

STRANDEN HOS ELENA FERRANTE

Forfatterskapet til den kritikerroste og bestselgende italienske romanforfatteren Elena Ferrante åpner på dramatisk vis på stranden.¹ I åpningen av debutromanen *L'amore molesto* (1992, *Kvelande kjærleik*) får vi vite at Amalia, moren til fortelleren Delia, har druknet ved en strand nord for Napoli, hvor familien tilbragte somrene på 1950-tallet. Dødsfallet, som det er uklart om var en ulykke eller et selvmord, skjer endatil på Delias fødselsdag:

Mor mi drukna natt til 23. mai, på fødselsdagen min, i havet rett utanfor ein stad dei kallar Spaccavento, nokre få kilometer frå Minturno. Om sommaren då far min framleis budde saman med oss, leigde vi eit rom i eit gardshus i akkurat det området. Vi var der heile juli og sov fem personar på få, varme kvadratmeter.² (Ferrante, *L'amore* 9 [7])

-
- 1 Elena Ferrante er et pseudonym. Forfatterens identitet har vært tema for utstrakte spekulasjoner, i særdeleshet etter hennes internasjonale gjennombrudd. Disse spekulasjonene er ikke av interesse her.
 - 2 Med mindre noe annet er oppgitt, er alle oversettelsene av Ferrante hentet fra Kristin Sørsdals oversettelser hos Samlaget. Referansene oppgir sidetall til den italienske utgaven, med sidetall til den norske oversettelsen i klammer.

Passasjen knytter an til en rekke temaer som skal gå igjen i forfatterskapet: vanskelige forhold mellom mødre og døtre, fedre og mødre som forlater familien, kjønnskamp og klasseproblematikk. Samtidig er stranden som handlingssted et tilbakevendende fenomen, som opptrer i tre av Ferrantes til nå fem romanverk. Etter debutromanen vender hun tilbake til stranden i sin tredje roman, *La figlia oscura* (2006, *Den dunkle dottera*), og deretter i det internasjonale gjennombruddet *L'amica geniale* (2011-2014, *Mi briljante venninne*), på norsk også kjent som Napoli-kvartetten.³ Stranden er også handlingsstedet for barneboken *La spiaggia di notte* (2007, *Natt på stranden*), illustrert av Mara Cerri, som tilfører et visuelt uttrykk til den litterære fremstillingen. Strandmotivet i disse verkene fremstår med den samme kompleksiteten og ambivalensen som preger passasjen ovenfor. Stranden er både idyllisk og truende, et sted for barndomsidyll, rekreasjon og glede, men også konflikt og død.

Strandmotivet hos Ferrante bidrar gjennomgående til å gi form til de overgripende temaene knyttet til foreldrerelasjoner, kjønnsroller og sosial klasse. Stranden er altså noe langt mer enn et tilfeldig bakteppe for handlingene: Den spiller en funksjonell rolle i å artikulere forfatterskapets nøkkeltemaer, som blant annet skjer gjennom et spill med noen bestemte kulturelle forestillinger og symbolverdier. Den danner dermed et sosialt og kulturelt rom som strukturerer romanfigurenes handlinger, refleksjoner, reaksjoner og relasjoner. Dette inviterer til det jeg vil kalle en *topokritisk* lesning av strandmotivet, forstått som en analyse av funksjonelle relasjoner mellom litterær tematikk og geografisk handlingssted. Jeg låner begrepet av litteraturviteren Henri Mitterand, som i en artikkel om geografiske steder hos Honoré de Balzac skriver at topokritikken har som mål "å forstå romanen, dens struktur, betydning og verdier i lys av oppsettet av dens geografiske steder" (17).⁴ Begrepet er velegnet for å betegne undersøkelsen

3 Strandmotivet er fraværende i Ferrantes andre roman, *I giorni dell'abbandono* (2002, *Svikne dagar*), og i den foreløpig siste, *La vita bugiarda degli adulti* (2019, *Dei vaksnes løgnaktige liv*).

4 Mitterand nøler mellom begrepene *topocritique* og *géocritique*, før han, uten å oppgi en bestemt grunn, lander på det siste. Ettersom *geokritikk* i dag er tett forbundet med Bertrand Westphals innflytelsesrike bok *La géocritique: réel, fiction, espace*

av hvordan Ferrantes litterære fremstilling av stranden bidrar til å danne verkenes betydningslag.

I tillegg inneholder begrepet ytterligere resonanser som gjør det produktivt i denne sammenhengen, gjennom den doble betydningen av *topos*: betegnelsen på et geografisk sted (fra gresk τόπος) og på et konvensjonelt motiv, et "allmennsted" (Eliassen et al 6). Stranden er et *topos* i begge disse betydningene, for slik bidragene i dette nummeret illustrerer, er den ikke bare et geografisk sted, men også en kulturell figur, hvis nærvær i moderne vestlig litteratur, kunst og film bekler noen bestemte historisk-kulturelle og konvensjonaliserte forestillinger. En topokritisk lesning innebærer dermed å undersøke hvordan konvensjoner, ideer og forventninger er virksomme i den litterære fremstillingen av geografiske steder, for deretter å belyse hvordan disse bidrar til å gi form til tekstenes bærende temaer. Topokritikk gir, med andre ord, begrep til en tilnæringsmåte som forener nyere *topos*-forsknings fornemmelse for allmennstedenes kulturelle og historiske plastisitet (Eliassen et al 10) med en litteraturgeografisk bevissthet om sammenhengen mellom handlingssted og tematikk.

Å studere stranden som kulturell figur krever imidlertid ytterligere begrepslig avklaring. Av de ulike forestillingene som former vår oppfattelse av stranden, kan vi identifisere fire hovedkategorier som er virksomme hos Ferrante: stranden som grense, terskelområde (eller liminalsoner), frisoner og som temmet og striglet natur. De to første har et eldre opphav enn de to siste, som i hovedsak utgår fra den moderne vestlige konstruksjonen av stranden som rekreasjonsområde. Begrepene liminalsoner og frisoner beskriver historisk betingede forestillinger, men også analyseverktøy anvendt særlig innen sosialantropologi og kulturgeografi. Når jeg bruker begrepene her, er det både som kulturelle forestillinger og som analyseverktøy egnet for utforskningen av strandmotivets betydningslag. Samtidig er det viktig å påpeke at Ferrantes strandfremstilling gir noe tilbake til begrepene, ved å

(2007), hvis forståelse av begrepet som analyseverktøy utelukker anvendelse på enkeltstående verker, bruker jeg *topokritikk* her i den mer begrensede forståelsen som Mitterand legger til grunn. Alle oversettelser fra italienske og franske sekundærkilder er mine egne.

bringe ytterligere kompleksitet til de antropologiske og kulturgeografiske forståelsene av fenomenene de beskriver.

Forestillingen om Middelhavsstranden som en grense mot en farefull verden er svært gammel. Trusselen kunne komme i form av naturkrefter så vel som av menneskelige farer, invasjon eller piratvirksomhet. I historisk sammenheng lukket mange middelhavsbyer seg mot havet bak naturlige eller menneskebygde skydd, mens valoriseringen av strandkanten er et fenomen av nyere dato (Violi, "Il sistema" 10). Grenseforestillingen har fått fornyet aktualitet i forbindelse med de siste års flyktningkriser. Europeiske land har forsøkt å omgjøre Middelhavet til en lukket grense, mens havet er både en vei til et bedre liv og en livsfarlig barriere å krysse for dem som søker seg nordover. Stranden har blitt et symbol på krisen, formet av kontrasten mellom badegjestenes idyll og døde kropp som vaskes opp langs Middelhavets nordlige kyst. Grenseforestillingen inneholder slik en grunnleggende ambivalens: Grensen er en åpning mot verden, en mulighet til å reise vekk; men den er også et hinder, både reelt og symbolsk, som på norsk kommer til uttrykk gjennom uttrykket å *være strandet*. Slik vi skal se, fremstår strandmotivet hos Ferrante som et metaforisk uttrykk for denne dobbeltheten, særlig i utforskningen av den sosiokulturelle reisens problematikk.

Ifølge antropologen Bjørn Thomassen utgjør stranden, sammen med kystlinjen for øvrig, et arketypisk liminalt landskap (21). Begrepet *liminal* er avledet fra de latinske ordene *límen*, terskel, og *limes*, stengsel eller grense. I forlengelsen av den franske antropologen Arnold von Genneps anvendelse av *liminalitet* som antropologisk term i boken *Les Rites de passage* (1919), har begrepet blitt et mye anvendt analyseverktøy for å beskrive kulturelle overgangsritualer, mellomstadier og terskelfenomener.⁵ Som en naturlig grense mellom landjorden og havet, er stranden et terskelområde som både symbolsk og reelt settes i forbindelse med ulike former for overgangsfaser og -fenomener.

