

Forbitrelsens kunst. Analyse og resepsjonsanalyse av to tekster av Amalie Skram og Torborg Nedreaasⁱ

Av Ingri Løkkholm Ramberg

Amalie Skram dør i 1905, og Torborg Nedreaas blir født i 1906, som for å ta over en stafettpinne. Vi vet at Skram var en avgjørende leseropplevelse for den unge Nedreaas (Eriksen 1979; Grøgaard 1976). Hun oppga å måtte ta lange pauser fra å lese Skram fordi tekstene gikk sånn inn på henne – men at hun til gjengjeld var «ny hver gang» (Nedreaas 1973). Det er en gjenganger i forskningslitteraturen at lesere etablerer en forbindelse mellom Skram og Nedreaas uten å utdype hva en slik forbindelse består i, eller hva den eventuelt har å si for lesningen av tekstene deres. Likevel er det ikke vanskelig å forstå at lesere har opplevd det naturlig å trekke paralleller mellom dem. De er begge provokatoriske bergensforfattere med ambisjoner om å skildre menneskene så sannferdig som mulig, og de gjør det begge med stor psykologisk innsikt og gjerne i form av sosiale anklager. En rekke av tekstene deres tjener dessuten som fullgode moteksempler på Nedreaas' uttalelse om at engasjert kunst ofte også er dårlig kunst (sitert i Kastborg 1976), og forfatterskapene blir gjenstand for et oppsving i forskningsinteresse, særlig i feministiske kretser fra 1970-tallet av.

Her kan vi legge til omdreiningspunktet for denne analysen: Begge forfatterne tematiserer lesninger av tekstene sine *i* tekstene sine, i en slik grad at vi kan snakke om en form for foregripelse av eller motstand mot resepsjonen. De to forfatterne problematiserer aspekter ved resepsjonen sin særlig i to litterære tekster, Skrams roman *Professor Hieronimus* (1895) og Nedreaas' «Den lille novellen om et par sko», første gang utgitt i 1951. Den kvinnelige kunstnerens skaperkraft og mulighetsvilkår vil bli belyst via den feministiske litteraturvitenskapelige klassikeren *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) av Sandra M. Gilbert og Susan Gubar. De diskuterer kvinnelige forfatteres sosiale rom og vilkår i en litterær kanon fundert på patriarkalske tradisjoner. Mange av de engelskspråklige forfatterne fra det nittende århundre og frem i tid problematiserer ifølge dem de trange båsene som kvinnelige forfattere og forfatterskap ofte plasseres i, og som begrenser mulighetene til intellektuell og kunstnerisk utfoldelse. Slik kan Skram og Nedreaas sies å

skrive seg inn i en slik tradisjon med problematisering av den kvinnelige forfatterens autoritet.

Den implisitte protesten mot ikke ennå inntrufne lesninger vil bli forstått ut fra Gilbert og Gubars bearbeiding av begrepet feillesning. En feillesning er forenklet sagt en lesning som forstår verket «mot hårene», eller mot dets intensjon, og begrepet ble etablert av litteraturviteren Harold Bloom. Gilbert og Gubar tar sats fra Blooms forståelse av begrepet, men omdefinerer det i møte med spørsmålet om den kvinnelige forfatterens autoritet, hvis situasjon og innflytelse i den litterære kanon ifølge dem må forstås noe annerledes enn tilfellet er med de mannlige. Jeg argumenterer ikke for at lesningene av Skram og Nedreaas som trekkes frem i denne analysen, er direkte gale eller uforsvarlige, heller ikke at «strategiene» til forfatterne er like. Jeg argumenter snarere for at tekstene målbærer implisitte protester mot senere lesninger, noe Gilbert og Gubars innsikter kan bidra til å belyse.

Professor Hieronimus

Skrams institusjonsromaner fra 1895, *Professor Hieronimus* og *På Sct. Jørgen*, ble lenge regnet som mindre viktige tilskudd til vår litterære kanon (Langås 2004), men har i tiårene frem mot vår samtid blitt gjenstand for en viss fornyet interesse. Romanene skildrer billedkunstneren Else Kants sammenbrudd og påfølgende opphold på ulike institusjoner. Hospitaliseringen er først mer eller mindre frivillig, men tar etter kort tid form av en tvangsinnleggelse. Ved romanens begynnelse skjønner vi at Kant befinner seg i en både personlig og kunstnerisk krisetilstand. I åpningssekvensen reflekterer hun over sitt kunstneriske program og opplevelsen av å komme til kort både i sin rolle som kunstner, kone og mor. I dette problematiserer hun kunstnergjerningen som uforenelig med ønsket om å være en god mor, og hun kommer inn på ideen om å skape «triviell» eller kommersiell kunst for å lette presset og omkostningene ved å være kunstner og samtidig prestere i tråd med datidens krav til hva en kvinne kan og bør være.

Å gud nej — hun fik det ikke til — — hun *fik* det ikke til!

Det var aften i atelieret med stærkt lampelys.

Fru Else Kant stod fortvivlet foran staffeliet med det gråt i gråt bemalte lærred. Nu havde hun holdt på nat og dag i over et år, slidt sjælen ud af kroppen på sig, for at få frem, hvad hun havde på hjærte. Men jo længer det led, jo værre det blev. Denne skikkelse der i hjørnet, som skulde være livsangstens symbol — ha, ha! En stakkels tomsing af en fyr med påklistrede, sorte vinger — en maskeradefigur.

