

HAV, HAGE, TEATER OG TEMPERATUR I CORA SANDELS ALBERTE-BØKER

Morten Bartnæs

Den estetiske irritasjon som lesningen av Sandel-tekster kan fremkalle, er ikke upåtalet i sekundærlitteraturen. Kanskje kommer denne irritasjonen tydeligst frem i Odd Solumsmoens kritikk av novellen “Nina” (1939), som sammenfattes i skepsisen til “den litt for tydelig arrangerende hånd” som kommer til syne i fortellingen (Solumsmoen 1949:767ff.; 1957:184). Hans beundring for *Alberte*-trilogien er heller ikke udelt. Til de kjennetegn ved romanene som Solumsmoen ikke setter pris på, hører ikke bare “visse rester av et foreldet 'natureskildrings'apparat” i *Alberte og Jakob*. Mens romanens øvrige bruk av retrospektivteknikk roses for å være “upåtrengende gjort” (*ibid.*), gjelder dette visstnok ikke avsnittene som beskriver ulykken der Albertes foreldre omkommer. Kapittelet i *Alberte og friheten* der nyheten om at kjæresten Veigaard har omkommet i en trafikkulykke, gir ifølge Solumsmoen forfatteren et påskudd for å “lur[e] inn i romanen et novelleutkast om hvordan Alberte kom seg løs fra den nordnorske småbyen.” (Solumsmoen 1957:114f.) Også Åse Hiorth Lervik fester seg ved at Albertes kjæreste fjernes fra romanhandlingen “på en lettvinnt måte”, og ser det som en “ekstra belastning at forfatteren allerede har brukt dødsulykke til å fjerne hovedpersonens foreldre” (Lervik 1977:89). Til tross for at Lervik nevner noen momenter som gjør dødsulykkene “lettere å godta” (*ibid.*), er hennes omtale av Sandels fortelle tekniske grep ikke bifallende.

Den tydelig arrangerende hånden som av og til viser seg på handlingsplanet i bøkene om Alberte, virker også på andre områder. Til de momenter som forstyrrer inntrykket av en (ny)realistisk fortellemåte knyttet til behovet for å få sagt “litt sannhet” (768)¹, hører ikke minst noen kjennetegn ved trilogiens billedbruk. Den som ikke lar seg irritere når hovedpersonen i *Alberte og Jakob* stadig omtales som “kold” innvendig, “går tilbunds” etc., er enten tålmodig eller ufølsom. Til tross for at nyere lesninger av *Alberte*-trilogien ikke sjelden uttrykkelig søker å behandle Sandels tekster som “forsøk på å forme språket og strukturere virkeligheten på en ny måte” (Evensen 2004:6), har romanenes billedlige meningslag hittil blitt behandlet med begrenset interesse. Stedfortredende for en slik interesse opptrer ikke sjelden en karakteristisk gjenbruk av billedlige uttrykksmåter i sekundærlitteraturen – som når Åse Hiorth Lervik omtaler den personlighet som fins “bak skallet” i Alberte, når Albertes iakttagelse av seg selv i speilet presenteres som en “mønstring”, når Kristine prostens “er blitt den personifiserte rolle” eller når “andres atferd eller historier” blir “kalorier [Alberte] forbruker” (Lervik 1977:45, 146, 62, 46). Denne gjenbruken av billedlige uttrykksmåter fra romantekstene som analyseres, er verken enestående eller i seg selv kritikkverdige. Imidlertid er den samtidig karakteristisk for Sandels egen skrivepraksis. Også denne preges av at billedlige uttryks- og forestillingsmåter trekkes ut av sine vante kontekster,

1 *Alberte*-trilogien siteres med sidehenvisninger til den i dag lettest tilgjengelige teksten, Nina M. Evensens utgave i serien “Gyldendal klassiker”, Oslo 2005.

varieres og gjerne stilles ironisk til skue. I den grad litteraturen om *Alberte*-trilogien forholder seg reflekterende og analytisk til dette kjennetegnet ved Sandels skrivemåte, skjer det oftest i (ikke sjelden opplysende og treffende) enkeltformuleringer med karakter av videredikning – som når Tone Selboe etter å ha konstatert at “vanmetaforikken” i *Alberte og friheten* “er med på å konstituere byvandringen”, følger opp med å omtale byen og gatene som “reservoar for fantasi og historier” (Selboe 2000:96f.). Den velregisserte billedbruk som preger bøkene om *Alberte*, synes altså å smitte over på den litteraturvitenskapelige samtalen omkring trilogien.

På de følgende sidene vil jeg forsøke å beskrive noen kjennetegn ved funksjonen til tre sentrale billedlige felter i *Alberte*-bøkene på en noe mer detaljert og analytisk-distanserende måte enn i den foreliggende litteraturen omkring tekstene. Disse bildene – som jeg sammenfatter med uttrykkene “hav”, “hage” og “teater” – er nærværende i alle tekstene, men har samtidig tyngdepunkter i hver sin roman. Et sentralt kjennetegn ved funksjonen til disse billedfeltene er de relasjoner som inngås mellom dem og de varme- og kuldebeskrivelser som er nærværende – av og til i irriterende grad – gjennom hele trilogien. En leserinnstilling som stopper opp ved irritasjonen over dem, kan imidlertid lett lede til en undervurdering av disse bildenes egenverdi, og spesielt den grad av autonomi de innehar som selvstendige, narrative instanser der romanenes ytre handling kommenteres og settes i perspektiv. Slik har havet, hagen, teateret og temperaturene i *Alberte*-trilogien funksjoner som ofte kan minne om den som innehas av de musikalske ledemotivene i Richard Wagners musikkdramaer – en komposisjonsteknikk som nevnes et par ganger i bøkene (47, 760). Den i og for seg interessante, teoretiske og terminologiske problematikk som reises ved tilnærmingen til billedlige meningslag i litterære tekster, kan jeg bare berøre punktvis. At kommunikasjonen omkring abstrakte, menneskelige forhold gjerne foregår gjennom – og ikke sjelden betinges av – billedlige forestillingsmåter der tilværelsen kan ses som en båtreise, et hageopphold eller et teater, er et synspunkt som danner grunnlaget for så ulike tilnærminger til billedlig språkbruk som George Lakoffs kognitivt-psykologiske språkbruksanalyser og Hans Blumenbergs hermeneutisk og mentalitetshistorisk orienterte metaforologi. Dette synspunktet danner en forutsetning for min tilnærming til *Alberte*-bøkene, som etter min oppfatning ikke først og fremst fascinerer ved den opplysnings- og overraskelseeffekt som kjennetegner god, nyskapende billedbruk, men heller ved sitt ofte innfløkte, ikke sjelden ironisk-fremmedgjørende spill med forestillingsmåter som i seg selv er velkjente. Når den fysiske kulden i *Alberte og Jakob* får en billedlig funksjon der abstrakte, følelsesmessige egenskaper ved hovedpersonen illustreres, dreier det seg om et i utgangspunktet alt for velkjent og til stadighet gjentatt, nærmest klisjéaktig virkemiddel som i seg selv knapt rettfærdiggjør vurderingen av boken som en av “de beste romanene i det tjuende århundrets norske litteratur” (Wærp 2005b:129). Dette betyr imidlertid ikke nødvendigvis at de litterære kvalitetene i romanen (og i trilogien som helhet) må søkes andre steder enn i dens billedbruk.

Min tilnærming til *Alberte*-bøkene kombinerer en språklig orientert nærlesning med noen forsøk på en kultur- og litteraturhistorisk kontekstualisering. Begge

perspektivene er viktige; det sistnevnte ikke minst fordi jeg ønsker å rette fokus på hvordan Cora Sandels prosa fungerer som en skueplass for refleksjon omkring allerede foreliggende, billedlige forestillingsmåter. Samtidig ønsker jeg å vise hvordan noen av de dominerende billedfeltene i bøkene kommer til å fungere som persepsjonsmåter – både for de litterære figurene som opplever dem, og for leseren som lar dem forme sine opplevelser.²

Hav

En metafor på den første siden i *Alberte og Jakob* slår an tonen. Med “han Ola Paradis som høvedsmand” (15) trekkes hesteplogen gjennom byen der gatenavnene som nevnes, samtidig tematiserer trafikkens flytende karakter (Fjordgaten *passim*, Elvegaten 55 etc., Strandgaten 59 etc.). Andre steder gjøres dette uttrykkelig i sammenligninger, som når fortelleren påpeker at byens liv samler seg i Fjordgaten “som i en kanal” (55). Albertes første bevegelser ut i hverdagslivet beskrives ved bruk av uttrykksmåter med entydige, marine konnotasjoner: Den unge kvinnen “tørner ut” av sengen og “mønstrer [...] sin person” i speilet (18); etter den beklemmende frokosten oppsøker hun stoppekurven, “etslags havn med mulighet for redning” (20); på et bord i nærheten ligger Wergelands *Den Engelske Lods* blant andre bøker (23). Den dobbeltbunnede metaforen som beskriver Albertes støvtørking – “Tingene avsløres i samme orden hver dag” – gripes umiddelbart opp idet de “pøler av nat” som mørktiden fyller stua med, gradvis forsvinner og lar tingene dukke opp som “skjær av sjøen” (*ibid.*).

