskaper. Gaten beskrives som en flod - som fører menneskene mot hverandre eller fra hverandre - og slik blir gaten som topos satt i forbindelse med elven, slik den i litteraturhistorien ofte blir

⁷² Se for eksempel Benjamin (1992): 346: « Polisen, som i detta fall, liksom i så många av dem vi behandlar, hemlig framstår som sanningsvittne – ger i en parisagents rapport från oktober 1798 (?) följande upplysning: ”Det är nästan omöjligt att upprätthålla lag och ordning (de goda sederna) i en befolkning som uppträder i folkhopar, i vilka varje individ så att säga okänd för de andra gömmer sig i folkmassan och inte behöver rodna inför någons blick ».

oppfattet som et prinsipp for forandring. Albertes gatevandring formidles som en bevegelse – både Albertes egen og byens. Også i denne passasjen skapes det en forbindelse til den klassiske flanøren: ”For den fullendte flanør, for den lidenskapelige betrakter er det en umåtelig nytelse å slå seg ned i tallet, i det bølgende, i bevegelsen, i det flyktige og uendelige” (Baudelaire 2000: 111). Selboe skriver at Sandel gjennom sin tydelige vektlegging av bevegelse skaper forbindelser eller, med Baudelaires uttrykk, ”korrespondanser”⁷³, mellom bevissthet, språk og topografi – som oppretter en interaksjon mellom en språklig og en materiell verden, mellom fysiske og poetiske steder (Selboe 2003: 86). Det reelle landskapet sammenblandes med Albertes mentale landskap, hun omformer det hun ser til å bli et poetisk landskap. Hun suger til seg inntrykk ”som en svamp suger fuktighet” (Sandel 2004: 294) og tilbake fra sine vandring omstokkes og omgjøres inntrykkene:

Hun vender hjem fra sine ekspedisjoner, trett, sulten, fullt klar over, at hun atter engang har brukt penger, tid og skosåler til ingen nytte. Og allikevel underlig tilfredsstillet, som om dype og dunkle krav i henne hadde fått sitt for en stund. I hjernen myldrer stumper av fremmedes samtale. Løsrevne bilder av gatens brogede liv forskyver hverandre, er mer eller mindre påtrengende, stenger ruelse og onde tanker ute – (Sandel 2004: 294).

Inntrykkene Alberte samler når hun vandrer gatelangs, skriver hun ned på små lapper som hun samler i en koffert på nattestid:

[...] en natt noen tid senere er hun kanskje oppe med sviende øine og feberpuls og rabler uleselige linjer på blad, som hun ryggeløst river ut av nærmeste skrivebok og på den måten ødelegger. Som i lønndom har et eller annet hun var vidne til, klædd sig i ord (Sandel 2004: 294).

Slik viser vandringene hennes seg å være langt fra så formålsløse som en først kan anta - de er mer preget av eksistensiell nødvendighet enn av overfladisk nytelse. Den eksistensielle forløsningen som Alberte venter på, knyttes slik, som i første bind, til idéen om en kunstnerisk forløsning. Bare når Alberte makter å omforme storbylandskapet til et indre landskap, hvor det fremstår på den ene siden mer naturlig - som en ørken, elv eller lignende - og på den andre siden mer virkelighetsfjernt - som en scene - fremstår det som det frihetsstedet som Alberte søker etter. I de øyeblikkene og stundene når Alberte ikke makter å skape et eget persepsjonens Paris, men i stedet blir maktesløs overfor storbyen som trenger seg på og inn i

⁷³ Se Baudelaires berømte dikt *Correspondances*.

henne, fremstår byen heller som et fengsel. For Alberte er det et prekært behov å kunne omforme inntrykk til uttrykk for å overleve, det er en eksistensiell nødvendighet som vokser seg større for hvert år som går i Paris.

I og med at Alberte, som Claudine, bruker naturen hjemme som resonansbunn for hennes opplevelse og omforming av Paris til et mentalt landskap, kan en spørre seg om det moderne storbylandskapet ikke egner seg som rent poetisk landskap for Alberte. Paris blir et sted for eksistensiell forløsning, men selve skrivevirksomheten kan ikke fullendes før hun i tredje bind er tilbake i Norge. Det var mens Alberte fortsatt bodde i Norge at hun små smått forsøkte seg på å skrive. I Paris tar hun imidlertid avstand fra det hun tidligere har skrevet:

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 tø 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 (Sandel 2004: 295).

Alberte ser på det hun skrev, inspirert av naturen, som en del av sitt tidligere selv – ”skyggen” – en som var preget av naivitet, og som hun nå ser på med distanse. I Paris går Alberte over fra en naiv til en erfaren tilstand, og det er denne utviklingen som gjør at hun kan utvikle seg som dikter. Mens hun hjemme i Norge uttrykte seg på vers, later det poetiske uttrykket hennes i Paris til å ha endret seg i takt med storbyens fragmenterte uttrykk. Hun vil ikke lenger fremstille omverden som harmonisk og helhetlig, i stedet må skriften speile tilværelsen i all sin uoverskuelighet. Det skriveprosjektet som skrider frem i Paris synes å være langt mer modernistisk enn det som så vidt ble påbegynt hjemme i Norge:

Alberte forsøker å fastholde de flimrende mønstre, som danner sig på netthinden, når man lukker øinene hårdt. Mønstrene skifter, folder sig ut av hverandre, farve i farve, slyngning i slyngning, figur i figur. Hun skimter landskaper, dyr. Underlige blomster, som ikke er jordens, brister i mørket, den ene av den annen, slanger velter sig om hverandre. Det er vakkert eller skremmende, alt eftersom det faller sig, en fantastisk urverden, skjult i den virkelige, synlig når man ser innover (Sandel 2004: 411).

Dette kan ses i sammenheng med Baudelaires *Prosadikt (Le Spleen de Paris)*, og hans visjon for disse. Med *Les Fleurs du Mal* hadde Baudelaire skapt en avsluttet poetisk arkitektur som hadde begynnelse og slutt og hvor meningen var knyttet til komposisjonen i verket. Med prosadiktene gjaldt det å ”splitte opp arkitekturen, få hver enkelt innsikt til å funkle i seg selv, drive dissonansene i språket enda lenger” (Stubberud, sitert i Baudelaire 1981: 9). Og dette idealet ble til med grunnlag i erfaringen fra storbyen:

Hvem av oss har ikke i ærgjerrige stunder drømt om en vidunderlig poetisk prosa? Den skulle være musikalsk, men uten rytme og rim; myk og samtidig spenstig nok til å forme seg etter sjelens lyriske bevegelser, drømmens svingninger og bevissthetens sprang. Først og fremst er det med grunnlag i erfaringer fra storbyene, og i skjæringspunktet mellom de utallige forhold som der finnes, at dette besettende ideal blir til (Baudelaire 1981: 14 – 15).

Overgangen i Albertes kunstneriske bevissthet mellom første og andre bind, speiles i Sandels skildringer. Mens en i *Alberte og Jakob* kan finne rester av en ”gammeldags” naturskildring, der landskapet tidvis bare utgjør dekorasjon og staffasje, er denne formen for miljøskildring helt forsvunnet i *Alberte og friheten*, hvor det ikke lenger er et skille mellom sinn og virkelighet.⁷⁴ Ifølge Irene Hareide blir Alberte seg bevisst at hun er i ferd med å utvikle en poetikk mens hun er i Paris, og som en del av dette avskriver hun den tidligere romantiseringen av naturen som skapende kraft:

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 egne sanseintrykk som danner grunnlag for det ho skriv. [...] Alberte er i ferd med å utvikle ein poetikk i Alberte og friheten, ein poetikk som kjem til uttrykk gjennom hennar egne skriveprosjekt, samt i hennar kommentarar til ulike kunstuttrykk. [...] Alberte har innsett at 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 (Hareide 2006: 53).

Paris er altså ikke upoetisk; tvert imot får Alberte her mye mer innsikt og inspirasjon enn hva hun noen gang tidligere har opplevd. Det er imidlertid bare når Alberte klarer å betrakte byen på avstand – enten som et overblikksbilde eller ved å betrakte bybildet som en scene - at hun klarer å innta en estetiserende holdning overfor byen. Når byen oppleves for nær og virkelig, overveldes hun av sanseintrykk og makter ikke å omforme bylandskapet til et poetisk landskap.