Å gud, gud, hvad *skulde*, hvad skulde hun gjøre! Hun, som dog engang havde kunnet noget, som havde vakt denne dejlige forbitrelse hos de «pene» i publikum. Men nu havde det sagt stop. Pludselig stop.

— Ja, hun kunde jo gi sig til at male og male, søde, yndige billeder med smilende landskaber og flitterstasfigurer. Men det *kunde* hun altså ikke (Skram 1895:1—2).

Passasjen presenterer Kants kunstneriske program – å vekke forbitrelse hos de «pene» i publikum – på en måte som umiddelbart setter henne i sammenheng med sin skaper (Tiberg 1910). I tillegg viser passasjen frem en kunstnerisk grunnkonflikt som vi skal se et ekko av hos Nedreaas femti år senere: Kant vil skape kunst som utfordrer og forbitrer publikummet sitt, men får det ikke til. I sin fortvilelse vurderer hun en slags kommersiell utvei, å male innbydende og behagende bilder – men det er for henne en fallitt og en uakseptabel løsning – det *kan* hun ikke. At Skram allerede i romanens åpningspassasje etablerer en så tydelig parallell til sitt eget litterære virke gjennom skildringen av Kants mulighetsvilkår og program som kunstner, gir grunn og anledning til å anta at dette gjør seg gjeldende på flere steder i den litterære teksten. Dette gjelder særlig en passasje senere i romanen hvor Kant diskuterer et av maleriene sine med hospitalets overlege.

I tillegg til den kunstneriske og personlige krisen *Professor Hieronimus* protagonist befinner seg i, er hun tynget av diverse helseplager, blant annet søvnproblemer, nervøs hoste, hallusinasjoner og selvmordstanker. Dette medfører at Kant, i samråd med sin ektemann og sin huslege, lar seg innlegge under den velrennomerte professor Hieronimus' pleie for en kortere periode for å samle krefter. Kant kjenner til professorens arbeid og har høye forventninger til møtet med ham. Dette skal imidlertid vise seg å bli en enorm skuffelse, og relasjonen mellom den innflytelsesrike overlegen og den ressurssterke pasienten utvikler seg til en stadig eskalerende maktkamp. Kant går tilsynelatende tapende ut av denne kampen: Overlegen erklærer henne sinnssyk, og beordrer henne overført til asylet Sct. Jørgen. I romanens avslutning, før Kant forlater institusjonen, lar hun sin frustrasjon over professorens behandlingsmetoder få utløp i et brev hvor hun også forsikrer ham om at han vil bli ansvarliggjort for adferden sin når hun er utskrevet fra Sct. Jørgen. Etter å ha undertegnet lovnaden med «Deres oprigtige fiende Else Kant», er kunstneren, som det står i romanens konkluderende setning, «på vejen til sit nye fængsel» (Skram 1895:294).ⁱⁱ

Pontoppidans lesning og romanens foregripelse

At romanene om Else Kants innleggelse og hennes disputt med hospitalets overlege ble lest som nøkkelromaner, styrket tekstens kritiske potensial på utgivelsestidspunktet.

Den danske psykiateren Knud Pontoppidan, som ble forstått som det utilslørte forelegget for romanens professor Hieronimus, var velrennomert, berømt og innflytelsesrik, noe som økte romanenes sprengkraft ytterligere. Tekstene inngikk i en pågående debatt hvor også andre pasienter enn Skram bidro med vitnesbyrd om Pontoppidan. Dette resulterte i at han etter hvert trakk seg fra stillingen sin som overlege på kommunehospitalet. Det er ikke dermed sagt at det skandinaviske publikumet på 1890-tallet har hørt det siste fra ham. Pontoppidan gir nemlig ut et såkalt forsvarsskrift, *6te Afdelings Jammersminde*, i 1897, to år etter at Skrams romaner utkom. I forsvarsskriftet gjør Pontoppidan rede for sitt syn på debatten, og imøtegår på polemisk vis kritikken som har blitt ham til del de siste årene. I tillegg gjør han en slags lesning av *Professor Hieronimus*. Først avviser han at det overhodet eksisterer noen parallell mellom skildringen i romanen og de faktiske forhold: «Jeg benægter endnu engang, at Bogen 'Professor Hieronymus' [*sic!*] indeholder en Skildring af mig og min Afdeling» (Pontoppidan 1897:25). Videre argumenterer han for at Amalie Skram virkelig er sinnssyk, og at *Professor Hieronimus* tjener som et bevis på dette. Han skriver:

Det er en fortræffelig Bog – for hvem der kan læse den. Den giver en naturtro Skildring af, hvorledes et sindssygt Menneskes hadefulde Forbitrelse fordrejer hendes Syn og bibringer hende forvrængede Opfattelser. Det er saa forkært som muligt, at tro, at Hovedpersonen deri har bevaret sin lagttagelsesevne uskadt, saa at hun kan gøre Tingene 'fuldstændig kendte for Læserne'.ⁱⁱⁱ Tværtimod: Hun er ude af Stand til at give en objektiv Fremstilling (Pontoppidan 1897:26).