I den moderne europeiske romanen er badestranden et velbrukt handlingssted for fremstillingen av overgangsfaser, fra barndom til ungdom,

5 For en god innføring til liminalitetsbegrepets plastiske funksjon i kulturvitenskapene, se Anne Berit Lyngstads doktoravhandling fra 2018.

eller fra ungdom til voksenlivet. I klassikere som Marcel Prousts *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918), Colettes *Le blé en herbe* (1923) og Cesare Paveses *La spiaggia* (1942), utgjør badeoppholdet en liminalitet i både tid og rom. Disse romanene utforsker overgangen fra ungdom til voksenliv i all dens kompleksitet, men alltid gjennom perspektivet til det bemidlede borgerskapet. Litteraturhistorisk kan strandmotivet også knyttes til overgangen mellom liv og død, det være seg gjennom sykdom, som i Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912), eller selvmord, som i Julien Gracqs *Un beau ténébreux* (1945). Også her er det borgerskapets rekreasjonsopphold som danner utgangspunktet for fortellingene. Ferrantes strandromaner skriver seg inn i begge disse litterære tradisjonene, men med en ganske annen historisk og sosiokulturell kontekst, med utgangspunkt i napolitanske arbeiderklasse-miljøer i andre halvdel av 1900-tallet og mot et bakteppe av badestrandens fremvekst som massefenomen.

Forestillingen om stranden som frisone er nært knyttet til oppfinnelsen av den moderne vestlige badestranden som rekreasjonsområde. Ifølge kulturgeografen Jérôme Lageiste fungerer dagens badestrand som *lieu échappatoire*, et utflukts- eller unntakssted som tillater en midlertidig frigjøring fra "sosiabilitetsnormene, begrensningene og forbudene som strukturerer hverdagslivet vårt" (10). Slik turismehistorikeren Annunziata Berrino påpeker, kan opphavet til denne funksjonen spores tilbake til borgerskapets fremvekst på 1800-tallet og til ideen om et klart skille mellom arbeid og fritid (60). I antropologisk sammenheng omfattes denne frisonefunksjonen av liminalitetsbegrepet. Stranden er en frisone nettopp fordi den danner et mellomsted, i marginen av hverdagslivet (Meethan 69-70). I Ferrantes fremstilling blir det imidlertid tydelig hvordan stranden ikke nødvendigvis frigjør romanfigurene fra sosiabilitetsnormene, men like gjerne kan forsterke dem. Frisonen og liminalsonen er ikke likeverdige størrelser hos Ferrante, og vi skal se at de også antar ulike former avhengig av romanfigurenes kjønn og sosiale status.

Oppfinnelsen av badestranden medførte en endring i forholdet mellom mennesket og stranden som natur. Strandlandskapet ble temmet. Alain Corbin har beskrevet historien til den vestlige oppfattelsen av stranden og havet som en utvikling fra frykt og avsky i middelalderen og tidligmoderne

tid, til gradvis beundring og omfavelse fra og med slutten av 1700-tallet. Basert på dette arbeidet har antropologen Jean-Didier Urbain argumentert for at badestranden utgjør et nøye utvalgt landskap, "[i]kke naturen for naturen selv, men en særskilt natur: komfortabel, imøtekommende, tilrettelagt for menneskelig tilstedeværelse, som påfører de ankomne verken aggresjon eller utfordringer" (223). Dermed er den moderne badestranden også et striglet naturlandskap. Vår tids badegjest er *algofob*, hevder Urbain, og peker på at lokale myndigheter i europeiske badesteder ser seg tvunget til å rense eller strigle strendene for dens naturlige "urenheter" (226-27). Striglingen er ikke bare et spørsmål om hygiene, men reflekterer også en "avvisning av virkeligheten, et begjær etter en antinaturalig renhet" (227 utheving i originalen). Hos Ferrante er forestillingen om stranden som temmet og striglet naturlandskap virksom gjennom romanpersonenes sanseopplevelser og påfølgende emosjonelle responser, som kommer til syne i ulike former for bearbeidelse av mor og datter-relasjoner.

I det følgende skal vi altså foreta en topokritisk lesning av strandens litterære funksjon hos Elena Ferrante, inndelt i fire deler som dekker ulike artikuleringer mellom sted og tematikk. De forskjellige kulturelle forestillingene om stranden vil anvendes i ulik grad gjennom delene og trekkes frem der de kaster lys over de tematiske aspektene. Vi skal begynne analysen i strandens rolle som arena for psykologiske og emosjonelle prosesser, før vi går videre til en bestemt temporalisering av strandmotivet hos Ferrante i form av *nattstranden*. Dette leder oss til verkenes problematisering av stranden som frisone, som inngår i den feministiske tematikken omkring kvinners frihetsrom i Napoli på midten av 1900-tallet, før vi til sist skal se hvordan stranden fungerer som symbolsk og metaforisk sted i fremstillingen av den sosiokulturelle reisen.

SORGARBEID PÅ STRANDEN: TILKNYTNINGSVANSKER, LØSRIVELSE OG FORSONING

Ferrantes romaner bærer alle preg av en interesse for psykoanalytisk teori. Hun nevner selv Sigmund Freud, Melanie Klein og Luce Irigaray som inspirasjonskilder og slår fast at disse har hatt innvirkning på forfatterskapet

(Ferrante, *Frantumaglia* 116).⁶ Interessen kommer til uttrykk i Ferrantes bruk av strandmotivet i *L'amore molesto* og *La figlia oscura*, hvor stranden gir et metaforisk og romlig uttrykk til utforskningen av psykologiske prosesser forbundet med tilknytningsvansker, løsrivelse og forsoning, i en mobilisering av stedets kulturelt forankrede symbolverdier og forestillinger.

Delias håndtering av Amalias bortgang, som utgjør omdreiningspunktet i *L'amore molesto*, foregår på stranden. Slik vi så innledningsvis, åpner romanen med drukningen. Mot slutten av romanen vender Delia tilbake til det samme stedet i et forsøk på å forstå hva som hendte, og for å avklare hvorvidt morens dødsfall var et selvmord eller ikke. Strandmotivet preges her av en psykologisk og emosjonell dimensjon som utgår fra Delias respons på returen til barndomsstranden: "Eg sette meg på ein trestamme i strandkanten og venta på at den første sola skulle varme, men også for å feste eksistensen min til ein vrakrest [relitto] som var godt forankra [ben radicato] i sanden" (168 [168]). Behovet for forankring er et uttrykk for Delias følelse av emosjonell ubalanse og resultatet av prosessen med erindring og bearbeidelse av vanskelige barndomsminner som utgjør romanens sentrale motiv (Sambuco 80).

Fremstillingen av forankringsbehovet drar veksler på forestillingen om stranden som terskelområde, eller hva Lageiste kaller et "grensesnitt" (6), mellom den stabile, trygge landmassen og det flytende, ustabile og farefulle havet. Delias fastklamring til trestammen markerer hennes plassering i dette ustabile terskelområdet, i forsøket på å tilnærme seg minnet om moren uten selv å havne i den samme faresituasjonen. Den metaforiske betegnelsen av trestammen som en "relitto", en "vrakrest", som Delia kan "feste seg til", underbygger landskapets ekspresjonistiske gjenspeiling av hennes emosjonelle tilstand. Hun er selv som et "vrak", en overlevende kastet opp på stranden.

Ordet "radicato", rotfestet eller forankret, spiller en viktig rolle i Delias forsoning med Amalia, som en lindring av rotløsheten som løsrivelsen fra moren medførte: "Det hadde skjedd etter at eg i mange år, av hat, av

6 Dette har også hatt innvirkning på den kritiske resepsjonen av forfatterskapet. For en psykoanalytisk lesning av *L'amore molesto*, se Sambuco (79-90).

redsel, hadde ønskt å miste alt som hadde røtter i henne, også dei djupast [...]. Gjere om på alt, bli meg og rive meg laus frå henne" (76-77 [75]). Til grunn for Delias komplekser står relasjonen til morens kropp, som Stiliana Milkova har beskrevet som en "aversion-attraction" (93). Denne spenningen er underbygget i strandscenen av havets ambivalente symbolverdi som et moderlig og livgivende, kaotisk og farefullt element (Ferber 180). Forankringen på stranden tillater en balansert tilnærming til elementet, som lar Delia prosessere forholdet til morsfiguren på trygg avstand.

Spenningen kommer til slutt til sin forløsning på nettopp stranden, når Delia omfavner likheten med moren i det som er romanens siste setning: "Io ero Amalia", "[e]g var Amalia" (*L'amore* 171 [171]).⁷ Datterens "overgangsritual" på stranden der moren døde, får slik en viktig symbolverdi og blir avgjørende for forsoningsprosessen. Strandene fremstår her som en liminalzone i dobbel forstand: Ikke bare markerer den overgangen mellom (morens) liv og død, men den utgjør også arenaen for et overgangsritual som bringer Delia fra kaos og konflikt til erkjennelse og forsoning. Hun forsones med moren og fortiden, og hun kommer til erkjennelser som tillater en ny og forankret relasjon til verden og til egen kropp.