⁷⁴ Se Houm (1976) s. 179.

At det først er tilbake i Norge at Alberte kan fullbyrde sitt skriveprosjekt, har sammenheng med hennes iboende hjemløshet. Den er ikke bare knyttet til at hun ikke føler seg hjemme noe *sted*, men også til at hun aldri har hatt et privat *rom*, hvor hun ikke behøver å frykte at noen skal komme henne for nær, at noen skal trenge seg på. Det er først når hun i siste bind av trilogien tilbys et slikt rom at muligheten for fullstendig kunstnerisk forløsning er til stede og forløsningen virkelig finner sted. Slik blir Paris stående både som et vilkår for frihet, og som det stedet hvor frihetens grenser blir tydelige. En kvinne som vil utvikle seg som kunstner, trenger ikke bare eksistensiell frihet, men også økonomisk frihet, og den første er kun mulig dersom den siste finnes.

3.8 Byens begrensninger

I Paris har Alberte tilsynelatende alle forutsetninger for å utvikle seg i en kunstnerisk retning, men for Alberte betyr Paris også begrensninger. Hjemme i Norge ble hun fortalt at intellektuelle og skapende aktiviteter som lesing og skriving var formålsløse og den rene lediggang, men selv var hun av en annen oppfatning. I Paris må hun imidlertid forsørge seg selv, og slik blir ordene hjemmefra en realitet, fordi hun da får merke på kroppen hva som er innbringende og ikke. Det hjelper ikke å bare vandre gatelangs, hun må tjene penger på et vis, noe hun blant annet, som alt sagt, gjør ved å stå modell: ”Det var ubehagelig, det var ydmykende, men det var livets bitre lov og ikke verre enn meget annet” (Sandel 2004: 285). Det å ha penger blir i Paris en forutsetning for i det hele tatt å kunne eksistere for Alberte: ”Penger i lommen gjør gangen lett. De er som en slags legitimasjon, gjengir en retten til å eksistere og se folk i øinene, foreta sig ting som øker velvære og selvfølelse – forhøre sig om priser, velge matvarer, bære dem hjem og spise dem op, betale sin gjeld, fiffe op sin person” (Sandel 2004: 309). Albertes relativt trange økonomi gjør imidlertid at bosituasjonen er alt annet enn luksuriøs, og hun må bo på ulike loftsrom, de billigste rommene som hotellene i Paris tilbyr. Tilsynelatende virker hun godt stilt:

Hôtel de l’Amirauté på Place de Rennes ser respektabelt og tillitsvekkende ut. Navnet i kjempemessige gullbokstaver tversover fasaden, laubærtrær i grønne kasser ved inngangen, åpen vestibyle med rødt teppe innover gulvet, makelige kurvstoler, bladplanter. I døren monsieur, velklædd som en utstillingsfigur i et skreddervindu, med bølget hår og smilet rede, alltid og øieblikkelig til disposisjon. Inne i kassen madame, ung, vakker, uklanderlig, i hvit silkebluse og med glinsende negler. I dette korrekte etablissementet går Alberte inn. Her bor hun (Sandel 2004: 275).

Den respektable fasaden sier dog ikke noe om at hotellet hun bor på rommer hele spekteret av samfunnslag, og at standarden synker jo nærmere en kommer loftet hvor Alberte bor:

Og Alberte begynner opstigningen - - - Den røde matte fortsetter op gjennom trappen, en etasje, to etasjer. [...] Den røde løper avløses av en av kokos. Snart svikter også den. Dørene blir annerledes, vinduene lave og små. Til slutt famler Alberte sig frem i mørke under taket til en dør, som er hennes, åpner, befri sig fra yttertøiet og tar forsiktig frem fra blusens indre to egg og andre viktualier. [...] Det er et lite, uluftet takværelse, som lukter mus. Skråtak, firkantet glugg i taket. Den står åpen natt og dag, men det gjør verken fra eller til. Et uforanderlig kvantum gammel luft, som synes svanger med generasjoners støv og utdunstninger står urokkelig i rummet, mettes fra fordektige, gamle lenestoler, fra takets nære skorstener og fra hele hotellets samlede soveværelsesodør, lagret i den øvre trappegang (Sandel 2004: 276-277).

Den oppstigningen som Alberte foretar på vei til rommet sitt, er heller å betrakte som en nedstigning; loftsrommene tilhører dem fra de nedre samfunnslag. Hotellets sammenblanding av mennesker fra ulike sosiale klasser illustrerer likevel at det moderne Paris overskrider det lagdelte samfunnet som Alberte kjenner fra sin norske hjemby. Toget, som også er et emblem på moderniteten, får en lignende funksjon i fortellingen; det forbinder også mennesker fra ulike befolkningslag:

Halvt bedøvet av hete, lys og larm ser hun det lange tog gli forbi sig. Det flyter over av reisende, middelklassefamilier med barn, folk med malerbagasje, bønder, en og annen prest eller nonne, som uforstyrret av alt omkring sig lar rosenkransen løpe mellom fingrene og mimrer til, engelske, tyske, amerikanske turister (Sandel 2004: 322).

Andre steder i romanen forankres storbyens ulike lag i ulike geografiske kvarterer, noe Selboe fremholder åpningsscenen som et eksempel på:

Når vi første gang møter Alberte i Paris, befinner hun seg i en del av Paris hun vanligvis ikke frekventerer [...]. Tekstens setting understreker byens sosiale skiller og atskilte områder, men viser samtidig et Paris preget av en mobilitet som gjør grensene og overgangene mellom byens ulike deler mindre absolutt enn oppdelingen ved første øyekast gir inntrykk av (Selboe 2003: 89).

Fra å ha vært fastlåst i én samfunnsklasse i den norske hjembyen, beveger Alberte seg i Paris relativt fritt mellom disse. Per Thomas Andersen kaller de ulike kvartalene med forskjellige befolkningslag for bysoner:

Åpningskapitlet i *Alberte og friheten* er komponert først som en skildring av en kroppslig ensomhetstilstand i en fremmed borgerlig bysone, etterfulgt av en konkret transport fra denne sonen, metroreisen over Seinen, inn i en underjordisk verden, en annen bysone, nemlig de ”triste arbeiderkvarterene hinsides Avenue de Maine”. Ankomstsonen, Rue de l’Arrivée, er de løse eksistenes, kunsternes og de forskjellige eksistensielle flyktningenes sone, her ligger de billigste hotellene i de gråeste gatene. I første omgang Liesels hotell, Hôtel des Indes; i neste omgang Albertes eget, og enda kummerligere, Hôtel de l’Amirauté, der musene plager henne om natten og svømmer i vannbollen hennes om dagen (Andersen 2006: 76).

Delvis fordi hun er en fremmed, som ingen kjenner forhistorien til, har Alberte muligheten til å forflytte seg rundt i ulike miljøer og kvartaler. Alberte holder seg på Seinens venstre bredd, hvor eksilkunstnere og andre tilreisende bor. Hun føler seg avslørt når hun besøker kvartaler på høyre bredd, i kvartalene for de veletablerte og velstående, noe som blant annet kommer til uttrykk i den omtalte scenen hvor Alberte står modell. Dette vitner om at Paris kanskje bare tilsynelatende overskrider det lagdelte samfunnet som Alberte kjenner fra før. Til tross for det Selboe kaller Paris’ ”mobilitet” mellom samfunnsklasser og bydeler, føler Alberte seg uønsket flere steder. Albertes ”klassereise” er dermed kun nedadgående, og stundom blir hun tatt for å være ”en fra gaten”. Da hun blir med Nils Veigård for å besøke hans godt stilte søster i Neuilly, et strøk hvor « *la bourgeoisie* » holder til, blir de avvist på grunn av henne. Alberte tilhørte opprinnelig borgerskapet, men hører ikke lenger hjemme der:

Alberte sitter der, i en tung fauteuil Louis Quatorze, og er alt annet enn på sin plass. I sin falmete, ermeløse, litt for utringete kjole, sin hatt av egen fabrikasjon og iført sandaler kontrasterer hun sterkt mot møblene i kongelige stilarter, veggens slagmalerier i tunge rammer, samlingen av gammelt Kina i montrer og forskjellige annet. [...] Hun føler sig bevoktet og iaktatt, farer sammen, da et stort taffelur av gullbronse plutselig gir sig til å slå seks klare svingende slag, som vilde det markere, at nu kan det være nok. Hennes fluktinstinkter rører på sig - - - [...] Forbi ham ser Alberte ut i et spiseværelse, som med sine dimensjoner, sitt halvmørke, sin vektige barokk yderligere bestyrker henne i å ville herfra (Sandel 2004: 366).

