

Kvinner, krig og kjærlighet. Torborg Nedreaas' novellesamling *Bak skapet står øksen* (1945) i lys av *film noir*

Women, war and love. Torborg Nedreaas's collection of short stories *Bak skapet står øksen* (1945) and film noir

Christine Hamm

Professor i nordisk litteratur ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen.

Hamm har gitt ut *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams ekteskapsromaner* (2006) og *Foreldre i det moderne.*

Sigrid Undsets forfatterskap og moderskapets grammatikk (2013). Hun har også vært medredaktør for antologier som *Tekster på tvers. Queer-inspirerte lesninger* (2008), *Hva er arbeiderlitteratur? Begrepsbruk, kartlegging og forskningstradisjon* (2017) og *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier* (2017).

christine.hamm@lle.uib.no

Sammendrag

Torborg Nedreaas' novellesamling *Bak skapet står øksen* (1945) skildrer forholdene i Norge under den tyske okkupasjonen (1940–45). Denne artikkelen viser at stilen i novellesamlingen ligner på den som utmerker samtidens *film noir* og at Nedreaas trenger den gåtefulle estetikken for å fange krigstidens erfaring. Krigshendelsene vanskeliggjør ekteskapeleg liv, seksuelt begjær og tradisjonelle familieforhold, og de tvinger frem en fundamental tvil på alle og alt. Det resulterer i et estetisk uttrykk preget av skeive kameravinkler og mørke rom i film, og skiftende fortellerperspektiver og skildringer av landskap i tåke hos Nedreaas. Å lese *Bak skapet står øksen* sammen med *film noir* øker vår forståelse av den skeptisismen som truer hverdagen i Nedreaas' tidlige noveller. Samtidig blir det tydelig at novellene inneholder alternative tolkninger av kvinneskikkelser som i *noir*-filmene har blitt til de mye omdiskuterte *femmes fatales*.

Nøkkelord

Torborg Nedreaas, krigsnoveller, litterær stil, *film noir*, *femme fatale*

Abstract

Torborg Nedreaas' first collection of short stories, *Bak skapet står øksen* (1945), deals with the situation in Norway during the German occupation (1940–45). This article shows that the literary style Nedreaas develops in that book should be compared to the characteristic style of the contemporary *film noir*. I argue that Nedreaas needs the aesthetics of mystery in order to grasp tragic destinies that she sees as typical of her time. Nedreaas shows how wartime conditions make ordinary life difficult, and that this affects the relationship between spouses, sexual encounters and family affairs. Everyone becomes suspicious of their surroundings and the people they live with. The result is an aesthetic expression dominated by odd camera angles and dark rooms in film and the use of shifting narrative perspectives and descriptions of foggy landscapes in literary texts. Looking at Nedreaas's stories from the perspective of *film noir* enhances our understanding of the skepticism described in her work. At the same time, it becomes clear that her short stories contain pictures of female protagonists that differ from the *femmes fatales* typical of *film noir*.

Keywords

Torborg Nedreaas, war stories, literary style, *film noir*, *femme fatale*

Den norske forfatteren Torborg Nedreaas (1906–1987) er mest kjent for fortellingene om Herdis, som er trykt i novellesamlingene *Trylleglasset* (1950) og *Stoppstedet* (1953), og i romanene *Musikk fra en blå brønn* (1960) og *Ved neste nymåne* (1971). Herdis-bøkene skildrer en ungs utvikling til kvinne og kunstner, men inneholder også blikk på et nabolag (lett gjenkjennelig som bydelen Møhlenpris i Bergen), med interesse for sosiale forskjeller, kvinners lengsler og menns ensomhet. Bøkene er blitt rost for en innlevende, men tradisjonell realistisk skrivemåte.¹

Mindre kjent er Nedreaas' øvrige forfatterskap. I krigsårene flyttet hun til Stord, sammen med sine to sønner og sin mor, som var halvt jøde.² Hun livnærte seg med å skrive kjærlighetsfortellinger for ukeblader som *Magasinet* og *Allers*, men forfattet også en rekke skildringer av det okkuperte Norge.³ Disse ble trykt i novellesamlingen *Bak skapet står øksen* (1945) og regnes som hennes egentlige litterære debut.⁴ I 1947 kom romanen *Av måneskinn gror det ingenting*, der hun skildrer arbeiderklassekvinnens erotiske lengsler, men også det presset kvinnene føler for å måtte utføre abort. Igjen er det realismen i de groteske abortskildringene som fikk oppmerksomhet.⁵ Ikke minst blir Nedreaas' politiske engasjement tydelig i denne romanen. Hun regnet seg hele livet som kommunist. Romanen *De varme hendene* (1952) inneholder en krass kritikk av Norges medlemskap i NATO. Denne antiamerikanske teksten er blitt kritisert for å være en tendensroman med liten kunstnerisk verdi.⁶

I min tilnærming til Nedreaas' forfatterskap forlater jeg fokuset på realismen som sjanget og vektleggingen av det sosialkritiske og politiske perspektivet. I stedet vil jeg rette blikket mot Nedreaas' stilistisk sett markante skildringer fra krigen som er samlet i *Bak skapet står øksen* (1945). Jeg observerer i første omgang at fortellingenes stil minner sterkt om det gåtefulle uttrykket i samtidens *film noir*. At stilen var spesiell ble understreket allerede i de første, positive anmeldelsene i samtiden. De understreker at Nedreaas klarte å skape en stemning av uhygge, mens hun viste frem kvinners skjebne i en krigssituasjon (se Gjesdahl og Houms anmeldelser trykt i Undhjem og Wilhelmsen 1988). Men hvor kommer behovet for denne spesielle estetikken fra? Hvorfor utvikler filmen i Amerika, men også Nedreaas i Norge en gåtefull estetikk i krigsårene?

Nedreaas hadde neppe sett noen eksempler på *film noir* under okkupasjonen, selv om hun tydeligvis hadde gått en del på kino før krigen.⁷ At hun bidrar til *noir*-tradisjonen kan