Drukningsmotivet tjener også til å problematisere den moderne badestrandens funksjon som idyll og frisoner. Kontrasten mellom stranden som barndomsidyll og et sted for fare og død, etablerer en spenning mellom frisonen og terskelområdet. Ferrantes strandscener viser frem hva som skjer når frisonens idyll utfordres, enten ved at naturen selv unnslipper menneskelig kontroll, eller ved at menneskelige konflikter oppstår eller forsterkes på badestrandens sosiale arena. Denne spenningen videreutvikles i *La figlia oscura*, som er den av Ferrantes romaner hvor strandmotivet tar størst plass.

Handlingen i denne romanen utspiller seg ved et ikke navngitt feriested ved Det joniske havet i Sør-Italia, hvor fortelleren Leda, en litteraturviter i slutten av 40-årene, har reist for å tilbringe ferien. Romanen omhandler fortellerens møte med en ung napolitansk mor, Nina, og hennes datter Elena. Av grunner hun ikke kan forklare, stjeler Leda den lille jentas

7 For en utførlig analyse av dette temaet, se Sambuco (79-90).

dukke, en handling som etterhvert settes i sammenheng med forholdet til hennes to voksne døtre som hun forlot for en periode på tre år da de var små, og som nå har flyttet til faren i Nord-Amerika. Oppholdet ved det emblematiske rekreasjonsområdet som er badestranden, er med på å underbygge følelsen av frihet skapt av døtrenes løsrivelse: "Eg kjende meg fri som ved eit mirakel" ["Mi sentii miracolosamente svincolata"] (*La figlia* 9 [7]). Men strandoppholdet utløser etterhvert også en emosjonell bearbeidelsesprosess av forholdet til døtrene, etterlatelsen av dem og problemene med å håndtere morsrollen. Som i *L'amore molesto*, gir stranden form til den litterære bearbeidelsen av tilknytnings- og løsrivelsesproblematikk ved å skape et emosjonelt ladet og symbolsk rom der personlige relasjoner settes i spill og rekonfigureres.

Romanen åpner med at Leda får et illebefinnende bak rattet på vei hjem fra badeferien. Før hun mister bevisstheten, opplever hun i en hallusinasjon at hun er tilbake på stranden:

Eg hadde snarare inntrykk av å vere ved havet i fullt dagslys. Stranda var tom, vassflata låg roleg, men på ein påle nokre meter frå strandkanten blafra det raude flagget. Då eg var lita, hadde mor mi skremt meg veldig når ho sa: Leda, du må ikkje bade når du ser det raude flagget, det betyr at havet er uroleg, og at du kan drukne. Den redselen har eg hatt med meg gjennom åra, og sjølv no, endå vatnet var ei blikkstilte flate som strekte seg heilt ut til horisonten, våga eg ikkje gå uti, eg var redd. (*La figlia* 7 [5])

Også denne åpningsscenen på stranden er preget av kompleksitet i forholdet mellom mor og datter. Slik Katrin Wehling-Giorgi har påpekt, er Ledas mor såvel som andre morsskikkelser hos Ferrante karakterisert av en dyp ambivalens, blant annet ved at de utøver emosjonell vold mot døtrene (2). Ledas frykt for havet nærmer seg det irrasjonelle, innprentet i henne som liten av morens skremslar, hvis oppgave med å beskytte datteren delvis hadde som resultat å traumatisere henne. Ledas strandfobi gjenspeiler det vanskelige i forholdet til moren, noe som videre underbygges av ambivalente minner fra barndommens strandopphold (13 [12]).

Samtidig er det mulig å lese Ledas frykt for havet i lys av den kulturelle forestillingen om badestranden som temmet natur; Ferrante antyder at temmingen aldri helt kan fjerne grunnleggende redsler. Når den lille

jenta Elena blir borte fra familien på stranden, er ideen om at hun kan være druknet for grusom til at verken fortelleren eller barnets mor klarer å forholde seg til havet: "Frå den hendinga hugsa eg spesielt godt ein ting. Eg hadde sett overalt, men ikkje mot havet, eg våga ikkje eingong å kaste eit blikk på det. Eg merka at Nina hadde det på same måten. Ho søkte med blikket overalt, men vende fortvilt ryggen til havet" (39 [40-41]). Romanen setter her på spissen et paradoks som, ifølge Patrizia Violi, ligger til grunn for strandferien, "la villeggiatura marina": "å kunne nyte havet gjennom å trosse, og overkomme, redselen det vekker" ("Il Mediterraneo" 223). Gjennom motivet med det forsvunne barnet, viser Ferrante frem vår grunnleggende frykt for havet og antyder at den moderne temmingen av stranden baserer seg på en psykologisk mekanisme av fortrenkning, som minner om hva Urbains kaller badegjestenes "avvisning av virkeligheten" (227). Badestranden fremstår som et idyllisk og trygt sted like til det punktet der barnet forsvinner, hvorpå havets farer trer frem så sterkt at fortrenkingen tar ny form og blir present gjennom de to mødrenes håndtering av frykten for det verste.⁸

Som nevnt er den moderne badestranden ikke bare et temmet, men også et striglet naturlandskap, preget av et "begjær etter en antinaturalig renhet" (Urbain 227). I *La figlia oscura* gis denne forestillingen et psykoanalytisk inspirert uttrykk, der avskyen over strandens naturlige "urenhet" anvendes som et bilde på indre konflikt. Dukken som Leda stjeler, er full av skittent vann og gjørme fra stranden og vekker avsky hos hovedpersonen:

Munnen opna seg og dokka smilte, eg såg tannkjøtt og små mjølketenner. Eg lukka straks munnen hennar i avsky, rista henne hardt. Eg kunne høyre lyden av vatn i magen hennar, og eg såg for meg ei røten, stillestående væske, blanda med sand. (84-85 [90])

Ifølge Stiliana Milkova er avsky et ledemotiv hos Ferrante, som både metaforisk og reelt retter seg spesielt mot graviditeten og morskroppen, og

8 Det forsvunne barnet er et annet tilbakevendende motiv hos Ferrante og utgjør et nøkkelelement i Napoli-kvartettens siste bind, *Storia della bambina perduta* (2014, *Historia om det tapte barnet*).

som uttrykker motstand mot tradisjonelle kvinneroller (92). Fordi dukkens mageinnhold er resultatet av Elenas lek med graviditeten (*La figlia* 124 [133]), fremstår Ledas reaksjon som uttrykk for hennes forhold til eget moderskap (Milkova 102). Det skitne vannet iblandet sand fra stranden er samtidig et bilde på Ledas emosjonelle "grums", som strandoppholdet bringer til overflaten: "Du har vatn i magen, elsklingen min. Du gøymer det flytande mørket ditt innvendig. [...] Også eg gøyemde mange mørke ting, i tausheit" (100 [107]). Disse "mørke ting" – "cose scure" – er nettopp knyttet til etterlatelsen av døtrene og til konflikten mellom morsrollen og egen frihet.⁹

Tidligere i fortellingen har Leda gitt uttrykk for vemmelse i kontakt med strandens natur. I et tilbakeblikk minnes hun sitt sinne da datteren Marta som liten strødde sand på morens mage: "Eg hatar å få sand på meg, eg hatar å få sand på alle tinga mine" (76 [81]). På den ene siden kan denne scenen ses i sammenheng med forestillingen om stranden som striglet landskap, hvormed standens naturlige "urenhet" utløser avsky. På den andre siden er Ledas sinne mot datteren ikke alene knyttet til sanden, som snarere utgjør den utløsende faktoren i en reaksjon på kompleksene hun opplever i forbindelse med morsrollen (76 [81]). Sand på kroppen kan nemlig også være en positiv sanselig opplevelse for Leda (37 [39]), hvilket antyder at relasjonen til naturen hos Ferrantes romanfigurer i stor grad formes av, eller gir uttrykk for, indre tilstander. Ledas emosjonelle reaksjon på sandens "urenhet" reflekterer en spenning mellom opplevelsen av stranden som natur og som kulturell forestilling, samtidig som spenningen først og fremst anvendes for å gi form til andre former for kompleks og indre konflikt. Avskyen over strandens natur inngår i et større forråd av bilder hvis funksjon er å bidra til en av-idealiserings av tradisjonelle moderskapsverdier.

Slik ser vi at strandmotivet spiller en nøkkelrolle i fremstillingen av ulike typer sorgarbeid hos Ferrante, det være seg Delias håndtering av morens dødsfall og Ledas bearbeidelse av døtrenes løsrivelse samt av vanskelige forhold til morsrollen og egen mor. Stedets sammensatte kulturelle betydningslag tilbyr et forråd av bilder – fra terskelområde til temmet natur

9 For en grundigere analyse av denne konflikten, se Merritt (195-96).

– som forfatteren mobiliserer for å gi en geografisk form til romanfigurenes psykologiske og emosjonelle prosesser.