Albertes gamle følelser knyttet til å være fastlåst i en samfunnsklasse, våkner til live i det overdådige huset. Fluktinstinktet hennes, som var det som gjorde at hun havnet i Paris, er ikke blitt temmet. Frykten for å bli fastlåst i en situasjon gjør at hun finner det stadig vanskeligere å slå seg til ro. Hun er sta og føyer seg ikke for normaliteten; hun makter ikke engang å beholde en vanlig jobb, bare for å tjene penger til livets opphold. Selv de ellers aksepterende vennene hennes fra kunstnerkretsen hun har frekventert, bekymrer seg for Alberte, og lar henne ikke være i fred. Det gjør at hun til slutt fjerner seg også fra dem, og flytter til Montrouge – som ikke bare er langt fra de finere kvartaler som hun besøker, men ikke bebor,

i første del av romanen; det er også langt fra kunstnerkvartalene på Seinens venstre bredd, hvor hun sammen med andre ”løse eksistenser” tidligere har holdt hus. At hennes nye kvartal ligger utenfor Paris’ opprinnelige bygrenser, illustrerer en paradoksal utvikling. Det blir stadig vanskeligere for Alberte å finne seg til rette og føle tilhørighet; i stedet beveger hun seg gradvis lenger bort fra de stedene og menneskene som er de eneste som tilbyr mulighetene for noe slikt. Alberte er hjemmefra, men føler seg aldri hjemme i Paris, og på den måten er det kanskje hun tydeligst skiller seg fra flanøren, som hun har mange likhetstrekk med. Mens flanøren også er hjemmefra, føler han seg imidlertid hjemme overalt, slik Baudelaire beskriver ham.

Storbygaten er det nærmeste Alberte kommer et hjem i Paris – her kan hun smelte sammen med noe større. Samtidig gir hun slipp på noe av sin egen identitet nettopp ved å bli en del av massen. I motsetning til den klassiske flanørskikkelsen, får hun heller ikke gå fullstendig i fred på gaten, fordi hun er kvinne og dermed objekt for det mannlige begjær: ”Et fremmed åndedrett over halsen, et andpustent: Tu viens? like i øret får henne til å snu sig. En tykk mann, glinsende av varme og med en håndkoffert i hver hånd, anskuer henne muntert og forventningsfullt. Hun skynder sig nedover trappen” (Sandel 2004: 323). Flanøren er i utgangspunktet en mannlig skikkelse, og kvinner som innehar denne rollen er utsatt i mye større grad. *I Modernism and the Architecture of Private Life* skriver Victoria Rosner:

Women fit uneasily into the role of the flaneur, one molded according to the experiences and habits of male city dwellers who circulate in the public sphere. If the flaneur was very much at home on the city street, for middle-class women the street was often not a zone of comfort but ton of potential danger. The relative invisibility of the flaneur, who looks at others but is not himself an object of the gaze, is unavailable to women, who also could not venture into all parts of the city at any hour (Rosner 2005: 148).

Som tittelen på boken antyder, fokuserer Rosner på hvordan hjemmet og interiøret får økt betydning for modernismens forfattere, og for hvordan hjemmets sone utgjør en kontrast til den urbane sonen. Hun fortsetter: ”The home offers a possible antidote or counterbalance to the dangers of the street; it extends a sheltering retreat from the shock and dissonance of urban life” (Rosner 2005: 148). Albertes ulike ”hjem” i Paris tilbyr imidlertid ikke den tryggheten som Rosner mener hjemmet innehar, og som er en motvekt til storbygatens farer. Tvert imot, Alberte er på sitt aller mest sårbare på de rimelige rommene hun leier. Om Alberte har en frykt for inntrengen i utgangspunktet, blir denne angsten i stor grad utfordret i Paris, og ikke først og fremst på gaten. Når Alberte trekker hjem etter gatevandringene har hun enda

større vanskeligheter enn før med å finne ro på værelset sitt. I takt med at hun stadig bor billigere, øker faren for at hun ikke får være for seg selv i sin egen verden:

Men når gatelarmen dør, er det som fikk en ny verden liv omkring en. Fra alle fuger i det store hus kommer lyd, man ikke hørte fra før, og som våkner med mørket. Gjennom de tynde veggene, under de dårlig sluttede dørene, siver de uhindret ut, samles i trappegangen som i en kanal og dirrer videre i alle ens nerver. Skjenderi og småbarns gråt, plutselige blaff av samtale, støn av kvinner, som vånder sig under menns kjærtegn og imellem under menns slag, senger som knaker (Sandel 2004: 410).

I boligblokken på Montrouge trenger uhyggelige lyder inn til Alberte, og lar henne ikke være i fred. Noen ganger har fremmede menn dukket opp på rommet hennes, noe som har avsatt frykt og bitterhet i henne. Som alt nevnt skriver Ellen Rees om hvordan Albertes frykt for inntrengning er et gjennomgående motiv i romanen, og det gjelder ikke minst når hun oppholder seg på sine værelser:

The move from the well-appointed Victorian (or Oscanian) parlor to the cheap hotel room emblemizes the entire sweep of modernity, and connects Alberte's personal history to the rest of Europe. She leaves a protected space in favor of a space that can be penetrated easily because the penetration goes both ways, both in and out, allowing her the freedom that the bourgeois parlors restricted (Rees 2010: 76).

Rees ser Albertes forflytning fra det borgerlige hjem til hotellrommet som emblematiske for moderniteten, og mener at Albertes historie kan stå som bilde på den utviklingen som samtidig finner sted i Europa. Alberte har frihet, men mangler trygghet, derfor preges hun stadig av den samme uroen som hun alltid har følt. Mangelen på sjelefred gjør at hun ikke klarer å samle seg selv, og samle notatene sine, til et større kunstnerisk prosjekt. Å skrive er en ensom aktivitet som krever ro, men i Paris får Alberte aldri denne roen. Prosessen med å fullbyrde det eksistensielle og kunstneriske prosjektet som Alberte påbegynner i Paris, synes slik å kunne være knyttet til en lengsel etter å finne et hjem. Rees argumenterer for at et slikt "drømmehjem" som hun mener at Alberte søker, har forbindelseslinjer til det Virginia Woolf kaller "et eget rom":

I will argue here that for Sandel's protagonist, the process of completing her novel manuscript is inextricably linked to the process of finding such an oneiric home, which in Sandel's project bears certain similarities to Woolf's notion of a room of one's own, that can bring her the balance and solitude she needs (Rees 2010: 103).

Innledningsvis så vi at Susan Merrill Squier skilte mellom kvinnens byopplevelser som enten lystbetonte eller smertefulle, og at de lystbetonte avhenger av hvorvidt kvinnen får være autonom og får utløp for sin kreativitet i storbyen. Hun hevder at storbyen har mulighet til å tilby kvinnene nettopp ”a room of one’s own, an education, a job” (Squier 1984: 5), men Alberte oppnår ingen av delene i Paris, og får derfor ikke den endelige kunstneriske forløsningen hun venter på. Det blir likevel feil å anse byopplevelsen hennes utelukkende som smertefull, den har også innslag av noe godt og løfterikt. Og de smertefulle opplevelsene er også en del av Albertes utviklingsprosess i storbyen.