1. Se for eksempel Per Thomas Andersen i *Norsk litteraturhistorie* (2001, 461). I *Norsk litteratur i tusen år* (Fidjestøl et al.) heter det at «Forteljemåten til Nedreaas verkar enkel, men har sin poetiske styrke i det å få sagt mykje med tilsynelatande små verkemiddel» (2. utgave, 1998, 571).
2. Den jødiske familiebakgrunnen preget Nedreaas' forfatterskap. Nylig tolket Torill Steinfeld romanene *Musikk fra en blå brønn* og *Ved neste nymåne* som et svar på den antisemittiske bølgen vinteren 1959–1960 (Steinfeld 2019).
3. De beste av ukebladnovellene ga Nedreaas ut i samlingen *Før det ringer tredje gang* (1945). Se også Åsfrid Svenssens biografiske oversikt (Svensen 2007, 12).
4. At Nedreaas selv betraktet *Bak skapet står øksen* som sitt egentlige debutverk, blir tydelig gjennom det at hun utgir denne samlingen som Torborg Nedreaas. Ukebladnovellene var publisert under navnet Tob Kieding (med forkortet fornavn og navnet hun hadde som gift). Vurderingen av *Bak skapet står øksen* som «egentlig debut» ble også bekreftet av forlaget Aschehoug, som i 1982 ga ut en utgave av *Samlede verker* som begynner med nettopp *Bak skapet står øksen* (Svensen 2007, 12 og Fidjestøl et al. 1998, 552).
5. Sist ble realismen i denne romanen utforsket av Grethe Fatima Syéd i artikkelen «Reflektert realisme. Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting* og Tomas Espedals selvfiksjon» (Syéd 2016). Selv har jeg argumentert for at romanen er preget av en melodramatisk modus som skyldes arbeiderkvinnens fortvilte forsøk på å kreve retten til egne moralske vurderinger (Hamm 2016).
6. Se diskusjonen hos Jahr (1997, 15–17). Willy Dahl og Eiliv Eide poengterer i *Norges litteraturhistorie* at romanen på 1970-tallet fikk fornyet oppmerksomhet (Beyer 1991, 88).
7. Det finnes omtaler i fortellingene hennes som tyder på at det å gå på kino var en del av hverdagen også i krigstiden. For eksempel dukker det opp en «kinomekaniker» i novellen «Jeg skal ha revansje» i *Bak skapet står øksen*. Men senest fra 30. april 1941, da det kom en forordning fra det nazifiserte Statens filmdirektorat, var det nærmest umulig å vise amerikanske spillefilmer på norske kinoer. De amerikanske filmene ble tilgjengelige for et europeisk publikum først etter krigen. Det viser også den første lengre studien om *film noir*, Raymond Borde og Etienne Chaumetons franske utgivelse *Panorama du film noir américain 1941–1953* fra 1955.

med andre ord ikke forklares som en lek med en populær sjanger – det ville uansett være kronologisk misvisende. Faktum er nemlig at hun utarbeidet en «mørk stil» på egen hånd, og at hun slik på sin måte bidro til en internasjonal kulturhistorisk utvikling. Dette har imidlertid forskningen på novellesamlingen så langt oversett, når den heller har konsentrert seg om hvordan det fremmede hos Nedreaas kan tolkes som en tidlig fremstilling av en senmoderne identitetsproblematikk.⁸ Jeg mener at det er mer nærliggende, og kronologisk eller historisk mer korrekt, å tolke Nedreaas' estetikk som en parallell til samtidens *film noir*.⁹

I det følgende argumenterer jeg for at det er den eksistensielle problematikken som Nedreaas er opptatt av under og rett etter krigen, som framkaller en skrivemåte der mørke rom, enslige lypærere og stemmer uten kropper dominerer settingen. Krigen og okkupasjonen lærer alle å mistro alle, din neste kan være fiende eller spion, uskyldig barn eller skadelig fristerinne. Krigen underminerer tilliten mellom menneskene så fundamentalt at de leders inn i en dypt skeptisk holdning til andre og verden. Denne fundamentale mistroen ytrer seg i beskrivelser som skaper bilder av rom fulle av røyk og landskap lagt i tåke. Belysningen er dårlig og konturene går i oppløsning. Trusselen mot den etablerte hverdagen kommer også frem i skildringer av klagende toner fra båter, skumle lyder som rasling av skipskjeder og monotone bølgeskulp. Nedreaas maner frem en verden som visuelt og auditivt minner om den filmpublikumet forholder seg til i *film noir*. Hun gir leseren det Elisabeth Bronfen i en artikkel om *film noir* kaller for «the sense of a paranoid world» (Bronfen 2004, 35).

Min lesning av Nedreaas' noveller ut fra et blikk på film vektlegger hvordan *noir*-stilen gir uttrykk for krigserfaringen, særlig den skeptiske holdningen overfor andre mennesker. Men Nedreaas er også opptatt av å undersøke muligheten for forståelse og kjærlighet i en verden full av mistanke, tvil og desperasjon. Filmforskere har i stor grad utarbeidet hvordan tendensen til å se kvinner som *femmes fatales* i hvert tilfelle resulterer fra en manns ønske om å legge skylden for det tragiske på andre, slik at han kan unndra seg ansvaret for hendelsene han er involvert i. Men ikke alle menn er slik. Når Nedreaas skaper helter som Torbjørn i novellen «Stikk imot østavinden», så tegner hun et annet bilde av forholdet mellom kjønnene enn det som dominerer *film noir*. Nedreaas' fortellinger kan nærmest leses som en feministisk variasjon over *noir*-sjangeren, når hun ikke støtter opp om dens kanskje mest problematiske skikkelse, nemlig *femme fatale*. Den fatale kvinnen er en skikkelse som gjerne ble tolket som et uttrykk for og som et svar på krigstidens endring av kvinnerollen. Hos Nedreaas er denne kvinneskikkelsen en figur som «tyskertøsene» diskuteres opp mot, som vi skal se.

Film noir: en omdiskutert sjanger

Som eksempel på *film noir*-estetikken som jeg mener preger hele Nedreaas' debutsamling, tjener åpningen av den andre novellen i *Bak skapet står øksen*, «Stikk imot østavinden». Der

8. Mens forskere som Inger Jahr (1997) og Hege Eriksen (1979) poengterer Nedreaas' realistiske skildring av «tyskertøsene» og krigsårenes hverdag i debutsamlingen, observerer Åsfrid Svensen (2007) og Christina Granaas (2008) en generell erfaringen av det fremmede i Nedreaas' noveller. Granaas understreker særlig en indre fremmedfølelse hos det enkelte individet, som hun i likhet med Svensen leser i lys av Anthony Giddens og Zygmunt Bauman (Granaas 2008, 25).

