

Nedreaas' mesterplott:  
En lesning av *Av måneskinn gror det ingenting* (1947) og *Ved neste nymåne* (1971) i lys av Peter Brooks



Ina Solheim Eid

Masteroppgave i nordisk litteratur  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium  
Universitetet i Bergen  
Mai 2022

# Takk til...

En kjempestor takk til min veileder professor Christine Hamm, for tydelige tilbakemeldinger, kritiske spørsmål og gode diskusjoner. Takk for alle gode innspill og pirkete kommentarer underveis i prosjektet.

Takk til mamma og pappa, for all støtte og at dere har heiet meg fram det siste året. Takk til Guro for faglige diskusjoner, oppmuntrende ord og ikke minst for korrekturlesing i en hektisk periode. Takk til Maren som har hørt på all klagingen min og for all hjelp med engelsk. Bedre søstre finnes ikke. Takk til Peder, Eline og Mina som alltid får tankene mine over på noe annet når jeg har trengt det. Jeg er heldig som får være tante til dere!

Takk til min fantastiske vennegjeng i Bergen, studietiden hadde ikke vært det samme uten dere.

Takk til hunden min Bobby for kosetimer og selskap gjennom en til tider tøff og travel periode. Det er mye bedre å skrive med deg på fanget.

Den aller største takken går til min kjære Gary, for absolutt alt du er og gjør. Om to måneder er vi mann og kone!

Bergen, 20. mai 2022

Ina Solheim Eid

«Men bare vent! snerret hun. – Bare vent, dere.»

(Nedreaas, 2020:653)

## Innholdsfortegnelse

1. Innledning: Plottets betydning hos Nedreaas .....	1
1.1 En aktuell forfatter .....	3
2. Resepsjon .....	6
2.1 Anmeldelser .....	6
2.1.1 <i>Av måneskinn gror det ingenting</i> .....	6
2.1.2 <i>Ved neste nymåne</i> .....	7
2.2 Torborg Nedreaas i litteraturhistorien .....	7
2.2.1 «Går Herdis i brønnen?» .....	7
2.2.2 En av de viktigste prosaistene i etterkrigstiden .....	8
2.2.3 Et lite men viktig forfatterskap .....	9
2.3 Tre monografier .....	9
2.4 Øvrig forskning på <i>Av måneskinn gror det ingenting</i> og <i>Ved neste nymåne</i> .....	13
2.4.1 Tidlig forskning .....	13
2.4.2 Nyere forskning .....	14
2.4.3 Masteravhandlinger .....	18
3. Plotteori: Peter Brooks' <i>Reading for the plot</i> .....	21
3.1 Å lese for plottet .....	22
3.2 Narrativt begjær .....	25
3.3 Freuds mesterplott: en modell for narrativet .....	26
3.4 Rammefortelling: narrativ overføring .....	30
3.4.1 <i>Le Colonel Chabert</i> .....	32
3.5 Kritikk mot Brooks' <i>Reading for the plot</i> .....	34
4. <i>Av måneskinn gror det ingenting</i> .....	35
4.1 En døende kvinnes historie .....	35
4.2 Narratologisk analyse .....	38
4.2.1 Mannen som går og leter .....	38
4.2.2 To ulike sansningssenter .....	39
4.2.3 Den mannlige tilhøreren som forteller .....	40
4.2.4 Hyppig bruk av analepser .....	41
4.2.5 Hurtighet .....	42
4.2.6 Repetisjon .....	43
5. <i>Ved neste nymåne</i> .....	44
5.1 Herdis begynner å bli voksen .....	44
5.2 Narratologisk analyse .....	47
5.2.1 Herdis som sansningssenter .....	47
5.2.2 En tredjepersonsforteller .....	49

5.2.3 Etterstilt narrasjon .....	49
5.3.4 Kronologisk fortelling.....	50
5.2.5 Varierende hurtighet .....	50
5.2.6 Anaforisk frekvensform .....	51
6. Romanene lest i lys av plotteori.....	53
6.1 <i>Av måneskinn gror det ingenting</i> .....	53
6.1.1 Behovet for å fortelle .....	53
6.1.2 Behovet for repetisjon.....	56
6.1.3 En troverdig lytter? .....	61
6.1.4 En time hos psykologen? .....	62
6.1.5 Plottets effekt på leseren .....	63
6.2 <i>Ved neste nymåne</i> .....	67
6.2.1 Lysten til å lese .....	67
6.2.2 Dødsøyeblikket .....	69
6.2.3 Repetisjon .....	70
6.2.4 En samstemt slutt? .....	73
6.2.5 Plottets effekt på leseren .....	74
7. Avsluttende diskusjon: Nedreaas' mesterplott.....	81
7.1 To sterke kvinnelige hovedpersoner .....	81
7.2 Plottenes oppbygning.....	82
7.3 Plottets effekt på leseren .....	84
8. Litteratur .....	89
Sammendrag .....	92
Abstract.....	93
Masteroppgavens profesjonsrelevans .....	94

## 1. Innledning: Plottets betydning hos Nedreaas

Første gang jeg leste Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting* (1947) gjorde romanen et sterkt inntrykk på meg. Den skildrer en kvinne som forteller om sitt liv til en mann hun nettopp har møtt. En hel natt gjennom snakker hun om ulykkelig kjærlighet, behovet for tilhørighet, og abort. Teksten har en spesiell oppbygning, og selv om jeg den gang syntes at den fortalte tiden bevegede seg veldig langsomt framover, klarte jeg ikke å legge boken fra meg. Denne natten virket endeløs. Noen ganger var det vanskelig å henge med på det som ble fortalt, men jeg måtte fortsette å lese. Selv om jeg hadde lest mange bøker tidligere, kom slutten som et sjokk på meg. I ettertid var det romanens struktur jeg husket best, dens rammefortelling og mange hopp i kronologien. Senere fikk jeg vite at nettopp strukturen ble kritisert da boken kom ut. Det kunne jeg ikke forstå. Hadde ikke strukturen nettopp vært viktig for Nedreaas?

Jeg ønsket å se nærmere på måten Nedreaas bruker plott på og hvorfor. Hvordan er *Av måneskinn gror det ingenting* fortalt? Har flere av Nedreaas' bøker et spesielt plott? I tillegg til å undersøke *Av måneskinn gror det ingenting* nærmere, valgte jeg *Ved neste nymåne* (1971) til sammenligning i mitt prosjekt. Boken er den siste i utgivelsene som omhandler Herdis. Det er kanskje denne diktningen Nedreaas er mest kjent for. Denne «trilogien» består av novellesamlingen *Trylleglasset* (1950), og romanene *Musikk fra en blå brønn* (1960) og *Ved neste nymåne*. Fellesbetegnelsen på denne diktningen kan diskuteres, men jeg kommer til å referere til den som Herdis-trilogien for enkelthets skyld – tekstene har også kommet ut i en samleutgave med tittelen *Herdis-trilogien* (2020). Under min lesning av de to romanene dukket det opp flere spørsmål. Hvordan bruker egentlig Nedreaas plottet i sin diktning? Hvilken effekt har plott for forståelsen av litterære verk?

En av grunnene til å velge nettopp *Ved neste nymåne* i tillegg til *Av måneskinn gror det ingenting* er at de ved første blick fremstår som svært ulike. Diktningen om Herdis blir fortalt i 3. person, mens *Av måneskinn gror det ingenting* er en kvinnes jeg-fortelling. *Av måneskinn gror det ingenting* hopper mye fram og tilbake i tid, mens vi følger Herdis nokså kronologisk og episodisk. Tematisk er *Av måneskinn gror det ingenting* kanskje mest kjent for sin aborttematikk, mens *Ved neste nymåne* tar for seg et barns oppvekst og en ung kvinnes utfordringer knyttet til det å bli voksen. Hvis man går dypere inn i romanene ser man imidlertid at de tar for seg mye av den samme tematikken, som blant annet kvinnelig seksualitet, utfordringer knyttet til det å vokse opp i en klassespesifikk setting, familiære utfordringer samt kvinners ønske og behov for å ha kontroll på sin egen skjebne. I tillegg

inneholder begge titlene et månemotiv, og referanser til månen gjentas flere ganger gjennom begge fortellingene. Motivet kan blant annet peke på kvinnenens ensomhet, lengsel og frykt, som alle er sentrale tema i de to romanene. Likevel er de strukturert svært forskjellig. Hvorfor velger Nedreaas to så forskjellige plott?

For å se nærmere på plottenes struktur og oppbygning kommer jeg til å ta utgangspunkt i Peter Brooks' teoretiske klassiker *Reading for the plot: Design and intention in narrative* (1984). I boken tar Brooks for seg leseprosessen, og hvordan denne blir påvirket av plottet. Han diskuterer hvordan ulike elementer i en fortelling fungerer sammen for å skape et plott og hvilken effekt disse vil ha på leseren, uten at hans avhandling på noen måte er en oppskrift på hvordan man kan skape et vellykket plott. Brooks kombinerer strukturalistiske blikk på tekster med en psykoanalytisk forståelse av leseren. Han kritiserer mye av den tidligere forskningen innenfor temaet for å være for simpel, og at litteraturforskere ikke bruker nok tid på å faktisk forstå hvordan et plott fungerer.

Nedvurderingen av plott i litteraturforskningen er påfallende fordi plott er sentralt i alle menneskeliv. Det er noe som viser til menneskets ønsker om å finne mening med tilværelsen generelt. Brooks mener at mennesker lurer på meningen med livet, og at man først kan se dette når man kommer til et dødsøyeblikk. I en analogi til dette skaper leseren meninger i en tekst under leseprosessen, og hva meningen med det hele er finner leseren først frem til på slutten. På denne måten ser Brooks det å lese tekster i en analogi til alle menneskeliv. Han henter inn Freuds teori om lystprinsippet og dødsdriften: Det er særlig dødsdriften som får oss til å lengte etter døden eller slutten, men det er viktig at slutten oppnås på den rette måten: Her spiller dødsdriften på lag med lystprinsippet, som blant annet krever at slutten må skje på den rette måten.