Om Albertes prosjekt grunnleggende er en prosess knyttet til hennes søken etter et hjem, er dette lenge noe ubevisst for henne. Hennes uttalte prosjekt er heller det motsatte – å være *hjemmefra*. Det at Paris er *hjemmefra*, fremholder hun stadig som den viktigste kvaliteten ved byen: ”Og hun er *hjemmefra*, så meget er hun. Det siste er planken hun flyter på, som ikke må slippes, hvad der enn hender” (Sandel 2004: 285). Da hun på slutten av romanen befinner seg utsultet og forfrossen i ytterkanten av Paris skapes det en forbindelse til den tidligere Alberte hjemme i Norge. Stivheten hennes hjemme, som var et resultat av mangel på varme og svak økonomi, har i Paris nådd sitt ytterpunkt. Som vi har sett, kobles den stive og ufrie kroppen hele tiden til kulde, mens den bevegelige, frie og skapende kroppen kobles til varme. Da hun på slutten av romanen går med på å flytte hjem til Sivert, som i motsetning til henne eier en ovn, er det som følge av fysiske behov og primitive instinkter. Disse må imidlertid ses i sammenheng med hennes eksistensielle behov. Hvordan hun har det på det mentale plan, er som vist nært forbundet med hvordan hun opplever omgivelsene: Hennes opplevelse av verden er opplevelsen av hennes kropp i verden.

Alberte er mot slutten av romanen i ferd med å identifisere seg med de aller fattigste, og hun innser at det disse mangler fremfor alt, er frihet. Alberte har til en viss grad oppnådd eksistensiell frihet, men hun mangler en grunnleggende sikkerhet og trygghet, og dette viser seg også å være nært knyttet til friheten. Her kan en trekke paralleller til Simone de Beauvoirs skille mellom eksistensiell og konkret frihet. Det første mener hun at alle mennesker besitter, mens det andre er noe en kvinne må kjempe for å oppnå.⁷⁵ Alberte blir sammen med Sivert som følge av kroppslige og eksistensielle behov, men likevel føler hun det som et svik mot de hun identifiserer seg mest med – de løse eksistensene som kjemper for tilværelsen i storbyen:

Nordenvinden blåser kald og hård, jager støvskyer gjennom gatene. Når Alberte går fra kjerre til kjerre og gjør innkjøp og ser grå, frosne ansikter stimle omkring sig, står

⁷⁵ Se Beauvoir 2000: 17.

Siverts ovn for henne som et nesten urettmessig gode, noget av ublu overklasseluksus. Hun kjenner det lukter vondt, utvasket og innestengt av mange og tenker: Det er ikke å undres på. Man skal ikke bebreide fattigfolk, at de er skitne. For den, som har få klær, bor trangt og har det kaldt bestandig, blir det til slutt en uløselig oppgave å holde sig ren. Og hun kjenner nesten som en følelse av svik mot alle dem omkring sig, hun vet, skal hjem og bare fryse videre (Sandel 2004: 441).

Det er også med en viss følelse av resignasjon at hun gir etter og flytter hjem til Sivert: ”Her satt de, hun og Sivert, drevet sammen likesom, stengt inne med hverandre av regnet og mørket. Hvor snild hadde ikke Sivert vært? Og hun gjorde noget hun måtte gjøre, det var som forutbestemt at hun skulde gjøre det, hun la hånden bort på nakken hans” (Sandel 2004: 442). At Alberte og Sivert finner sammen, ser Alberte på som noe forutbestemt, som en del av den skjebnen hun ble født inn i, men som hun har kjempet for å komme ut av.

På slutten av romanen er hun på et vis ført inn igjen i sin gamle livssirkel, som hun til dels klarte å bryte ut av selv om hun ikke unnslopp den sykliske tiden. Alberte forsoner seg mot slutten av romanen med det hun oppfatter som sitt eget livsmønster, som hun er født inn i. Selv om det er dette hun ville bryte ut av ved å flytte fra Norge, kommer hun frem til den innsikten at å finne seg til rette i sin egen livsstrøm er en forutsetning for å finne ro, og dermed skape.⁷⁶ Slik blir det et paradoksalt Paris som fremstilles - det er både det stedet som tilbyr Alberte den friheten hun søker, og på samme tid det stedet hvor hun føres tilbake til sitt opprinnelige livsmønster.

⁷⁶ Da hun i tredje bind bestemmer seg for å bli forfatter, bryter hun imidlertid ut igjen fra det som kan kalles en forutbestemt skjebne, og forlater mann og barn. Siden det her er betydningen og beskrivelsen av Paris som er i fokus, nøyer jeg meg med å bare bemerke dette.

4 Sammenlignende og avsluttende refleksjoner

4.1 Ifra naturen

Det hersker liten tvil om at dikotomien natur/by er av vesentlig betydning både i Colettes bøker om Claudine og i Sandels bøker om Alberte. Denne dikotomien er derfor gitt stor plass i min diskusjon av fremstillingen av Paris i *Claudine à Paris* og *Alberte og friheten*. Av denne grunn har jeg funnet det nødvendig også å forholde meg til de første bindene i begge forfatternes romanserier, ettersom det er her handlingen utspiller seg i naturen og i småbyen, som i stor grad fremstilles som to sider av samme sak. Både Claudines og Albertes opplevelse og fremstilling har deres tidligere erfaringer i hjembyen og naturen som bakgrunn. Derfor er det vanskelig å skulle si noe om deres erfaring av Paris uten å legge til grunn henholdsvis *Claudine à l'école* og *Alberte og Jakob*.

Claudine dyrker nærmest alt ved Montigny - den gamle skolebygningen, de rare venninnene, skogene som omgir byen, friheten, og fremfor alt seg selv. Hun er glad i oppmerksomhet, og i kraft av at hun på mange måter skiller seg ut i den lille byen får hun mye av det. Alberte på sin side lengter seg bort fra den småbyen der hun har sitt hjem, og som ikke innehar noen av de kvalitetene Claudine tillegger Montigny. Tvert imot fremstår den nordnorske byen som Montignys motsetning, og Alberte føler seg her som en ufri og usikker person. Siden handlingen i *Alberte og Jakob* i stor grad består i at Alberte ønsker seg bort, blir småbyen ladet med en hel del symbolsk mening i denne romanen. Paris står for Alberte som småbyens absolutte kontrast, nesten som et lovet land. Claudines forflytning til Paris er en mer uforutsigbar hendelse, og en finner ikke en lignende drøm om Paris (eller noe annet sted) i første bind av Claudine-serien

I både *Claudine à Paris* og *Alberte og friheten* er naturen positivt ladet, mens storbyen etter en stund også for Alberte kommer til å stå for noe negativt. Dette er ikke uvanlig i litteraturhistorien, for som Per Thomas Andersen sier: ”Fra romantikkens dyrkelse av naturen og det naturlige har vi med oss en verdikodeks som gjør naturlandskapet og utfoldelsen i den uberørte natur til den positive pol i en dikotomi, der byen, storbyen og det urbane betegner negativiteten” (Andersen 2006: 67). Parkene i Paris befinner seg i en slags mellomposisjon mellom natur og by. De er det nærmeste Alberte og Claudine kommer naturen her, men de er kultivert natur, og slik blir de heller en påminnelse om det de to unge kvinnene savner. Lengselen etter den frie natur blir dermed enda sterkere i parkene, som utgir seg for å være natur, men er bedragerske. Albertes idyllisering av naturen blir imidlertid først åpenbar når

hun i Paris *lengter* etter den. For henne finnes det sider ved Paris som hun finner langt viktigere enn at byen ikke er natur. Hun drar til Paris for å søke eksistensiell og kunstnerisk frihet, og selv om veien mot friheten er lang, seig og kronglete, ville hun ikke hatt de samme utviklingsmulighetene hjemme. Tvert imot ser det ut til at det å fjerne seg fra den uberørte naturen og tre inn i en moderne verden er helt nødvendig for hennes kunstneriske utvikling. Den estetiserende holdningen hun tidvis inntar overfor byen er ikke en hun tidligere hadde overfor naturen. Claudines naturdyrking utgjør en mer vesentlig del av første bind hos Colette, og allerede før Claudine drar noe sted, gjør hun det klart at dersom hun drar, kommer hun til å savne skogene. Da hun først går ut i Paris etter lang tids sykeleie, stilles storbyen umiddelbart opp mot naturen hjemme, og slik blir Paris' mangler dominerende fra første stund. Claudine har ikke på langt nær et like klart kunstnerisk og eksistensielt prosjekt som Alberte, derfor blir aldri det positive ved at Paris *ikke* er natur vektlagt i hennes tilfelle.