Hvorvidt noen genuint kan ha trodd at det var en *objektiv* fremstilling Amalie Skram forsøkte å gi i *Professor Hieronimus*, kan vi la ligge her. Det avgjørende i denne sammenhengen er at romanen indirekte kommer en slik tolkning i forkjøpet. En viktig passasje i teksten viser nemlig hvordan professoren leser Kants kunst nettopp som et bevis for hennes antatte sinnssykdom. Forut for denne hendelsen har Kants ektemann oppfordret professoren til å gjøre seg kjent med maleriene hennes, i håp om at overlegen dermed vil få en større forståelse for Kant som pasient. Professoren undersøker Kants kunst, og i den følgende passasjen har kunstneren for første gang spurt professoren om han mener at hun er sinnssyk, hvorpå han svarer med en vurdering av maleriene hennes:

«Jeg har i disse dage gjort bekjendtskab med Deres produktion», sa Hieronimus. «Den interesse for det abnorme, som Deres billeder viser, er ikke tiltalende».

Interesse for det abnorme, tænkte Else. Var det da ikke professorens interesse for det abnorme, som havde skabt hans autoritet og stillet ham på denne plads?
«Deres billeder er for mig et absolut bevis for, at De er abnorm. Ja, jeg går altså ud fra, at De i Deres arbejder har søgt at gjengi Deres eget sjæleliv?»
Else svarte ikke. Bare så på ham.
«Og så det, at De aldrig sover. Det er også et sikkert tegn på sindssyge» (Skram 1895:241).

I forsvarsskriftet avskriver Pontoppidan Skrams institusjonsberetning ved å påstå at den i seg selv er et uttrykk for sinnssykdommen hennes. Men ved å gjøre nettopp det lever han på ufrivillig komisk vis opp til en avgjørende skildring i romanen han avskriver. Og slik styrker han indirekte Skrams institusjonsfortelling som vitnesbyrd fra hennes tid på sjetten avdeling på kommunehospitalet i København, noe som må kunne sies å være det diametralt motsatte av hva Pontoppidan forsøker å oppnå med forsvarsskriftet sitt. Både professor Hieronimus og hans biografiske forelegg, Pontoppidan, forsøker å avskrive kunstneren ved å dømme selve kunsten hennes som abnorm eller sinnssyk, og dette skildres altså i fiktiv form før det inntreffer i det utenomtekstlige.

Skram rokker ved maktbalansen mellom Kant og professoren gjennom utgivelsen av *Professor Hieronimus*, og en av måtene hun gjør dette på, er å sørge for at legens utsagn, motsatt av hva som vanligvis er tilfelle, underordnes pasientens stemme. Dette får en tilleggsdimensjon gjennom at Pontoppidan ender opp med å bekrefte en parallell mellom seg selv og den litterære personen Hieronimus i en tekst som har som formål å avvise nettopp en slik forbindelse. Den ufrivillige bekreftelsen av parallellen mellom Pontoppidan og professoren i Skrams roman gir grunn til å tro at seansen hvor professoren avskriver kunstnerens verk som et tegn på hennes sinnssykdom, er en litterær fremstilling som langt på vei samsvarer med historiske hendelser, samtidig som det ikke svekker *Professor Hieronimus* som roman. Passasjer som denne understreker snarere at verket er mer enn et hevnskrift mot én lege: Det er først og fremst en kompleks litterær tekst som på finurlig vis kommuniserer med konteksten sin.

Pontoppidan bekrefter Skrams beskrivelse i forsvarsskriftet hvis hensikt egentlig er å svekke den. Han prøver å tilnærme seg Skrams kunst for å bevise hennes sinnssykdom, men får ikke anledning til å gjøre det uten at teksten sier ham imot, siden Skram allerede har problematisert denne tilnærmingen i teksten. Her kan vi legge til at en rekke lesere både i Skrams samtid og senere har benyttet romanene til å spekulere i både Kants og Skrams helsetilstand (Bondevik 2010). Vi kan tolke det dit hen at romanen

foregriper og problematiserer også dette, selv om den direkte foregriper akkurat Pontoppidans lesning av den.

Skram-forsker Irene Engelstad har påpekt at Skram ikke «følger opp» konflikten hun tegner opp innledningsvis, hvor Kant reflekterer over vanskelighetene med å imøtekomme kravene til kvinnerollen og samtidig skape kunst (Engelstad 1992). Leser vi sekvensen med tolkningen av Kants kunst metatekstlig, fungerer den imidlertid som en kommentar til dette forholdet, og innvirker også på antakelsen om at Skram forlater problematikken som skisseres opp innledningsvis.

«Den lille novellen om et par sko»

«Den lille novellen om et par sko» har på overflaten lite til felles med *Professor Hieronimus*. Problematiseringen av kunstnergjerningen og den kvinnelige kunstnerens autoritet gjør seg imidlertid gjeldende også i denne teksten, sammen med en selvkomentar til forfatterskapets resepsjon. Novellen er med i *Stoppstedet* fra 1953, men sto først på trykk i *Vinduet* i 1951 (og er datert 1947). I tillegg til å utforme sitt kunstneriske program i novellen problematiserer Nedreaas indirekte mottakelsen av en av hennes mindre populære utgivelser, romanen *De varme hendene*, som kom ut året etter at novellen sto på trykk i *Vinduet*.