Når jeg forsøker å forstå Nedreaas' bruk av plottet ved å hente inn Peter Brooks, ønsker jeg å bidra til bedre kunnskap om hennes evner som forfatter. Jeg håper ikke minst at mitt bidrag kan bli et supplement til tidligere politiske tolkninger av hennes forfatterskap. *Reading for the plot* er en eldre teori, men det har ikke blitt publisert banebrytende forskning innenfor dette området senere. Brooks' teori har blitt brukt i flere nyere forskningsprosjekt, blant annet hos Håkon Jarle Sveen som i 2014 skrev masteroppgaven *Uoppfylte forventninger: En studie av opprørsk amerikansk etterkrigs litteratur i lys av Peter Brooks' Reading for the plot*. Her studerer Sveen amerikansk etterkrigstid og analyserer *The Catcher in the Rye* (1951) og *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971) for å se på ulike ideologiske strømninger i tiden

(Sveen,2014). Her blir Brooks' teorier brukt for å studere samspillet mellom samfunnet og litteraturen i perioden.

### 1.1 En aktuell forfatter

Torborg Nedreaas' (1906-1987) forfatterskap er relativt lite, men kjennetegnes av sterke meninger. Hun er kanskje mest kjent for sin diktning om Herdis, som består av novellesamlingen *Trylleglasset*, og romanene *Musikk fra en blå brønn* og *Ved neste nymåne*. I denne trilogien forteller hun om Herdis Hauge og hennes oppvekst i Bergen. For *Trylleglasset* fikk Nedreaas den første Kritikerprisen noensinne i 1950. I 1945 gav hun ut sin første novellesamling under navnet Torborg Nedreaas, *Bak skapet står øksen*. I denne samlingen skildrer Nedreaas ulike utfordringer som møtte nordmenn i perioden 1940-1945, da Norge var okkupert av Tyskland, og flere av novellene tar for seg tyskerjentenes skjebner. To år senere ble *Av måneskinn gror det ingenting* utgitt, og denne romanen handler som nevnt om en kvinne som i løpet av en natt forteller en tilfeldig, ukjent mann om sitt liv med blant annet ulykkelig kjærlighet og ulovlige aborter. Dette er en bok det har blitt forsket mye på de siste årene, noe jeg vil komme tilbake til i resepsjonskapitlet. Nedreaas skrev og den kommunistiske romanen *De varme hendene* (1952) som argumenterer mot NATO-medlemskap, og novellesamlingene *Stoppsted* (1953), *Før det ringer for tredje gang* (1945) og *Den siste polka* (1953). Det som går igjen i Nedreaas' forfatterskap er fokuset på kvinnelige erfaringer og ofte kvinners seksualitet. Dette er tema som er lett å få øye på i *Ved neste nymåne* og *Av måneskinn gror det ingenting*, noe jeg vil diskutere nærmere senere. I tillegg til å skrive noveller og romaner, skrev Nedreaas også flere hørespill og kåserier som hun leste opp på NRK. I kåseriene hadde Nedreaas ofte kontroversielle budskap, og disse ble utgitt skriftlig i samlingene *Ytringer i det blå* (1967) og *Vintervår* (1982).

Torborg Nedreaas ble født i Bergen, og i tillegg til å bo her bodde hun og på Stord utenfor krigen. Senere flyttet hun til Oslo, og hun bodde i en periode utenfor København. Det er også verdt å nevne at hun var også halvt jødisk. Man finner tydelige spor av Nedreaas egne erfaringer i hennes diktning, og spesielt i diktningen om Herdis er dette tydelig: Herdis vokser opp i Bergen i en jødisk familie. Senere flytter hun sammen med moren og stefaren til København, der de bor i tre år. Både Nedreaas og Herdis har skilte foreldre. Også i *Av måneskinn gror det ingenting* kan det virke som Nedreaas har hentet inspirasjon fra eget liv. Småbystedet på Stord kan minne veldig om gruvesamfunnet Gruben, der den kvinnelige hovedpersonen vokser opp. Etter andre verdenskrig ble Nedreaas kommunist, og var svært



aktiv i kommunistpartiet, fram til hun ble ekskludert fra partiet på grunn av Furubotn-saken.<sup>1</sup> De kommunistiske tankene finner man spor av i hennes forfatterskap, og hun har skrevet i flere kommunistiske aviser, som *Arbeidet*, *Sunnhordland Arbeiderblad* og *Friheten*. Når man i dag diskuterer Nedreaas' forfatterskap er det tematikken i diktningen som står i fokus, blant annet aborttematikken og samfunnskritikken. Det er særlig tydelig i resepsjoner av *Av måneskinn gror det ingenting*. I forbindelse med Herdis-trilogien har det blitt forsket på både jødetematikken og ulike utfordringer knyttet til det å vokse opp, slik som puberteten, det å leve med skilte foreldre og omsorgssvikt.

De siste årene har Torborg Nedreaas' forfatterskap igjen fått mye oppmerksomhet. Mange nye bidrag kom etter året 2010. I 2017 ble Torborg Nedreaas-selskapet stiftet. Selskapet jobber med å øke interessen for Nedreaas' forfatterskap og ledes av Grethe Fatima Syéd, som blant annet har skrevet *En sommer med Nedreaas* (2019). Selskapet har blant annet fått reist en statue av Torborg Nedreaas i Bergen, og deler hvert ut Nedreaas-stipendet.

Den forskningen som har blitt publisert om Nedreaas' forfatterskap fokuserer i stor grad på verkenes tematikk og innhold. I etterkant av Toril Moi sitt foredrag «Kjærlighetstortur» oppsto det en stor debatt i *Morgenbladet* om Nedreaas' forfatterskap og ulike tolkninger av *Av måneskinn gror det ingenting*. Strukturelt blir bruken av rammefortellingen i denne romanen trukket fram i forskningen, men det har ikke blitt studert nærmere hvordan denne påvirker leseren og forståelsen av plottet. I forskningen på Herdis-trilogien har blant annet Åsfrid Svensen i boken *De ti sannheter: Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden* (2007) trukket fram at romanene kan minne om novellesamlinger, fordi med unntak av innledningskapitlet og avslutningskapitlet kan kapitlene leses hver for seg og fortsatt gi mening. Men heller ikke Svensen går i dybden på hva dette gjør med plottet og opplevelsen av det. I min forskning har jeg analysert romanene narratologisk for å få et større innblikk i de ulike fortellertekniske grepene Nedreaas har brukt i de to romanene, før jeg har analysert både *Av måneskinn gror det ingenting* og *Ved neste nymåne* med utgangspunkt i Peter Brooks' tanker.

Etter denne innledningen følger et kapittel om resepsjonen av Torborg Nedreaas og hennes forfatterskap. Etter det kommer et kapittel om *Reading for the plot* og en presentasjon av de elementene fra avhandlingen hans som er mest relevant for min oppgave. Kapitlene etter

---

<sup>1</sup> Saken handlet om ekskluderingen av Peder Furubotn og 200 støttespillere fra NKP. Dette skjedde etter press fra blant annet Stalin. Både Nedreaas og ektemannen støttet Furubotn i saken.

inneholder handlingsreferat og narratologiske analyser av de romanene *Av måneskinn gror det ingenting* og *Ved neste nymåne*. Deretter følger et kapittel hvor jeg leser de to romanene ved bruk av Peter Brooks' teorier, før det til slutt kommer et kapittel med avsluttende diskusjon og konklusjon.

## 2. Resepsjon

Torborg Nedreaas er blitt omtalt i en rekke litteraturhistorier og det har blitt skrevet og forsket mye på hennes forfatterskap. Forfatterskapet, spesielt *Av måneskinn gror det ingenting*, fikk særlig oppmerksomhet etter 1980. Dette kan sees i sammenheng med den nye kvinnebevegelsen og feministiske litteraturlesinger. Man kan si at det har vært to store bølger av forskning på hennes forfatterskap, en på 1970- og 1980- tallet, og en på 2010-tallet og fram til i dag.

### 2.1 Anmeldelser

#### 2.1.1 *Av måneskinn gror det ingenting*

Da *Av måneskinn gror det ingenting* kom ut, fikk romanen blandede reaksjoner. En av de som anmeldte den var Inger Hagerup i *Friheten*. Denne avisen er kanskje spesielt viktig, med tanke på at det er en kommunistisk avis, og at Nedreaas her ble vurdert av sine egne. På den ene siden mener Hagerup at «Torborg Nedreaas har en Amalie Skrams hensynsløshet når hun skildrer kvinnen. Hun er en tendensdikter av reneste vann (...)» (Hagerup, 1947). Hun trekker også fram Nedreaas' miljøskildringer som hun mener er svært gode. Hagerup mener at Morck er en karakter som er unødvendig, og som «irriterer, nettopp fordi boken i seg selv er så vesentlig og åpenhjertig, og fordi slike kruseduller er helt unødvendige for en forfatterinne av Torborg Nedreaas format.» (ibid.). Hagerup kommenterer ellers ikke fortellerteknikken.