4.2 Frihetens by?

En kan diskutere om karakterenes naturtilhørighet er en særskilt *kvinnelig* egenskap. Byen har i historiens diskurs blitt knyttet til mannen, mens naturen har blitt gjort til kvinnens domene.⁷⁷ Flanøren, selve symbolet på det moderne storbymennesket og den vanligste urbane figuren, har blitt ansett som en mannlig skikkelse. I hans erfaring er kvinnen blikkets objekt. I stedet for å se naturtilhørigheten som kvinnelig, er det imidlertid heller et poeng at naturen tilbyr en type frihet som byen ikke fremmer, hvilket problematiseres av blant andre de to forfatterne som opptar meg her. Kvinners søken til Paris på begynnelsen av 1900-tallet var nettopp en søken etter frihet som ikke fantes i hjemlandet eller på den franske landsbygden. I *Alberte og Jakob* preger Albertes lengsel mot lysere, friere og varmere steder handlingen i stor grad. At

⁷⁷ Simone de Beauvoir problematiserer dette i *Det annet kjønn*: "Hunnen er, mer enn hannen, et bytte for arten; menneskeheten har alltid forsøkt å unnsnippe sin spesifikke skjebne; ved oppfinnelsen av redskapet er opprettholdelsen av livet blitt en aktivitet og et prosjekt for mannen, mens kvinnen er forblitt uløselig bundet til sin kropp gjennom moderskapet, lik dyret. [...] Det er mennenes aktivitet som, ved å skape verdier, har dannet eksistensen selv som verdi; den har vunnet over livets uklare krefter; den har trellbundet Naturen og Kvinnen" (Beauvoir 2000: 109), mens Camille Paglia mener identifikasjonen mellom kvinnen og naturen er en realitet: "I førhistorisk tid ble kvinnen universelt identifisert med naturen. I jeger- og jordbruksamfunn der man var avhengig av naturen, ble det kvinnelige æret som et immanent fruktbarhetssymbol. Da kulturen skred frem, skapte håndverk og handel en konsentrasjon av ressurser som befrikk menneskene fra værets lunefullhet og geografiske hindringer. Med naturen på en armlengdes avstand avtok viktigheten av det kvinnelige. [...] Menn som sluttet seg sammen, oppfant kulturen som et forsvar mot den kvinnelige naturen. [...] Identifiseringen av kvinnen med naturen er den mest problematiske og foruroligende premiss i dette historiske argument. Var det noensinne sant? Kan det fremdeles være sant? De fleste feministiske lesere vil være uenige, men etter mitt syn er denne identifikasjonen ingen myte, men en realitet" (Paglia 2000: 38-41).

det er Paris som er det stedet lengselen rettes mot, blir ikke gjort eksplisitt, men at det er nettopp her hun befinner seg i neste bind, er likevel ikke overraskende. Etter i opplysningstiden å ha spilt en avgjørende rolle intellektuelt, fikk Paris tilnavnet ”lysets by” – et navn som siden stadig har blitt tillagt nye betydninger. Alle de vage forestillingene Alberte har om et lysere sted, stemmer overens med alt det Paris på denne tiden forbindes med. At det er her handlingen i *Alberte og friheten* utspiller seg er derfor langt fra tilfeldig. Som tittelen på romanen antyder, er Paris stedet hvor friheten kan finnes. Dette dog noe som vekselvis bekreftes og motbevises i romanen. Siden friheten er en abstrakt størrelse, viser den seg gjerne å være mindre håndgripelig enn drømmen var. Dette er hva Alberte erfarer i Paris - hun klamrer seg fast til en livsform med friheten som viktigste kvalitet, men det er en livsform som paradoksalt nok også fanger henne i en låst og desperat situasjon. Uten trygghet og penger har hun ingen forutsetninger for å leve ut friheten; i stedet føler hun seg handlingslammet og ufri. Forestillingen om Paris som lysets by er en som både opprettholdes og ødelegges gjennom hele romanen. Paris er en opplyst by – både intellektuelt sett og i teknologisk forstand. Alberte er imidlertid ikke en del av de opplyste, hun er en outsider som betrakter byens lyse bilde gjennom en mørk ramme. Drømmen om Paris som et sted for eksistensiell og kunstnerisk forløsning blir bare delvis sann. Også i *Claudine à Paris* ironiseres det over Paris som lysets by. Gjennom Claudine kommer dette til uttrykk som en forakt mot de moderne leilighetene, helt hvitmalt og med altfor mye elektrisk lys. For Claudine er Paris *for* lys, som vitner om at hun mener fremskrittet har gått for fort. Claudine har ingen forventninger til Paris som et sted som skal tilby henne frihet, tvert imot er friheten noe hun allerede besitter, men konstant frykter å miste. Og det er nettopp det som skjer henne i Paris – hennes viltre natur temmes, først mot hennes vilje, deretter med lyst som følge av sin forelskelse i Renaud. Selv om Alberte aldri føler at hun oppnår en fullstendig frihet, er likevel forflytningen fra det naturlige hjemstedet til det moderne Paris en bevegelse i retning av friheten. Claudines forflytning fra provinsen til Paris betegner en motsatt bevegelse – fra å ha vært i en tilstand av fullstendig frihet, frarøves hun friheten i Paris.

Paris var både verdens første moderne by og frihetens by fremfor noen. Innledningsvis siterte jeg Frédéric Hoffet, som forklarte hvordan begrepet om frihet skulle komme til å bli uløselig forbundet med Paris. Ifølge Hoffet har den friheten som rådet her, sammenheng med at den parisiske verden også var følsomhetens verden: « Quand l'affectivité l'emporte sur les facultés rationnelles, une grande liberté regne dans le groupe. Rien n'arrête plus les élans de la sensibilité. Tout est permis. On ne juge pas, dans la société affective. Cette liberté est un des traits les plus remarquables de Paris » (Hoffet 1953 : 53). Kanskje er det av denne grunn

at Colette og Sandel lar handlingen utspille seg i Paris – Claudines og Albertes følsomhet overfor omgivelsene er i alle fall helt essensiell for hvordan de erfarer byen, og derigjennom for hvordan de fremstiller Paris.

4.3 Byrommet og byens rom

I begge romanene beskrives Paris vekselvis gjennom byrommet og byens rom. Hos Colette er det påfallende få skildringer fra det utendørs Paris, og som resultat er det et svært begrenset Paris vi møter i romanen. I motsetning til hvordan hun aktivt tok i bruk omgivelsene i Montigny, er hennes liv i Paris preget av en voldsom passivitet. De erfaringene hun gjør seg i byrommet, er likevel kroppslige erfaringer, som beskriver hvilken virkning byens inntrykk har på kroppen, og derigjennom på hennes mentale tilstand. Det er parkene Claudine først og fremst besøker, gatene synes hun er kjedelige. Alberte på sin side trekkes mot storbygaten: ”Storbygaten, hvor man springer sig varm om vinteren. Alberte har en usigelig svakhet for den” (Sandel 2004: 287). Som kontrast til Claudines passivitet, er Albertes erfaring av byrommet i Paris en svært bevegelig erfaring som følge av hennes gatevandring. I motsetning til Claudines avgrensede beskrivelse av Paris, er Albertes Paris et mye mer uoverskuelig sted. Hun beskriver så å si litt av alle sider ved byen – det gamle og det moderne, de velstående og de fattigere strøkene. At byens befolkning er inndelt i ulike klasser, kommer hos begge forfatterne frem gjennom beskrivelsen både av byrommet – som er oppdelt i ulike kvartaler og av leilighetene og rommene – som enten er store og lyse, eller små og mørke. Mens Sandel skildrer byrommet som et krysningspunkt mellom nytt og gammelt, skildrer Colette det gjennom kontrastering av de husene som er moderne innredet, og de som er gammeldags innredet. Hos henne beskrives byen i langt større grad gjennom sine hus, leiligheter og værelser.