NATTSTRANDEN: EN ANNEN VERDEN

Forestillingen om stranden som pasifisert og striglet natur vender tilbake i en annen støpning i barneboken *La spiaggia di notte*, som har klare tematiske paralleller til *La figlia oscura*. Der sistnevnte omhandler hovedpersonens mystiske tyveri av dukken til en liten jente, forteller barneboken historien om en forsvunnet dukke fra dennes perspektiv. Dukken blir liggende igjen på stranden om natten etter at menneskene har tatt kvelden, fordi jenta som eier henne glemmer henne i begeistringen over sin nye kattunge (Ferrante og Cerri, *La spiaggia* 5). I likhet med *L'amore molesto* og *La figlia oscura* er dette altså en fortelling om tilknytning, svik og forsoning.¹⁰ Men det er også en fortelling om stranden om natten, en annen verden enn om dagen: ensom, farefull og mindre striglet, full av gjenstander etterlatt av badegjestene.

Dukken i barneboken blir funnet av Il Bagnino Crudele (Den grusomme badevakten) som hver natt rensker stranden for etterlatte gjenstander. Om nattstranden utgjør baksiden av den tryggere og mer striglete dagstranden, fremstår imidlertid også selve striglingen som en fare. Her blir striglingen ikke bare et psykoanalytisk, men også et feministisk informert motiv, som en metafor for mannlig, symbolsk vold. Dette blir tydelig i Den onde badevaktens forsøk på å stjele navnene og ordene dukken har inni seg, uttrykt gjennom en regle: "I nomi prendo/Solo dicendo/Cantiamo in coro/Questo è un tesoro/Vivo d'affetto/E di diletto/Ti pungo il cuore/Finché non muore" (11).¹¹ Reglen bærer trussel om både fysisk vold og

10 I første bind av *L'amica geniale* er dukken igjen et viktig motiv, der Lila kaster Elenas dukke ned i en mørk kjeller (27 [28]). Katrin Wehling-Giorgi knytter tapet av dukken i *La figlia oscura* og *L'amica geniale* til det emosjonelle tapet av moren (7). I *La spiaggia di notte* kan dukken leses som symbol på datteren som forsvinner fra moren.

11 "Navnene tar jeg/Jeg bare sier det/La oss synge i kor/Dette er en skatt/Jeg ernærer meg på kjærlighet/Og på glede/Jeg stikker deg i hjertet/Helt til du dør". Min oversettelse. Kristin Sørsdals oversettelse, som gjenskaper rimmonsteret, nedtoner det vampyriske aspektet ved reglen (Ferrante og Cerri, *Natt på stranda* 32).

om symbolske overgrep, i form av en appropriasjon av dukkens navn og dermed også hennes identitet, og hvor badevaktens ernæring på kjærlighet og glede har vampyriske konnotasjoner.¹² Nattstranden fremstår slik som et særegent, mørkt og farefullt sted, underbygget av Cerris dystre og urovekkende tegninger. Disse danner en tydelig kontrast til tegningene av dagstranden gjennom mørkere farger, et nesten komplett fravær av mennesker og dukkens tilstedeværelse blant søppel, døde insekter og andre gjenglemte gjenstander (6). Den visuelle fremstillingen av Den onde badevakten som en mørk og krumbøyd silhuett som holder om dukken med begge hender (7), understreker det truende i handlingen.

Barneboken eksemplifiserer slik et viktig tilbakevendende tidsaspekt ved Ferrantes strandmotiv. I *L'amore molesto* er det stranden om natten som er åstedet for Amalias dødsfall. Hun er på vei til Roma for å besøke datteren når hun, sammen med den gamle elskereren Caserta, tar av mot "en nattstrand": "Saman med han [Caserta] hadde ho gått av linja Napoli-Roma, og snubla sidelengs inn på eit hotellrom, til ei [spiaggia di notte]" (*L'amore* 152 [151]). Det nattlige aspektet understrekes gjentagende: "Så hadde dei vandra omkring på [la spiaggia di notte]" (156 [156]). Presiseringen av "di notte", som i den italienske teksten nærmest danner et fast uttrykk – "nattstranden" (oversatt av Kristin Sørsdal til henholdsvis "ei nattleg strand" og "stranda om natta") – trekker vår oppmerksomhet mot det spesifikke ved denne spatio-temporære størrelsen og understreker motsetningen til stranden om dagen.

For Jérôme Lageiste utgjør stranden "et rom av temporær territorialisering" (10), hvor tidsaspektet innebærer ulike modelleringer, oppfatninger av og forestillinger om landskapet. Lageiste knytter dette til årstidene, men i Ferrantes strandmotiver er skillet mellom dag og natt det mest be-

12 I et intervju med Jesper Storgaard Jensen gjengitt i essaysamlingen *Frantumaglia* nevner Ferrante en anekdote fra Sigmund Freud om en kvinne som nekter å skrive sitt eget navn i frykt for at noen skal appropriere det og dermed også hennes personlighet (79). Forbindelsen mellom navn og identitet er et annet ledemotiv hos Ferrante, som kommer til uttrykk i tittelen på andre bind av kvartetten, *Storia del nuovo cognome* (*Historia om det nye namnet*). Navnet det gjelder, er Lilas nye etternavn i sitt etterhvert svært ulykkelige ekteskap.

tydningsbærende. Nattstranden fremstår som skummel, knyttet til temaer som overgrep, vold, svik og død, i kontrast til dagstrandens mer harmoniske tilstand av rekreasjon og samvær. Amalias drukningsdød er det mest slående eksemplet, hvor kombinasjonen av alkohol og nattens reduserte sikt bidrar til å viske ut skillet mellom havet og strandsonen, som dermed blir enda mer farefull (*L'amore* 158 [158]). Slik hennes eskapade med Caserta antyder, er nattstranden samtidig knyttet til seksualitet og begjær. Nattstranden frembringer andre kulturelle forestillinger enn dagstranden og representerer en annen temporær territorialisering.

Fremstillingen av nattstranden i Napoli-kvartetten iverksetter et sett med romantiske klisjeer, i tenåringenes patosfylte observasjoner i andre bind, *Storia del nuovo cognome* (2012, *Historia om det nye namnet*), der hovedpersonene Elena og Lila tilbringer sommeren på øyen Ischia:

[Vi gjekk] alle fire til stranda, der vi rusla litt, så sette vi oss i den kalde sanden og la oss ned for å sjå på stjernene, Lila hvilande på olbogane, Nino med hovudet på magen hennar, eg med hovudet på magen til Nino, Bruno med hovudet på magen min. Vi kikka på stjernebilda, vi roste den geniale arkitekturen på himmelen med banale formuleringar. (267 [323])

Ferrante benytter seg her av en forestilling om nattstranden som erotisk sted og ungdommelig frisone, men som kollapser når Lila reagerer på vennenes slitte fraser ved å gi uttrykk for angsten landskapet vekker hos henne. Etter å ha sett Lila inngå et forhold til Nino, som hun selv er forelsket i, adopterer den forsmådde Elena dette angstfylte landskapsblikket:

[E]g er levande, her, no, ti skritt frå vatnet, og det er ikkje vakkert i det heile tatt, det er gruffullt; saman med denne stranda, havet, svermen av animalske former er eg del av den universelle skrekken; gjennom meg i denne augeblinken, ein udeleleg partikkel, blir frykta i alle ting medviten om seg sjølv; eg; eg som høyrer lyden av havet, som kjenner den fuktige, kalde sanden. (289 [350])

Igjen etablerer altså Ferrante et forhold mellom stranden som landskap og romanfigurenes psykologiske og emosjonelle tilstand. Elenas kjærlighets-sorg endrer blikket på landskapet, som til svar forsterker sinnstilstanden. Forestillingen om nattstranden som romantisk frisone, erstattes samtidig

av en annen kulturell forestilling: naturens fremkalling hos mennesket av frykt og følelse av ubetydelighet.

Disse svingningene mellom glede og nytelse, frykt og angst, som i stor grad formes av landskapet, blir ytterligere forsterket når Elenas følelse av ydmykelse utnyttes av Ninos far, den middelmådige poeten og kvinnebedårerer Donato Sarratore, som også bruker romantiske klisjeer i forsøket på forførelse. Ved å rose Elenas poetiske sinnelag gir han henne hug til å "nyte måneskinnet på stranda", "lytt[e] til pusten frå havet, beundr[e] himmelens guddommelege skjønnheit" (290 [351]).¹³ Til tross for at Elena gjennomskuer hans lyriske middelmådighet og seksuelle baktanker, er hun i en slik nedbrutt sinnstilstand at hun gir etter for tilnærmelsene og mister jomfrudommen til ham på stranden den natten (290-91 [352-53]), året etter at han forgrep seg på henne, også det på Ischia (*L'amica* 227-28 [277-78]).

Nattstranden fremstår som et særegent, formgivende handlingssted i Ferrantes forfatterskap, virksomt i debutromanen, barneboken og roman-kvartetten. Den konnoterer klisjéfylt romantikk, begjær og seksualitet, men er også et sted for overgrep, symbolsk og fysisk vold. Dette bidrar til å betinge strandmotivet historisk og kulturelt, fordi stranden gjennomgående blir satt i forbindelse med et sentralt tema i forfatterskapet: vold og patriarkalske maktstrukturer i napolitansk kultur på andre halvdel 1900-tallet. Slik vi skal se i det følgende, utfordrer utviklingen av denne tematikken forestillingen om den moderne badestranden som frisone.