Bruken av rammefortelling, der kvinnens historie blir formidlet av mannen, var ellers noe flere anmeldere reagerte negativt på da *Av måneskinn gror det ingenting* ble utgitt. Paal Brekke åpner sin anmeldelse i *Samtiden* på denne måten: «En begynner med å irritere seg over Torborg Nedreaas' roman - nærmere bestemt: over komposisjonsmåten» (Brekke, 1948). Han tilføyer senere at han glemmer disse innvendingene etter hvert som han kommer inn i boken, og han trekker blant annet frem at Nedreaas greier å fremstille fattigdommen på nye måter som litteraturen ikke har greid å skildre tidligere (ibid.). Også Brekke trekker fram Morck som mindre vellykket når han konkluderer at: «ham har en absolutt ingen tillit til.» (ibid.).

En annen som ikke likte rammefortellingen var Barbara Ring i *Nationen*. Hun mente det var forstyrrende når den mannlige tilhørere bryter inn i kvinnens fortelling (Ring, 1947). Hun følte at fortellingen ble for oppstykket og at det irriterer fordi man vil vite hvordan det går videre (ibid.). Selv om anmelderne mislikte rammefortellingen, var de også svært positive til boken: Paul Gjesdahl «glemmer de formelle innvendingene» fordi boken er så ærlig og

oppriktig (Gjesdahl, 1947), og Olav Skjerven sammenligner Torborg Nedreaas med Amalie Skram i *Sogn og Fjordane* og kaller boken «Ei takande og opprivande bok» (Skjerven, 1947). Anmeldelsen av boken tyder på at Nedreaas ble vurdert som en viktig og interessant forfatter, og hun ble nærmest kanonisert inn i en kvinnelitterær kanon når hun straks ble sammenlignet med Amalie Skram.

### 2.1.2 *Ved neste nymåne*

Da den siste boken i Herdis-trilogien kom ut, var det ifølge kritikerne en bok mange hadde ventet på. Og mange var positive til romanen. I *Ringerikets blad* står det blant annet «Det er lett å anbefale boka til gavebok for jenter i overgangsalderen, til mødre og fedre som har tenåringer. Problemet er det samme i dag som for femti år sida» (Mjør.,1971). Eilif Armand i *Friheten* omtaler boken som «intens selvutleverende dokumentasjon av levet livs dyrekjøpte erfaringer» som har «rystet, moret, rørt og trollbundet oss» (Armand, 1972). Han trekker fram Nedreaas' miljøskildringer, og hvordan hun beskriver Herdis og de andre karakterene i boken (og gjennom hele trilogien) som hovedgrunnen til at serien har blitt så populær (ibid.). Når Herdis føler noe, føler leseren det også, mener han. Ifølge Armand tar *Ved neste nymåne* for seg «den farligste epoken i Herdis' liv: pubertetsårene.», og han roser Nedreaas for at hun tør å skildre dette uten filter (ibid.). I *Moss Dagblad* omtales boken som en «etterlengtet fortsettelse» og «en litterær begivenhet» (1971). Avslutningsvis står det: «Her følger vi Herdis i viktige modningsår - et utviklingsportrett som vil bli stående i norsk litteratur» (ibid.). I anmeldelsene ble fokuset rettet mot sammenhengen romanen inngår i, nemlig Herdis-trilogien. Kritikerne ser ingen grunn til å kommentere fortellerteknikken eller strukturen i romanen.

## 2.2 Torborg Nedreaas i litteraturhistorien

### 2.2.1 «Går Herdis i brønnen?»

«Det finnes noen litterære skikkelser som er blitt en så tydelig del av vår kulturelle og historiske bevissthet at de nesten framtrer som virkelige personer (...) Torborg Nedreaas' Herdis går inn i den rekken.» (Iversen, 1990:118). Slik starter Irene Iversen kapitlet om Torborg Nedreaas i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1990). Hun mener Herdis har en unik posisjon i norsk litteratur. Fordi romanen har en åpen slutt, får man aldri vite hvordan det går med henne, noe som gjør at leseren tenker videre over hennes skjebne. Nedreaas selv har i et intervju sagt at det er meningen at verket skal ha en tragisk slutt, noe Iversen er uenig i fordi både kritikere og ulike lesere har lest fortellingene om Herdis som en utviklingshistorie som vil ende godt (ibid.). Iversen mener i likhet med mange andre kritikere, at Herdis er basert på

Nedreaas selv, noe Nedreaas har bekreftet. Iversen mener videre at en av de viktigste grunnene til at Nedreaas har blitt en folkekjær forfatter er måten hun bruker språket til å skape bilder, noe som bidrar til å gi leserne sterke inntrykk når de leser hennes bøker. Store deler av Nedreaas' forfatterskap har blitt inspirert av hennes eget liv, noe man blant annet ser ved at mange fortellinger tar plass omkring Bergen (ibid.).

Iversen påpeker at Nedreaas nesten alltid skriver i novelleform, selv når hun skriver romaner, noe som kommer tydelig fram i *Av måneskinn gror det ingenting*. Det samme er tilfelle i *Musikk fra en blå brønn*, og her har Nedreaas selv sagt at det er en samling noveller fordi de ulike kapitlene er selvstendige og kan leses hver for seg (Iversen, 1990:120). Iversen mener dette også er tilfelle i *Ved neste nymåne*, og tilføyer at man omvendt kan lese alle de tre bøkene om Herdis som en roman, fordi det er en så tydelig sammenheng spesielt med tanke på bildebruken som går igjen gjennom alle de tre bøkene (ibid.). Fortellingene om Herdis har i dag status som en av Norges største realistiske klassikere, spesielt fordi teksten skildrer at Herdis vokser opp i en turbulent tid med kompliserte familieforhold (ibid.). Gjennom de skiftende miljøene og tidspunktene fortellingene rundt Herdis er lagt til, får leseren bli med på en klassereise og se sosiale ulikheter. Iversen mener Herdis sin historie viser hvor vanskelig det kan være for barn å vokse opp i en voksenverden som er fylt med konflikter, samtidig som den viser hvor sterke barn faktisk kan være (ibid:122).

I starten på 1950-tallet hadde Torborg Nedreaas et sterkt ønske om å bruke litteraturen politisk, men i løpet av 1970-tallet hadde hun ombestemt seg, og tok avstand fra denne politiseringen av litteraturen, hevder Iversen (124). Den sterkeste drivkraften gjennom hele forfatterskapet var ifølge Iversen kanskje likevel ønsket om å gå i dybden på ulike saker som engasjerte henne, og tegne bilder av dette (ibid.). Iversens vurderinger av Nedreaas' romaner i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* er blitt stående som retningsgivende for forskningen og litteraturhistorisk presentasjon i etterkant. Dette kommer tydelig frem i de litteraturhistoriene jeg nå skal presentere, som alle refererer til Iversen når det kommer til Nedreaas.

### 2.2.2 En av de viktigste prosaistene i etterkrigstiden

I *Norsk litteratur i tusen år* blir Nedreaas omtalt av kapittelforfatteren Idar Stegane som en av de viktigste prosaistene i etterkrigstiden, og klassifiseres både som essayistisk kommentator, romanforfatter og ikke minst novellist (Fidjestøl m.fl, 1994: 538). Hun fikk sin romandebut i 1947 med *Av måneskinn gror det ingenting*, og om boken blir det skrevet at «Den har eit interessant forteljeteknisk grep, ei eg-forteljing inni ei eg-forteljing.» (ibid.:556). Stegane mener rammefortellingen er med på å understreke de ulike momentene som kvinnen har i sin

fortelling, som handler om forholdet hun har til en mann som utnytter henne, og om «to provoserte abortar som ho har kjent seg tvinga til» (ibid.). I novellesamlingen *Trylleglasset* møter leseren for første gang Herdis, og man møter henne også senere i romanene *Musikk fra en blå brønn*, og *Ved neste nymåne*, og i en novelle i *Stoppested*.<sup>2</sup> Det er disse tekstene om Herdis Nedreaas er mest kjent for, mener Stegane (ibid.). Om fortellermåten til Nedreaas blir det trukket fram at den er enkel, men at hun klarer å si mye med få ord (ibid.:557). Stegane trekker også frem Cora Sandel, og mener hennes forfatterstil og Nedreaas sin har store likheter, blant annet med at begge tekster har «ørfine nyanser og broddane» (ibid.).

### 2.2.3 Et lite men viktig forfatterskap

Per Thomas Andersen mener i *Norsk litteraturhistorie* (2004) at *Torborg* Nedreaas er en av de mest sentrale forfatterne i tidlig norsk etterkrigstid, på tross av at hun har et relativt lite forfatterskap (Andersen,2015:460). Andersen trekker fram at hun skriver på en original måte, der romanene hennes kan minne om novellesamlinger og at novellesamlingene hennes har mange fellestrekk med romanformen (ibid.). I *Av måneskinn gror det ingenting* kommenterer Andersen bruken av rammefortelling i verket, og nevner spesielt hvordan det er den mannlige tilhøreren som fører ordet og at kvinnens historie formidles gjennom han, Innholdsmessig oppsummerer Andersen verket på denne måten: «en kvinne forteller hvordan hun er blitt sviktet og forrådt av sin partner. Hun gjennomfører en abort, og slik romanen fremstiller det, er kravet om abort en del av overgrepet fra mannens og mannssamfunnets side» (ibid.).

Andersen mener Nedreaas er mest kjent for litteraturen om Herdis. Her blir man kjent med Herdis fra hun er barn og gjennom hennes oppvekst. På grunn av skildringen av historiske og politiske begivenheter kan man tidfeste handlingen fra cirka 1912-1922 (Andersen, 2015:461). Leseren får bli med på Herdis sin reise fra ung jente til kvinne, og hvordan hennes liv blir påvirket av ytre faktorer og spesielt følelsen av å føle seg utenfor (ibid.).