9. Jeg er ikke den eneste litteraturforskeren som har blitt oppmerksom på denne parallellen mellom Nedreaas' tekster og samtidens *film noir*. Unni Langås observerer at *Av måneskinn gror det ingenting* er «en mørk fortelling om dystre handlinger på den andre siden av loven». Langås hevder imidlertid feilaktig at *film noir* «hadde sin glanstid på 1930- og 40-tallet» (Langås 2013, 125), men det var snarere ti år senere. Nedreaas var ikke inspirert av *film noir*, men utarbeidet en lignende estetikk helt på egenhånd.

finnes det følgende beskrivelse av ekspedisjonen ved ferjeterminalen i Dagfinnsvik (som ligner ferjekaien i Kårevik på Stord, der Nedreaas oppholdt seg i krigsårene):

Det hastet folk ut og inn, de ramlet med kasser eller hva det var, med koffertar og sekker. Noen ganger snakket de, ropte til hverandre. Men østavinden kuttet stemmene tvert av, de virket uvirkelige og løsrevet som drømmene. En søvnnig pære lyste tåket midt i skuret, den gav fra seg en matt lysrøyk som fikk menneskene som beveget seg til å se ut som gjenferd, og rundt omkring var det mørkt. Noen ganger husket jeg ikke hvor jeg var, eller hvorfor, og det var godt, nesten som søvn. (1945, 16–17)¹⁰

Den kvinnelige jeg-fortellerens blikk sveiper rundt i lokalet, som er dårlig opplyst av en «søvnig» pære, slik at konturene blir uklare og «tåket». Det kan sammenlignes med blikket fra kameranlinen, som også observerer og presenterer på en spesiell måte. I Nedreaas' tekst er det uklart hvem som kommer og går, fordi man ikke kan oppfatte ansiktene og identiteten til menneskene, ja, de ligner på gjenferd. Hele scenen er drømmeaktig, fordi den oppleves som ute av sammenheng, og hendelsene beskrives som utenfor kontroll. Kvinnen som betrakter bevegelsene og omgivelsene, er som en drømmende festet til en tilstand der hun ikke kan handle. Senere forsøker hun å komme seg ut av ekspedisjonslokalet, men oppdager at «ute var det mørkt som i en sekk» (17).

Beskrivelsen den kvinnelige jeg-fortelleren gir av omgivelsene, inneholder en rekke elementer som har blitt påpekt som typiske for *film noir*-sjangeren. Mange av scenene som filmer i denne sjangeren viser fram, foregår om natten. Lerretet er nesten svart, visuelt er bildene ellers preget av skygger og kontraster, skjeve kameravinkler og klaustrofobiske rom. Fortellingen kretser gjerne om en gåte, inneholder tilbakeblikk på fortiden og skaper en skjebnetung stemning.¹¹ Filmforskere har tradisjonelt satt denne stilen i sammenheng med den amerikanske samtiden – det skjebnetunge ved plottet og det dystre i fremtoningen ble tolket som et kunstnerisk svar på desillusjonen og oppløsningen av den etablerte verdensorden som preget tiden (Spicer 2002, 19).¹²

I den første viktige og samtidige studien av *film noir*, *Panorama du film noir américain 1941–1953*, skriver Raymond Borde og Étienne Chaumeton i 1955 at *film noir* fremprovokerer forvirring hos tilskuerne, for å skape tvil om klare moralske distinksjoner:

The cinema public was habituated to certain conventions: a logic to the action, a clear distinction between good and evil, well-defined characters, clear motives, scenes more spectacular than genuinely brutal, an exquisitely feminine heroine, and an upright hero. [...] As things stand, though, the public is offered a highly sympathetic image of the criminal milieu, of attractive killers, dubious policemen. Good and evil often rub shoulders to the point of merging into one another. [...] The first of those frames of reference, moral fictions, is blurred. (Borde and Chaumeton 2002, 12)

En slik usikkerhet om hvem den andre er, og hva slags moralsk posisjon han eller hun inntar, finnes også i Nedreaas' fortellinger om krigen. I krigen var de nærmeste ikke lenger bare de nærmeste, men mulige kollaboratører, spioner, medløpere eller også motstandsfolk. Av frykt for å bli oppdaget eller å skulle være en fare for familien, måtte man holde tett. De som bodde under samme tak visste ikke om de andres hemmelige handlinger. Derfor gikk man rundt og lurte på hva den andre drev med, og ble mistenksom overfor det meste. Novellen

10. Jeg benytter meg av den første utgaven, som kom ut ved Aschehoug forlag i 1945. Alle sidetall etter sitater fra Nedreaas' noveller viser til denne utgaven.

11. Gunnar Iversen skriver slik i kapittelet «Noir-filmens stiltrekk» at «[b]ruken av skygger og mørke, tilbakeblikk og fortellerstemme, forsterker noir-filmens følelse av håpløshet, fremmedgjøring og ensomhet» (Iversen 1996, 10).

12. Andre har forklart den mer direkte som et resultat av krigen. Sheri Chinen Biesen nevner blant annet det faktum at filmer etter det japanske angrepet på Pearl Harbour i 1941 måtte produseres i mørklagte byer (2005).

«Kruttrøyk» i *Bak skapet står øksen* viser dette eksemplarisk frem. Der anklager moren bitert sønnen sin for å rangle ute om natten med tyskerne, mens han egentlig er motstandsmann. Erkjennelsen av sønnens egentlige handlinger kommer som et sjokk, da Gestapo dukker opp i leiligheten og sønnen tar sitt eget liv heller enn å bli tatt med av okkupasjonsmakten.

Å oppdage at den andre ikke var den man trodde han var, eller at konen flørtet med tyske soldater bak ryggen til ektemannen, skaket den hverdagslige tilliten til andre. Man gikk spent og skeptisk gjennom livet, noe som samtidig skapte et behov for nettopp anerkjennelse. Man utviklet et voldsomt begjær etter kjærlighetsfortellinger som kunne bekrefte at den store pasjonen likevel overvant den største avstanden mellom mennesker. Dette begjæret blir likevel ikke innfridd, paret i *noir*-filmen blir ikke lykkelig.

I en kommentar til Billy Wilders klassiske *noir*-film *Double Indemnity* fra 1944 hevder Gunnar Iversen at lyssettingen understreker tilskuernes og den mannlige protagonists voksende tvil på Barbara Stanwyck-skikkelsen Phyllis:

Samtidig deler lysets diagonale linje både henne og bildet i to, og halve hodet hennes legges dermed i mørk skygge. Lyssettingen forsterker her vår følelse av at hun ikke forteller den hele og fulle sannheten. Hun er «dobbel», og har en skyggeside som ennå ikke har blitt synlig. Vi klarer dermed ikke helt å tro på hennes fortelling, og aner at heller ikke Neff gjør det. (Iversen 1996, 33)

Usikkerheten om samtalepartnerens egentlige motiver preger ikke bare denne filmen, men *film noir* generelt. Og den skrives gjerne frem i fortellinger som kretser rundt en forbrytelse i den ene eller andre formen. *Double Indemnity*, med Barbara Stanwyck og Fred MacMurray i hovedrollene, skildrer en kriminalhistorie sett fra de kriminelle selv. Fortellingen rulles opp bakfra, idet den mannlige hovedpersonen Neff bekjenner det han har gjort til arbeidspartneren, gjennom diktafon. Han vet at han kommer til å bli tatt av politiet, og den tragiske utgangen er da et faktum fra begynnelsen av.