STRANDEN SOM FRISONE? SEKSUALITET, OVERGREP OG SOSIAL KONTROLL

Frisoneaspektet ved badestranden handler i stor grad om seksualitet og begjær (Lageiste 8). Bildet av den "paradisiske" Middelhavsstranden, slik den fremstod i masseturismens utvikling i etterkrigstiden, var sammensatt

13 "[G]odersi la luna sulla spiaggia", "ascoltare il respiro del mare, a contemplare la divina bellezza del cielo". Jeg har gjort en liten endring i syntaksen i den norske oversettelsen.

av de fem s'ene, *sea, sun, sand, sex* og *spirit* (Berrino 257-58). Drømmen om stranden blir, i andre halvdel av 1900-tallet, i økende grad en forestilling om sanselighet og kroppslig frilynne. I så måte er det interessant at utenom-ekteskapelige forhold og utroskap går igjen i alle de tre strandromanene til Ferrante, som resultater av de kvinnelige romanfigurenes forsøk på å unnslippe kjærlighetsløse ekteskap, kvelende sosiabilitetsnormer og sosial kontroll. Lilas forhold til Nino i kvartetten, Ninas affære med strandvakten Gino i *La figlia oscura* og Amalias reise til stranden med Caserta i *L'amore molesto* fremstår som forsøk på å unnslippe fastlagte konvensjoner og strenge kjønnsroller. Imidlertid er de nye forholdene sjelden varig frigjørende og bringer som regel kvinnene inn i nye begrensninger. Fra å være en frisone, glir stranden dermed over til å bli en symbolsk grense, som gir et billedlig uttrykk til kvinnes opplevelse av å være strandet.

L'amore molesto tematiserer gjennomgående mannlig vold, trakassering og sykelig sjalusi. Delias retur til Napoli gir et ubehagelig gjensyn med den uønskede seksuelle oppmerksomheten som kvinner utsettes for i det offentlige rom. Sentralt i handlingen står sjalusidramaet mellom Amalia, ektemannen og vennen Caserta. I den forbindelse spiller strandscenene en nøkkelrolle. Når Delia mot slutten av romanen minnes barndommens strandferier på 1950-tallet, fremstår stranden ikke som en idyll, men utgjør et sosialt rom som forsterker farens sjalusi og kontroll over familien. Tidsaspektet er viktig her, hvor 50-tallets badestrand karakteriseres av "uanstendige badedrakter" og en fremvoksende ungdomskultur av frisluppen oppførsel (168-69). Det er, med andre ord, fremveksten av badestranden som seksualisert frisone som utgjør bakteppet. Frisonen gjelder imidlertid bare for de unge mennene på stranden. For Amalia og hennes døtre preges stedet snarere av ektemannen og farens kontrollbehov:

Han gav Amalia ordre om ikkje å forlate parasollen. Han spionerte på henne for å kontrollere om ho såg på dei [gutane] frå augekroken. Når gutane i løpet av oppvisingane sine, og fulle av sand heilt opp til hårrøtene, sette seg leande altfor nær parasollen vår, samla han oss fort saman og tvinga oss alle fire til å halde oss tett ved han. Samtidig erklærte han krig mot gutane gjennom rasande blikk. Vi var, som alltid, redde. (169 [169])

Slik Elisabeth Alsop har påpekt, arver Delia farens kontrollerende blikk på moren, og det er først etter at hun har vendt tilbake til den samme stranden etter morens dødsfall at hun vender blikket mot seg selv og frigjør seg fra farens "disciplinary logic" (Alsop 470). I Delias tilfelle fremstår dermed stranden enda tydeligere som et terskelområde, som frigjør henne fra en form for nedarvet sjalusi og sosial kontroll.

Når det gjelder Amalias retur til stranden, kan den, i lys av mannens kontrollregime, fremstå som et forsøk på å endelig tilegne seg frisonen. Fortelleren mistenker nemlig at Amalia tok med seg Caserta til dette stedet i den tro at den sjalu (eks)mannen spionerte på dem (155-56 [155]). Samtidig har det blitt klart at Caserta, som nå er senil og vandrer rundt Napoli og antaster kvinner, har trakassert Amalia. Fortelleren spekulerer videre i om dødsfallet kan ha blitt utløst av Amalias flukt fra Caserta, hvilket igjen ville underbygge strandens utilstrekkelighet som kvinnelig frisone. Uansett gjør Amalias drukningsdød at stranden går fra utilstrekkelig frisone til tragisk liminalzone, et terskelområde som markerer overgangen mellom liv og død.

Denne problematiseringen av frisonen er interessant i lys av Cesare Paveses strandroman *La spiaggia* (1942), hvor handlingen er lagt til mellomkrigstidens Genova og i et annet sosiokulturelt sjikt enn hos Ferrante, nemlig det bemidlede borgerskapet. For Paveses (mannlige) forteller er stranden primært en kvinnelig arena, "una repubblica di donne" (50), men hvor kvinnene samtidig alltid er til offentlig skue. For den gifte borgerskapskvinnen Clelia utgjør derfor havet det virkelige frirommet: "Hun gjorde alt i offentligheten, men havet ville hun ikke dele med noen andre [...] 'I livet har jeg ingenting som er mitt eget. La meg iallfall beholde havet'" (52).¹⁴ Amalias drukning kan leses som en tragisk variant av dette motivet, som underbygger problematiseringen av strandens verdi som kvinnelig frisone.

Samtidig er Ferrantes tematisering av frisonen altså satt inn i en annen tid og et annet sosiokulturelt sjikt, i masseturismens begynnelse og i napolitanske arbeiderklasse miljøer. Denne rammen blir viktig i fremstillingen av den sosiokulturelle reisen i Napoli-kvartetten, som vi straks

14 Takk til Roberto Iacono for innspill til oversettelsen.

skal komme tilbake til. Men først skal vi se hvordan frisonen tematiseres i nettopp kvartetten, gjennom badeoppholdet på Ischia i andre bind. Vi er nå tidlig på 1960-tallet, og badestedet fremstilles som et fristed for Lila og Pinuccia, to tenåringsjenter som for en stakket stund unnslipper rollen som gifte kvinner:

Vi hadde hatt ei veke fri. Denne dagen hadde dessutan både [Lila] og Pinuccia, nede på stranda, under dei lange bada og takka vere dei smigrande orda til Sarratore som fekk dei til å le, gløymt seg sjølve. Donato hadde fått dei til å kjenne seg som både kvinner og jentungar passa på av ein usedvanleg far, av den sjeldne typen som ikkje straffar deg, men som oppmuntrar deg til å uttrykke ønska dine utan skuldkjensle. Og no då dagen var over, mens eg satt der og opplyste om at eg hadde ein heil søndag berre for meg sjølv saman med ein universitetsstudent, kva var det eg gjorde? Minte dei på at pausen deira frå rolla som gifte kvinner var slutt, og snart kom mennene til å dukka opp igjen? (*Storia del nuovo* 190 [230])

Passasjen er rik på betydningslag og ulike former for tvetydighet. Tvetydig er blant annet den middelaldrende forførerer Donato Sarratores rolle: Han bidrar til jentenes frihetsfølelse og velbehag, mens Elena (og leseren) vet at han misbrakte henne på det samme stedet året før (*L'amica* 227-28 [277-78]). For Lila og Pinuccia er det derimot i selve frisonen at tvetydigheten ligger: Strandferiens frislipp fra hverdagslivets begrensninger tillater de to tenåringshustruene å "glemme seg selv", men kun frem til søndagen, når ektemennene kommer for å tilbringe fridagen og de må tilbake i sine strengt definerte sosiale roller.

Dermed antydes det at forestillingen om frisonen alltid forutsetter en retur til hverdagslivet og dets normer. Gjennom utroskapsforholdet til Nino forsøker imidlertid Lila å skape et tydeligere brudd med den trange sosiale rollen hun føler seg fanget i. Forholdet er ikke en lettsindig "gioco estivo" ["sommareventyr"], men reflekterer et sterkt behov for å bryte med stramme rolleforventninger (*Storia del nuovo* 295-96 [357-58]). Forsøket på å tilkjempe seg en varig frigjøring fra sosiabilitetsnormene, fører til at stranden får ytterligere en billedlig funksjon i kvartetten, som en metaforisk grensesone, hvis dobbelthet som barriere og kontaktpunkt mot verden, blir virksom i tematiseringen av den sosiokulturelle reisen.