Det eneste stedet hvor Claudine egentlig er tilfreds i Paris, er inne på sitt eget værelse, i motsetning til Alberte, som aldri finner ro på de rommene som midlertidig utgjør hennes hjem. Slik Claudine ser det, har ikke hun heller et egentlig hjem i Paris, men hun har et sted som minner henne om hjemme i Montigny. Alberte har egentlig aldri følt seg hjemme noe sted, det nærmeste hun kommer en slik følelse, er når hun i *Bare Alberte* tilbys et skriverom på en gård i Norge. Verken i *Claudine à Paris* eller *Alberte og friheten* blir Paris å forstå som et hjemsted, selv om både Claudine og Alberte bor der lenge. For både Claudine og Alberte representerer Paris heller det motsatte av det hjemlige - Paris er først og fremst borte, *hjemmfra*. For begge blir byen imidlertid et sted for utvikling, og kanskje nettopp derfor, fordi

livet i Paris er å forstå som en prosess, kan de ikke slå seg til ro der. De blir på hver sitt vis et ”strå i strømmen” – sammen med mange andre skjebner som har søkt seg til Paris av ulike grunner. Som Sivert slår fast: ”[...] Paris er arbeidsbyen fremfor andre, der er ikke tvil om det. Han må herved et år eller to, skrive sin avhandling ferdig, lære sig sproget, leve sig inn i denne franske mentalitet, som er og blir verdens salt” (Sandel 2004: 357). Og som Claudines venninne Luce uttrykker det: ”Allihopa ska till Paris, förstår du. Allihopa. Det är en mani (Colette 1962: 109).⁷⁸

4.4 Paris som ytre og indre landskap

I tillegg til at det foregår et spill mellom ute og inne, foregår det også en utveksling mellom det ytre og indre i begge romanene. Paris oppleves og beskrives gjennom hovedkarakterenes sanseapparat. Mer enn et helhetlig og oversiktlig bilde av Paris, fremstilles byen gjennom øyeblikksvise glimt, og gjennom dens lukter, lyder og smaker. Både Claudine og Alberte er svært sensitive overfor sanseerfaringer, og det de sanser, påvirker deres mentalitet i stor grad. Ofte vekker sansningen minner fra deres tidligere liv, og slik sammenblandes det de opplever med bilder fra erindringen. I begge romanene blir det derfor alt i alt Paris som mentalt landskap som fremstilles. Mens Alberte til dels klarer å omforme inntrykkene til et indre, poetisk landskap, innehar ikke Claudine evnen til dette. Hennes persepsjon er mindre kontrollert, hun svekkes av det hun tar inn. En kan anta at Alberte mestrer sansningen i storbyen bedre fordi hun har et bevisst kunstnerisk og eksistensielt prosjekt, som storbyens inntrykk blir en del av.

Vel så mye som en mental erfaring, er byopplevelsen for Claudine og Alberte også en kroppslig erfaring, men som vist er de to dimensjonene nært forbundet for dem begge. Dette kan forstås i et fenomenologisk perspektiv, noe Sarah J. Paulson viser til i sin artikkel om Alberte og Paris:

[...] erfaring av det ytre rommet [er] avhengig av øyet som ser, ”skapt” av persepsjonssentret som mottar og siler ut stimuli, som opplever rommet på sin spesielle måte. I et slik fenomenologisk perspektiv er persepsjon alltid kroppsliggjort persepsjon, knyttet til en bestemt kontekst eller situasjon. Beskrivelser av det ytre rommet er i dette perspektivet heller ikke nøytrale, men heller fremstillinger av individuelt, kroppsliggjort persepsjon (Paulson 2005: 25).

⁷⁸ « Toutes, je te dis, toutes viennent à Paris ; c’est une manie, c’est une rage » (Colette 1984 :322).

Både Claudine og Alberte er vandrere av natur, en egenskap som tidligere har fått komme til uttrykk i naturen hjemme. Alberte bærer med seg denne egenskapen når hun kommer til Paris, og den måten hun hovedsakelig opplever byen på, er ved å vandre gatelangs. Det er gjennom vandringens bevegelse hun tar til seg flest inntrykk fra storbyen, og slik blir Paris en bevegelig og fragmentarisk størrelse. For Claudine er møtet med Paris en sjokkartet opplevelse som gjør henne syk. Som følge av dette sjokket mister hun, som en del av en generell livsglede, gleden ved å vandre. Hennes erfaring av Paris er derfor mindre bevegelig og mer avgrenset enn Albertes, men likevel kroppslig. Mens Albertes kroppslige erfaringen blir til en indre erfaring, er en lignende prosess mer problematisk i Claudines tilfelle.

Tidligere hadde ikke Claudine noe filter, hun ytret alltid det hun tenkte og følte, noe som gjorde at hun ble oppfattet som ”gal”. I Paris lar hun det indre hovedsakelig komme til uttrykk gjennom dagboken, mens hun på det ytre plan forstiller seg. Hun bevarer hun likevel sitt kroppslige og levende språk, som gir seg til kjenne ved at stilen i dagboken ikke endrer seg fra første til andre bind, og at hun holder på dialekten sin. Dette kan en tolke dithen at hun til tross for en voksende usikkerhet knyttet til sitt eget selv, bevarer sin identitet i storbyen. I samsvar med at hun stenger seg mye inne i Paris, lever hun her i stor grad et indre liv. Hun stenger verden ute og dukker ned i bøkene. Albertes virkelighetsflukt er heller motsatt – den foregår på gaten, som hun liker aller best når hun klarer å betrakte den som en scene og menneskene i den som en del av en forestilling. I takt med Albertes rytme rundt i byen, følger språket kroppens rytme: ”Nedover, opover, nedover igjen, så på det ene fortaug, så på det annet” (Sandel 2004: 286-287). Albertes poetiske språk synes å følge den samme skiftende bevegelsen. Gjennom Alberte og i Cora Sandels roman omstokkes og omgjøres byinntrykkene til å bli et poetisk landskap. Selv om byen oppleves og gjengis som fragmentarisk og uoversiktlig, makter Alberte likevel å skape et indre, sammensatt bilde som kommer til uttrykk gjennom fortellerinstansen i romanen. Gjennom fortellerstemmen blandes Albertes løsrevne bilder og uferdige setninger med Sandels skarpe stil, og slik er det at et bestemt bilde av Paris manes frem. Slik kan også romanen leses som et uttrykk for at Albertes kunstneriske prosjekt lykkes – de usammenhengende inntrykkene som hun har skrevet ned på lapper gir gradvis mer mening. Selv om det er langt fra et oversiktlig bilde av Paris som gjengis, får vi likevel et helhetsinntrykk av byen gjennom Albertes bevegelser på kryss og tvers gjennom gater og bydeler, og gjennom hennes forflytning mellom midlertidige hjem. I Colettes dagbokroman er det ikke en tredjepersonsforteller som er med og redigerer inntrykkene, noe som speiler Claudines ukontrollerte persepsjon av byen. Fordi hun har det Baudelaire kaller ”barnets svake nerver”, og fordi følsomheten opptar hele hennes vesen,

evner hun ikke å organisere inntrykkene og erfaringene på analytisk vis. Derfor fremstår Colettes Paris-fremstilling gjennom Claudine som mindre helhetlig og organisert enn Sandels. Dette har sammenheng med Claudines motvilje mot å åpne øynene for alt det Paris representerer – hun stenger ute det hun ikke vil se. Som resultat oppleves byen påtrengende og lite preget av helhet og harmoni.