Filmforskeren Vivian Sobchack er en av dem som har forsøkt å forklare *film noir* historisk. Hun fokuserer imidlertid også på de økonomiske og samfunnsmessige konsekvensene av krigen, når hun skriver at det nå er «a commonplace to regard *film noir* during the peak years of its production as a pessimistic cinematic response to volatile social and economic conditions of the decade immediately following World War II» (Sobchack 1998, 130). Når det økonomiske systemet og alt annet som var velordnet og fungerende i samfunnet, kolliderer i krigen og menneskene ikke lenger har faste holdepunkter, produserer filmskaperne kunstverk som kretser rundt det uforståelige. De zoomer inn på fremmede mystiske personer med lange frakker, bruker dårlig lyssetting og lar hendelsene foregå om natten, og ikke minst introduserer de en skikkelse som den fatale kvinnen, *femme fatale*, som drar alt rundt seg ned i avgrunnen og uttrykker den uunngeelige fortapelsen.

Nettopp denne *femme fatale* har i filmforskningen blitt tolket på en rekke ulike måter, og et hovedspørsmål er om hun må ses som et produkt av mannens fantasi, eller om hun også må leses som en handlende person (med muligens destruktive tendenser).¹³ Som Elisabeth Bronfen i artikkelen «Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire» argumenterer for, knytter *film noir* med blant annet *femme fatale*-skikkelsen også an til det tragiske, til fremstillingen av menneskers nødvendige fall og endelige død, konsekvensen av deres handlinger, som tragedien siden Shakespeare først og fremst har handlet om. Hun skriver:

13. For en gjennomgang av ulike tilnærminger til *femme fatale*-skikkelsen, se Julie Grossman (2009).

[T]he fantasy scenarios *film noir* celebrates with its protagonists fatefully entrapped in a claustrophobic world and unable to master their destinies, can just as fruitfully be understood as an example of the resonance tragic expression continues to maintain, particularly in the realm of popular cinema. (Bronfen 2004, 104)

I sin lesning av *Double Indemnity* er Bronfen sterkt inspirert av dagligspråkfilosofien og filmforskeren Stanley Cavell. I kommentaren til *femmes fatales* i film knytter Bronfen særlig an til hans lesning av Shakespeares teaterstykke *King Lear* (Cavell 1995, 267–253). Hun sammenfatter at Cavell viser hvordan tragedien som sjanger oppstår fordi et menneske unngår å anerkjenne sin egen ufullkommenhet, sin dødelighet, endelighet, samtidig med at det ikke kan unngå å akseptere konsekvensene av mangelen på anerkjennelse. *Film noir* legger ifølge Bronfen med sine ekstremt destruktive plott ansvaret for det tragiske på kvinnen, slik at den mannlige helten kan unngå å se seg ansvarlig for å måtte gjenkjenne handlingene sine som sine. Ved å legge skylden på kvinnen unngår mannen å erkjenne at måten han er og handler på, har dødelige konsekvenser – men samtidig blir kvinnen, ifølge Bronfen, presentert som et reflektert og aktivt handlende subjekt.¹⁴ Det vil i den forstand være mulig å mene at *film noir* forsøker å skyve ansvaret for krigens ødeleggelser over på kvinnen, som forblir ukjent, samtidig som hun fremstår som uhemmet i sitt seksuelle begjær og destruktiv med sin narsissistiske handlemåte.

I stedet for å knytte det ukjente, gåtefulle og destruktive bare til kvinnen, som mange filmforskere har gjort, burde man kanskje heller se det i sammenheng med en overordnet filosofisk problematikk, nemlig utfordringen knyttet til viten om den andre. På bakgrunn av også andre av Cavells tekster, særlig lesningene av film fra 1940- og 50-tallet,¹⁵ kan man hevde – som jeg allerede har antydnet – at den grunnleggende menneskelige erfaringen i krigsårene, nemlig den snikende frykten for at den andre ikke er den hun eller han ser ut til å være, kan ses som en forklaring på den filmatiske stilen.¹⁶ Stilen kan forklares slik at tematikken (den nevnte skeptisismen overfor den andre som krigstiden forårsaker og det tilsvarende økte behovet for kjærlighet som kan overvinne ensomhetsfølelsen), er et resultat av skeptisismen. Cavell utvikler i *The Claim of Reason*, hans filosofiske hovedverk fra 1979, en forklaring på hvordan et menneske kan komme til å bli preget av en grunnleggende skeptisk holdning overfor andre. Ifølge Cavell kan en opplevelse av at en konkret annen har vist seg ikke å være den hun utgir seg for, føre til denne skeptisismen (Cavell 1982, 430–432). Menneskekroppens væremåte; det faktum at den ikke gir direkte innsyn i tanker og følelser og at et menneske derfor er avhengig av å gjøre seg kjent via ord og gester, inviterer alltid til tvil på den andres autensitet og ærlighet. Denne muligheten for tvil på den andre må menneskene leve med. Men i spesielle situasjoner vil et menneske finne på å mistenke en konkret annen for å utgi seg for å være noe annet enn hun er, noe som da kan lede det til ikke bare å tvile på dette konkrete andre mennesket, men generelt på muligheten til å kunne stole på andre og deres uttrykk. Dette menneskets grunnleggende holdning overfor andre er da blitt endret, det er blitt en skeptiker. Krig kan fremkalle en skeptisk

14. Bronfen går her i diskusjon med andre kvinnelige filmkritikere, som ofte har ment at *femme fatale* må ses utelukkende som et fantasiprodukt som skal dempe mannlig angst (se f.eks. Mary Ann Doane: *Femmes fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York: Routledge 1991).

15. Disse er først og fremst samlet i bøkene om film *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* fra 1981 og *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* fra 1996.

16. Cavell er i alle lesningene sine opptatt av å beskrive det filmatiske uttrykket, og gjør det til en del av utforskningen av de filosofiske problemstillingene han mener at plottet i filmene reiser. En spesiell type sjanger, som giengiftekomedien, melodramaet eller *film noir*, må forstås som et knippe filmer som deler både et filmatisk uttrykk og noen filosofiske anliggender.

holdning overfor andre, den kan føre til en generell mistanke mot dem som man lever sammen med.

Så langt har jeg argumentert for at *noir*-stilen i film kan forklares med den erfaringen menneskene gjorde rett før og under andre verdenskrig, og som ledet til en estetikk der usikkerheten om den andre og verden skrives frem med utydelige bilder, tåkelagte landskap, røykfulle rom, men også med skildringer av skumle lyder og truende toner. Jeg vil nå undersøke mer konkret hvordan denne tolkningen av *noir*-stilen kan kaste lys over Nedreaas' noveller, som jeg mener deler et slikt estetisk uttrykk. I tillegg vil jeg spørre hvordan Nedreaas forholder seg til en så sentral skikkelse som *femme fatale*, den fatale kvinnen som i *noir*-filmene bringer fordervelse over de mannlige heltene.