STRANDEN OG DEN SOSIOKULTURELLE REISEN

Reisen vekk er et gjennomgående tema i Ferrantes romanforfatterskap. Dens sosiokulturelle aspekt sammenfaller med en geografisk og språklig dimensjon, som i italiensk sammenheng står spesielt sterkt, i kulturkonflikten mellom det sørlige og nordlige Italia. Romanenes hovedpersoner foretar nesten alle en bevegelse nordover, fra Napoli til Firenze, samt en språklig omvandling fra dialekt til italiensk, som alltid innebærer en sosiokulturell bevegelse fra arbeiderklassen til borgerskapet.¹⁵ Bak klassereisen ligger det imidlertid først og fremst et ønske om å unnsnippe miljøer preget av camorraens voldskultur.¹⁶ Samtidig kan reisen vekk fra Napoli også leses psykologisk, som symbol på løsrivelsen fra de problematiske mor-datter-forholdene, ved at byen blir en "Napoli-madre" som romanfigurene søker å frigjøre seg fra (Falotico 93-94). Både i *La figlia oscura* og Napoli-kvartetten spiller strandmotivet en viktig rolle i artikuleringen av den sosiokulturelle reisen. Verken Leda eller Elena kommer seg helt vekk, reisen nordover til tross, fordi de alltid bærer med seg spor av stedet, kulturen og språket de har forsøkt så hardt å unnsnippe. I denne forbindelsen blir strandens billedkraft i egenskap av terskelområde og grensesone et viktig formgivende element.

I *La figlia oscura* forteller Leda at hun "alt som fjorten-femten-åring lengta [...] etter den borgarlege dekoren, eit danna italiensk, eit pent, kultivert og reflektert liv" (87 [92]). Frykten hennes for havet som vi så uttrykt tidligere, blir i den forbindelse til et metaforisk uttrykk for en sosiokulturell redsel for opphavskulturen: "Napoli syntes meg å vere ei bølge som ville drukne meg" ["Napoli mi era sembrata un'onda che mi avrebbe annegata"] (87 [92]). Strandoppholdet blir en konfrontasjon også med denne redselen. Den Firenze-baserte akademikerens møte med de napolitanske badegjestene på stranden vekker forakt over deres udannede oppførsel, men også

15 Det gjelder også hovedpersonen Olga i *I giorni dell'abbandono*, opprinnelig napolitaner bosatt i Torino. I *La vita bugiarda degli adulti* er det hovedpersonens far som foretar en sosiokulturell reise, men hvor den geografiske forflytningen foregår innad i Napoli.

16 Camorraen er samlebetegnelsen på de kriminelle organisasjonene som opererer i Napoli og Campania.

innsikt i at hun selv aldri helt unnslipper sitt eget opphav: "Trass i at eg klarte å bryte ut, har eg ikkje nådd særleg langt. Hadde eg ønskt det, kunne eg på ein augeblink ha vore akkurat som denne kvinna, Rosaria" (89 [95]). Konflikten mellom Leda og napolitanerne oppstår i en ulik forståelse av badestrandens sosiabilitetsnormer. Hun opplever at familien tar seg til rette som om de eide stranden, til sjenanse for de andre badegjestene (26 [24]). Familiens tilknytning til camorraen gjør at Leda etterhvert opplever konflikten som truende (128 [136]). Dette legger en ekstra dimensjon til reisetematikken, med camorraen som symptom på den negative utviklingen i det Napoli som Ferrantes heltinner gjennomgående flykter fra (*Frantumaglia* 194). Tidligere i romanen trekkes for øvrig camorraen frem som ansvarlig for gjenbyggingen av strandsonen og ødeleggelsen av Ledas barndomsparadiser (*La figlia* 13 [11]), i en ekstrem form for temming og strigling av naturlandskapet.¹⁷

I badeoppholdet i *Storia del nuovo cognome* etableres en annen sosio-kulturell motsetning, mellom de gifte jentene Lila og Pinuccia og den enslige Elena, som med sine gymnasstudier er i ferd med å frigjøre seg fra arbeiderklassebydelen. Om denne motsetningen viser seg gjennom jentenes ulike bevegelsesfrihet på badestrandene, er det allerede med badeoppholdet sommeren før at Elenas sosiokulturelle reise begynner. Dette oppholdet er initiert av Elenas gamle grunnskolelærer, Oliviero, hvis kusine driver et gjestgiveri på Ischia. Oliviero har tatt på seg å hjelpe arbeiderklassejenta frem til en god utdanning og har fått i stand reisen for å gi Elena et avbrekk. Lærerens fremferd faller ikke i god jord hos Elenas mor Nunzia, som oppfatter det som nedlatende veldedighet: "Ho kasta seg over meg, heilt overmanna av den audmjukinga ho hadde vore offer for, og som ho meinte eg var skuld i: 'Så frøkna skal ut og kvile seg på Ischia, frøkna er sliten. Gå og lag middagen du, gå, gå, viss ikkje får du ein fik'" (*L'amica* 204 [247]). Badeferien er en aktivitet forbeholdt det bemedlede borgerskapet; Nunzias sarkasme er uttrykk for en opplevelse av sosial ydmykelse.

17 Gjenbyggingen av strandsonen var omfattende i Italia i de økonomiske høykonjunkturårene etter andre verdenskrig og ble endatil forsterket utover på 1990- og 2000-tallet (se Pic 194, 199).

Samtidig fører Olivieros initiativ til en ytterligere problematisering av mor-datter-forholdet, ettersom Nunzia også oppfatter lærerens forslag som en innblanding i morsrollen. Motsetningen mellom moren, med sitt stotrende og ugrammatikalske italiensk, og den dannede og veltalende Oliviero, underbygger sammenhengen mellom løsrivelsen fra morsfiguren og den sosiokulturelle reisen (Wehling-Giorgi 6).¹⁸ Når moren allikevel går med på å sende Elena til Ischia, er det viktig for henne å fortelle at hun tok datteren med som liten til Coroglio sør i Napoli for å lære henne å svømme (204 [248]). Strandopphold og svømmeferdigheter er for Nunzia mål på foreldreansvar og selvstendighet, mens reisen til Ischia for Elena utgjør det første steget på hennes sosiokulturelle reise og et forsøk på løsrivelse fra moren (Wehling-Giorgi 12-13).

Elena selv har ingen minner av turene til Coroglio, og oppholdet på Ischia blir dermed hennes første bevisste møte med stranden. Når hun går ned til stranden første dag, er det derfor med forsiktige, utforskende steg:

Eg stod lenge og såg på den enorme massen med vatn. Så sette eg meg ned på handkleet, usikker på kva eg skulle gjere. Til slutt reiste eg meg opp og dyppa føtene i vatnet. Korleis var det mogleg at eg hadde budd i ein by som Napoli utan ein einaste gong å tenke på det å ta eit bad [bagno di mare]? Men slik var det altså. (*L'amica* 205-06 [250])

Refleksjonen over det paradoksale ved at hun har kunnet bo i Napoli hele sitt liv uten å bade i havet, understreker den klassebaserte oppdelingen av byen, som utgjør en rød tråd i hele kvartetten. Elenas verden har til nå vært begrenset til arbeiderklassebydelen der hun vokste opp.¹⁹ Motivet om italienere fra fattige kår som vokser opp i nærheten av havet uten å ha et forhold til stranden, gjenfinner vi for øvrig i Leonardo Sciascias berømte novelle "Il lungo viaggio" (1973), om en gruppe sicilianske landsbyboere som, på begynnelsen av 1900-tallet, ser stranden og havet for aller første

18 Laura Benedetti beskriver Elenas forhold til moren som *matrofobisk* (176), redselen for å bli som sin mor.

19 Fremstillingen av Napolis bydeler som ulike verdener skilt fra hverandre av klassestrukturer står sentralt også i *La vita bugiarda degli adulti*.

gang i det de (tror de) er på vei til Amerika (19). Slik ser vi at Elenas første badeopphold som tenåring gjenspeiler en historisk virkelighet, nemlig badestrandens relativt nye rolle som massefenomen i etterkrigstiden.

Elenas opphold på Ischia skjer rett ved den store Maronti-stranden, kjennetegnet ved sin mørke vulkansand: "Eg kunne ligge på terrassen og lese med utsikt rett mot havet eller gå til fots ned ei bratt, kvit gate som leidde mot ei langstrekt, brei og mørk strand som heitte Maronti" (*L'amica* 205 [249]). Beskrivelsen av det første besøket på stranden bekler en bestemt kulturell figur, nemlig den paradisiske stranden, påvirket av "polynesifisering" av Middelhavsstranden (Berrino 258), etterkrigstidens amerikanserte forestillinger av Sydhavsstranden som stor, øde og gjenstand for intense sanseerfaringer. Den finkornete sanden, den øde strandens tilsynelatende endeløse utstrekning og havets intense duft, danner en forestilling som langt på vei virker formet av ideen om sydhavsparadis:

Dagen etter drog eg til Maronti, med eit handklede og ei bok, og tusen tankar i hovudet, engstelege og nysgjerrige. Vegene ned verka veldig lang, og eg møtte ingen som var på veg opp eller på veg ned. Stranda var endelaus og aud, med grovkorna sand som risla for kvart skritt. Frå havet kom det ei intens duft og ein klar, monoton lyd. (205 [249-50])

Kombinasjonen av det paradisiske ødet og Elenas mange redsler, som på samme måte som hos Leda er innprentet i henne av en dominerende mors-skikkelse (205 [249]), gjør den første turen til stranden til en oppdagelsesreise, den farefylte erobringen av en ny verden. I andre bind, når Elena returnerer til Ischia sammen med venninnene Lila og Pinuccia, deres ekte-menn og Lilas mor, er ideen om oppdagelsesreisen enda tydeligere uttrykt:

Vi gjekk i land på øya den andre søndagen i juli, Stefano og Lila, Rino og Pinuccia, Nunzia og eg. Dei to mennene var dynge ned med bagasje, *vaktsame som to antikke heltar som har hamna på ukjent territorium*, fortapte utan den rustninga bilane deira var, ulykkelege over å stå opp så grytidleg og det påfølgjande tapet av bydelssøndagens ro og fred. (*Storia del nuovo* 180 [218]. Min utheving.)