Disse beskrivelsene innleder en roman der havet som ytre, fysisk realitet har avgjørende funksjoner i handlingen, i miljøskildringen og i etableringen av tekstens romlighet. Personenes ønske om å forlate den nordnorske småbyen er nært knyttet til det eneste fremkostmiddel som står til rådighet – “hurtigruten”, som bruker to og et halvt døgn til Trondhjem (174). Hver dag bringer båten skuffelser til fru Selmer på grunn av de forløsende brevene som ikke kommer (64), og tiden kan måles i avstanden mellom to anløp (181). Jakobs trussel om å ta hyre “til Ishavet” utvikles gradvis til en plan som fører ham til Brasil i stedet (45, 133, 139f.). Motsetningen mellom utfartsønsket som knyttes til hurtigruten, og den isolasjon som Alberte opplever, kommer tydeligst frem i scenen der skipet, “europæisk og storartet” og lastet med sommerens feriegjester fra hovedstaden, forlater byen, noe som fører til at “selv de mest hærdede” – og spesielt Alberte – tenker sitt i taushet (193ff.). For hennes vedkommende fører opplevelsen til ønsket om å “gå samme vei som hurtigruten” (197), en mangetydig uttrykksmåte som ikke bare realiseres på romanens handlingsplan – ved at Alberte allerede har lagt ut på en spasertur til fattigkvarteret Oset (som skipet har seilt forbi etter å ha kastet loss). Formuleringen er samtidig et eufemiserende uttrykk for hennes

2 Av de to mest inngående behandlingene av (høyst forskjellige forståelser av) billedligheten i Alberte-bøkene, Olav Rykkjas semantisk orienterte artikkel (1975) og Hans Lunds tverrestetiske lesning med vekt på forholdet mellom malerkunst og litteratur (1982), ligger min tilnærming nærmest den førstnevnte. Mens Lund – til tross for et ofte opplysende fokus på visuelle persepsjonsmåter i trilogien – gjerne forblir innenfor romanens språklige billedlighet i sine beskrivelser (f. eks. i sine omtaler av Alberte med ord som “frus[en]”, “inre kyl[a]” etc. (Lund 1985:148, 132)), er avstanden til romanens talemåter større i Rykkjas fremstilling.

selvmordsønske, som senere kommer frem i mindre (men alltid) forblommende beskrivelser. Forbindelsen mellom de to episodene knyttes ikke bare ved parallelliteter i handlingene – også i den første scenen ender Alberte “på en sten i fjæren” mens vannet flør rundt henne (197) –, men også ved at Alberte i scenen der den latente planen blir manifest, opplever at “Det er, som gjorde hun opigjen noget [...]” (251). I *Alberte og friheten* har planen om å følge hurtigruten endelig blitt virkelighet – et moment som blant annet kommenteres i det talende navnet til stedet der hun losjerer ved romanens begynnelse – “Hôtel de l'Amirauté på Place de Rennes” (275).³

Kersti Bales omtale av dette hotellet som “[d]et Alberte trodde skulle bli en lykkelig havn” (Bale 1989:35), er ikke uten belegg i romanteksten. Samtidig kan formuleringen leses som et tegn på hvordan trilogien styrer sine lesere mot å viske ut skillet mellom romanenes ytre handling og deres billedlige meningslag. I *Alberte og Jakob* skapes et innfløkt mønster av korrespondanser og kontrastvirkninger mellom det for hovedpersonens vedkommende forfengelige ønsket om en hurtigrutetur bort fra småbyen, og bruken av en oftest negativt farget vann- og skipsfartsmetaforikk som illustrasjon av hennes livssituasjon. Båtreisen er både et ønske og en forbannelse. Samtidig som Albertes utferdstrang kan bringes til uttrykk ved formuleringer der ønsket om hurtigruteturen danner en resonansbunn (“Tænk at være kaptein på en mudderpram [...]”, 56), er den stadig gjentatte forestillingen om å ha “sit på det tørre” et uopnåelig ideal (194, 242, cf. 184). Idealet utsettes imidlertid stadig for tekstlige undergravelsesstrategier. Uttrykksmåten som har blitt etablert som ledemotiv gjennom *Alberte og Jakob*, klinger tilsynelatende uironisk med når Alberte etter selvmordsforsøket omtales som “på det tørre” (251). Blant trilogiens personer med talende navn finnes imidlertid ikke bare bifiguren Anna Sletnesset (som pleier familien etter ulykken på Stoppenbrinkkaaien (466ff.)), men også Sivert Ness. Sivert trer for alvor inn i handlingen ved at han hjelper Alberte ut av krisen hun opplever etter at kjæresten Veigård ikke tar kontakt, og hennes egen tanke om at de to har “drevet sammen likesom” (442) danner en kontrast til forestillingen som vekkes av navnet til Albertes fremtidige, ikke udelt positivt fremstilte ektemann.

Skipsfartsbildene i *Alberte og Jakob* (og gjennom store deler av de øvrige romanene i trilogien) knytter an til den siden antikkens litteratur vanlige forestillingen om livet som en båtreise. Deres stadige nærvær gjennom trilogien gjør det fristende å beskrive dem som elementer i et allegorisk handlingsplan der romanenes ytre handlinger forklares og settes i perspektiv. Den Alberte som i fiksjonens virkelige verden opplever stadig nye pinligheter, skuffelser og sosiale nederlag, fremstilles samtidig, i et allegorisk *sideshow*, som en båtfører i vanskeligheter. At moren til Albertes frigjorte venninne Beda Buck er (forhenværende) kapteinsfrue i et alltid varmt hjem dekorert med fotografier fra Odessa, New Orleans og Port Saïd (33), er opplysninger som i den allegoriserende lesemodus som teksten oppfordrer til, nokså motstandsløst etablerer forestillingen

3 Med en del velvilje lar stedsbetegnelsen seg oversette som “Marineledelsens hotell på Reinsdyrplassen”. Lesere som interesserer seg for trilogiens forankring i Sara Fabricius' biografi, ville kunne vise til at reinsdyret også på Albertes tid var avbildet på Tromsøs våpenskjold.

om at Buck-familien bedre enn Alberte vet å innrette seg i livets realiteter. Den sammenligning som her finner sted på tekstens billedlige plan, undergraves imidlertid snart – idet fortelleren et øyeblikk tilsynelatende inntar det høyborgerlige folkesnakkets perspektiv⁴ og peker på at fru Bucks omgangskrets “holder seg flytende et par favner under overflaten” (34). Bildet går langt i å trekke tilbake den allegoriske tolkningen som teksten tidligere har gjort nærliggende, men uten at sjølivet forlates som referanseramme. Det oksymoron som beskriver fru Bucks omgang, har en parallell i omtalen av de mondene amtmannsdøtrene Gjertrud og Rikke, som “rører sig i tilværelsen som fisker i vandet” (167). Til tross for de stadige, subversive grep den er utsettes for, danner forestillingen om Alberte som båtfører en nokså stabil bakgrunn for beskrivelsene. I motsetning til søstrene Lossius går Alberte stadig “tilbunds” (26, 81, 151, etc.), men på tekstens billedlige handlingsplan synes hvert forlis å skape et nytt fartøy.

Samtidig kan forestillingsmåten der de ytre omgivelsene ses som et flytende element hvor det gjelder å holde seg over vannet, overføres til det indre liv. Denne sammenhengen gjøres i *Alberte og Jakob* eksplisitt i beskrivelsene av Albertes rødming – foreteelser som regelmessig knyttes til forestillingen om å gå til bunns (sml. alle eks. over). Den assosiative prosess som gjør det mulig å knytte rødming til ulykker på havet, er innfløkt, men likevel ikke spesielt vanskelig å rekonstruere. Når Alberte for første gang i handlingen drikker kaffe, skyller “skoldende hete kaffebølger” gjennom henne (22, jf. 47, “kaffebølger”); når hun har gått seg varm på turen opp og ut av byen, “ruller [blodet] i varme støt” gjennom kroppen – et bilde der blodets bevegelse beskrives med et ord som mer typisk ville ha beskrevet bølger. Antydningen i dette bildet gjøres senere mer bokstavelig – når Alberte rødmer, “skyller blodbølgen op i ansiktet på hende” (61) – og videreføres i beskrivelsen av den “forfærdelige halspynten”, julepresang fra tanten i Kristiania: “Den er altfor høi, og Alberte konstaterer med sorg, at hendes ansiktsrødme, som ellers stiger og falder, nu engang for alle blir deroppe, holdt på plass av det nye torturredskap” (91). Bølgebildet – som oppnår en plastisk, forsterkende effekt ved den lydige likheten med “flodbølge” – gjentas også senere (242 “blodbølgen skyller”, jf. 183: “Albertes rødme skyller frem”, 177: “Rødmen skyller uten nåde over hende.”). Det gripes i *Alberte og Jakob* for siste gang opp på en måte som forutsetter halspynten som uventet resonansbunn:

Tankene flyter op fra det dunkle, folder sig ut den ene av den anden, synker unna og gir plass for andre [...]. Tanker [...] som får blodbølger op i ansiktet på hende, gir hende kvælningsfornemmelser (249).

4 Skiftningene mellom forskjellige, ofte ironisk brutte fortellerstemmer er typisk for Cora Sandels skrivemåte – et moment som gis en detaljert beskrivelse i Anniken Greves lesning av *Kranes konditori* (Greve 2008:317ff.). Av og til fører disse glidningene til tolkningsvanskeligheter – noe som kan illustreres med Henning Wærps påstand om at Alberte bruker samiske sko (Wærp 2005b:136). Gjør hun? Tekststedet Wærp trolig sikter til – der “snesørpen [...] går over komagene” i Nedrebyen (153) – gjelder bare Alberte selv hvis man forutsetter at observasjonen formidles gjennom hovedpersonens perspektiv. Hennes senere, fortvilte (og etter det jeg kan se, urealiserte) ambisjon om å “gå i komager om vinteren for at spare på skotøiet” (175) synes å stå i motsetning til Wærps utlegning.

Slik skaper *Alberte og Jakob* et inntrykk av at både det ytre og det indre liv er flytende størrelser der manøvreringen stadig vanskeliggjøres av faktorer som ligger utenfor hovedpersonens inflytelsessfære, og der navigasjonsfeil medfører faren for å dukke under – gjerne i blodet som trer frem i ansiktshuden. Å skulle hevde at disse beskrivelsesmåtene i *Alberte og Jakob* bidrar til å bryte opp konvensjonaliserte tankemønstre omkring skillet mellom indre og ytre opplevelseshåter, ville etter mitt syn representere en utilbørlig forenkling og unødvendig ros. Sammenligningen mellom menneskelig (og spesielt kvinnelig) sinnsliv og det flytende element er like veletablert som forestillingen om livet som båtreise. Romanen slutter seg til dem begge. Imidlertid kan observasjonen av analogiene mellom skildringene av indre og ytre liv bidra til beskrivelsen av romanens fortellerinstans, som gjerne plasserer seg i en formidlerrolle mellom dem – som et (tilsynelatende) fast element mellom to flytende, uåndgripelige virkelighetssfærer.

Den billedlige identifiseringen mellom sjø og sinnsliv viser seg spesielt sterkt mot slutten av romanen, der en sentral, men kryptisk formulering – “Tingens grund avsløres” (252) – blant annet synes å forutsette kunnskapen om grunnbrott der havbunnen legges bar, som del av lesernes erfaringsbakgrunn. Romanens brede og konsekvente fokus på billedbruk fra dette feltet fører imidlertid også til at uttrykksmåter kan tilføres nye lag av mening. Når følelser skyller gjennom Alberte “som en varm flom” (175), eller når hun “fylles” av “ny uro” eller “rasende bitterhet” (167, 177), dreier det seg om stivnede metaforer som i *Alberte og Jakob* gjennomgår en karakteristisk forandring: Den brede, billedlige konteksten inviterer på den ene siden leseren til å ta formuleringen mer bokstavelig enn i dagligspråket, noe som gir den en plastisk effekt som mangler i dagligtalens språkbruk. Samtidig etableres en distanse til sinnslivet som beskrives, siden den i utgangspunktet nokså selvsagte og direkte referensialiteten i uttrykksmåter som å være “full av uro” brytes gjennom den optikk som romanteksten skaper. I *Alberte og Jakob* er det ikke Alberte selv som fylles av følelser, men det hav som leseren har lært å identifisere sinnet hennes med.