Et sjalusidrap i norsk krigståke: «Jeg skal ha revansje»

I Nedreaas' novelle «Jeg skal ha revansje» (1945) dominerer høsttåken. Handlingen åpner i nåtid, på en «slik dag med tåka hengende i laser over diket og en bevisstløs stillhet over stedet» (57). Den blir fortalt av en kvinnelig jeg-forteller, som ser at «de» finner noe i diket når de grøfter der, noe fra «de dagene det var krig i verden og fremmede soldater i landet» (57). Det er nettopp tåken som setter i gang erindringen, av noe som var nesten glemt, men som nå stiger opp fra underbevisstheten. Jeg-fortelleren husker sjakkspillingen under krigen, som fant sted på skomakerverkstedet, og som var et samlingspunkt for mange. Dette verkstedet, som manes frem fra fortiden, er opplyst av en ensom lyspære: «Sommer og vinter lyste en naken elektrisk pære over det glattrakte hodet til skomakeren» (57). Verkstedet er også dominert av røyk: «Verkstedet lå i et tett slør av røyk, og lommelerkene gikk fra mann til mann» (58). Hvem de andre på stedet er, blir bare antydnet ved å omtale deres yrkestilhørighet: Der er «ekspeditøren på kaien, rutebilsjåføren, Daa fra fiskematforretningen, bankkassereren» med flere (57–58).

Skomakeren er et ess til å spille sjakk, og er ubeseiret frem til en tysker kommer og vinner over ham. Tyskeren, som i utgangspunktet blir tatt vel imot takket være deres felles sjakkinteresse, og fordi han beundret skomakerens spill i et tidligere parti mot kinomekanikeren, blir lagt for hat. Spillet hans, som han selv underveis omtaler som et krigsspill, blir selvsagt tolket som en parallell til krigen. Rupert, som han heter, avslutter spillet til slutt triumferende: «Nå, skomaker. Vær med doin, din, was heisst es - - / Lest. / Nå, lest. Skomaker vær med din lest. Er det ikke slik det heter, på norsk? Ha ha ha!» (66)

Det er opplagt at Rupert her provoserer ikke bare skomakeren, men også alle hans norske venner i rommet. I tillegg legger han åpent an på skomakerens kone Ragnhild. Denne har den kvinnelige jeg-fortelleren tidligere irritert seg over, fordi hun lokker til seg alle menns oppmerksomhet. Her antydes det allerede at Ragnhild i denne fortellingen er tiltenkt rollen som *femme fatale*, når hennes funksjon tilsynelatende er å forføre Rupert og dermed tvinge skomakeren til handling, som vi skal se.

Da Rupert går fra verkstedet, er rommet fullt av hat mot ham. Spenningen økes så bevisst med en ny beskrivelse av tåken.

Tåke fremdeles, på femte døgnet nå. Like utfor kaien lå litt av havnen forgrått og sorgfull og forlatt av hele den øvrige verden. Dagfinnsvik lå igjen alene og svevde i et hvitt kosmos hvor stemmene var uten kropper, hvor livet vegeterte som bakterier på bunnen av en hvit og dampende sump. (69)

At menneskene på stedet ikke helt stoler på dem de omgås med, antydes her med beskrivelsen av «stemmene uten kropper». Stemmene blir et uhyggelig tegn på det gåtefulle, de er

uten sammenheng og derfor vanskelige å tolke. I tillegg kommer Rupert på nytt til verkstedet denne tåkefulle dagen, og utfordrer skomakeren til å ta revansje. Skomakeren reagerer først ikke på oppfordringen, men da Ragnhild kommer inn med maten, og Rupert gjør narr av sjakkbrettet til skomakeren for å få henne til å le, går skomakeren med på et nytt parti. Men revansjespillet blir stadig avbrutt av kunder og oppdrag, og til slutt tar tyskeren seg en tur ut. Slik det blir observert av jeg-fortelleren, oppsøker han skomakerens kone: Hun mener å se Ragnhild inne i skomakerhuset, hun hører hennes latter, og så kommer Rupert ut. Men dagen etter fortsetter sjakkspillet, og skomakeren blir trengt inn i et hjørne. Mens de andre snakker om krigens utvikling og skomakeren flikker sko, opplyser jeg-fortelleren ingeniøren om Ruperts besøk hos Ragnhild. De drar til verkstedet og får mellom trekkene plassert antydninger om det som skjer hjemme hos skomakeren. Alle synes nå synd på skomakeren, som blir stadig mer omringet og presset, både på sjakkbrettet og ellers. De andre vil ha ham til å gi seg, men han gjentar flere ganger «Jeg skal ha revansje» (80 og 81). Så klarer ikke forsamlingen lenger å tie, de egger opp skomakeren, som er i ferd med å tape, de vil at han skal slå tyskeren.

Det går opp for ham at han burde se etter konen sin. Da han kommer tilbake to timer senere, har han skiftet klær og har rene hender. Han vil heller ikke flytte på noen av sjakkbrikkene, men sier til slutt: «Jeg *har* gjort trekket mitt» (74). Dagen etter viser det seg at tyskeren er sporløst forsvunnet, man tror han har «rømt». Når det blir husundersøkelser, kan ingen huske noe om ham. Først etter krigen dukker liket opp i tjernet i nærheten av verkstedet, med en lest bundet rundt halsen. Mistanken om at den snille skomakeren er blitt til drapsmann, bekreftes uten at det blir uttalt direkte. Imidlertid er det tåken, igjen, som får avslutte fortellingen: «Og tåka hang i laser over diket og la en død hånd over Dagfinnsvik, derfor husker jeg denne tildragelsen så nært innpå meg, ja så det er liksom jeg kjenner pusten av den i ansiktet mitt» (88). Tåken skrives altså sammen med handlingene som begås utenfor loven, som ikke kan snakkes om høyt.

Novellen viser hvordan man i krig ikke helt kan stole på dem man kjenner: Jeg-fortelleren lurar på hvem som holder seg til hvem, hvilke intensjoner ingeniøren har, hvor hun har de andre hen. Samtidig krever krigen at fellesskapet holder sammen, og fordi Ragnhild innlater seg med tyskeren, tar alle skomakerens parti: Ingen melder han til politiet som drapsmann. En forbrytelse har funnet sted, men den vanlige moralen er satt ut av drift, nå dreier det seg om å ta hevn (få «revansje») over okkupasjonsmakten. Den mørke estetikken med sine nakne lypærer, sin røyk og tåke, sine stemmer uten kropper, og all tåken er nok et forsøk på å peke på den fundamentale usikkerheten og skepsisen som truer hverdagen, at ingenting er som man vanligvis tror det er, at moralske spilleregler blir til mens spillet spilles.