Fortelleteknisk trekker Andersen fram den åpne slutten i *Ved neste nymåne*, og diskuterer hva denne kan bety, men han mener det er mange grunner til å tolke slutten som «en draging mot undergang» (ibid:1963).

### 2.3 Tre monografier

Det er skrevet tre monografier om Torborg Nedreaas' forfatterskap samlet sett: *Norske forfattere i nærlys: Nedreaas* (1979) av Helge Eriksen, *De ti sannheter: Mangfold og*

---

<sup>2</sup> *Norsk litteratur i tusen år* nevner ikke *Ved neste nymåne* som en del av Nedreaas' forfatterskap, men trekker fram at man følger Herdis frem til konfirmasjonen, som skjer i *Ved neste nymåne*.

*motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden* (2007) av Åsfrid Svensen, og *En sommer med Nedreaas* (2019) av Grethe Fatima Syéd.

I boken *Norske forfattere i nærlys: Nedreaas* (1979) tar Helge Eriksen for seg Torborg Nedreaas' forfatterskap. Her har han et kapittel som handler om *Ved neste nymåne*. Han mener boken handler om «retten til å være sin egen lykkes smed.» (Eriksen, 1979:63). I boken begynner Herdis å utforske sin egen seksualitet, samtidig som det Eriksen kaller «den røde tråden» i Herdisdikningen, kranqlingen mellom Herdis og moren når nye høyder når Herdis ikke ønsker å konfirmeres, men til slutt gir etter for presset fra moren (ibid.:64). Etter hvert reiser Herdis til København, og da mener Eriksen leseren møter «en frigjort og handlekraftig Herdis.» (ibid.). Mens leseren følger Herdis' oppvekst får man også oppleve at hun greier å løsrive seg fra moren, og dermed er hun ikke lengre passiv ovenfor andre mennesker, mener Eriksen. I *Ved neste nymåne* får man se resultatet av den modningsprosessen som man har fulgt over flere bøker, noe som igjen blir tydelig når det kommer til konfirmasjonen: hun lar seg konfirmere fordi familien ønsker det og fordi hun ikke ønsker å skuffe sin bestemor som gleder seg veldig. Eriksen stiller så spørsmålet: var Herdis sitt opprør mislykket? Dette spørsmålet drøfter han gjennom å se på Herdis sitt forhold til flere viktige mennesker i hennes liv, og han kommer frem til at opprøret hennes blir komplett gjennom hennes siste replikk i boken «Bare vent! Snerret hun. Bare vent, dere.» (Nedreaas, 2020:653).

I *De ti sannheter: Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden* vier Åsfrid Svensen ett kapittel til hver av Nedreaas' bøker *Av måneskinn gror det ingenting*, *Trylleglasset*, *Musikk fra en blå brønn* og *Ved neste nymåne*. I tillegg bruker Svensen to kapitler på novellesamlingene og radiokåseriene til Nedreaas. «De ti sannheter» er også navnet på det siste kapitlet i *Ved neste nymåne*.

I kapitlet om *Av måneskinn gror det ingenting* skriver Svensen om hvordan den kvinnelige hovedpersonen hele livet har ønsket forståelse, og at livet hennes har vært preget av ensomhet og kontaktløshet, og at det derfor er viktig for henne å fortelle sin historie ansikt til ansikt (Svensen, 2007:27). Fortelleteknisk trekker hun fram hvordan tilhørerens forståelse og fortellesituasjonen er viktige elementer (ibid.). Hun mener boken er provoserende og kunne ha vært svært frastøtende, noe Nedreaas unngår gjennom ulike narrative grep som for eksempel bruken av rammefortellingen: «Romanen har to jeg-fortellere, tre tidsplan og en komposisjon der den kronologiske linjen stadig brytes av digresjoner og sprang fram og tilbake.» (ibid.). Svensen tolker rammefortelleren som en buffersone som gjør kvinnens

historie mindre frastøtende, og gjør den leselig. Komposisjonen er også med på å bidra til dette: Leseren bygger gradvis opp til de forferdelige historiene, frem mot den verste som er skildringen av strikkepinneaborten (ibid.:28). Boken har et «løst kronologisk forløp», men denne kronologien avbrytes ofte av ulike assosiasjoner og sidesprang som kvinnen har (ibid.:29).

Svensen mener *Av måneskinn gror det ingenting* skildrer undertrykkelse, hat og forakt i et klassesamfunn, noe som kommer tydelig fram gjennom kvinnens skildringer. Kvinnens beskrivelser av forholdet til Johannes tyder på at det er snakk om destruktiv kjærlighet, og Svensen legger ansvaret på Johannes: «Han misbruker en halv voksen jente og bygger seg et forsvar ved å se henne som lettferdig. Det er hun som er utuktig og uansvarlig, ikke han, og at han sjøl har forhold til to kvinner samtidig, holder han strengt hemmelig.» (ibid.:37). Svensen trekker også fram månemotivet, som er gjennomgående i fortellingen: «Måneskinnets lys er illusorisk: det er bare gjenskinn, og det gir ingen klarhet og ingen varme. Stemningsrusen i måneskinn gir ikke grunnlag for erkjennelse og heller ikke for varig og dyp kontakt mellom mennesker; måneskinnet er kaldt og fjernt.» (ibid.:41). Hun mener også at gjentakelsene og alle parallellene gir et musikalsk preg, fordi man har flere grunnmotiver som antydes og så tilsidesettes, for så å bli hentet fram igjen senere (ibid.:44-45). Ett eksempel på et slikt motiv er hvordan mennesker følger med på hverandres liv, i håp om å oppnå kontakt med andre, forgjeves (ibid.).

I kapitlet om *Ved neste nymåne* innleder Svensen med å si at fortellingen om Herdis starter bare noen få måneder etter der *Musikk fra en blå brønn* avsluttet. I romanen følger leseren Herdis gjennom puberteten og starten på ungdomstiden, og det er svært viktig for henne å markere sin individualitet. Kapitlene har novellepreg, fordi hvert kapittel er en «avrundet enhet som kunne gi sjølstendig mening.» (Svensen, 2007:108). Unntaket til dette er første og siste kapittel, som fungerer som en introduksjon og avslutning på fortellingen. Herdis er sansningssenteret gjennom fortellingen, men den blir fortalt av en utenforstående forteller. Svensen ser likevel en utvikling på hvordan følelsene til Herdis blir formidlet: i de tidligere bøkene om Herdis preger fortellerens språk fortellingen i mye større grad, mens det i *Ved neste nymåne* er tydelig at Herdis har funnet sitt eget språk. Dette kommer tydelig fram i måten språket er overdrevet på noen ganger, og hvordan det er farget av populærkulturen. Fokuset i romanen er Herdis og hennes utvikling, og man glir bort fra de store konfliktene som preget både *Trylleglasset* og *Musikk fra en blå brønn* (ibid.:109). Herdis sitt forhold til foreldrene står også i fokus, og hun opplever å bli dratt mellom de etter skilsmissen. I



bakgrunnen av fortellingen om Herdis og hennes opplevelser, skimter leseren krigen, som blir synlig blant annet gjennom de ulike karakterenes syn på nazismen og jødene. Temaet identitet er gjennomgående i hele fortellingen, og leseren får se et tydelig skifte i Herdis før og etter turen til København: Før hun reiser oppleves hun som passiv og i bakgrunnen, men plutselig er hun midtpunktet og er mer utadvendt (ibid.:118-119). Kropp og seksualitet får også større plass i *Ved neste nymåne*, og leseren får blant annet lese om Herdis første menstruasjon og lese hennes tanker om sine kroppslige forandringer. Leserens får også oppleve at Herdis tar tydelige standpunkt, slik som når hun sier nei til å konfirmere seg på grunn av manglende tro (ibid.:123). Svensen mener at dette også viser til en opprørstrang og et løsrivelsesbehov som Herdis har ovenfor sin mor. Herdis endrer likevel mening om konfirmasjonen etter å ha snakket med bestemor Hauge, men får likevel markert et opprør ovenfor sin mor med bokens kjente avslutning: «bare vent! Snerret hun – Bare vent, dere” (Nedreaas, 2020:653).

Grethe Fatima Syéd's *En sommer med Nedreaas* tar for seg Nedreaas' liv og forfatterskap på en måte som gjør at boken kan leses av alle, ikke bare de med litterær bakgrunn. Boken er en del av *En sommer med* - serien, som er en introduksjonsserie om ulike forfattere. Boken om Nedreaas er den første om en norsk forfatter i serien. Både bøkene om Herdis og *Av måneskinn gror det ingenting* får naturlig nok stor plass her. Syéd kommenterer særlig at Herdis så ofte lyver. Dette er noe Syéd mener hun har tatt etter sin mor, som ofte lyver om hvem hun er sammen med og hvor hun har vært (Syéd, 2019:112). All denne løgnen fører til at ingen vil leke med Herdis mer, og hun kjenner på mye utenforskap, noe som er en viktig gjennomgående tematikk i diktningen om Herdis. Om *Av måneskinn gror det ingenting* åpner Syéd med å si «Av måneskinn gror det ingenting er en så vond bok at jeg har gruet meg for å si noe om den. Den er samtidig så god, så sterk, så original og så viktig at det ikke er mulig å la være» (ibid.:222). Om boken trekker Syéd blant annet fram hvordan Nedreaas har vært tydelig på at boken ikke er et innlegg i kampen for selvbestemt abort, men like mye «en bok om barnets rett til å bli født» (ibid.:240). Også bruken av rammefortelling får plass i *En sommer med Nedreaas*, og her trekker Syéd blant annet fram hvordan den mannlige tilhøreren sovner mot slutten av fortellingen. Dette er med på å ødelegge kvinnens fortelling, fordi hun nå ikke har noen å fortelle til og dermed forlater hun både mannen og leiligheten (ibid.:247). Syéd mener med andre ord at rammefortellingen gir historien et feministisk preg, fordi mannen ikke orker å ta inn over seg det kvinnen vil fortelle. Dette blir leseren seg bevisst om.