Som vi har sett, utbygges den tradisjonelle forestillingen om livet som en sjøreise i *Alberte og Jakob* slik at den også får aktualitet i beskrivelsen av hovedpersonens sinnsliv. Samtidig preges romanen av ytterst frekvente, termiske beskrivelser. “Alltid er det en temperatur det må holdes regning med”, heter det i *Bare Alberte* (527), og det gjelder ikke minst trilogiens første roman. Alberte føler seg ofte kald hjemme, men blir varmere når hun drikker kaffe, på sine ensomme spaserturer og når hun besøker venninnen Beda. Romanteksten legger oftest til rette for fysiologiske forklaringsmåter (f. eks. kroppsvarme ved fysisk aktivitet og koksilden hos familien Buck (27f., 30ff., etc.)), men levner samtidig liten tvil om at temperaturene også beskriver kjennetegn ved hovedpersonens indre liv. Sammenhengen mellom de to billedfeltene som oftest beskriver indre forhold i romanen, sjøen og temperaturene, synes i utgangspunktet ikke å være spesielt nær – bortsett fra at begge lar seg knytte til humoralfysiologiens grunnleggende skille mellom fuktige og tørre, varme og kalde temperamentstyper. Ved å beskrive Alberte på måter som lar henne fremstå som kald og fuktig (og slik sett typisk kvinnelig), slutter romanen seg til et i dag forlatt, men i folkelige tale- og

tenkemåter stadig virksomt, medisinsk paradigme (Schiebinger 1989:188 og *passim*). En kanskje mer interessant sammenheng mellom de to billedfeltene etableres i beskrivelsen av hovedpersonens første vandring til Myrvoldene. Til å begynne med skildres denne turen som en positiv opplevelse der Alberte gradvis frigjør seg fra den kjølig-innelukkede tilværelse som preger livet hjemme og i byen. På landeveien er Alberte “hjemmefra, hun er varm, hun er alene.” (27). Turen til Myrvoldene ender imidlertid i en følelse av redsel og beklemthet. Dette stemningsskiftet innledes med en meteorologisk beskrivelse – snøværet står som “en svart væg vest i fjorden” (*ibid.*) og synes å rykke nærmere. Det som plager Alberte, er ikke været i seg selv (som ikke utgjør noen fysisk fare), men de estetiske inntrykk det vekker. Elven nedenfor henne synes først å “komme fra intet, at gå til intet”. Tapet av festepunker for blikket blir i den grad en belastning for Alberte at hun ender opp med å feste seg ved de rester av organisk liv som enda lar seg identifisere i landskapet (“dampende hestelort”). Hun “isner”; “hendes hjerte trekker sig sammen til en liten hård og hamrende klump” – og samtidig preges hun av en intens forlatthetsfølelse, “noget i retning av, hvad eneste overlevende efter en katastrofe på havet kan tænkes at kjende” (27f.).

Fornemmelsen av at angsten “snøre[r] hjertet sammen, “klemmer koldt og ondt om hjertet” (175) og at hjertet “krymper sig” (248) er vanlig i beskrivelsene av Alberte. Imidlertid representerer opplevelsen ved Myrvoldene også noe mer. På den ene siden danner angsten ved opplevelsen av grenseløshet og forlatthet som preger turen, en motsetning til den mangel på utveier som gjerne ses på som “det sentrale i fortellingen” (Wærp 2005b:144). Når Alberte senere – under en høstlig tur til Myrvoldene – tenker over sin plan om å begynne som guvernante på den enda mer forlatte og værbitte øya Røst, inntreer en lignende følelsemessig reaksjon. I lys av denne mulige, fremtidige tilværelsen blir livet i den litt frodigere naturen på Myrvoldene eller i skyggen av Skomaker Schönings rogn til et savn som gjør hjertet “lite i hende”. Denne gangen lar imidlertid følelsen seg overvinne, og Alberte går et øyeblikk over til å vurdere det som noe positivt å “ha den fri og åpne horisont om sig, være en prik midt i den vældige ring” (212). Den tradisjon som *Alberte og Jakob* slutter seg til når opplevelsen av utsatthet i grenseløse, monotone landskaper med minimale innslag av organisk liv knyttes til fornemmelsen av at hjertet klemmes sammen og kjøles ned, har en nær, historisk tilknytning til en av romantikkens videreutviklinger av forestillingen om livet som sjøreise. I Albertes første angsterfaring på Myrvoldene gjøres sammenhengen mellom disse billedlige feltene uttrykkelig gjennom hennes egen sammenligning, i den andre er det marine innslaget nærværende i beskrivelsen av Røst som “denne ø midt i havet”; huset hun forestiller seg som bosted, er “[i]kke lunet av trær, ikke hegnet av have” (*ibid.*). Berøringspunktene mellom lignende landskapsbeskrivelser og forestillingen om det kalde hjertet behandles utførlig i to artikler av Manfred Frank (1989a og 1989b). Å skulle finne likheter mellom Alberte og en av de figurene som Frank vier størst oppmerksomhet – den flygende hollenderen – kan i utgangspunktet virke problematisk. Parallellene blir lettere synlige når man ser på denne sagnfiguren – en av romantikkens yndlingsskikkelser – som bilde på den eksistensielle situasjon som preger modernitetens tidsalder. I likhet med sin mest opplagte motivhistoriske forgjenger, den evige jøden Ahasverus, spotter

hollenderen Gud og dømmes derfor til evig, havnløs bevegelse. Imidlertid har sagnet om den flygende hollenderen samtidig et kultur- og vitenskapshistorisk aspekt som ikke er like fremtredende i tidligere versjoner av den uendelige reisen som litterært motiv. Fortellingene om hollenderen tematiserer ikke bare forestillingen om at et gudløst liv ikke gir noe fast holdepunkt i tilværelsen, men representerer samtidig en kritikk mot det rasjonalistiske vitebegjær som i modernitetens tidsalder fører til oppdagelsesreiser i den indre og ytre verden. Som illustrasjon på forandringen motivet går gjennom mellom antikken og vår tid, nevner Frank blant annet den omtolkning av Odysseus-fortellingen som Dante gjennomfører ved å la ham dø og ende opp i Helvete etter at nysgjerrighet har fått ham til å oppsøke den “andre polen” – de regioner som vender bort fra solen (Frank 1989a:66, cf. Dante 2000:168ff. (= Hel. 26.89ff.)). Romantikkens versjoner av sagnet om den flygende hollenderen bidrar med en identifikasjonsfigur der følelsen av utsatthet som kan følge av tapet av et teosentrisk verdensbilde, ikke bare knyttes til den moderne tidsalderens vitenskapelige og teknologiske fremskritt, men også gjerne assosieres med de estetiske inntrykk som preger kalde regioner. Når Richard Wagner plasserer hollenderen i sitt musikkdrama (1843) ved “Sandwike” på norskekysten, dreier det seg om et estetisk valg som har forløpere innenfor denne motivhistoriske tradisjonen, men også for eksempel i Samuel Coleridges *Rime of the Ancient Mariner* (1798), der oppholdet i de kalde områdene rundt Sydpolen riktignok snart avløses av vindstille ved ekvator.

Hjertekulden som i sagnet om hollenderen får sitt mest konkrete uttrykk i mishandlingen av mannskapet (og hos Coleridge i den sentrale scenen der kapteinen dreper en albatross), blir slik også et bilde på en negativ konsekvens av den moderne bevissthetens utvikling fra *mythos* til rasjonalitet. Kanskje (og her forlater jeg Franks fremstilling) kan nærværet av fysisk kulde som element i barne- og oppvekstskildringer siden romantikken ses som resultatet av en prosess der en tematikk som på et kulturhistorisk plan lar seg lese inn i hollendermotivet, overføres til enkeltmenneskers oppvekstshistorie. Tre velkjente eksempler er H.C. Andersens *Sneedronningen* (1844), Tarjei Vesaas' *Is-slottet* (1963) og Hanne Ørstaviks *Kjærlighet* (1997) – tekster der kuldeerfaringene er nært knyttet til (og ofte ikke lar seg skille klart fra) de vandringer som forårsaker dem. Dette gjelder på ett plan også *Alberte og Jakob*. Samtidig som utveisløsheten som gjerne oppfattes som et sentralt, tematisk element i teksten, får billedlige uttrykk der grensenes innskrenkende kraft klemmer sammen, herder eller kjøler ned hovedpersonens hjerte, tilkjennes lignende bilder en motsatt funksjon når de beskriver angsten ved det ubestemte, uorganiske og grenseløse. Albertes forsøk på å navigere i de oftest havnløse havområder som opptrer i beskrivelsene av hennes indre liv og ytre omgivelser, kan selv ses på som en kuldeerfaring der rasjonalitets- og frigjøringstematikken i hollenderens uendelige reise overføres til et individualpsykologisk plan. Samtidig er nok konflikten mellom rasjonalitet og frigjøringstematikk mer påfallende i denne sagnkretsen enn i trilogien om Alberte.