Samtidig avsløres den kvinnelige jeg-fortelleren, som indirekte klandrer Ragnhild for å leve ut sin seksualitet nokså uhemmet, for å være drevet av et lignende begjær. Fortellerens begjær er rettet mot ingeniøren. Og mens den kvinnelige jeg-fortelleren forsøker å gjøre Ragnhild om til en *femme fatale* og gi henne skylden for drapet på Rupert, viser det seg at hun selv kanskje kommer nærmere den funksjonen som *femme fatale* i *film noir* fyller. For uten at hun uttaler det tydelig, forstår leseren at jeg-fortelleren bevisst bruker ingeniøren til sitt formål, nemlig å ta hevn over Ragnhild. Det er jeg-fortelleren som får ingeniøren til å kommentere på skomakerens sjakkspill slik at han går hjem for å se etter konen. Jeg-fortelleren er neppe uskyldig – også hun vil ha revansje. Og det får hun, for etter krigen er Ragnhild aldri den samme, hun må lyde skomakeren i ett og alt.

Til syvende og sist viser fortelleren seg å være upålitelig. Fortelleren tåkelegger egne motiver, og den mørke estetikken støtter nettopp opp under hennes hevnprosjekt. Nedre-

aas' novelle fremstår slik stilistisk som en klar parallell til de amerikanske filmene, som Vest-Europa ble kjent med først etter krigen. Men den har en egen vri i behandlingen av kvinnen som driver frem handlingen, fordi denne neppe kan sies å bare være et produkt av en mannlig fantasi. Nedreaas gir med denne novellen en egen tolkning av *femme fatale*, når hun subtilt avslører hvordan også den kvinnelige jeg-fortelleren drives av et begjær som hun målrettet forfølger.

Den fremmede mannen: Kjærlighet i «Stikk imot østavinden»

Også novellen «Stikk imot østavinden» viser hvordan Nedreaas reagerer med den mørke og gåtefulle estetikken på følelsen av å være maktesløs, å være blind og uforstående. Igjen bruker hun skildringer av søvnige lyspærer, tåke og mørke kroker for å skape et uttrykk som er lik det vi kjenner fra film *noir*. Og også i denne novellen ligger Nedreaas' tolkning av kvinneskikkelsen nær Bronfens kommentarer til *femme fatale*, når hun viser kvinnen frem som et handlende subjekt snarere enn et mannlig fantasiprodukt. Det som skiller «Stikk imot østavinden» fra «Jeg vil ha revansje!», er at kvinnen til slutt tvinges til å erkjenne konsekvensene av handlingene sine som tragiske. Men la oss kaste et nærmere blikk på novellen.

Jeg-fortelleren i «Stikk imot østavinden» er en ung kvinne, som leseren etter hvert forstår har en fortid. Når hun entrer kaféen overfor ekspedisjonsrommet, der hun først ligger og gjemmer seg fordi hun ikke holder ut kulden som skyldes den sterke, isnende østavinden, blir hun utsatt for andres hån, hat og spott. Kaféen fungerer som venterom på båtkaien, og igjen er scenen svært lik en klassisk *film noir*-sekvens: Kvinnen ser seg rundt om i lokallet, og registrerer de andre menneskenes stygge blikk på seg. Hun vil rømme fra blikkene, og setter seg i den bakerste kroken, ved siden av en fremmed mann. «Der satt en som jeg aldri hadde sett før. Han satt og leste i en avis. Han hadde regnfrakk på, ved siden av seg hadde han en vadsekk» (1945, 18). Kvinnen kjenner ikke denne mannen, men hun registrerer fort at det er en «slik som jeg likte, han var stor med brede, kantete skuldrer» (19). I motsetning til *film noir*, der det gjerne er en mann som oppdager en kvinne han blir betatt av, er det her kvinnen som oppdager en mann. Samtidig understreker Nedreaas også at mannen ser på kvinnen: «Rundt de lysende øynene var dype skygger, og ved neseroten lå to dype furer gravd inn i pannen som var høy og sterk. Og han torde se, jeg satt der og kjente jeg ble pen og skinnende av at han så på meg» (20). Det Torbjørn Nedreaas her skildrer, er altså et klassisk tilfelle av kjærlighet ved første blikk. De to faller for hverandre, uten å vite noe om hverandre. Imidlertid får mannen snart vite litt mer om kvinnen, fordi de andre menneskene i kaféen gjennom oppførselen sin tvinger fortiden hennes frem i lyset: Det viser seg at hun har vært sammen med en tysker, Willy, som byttet henne ut etter kort tid. Da var hun allerede kastet ut hjemmefra og lagt for hat i befolkningen. Torbjørn, den fremmede mannen, ser ut til å skjønne alt dette straks, mens han beskriver hvordan kvinner som står i med tyskerne, blomstrer. De er skamløse i sitt livsbegjær, som lar dem glemme fedreland og familie: «Det som undrer meg er den totale forandringen som skjer med dem. Ikke bare frekkeheden, – det er ikke annet enn selvforsvar. Nei det er *glansen*. De blomstrer skamløst, det ånder livsbegjær av dem. Av huden og håret» (23). Mannen beskriver det umettelige begjæret, løssluppenheten, den absolutte frekkeheden til kvinnene som løser seg fra alle bånd, og som av den grunn fascinerer alle, men som også virker destruktivt i det lange løp. Som *femme fatale*-skikkelser i *film noir* fremstår tyskertøsene i Torbjørns beskrivelse, tilsynelatende drevet av en fullstendig narsissistisk drivkraft, av behovet for å ødelegge, ikke bare andre, men også seg selv. Men Torbjørn diagnostiserer samtidig at denne måten å tolke kvinnene som *femme fatale*-skikkelser på, er feil, og at den bygger på medmenneskenes

manglende forståelse. Norske menn kan ikke forstå hva som driver de norske kvinnene til å feste med tyskerne, sier han: «Det som er tragedien i tragedien, vår nasjons bitreste tragedie. [...] Vi skjemmest for hverandre» (25).

Det interessante med Nedreaas' novelle er at det tragiske til slutt blir avvist, eller omgjort. Istedenfor å fordømme kvinnen lytter mannen til kvinnens fortelling. Han tillater henne å gjøre seg kjent for ham. Selv om hun påstår at hun snakker om en annen jente, så er det nok klart for ham – og for leseren – at hun snakker om seg selv når hun beretter hvordan tyskerne pågrep en mann i nabolaget. En kvinne hadde i fylla fortalt til noen tyske offiserer at han hadde lytteapparat. Torbjørn ber henne om å slutte å snakke, og lukker munnen hennes med knyttneven. Han kjenner allerede til historien, han har åpenbart vært utsatt for slike angivere selv («jeg har kjent en slik jente», 29). Han viser seg mot slutten å være mishandlet og fysisk handikappet, åpenbart som følge av tortur, noe hun først ikke riktig forstår: «[H]an gikk langsomt, og jeg så jo at han gikk litt vanskelig» (33). Han ber henne om å være stille, fordi han forstår henne godt, «Med ett kjente jeg hånden hans på min, en hård og kronglete hånd med myk hud. [...] Så snakker vi ikke mere om det» (29). Mens hun, som Nedreaas skriver, føler smerten når hun innser hva som har skjedd med ham, hun føler fysisk torturen han har vært utsatt for:

Jeg så ham, Torbjørn, lete fram trinene med stokken og nølende slippe den ene foten ned, den andre slepte han etter med en liten dreining av hoften. Da jog et glødende sting av smerte gjennom all min kropp. Sikkert som døden kjente jeg all den galskap av smerte, hele den sydende mørje av pinsler som hadde smidd de heftige linjene i pannen hans og herjet de vakre trekkene hans og fordreid hendene hans. (33)

Fordi de to fremmede likevel viser seg frem for den andre, lar seg gjenkjenne av den andre med fortiden sin, kan de også overvinne tragedien sammen, de kan overvinne smerten som oppstår som resultat av at de er blitt utsatt for svik og bedrag. De velger å stole på hverandre, de lar seg se av den andre og har viljen og evnen til å se den andre. I den avsluttende omfavnelsen i båten som tar dem fra Dagfinnsvik, imot en ukjent skjebne, får de følelsen av å høre sammen og kjenne hverandre:

Jeg stod og lyttet etter den siste ringingen og kjente hjerteslagene hans innimellom min egne. Stemmen hans dirret gjennom klærne og huden min som en telefonstreng, støyen omkring oss døyvet lyden av den, men jeg hørte den med huden, hørte den inni meg og gjennom meg.

Jaja, nå kjenner vi hverandre. (35)

Den tragiske utviklingen som ofte preger plottet i *film noir*, blir av Nedreaas i denne fortellingen omgjort til en forsonende slutt, der kjærligheten bringer håp. Den truende tvilen på den andre overvinnes, noe som blir tydelig når stemmen til Torbjørn finner sin vei gjennom klærne og huden og når helt inn til jeg-fortelleren.

Slik tilsvarende Nedreaas' løsning det forslaget som Elisabeth Bronfen i artikkelen om *film noir* kommer med: For å gjøre noe med det tragiske plottet, må heltinnen og helten velge å gi opp det å være taus. De må slutte å gjemme seg og å se på den andre som en skuespiller. Det er imidlertid ikke alltid mulig: Det tragiske består som modus nettopp fordi konsekvensene av handlingene et menneske utfører, blir slik de blir – de kunne ha vært avverget, men samtidig har det ikke vært mulig å ta beslutningen om å avverge. Med referanse til Stanley Cavell skriver Bronfen at tragedien lærer oss «the recognition of human fallibility» (Bronfen 2004, 115). Mennesker er ikke perfekte, men tar feil og begår dumme handlinger, noe som er en utfordring for andre å vite om og godkjenne, uten å klandre. Torbjørn-

personen i novellen er en slik person, som anerkjenner kvinnen til tross for hennes feilsteg.

Nedreaas går en annen vei enn *film noir* når hun avverger fantasien om den fatale kvinnen. Hun snur om på det tragiske gjennom den seende mannen Torbjørn, eller, som vi snart skal se i en tredje novelle, ved å påpeke at *femme fatale*-skikkelsen er et fantasiprodukt som samtidig har sine røtter i virkeligheten.

«Ellen» – fantasifosteret som blir virkelighet, og som hjemsøker mannen

I den siste novellen jeg vil kommentere her, «Ellen», er perspektivet lagt til en mannlig protagonist; til Tellefsen som jobber som vaktmann på kaien. Han er ikke selv jeg-forteller i novellen, for teksten er fortalt i tredje person. Valget av denne fortelleteknikken er neppe tilfeldig. Den gjør det mulig for Nedreaas å beholde distanse til Tellefsens vurderinger. Samtidig er det avgjørende at perspektivet er forankret i den begrensede forståelsesrammen hos Tellefsen, og alt ses på med hans øyne fra starten av. Novellen begynner med at han stenger ekspedisjonen på kaien «sent på kvelden». Igjen ligner stemningen som Nedreaas skaper med beskrivelsene sine, sterkt på *film noir*. Det skyldes også de mange lydene som hun maner frem med ordene sine, som for eksempel «kjettingen som raslet»:

Fjorden lå bekende svart mot snølyset, vaktbåten som lå henne ved nattrutte-kaien var bare som en usynlig tyngde, en trusel av jern i den døde vinterkvelden. Tellefsen ruslet bortover for å se nærmere på den, landgangen lå nede, men der var ikke et menneske å se. Et uformelig skrog av jern, en skimtet de strittede kanonene og mer fornemmet enn så den, sjøen mumlet så smått innunder og så var det noen dunk av metall og så bare sjøen som hvasket, så en kjetting som raslet, liksom det bare brumlet i magen på bestet somme tider mens det sov. (36)

Ingrediensene fra den mørke filmsjangeren er til stede også i denne fortellingen. Vi får beskrevet den mørke skyggen av båten, som virker levende og derfor uhyggelig, fraværet av andre mennesker, mørket og det truende havet, som lager lyder og som lar Tellefsen assosiere til død. Krigen forventer av menneskene at de skal være på vakt, alt er mistenkelig, alt potensielt farlig. Den nærmest sykelige paranoiaen som derfor innpodes i menneskene, finner sitt estetiske uttrykk i denne sjangeren, som fokuserer på utydelige skikkelser, tåkete landskaper og en truende objekt-verden.

Så snubler Tellefsen i en kjelke, som blir holdt av en «stilkete jente» (36), uten votter og varme klær. Som det er vanlig i *film noir*, kan han ikke gjenkjenne henne, hun er en fremmed. Han ser «bare hulningen rundt øynene på henne i det bleke snølyset» (37). Han tenker at «små drittunger skulle ikke reke ute så sent» og spør hva hun heter. Hun heter Ellen, og det viser seg at hun «vente på ein» (37). Tellefsen tar seg en tur til skomakeren, varmer seg og spiller sjakk, men blir ikke kvitt tanken på jenten. Hun står på samme sted når han kommer og ser etter. Han får overtalt henne til å gå hjem, som viser seg å være hos bestefaren på fattighuset, ved å true med lensmannen. Når han leverer henne foran fattighuset, gir han henne en femtiøring, som hun «begjærlig» puttet i kjolelommen (38).