I den korte novellen som foregriper denne mottakelsen, møter vi en forfatterspire på en parkbenk idet hun mottar veiledning fra sin venn Dikteren. Han har lest et manuskript hun beskriver som «et lite arbeid jeg hadde gjort, en bagatell» (Nedreaas 1951:344). Dommen hans er at hun har talent, og at hun *kunne* vært dikter, men med innvendingen: «Hele veien er det noe du *synes* og *mener*. Standpunkt. Kjensgjerninger. Akk, disse fortørkede kjensgjerninger» (Nedreaas 1951:344). Forfatterspiren forhindres ifølge Dikteren i å nå sitt potensial fordi hun vil for mye med diktningen sin, og han råder henne til å legge seg på en mer estetiserende linje og omfavne diktningen som en «sjelens musikk», hvor tendens utgjør «skurrende stempelslag i musikken» (Nedreaas 1951:344). Han taler for et «kunst for kunstens skyld»-program som skal få menneskene til å glemme urettferdighet og nød. Hun lykkes ifølge sin veileder med å gjøre skoene i novellen til et bilde på urett og fattigdom – «men *kunst* er det ikke» (Nedreaas 1951:345). Han ber henne (noe kryptisk) om å stikke fingrene i jorden, og forlater henne på benken. Hun forsøker å endre strategi for skrivingen sin, og forsøker å redigere i manuskriptet for å gjøre det mer til et kunstverk enn en anklage, slik han har rådet henne til. Særlig skildringen av skoene vil hun endre til å bli et bilde på ungdom og skjønnhet, heller enn verdens urett.

Omskrivingen går først godt, før hun forstyrres av en eldre herre som setter seg ved siden av henne på benken. Morgenavisen hans, med en forside som forteller om «fiendtlighetene i Indonesia» (Nedreaas 1951:346), forstyrrer skriveflyten hennes, sammen med nyheten om at 22 greske kommunister er dømt til døden. Mannens og avisens nærvær plager henne, og hun setter seg på en annen benk for å få dikte i fred. Denne gangen forstyrres hun imidlertid av en mann som er «fattig i skuldrene», og som raker grusen for løv med en jernrive, med en rytme som tar forfatterspiren «som en ru hånd på ansiktet» (Nedreaas 1951:347). Dette fyller henne med ømhet og varme, men hun forsøker igjen å rette oppmerksomheten sin mot selskapsskoene hun skal skildre. Lyden av selskapsskoene blander seg nå imidlertid «med lyden av arbeidsstøvler, av solide beksømmer, av sandaler og den dempede tyngden av fillete tennissko, de slarket litt på fortåget ved siden av den fine knirkingen av omhyggelige velholdte herresko, de gikk nølende i takt – *holdt!*» (Nedreaas 1951:347). Her ser hun for seg løvrakeren og et knippe andre mennesker hun kjenner fra sin egen tekst og fra aviser, stå oppstilt mot en vegg som om de skal henrettes, i likhet med kommunistene fra avisoverskriften hun har forsøkt å komme vekk fra. På Dikterens befaling stikker hun nå ikke bare fingrene i jorden, men graver begge hendene sine ned i den. Idet hun trekker hendene opp igjen, registrerer hun at de nå er stenket av blod. Og her forlater vi protagonisten.

Som Åsfrid Svensen (2007) har påpekt, skildrer Nedreaas' noveller ofte et sammenstøt mellom to verdener eller motpoler, og det er også tilfelle i denne teksten. Her settes estetikk og politikk opp mot hverandre, og de to formene for diktning uttrykkes gjennom motsetningen mellom selskaps- og arbeidssko, og mellom elfenbenstårnet og forsamlingshuset. Denne dikotomien skildres også gjennom to slags hender: Dikterens hender er blodfattige med tynne fingre, mens protagonisten har varme nyttehender med brede fingre, egnet for å grave i jorden. Dette skal vi se danner en linje til en senere Nedreaas-tekst hvor dikotomien fra novellen utspiller seg, ikke bare i teksten, men like mye i dens resepsjon.

«Den lille novellen om et par sko» blir gjerne forstått som Nedreaas' programerklæring som tendensdikter (Granaas 2008; Jahr 1997; Svensen 2007). Tittelen tatt i betraktning, er det ikke overraskende skoene som har blitt vektlagt i tidligere lesninger av novellen (Paulson 1992). I denne sammenhengen er det imidlertid mer relevant å se på hvordan hendene blir fremstilt i teksten. Vi har allerede sett hvordan de to typene av hender settes opp mot hverandre som uttrykk for to kunstsyn: det

estetiserende, som vektlegger skjønnheten, og tendensen, som setter problemer under debatt. Dikteren påpeker også at protagonistens hender er varme, og spør om de skjelver når hun skriver. Han har på sin side «dikterhender», som er beskrevet som nesten gjennomsiktige, noe som fungerer som et bilde på blodfattig diktning. Bildet av de blodige hendene utgjør også novellens konklusjon, som kan tolkes som en melding om at forfattere som vender seg bort fra urett og nød for å dyrke skjønnheten, har blod på hendene.

Da *Stoppstedet* utkom, fikk både den og «Den lille novellen om et par sko» generelt god kritikk – med noen unntak. Da novellen ble anmeldt i *VG*, ble Nedreaas først trukket frem som en av «våre fineste dikterinner» med psykologisk «intuisjon». Deretter skrev anmelderen Arne Hannevik at «Den lille novellen om et par sko» er samlingens eneste «direkte dårlige» novelle: «Den er proppfull av sosial indignasjon og politisk forkynnertrang» (1953:6). Her blir anmelderen et komisk ekko av novellens dikter, som avskriver politisk diktning tilsynelatende på generelt grunnlag. Vi skal imidlertid se at de lesningene som mest treffende ble beskrevet og problematisert i «Den lille novellen om et par sko», er mottakelsen av «NATO-romanen» *De varme hendene*, som kom ut året etter at novellen ble publisert første gang.^{iv} Flere av disse anmeldelsene er dessuten preget av en viss nedlatenhet, som vi kan kjenne igjen fra veiledningen på benken i novellen.