Hage

Hager i *Alberte*-bøkene? – Til tross for at de kanskje er mindre synlige enn havet, utgjør de et bredt og komplekst motiv- og billedfelt (som i havets tilfelle er overgangene glidende) – spesielt i de to siste romanene. Hagen på gårdsplassen utenfor leiligheten som Sivert og Alberte deler i Paris i *Bare Alberte*, er i seg selv ikke spesielt iøynefallende, dette til tross for omtalen av den har ledemotivisk karakter. Den introduseres i handlingen med en innforståthet som gjør at dagens lesere kan komme til å undres over hvilken innretning det siktes til når Sivert ved slutten av hjemreisen fra Bretagne ber drosjesjåføren om å “runde det lille anlegget” i midten av gårdsplassen (629) – at det dreier seg om en beplantning, blir først tydelig noen sider senere (634). Når personene beveger seg på gårdsplassen, er denne uanselige flekken – en buksbomhekk rundt “tre aspedistrer og en mager viftepalme, gruppert i krukker rundt en forvokset akasia” (*ibid.*) – sjelden unevnt (647, 649, 651f., etc.). På den ene side utgjør dette anlegget en kontrast til naturbeskrivelsene fra den avbrutte ferieturen til Bretagne, som nå erstattes av lett klaustrofobiske skildringer av bymiljøet, gjerne presentert gjennom observasjoner med utgangspunkt i gårdsplassen der Alberte ofte tilbringer sensommerdagene (632 etc.). Samtidig knyttes dette anlegget en gang uttrykkelig – gjennom de assosiasjoner som duften av buksbom vekker hos Alberte – til Versailles-utflukten som dannet et vendepunkt i forholdet til Veigård (634). Etter at paret har tilbrakt en uskyldig natt sammen i parken, oppstår en ny følelse i henne – av å “føie sig for første gang under en livslov, folde sig ut som et blad i solen” (382). Ved siden av parkens rolle på fortellingens handlingsplan, inngår opplevelsen i Versailles som en av trilogiens variasjoner over den bibelske opphavsmytten som allerede parodieres i navnet på dyreplageren Ola Paradis i *Alberte og Jakob* (15, cf. 136, 240). Motsetningen mellom idyll og realitet holdes ved like i Albertes betraktning av “[s]må parker, blomsterprangende paradiser med lekende barn, og slakterienes uterlige uhygge” i Paris (293) – en synsmåte som også er foregrepet i Beda Bucks spottesang til sin senere ektemann, byfogden Adam Jæger: “Adam i Paradis slaktet en liten gris, vakker var den –” (233, cf. 32, 99, 228)

Når Alberte i Paris ser parkene som blomsterprangende paradiser, kan man gjerne tenke seg at assosiasjonen er etymologisk begrunnet. *Parádeisos* er gresk for hage. I trilogiens første roman gir Albertes tanke om at Kristiania-jentene Rikke og Gjertrud “bebor regioner hun er uten håb om at nå, regioner med kundskapens trø og meget andet i” (187), grunnlag for en nokså entydig og tradisjonell, geografisk plassering av det lovede stedet – dette i motsetning til Djevelens nordlige tilknytning.⁵ Trilogiens to mest detaljerte paradisfremstillinger er begge knyttet til opplevelser på sydlige breddegrader. Den første fungerer som en direkte innledning til forholdet mellom Alberte og Sivert. Når hun kler seg naken og står modell for ham, skjer det fordi han vil realisere hennes plan om et maleri med et ambisiøst motiv: “Tilværelsen. Midt i vilde jeg sette treet på godt

5 I *Alberte og Jakob* understrekes denne motsetningen ved jordmor Jullums hekseskikkelse. Den i reformasjonstiden spesielt omdiskuterte påstanden om at Djevelen holder til i nord, har sin bakgrunn i bibelsteder som Jer. 1.14.

og vondt, fullt av epler.” (446).⁶ Motivet i Siverts første “komposisjon” aktualiseres igjen når Alberte blir med barn – de forandrede formene gjør henne velegnet som forbilde også for andre kvinneskikkelser enn den hun opprinnelig stod modell for (481). Mellom disse modelloppdragene gjøres paradisisjonen til gjenstand for en annen, entydig tragikomisk behandling. Under selskapet der Alberte får vite at Veigård er omkommet i en ulykke, forteller en bifigur – ledsagersken til den lite sympatiske svensken Kalén – om hennes eksmann, en zoolog. “Han höll jämt till ute på museet hos de uppstoppade djuren.” (459). Den bibelhistoriske tilknytningen tydeliggjøres i dette tilfellet ved hjelp av slangen som har gjort at kvinnen vemmes ved museet – en utstoppet *boa constrictor* som man “fick kvälningar av” (ibid.). Ved siden av at uttrykksmåten stiller kvinnens uvitenhet til skue ved hennes ubevisst etymologiserende formulering, knyttes her et nytt bånd til bibelhistorien – i form av den apokryfe fortellingen om kjernehuset som satte seg fast i Mannens hals og ble nedarvet i form av et adamseple (cf. Collin de Plancy 1853 s.v. “Pomme d'Adam”). På samme måte kan for eksempel Albertes kjøp av ferskenen sammen med Liesel og hennes glupske inntak av disse etter at hun har fått vite at Liesel vil “være hos [Eliel] i hele natt” (314f.), også plasseres i en annen kontekst enn den som fint påvises av Kjersti Bale. Ved siden av å være et signal på Albertes “tvangsmessige veksling mellom inkorporering og selvreduksjon” (Bale 1989:39, cf. 36), bidrar ferskenene – navnet kommer av *malum persicum*, persisk eple⁷ – med en ny avskygning til romanens paradisisbilder. For Liesels vedkommende representerer ferskenkjøpet en første stasjon på veien mot en fødsel i smerte (451ff., cf. 1 Mos. 3.16) – en utvikling som også omfatter en utførlig og uhellsvarslende beskrivelse av hagen hun har anlagt utenfor Eliels atelier (340).

I *Alberte*-trilogiens hage- og paradisisbilder kontrasteres en gjerne bibelsk farget forestilling om primitivitet mot romanenes moderne tidskoloritt. Dette gjelder for eksempel den gjentatte, kryptiske omtalen av trær som “ligner dem man tar op av Noas ark og stiller i rader” (317, cf. 628) – en sammenligning der bibel- og geologihistorie⁸ kombineres i skildringen av samtidens Paris. I hage- og paradisisbildene opptrer samtidig en karakteristisk sammenføring av religion og seksualitet. Tidlig i trilogien har denne sammenføringen kommet til uttrykk i beskrivelsene av familien med det talende navnet Pio (cf. latinsk *pius* – from). Den barnerike presten med samme navn som datidens regjerende pave har “tykke læber i et lite, stridt skjæg” (61) og breker når han preker (157 etc.). Kanskje ville man trekke sammenligningen mellom Pio og den klassiske tradisjonens bilde på dyrisk vellyst for langt ved å vise til likheten mellom fru Pios tittel (“fru

6 Allusjonen i Albertes uvanlige formulering er dobbelt – den viser entydig til paradisisplanten (cf. 1 Mos 2.9), men gjensker samtidig tittelen til Karen Michaëlis' selvbiografisk inspirerte hovedverk *Træet på godt og vondt* (1924-30). Michaëlis nevnes i Janneken Øverlands biografi som forfatter av en positiv anmeldelse av *Alberte og Jakob* (Øverland 1995:263).

7 Om ferskenen som paradisisfrukt, cf. Appelbaum (2006:194ff.).

8 I eldre geologisk terminologi brukes uttrykk som *bois de Noé* (Noas trevirke) som betegnelse for fossile trær, cf. Littrés ordbok s.v. “Noé”. Spørsmålet om hvilket treslag Gud ba Noa om å bygge arken i, er gammelt. Dagens norske oversettelse foreslår syress (1 Mos 6.14) – et treslag som gjerne kan ha foresvevet Sandel. I så fall beror omtalen av dem som “runde i kronen og unaturlig mørke” (628) på en stilltiende sammenligning med norske grantrær.

residerende kapellan” (61 etc.)) og latisk *capella* (geit)⁹. En lignende, klassisk-idylliserende forestilling er lettere sporbar i forholdet mellom Beda, datter av kapteinsfruen Ulla Buck, og Adam Jæger. Byfogdens etternavn taler ikke bare for seg selv (og ved uttrykksmåter som “nå har vi dem på kornet” (223)), men også gjennom den ironiske behandling som jaktforestillingen utsettes for når Alberte bys opp til dans av telegrafisten Weydemann (jf. *å veide* (jakte), tysk *Waidmann* etc.).¹⁰ Det primitivistiske idealet får en første, tilsynelatende uironisk representasjon i porselensfigurene av en hyrde og en hyrdinne som Alberte beundrer hjemme under støvtørkningen (24).

Prosesen som ironisk distanserer Alberte fra urmenneskelige handlemåter, introduseres imidlertid allerede på de første sidene av *Alberte og Jakob*. “Alberte er ildtilbeder i ordets fulde og primitive betydning” (17), hevder fortelleren, men det er hun nettopp ikke. Ildtilbedelse som prototypisk bilde på primitivitet er et velkjent topos i litteraturen før Andre verdenskrig – eksempelvis lar Johannes V. Jensen i *Det tabte Land* (1919) ildkulten grunnlegges av et apemenneske ved navn Fyr. Også Alberte kjenner “en vild og sterk glæde” ved å se varmen hun (i likhet med Fyr, Prometheus etc.) har stjålet (48). En av samtalene med faren varierer bildet og gir det et anstrøk av religionshistorisk refleksjon som synes å appellere til ildtilbederen – fritenkeren omtaler en “gud, som var ett med skapningen, en flamme, som brandt dulgt i alting” (58). Slik representerer farens reflekterende tilnærming nok en variasjon over den primitivitetdiskurs som Alberte plasseres i, men samtidig distanseres fra. Gull-lenken som Alberte selger for å redde Jakob ut av et knipetak, representerer ikke bare “et klart brudd med de rådende prinsipper i miljøet” (Lervik 1977:37). Sammen med årets gave fra Kristiania, den tidligere omtalte, grønne halspynten, gjør lenken Alberte til “en fange i bolt og jern” (179). Primitivitetdiskursen vedlikeholdes i fru Selmers antydning om at gjestene kanskje “trodde, at vi bodde i en gamle”, og ved Albertes følelse av deres medlidenhet “som en næsleskjorte om kroppen” (180f.). I *Alberte og Jakob* fungerer skomaker Schönings rogn ikke bare som årstidsindikator, men også som en hentydning til den primitive, paradisiske-sydlig overflod som det ellers er lite av i de arktiske omgivelsene. Denne sammenhengen gjøres uttrykkelig i Alberes tilbakeblikk i *Bare Alberte*: Sommeren i Bretagne bærer med seg en livsfølelse som rognen “stod og forestillet år efter år i et annet liv. Versaillesparken hører til der, og andre parker, i et liv som siden kom.” (548)

9 En slik språkbruk ville ikke stå alene i Alberte-bøkene, der for eksempel forholdet mellom Sivert og Alberte skildres ved bruken av historisk ladede, geografiske navn. At Alberte faller for Sivert med bosted i Rue Vercingétorix, får en spesiell nyanse ved at noen av hennes egne, sentrale opplevelser i *Alberte og Friheten* knytter seg til Rue Alésia (f. eks. 394, 479). Gaten har navn etter stedet for gallerheltens siste, fatale kamp.