## 2.4 Øvrig forskning på *Av måneskinn gror det ingenting* og *Ved neste nymåne*

I tillegg til det som er skrevet i de ulike litteraturhistoriene og monografiene er det blitt utgitt flere andre bøker og artikler som tar for seg de to romanene.

### 2.4.1 Tidlig forskning

Den tidlige forskningen på *Av måneskinn gror det ingenting* hadde stort fokus på klasseperspektivet og feminisme. Ett eksempel på dette er «Torborg Nedreaas – mellom sosialisme og kvinnesak», som er et kapittel av Åse Hiorth Lervik i antologien *I diktningens brennpunkt: studier i norsk romankunst 1945-1980*. Hun kaller Nedreaas' forfatterskap «utpreget kvinnelitteratur». Det handler om kvinner, og i situasjonene som fremstilles er kvinnenens kjønn avgjørende, slik som fødsels - og aborttemaet i *Av måneskinn gror det ingenting* (Hiorth Lervik, 1982:93). Hun mener boken er et klart innlegg mot abort, og for retten til å føde barn uavhengig av om du er gift eller ikke (ibid.:99). Hiorth trekker også fram Nedreaas' bildebruk, men mener denne til tider er litt vag. Avslutningsvis sier Hiorth at romanen er en bok om kvinnelige utfordringer, og at den handler om kvinnen som biologisk vesen (ibid.:103).

Åse Hiorth Lervik skriver også om Herdis i «Torborg Nedreaas – mellom sosialisme og kvinnesak». Hun mener Herdis individuelle utvikling under tøffe forhold står i fokus i *Ved neste nymåne*. Fortelleteknisk trekker hun fram «miljøskildring og levende portretter av bipersoner, men miljøet er nå først og fremst Herdis' familie på begge sider i tre generasjoner og stefaren Elias Rachlevs omgangskrets.» (Lervik, 1982:92). Lervik mener portretteringene er realistiske med tanke på tid og holdninger som Nedreaas skildrer, og hun mener mye tyder på at Herdis i stor grad er basert på Torborg Nedreaas selv. Den åpne slutten på *Ved neste nymåne* mener Lervik tyder på et nederlag, men at det ikke vil knekke Herdis for godt (ibid.:93).

Laila Aase gav i 1999 ut boken *Om musikk fra en blå brønn av Torborg Nedreaas*. Den handler hovedsakelig om *Musikk fra en blå brønn*, men hun har også valgt å trekke inn stoff fra både *Trylleglasset* og *Ved neste nymåne* i boken. Siden bøkene er en sammenhengende serie, mener jeg mange av Aases observasjoner både om Herdis og Nedreaas' fortellerteknikk og verkets komposisjon vil være relevante for min masteroppgave. Kapitlene i *Musikk fra en blå brønn* kan leses selvstendig som en novelle, samtidig som alle kapitlene henger sammen og danner en helhet (Aase, 1999:88). Dette er også tilfelle i *Ved neste nymåne*. Kapitlene bygger opp til et dramatisk høydepunkt, og det er på denne måten man ser sammenhengen mellom de enkeltstående kapitlene. Denne sammenhengen skapes fordi at Nedreaas trekker

inn hendelser fra tidligere kapitler i de påfølgende, noe som fører til at betydningen av disse blir tydeligere når man leser videre. En utfordring som Herdis møter i *Musikk fra en blå brønn* er kontrastene mellom ulike samfunnsgrupper, der hun ikke er god nok på den velstående privatskolen hun går på samtidig som hun har mye bedre levekår enn mange av vennene hennes som både opplever å bli kastet ut og sendt på barnehjem (ibid.:93). Slike utfordringer ser man også i *Ved neste nymåne*, for eksempel når faren mister jobben og ikke tør å si det til noen. I begge bøkene har Herdis et krevende forhold til moren: Herdis er utrolig glad i moren samtidig som hun opplever at moren lyver og sviker henne flere ganger gjennom fortellingen (ibid.:96). Dobbeltheten blir bare større i løpet av *Musikk fra en blå brønn* og dette ser vi også i *Ved neste nymåne*: Herdis opplever at hun står i veggen for moren sitt liv, og avstanden mellom mor og datter bare øker. Samtidig har moren høy status i Bergen, noe Herdis opplever som stadig mer utfordrende (ibid.). I *Musikk fra en blå brønn*, bruker Nedreaas mange bilder og symboler, og både naturen og sanseopplevelser står i sentrum for å skape stemning i romanen (ibid.:101). Dette er noe som er gjennomgående i Nedreaas' forfatterskap, og som kjennetegner hennes fortellestil. Aase trekker også fram likheten mellom Herdis og Torborg Nedreaas, og mener at likhetene mellom de to er så store at Herdisdiktingen på mange måter kan minne om en selvbiografi (ibid.:112). Begge ble født i samme år, 1906, vokste opp i samme bydel i Bergen, har skilte foreldre. Også mange av de øvrige familiemedlemmene i romanen har store likheter med familiemedlemmene til Nedreaas i virkeligheten (ibid.).

#### 2.4.2 Nyere forskning

I «Den ukjente kvinnens melodrama. Torborg Nedreaas' film noir-inspirerte roman *Av måneskinn gror det ingenting*» diskuterer Unni Langås hvordan abortspørsmålet formidles og hvordan det knyttes til den «personlige erfaringen til en kvinne fra de lavere sosiale lag og formuleres som hennes subjektivt fortalte historie» (Langås, 2013). Hun mener måten romanen er bygd opp på, med en rammefortelling, fører til at kvinnens anonymitet blir framhevet, noe som fører til at hun blir en av mange kvinner som har opplevd det samme. Rammefortellingen og de to jeg-fortellerne bidrar også til at kvinnen blir beskrevet både visuelt og verbalt, gjennom sin egen stemme og mannens blick (ibid.). Langås mener begynnelsen er inspirert av filmens virkemidler gjennom at kameraet zoomer inn på et valgt objekt og gradvis lyser henne opp. Dette mener Langås også kommer til syne gjennom ulike elementer i scenografien, slik som måten været skildres. Denne filmallusjonen fortsetter gjennom hele fortellingen, både i hvordan kvinnen bygger opp til den store bekjennelsen og

hvordan hun skildres som alkoholisert og rusavhengig (ibid.). Dette var typisk for heltene i *film noir*-sjangeren. Måten kvinnen får den mannlige lytteren til å velge mellom hennes kropp og sjel mener Langås viser til renessansefilosofenes menneskesyn. Johannes sine briller får også oppmerksomhet, og Langås mener disse gir ham et ekstra sympatisk trekk: de markerer intellektualitet, men de gjør han også litt klumsete og hjelpeløs (ibid.). Hun mener dette også fører til at han blir mindre klisjeaktig og mer som en vanlig mann. Brillene får også en sentral plass når kvinnen vurderer å drepe Johannes, og disse tankene mener Langås får kvinnen til å bli en *femme fatale* noe som også refererer til *film noir*.

Langås mener Nedreaas' mål med *Av måneskinn gror det ingenting* er å vise hvor normalt slike ulovlige aborter faktisk var, og dette fører til at boken delvis preges av genealogisk determinisme spesielt med tanke på at kvinnens mor også gikk gjennom flere ulovlige hjemmeaborter (Langås, 2013). Det er likevel kvinnens forhold til Johannes som står i fokus, og han sørger for at forholdet kan fortsette på tross av at han er forlovet og gjør det klart for den kvinnelige hovedpersonen at det er uaktuelt for han å gifte seg med henne. Da kvinnen endelig får Johannes på avstand og gifter seg med Carl, fortsetter den dårlige behandlingen av henne. Ekteskapet ender brått når Carl finner ut at kvinnen har gitt penger til Johannes, samtidig som hun fersker ektemannen med to prostituerte. Langås trekker fram at boken også kan leses som en kritikk mot kirken, noe som blant annet kommer frem gjennom kvinnens samtaler med Morck (ibid.). Det er de religiøse og sosiale normene som gjør at kvinnene velger å ta abort, og Langås mener boken er «dokumentasjon på hvordan kvinner tvinges til å utføre inngrepet, ofte med sitt eget liv som innsats.» (ibid.).

Grethe Fatima Syéd skriver i «Reflektert realisme: Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting* og Tomas Espedals selvfiksjon» om de to forfatterens verk og sammenligner disse. Her trekker hun blant annet fram at når man snakker om Nedreaas' forfatterskap, må man ta hensyn til hennes politiske engasjement og at hun må leses inn i den kritiske realismen og det å sette problem under debatt (Syéd, 2016). Syéd mener også at Nedreaas' forfatterskap har en «synkende stjerne» basert på at det i perioden 1970-1981 ble skrevet 12 hovedoppgaver om forfatterskapet, og at det siden kun har blitt skrevet to (ibid.).<sup>3</sup> Når det kommer til *Av måneskinn gror det ingenting* viser Syéd blant annet til at boken inneholder mange sanseintrykk, der hørsel er i fokus i rammefortellingen og lukt er i fokus i hovedfortellingen (ibid.). Det lukter blant annet som rotter hjemme i Gruben, og stikkelsbær når kvinnen reiser

---

<sup>3</sup> Etter denne artikkelen kom ut har det blitt publisert flere avhandlinger, og disse vil jeg presentere senere i kapitlet.

bort sammen med Johannes. Selv om kvinnen forteller på en ikke-kronologisk måte, mener Syéd at fortellingen er lineær fordi man vet at den kommer til å ta slutt for både mannen og kvinnen: For mannen fordi kvinnen drar fra han, og for kvinnen fordi hun skal dø (ibid.).