Resepsjonen av *De varme hendene* og novellens foregripelse

De varme hendene er et kroneksempel på tendensdiktning, forstått som diktning som retter kritisk søkelys mot samfunnsforhold og etterstreber politisk endring. Romanen er videre en treffende påminnelse om at «tendensdiktning» i mange sammenhenger er en noe belastet term (Jahr 1997). Selv om det finnes politisk tankegods i litteratur fra alle epoker, forbindes tendenslitteraturen historisk sett særlig med realismen og naturalismen, og slik står Nedreaas tydelig i tradisjonen etter Skrams forfattergenerasjon. *De varme hendene* er en fremtidsvisjon satt til Norge på femtitallet. Romanen problematiserer det norske NATO-medlemskapet som ble vedtatt i 1949, den omstridte Atlanterhavspakten (A-pakten) og beredskapslovene, og teksten er tydelig preget av å være forfattet under den kalde krigen tidlig på 1950-tallet. Den ble lest som en kommunistisk orientert og karikert tendensroman, og fikk samlet sett kjølig omtale da den utkom, noe som er sjeldent i Nedreaas 'resepsjonshistorie.

Hendene er et kjernemotiv i romanen, et forhold som gjenspeiles i tittelen. I dette universet blir det å ha varme hender et bilde på (etter romanens verdisyn) å ha

prioriteringene i orden, og som Jahr (1997) har påpekt, spiller fremstillingen av hendene til de litterære personene en viktig rolle for vår forståelse av dem.^v Haåndmotivet danner en linje til «Den lille novellen om et par sko». Det er vanlig å lese *De varme hendene* som en tekst hvor Nedreaas lar politikken overstyre estetikken og henfaller til en viss moralisme, og benytte dette som forklaring på hvorfor romanen utgjør en såpass upopulær del av forfatterskapet hennes (Jahr 1997). I denne analysen er det ikke et mål å argumentere mot at tendensen virker på bekostning av den overbevisende menneskeskildringen i denne romanen, kun å vise at Nedreaas problematiserer dette forholdet og denne mottakelsen før romanen overhodet er utgitt.^{vi} Slik leverer novellen en mer treffsikker fremtidsvisjon enn det romanen gjør.

Tilbakemeldingen fra Dikteren i «Den lille novellen om et par sko» kan deles i tre. Først fastslår han at protagonisten har talent, deretter kritiserer han henne for en tendens som overstyrer estetikken, og til sist ber han henne om å foreta en reorientering (å stikke fingrene i jorden). Det er påfallende mange av anmeldelsene av *De varme hendene* som følger dette mønsteret, og som bedømmer utgivelsen mer som et kampskrift enn en roman, eller mer som en anklage enn et kunstverk. Dette er tydelig i samtidsresepsjonen. Noen få eksempler: Under overskriften «Propagandaroman» skrev anmelderen i avisen *Sogn og Fjordane* at «Torborg Nedreaas er ei gåverik forfatterinne, men 'De varme hendene' overtyder ikkje om at ho har nokon politisk givnad. Ein ting viser boka klart, og det er at politikaren Torborg Nedreaas skader diktaren med same namn» (K.K. 1953). I *Bergens Arbeiderblad* kunne man lese at «Nedreaas har tidligere gitt gyldige beviser for at hun er en talentfull forfatterinne, men denne gangen har hun gitt seg i kast med et tema som hun ikke er den rette til å utrede. [...] *De varme hendene* [er] i det store og hele en mislykket politisk roman» (Simonnæs 1953:2). Johan Borgen skrev følgende om romanen: «Det er en virkelig konflikt for den kunstner som føler kallet til å si sin samtid alt, istedenfor å skjenke stoffet til etterslekten i slepen artistisk utforming» (Borgen 1952:8). Også blant de mer positive anmeldelsene opprettholdes motsetningen mellom estetikk og politikk. I *Arbeiderbladet* sto det for eksempel: «All den politiske diletantismen i *De varme hendene* kan likevel ikke helt skjule Torborg Nedreaas 'ekte dikteriske talent» (Solumsmoen 1952:14). I *Stavanger Aftenblad* ble boken kalt mer «kampskrift enn roman» og «mer et vekkerop enn en funksjon av kunstnerisk virksomhet», noe som minner om novellens dikotomi mellom «anklage» og «kunstverk» (Hidle 1952:3).

Dette bildet har vært typisk for resepsjonen av *De varme hendene*. Alf Larsen omtalte Nedreaas som «den siste store iblandt oss». Like etter skriver han imidlertid om hvordan «det politiske hat nesten alltid setter en svart flekk på kunstverket», og at Nedreaas eksemplifiserer dette med *De varme hendene*, som omtales som «gresselig», og som et utslag av at «[k]unstneren og politikeren [...] danner en åndelig og litterær schizofreni» (Larsen 1965:4). Det samme har vært tilfelle i oppsummeringer når Nedreaas har fylt runde år. Da hun fylte femti, ble hun i *Bergens Arbeiderblad* omtalt som «forfatterinne [med] et særpreget talent», før vi like etter kan lese at *De varme hendene* er «et komplett bomskudd», og at «en politisk roman skrevet ut fra en fanatisme, [aldri kan] bli kunstnerisk vellykket». Til slutt står det at vi likevel kan vente oss meget av forfatteren (O.S. 1956:3). På 70-årsdagen i 1976 publiserte *Nationen* en kronikk som hyllet Nedreaas 'litterære produksjon og talent. Mot slutten kan vi lese om *De varme hendene* at det er «en håpløs bok, ingen realitet. [...] Hun skriver om Nato, om kommunister og fingerte attentat mot ledende politikere. Men alt er tøv. 'De varme hendene' er ikke Torborg Nedreaas» (Nord 1976:3).