10 Borgerballet antar en maritim karakter fra det øyeblikk valsen *An der schönen, blauen Donau* begynner; “et bord tar en overhaling”, Cedolf Kjeldsen er “bråvakker i sine landgangsklær” (125). Kjersti Bale forbigår et ironisk aspekt ved teksten idet hun synes å anta at Alberte danser med Cedolf til denne musikken (Bale 1989:92). Den sentrale dansescenen foregår av sin travesti. Til Donaus dønninger danser Alberte sammen med telegrafiste, men Weydemann jakter neppe på Alberte – til tross for at “hans mor var en Jæger” (126). Han blir ved en tilfældighet puffet mot henne, trår henne på tærne, og bukker “kanskje bare for at trekke sig tilbake med anstand.” (*ibid.*)

Også anlegget utenfor Siverts atelier har egenskaper som “minner om Versailles” (635). Likevel er sammenhengen mellom hagene og temperaturene i trilogien i utgangspunktet nokså entydig. Mens Alberte fryser som sjøfarer, varmes hun under hageoppholdene, som samtidig knyttes til sanselig kjærlighet – også ved at hun under oppholdet i Versailles med Veigård føler behovet for å føye seg under livsloven (382), og ved hennes “Kyss mig, Pierre - - ! [...] Jeg er gal, Pierre [...] stå her i en havegang [...]” i Luxembourg-parken (692f.). Av og til er det irriterende enkelt å skille hagebildenes positivt og varmt konnoterte innhold fra deres ironiske brytninger. Dette gjelder imidlertid ikke scenen som avslutter trilogiens andre roman, og som markerer det siste stoppestedet i overgangen fra Albertes jomfrutilværelse i *Alberte og Jakob*. Hennes opplevelse på den antropologiske utstillingen ved Boulevard Clichy (483ff.) danner utgangspunktet for en artikkel av Ellen Rees der et sentralt siktemål er å finne ut hvorfor “Sandel valgte å innføre rasespørsmålet i sluttscenen av en roman som ellers [...] tar for seg klasse og *gender*-spørsmål” (Rees 2002:272, min overs.). Spørsmålet er etter mitt syn uheldig stilt fordi det synes å ta for gitt at forfatterpersonligheten Sandel i mellomkrigstiden innehar vår samtids oppfatning i rasespørsmål. Som element i en utlegning av *Alberte*-bøkene – der fortelleren ikke viker tilbake for uttrykksmåter som “kalmukansikt” og “taterbrun” (31, 125) – er kanskje en rasistisk tilnærming mer tidsriktig som utgangspunkt. Albertes besøk på den antropologiske utstillingen skjer en varm augustkveld etter en ellipse som omfatter perioden fra vår til høysommer 1913. På romanens handlingsplan har de fire siste sidene i *Alberte og Friheten* sin viktigste funksjon i å bringe sammen Alberte og Sivert, som har bodd fra hverandre siden kaféscenen der Alberte får høre om slangen i museet og Veigårds død. Sivert og Alberte er atypiske besøkende på utstillingen ved at deres tilnærming er reflektert og i en viss forstand, desillusjonert. Begge synes å gå inn i “negerteltet” i bevisstheten om at det de skal overvære, er juks (cf. 484), og besøket begrunnes ved Siverts næringsinteresser: Utstillingsobjektene kan være “svært maleriske”.

Slik knyttes den estetiske opplevelsen av utstillingen til den store komposisjon som Alberte tok initiativet til, og som vedblir å oppta Sivert inntil leseren tidlig i *Bare Alberte* får vite at den endelig er solgt (556f.). Albertes besøk på utstillingen er fra begynnelsen av preget av en “dyp medfølelse”, men også denne gis en distansert og estetisk motivert begrunnelse – i medlidenheten hun føler overfor “dårlige gjøglere og dresserte dyr.” Likheten til de erfaringer av varmende samhørighet med naturen som andre steder knyttes til trilogiens hageopplevelser, er altså ikke påfallende. I stedet danner den trykkende, ytre varmen som preger scenen – også i omtalen av avsvidde trær og en dampkarusell –, en kontrast mot Albertes “stenfornemmelse innvendig, noget frossent i sinnet som bare stundevise rører på sig” (484, 483). Beskrivelsen, som slående kombinerer ansvarsbevissthet, distanse, samvittighetsnag og fosterbevegelser, trekkes tilbake ved slutten av kapittelet, der hun for første gang “uten tross og kulde” fornemmer at hun skal bli mor. Mellom disse opplevelsene ligger synet av en afrikansk mor og hennes spedbarn i “et mindre telt bygget inn i det store” (485).

Albertes holdning til utstillingen – og til livsfasen hun befinner seg i – har forandret seg fra kjølig distanse til et øyeblikks lun identifikasjon. Denne

utviklingen beskrives ikke uten en nærmest insisterende bruk av distanseringsvirkemidler. Slik Alberte har følelsen av å “ta bund” i kaiscenen ved slutten av *Alverte og Jakob* (251), synes hun ved slutten av *Alberte og Friheten* å nå frem til noe dypt og grunnleggende menneskelig. De egenskaper som knytter henne sammen med den afrikanske kvinnen, er imidlertid nettopp ikke spesifikt menneskelige. Den lykkelige, ureflekterte underkastelse under livsloven som Alberte observerer i den afrikanske kvinnen, er dyrets – et moment som gjøres uttrykkelig i Albertes sammenligninger (485); ikke minst i den ironisk-ukorrekte språkbruk som foreligger når kvinnens “dyregodhet” omtales. Afrikanerinnen er ikke snill mot dyr, men god som et av dem. Denne fellesskaperfaringen gjøres i en setting der tematiseringen av det moderne menneskets kulturbetingede behov og interesse for områder med kunstig fremstilt primitivitet – fysiske hager eller luftige paradisforestillinger – er umulig å overse. Også Albertes erfaring brytes gjennom den ironisk-distanserende settingen, ikke minst idet hennes opplevelse parodieres av Siverts reviderte oppfatning om krigsdansen han har sett (“som sgu visst var ekte nok”); hennes indre varme av hans ønske om noe kaldt å drikke. En lese måte som har som utgangspunkt at hennes betraktende blick her et øyeblikk løses opp i identifikasjon på tvers av kulturelle (rasebetingede?) skillelinjer, står i fare for å undervurdere betydningen til disse distanseringsvirkemidlene. Den “livslov” (382) som Alberte synes å ha underkastet seg ved besøket på den antropologiske utstillingen, står oftest i motsetning til hennes kunstneriske livsutfoldelse, og den identifikasjon hun opplever, tegnes samtidig som et uttrykk for resignasjon.

Sett fra denne synsvinkelen er varmen som Alberte regelmessig knytter til hageoppholdene, ikke noen utvetydig positiv størrelse. Mellom hennes sjøfareropplevelse ved begynnelsen av *Alberte og Jakob*, som ikke minst omfatter savnet av “organisk liv” (28), og opplevelsen på den antropologiske utstillingen ligger en utvikling som fører Alberte fra kulde til varme, og fra angsten ved det ubegrensede til underkastelsen under livsloven. Likevel beholder det organiske livet noe av den dåm av hestelort som fra begynnelsen av heftet ved det.¹¹

Teater

I *Alberte og Jakob* danner Beda Bucks organisk-varme hjem et første konvergenspunkt mellom noen sentrale billedserier i trilogien. Fru Buck er ikke bare kapteinsenke, men også tidligere skuespillerinne. Hennes to livsfaser føres sammen i familiens stue, der veggene er besatt med bilder av “fru Buck i roller og fru Buck som kapteinsfrue på 'Augusta Amalie’” (33). Den sammenheng som her

11 Denne synsmåten opprettholdes i det følgende kapittelet av *Alberte og Jakob*, der Albertes opplevelser hos Beda Buck skildres – tydeligst når Beda beskriver livet som en “lortpøl” (36), men også merkbart i hennes vågede uttrykksmåter og tvetydigheter (“kys mig bak”, “rævskindsboa”, *ibid.*), i beretningen om hvordan adjunkt Bjerkem låses inne “i gården” (32), og i skildringen av Bedas avdøde far, “den där brune mannen”, “ingen tvåljosse” (33). Kapittelets skatologiske tematikk føyer seg inn blant trilogiens passasjer og uttrykksmåter med nærliggende, men tabuiserte tolkningsmuligheter – f. eks i navnet til Albertes beiler Cedolf, i opplysningen om at den frigiorte Beda er “født i Hull” (33), eller ved at den (senere) abortskadde Liesel først får problemer med “hønen” ((289) – et uttrykk fortellerstemmen bruker til tross for at Liesel selv har omtalt broileren hun spiser, som “Uralter Hahn”).

opprettet mellom vann og teater, aktualiseres stadig gjennom trilogien. At livet på gatene i Paris beskrives på måter der skipsfarts- og teaterbildene griper inn i hverandre (287 etc.), er kanskje mindre påfallende enn at også soldagen i *Alberte og Jakob* omtales på en måte der teateropplevelsen lar virkeligheten flyte ut:

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 nedenfra med lange skygger opefter væggene — det er eventyrlig og fremmed som en teaterdekoration. Verden er ikke længer kold og fast, hel og sluttet. Den er opløst i guld og i blått. (107)

Beskrivelsen gjentas idet Alberte syv år senere tenker tilbake på inntrykk fra Nord-Norge: “Bakgrunnen skifter, den kan være uvirkelig som en teaterdekorasjon, en pussig fjellmasse i gull og blått, oplyst nedenfra av en unaturlig lav sol – kan være strømhvirvler, en elv, som flyter og flyter [...]” (295). Det er fristende å foreslå en scenografihistorisk forklaring til at årets første sollys får Alberte til å assosiere nettopp til teaterdekorasjoner. Sollyset som kommer “på skrå nedenfra”, vekket nok sterkere assosiasjoner til teaterbelysning for Alberte enn det gjør i de elektriske lyskasternes tidsalder.