Hvis man skal beskrive lesningen av *Av måneskinn gror det ingenting* med ett ord, mener Syéd at dette vil være «gjenkjennelse» (Syéd, 2016). I løpet av fortellingen «oppstår tusen øyeblikk av kontakt med teksten fra de trivielle observasjonene om hvor myk man kan bli ved synet av den elskedes øyenbryn (...)» (ibid.). Det er på grunn av disse kontaktøyeblikkene og det faktum at teksten er gjenkjennelig for leseren, som ifølge Syéd har ført til at fortellingen har stått seg. En av grunnene til at boken fikk så mye oppmerksomhet da den ble utgitt, var måten rammefortellingen blir brukt gjennom fortellingen. I denne artikkelen – som kom før hennes bok – mener Syéd at rammefortellingen er med på å skape et filter mellom hovedpersonen og leseren og dette skjønner hun ikke poenget med (ibid.). Hun stiller spørsmål som: hvorfor er den mannlige tilhøreren der som et filter og hvorfor er dette nødvendig? Syéd mener en slik type roman ville være tjent med å være så direkte og opprørende som mulig, og hun finner ingen gode svar på hvorfor *Av måneskinn er det ingenting* er bygget opp med rammefortelling (ibid.).

I artikkelen «Arbeiderkvinnens destruktive seksualitet? Moralsk perfeksjonisme i Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting*» argumenterer Christine Hamm for at *Av måneskinn gror det ingenting* «tegner opp en kvinnes tro på sin moralske rett til å bli mor, til tross for at hun ikke er gift.» (Hamm, 2016). Hamm mener den spesielle fortellerteknikken i boken fremhever klasseperspektivet, og drar paralleller til Cora Sandel, som også har vært en stor inspirasjon for Nedreaas' forfatterskap (ibid.). Videre trekker Hamm fram ironien i at den mannlige tilhøreren først oppsøker den kvinnelige hovedpersonen på togstasjonen med et håp om at de skal kunne ha et eventyr sammen, og at det her skjer et brudd med tradisjonen og leserens forventning når han ender opp med å lytte på kvinnens fortelling hele natten i stedet (ibid.). Dette representerer også et brudd med både leserens forventninger og mannens forventninger, fordi samleie ville ha vært den klassiske slutten i tekster som handler om arbeiderkvinner. Hamm trekker også fram at arbeiderkvinnen mener at hennes fortelling bryter med den mannlige lytterens (og dermed også leserens) forventning når hun snakker om sitt seksualliv og konsekvensene av dette (ibid.).

Allerede i starten av rammefortellingen blir det etablert et tydelig bånd mellom mannen og leseren, og dermed blir leserens posisjon skrevet inn i romanen sammen med fortelleren/den mannlige tilhøreren (Hamm, 2016). Slik får Nedreaas også diskutert hvilke forventninger hun

tror leserne hennes har når de leser om arbeiderkvinner og deres seksualliv (ibid.). Decameronen er viktig i *Av måneskinn gror det ingenting* fordi den symboliserer det høykulturelle og beskriver seksualitetens makt, og arbeiderkvinnen ønsker å heve seg over det amoralske og få tilgang til det høykulturelle (ibid.). Hamm er tydelig på at hun ikke mener boken skildrer kvinner som demoraliserte, i motsetning til Unni Langås. Hun mener heller at *Av måneskinn gror det ingenting* argumenterer for en egen moralforståelse, og at den ønsker å bryte opp allerede etablerte mønstre (ibid.). Grunnen til at arbeiderkvinnen endelig tør å fortelle sin historie nå er at hun er i ferd med å dø, altså at hun er i ferd med å få sin straff, men fordi hun ikke tror at den mannlige tilhøreren ikke vil kunne forstå hennes fortelling får den noe teatralisk over seg (ibid.). Hamm avslutter sin artikkel med å trekke frem drivkraften bak *Av måneskinn gror det ingenting*: ønsket om å få en slutt på tausheten og skape debatt omkring kvinners seksualitet (ibid.).

I «Det var faktisk nokså trist med den nesen». Jødisk identitet og assimilasjon i Torborg Nedreaas' *Musikk fra en blå brønn* og *Ved neste nymåne*» analyserer Torill Steinfeld hvordan Herdis' jødiske familiebakgrunn fremstilles i *Musikk fra en blå brønn* og *Ved neste nymåne*. I *Ved neste nymåne* mener Steinfeld at Herdis' forhold til det jødiske holder på å forsvinne (Steinfeld, 2019). Steinfeld trekker fram at det er mange åpenbare likheter mellom Nedreaas selv og Herdis: Begge har jødiske aner og har vokst opp i Bergen (ibid.). Når det kommer til miljøskildringene i romanen mener hun disse bærer preg av at Herdis har et "begrenset erfaringsrom", og at det nok foregår mye kontakt mellom de voksne i Herdis' liv uten at hun (og dermed leseren) er klar over det. Familien til Herdis' mor symboliserer en større verden, både sosialt, religiøst og politisk, og farens familie er på mange måter den rake motsetningen til dette. *Ved neste nymåne* har et identitetstema, og en utfordring som går igjen i Herdisdiktingen er en problematisk mor og datterforhold, og dette påvirker også resten av familien (ibid.). Steinfeld trekker frem Syéds observasjoner om lukten i *Av måneskinn gror det ingenting*, og dette er også et viktig element i bøkene om Herdis.

I essayet «Kjærlighetstortur: Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting*», tar Toril Moi for seg det emosjonelle aspektet ved boken og sier blant annet at «den vakte ulidelig smerte i min egen sjel» (Moi, 2020). Moie lesning er preget av hennes egen oppvekst, ikke langt unna der *Av måneskinn gror det ingenting* finner sted, noe som mest sannsynlig har vært med på å påvirke hennes leseopplevelse. Hun trekker fram rammefortellingen som et viktig virkemiddel i boken, der man har en ytre ramme som handler om mannen som går og leter etter kvinnen tretten dager senere, og en indre ramme som handler om natten han hørte

på kvinnens historie (ibid.). I den indre rammen får man en beskrivelse av kvinnen og leseren får vite hvordan mannen responderer på fortellingen. Denne responsen virker som en bruksanvisning på hvordan leseren skal respondere (ibid.). Når det kommer til kvinnens fortellerstil mener Moi denne er oppstykket og intens, fordi kvinnen forteller med mange avbrudd og ikke alltid kronologisk (ibid.). Ett spørsmål hun stiller seg er: Hvorfor vil kvinnen ha Johannes og ingen andre? Dette mener Moi man ikke finner et godt svar på i løpet av boken, fordi «kjærligheten kan ikke beskrives, det går ikke an å fange den i ord, den er ikke underlagt fornuften, den fratar henne dømmekraften, den bare treffer henne som en uavvendelig skjebne.» (ibid.).

Moi mener at *Av måneskinn gror det ingenting* ikke har en bevisst kritisk holdning til kjærlighetsmyten, og at romanen har et tydelig ønske om at kvinnen skal beundres for sin evne til kjærlighet og trofasthet uavhengig av hvor selvdestruktiv den er (Moi, 2020). Videre mener hun at Nedreaas' mål med verket er å vise at kjærligheten er kroppslig, og siden kroppen alltid er en del av klassesamfunnet blir boken en «grufull abortroman» i stedet for en kjærlighetsroman (ibid.). Her drar Moi også fram utfordringen med prevensjon. Hvordan er det mulig at kvinnen blir gravid to ganger på ett år med Johannes, samtidig som hun ikke blir gravid med ektemannen Carl, fordi han var tydelig på at han ikke ønsket barn (ibid.)? Moi avrunder essayet med å si at kvinnen aldri har lært noe av kjærligheten, fordi hun helt fra det første møtet med Johannes havner i et mønster der hun gjentar negative handlinger og fortsetter å gå tilbake til ham uavhengig av hvor dårlig han behandler henne (ibid.). Hun avslutter med å si at boken kunne ha hatt tittelen «Ødelagt av kjærlighet» i stedet for *Av måneskinn gror det ingenting*.

Toril Mois essay «Kjærlighetstortur: Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting*» skapte stor debatt i Morgenbladet. Blant annet mente Irene Iversen at Mois lesning er «på grensen til moralsk fordømmende og virker også selvopptatt i sin insisteringen (sic) på hvordan det har *plaget henne* å lese romanen fordi den kvinnelige hovedpersonen ikke handler eller tenker fritt.» (Iversen, 2020). Bortsett fra at Iversen kan ha rett i at Moi blir kanskje litt vel personlig, mener jeg at Moi har flere gode poeng og argument som jeg vil komme tilbake til i min lesing.

### 2.4.3 Masteravhandlinger

Det er skrevet flere masteroppgaver om Torborg Nedreaas' forfatterskap. Som Grethe Fatima Syéd understrekte var det mange avhandlinger som ble publisert i perioden 1970-1981 (Syéd,

2016). Etter 2016 har det blitt publisert flere avhandlinger som tar for seg forfatterskapet, og på mange måter kan man si at forfatterskapet er inne i en ny, populær periode.