Mange av disse lesningene fungerer som et ekko av situasjonen på benken i «Den lille novellen om et par sko». I en rekke av dem settes det opp et skille mellom politikk og estetikk, og dessuten et skille mellom forfatteren og politikeren Torborg Nedreaas, som minner om det berømte og utskjelte skillet som har blitt Knut Hamsun til del, og som Nedreaas motsatte seg. I 1976 skrev hun: «At en hel del mennesker som setter pris på det jeg har skrevet, gjerne og i den beste mening vil frita forfatterinnen Torborg Nedreaas fra mennesket og kommunisten av samme navn, skal jeg ikke se bort fra. Disse må jeg bedrøve med at de tar sørgelig feil» (Nedreaas 1976:5). Hensikten med denne resepsjonsgjennomgangen er imidlertid ikke å argumentere for at disse lesningene ikke kan forsvares, kun at forfatterskapet på forhånd målbærer en protest mot disse tolkningene.

«Den lille novellen om et par sko» presenterer en ung forfatter for leseren som til slutt – kan vi anta – velger å følge sin egen kurs og overbevisning, også om det innebærer å støte fra seg leserne. Det er det vi ser utspille seg med utgivelsen og mottakelsen av *De varme hendene*. Siden håndmotivet er så fremtredende i «Den lille novellen om et par sko», kan det tolkes som et problematiserende fortegn for lesninger av *De varme hendene*. Det er likevel viktig å understreke at Nedreaas 'forfatterskap som helhet ikke er preget av politisk moralisme, men av menneskelig innsikt i kombinasjon med politisk engasjement.

Dette gjelder også etter utgivelsen av *De varme hendene*, for eksempel i *Musikk fra en blå brønn* fra 1960. Stiltonen i «Den lille novellen om et par sko» understreker denne dobbeltheten, fordi den nettopp ikke er utformet som en ren anklage uten estetisk overskudd – her opptrer musikken og stempelslagene i kombinasjon med hverandre. Når novellen er så velegnet til å problematisere lesningene som mente at Nedreaas ikke burde beskjeftige seg med tendenslitteratur, er det fordi den tydelig demonstrerer at hun mestrer en slik balanse, selv om *De varme hendene* kanskje ikke er det fremste eksemplet på det.

Feillesningens foregripelse

De to kunstneriske tilblivelsessituasjonene i *Professor Hieronimus* og «Den lille novellen om et par sko» har en del til felles: De to kunstnerne har tendensen og forbitrelsen som utgangspunkt, men omkostningene som følger en slik praksis, gjør at de vurderer en «behagende» utvei – for så å velge denne bort likevel. Når Nedreaas' protagonist forsøker å skrive skjønt og behagende, konfronteres hun med å ha vendt seg bort fra verdens urett. Else Kants utgangspunkt er at hun vil provosere og opprøre, men den kunstneriske sperren drar henne mot den tekkelige kunsten som en mulig løsning på både den kunstneriske og den personlige krisen. Hun påstår at å gi opp malingen fullstendig ville kunne bety «tilfredshed for hende selv og velvære for hendes kjære» (Skram 1895:2). I sin frustrasjon over alle disse dårlige løsningene på situasjonen konkluderer hun med skramsk svart humor at «Paulus hadde evindelighet, da han forbød kvinder at optræde offentlig» (Skram 1895:2), noe som kan leses som en kritikk av forholdene hun er underlagt som (kvinnelig) kunstner. I siste instans avviser hun likevel denne «behagende» løsningen, fordi driften mot hennes kunstneriske program tross alt er sterk nok til at den ser ut til å overstyre godene ved en slik utvei. Mot slutten av romanen begynner hun også å skrive om Hieronimus, selv om hun på dette tidspunktet vet at ikke å tekkes ham vil ha alvorlige konsekvenser. En lignende utvikling kan vi spore hos Nedreaas' forfatterspire. Motpolen til forbitrelsens kunst fremstilles i begges tilfelle som en forståelig, men skadelig fristelse som bør unngås.

I *The Madwoman in the Attic* diskuterer Gilbert og Gubar hvordan kvinnelige forfattere til ulike tider har protestert mot og håndtert vilkårene de er underlagt. I denne diskusjonen bygger de videre på teorien om innflytelses- eller påvirkningsangst, slik den defineres av Bloom. I *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973) skriver Bloom om hvordan litteraturhistorien preges av forfattere som forsøker å overgå sine forgjengere

gjennom «fadermord» for å etablere sin egen status i den litterære kanon. Feillesningen står sentralt i Blooms forståelse av den litterære kanon, og vi feilleser, mener han, når vi tillegger verket eller forfatteren intensjoner de ikke har (Bloom 1997:30). En feillesning er ikke ensbetydende med en *svak* lesning, ifølge Bloom, siden det dreier seg om å tillegge verket mening (Bloom 2003). Han forstår litteraturhistorien som en vedvarende ødipal kamp mellom fedre og sønner, hvor fedrene kontinuerlig feilleses av sine etterkommere. Heller enn å forkaste Blooms mannsdominerte kanonlesning som sexistisk, forstår Gilbert og Gubar den som et deskriptivt bilde på hvor maskulin den litterære kanon historisk sett har vært. Videre spør de hvordan den kvinnelige forfatteren overhodet kan eksistere i et slikt mønster, og gir slik sin egen, feministiske forståelse av feillesning og innflytelsesangst.