Når Tellefsen kort tid senere føler seg drevet til å sjekke om han virkelig stengte på kaien, finner han likevel igjen Ellen foran vaktbåten. Nå er det slutt på tålmodigheten og han drar henne med seg til bestefaren. Hun forteller villig om søsteren som venter barn med «verne-makten» (39), og at hun får penger og klær og mat av tyskerne. Når de kommer til en bakke, inviterer hun ham til å skli ned på kjelken sammen med henne, men det vil han ikke. Han

oppdager at hun ikke har bukse på, heller. Hun lurar på om hun skal få pengar denne gangen også, men da blir han arg, og leverer henne til bestefaren, som lurar på om Tellefsen har tobakk med seg. Han går heim, det er mørkt, han ser bare «et par inni mørket under trærne, de stod rett opp og ned og var bare en skygge i hop» (41). Han kan ikke riktig gjenkjenne dem, men produserer noen foraktende lyder. Igjen må han likevel ta seg en tur til ekspedisjonen ved kaien, denne gangen for å finne en flaske brennevin. Han oppdager heldigvis ikke Ellen foran vaktbåten denne gangen, men kjenner at han likevel har «en sær uro i seg» (42). På heimveien blir han nesten rent overende av en kjelke: «På kjelken satt to tyskere. Og mellom tyskerne satt Ellen, hun huet av fryd, han så bare glimtet av de nakne beina hennes og skjørtene som flakset etter henne i føyket» (42). Tilsynelatende er det altså Ellens ustoppelige begjær etter flørt og kjelkeaking, og varme og pengar, som avsløres med fortellingen. Samtidig er det også Tellefsens uro som avsløres, hans ustoppelige behov for å sjekke opp Ellen, selv om han ikke innrømmer for seg selv at han begjærer denne jentungen som han finner utenfor vaktbåten.

Som også Rakel Christina Granaas skriver, er Ellen «en omsorgstrengende, seksualisert 'kvinnling' i en ekstrem livssituasjon» (Granaas 2008, 23). Gjennom det mannlige blikket forvandles hun fra forfrossen jentunge til «fristerinne med sprikende ben», og til syvende og sist blir Tellefsen stående som kikker, som et begjærende subjekt uten handlekraft. Dette dobbelte blikket – på kvinnen som blir sett av mannen og på mannen som ser kvinnen – får frem kompleksiteten i muligheten for det kvinnelige begjæret, slik det artet seg under krigen, når det nemlig i tillegg også blir tolket som enten for eller imot fedrelandet. Det dobbelte blikket avslører den forførende og farlige kvinnen som fiende, samtidig med at det avslører den som gjør kvinnen til en slik type. Og bruken av dette blikket gjør at Nedreaas, som *film noir* i sine beste øyeblikk, kan forvandle forestillingene om hvordan seksualitet og nasjonalitet er kjønnet. Det skjer med et estetisk uttrykk som benytter seg ikke minst av melodramaets kontraster mellom lys og mørke, renhet og fallenhet, jomfru og skurk. Og igjen blir stilen tydelig som et resultat av en tematisk skeptisisme: Ingen er helt til å stole på, ikke den norske kvinnen, men heller ikke den norske vaktmannen.

Konklusjon

Nedreaas skaper med *Bak skapet står øksen* en mørk estetikk som vi ellers kjenner best fra samtidens *film noir*. Den gåtefulle stilen som preger novellesamlingen er et resultat av plottet i de enkelte fortellingene, som løfter frem ulike typer forbrytelser og en tilsvarende fundamental tvil på alle og alt. Stilen blir forståelig som en konsekvens av krigssituasjonen, som tvinger mennesker inn i en skeptisk holdning. Men i motsetning til *film noir* anser ikke Nedreaas *femme fatale*-skikkelsen å først og fremst være et fantasiprodukt av mannens blikk. Hos Nedreaas løftes den fatale kvinnen frem som et menneskelig subjekt som må ta ansvar for egne handlinger, også der hvor det kan by på utfordringer. Slik forstått er novelene feministiske variasjoner over den mørke sjangeren, og en undersøkelse av dem kan belyse aspekter ved *film noir* som er omdiskutert i filmforskningen.

Litteratur

- Andersen, Per Thomas. [2001] 2006. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Beyer, Edvard (red.). 1991. *Norges litteraturhistorie* bd. 6. *Vår egen tid*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Biesen, Sheri Chinen. 2005. *Blackout. World War II and the Origins of Film Noir*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Borde, Raymond og Etienne Chaumeton. 2002. *A Panorama of American Film Noir 1941–1953*. Oversatt av Paul Hammond. San Francisco: City Light Books.
- Bronfen, Elisabeth. 2004. «Femme Fatale. Negotiations of Tragic Desire». *New Literary History*, vol. 35, nr. 1, Rethinking Tragedy: 103–116.
- Cavell, Stanley. [1979] 1982. *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford og New York: Oxford University Press.
- . [1969] 1995. «The Avoidance of Love. A Reading of *King Lear*». I *I Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Eriksen, Helge. 1979. *Nedreaas. Norske forfattere i nærlys*. Oslo: Aschehoug.
- Fidjestøl, Bjarne et al. [1994] 1998. *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*. Oslo: Cappelen akademisk.
- Granaas, Raket Christina. 2008. «Det fremmede i Torborg Nedreaas' tidlige noveller». *Edda* 1: 18–33.
- Grossman, Julie. 2009. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009.
- Hamm, Christine. 2016. «Arbeiderkvinnens destruktive seksualitet? Moralsk perfektjonisme i Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting*». I «*Inte kan jag berätta allas historia?*» *Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur*, redigert av Beata Agrell et al., LIR skrifter 5. Mölndal.
- Iversen, Gunnar. 1996. *Den svarte filmen – en introduksjon til Film Noir*. Oslo: Norsk filmklubbforbund.
- Jahr, Inger. 1997. *Samfunnskritikk og moralisering. Implisitt og eksplisitt tendens i sentrale deler av Torborg Nedreaas' forfatterskap*. Oslo: Novus forlag.
- Langås, Unni. 2013. «Den ukjente kvinnens melodrama. Torborg Nedreaas' *film noir*-inspirerte roman *Av måneskinn gror det ingenting*» *Riss* 2: 123–131.
- Nedreaas, Torborg. 1945. *Bak skapet står øksen*. Oslo: Aschehoug forlag.
- Silver, Alain og James Ursini. 2003. *Film noir. A reader*. New York: Limelight Editions.
- Sobchack, Vivian. 1998. «Lounge Time. Postwar Crises and and the Chronotope of Film Noir». I *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, redigert av Nick Browne. Berkeley: University of California Press: 129–170.
- Spicer, Andrew. 2002. *Film noir*. Essex: Pearson Education Limited.
- Steinfeld, Torill. 2019. «'Der var faktisk nokså trist med den nesen'. Jødisk identitet og assimilasjon i Torborg Nedreaas' *Musikk fra en blå brønn* og *Ved neste nymåne*». *Edda* 2: 95–109. DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2019-02-02>
- Svensen, Åsfrid. 2007. *De ti sannheter. Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Syéd, Grethe Fatima. 2016. «Reflektert realisme. Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting* og Tomas Espedals selvfiksjon». *Edda* 1: 17–34. DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2016-01-03>
- Undhjem Anne Cathrine og Vibeke Stensvik Wilhelmsen. 1988. «Torborg Nedreaas og kritikken». Hovedoppgave ved Statens bibliotekhøgskole, Oslo.