Nærheten mellom trilogiens skipsfarts- og teaterbilder preger også den nedstemte, nattlige samtalen mellom Liesel og Alberte tidlig i *Bare Alberte*. Alberte ligger våken, hører Liesel gå ut av huset i Bretagne, konstaterer med en velbrukt metafor at hun ikke er “[a]ldeles alene på bunnen av den onde natten” og følger etter henne ut (567). To visuelle inntrykk, månen “lavt og skakt like i horisonten” og glimtene fra fyret i Penmarch, setter stadig sitt preg på samtalen. Igjen skaper det lave lyset inntrykket av at virkeligheten utspiller seg på en scene – men uten at det er enkelt å si om effekten er uvirkeliggjørende eller realitetsforsterkende. På den ene siden minner lysstrålen som regelmessig faller over landskapet fra fyret, Alberte om at menneskene hun omgis av, faktisk er “mere levende enn dukken Mimi”. Samtidig kommer strålen “som på bestilling” for å illustrere Liesels ansiktsuttrykk i et øyeblikk av fortvilelse (570). Dette metapoetiske innslaget følges straks opp idet Albertes visuelle opplevelse omtales som et “uhyggelig filmklipp”. Ved neste passering skaper strålen et “nærbillede” (570, 572). At verden omkring er “som en film”, er en erfaring Alberte gjør seg allerede ved begynnelsen av *Alberte og Friheten* (285). I *Alberte og Jakob* har Alberte en gang knyttet forskjellene i farens oppførsel til forestillingen om projeksjonsapparatet som var filmens forløper: “Han kan slette dagliglivets rasende pappa ut og sette sig selv isteden, som når et bilde følger et andet i *laterna magica*.” (22). Også det som Nina M. Evensen (1999) med et organisk-arkaiserende bilde kaller “Erindringens vev”, omtales i *Alberte*-bøkene gjerne i futuristisk-distanserende ordelag – som når Alberte tenker på fødselen: “Blandt billedene som ustanselig skifter i ens hjerne, filmen, vi imellem følger, imellem ikke, ser Alberte plutselig sig selv [...]” (579).

Når Alberte for første gang markerer sitt (Pierres?) politiske ståsted overfor Sivert, beskrives det med dobbeltbunnet kompleksitet: Alberte, som tidligere en

gang har sett på seg selv som “sin egen negativ” (110), “kaller [...] frem” de nye ideene, “slik bilder fremkalles på plater. Platen kunde godt blitt liggende ufremkalt.” (693). Hvordan oppstår disse nye ideene og opplevelsen av samforstand mellom Alberte og Pierre? Igjen synes det å være lyssetningen nedenfra – kombinert med en velkjent forestilling: “Er det fordi de begge har vært på bunnen på hver sin kant, sett tingene nedenfra?” (694) Blikket nedenfra preger også det stedet i *Bare Alberte* som tydeligst markerer utviklingen av hennes begynnende politiske engasjement:

Hun driver på gårdsplassen, tvers gjennom akasiaens grenverk, som nærmeste gatelykt tegner av i gruset, ser på spillet av levende skygger i de oplyste vinduene over gaten, et kasperteater av silhouetter, i vennlig samspill, uvennlig, likegyldig, somme tider ømt. Bra prestasjoner, hver for sig, usikker og lunefull regi. Til skoddene litt etter litt er stengt over alt og forestillingen slutt. Det skjer tidlig på kvelden. De optredende er arbeidsfolk. (640)

De skillelinjer som tematiseres ved denne billedbruken, er ikke primært av metafysisk art. Øyeblikkene der *Alberte*-trilogien lar leseren oppleve verden som et teater, markerer gjerne sentrale overganger i hovedpersonens sinnsliv, men ikke i den forstand at tidligere synsmåter forkastes eller markeres som resultater av naiv forblending. Opplevelsen av verden som en scene opptrer sammen med en mindre reflektert opplevelsesmåte, men uten at noen av dem tilkjennes prioritet. Skillet mellom de to opplevelsesmåtene er dessuten sjelden absolutt. Dette viser seg ikke minst i scenen ved begynnelsen av *Bare Alberte* der Alberte setter seg ned på stranden for å arbeide med manuskriptet sitt. Alberte tar med teppet for å legge seg på sanddynene, stanser og “ordner med ullteppet”: “Dagen folder sig ut varm og vakker.” (506). Den billedlige sammenhengen mellom ullteppet og Albertes persepsjonsmåte gripes opp noen sider senere: “En slapphet tar henne. Hun tenkte å være sammen med dagen gjennom små masker i garnet. Hun er sammen med den gjennom et helt hull.” (511)

Beskrivelsen preges av en nærmest lyrisk kompleksitet. Maskene som omtales, synes på den ene siden å høre til en not som Alberte – forestilt som en fanget fisk – er dømt til å holde seg innenfor. At hun har kommet over et hull i dette garnet, er en opplevelsesmåte som har mange paralleller i romanen, der den opplevde sannheten gjerne viser seg som et resultat av spjærende avsløring.¹² Slik går maskene fra å være garnmasker til å bli deler av et flettverk av mer allmenn karakter – i det sløret som utgjør skillet mellom ytre representasjon og indre virkelighet, et slør som her, i tråd med en omfattende, billedlig tradisjon, forestilles som et fløyelsklede der luven er slitt bort, som altså er loslitt,

12 F. eks. i beskrivelsen av Albertes tanker under den første samtalen med Pierre: “Som et hastig utsyn gjennom en rift i et skydekke drar alt sammen forbi og er borte” (500), eller hennes refleksjon på hotellrommet mot slutten av *Alberte og Friheten*: “Efter all medfart kommer kanskje alltid en dag, da man tenker: Det var vondt, men en slags befrielse allikevel. En spjære i min uvitenhet, en hinne som brast for mitt syn” (472). Selboe (2005:47) griper opp bildet: “Tilsvarende kunne vi si at Sandel er ute etter å avdekke en sannhet som er skjult bak det tilsynelatende alminnelige og upåaktede.”

threadbare. Innenfor *Bare Albertes* kontekst har beskrivelsen av hennes opplevelse på stranden samtidig en annen, kommenterende funksjon, som mer direkte bringer den i sammenheng med romanens teaterbilder. Denne knytter seg til Pierre, som fra den første beskrivelsen av hans vansirede ansikt “lever som bak en maske” (496).

Pierres maske – en uttrykksmåte som gjentas et titalls ganger i *Bare Alberte* (502, 528, 604, etc.) – er selv et dobbeltbunnet bilde. Det kombinerer retorikken fra foreninger av krigsskadde som *Les gueules cassées*, der det vansirede ansiktet kan opptre som tilfeldig pådyttet, ufrivillig-skjulende maske,¹³ med forestillingen om en primært frivillig forstilling eller suveren, ironisk distanse. Sistnevnte personlighetstrekk kjenner *Alberte*-bøknes lesere allerede fra Fredrik Lossius, den unge mannen med forfatterambisjoner som “ser kritisk ut” (169). Forholdet mellom ham og Alberte preges av en viss affinitet, og i likhet med Pierre utvikler Fredrik seg til å bli “en fryktelig radikaler” (373). I Pierres tilfelle suppleres imidlertid forestillingen om masken som et resultat av bevisst og selvvalgt forstilling med en ofte omtalt gest: Pierre stikker stadig vekk den istykkerskutte hånden – for eksempel i lommen, slik at trøye, jakke etc. “trekkes skjev” (493, 502, 657). At Pierres hang til sarkasme eller “ironi” (496, 513) er en nokså nylig ervervet smak, går også frem av Jeannes bemerkning om den forandringen krigen har bevirket i ektemannen: “Ondskap og sarkasmer, intet kunde ligge ham fjernere” (581). Forholdet mellom Alberte og Pierre kan avleses i de forandringer som observeres i masken som omgir ham. At hun av og til får glimt innenfor, er et godt tegn (662), at han noen øyeblikk er “uten maske” (677), taler for seg selv. Den i utgangspunktet irriterende entydige tolkningsmuligheten kompliseres imidlertid – delvis ved at bildet ofte overføres til andre personer (Alberte selv, 612, Sivert, 717), men også ved at ordet “maske” og synonymer inngår i tallrike forbindelser der to av Albertes oftest omtalte sysler, håndarbeid og forfattervirksomhet, knyttes sammen. Likhetene mellom tekst- og tekstilproduksjon tematiseres for eksempel i beskrivelsen av hennes mest intense arbeidsperiode med manuskriptet: “Hun kan ha følelsen av at hun strikker på produktet, eller syr lappeteppe. Ord føies til ord og har ikke mere betydning enn masker har det, og filler.” (751).

Slik dannes en krets av bilder der teateret, masken, tekstiler som scene- og ulltepper, tekstilproduksjon og dikterisk virke gjensidig beskriver hverandre. Samtidig opprettholdes forbindelsen til trilogiens vann- og sjøfartsbilder – som når Albertes dikteriske “stoff” omtales som “noget flytende og bølgende” (596). Her og andre steder tematiseres to vanlige, billedlige forestillinger om språket samtidig – både den der språket ses som et plagg som kan passe til eller dekke over de gjenstander som skildres, og den som knytter seg til opplevelsen av det dikteriske språket som noe flytende.¹⁴ Til tross for at bruken av teaterbilder i *Bare*

13 F. eks. i diktet “La blessure au visage” fra Prévosts og Dorniers antologi (1920:209ff.) « [...] Mais toi, dont le masque effroyable / Est défiguré par l’horreur / Pareil au monstre de la fable / Dont les petits enfants ont peur [...] ». (“Men du som har fått den redselsfulle masken(,) vansiret av grusomhetene, lik et eventyruhyre som småbarna skremmes av [...]” Min overs.)

14 Det første synet opptre i *Bare Alberte* blant annet i omtalen av det norske språket, som i motsetning til fransken som har omgitt Alberte, er “omsvøpsløst” og slutter “tett om tanken” (751). Denne observasjonen danner en motsetning til frustrasjonen som kommer til uttrykk i

Alberte ikke alltid tillater noen verdi- eller erkjennelsesmessig hierarkisering av tilværelsen foran og bak masken eller sceneteppet, er tendensen for Albertes vedkommende nokså entydig: Det virkelige, etisk og estetisk høyverdige trer oftest frem i glimt ut fra et tildekkende ytre; kinoopplevelsen som former den nattlige samtalen med Liesel, er ikke enestående, men atypisk. Denne opplevelseshåten preger også en av Albertes sentralt plasserte drømmer, der oppfordringen om å “slå dig igjennom” (736f.) imidlertid bare kan møtes ved at hun stikker hånden inn gjennom det mørke hullet i veggen som skiller henne fra sin veileder. Har Kjersti Bale rett når hun leser denne drømmen som et av “de mest direkte uttrykkene for at å være fremme er å være i tomheten” (Bale 1989:163)? Kanskje gjør man bedre i å holde inne med denne typen vurderinger og nøye seg med å ta drømmen som et tegn på det fokus som trilogien, og spesielt *Bare Alberte*, retter mot skillene i seg selv – mellom innenfor og utenfor, autentisitet og forstillelse, begrensning og gjennombrudd.