4.5 En moderne by

Paris blir i begge romanene et uttrykk for det moderne. I *Alberte og friheten* kommer dette til uttrykk blant annet gjennom bebyggelsen, menneskene og ulike elementer som blir emblematiske for moderniteten: metroen, jernbanen, hotellet som blander ulike samfunnsklasser. Det er ikke en helt ny by, men en by i utvikling og forandring – som jo nettopp er et bilde på det moderne: uavsluttet, midlertidig, flyktig. Alberte er ambivalent til det moderne ved Paris. Noen av de teknologiske nyvinningene gir henne muligheten til å føres inn i en virkelighetsflukt og hjelper henne å ha et estetiserende blikk på byen – slik som metroen som kan gi henne et oversiktsbilde over byen, og de elektriske buelampene, som omgjør bybildet til en scene. Samtidig lengter hun seg bort fra den kvelende storbyluften som er fylt av eksos og drømmer om mer naturlige steder. Ambivalensen til det moderne kan være et uttrykk for at hun selv er en moderne sjel - i utvikling, underveis. Hun har ikke et konkret *mål* utover å utvikle seg eksistensielt, og selve prosessen mot dette, til tross for at den er smertefull, blir i seg selv noe positivt. Claudine har en mye tydeligere forakt for det moderne. For henne later det moderne Paris til å være en langt mer stivnet konstruksjon enn det er for Alberte. For Alberte er som sagt ikke Paris noe konstant, men en by i utvikling og bevegelse, som moderniteten selv. Slik sett er drømmen om det lyse gått i oppfyllelse for Alberte, for som vi husker var det (sol)lyset som kunne gjøre at verden ikke lenger fremstod ”kold og fast, hel og sluttet” (Sandel 2004: 108). Claudine opplever det som om hun så å si trer inn i en ferdig utviklet moderne by – hvor hun ikke selv kan ta del i bevegelsen, men må finne seg til rette innenfor byens allerede fastlagte rammer. At Paris for Claudine er noe sluttet og ubevegelig, vektlegges ved at skildringene av byen først og fremst er skildringer av lukkede rom. Det er gjennom interiøret i de leilighetene Claudine besøker, at det moderne Paris trer frem. Dette er paradoksalt i og med at det moderne vanligvis kobles til det uavsluttede og foranderlige, mens naturen i litteraturen fremheves som en mer konstant størrelse. Dette er en av årsakene til at Baudelaire satte byen høyere enn naturen. Han mente at byen var mer inspirerende og utfordrende for imaginasjonen, fordi den var mindre endimensjonal enn

naturen: «Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne?» (Baudelaire 1907: 238-239). I lys av dette sitatet kan en forstå hvorfor Alberte må til Paris for å utvikle seg i en kreativ retning. Claudine, som ikke har noe bevisst prosjekt i Paris, opplever derimot byen som hemmende, slik jeg alt har insistert på. Hennes oppfatning av moderniteten kan leses som en kritikk av den raske utviklingen som har funnet sted i Paris i siste halvdel av 1800-tallet. Gjennom Claudines syrlighet stilles det (for henne) latterlige og inautentiske resultatet av den kapitalistiske, urbane utviklingen stadig til skue. Selv om Paris i utgangspunktet har mindre symbolsk betydning for Claudine enn for Alberte, er det av stor betydning at det er i Paris, og ikke et annet sted handlingen i romanen foregår. Claudine viser tydelig forakt for den gjengse oppfatningen av Paris som en fremskrittets by. Hun opplever det moderne Paris som forfall heller enn som fremgang. Byen er unaturlig, husene og interiøret i dem er kunstig, og dermed fremmedgjørende, og menneskene er hykleriske. Claudines naturlighet og vitalitet står i kontrast til det hun opplever som et dekadent Paris. Som følge av melankolien som oppstår i møtet med Paris blir hun imidlertid langt mer blasert enn før, og tar slik til dels opp i seg de dekadentes verdensanskuelse: ”Ljuva melankoli: njuta choklad i pincett och samtidigt färga tånaglarna skära med en liten sudd doppad i pappas röda bläck!” (Colette 1962: 68).⁷⁹

4.6 Utvikling og desillusjon

I de to forfatterens første roman, som begge er situert i småbyen og naturen, forstås tiden som en syklisk bevegelse. Mens Alberte ser seg selv som innføyd i et deterministisk livsmønster, har Claudine en mer positiv oppfatning av det gjentakende i hennes livssituasjon. Verken i *Claudine à Paris* eller *Alberte og friheten* er det noe brudd med den sykliske tiden som råder i de første bindene; i stedet er livet her også i stor grad preget av forutsigelighet og stillstand. Til tross for at lite hender på det ytre plan, skjer det likevel en indre utvikling hos både Claudine og Alberte - en modning som ikke kunne funnet sted, hadde det ikke vært for at de brøt ut.

Noe av årsaken til utviklingen kommer av en økende selvbevissthet hos karakterene. Overgangen fra fellesskapet, som er dominerende i småbyen, til massen, som råder i storbyen, fører til at Alberte og Claudine her må skape seg en identitet på nytt. For Alberte er en av

⁷⁹ « Douceur mélancolique de savourer le chocolat à la pincette tout en se teignant les ongles des pieds en rose avec un petit chiffon trempé dans l'encre rouge de Papa ! » (Colette 1984 : 282).

grunnene til at hun ønsker seg bort fra småbyen at hun vil slippe bort fra dens kritiske og dømmende blikk. Selv om Claudine skiller seg ut i sin hjemby, opplever hun dette mer positivt enn Alberte, så hun har ikke et lignende behov for å komme seg vekk. Tvert imot er hun glad i å være sentrum for andres oppmerksomhet. I det store Paris hvor hun ikke kjenner noen, føler hun seg nærmest tilintetgjort. Overgangen fra fellesskapet i småbyen til massen i storbyen er dermed en positiv forandring for Alberte, men ikke for Claudine. Alberte føler imidlertid ikke alltid at hun klarer å smelte sammen med massen i Paris; derimot er hun fra første anslag i romanen gjenstand for andres blikk på en enda mer eksplisitt måte enn før. Scenen hvor hun står modell for Mr. Digby, vitner om at Alberte slett ikke slipper fri fra utenomverdens penetrerende blikk i Paris; tvert imot forsterkes blikkene her. Som vi har sett kan det at hennes kropp stilles ut i Paris leses som et uttrykk for at hun blir en del av den markedsorienterte kulturen her, slik Sarah J. Paulson gjør. Vekslingen mellom å stilles til skue og å gli inn i mengden følger Alberte gjennom hele romanen, og er med på å fange de ambivalente følelsene Alberte har for Paris. Claudine blir, når hun omsider viser seg blant folk, også gjenstand for oppmerksomhet og objektiverende blikk: ”-Så förtjusande hon är! Och vilken originell typ! Och vilken bedårande figur sedan!” (Colette 1962: 54). Først fungerer det som selvbekreftelse for henne, men når ukjente blir for påtrengende, finner hun det ubehagelig, og hun begynner å tenke mer over hvordan hun fremstår. En økende selvbevissthet gjør det stadig vanskeligere for henne å holde fast ved sin opprinnelige identitet. Før Claudine forlot Montigny, var hun en verdenskvinne på et vis – hun mestret selvsikkert omgivelsene og hadde en tydelig identitet. I Paris hører hun ikke til, og finner ikke sin plass.

En kan diskutere hvorvidt *Claudine à Paris* og *Alberte og friheten* er utviklingsromaner eller desillusjonsromaner. I utviklings- eller dannelsesromanen blir individet og den konkrete sosiale virkeligheten forsont til slutt takket være en modningsprosess. I desillusjonsromanen er avgrunnen mellom individets indre virkelighet og den sosiale ytre virkeligheten uoverstigelig, og fører til en passiv livsholdning hos individet. Samlet sett kan så vel Claudine-bøkene som Alberte-trilogien leses som både det ene og det andre, og i resepsjonen av Alberte-bøkene har begge deler også blitt gjort.⁸⁰ Per Thomas Andersen peker på at Albertes utvikling skiller seg fra den en vanligvis forbinder med utviklingsromanen: ”Hennes utvikling har ikke den sosiale integrasjonen som mål, slik det

⁸⁰ Trilogien leses som utviklingsroman i Mangset, Berit Ryen (1977): *Alberte – fra et kvinnesynspunkt*. Oslo: Novus Forlag og i Lervik, Åse Hiorth (1977): *Menneske og miljø i Cora Sandels diktning*. Den leses som en desillusjonsroman i Bale, Kjersti (1989): *Friheten som utopi. En analyse av Cora Sandels Alberte-triologi*. Oslo: Novus forlag.