Referansen til antikkens diktning hensetter oss til Middelhavsstrandens lange kulturhistorie og skaper – i tillegg til den komiske effekten av de to

nervøse ektemennene – et nytt betydningslag som drar veksler på strandens historiske rolle som en grense mot ukjente og farlige områder. Her settes det hele inn i en ny historisk sammenheng, masseturismens barndom, i en lek med det antikke forelegget. De "antikke heltene" er nå usikre klassereisende i erobringen av erfaringer som tidligere var forbeholdt andre kulturelle sjikt.

I Elenas sosiokulturelle reise i Napoli-kvartetten er følelsen av underlegenhet og utilstrekkelighet et viktig element, produsert av arbeiderklassebakgrunnen så vel som av de kjønnsrelaterede maktstrukturene i 1950- og 60-tallets Napoli. Slik Pina Palma påpeker, er Elena paralyisert av sosiokulturell frykt (475). Denne frykten gis et metaforisk uttrykk i strandpassasjene, der hun vegrer seg for å følge Nino Sarratore ut på dypet:

Eg venta på han, eg gjekk med han ned til stranda [al mare], eg ordna og tok med tinga hans, vi bada saman. Men når han svømte for langt ut, var eg ikkje i stand til å følgje med, eg svømte tilbake, sette meg på handkleet og følgde vaksamt den kvite vassstripa han etterlét seg, og hovudet hans, som var ein mørk prikk. (215 [262])

Tenåringsromansen og sommerleken i havet er et velbrukt litterært motiv, som vi blant annet finner i Colettes *Le blé en herbe* (10), men som Ferrante gir en særegen sosiokulturell symbolverdi. Redselen for havet er reell, men kan også leses metaforisk, sett i sammenheng med Elenas sosiale, affektive og intellektuelle dannelsesreise. Nino er for den femten år gamle Elena den vakre, dannede og intellektuelle gutten som hun ikke bare er forelsket i, men også aspirerer til å etterligne, noe hun imidlertid ikke føler at hun makter. Slik blir stranden en geografisk-litterær figur som på én og samme tid symboliserer sosial aspirasjon og maktesløshet, i en mobilisering av stedets dobbelthet som grensesone: Den er en åpning mot det ukjente for de som tør, eller har forutsetninger for, å legge ut på dypet, og en barriere for de som ikke tør eller kan.

Anvendelsen av stranden som et billedlig uttrykk for den sosiokulturelle reisen blir enda mer slående i kvartettens andre bind, der Ferrante tar opp igjen Elenas frykt for havdypet og gir det en symbolverdi i utviklingen av det komplekse forholdet til Lila. Tilbake på Ischia sammen med Lila sommeren etter, står den forsmådde Elena i strandkanten og ser Nino og venninnen kaste seg forelsket ut på havdypet:

Eg kjende meg kald av uro, og kva skulle eg i vatnet etter, for å bli igjen ved breidda, av frykt for djupet? Det bles, på himmelen nokre slørskyer, litt uroleg hav. Dei stupte uti utan å nøle, Lila med eit langt hyl av glede. Dei var lykkelege, fulle av si eiga historie, med energien til ein som suksessfullt tar for seg av det han lengtar etter, koste kva det koste vil. Dei forsvann straks i bølgiene med bestemte armtak. (*Storia del nuovo* 277 [335-36])

Strandkanten fungerer her som en metafor for de sosiale grensene Lila krysser mens Elena blir stående igjen: "Eg våga ikkje overskride grenser [farmi trascinare oltre i limiti]. [...] Eg heldt meg i bakgrunnen, på vent. Ho, derimot, tok det ho ville ha" (288 [349-50]). Både havet og forholdet til Nino står her for noe annet, nemlig muligheten til å unnsnippe den fattige bydelen, preget av fattigdom, mannlig dominans, vold og kvelende normer: "[S]aman drar dei seg ut av denne møkka, mens eg blir verande i den for alltid (303 [368]). At det til slutt er Elena som reiser vekk fra den napolitanske arbeiderklassebydelen og blir en vellykket forfatter bosatt i Nord-Italia, mens Lila blir værende igjen, gjør ingenting med strandens symbolverdi. Snarere er den vedvarende usikkerheten i spørsmålet om hvem som virkelig klarer å løsrive seg fra opphavskulturen – hun som reiser vekk eller hun som tar opp kampen innenifra – et kjerneelement i kvartetten.²⁰ I forlengelsen av dette er stranden som terskelområde med på å underbygge tvetydigheten i den sosiokulturelle reisen. Stående igjen i strandkanten paralisert av frykt for både havet og fremtiden, opplever Elena stranden som et symbolladet sted, et terskelområde der spenningen mellom muligheten for å reise og fortvilelsen over aldri å komme seg vekk ligger uforløst.

KONKLUSJON

Jeg skrev innledningsvis at en topokritisk lesning utforsker forholdet mellom handlingssted, dets kulturelle forestillinger (eller topologi) og litterær tematikk. Vi har sett hvordan stranden hos Elena Ferrante spiller en sentral

20 Betydningen av denne tematikken er understreket av tittelen på bind 3, *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013, *Dei som flyktar og dei som blir*).

funksjonell rolle i utviklingen av forfatterskapets bærende temaer. Fremstillingen av stranden i Ferrantes romaner spiller på veletablerte kulturelle forestillinger som former vår oppfattelse av den moderne vestlige badestranden. Samtidig fungerer disse forestillingene som prismer i romanenes utforskning av vanskelige foreldrerelasjoner, kjønnskamp og sosiokulturell konflikt. Slik Henri Mitterand har påpekt, er romankunstens steder sjelden for rene geografiske referenter å regne, men utgjør betydningsbærende enheter, underlagt fiksjonens behov og formet av forfatterens visjoner, narrative målsettinger og intertekstuelle forråd (18). I vårt tilfelle fungerer stranden som et kulturelt og historisk betinget sted som virker aktivt inn på utviklingen av de sosiale, emosjonelle og politiske spenningene og konfliktene i Ferrantes romanunivers.

I en motsatt bevegelse bidrar samtidig temaene til å utfordre og gi ytterligere dybde til de etablerte forestillingene, slik at romanuniverset også utgjør en brikke i den stadig pågående produksjonen av stranden som kulturell figur. Dette gjelder eksempelvis forestillingen om stranden som frisone, som Ferrante gjennom kjønns- og klasseproblematikken viser at bekler en sosial differensiering: For kvinnefigurene i romanene er stranden sjelden en ekte frisone, men snarere et rom der etablerte sosiabilitetsnormer tydeliggjøres, og der den fysiske og symbolske volden inntar nye former. Strandens funksjonelle rolle i tematiseringen av den sosiokulturelle reisen, av patriarkalske maktstrukturer, vold og sosial kontroll, av konfliktfylte mor-datter-forhold, viser også at den utgjør en politisk, psykologisk og eksistensiell størrelse i forfatterskapet.

Det er kanskje særlig én kulturell forestilling om stranden som er tilbakevendende i forfatterskapet, nemlig terskelområdet, som både har en psykoanalytisk og feministisk funksjon og utgjør et symbol på det uavklarte ved den sosiokulturelle reisen. Stranden symboliserer grenseområdet for *reisen vekk*, fra morsfiguren, fra Napoli, fra den voldelige og patriarkalske camorra-kulturen, men fungerer samtidig som et sted for emosjonell konfrontasjon med disse. Ferrantes stadige anvendelse av stranden som handlingssted kan i så måte forklares med det Elisabeth Alsop har beskrevet som forfatterens "theoretical interest in undecidability – in ambiguity, in-between-ness, in overlap" (476).

Interessen for det uavklarte kommer kanskje aller tydeligst til uttrykk der vi startet, nemlig ved Amalias drukningsdød på stranden, hvis omstendigheter forblir et mysterium for leseren så vel som for fortelleren. Uavklart forblir også Amalias motivasjon for å dra til stranden i utgangspunktet. Hun er på vei fra hjembyen Napoli til datteren i Roma, når hun av en ukjent grunn tar av fra den planlagte reiseruten: "[H]o [hadde] gått av linja Napoli–Roma, og snubla sidelengs inn på eit hotellrom, til ei nattleg strand" (*L'amore* 152 [151]). Nattstranden utgjør her en annen territorialisering, ikke bare i relasjon til dagstranden, men også som et sted imellom de urbane rommene som dominerer Ferrantes romanunivers for øvrig. Stranden fremstår dermed ikke utelukkende som et formgivende rom, men som et emblematiske motiv i og for seg, som forfatterskapets terskelområde *par excellence*.