En av masteroppgavene som ble skrevet i den første perioden var *Torborg Nedreaas: Herdis-diktningen i et sosialt perspektiv* av Kjell Harald Gundersen. Her prøver han å vise hvordan karakteren Herdis er basert på Nedreaas selv. Dette gjør han gjennom å analysere hvordan samfunnet og miljøet skildres, samt forholdet mellom samfunnet og individet (Gundersen, 1975). Han betrakter litteraturen på en sosiologisk måte, og oppgaven bygger på en litteratur-sosiologisk og marxistisk forskning. Gundersens avhandling er typisk for tiden den er skrevet i. Den bærer preg av marxismen og historisk kontekstualisering. De fleste andre masteroppgaver tar ellers for seg Nedreaas sin litteratur fra et feministisk perspektiv.

Av nyere masteroppgaver kan nevnes Benedicte Jensen Araldsen fra 2020. I *Torborg Nedreaas' novellesamling «Bak skapet står øksen» (1945) og avisinnlegg etter krigsslutt* kommer hun frem til at novellesamlingen er med på å gi et nyansert bilde av hvordan tyskerjentenes situasjon under okkupasjonstiden var (Araldsen, 2020). Videre mener hun at disse novellene gir den implisitte leseren mer barmhjertige innsikter enn det skribentene i de ulike avisene gav anerkjennelse for (ibid.). I 2020 ble også avhandlingen *Hun ville gjøre seg usynlig i dag: Fremstilling av omsorgssvikt i Torborg Nedreaas' «Musikk fra en blå brønn», Herbjørg Wassmos «Huset med den blinde glassveranda» og Hanne Ørstaviks «Kjærlighet»* av Siri Tveit publisert. Her har hun sett på hvordan omsorgssvikt fremstilles i romansjangeren, ved å undersøke oppvekstvilkår, relasjonen mellom foreldre og barn, samt hvilke former for omsorgssvikt som foregår i de ulike romanene (Tveit, 2020).

I 2021 publiserte Anna Serafima Svendsen Kvam avhandlingen *«Ønskeboken». Et bokhistorisk blikk på Torborg Nedreaas' tidlige novelleforfatterskap*. I denne oppgaven tar hun for seg novellene Nedreaas skrev for ukeblader i perioden 1938-1945. Disse novellene leser Kvam i lys av teorier om litterære kretsløp og teksters sosiologi og materialitet som springbrett, og her oppdager hun at Nedreaas i 1939 publiserte en novelle som «nyanserer resepsjonens forståelse av jødiske motiver i forfatterskapet.» (Kvam, 2021). En annen avhandling som ble publisert i 2021 er *Ulykkelig kjærlighet og blodig udåd: En analyse av aborttematikk og maktforhold i Torborg Nedreaas' «Av måneskinn gror det ingenting» (1947) i lys av Simone de Beauvoiers «Det annet kjønn» (1949) av Selma Rønning Westin*. Her argumenterer Westin blant annet for at Johannes er den aktive deltakeren i abortspørsmålet, siden han presser kvinnen til å ta abort (Westin, 2021). Videre argumenterer hun for at vennskapet mellom den kvinnelige hovedpersonen og Morck fører til at kvinnen



får kraft og kunnskap til å være aktiv og sterk i livet generelt, og spesielt i sine relasjoner (ibid.).

Det er forsket mye på Torborg Nedreaas' forfatterskap fra 80-tallet og frem til i dag. Her står Irene Iversens vurderinger av Nedreaas' romaner i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* som retningsgivende for forskningen og litteraturhistorisk presentasjon i etterkant. Forskningen på *Av måneskinn gror det ingenting* fokuserer i stor grad på det feministiske og samfunnskritiske aspektet ved boken, og da spesielt omkring aborttemaet og den navnløse kvinnens forhold til Johannes. Det er presentert ulike teorier på hva Nedreaas ønsker å si med boken, men det alle er enige om er at hun mener det er noe feil med samfunnet, og at de må rettes opp. Ellers trekkes bruken av rammefortelling fram, men forskerne er ikke enige om hva poenget med denne faktisk er. I forskningen på *Ved neste nymåne* fokuseres det på Herdis sin individuelle utvikling gjennom hele trilogien, blant annet hvordan hun påvirkes av den tiden hun vokser opp i. Et element som ofte nevnes er at kapitlene i romanen er selvstendige, og kan leses som enkeltstående noveller, selv om de har en gjennomgående rød tråd. Felles for de fleste som har forsket på Torborg Nedreaas' forfatterskap er at de påpeker hennes bildebruk, og hvordan hun gjennom bildebruken lykkes med å skape stemning og få frem budskapet sitt.

### 3. Plotteori: Peter Brooks' *Reading for the plot*

*Reading for the plot: design and intention in narrative* er en teoretisk avhandling som er skrevet av Peter Brooks. Målet med boken er å skape forståelse for plottets funksjon og å si noe om hvilken effekt plottet har på leseren. Brooks mener plott ikke har blitt forsket nok på tidligere. Avhandlingen ble først publisert i 1984, og selv om verket fikk en positiv mottakelse skapte det ikke noe større debatt. Brooks tar i bruk egne teoretiske posisjoner, og videreutvikler disse gjennom nærlesning av flere kjente romaner, slik som *Great Expectations* (1861), *Heart of Darkness* (1899) og *Absalom, Absalom!* (1936). Her får leseren se hvordan begrepene han bruker fungerer i praksis. Boken inneholder også rene teorikapitler, noe som fører til at boken på mange måter er todelt: den inneholder teoretiske refleksjoner, men også bruk i praksis. Det er viktig å understreke at *Reading for the plot* representerer deskriptive og til dels spekulative refleksjoner om plott, og at verket ikke er en oppskrift forfattere kan følge for å skrive et vellykket plott.

Avhandlingen ble publisert etter at psykoanalysen var anerkjent som forskningsfelt innenfor litteraturforskning, og Brooks bruker mange av Sigmund Freuds teorier for å utvikle sin forståelse av plottet. Han dedikerer blant annet et helt kapittel til *Hinsides lystprinsippet* (1920) og viser hvordan man kan bruke Freuds beskrivelse av samspeillet mellom lystprinsippet og repetisjonstrangen som en modell for det Brooks kaller *mesterplottet*, altså en forklaring på det grunnleggende plottet i alle fortellinger.<sup>4</sup> Han mener at man gjennom fortelling forsøker å forstå sitt eget liv. Når alle fortellinger inneholder et grunnleggende plott, er det fordi dette plottet synliggjør hvordan livet alltid må ha et startpunkt, en midtdel og en slutt. På samme måte som Freud i *Hinsides lystprinsippet* (1920) er opptatt av å vise at psykoanalysen kan forklare hvorfor midtdelen i lys av slutten må sees på en spesifikk måte, mener Brooks å kunne forklare fortellinger med i et narrativ. I likhet med livet selv gir ikke plottet mening før mot slutten, og Brooks viser til hvordan leseprosessen derfor er styrt av et begjær mot slutten, noe som samtidig utsettes gjennom måten en fortelling er strukturert på.

Brooks sin avhandling bygger særlig på strukturalismens anerkjente litterære forskere, som Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Victor Shklovskij, Vladimir Propp, og også Walter Benjamin spiller en rolle. Brooks videreutvikler mye av den allerede etablerte forskningen innenfor temaet. Et eksempel på dette er Walter Benjamin som i «The storyteller» (1969) omtaler slutten på følgende måte: “flame” at which we as readers, solitary and forlorn

---

<sup>4</sup> Håkon Jarle Sveen (2014) refererer til mesterplottet som «ur-plottet»

because cut off from meaning, warm our “shivering” lives.» (Brooks, 1992:96).<sup>5</sup> Dette er Brooks delvis uenig i:

These arguments from the end are at least apparently paradoxical, since narrative would seem to claim overt authority for its origin, for a “primal scene” from which (...) “reality” assumes narratability, the signifying chain is established. We need to think further about the deathlike ending, its relation to origin and to initiatory desire, and about how the interrelation of the two may determine and shape the middle – the “dilatatory space” of postponement and error – and the kinds of vacillation between illumination and blindness that we find there (Brooks, 1992:96).

Han mener hoveddelen, det han senere refererer til som omvegen, altså vegen mellom åpningen og fram til leseren får svar på spørsmålene, har fått alt for lite oppmerksomhet i den allerede etablerte forskningen. Målet med *Reading for the plot* er å få et mer komplett bilde på hvordan det å lese plottet faktisk fungerer. Brooks understreker også at avhandlingen på ingen måte har full dekning på alle områdene han henter inspirasjon fra, men at den er et forslag til nye måter å se litteratur på. Selv om verket er konsentrert rundt leseprosessen og plottet belyser Brooks det ut ifra mange ulike momenter gjennom boken. Jeg har i den påfølgende presentasjonen valgt å fokusere på de delene i hans teori som vil være mest sentrale for mine lesninger av Nedreaas’ romaner.

### 3.1 Å lese for plottet

For å forstå Brooks’ bok kan man starte med å se på hans forsøk på å definere plottbegrepet. Brooks definerer plott som «design and intention of narrative, what shapes a story and gives it a certain direction or intent of meaning. We might think of plot as the logic or perhaps its propositions only through temporal sequence and progression.» (Brooks, 1992:XI). Vi kan dermed si at plottet er det som gir en fortelling form og mening. Samtidig finner vi stadig vekk fortellinger og plott i våre daglige liv:

Our lives are ceaselessly intertwined with narrative, with the stories that we tell and hear told, those we dream or imagine or would like to tell, all of which are reworked in that story of our own lives that we narrate to ourselves in an episodic, sometimes semiconscious, but virtually uninterrupted monologue. We live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories not yet completed. (Brooks, 1992:3).