Bevisstheten om en slik grunnleggende dobbelthet skiller opplevelseshåten i teateret fra de erfaringer Alberte gjør som sjøfarer og hagebesøkende. Dette forhindrer ikke at opplevelsene kan kombineres, slik det for eksempel gjøres i beskrivelsen av den antropologiske utstillingen. Samtidig knyttes teaterbildene – og den dualistiske, distanserte opplevelseshåten de representerer – stadig til trilogiens alltid nærværende, termiske beskrivelser. Dette samspillet viser seg blant annet i det lange kapittelet der Pierre tar Alberte med på et nattdagstevnemøte blant sine venner, politisk aktive krigsveteraner (655ff.). Teateret som opplevelseshåten er nærværende i kapittelet fra begynnelse til slutt – fra øyeblikket når Liesel står i døren for å sitte barnevakt, “svakt belyst” av Albertes leselampe, til oppvasken¹⁵ mellom Alberte og Sivert når hun er tilbake (678ff.). Mellom disse ytterpunktene finnes ikke bare opplysningen om at “det er så uvant som å være på en scene” når Alberte trer ut på den mørke gaten (656), kaféverten Michauds allegoriske beskrivelse av den politiske situasjonen i etterkrigstiden (“som ved et ambulerende teater”, “Den gamle rekvisitaen”, etc., 663), Pierres omtale av ham som “[e]n av de uskyldige brikkene i det veldige spillet” (665) etc. – men også parets besøk på en av byens nystartede arbeiderscener (671ff.). I løpet av kvelden forteller Pierre om sitt livsvalg. Han har gitt opp romanprosjektet, en oppfølger til en prisbelønnet bok fra førkrigstiden. Pierres beskrivelse av romanformen slik forlag og publikum vil ha den, preges ikke bare av frustrasjonen over opplevelsen av kunstens varekarakter, men også av noen karakteristiske, termiske beskrivelsesmåter. Bokmarkedet vil ha “[i]ildebrand, hus som ramler sammen, ikke handelshus, det er forslitt”, og Pierre distanserer seg uttrykkelig fra det romanestetiske nærhets- og virkelighetsideal som preget hans poetologiske synspunkter noen måneder tidligere:

hennes strikke- og lappeteppesammenligning.

15 Kranglene i trilogien beskrives stadig med teaterbilder, og teksten viker ikke unna for å bruke ordet “scene” som synonym (588). De teatraliske kjennetegnene ved striden mellom samboerne kommer blant annet frem ved lyssettingen, Albertes innledende opphold på hemsens – og senere i Pierres gjentatte bruk av spillmetaforikk i omtalen av forholdet (688f.).

I sommer sa jeg visst mange upraktiske ting. Gammel visdom, jeg selv hadde sluttet å etterleve. Dette er bedre, husk det og tjen penger. Gi manuskriptet Deres et opkok, sett til en ildebrand eller noe, ta det ikke for høitidelig, folk leser i almindelighet overfladisk. (658)

Pierres uttrykksmåte lar seg både lese som en hentydning til at han selv har satt fyr på sitt "såkalte manuskript" (668), og som en besk allusjon til Albertes eget manuskript om en gruppe mennesker i et hjem der de "små hendelser" (505) som utspiller seg, ikke synes å representere noen umiddelbar brannfare. Pierres desillusjonerte beskrivelse av tilværelsen som romanforfatter står i motsetning til hans tidligere læresetninger om viktigheten av å "omgås stoffet" og å komme "til det egentlige" (501, 518) – maksimer som han imidlertid allerede på dette tidspunktet strevde med å etterleve. Krigserfaringen som har gjort romanutkastet til en "latterlighet" (519), skaper ikke bare hans egen maske, men også skyttergravskameratens opplevelse av fredens verden som et teater.

For Pierres vedkommende fører denne opplevelsesmåten til at han tvinges bort fra det varmt konnoterte estetiske ideal som preget hans forfatterskap før krigen. I Albertes kunstneriske utvikling kommer en lignende tendens til syne. Hennes første dikteriske forsøk "fører en skjult tilværelse under uldtrøiene tilvenstre i kommoden" (50). Diktbok og ulltrøyer nevnes stadig sammen (f. eks. 84, 154), og slik foregripes den senere i trilogien mer markante, billedlige sammenhengen mellom tekst og tøy. Samtidig antyder naboskapet med ulltrøyene en termisk bestemmelse av Albertes poetiske forsøk, noe som også kommer til uttrykk ved at hun "blir varm" av å deklamere dikt av Jørgen Moe, Bjørnson og Ibsen. Også hennes eget ønske om å "gjøre vers" tiltar om våren (153f.). Forestillingen om diktning som et lunende, tildekkende klede varieres i et annet av Albertes poetiske øyeblikk (der skrivingen riktignok motiveres av månesinn og nysnø): "det milde, intense lyset legger sig beskyttende om en og dikter om på ens person som på alt andet." (84). Noen år senere, i Paris, tilintetgjør Alberte diktboken. Handlingen beskrives med en metonymisk uttrykksmåte som samtidig bidrar til en ironisk, termisk bestemmelse av innholdet: "Den blev en hastig flammende og lysende varme, som man holdt sine iskolde hender borttil en stund [...]." (295).

For Pierres vedkommende lar følelsen av mismot ved den konvensjonelle, kommersielt gangbare romanestetikken seg nokså motstandsløst knytte til en forestilling som i dag kjennes best fra Adornos utsagn om det barbariske i å skrive dikt etter Auschwitz (cf. Laermann 1993). Lignende synspunkter fantes også etter første verdenskrig, og i Sandel-litteraturen nevnes av og til André Gide som forbilde for Pierres estetiske synspunkter (f. eks. Rees 1995:135ff.). Parets tilsynelatende, felles avvisning av varme som poetologisk ideal er heller ikke uten litterære paralleller i mellomkrigstiden. Mest nærliggende er kanskje Bertolt Brechts omtale av seg selv og mellomkrigstids-avantgarden generelt som brukere av kuldemaskiner (*Gefriermaschinen*) (Lethen 1990:128f.). Den avantgardistiske oppfatningen av teateret som kjøleskap definerer seg i motsetning til en "varm", essensialistisk og tilslørende praksis: "Kulden må vises frem til dem som fryser. De kjenner ingenting så godt som denne kulden. Altså er ingenting mer

presserende enn at de også erkjenner den.”¹⁶ Til tross for at det i dag kan være vanskelig å akseptere de biografistiske premissene i Peter von Matts psykonanalytiske Brecht-tolkning, representerer hans artikkel “Brecht und der Kälteschock” (1976) en tilnærming som har en viss overføringsverdi som element i utlegningen av Sandels prosa. Både hos Brecht og Sandel hører kuldebeskrivelser til det faste, dikteriske inventaret. Von Matts utgangspunkt er at kulden som metafor fremstår som “altfor banal”; hos Brecht er “tegnet kulde altfor lett å lese” (von Matt 1976:613f., mine overs.). Von Matts sentrale tese, der overtydeligheten i Brechts kuldebeskrivelser forklares som et resultat av forfatterens fødselstraume, representerer et i dag forlatt, litteraturvitenskapelig paradigme. Til tross for at en analog argumentasjon kanskje kunne fremføres med enda større berettigelse som element i en lesning av *Alberte*-trilogien – med dens vanskelige fødsler¹⁷, dens beskrivelser av regresjon til likvide elementer etc. –, er det i min sammenheng mer interessant å vise til at det litterære kuldeideal som Brecht (og Pierre?) forfekter, ikke representerer noen endestasjon i Albertes forhold til sin forfattervirksomhet.

Albertes litterære virksomhet når et vendepunkt når hun mot slutten av trilogien ved en tilfældighet får muligheten til å låne et rom hos bondekona Lina. I rommet hun låner, er mappen med manuskriptet “som fremme” (746). Albertes bruk av rommet strekker seg fra tidlig vår til begynnelsen av august, når de første betalende sommergjestene kommer. På Lina Haugens rom ordner Alberte haugen av lapper til en helhet. Hennes første observasjon inne i huset på Haugen (“Kaffi skal du få”) gjelder skramlingen med “ringer på komfyren som står i peisen” (*ibid.*), senere påpeker Lina at “Vedbrann har vi nok av” (757). Den tilsynelatende naivt billedlige fremstilling av ytre varme som preger omstendighetene rundt Albertes skapende prosess, foregripes innenfor Cora Sandels litterære produksjon av sin ironiske pendant. I novellen “Ovnen” (1932), der en mannlig skribent har oppsøkt et landsens pensjonat for å skrive “til konkurranse” (Sandel 1951:293), er den kreative varmen merkbar ved sitt fravær. Skribenten klager på ovnen til pensjonatets ledelse, som møter opp sammen med en fagmann for å se nærmere på saken – akkurat idet ovnsvarmen endelig har bredt seg i værelset: Forfatteren har glemt “ovn og alt” og “spiller Aufschwung på skrivemaskinen” (Sandel 1951:301) ... – men ovnen viser seg å være brannfarlig, og fagmannen nedlegger umiddelbart forbud mot videre fyring. Forholdet mellom novellen og fremstillingen av Albertes arbeid med manuskriptet mot slutten av *Bare Alberte* danner en motsetning til tekstenes kronologiske plassering. Mens skildringen av Albertes forfattervirksomhet her synes å lene seg nokså ureflektert mot forestillingen om en sammenheng mellom varme og kunstnerisk kreativitet, representerer fremstillingen i “Ovnen” en ironisk-distanserende holdning som i siste instans setter spørsmålsteget ved den billedlige forestillingens berettigelse. Det ville ha vært bedre for den ambisiøse skribenten hvis hans opplevelse av

16 “Den Frierenden ist die Kälte zu zeigen. Sie kennen nichts so gut wie diese Kälte. Also ist nichts dringlicher, als daß sie dieses Bekannte auch erkennen.” (von Matt 1976:619)

17 Disse utgjør et omfattende billedlig felt som ikke kan behandles i detalj her. Tematikken introduseres i de første linjene av *Alberte og Jakob* og er nærværende gjennom alle romanene, – også i omtalen av Jeannes vanskelige fødsel (“smalbygd”, 576), i navnet til Albertes sønn Brede – og i Pierres “Jeg har verpet” (605).

sammenhengen mellom åndelig skapervirksomhet og fysisk varme hadde vært mindre direkte – og novellen tematiserer nettopp forskjellene mellom disse størrelsene.