I kapitlet «The Infection in the Sentence» beskriver Gilbert og Gubar kvinnelige forfatteres streben etter å få definere seg selv i opposisjon til, ikke faderlige forgjengere, men heller til sosialiserte feillesninger av litteraturen deres. Der mannlige forfatteres tilblivelsesprosess i litteraturhistorien ofte tar form som et slikt fadermord, hvor den mannlige forfatteren bevisst «feilleser» sine litterære (mannlige) forgjengere, er forholdene annerledes for den kvinnelige forfatteren, som så lenge har vært utestengt fra denne tradisjonen. I stedet, skriver Gilbert og Gubar, må hun kjempe mot andres lesninger av *henne*:

Unlike her male counterpart, [...] the female artist must first struggle against the effects of a socialization which makes conflict with the will of her (male) precursors seem inexpressibly absurd, futile, or even [...] self-annihilating. And just as the male artist's struggle against his precursor takes the form of what Bloom calls revisionary [...] misreadings, so the female writer's battle for self-creation involves her in a revisionary process. Her battle, however, is not against her (male) precursor's reading of the world but against his reading of *her*. In order to define herself as an author she must redefine the terms of her socialization (Gilbert & Gubar 2004:49).

I mangel på (spille)rom i den litterære kanon vil den kvinnelige forfatteren ifølge Gilbert og Gubar både lide under en radikal angst for manglende kunstnerisk skaperkraft, og trues av feillesninger til det punktet hvor rammene faktisk er for trange til at hun skape kunst på samme måte som menn kan – i det minste før hun kan omforhandle sin kunstneriske oppdragelse. De foregripelsene av feillesningene som Nedreaas og Skram,

intendert eller ikke, foretar i tekstene sine, fungerer som et ledd i en slik omdefinering av deres vilkår som forfattere.

Ifølge Gilbert og Gubar er de kvinnelige forfatterens litteraturhistorie, både i det nittende århundre og fremover, preget av kampen mot å forkrøples av de snevre mulighetsrommene de tildeles av en patriarkalsk litterær kultur. Dette inkluderer hvordan kvinnelige forfatterskap leses og analyseres, og Skram og Nedreaas kan sies å problematisere dette i *Professor Hieronimus* og «Den lille novellen om et par sko». Speilingene de skildrer i tekstene sine, gjelder dermed både forfatterpersonaene og lesningene av dem. Gilbert og Gubar spør hvilke strategier den kvinnelige forfatteren har utviklet for å bryte ut av, eller i det minste utvide, disse rommene, og disse metatekstlige problematiseringene kan sies å utgjøre en slik strategi.

At Skram og Nedreaas begge kan tjene som eksempler på slike strategier i disse tekstene, betyr ikke at tekstene målbærer noe felles budskap. Det betyr heller ikke at måtene de «feilleses» på, er like, eller at belegget for kritikken de mottar, er det. De kan imidlertid leses i lys av hverandre i kraft av at de begge eksemplifiserer Gilbert og Gubars beskrivelse av den kvinnelige forfatterens fluktmuligheter i en patriarkalsk litterær tradisjon, og slik blir de begge bidragsyttere til en spesifikt kvinnelig kanon på norsk jord. I dette demonstrerer Skram og Nedreaas at selv om de vanskelig kunne kontrollere den tidvis reduktive resepsjonen av sin litterære produksjon, viser de til gjengjeld en bemerkelsesverdig innsikt i den. I den grad Nedreaas' begeistring for Skram (som ble sitert innledningsvis) har satt spor i Nedreaas' litteratur, har denne påvirkningen ikke vært av hemmende eller tyngende art. Det ser heller ut som at Amalie Skrams skildring av en mannlig autoritetsfigur som innsnevrer og diagnostiserer kvinnens kunst, har utgjort en strategi som en etterkommer som Torborg Nedreaas har kunnet gjøre bruk av og spille videre på.

Litteratur:

- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence: A theory of poetry*: Oxford University Press, USA.
- Bloom, H. (2003). *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press.
- Bondevik, H. (2010). Who's Afraid of Amalie Skram? Hysteria and Rebellion in Amalie Skram's Novels of Mental Hospitals. I *Illness in Context* (s. 181-197): Brill Rodopi.
- Borgen, J. (1952, 15.11.1952). For fred og kjærlighet, *Dagbladet*.
- Engelstad, I. (1992). *Sammenbrudd og gjennombrudd: Amalie Skrams romaner om ekteskap og sinnssykdom* (bd. 850): Pax.
- Eriksen, H. (1979). *Nedreaas*. Oslo: Aschehoug.
- Gilbert, S. & Gubar, S. (2004). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Second edition). Yale University Press.
- Granaas, R. C. (2008). Det fremmede i Torborg Nedreaas tidlige noveller. *Edda*, 108(1), 18-31.
- Grøgaard, J. F. (1976). Samtale med Torborg Nedreaas. I B. Modal (Red.), *Nordens svale. Festskrift til Torborg Nedreaas på 70-årsdagen*. Oslo: Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Hannevik, A. (1953, 07.12.1953). Drømmen og virkeligheten, *VG*.
- Hidle, G. S. (1952, 11.12.1952). Roman som kampskrift, *Stavanger Aftenblad*.
- Jahr, I. (1997). *Samfunnskritikk og moralisering: implisitt og eksplisitt tendens i sentrale deler av Torborg Nedreaas' forfatterskap*. Oslo: Novus forl.
- K.K. (1953, 09.03.53). Propagandaroman, *Sogn og Fjordane*.
- Kastborg, W. (1976). Torborg Nedreaas. Intervju ved Willy Kastborg. I B. Modal (Red.), *Nordens svale. Festskrift til Torborg Nedreaas på 70-årsdagen*. Oslo: Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Langås, U. (2004). *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*: Fagbokforlaget.
- Larsen, A. (1965, 04.12.1965). Torborg Nedreaas, *Frisprog*.
- Nedreaas, T. (1951). Den lille novellen om et par sko. I N. Stang (Red.), *Vinduet. Gyldendals tidsskrift for litteratur* (bd. 5). Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Nedreaas, T. (1973). *Reflekser i et trylleglass. Møte med forfatteren Torborg Nedreaas*. . <https://tv.nrk.no/serie/forfatterportrett/1974/FOLA04007173>.
- Nedreaas, T. (1976, 17.12.1976). De elskverdige misforståelser, *Morgenbladet*
- Nedreaas, T. & Modal, B. (1976). *Nordens svale : festskrift til Torborg Nedreaas på 70-årsdagen 13. nov. 1976*. Oslo: Aschehoug.
- Nord, R. W. (1976, 17.11.1976). Torborg Nedreaas 70 år, *Nationen*.
- O.S. (1956, 13.11.1956). Torborg Nedreaas 50 år, *Bergens Arbeiderblad*.
- Paulson, S. J. (1992). The transformation of a Pair of Shoes. *Edda (trykt utg.) : nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 2, 179-186.
- Pontoppidan, K. (1897). *6te Afdelings Jammersminde* (bd. Tredie oplag). København: Th. Linds efterfølger (Eckhardt & Frandsen).
- Ramberg, Ingri Løkholm (2022). *Imot institusjonen. En analyse av Amalie Skrams Professor Hieronimus og På Sct. Jørgen (1895) og Knut Hamsuns Paa gjengrodde Stier (1949)*. Doktorgradsavhandling, UiT – Norges arktiske universitet.
- Simonnæs, O. (1953, 21.01.1953). Politisk roman av Torborg Nedreaas, *Bergens Arbeiderblad*.
- Skram, A. (1895). *Professor Hieronimus*. København: Gyldendal.
- Solumsmoen, O. (1952, 13.12.1952). Varme hender og omtåket hjerne, *Arbeiderbladet*.

Svensen, Å. (2007). *De ti sannheter : mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden* (Skriftserie (Landslaget for norskundervisning : trykt utg.), bd. nr. 170). Bergen: Fagbokforl.

Tiberg, A. (1910). *Amalie Skram som kunstner og menneske*. Kristiania: Aschehoug.

ⁱ Delen av kapitlet som omhandler *Professor Hieronimus*, overlapper med en diskusjon i min PhD-avhandling, *Imot institusjonen. En analyse av Amalie Skrams Professor Hieronimus og På Sct. Jørgen (1895) og -Knut Hamsuns Paa gjengrodde Stier (1949)* (Ramberg 2022).

ⁱⁱ Denne romanen følges opp av *På Sct. Jørgen*, som utkommer samme år, og som skildrer Kants korte opphold på sinnssykehospital. Hun blir raskt friskmeldt og utskrevet fra denne institusjonen, uten at det letter besettelsen hennes av sin *oppriktige fiende*. Denne analysen behandler den første av romanene.

ⁱⁱⁱ Her siterer Pontoppidan en panegyrisk omtale som Edvard Brandes skrev av *Professor Hieronimus i Politiken*.

^{iv} Novellen ble kjent for et større publikum med utgivelsen av *Stoppstedet*, som kommer ut året *etter De varme hendene*. Slik kan den for publikum ha fremstått som en kommentar til mottakelsen av «NATO-romanen», men novellen ble altså publisert først.

^v Romanens handling er lagt til Oslo, noen år frem i tid, hvor de fleste borgerne er desillusjonerte, kriserammede og angstpregede, deriblant protagonisten, den tvilende sosialdemokraten og journalisten Magne Berg. Nordmennesenes hverdag er preget av opprustning, inntoget av amerikanske styrker, frykten for en ny verdenskrig og hat mot kommunismen. Kommunistene kjemper imot utviklingen, og romanen skildrer en gryende politisk oppvåkning og vilje til kamp blant befolkningen. Magne Berg utvikler seg fra å være en sosialdemokratisk tviler som ikke har sett noen annen utvei enn motvillig å støtte et regime han egentlig har mistet troen på, til å bli en kampklar kommunist med tro på motstandskampen, selv om dette koster ham både jobben og ekteskapet.

^{vi} Nedreaas oppga selv i andreutgavens forord at romanen er forfattet med en følelse av hast, og at «tidsfaktoren kom til å spille en større rolle [...] enn de krav til litterær og stilmessig avsliping, som jeg ellers har kjent som en selvfølge». Hun fastholdt like fullt romanens beklagelige aktualitet 20 år etter at den ble utgitt, og ser ellers ikke ut til å dele oppfatningen mange kritikere hadde om at romanen er svak litterært sett – Nedreaas protesterte slik også eksplisitt mot den kategoriske avvisningen av romanens estetiske kvaliteter (Nedreaas & Modal 1976:127).