MARIUS WARHOLM HAUGEN, født 1981, ph.d., førsteamanuensis i fransk litteraturvitenskap ved NTNU, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet – Trondheim. Har nylig publisert "Mendelssohns' cosmopolitan map and Solstad's rural Telemark. Genealogy and geography in *La carte des Mendelssohn* and *Det uoppløselige episke element i Telemark i perioden 1591–1896*", *Orbis Litterarum*, 75 (4), 2020, og "Voyageons avec lui': la métaphore viatique dans la critique périodique française des relations de voyage (1775–1815)", *1700-tal: Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies*, 17, 2020.

KEYWORDS

EN: topo-criticism; literature and place; the Mediterranean beach; Italy; contemporary Italian literature

NO: topokritikk; litteratur og sted; middelhavsstranden; Italia; italiensk samtidslitteratur

THE BEACH IN ELENA FERRANTE

This article makes a topocritical reading of the Mediterranean beach in four works by the Italian contemporary novelist Elena Ferrante: *L'amore molesto* (1992), *La figlia oscura* (2006), *La spiaggia di notte* (2007) and *L'amica geniale* (2011–2014). The topocritical approach is here to be understood as the examination of the role played by geographical places in the formation

of literary themes. The article argues that the beach as a setting has an important formative function in the development of key themes in Ferrante's works, related to complex mother-daughter relations, gender roles, and social class. The analysis reveals how the texts mobilise and play with a set of culturally and historically conditioned perceptions of the beach: the border zone, the liminal area, the free zone, and the domesticated landscape. These perceptions serve to construct the beach as a symbolically charged landscape, which in turn helps shape the psychological, emotional, and social processes that the literary characters go through. The notion of the liminal area is particularly important, turning the beach into an emblematic place for the author's thematization of in-between-ness.

LITTERATUR

- Alsop, Elizabeth. "Femmes Fatales: 'La fascinazione di morte' in Elena Ferrante's 'L'amore molesto' and 'I giorni dell'abbandono'". *Italica* 91 3 (2014): 466-85. <https://www.jstor.org/stable/24368908>
- Benedetti, Laura. "Il linguaggio dell'amicizia e della città: L'amica geniale di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento". *Quaderni d'italianistica* 33 2 (2012): 171-87.
- Berrino, Annunziata. *Storia del turismo in Italia*. Bologna: Società editrice il Mulino, 2011.
- Colette. *Le blé en herbe*. Paris: Flammarion, 1974 [1923].
- Corbin, Alain. *Le territoire du vide. L'occident et le désir de rivage*. Paris: Flammarion, 2018 [1988].
- Eliassen, Knut Ove, Christian Dahl og Michael Høxbro Andersen. "Toposlærens aktualitet". *Kultur & Klasse* 45 123 (2017): 1-12. <https://doi.org/10.7146/kok.v45i123.96825>
- Ferber, Michael. *A dictionary of literary symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007 [1999].
- Falotico, Caterina. "Elena Ferrante: Il ciclo dell'Amica geniale tra autobiografia, storia e metaletteratura". *Forum Italicum* 49 1 (2015): 92-118. <https://doi.org/10.1177/0014585815578573>
- Ferrante, Elena. *Den dunkle dottera*. Overs. Sørdsdal, Kristin. Oslo: Samlaget, 2017.
- Ferrante, Elena. *Frantumaglia*. Nuova edizione ampliata. Roma: Edizioni e/o, 2016 (2003).
- Ferrante, Elena. *Historia om det nye namnet : unge år*. Overs. Sørdsdal, Kristin. Napoli-kvar tetten. Vol. 2. Oslo: Samlaget, 2015.
- Ferrante, Elena. *I giorni dell'abbandono*. Roma: Edizioni e/o, 2015 [2002].
- Ferrante, Elena. *Kvelande kjærleik*. Overs. Sørdsdal, Kristin. Oslo: Samlaget, 2018.
- Ferrante, Elena. *L'amica geniale : infanzia, adolescenza. L'amica geniale*. Vol. 1. Roma: Edizioni e/o, 2011.
- Ferrante, Elena. *L'amore molesto*. Roma: Edizioni e/o, 2015 [1992].

- Ferrante, Elena. *La figlia oscura*. Roma: Edizioni e/o, 2006.
- Ferrante, Elena. *La vita bugiarda degli adulti*. Roma: Edizioni e/o, 2019.
- Ferrante, Elena. *Mi briljante venninne : barndom, tidleg ungdom*. Overs. Sørsdal, Kristin. *Napoli-kvartetten*. Vol. 1. Oslo: Samlaget, 2015.
- Ferrante, Elena. *Storia della bambina perduta : maturità - vecchiaia. L'amica geniale*. Vol. 4. Roma: Edizioni e/o, 2014.
- Ferrante, Elena. *Storia del nuovo cognome : giovinezza. L'amica geniale*. Vol. 2. Roma: Edizioni e/o, 2012.
- Ferrante, Elena. *Storia di chi fugge et di chi resta : tempo di mezzo. L'amica geniale*. Vol. 3. Roma: Edizioni e/o, 2013.
- Ferrante, Elena og Mara Cerri. *La spiaggia di notte*. Roma: Edizioni e/o, 2007.
- Ferrante, Elena og Mara Cerri. *Natt på stranda*. Overs. Sørsdal, Kristin. Oslo: Samlaget, 2017.
- Gennep, Arnold van. *Overgangsriter – Rites de passage*. Overs. Ringen, Erik. Oslo: Pax, 1999 [1919].
- Gracq, Julien. *Un beau ténébreux*. Paris: José Corti, 1945.
- Lageiste, Jérôme. "La plage, un objet géographique de désir". *Géographie et cultures* 67 (2008): 7-26. <https://doi.org/10.4000/gc.1002>
- Lyngstad, Anne Berit. *Litterær selvframstilling som handling og terskelfenomen: performance, performativitet og liminalitet hos Jonny Halberg, Kjersti Annesdatter Skomsvold og Karl Ove Knausgård*. Doktoravhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2018. <http://hdl.handle.net/11250/2582850>
- Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig : Novelle*. Berlin: S. Fischer, 1913 [1912].
- Meethan, Kevin. "Walking the edges: Towards a visual ethnography of beachscapes". *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces In-between*. Red. Hazel Andrews og Les Roberts. London; New York: Routledge, 2012. 69-86.
- Merritt, Melissa Mcbay. "Motherhood in Ferrante's The Lost Daughter: A Case Study of Irony as Extraordinary Reflection". *Philosophy and Literature* 41 1 (2017): 185-200.
- Milkova, Stiliana. "Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's *La figlia oscura*." *Italian Culture*, 31 2 (2013), 91-109. <https://doi.org/10.1179/0161462213Z.00000000017>
- Mitterand, Henri. "Terre, terrain, territoire. Variations géocritiques balzaciennes". *Balzac géographe: Territoires*. Red. Philippe Dufour og Nicole Mozet. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot éditeur, 2004. 17-24.
- Palma, Pina. "Farewell to Naples: Ferrante's Story of a New Name". *Forum Italicum* 52 2 (2018): 471-84. <https://doi.org/10.1177/0014585818757206>
- Pavese, Cesare. *La spiaggia*. Torino: Einaudi, 2017 [1942].
- Pic, Rafael. *Balnéaire: une histoire des bains de mer*. Paris: Editions LBM / Phileas Fogg, 2004.
- Proust, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleur. À la recherche du temps perdu*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1988 [1918].
- Sambuco, Patrizia. *Corporeal Bonds: The Daughter-mother Relationship in Twentieth Century Italian Women's Writing*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2012. <https://doi.org/10.3138/9781442699496>

- Sciascia, Leonardo. "Il lungo viaggio". *Il mare colore del vino*. Torino: Einaudi, 1973.
- Thomassen, Bjørn. "Revisiting Liminality: The Danger of Empty Spaces." *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces In-between*. Red. Hazel Andrews og Les Roberts. London; New York: Routledge, 2012. 21-35.
- Urbain, Jean-Didier. *Sur la plage : mœurs et coutumes balnéaires (XIXe-XXe siècles)*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.
- Violi, Patrizia. "Il Mediterraneo tra passioni d'élite e turismo di mass". *E/C: rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici* VI 11/12 (2012): 222-26.
- Violi, Patrizia. "Il sistema Mediterraneo: la realtà semiotica di una regione geografica". *Effetto Med: immagini, discorsi, luoghi*. Red. Patrizia Violi og Anna Maria Schurr-Lorusso. Bologna: Logo Fausto Lupetti Editore, 2011. 7-39.
- Wehling-Giorgi, Katrin. "Playing with the Maternal Body: Violence, Mutilation, and the Emergence of the Female Subject in Ferrante's Novels". *California Italian Studies* 7 1 (2017): 1-15. <https://escholarship.org/uc/item/Ozd156ho>
- Westphal, Bertrand. *La géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