Samtidig kan forholdet mellom disse to tekstene brukes til illustrasjon av et kjennetegn som jeg anser som sentralt for bruken av bilder i *Alberte*-trilogien. Når Alberte forestilles som varm eller kald, sjøreisende, hage- eller teaterbesøkende, dreier det seg om billedlige uttrykksmåter som er velkjente på grensen til det forslitte. Ved at teksten stadig plasserer disse bildene i nye sammenhenger og kombinerer dem med hverandre, oppnås ikke bare en gjenkjennelses- og nyanseringseffekt. Den egenverdi som bildene på denne måten oppnår, er ikke minst av erkjennesmessig art. Enkelte ganger, som når Alberte fullfører sitt manuskript i vår- og ovnsvarmen, synes de å passe sømløst til den virkelighet de beskriver; oftere – som i “Ovnen” – tematiseres misforholdet mellom konvensjonaliserte billedlige forestillinger og den virkelighet som beskrives. Språkbruken i *Alberte*-bøkene virker ofte skeptisk, men aldri avvisende overfor tanken om at virkeligheten kan bringes til uttrykk (i denne forbindelse virker det mindre passende å bruke ordet “skapes”) gjennom disse billedlige forestillingene. Samtidig er det påfallende at livsfølelsen som preger trilogiens siste kapitler, også preges av at bildene viker tilbake. Til tross for at Alberte også på de siste sidene har følelsen av å “kaste sig i sjøen” (762), har stemningen snudd mot en opplevelse av autentisitet og omsvøppløshet som ikke minst det norske språket gir henne (“rett på og klart”, 751). Denne opplevelsen kommer også til uttrykk ved at de nokså få billedlige uttrykkene som teksten tar i bruk, ikke i samme grad gjøres til gjenstand for de undergravningstaktikker som preger trilogien for øvrig. Opplevelsesmåten som preger Albertes og Pierres syn på tilværelsen som et teater, synes å være fraværende når Alberte fullfører sitt manuskript. Slik danner Albertes roman ikke minst en motsetning til *Alberte*-bøkene.

Det forhold som tematiseres i trilogiens bruk av teateret som bilde og persepsjonsform, er ikke minst det billedlige språkets. Alberte synes selv å komme inn på dette momentet idet hun mener at Pierre “ser ut som et symbol – nei som to – på menneskers mishandling av hverandre og på deres kamp for å holde sig oppe tross alt” (519). Beskrivelsen griper ut av romanhandlingen ved at Alberte inntar romanleserens ståsted. Samtidig forrykkes Albertes tolkningsmessige perspektiv og suppleres med en metapoetisk fordobling. Uten at det på noe tidspunkt inntar en dominerende posisjon, er dette metapoetiske tilsnittet merkbart i trilogien – fra herr Selmers kritikk av “dette forskruete romanjukset, som skrives nutildags” (207) til Albertes sammenligning av seg selv med arbeidshesten Balder, en nordisk Pegasus (758). Når Odd Solumsmoen og Åse Hiorth Lervik ikke setter pris på opplevelsen av å kunne identifisere en tydelig arrangerende hånd i Cora Sandels forfatterskap, synes oppfatningen å hvile på den i dag sjelden uttrykkelig formulerte forutsetning om at skjønnlitteratur er best når den lar leseren glemme dens fiksjonskarakter. Cora Sandel lar imidlertid sjelden leseren av *Alberte*-bøkene glemme de produksjonsmidler som har skapt trilogien – og da ikke bare forfatterpersonligheten, men også blant annet de konvensjonaliserte, billedlige forestillingene som det dikteriske språket også består av. Tekstenes omgang med disse billedlige forestillingene er kunstlet i positiv

forstand – delvis ved at de selv kommer til å fungere som persepsjonsmåter som former inntrykkene i og av romanene, men også ved de effekter som oppnås når de manipuleres i forhold til hverandre. Slik oppnås en utpreget teatralisk virkning der den fortalte virkeligheten samtidig forsterkes og viskes ut.

Litteratur

- Alighieri, D. (2000). *Den guddommelige komedie*, overs. av M. Ulleland. Oslo: Gyldendal.
- Appelbaum, R. (2006): *Aguecheek's Beef, Belch's Hiccup, and Other Gastronomic Interjections: Literature, Culture, and Food among the Early Moderns*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bale, K. (1989): *Friheten som utopi. En analyse av Cora Sandels Alberte-trilogi*. Oslo: Novus.
- Collin de Plancy, J. (1853): *Dictionnaire infernal ou répertoire universel des êtres, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux apparitions [...] et généralement à toutes les fausses croyances, merveilleuses, surprenantes, mystérieuses ou surnaturelles*. Paris: Saignier & Bray.
- Evensen, N. (1999): *Erindringens vev. En studie av fortidsdimensjonens betydning i Cora Sandels Albertetrilogi*. Tromsø: Universitetet i Tromsø.
- Evensen, N. (2004): "Forord." I: Sandel 2005, 5-9.
- Frank, M. (1989a): "Das Motiv des 'kalten Herzens' in der romantisch-symbolistischen Dichtung." I: M. Frank: *Kaltes Herz: Unendliche Fahrt: Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11-49.
- Frank, M. (1989b): "Aufbruch ins Ziellose." Sst som Frank 1989a, 50-92.
- Greve, A. (2008): *Litteraturens meddelelse: En litteraturvitenskapelig tolkningsmetodikk i teoretisk, praktisk og skeptisk lys*. Dr. phil.-avhandling, Universitetet i Tromsø. <http://hdl.handle.net/10037/2063>
- Jensen, J. V. (1919): *Det tabte Land. Mennesket før Istiden*. København: Gyldendal.
- Laermann, K. (1993): "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.' Überlegungen zu einem Darstellungsverbot." I: M. Köppen (red.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, 11-15. Berlin: Erich Schmidt.
- Lervik, Å. H. (1977): *Menneske og miljø i Cora Sandels dikting. En studie over stil og motiv*. Oslo: Gyldendal.
- Lethen, H. (1990): "Kältemaschinen der Intelligenz. Attitüden der Sachlichkeit." I: E. Wichner og H. Wiesner (red.): *Industriegebiet der Intelligenz: Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre*. Berlin: Literaturhaus Berlin.
- Littre, E. (s. a. [1873 etc.]): *Dictionnaire de la langue française*. <http://francois.gannaz.free.fr/Littre/accueil.php>
- Lund, H. (1982): "Bildanknytning och ikonisk projicering i Cora Sandels romantrilogi om Alberte Selmer." I: H. L.: *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund: Liber, 122-149.
- Mangset, B. R. (1977): *Alberte – fra et kvinnesynspunkt*. Oslo: Novus.
- Prévost, E. / Dornier, Ch. (1920): *Anthologie des poèmes de la Grande Guerre*. Paris: Libraire Chapelot.
- Rees, E. (1995): *Cora Sandel: Norwegian Neo-Realist or European Mordernist?* Ph.D.-avhandling, University of Washington. Ann Arbor: UMI (faksimile fra microfiche).

- Rees, E. (2002): "Hudens angst': The Fiction of the Female Nude in the Opening and Closing Scenes of Cora Sandel's *Alberte og Friheten*." I: J. Garton og M. Robinson (red.): *On the Threshold: New Studies in Nordic Literature*. Norwich: Norvik Press.
- Rykkja, O. (1975): "Ord og illusjon i Alberte-trilogien." I: O. Øyslebø (red.): *Språket i bruk: En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sandel, C. (1951 [1932]): *Carmen og Maja*, i C. S.: *Samlede verker*, bd. 4. Oslo: Gyldendal.
- Sandel, C. (2005): *Alberte-trilogien: Alberte og Jakob. Alberte og friheten. Bare Alberte*. Tekstkritisk utgave, forord og kommentarer ved Nina M. Evensen. Oslo: Gyldendal.
- Schiebinger, L. (1989): *The Mind has no Sex?: Women in the Origins of Modern Science*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Selboe, T. (2005): "De upåaktede liv – Om Cora Sandels Alberte-trilogi." I: Wærp 2005a, 41- 51.
- Selboe, T. (2000): "Byvandringens betydning i Cora Sandels Alberte-trilogi." *Norsk litterær årbok*. Oslo: Samlaget.
- Solumsmoen, O. (1949): "Cora Sandels *Figurer på mørk bunn*." *Vinduet* 3, 767-770.
- Solumsmoen, O. (1957): *Cora Sandel. En dikter i ånd og sannhet*. Oslo: Aschehoug.
- v. Matt, P. (1976): "Brecht und der Kälteschock. Das Trauma der Geburt als Strukturprinzip seines Dramas." *Die neue Rundschau* 87(4), 613-629.
- Wærp, H. H. (red.) (2005a): *De upåaktede liv. Om Cora Sandels forfatterskap*. Oslo: Unipub.
- Wærp, H. H. (2005b): "'Men mest er det snetykke': Det nordliges representasjon i Cora Sandels forfatterskap." I: Wærp 2005a, 129-146.

Forfatterbiografi

Morten Bartnæs is a PhD student at the University of Agder, Kristiansand. He is currently finishing a thesis about metaphors of coldness in 20th century Scandinavian and Renaissance literature. Recent publications include "*Il re Torrismondo: Tasso's Tragedy of Errors*", *Comitatus* 40 (2009) and "Freud's 'The Uncanny' and Deconstructive Criticism: Intellectual Uncertainty and Delicacy of Perception", *Psychoanalysis and History* 12(1) (2010).
Email: morten.bartnaes@uia.no

Summary

Current readings of Cora Sandel's *Alberta*-trilogy (1926-1939) frequently tend to reuse the novels' imagery in their own descriptive and interpretive statements – instead of treating this characteristic of the novels with the same degree of attention as, e.g., the trilogy's psychological and political aspects, or its narrative technique. The present article attempts to draw attention to the trilogy's imagery as a both autonomous and integral element in Cora Sandel's novelistic art. Three metaphorical ways of thought which show their presence throughout the trilogy, are singled out: In the novels, the persons (and thus, implicitly or explicitly, the

human condition) are frequently pictured as being situated on the high sea, in a garden or in a theatre. In the *Alberta*-trilogy, these time-honoured metaphors are the object of a refined practice of re-contextualization. In my attempt to trace this process, I draw special attention to the relationship between these metaphorical fields and the trilogy's pervasive use of thermal imagery. In each case, I attempt to show that the thermal descriptions that are associated with the metaphorical views of human existence as a boat trip, a garden sojourn or a theatre performance have a central function in Cora Sandel's use of these images.

Keywords

Cora Sandel; Alberta; Alberte; termisk; bilde; kulde; metafor; metaforikk