ofte er i tradisjonelle utviklingsromaner. Albertes utvikling handler om identitet og selvrealisering som kvinne og kunstner” (Andersen 2001: 387). Isolert sett har nok både Colettes og Sandels Paris-romaner flest fellestrekk med desillusjonsromanen, særlig gjelder det *Claudine à Paris*. Men selv om Claudine blir passiv og forstiller seg, utvikler hun seg mot å bli åpnere på det indre plan. I møte med den moderne verden blir hun nok desillusjonert, men også dette kan ses på som horisontutviklende. Den motviljen Claudine har mot det moderne, går etter hvert over til å bli en ambivalens, og slik kan en si at også hun føyer seg inn i byens eller modernitetens bevegelse. Både Claudine og Alberte er i utgangspunktet to karakterer som er solid forankret i naturen, og skjermet fra omverden. På denne måten fremstår de i de første bindene som naive eller uskyldige – de er preget av uvitenhet hva angår den verden og tiden de lever i. Møtet med Paris blir for begge en oppvåkning fra denne tilstanden, og en bevegelse mot en bevissthet som fører til at de retter et mer nyansert blikk mot sin egen væren i verden: ”Jag som trodde jag var immun mot så mycket, hade sett så mycket!” (Colette 1962: 119).⁸¹ Fordi Alberte er seg bevisst sin stridende dobbelnatur fra før, blir konfrontasjonen mindre brutal for henne. For Claudine er møtet med Paris eller verden et større sjokk, som imidlertid setter i gang en prosess i henne. Forflytningen fra provinsen til Paris innebærer for begge et skifte fra en naiv tilstand til en tilstand preget av erfaring. Dette vitner om at den desillusjonen storbyen frembringer, også er utviklende.

4.7 Avslutning

Den sammenligningen som jeg har foretatt av de to forfatterne yter ikke Colette fullstendig rettferdighet. Colette skrev *Claudine*-bøkene da hun var i begynnelsen av 20-årene, på oppfordring og under påvirkning av Willy. *Alberte*-bøkene markerer riktignok også starten på Cora Sandels forfatterskap, men Sandel er 46 år da *Alberte og Jakob* utkommer i 1926, og har allerede gjort flere forsøk på å skrive litteratur. Som nevnt innledningsvis blir *Alberte*-trilogien ansett for å være Sandels viktigste verk, mens *Claudine*-bøkene er starten på et forfatterskap som siden skal få sine litterære høydepunkt. Mens *Alberte*-bøkene fremstår gjennomtenkt ned til hver minste detalj, er *Claudine*-bøkene mer preget av spontanitet. Kristeva mener spontaniteten som preger disse verkene henger sammen med omstendighetene de ble skrevet under:

⁸¹ « Moi qui me croyais guérie de beaucoup de choses, et revenue de tant d'autres ! » (Colette 1984 : 331).

Even marked with Willy's seal, writing develops, like an exile, against the "prison" that he supposedly imposed on Colette, to give birth to the *Claudine* books. Later, her writing, becoming more than the spontaneous means of defense it was initially, asserts itself through the anti-Claudines, the texts belonging to the "tendrils of the vine" genre, and programs for new poetics (Kristeva 2004: 393).

Kristeva hevder at Colette senere i forfatterskapet fjerner seg fra det som opptok henne i Claudine-romanene. Det er først etter utgivelsen av disse romanene at hun finner ut at det er forfatter hun vil være, og videreutvikler det verbale uttrykket som skal komme til å bli blant hennes fremste kjennetegn. Hennes sans for « le mot propre », "hennes evne til å plasere den riktige detalj på den riktige plass" (Houm 1976: 176) gjør seg likevel gjeldende også i de første romanene hennes. At jeg valgte Claudine-bøkene fremfor senere verk av Colette, kommer av deres åpenbare strukturelle og tematiske likhetstrekk med Alberte-bøkene. Når det er sagt er det fortsatt mye som gjenstår å komme til bunns i når det gjelder Colettes påvirkning på Sandels litteratur. Siden forskningen på Colette i Skandinavia er beklagelig sparsom, kan den litterære forbindelsen mellom henne Sandel i det minste være et sted å begynne.

Litteraturliste

Primærlitteratur:

[Willy og] Colette (1961): *Claudine i skolan*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.

[Willy og] Colette (1962): *Claudine i Paris*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.

Colette (1984): *Œuvres I*. Paris: Gallimard.

Sandel, Cora (2004): *Alberte-trilogien*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Sekundærlitteratur og teori:

Andersen, Per Thomas (2006): *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Oslo: Universitetsforlaget.

Andersen, Per Thomas (2001): *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Bakhtin, Mikhail (1991): *Det dialogiska ordet*. Overs. av Johan Öberg. Uddevalla: Bokförlaget Anthropos.

Bakhtin, Mikhail (2003): *Latter og dialog*. Utvalgte skrifter. Overs. av Audun Johannes Mørch. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Bale, Kjersti (1997): *Om melankoli*. Oslo: Pax Forlag A/S.

Baudelaire, Charles (1907): *Lettres 1841-1866*. Paris: Société du Mercure de France.

Baudelaire, Charles (1981): *Prosadikt*. Overs. av Tore Stubberud. Oslo: Dreyers Forlag.

Baudelaire, Charles (2000): *Kunsten og det moderne liv*. Overs. av Arne Kjell Haugen. 3. opplag. Oslo: Solum Forlag.

- Benjamin, Walter (1992): *Paris 1800-talets huvudstad. Passagearbeidet*. Overs. av Ulf Peter Hallberg. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Beauvoir, Simone de (2000): *Det annet kjønn*. Overs. av Bente Christensen. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Bjørkøy, Aasta Marie Bjorvand (2004): "Vandringer gjennom tid og rom med Alberte. Cora Sandels Alberte og friheten i lys av Mikhail Bakhtins kronotopebegrep" i *Norsk litterær årbok 2004*. Oslo: Samlaget.
- Colette (1952): *Omstreifersken*. Overs. av Cora Sandel. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Courtivron, Isabelle de (2003): "Colette and the Freedom of Paradox" i Chadwick, Whitney og Latimer, Tirza True [red.]: *The modern woman revisited. Paris between the wars*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Davies, Margaret (1961) *Colette*. London: Oliver and Boyd.
- Hareide, Irene (2006): "Hun følger et blått og ensomt spor. Natur som inntrykk og uttrykk i Cora Sandels Alberte-trilogi". Masteravhandling, Universitetet i Bergen.
- Hoffet, Frédéric (1953): *Psychanalyse de Paris*. Paris: Editions Bernard Grasset.
- Houm, Philip (1976): *Norges litteratur fra 1914 til 1950-årene*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Klok, Janke (2011): *Det norske litterære Feminapolis 1880-1980*. Eelde: Barkhuis Groningen.
- Kristeva, Julia (2004): *Colette*. Overs. av Jane Marie Todd. New York: Columbia University Press.
- Paglia, Camille (2000): *Sex og vold, eller natur og kunst*. Overs. av Marit Synnevåg. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

- Paulson, Sara J. (2005): «Alberte og Paris. Erfaringen av det moderne» i Idunn nr. 01, 2005.
- Pichois, Claude og Brunet, Alain (1999): *Colette*. Paris: Editions de Fallois.
- Pike, Burton (1981): *The image of the city in modern literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Rees, Ellen (2010): *Figurative Space in the Novels of Cora Sandel*. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Richardson, Joanna (1983): *Colette*. London: Methuen.
- Rosner, Victoria (2005): *Modernism and the Architecture of Private Life*. New York: Columbia University Press.
- Selboe, Tone (2003): *Litterære vaganter. Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Selboe, Tone (2005): "De upåaktede liv. Om Cora Sandels Alberte-trilogi". I Howlid Wærp, Henning (red): *De upåaktede liv. Om Cora Sandels forfatterskap*. Oslo: Unipub.
- Squier, Susan Merrill (ed.) (1984): *Women Writers and the City. Essays in Feminist Literary Criticism*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Thurman, Judith (2001): *Kødets hemmeligheder. Colette – et liv*. Overs. av Nina Bolt. København: Tiderne Skifter.
- Øverland, Janneken (1983): *Cora Sandel - om seg selv*. Stabekk: Den norske bokklubben.
- Øverland, Janneken (1995): *Cora Sandel. En biografi*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Øverland, Janneken (2005): "Cora Sandel – liv og diktning". I Howlid Wærp, Henning (red): *De upåaktede liv. Om Cora Sandels forfatterskap*. Oslo: Unipub.