Slik starter Peter Brooks det første kapittelet. Han mener det er en sterk sammenheng at vi i livet vårt hele tiden vil forstå noe, eller at vi drømmer om noe, og at det viser seg i historier vi forteller, og får fortalt. I livet tenker vi hele tiden over tidligere handlinger, samtidig som vi venter på resultat fra pågående prosjekter. Dette betyr at vi hele tiden lever midt i vårt eget

---

<sup>5</sup> Brooks har hentet sitatet fra «The Storyteller» (1969) s.94

narrativ, og vi vet ikke hvordan det slutter. Det får vi ikke vite før vi nærmer oss døden. Det samme ser vi når vi leser litteratur: vi vet hva vi har lest, men midt i en roman vet ikke leseren hvordan plottet vil ende.

Brooks påpeker at plottets rolle har endret seg gjennom tidene: Fra det attende århundret og fram til midten av det tjuendeårhundre, har vesten åpenbart hatt et større behov for plott enn tidligere. Dette ser vi i historien, i fortellinger og i filosofien. Brooks viser til litteratur fra både opplysningstiden og romantikken (Brooks, 1992:5). Idehistorisk kan den økte betydningen av plottet forklares med at menneskene i mindre grad forsto sitt liv styrt av Gud. Når man i økende grad hadde behov for å plotte, skyldtes det at Gud fikk stadig mindre definisjonsmakt. Nå var det mennesket selv som måtte finne frem til en mening med tilværelsen og dermed vokste behovet for plottet. Brooks mener det er naturlig at romansjangeren ble spesielt viktig, nettopp fordi romanens og livets plott kan sies å ha så mange likheter.

Den dag i dag trenger vi fortellinger og forholder oss til plott, og Brooks mener at mennesker på mange måter er avhengig av plottet som en slags strukturskaper. Han mener og at den forståelsen mennesker i dag har av livet og samfunnet stammer fra fortellinger og plott. Derfor bør man forske mer på plott. På tross av at man gjennom oppveksten ifølge Brooks lærer at det å lese for plottets skyld er en lav form for aktivitet, og knytter det å lese for plottet til lasing av trivallitteratur: «plot is why we read *Jaws*, but not Henry James.» (ibid.:4). Brooks mener dette ikke stemmer, og fortsetter: «(...) plot is somehow prior to those elements most discussed by most critics, since it is the very organizing line, the thread of design, that makes narrative possible because finite and comprehensible.» (ibid.). Han fortsetter *Reading for the plot* med å motbevise denne ideen om plott som uvesentlig nettopp fordi mennesker trenger plott for å forstå seg selv og verden rundt.

Brooks mener plottet er essensen i logikken i den narrative diskursen. Han mener det bidrar til menneskers forståelse gjennom hvordan den er organisert, hvordan dynamikken er og ikke minst hvordan fortellingen er bygd opp:

Plot is the principle of interconnectedness and intention which we cannot do without in moving through the discrete elements – incidents, episodes, actions – of a narrative (...) we can make sense of such dense and seemingly chaotic texts as dreams because we use interpretive categories that enables us to reconstruct a whole (Brooks, 1992:5).

Plottet er også designet og meningen med narrativet, og er det som former en fortelling, gir den mening og retning. Dermed mener han man kan si at uten plottet vil leserens forståelse

svekkes, noe som vil øke sjansen for at leseren mister interessen og ikke leser ferdig boken. Man kan også si at plottet er omrisset rundt en fortelling, det som støtter opp omkring fortellingen og skaper en naturlig organisering av denne.

I sin videre drøfting av plottbegrepet bruker Brooks en distinksjon som ble brukt av de russiske formalistene: inndelingen i *fabula* og *sjuzet*. Fabula er rekkefølgene på hendelsene som det refereres til av narrativet, mens *sjuzet* er rekkefølgen hendelsene blir presentert i den narrative diskursen (Brooks, 1992:12). Disse begrepene ble også brukt av de franske strukturalistene, og de peker på hvordan plottet fungerer som et bindeledd mellom hendelsene og fortellingen. En annen viktig innsikt i måten plott fungerer på i fortellinger henter Brooks fra hermeneutikken.

Det handler om spenningsrommet, «(...)the “dilatatory space” – the space of suspense – which we work through toward what is felt to be, in classical narrative, the revelation of meaning that occurs when the narrative sentence reaches full predication» (ibid.:18). Det er dette man hele tiden jobber mot gjennom det klassiske narrativet, fram til åpenbaringen kommer i *dødsøyeblikket* og leseren endelig får svar på de spørsmålene som har oppstått under lesningen. Her refererer Brooks til Roland Barthes som i «Introduction to the Structural Analysis of Narrative» (1975) skriver om *deja lu*, som er et begrep fro å gripe det å forstå det man tidligere har lest. Samtidig danner det man har lest utgangspunkt for fremtidige lesninger. Brooks understreker at det å kunne gjenkjenne plott er noe som tilhører leserens kompetanse.<sup>6</sup> Med andre ord trenger leseren trening for å opparbeide seg en forståelse for narrativet og dette er svært viktig for forståelsen av plottet.

Brooks er som nevnt opptatt av å peke på den grunnleggende forståelsen for plottets rolle. Som nevnt tidligere skjedde det en endring i hvordan man vektla plott på 1800-tallet. Brooks mener dette viser at mennesker ble redde for at de ikke lenger kunne se meningen med livet: «the plotting of the individual or social or institutional life story takes on new urgency when no one longer can look to a sacred masterplot that organizes and explains the world.» (Brooks, 1992:6). Samtidig som de identiske forutsetningene endret seg ble og måten man skrev på annerledes. Nå begynte narrative plott å dominere litteraturen, og romanen som sjanger ble stadig viktigere. Slik er det fortsatt den dag i dag.

---

<sup>6</sup> *Deja lu* kan oversettes til «allerede lest».

### 3.2 Narrativt begjær

Det at realisasjonen av plottet er avhengig av leserens plottkompetanse, mener Brooks er veldig viktig for forfattere å være bevisste på når de bygger opp et plott. Et aspekt som vil være viktig her, er det han kaller «narrative desire», altså *narrativt begjær* (Brooks, 1992:37). Begrepet er veldig vidt, og som Brooks selv påpeker kan det være vanskelig å definere. Det er viktig å understreke at det narrative begjæret starter før fortellingen begynner, det trigger at fortellingen i det hele tatt blir fortalt. «Desire is always there at the start of a narrative, often in a state of initial arousal, often having reached a state of intensity such that movement must be created, action undertaken, change begun.» (Brooks, 1992:38). Lysten er altså ikke noe som oppstår i leseren i etterkant. Denne lysten kan ofte være representert som noe seksuelt i narrasjonen, men man må ikke inkludere det seksuelle i introduksjonen for å vekke leserens begjær (Brooks, 1992:37). Det seksuelle trenger ikke å være en del av tematikken, men man finner ofte seksuelle undertoner i plottets introduksjon. Videre kan plottet ofte bli drevet fram av hovedkarakterens ambisjoner, og disse er med på å forme plottet og leserens forventninger til det. Her skiller Brooks mellom plott med mannlig og kvinnelig hovedkarakter: kvinnelige hovedkarakterer har ofte mer komplekse ambisjoner enn de mannlige:

The female plot is not unrelated, but it takes a more complex stance toward ambition, the formation of an inner drive toward the assertion of selfhood in resistance to the overt and violating male plots of ambition, a counter-dynamic which, from the prototype *Clarissa* on to *Jane Eyre* and *To the Lighthouse*, is only superficially passive, and in fact a reinterpretation of the vectors of plot. (Brooks, 1992:39)

Brooks hevder at prosjektene til kvinnelige protagonister kan være like plottdrivende, selv om de er vanskeligere å formulere. Han sammenligner det med hvordan kjønne inngår i samfunnsstrukturer på. I litteraturen møter kvinnen ofte utfordringer som handler om konflikter mellom «plikter» som kone, mor, og samfunnets forventninger, og hennes personlige ambisjoner.

For å forklare bedre hvordan det narrative begjæret er bygd opp, refererer Brooks til Sigmund Freuds arbeider. Freud argumenterer i *Hinsides lystprinsippet* for at menneskers mentale liv består av tre ulike aspekter: det økonomiske, det topografiske og det dynamiske. Til sammen utgjør disse tre aspektene en modell, som Brooks mener kan være med på å forklare både utviklingen i alt menneskelig liv og det drivet mennesker ofte opplever når man leser.

Sammen kan man kalle dette narrativt begjær (Brooks, 1992:42).

Freud, we know, had recourse, sequentially and then simultaneously, to three conceptual descriptions of mental life: the topographical, the economic, and the dynamic. The economic

could also be called the energetic, since it involves investments, movements and discharges energies, derived from physics and especially from thermodynamics. (Brooks, 1992:42).

Man kan se på det narrative begjæret som en motor, der alle menneskers instinkter fungerer som drivstoffet, og disse instinktene blir trigget av skiftene mellom de tre aspektene i den dynamiske modellen gjennom plottet. Noe lignende skjer i fortellinger, som også drives av begjæret. Det narrative begjæret er et av de elementene som Brooks fokuserer på når han kritiserer de ulike formalistene, som han mener har bagatellisert psykiske krefter. De har kun fokusert på ulike strukturer, og ikke på leseprosessen. Dermed mener Brooks at de ikke har akseptert viktigheten av de dynamiske aspektene som får plottet til å bevege seg framover (ibid.:47).

For å forstå leseprosessen er det viktig å ha kjennskap til den narrative motoren. I fortellingens innledning vil det ofte dukke opp en del spørsmål som leseren ønsker å finne svar på, og undervegs vil leseren få flere hint og ledetråder som resulterer i svarene på disse spørsmålene. I tillegg vil det skje flere skift mellom de tre aspektene fra den dynamiske modellen, og dette trigger begjæret. Leserens utvikler i økende grad et behov for svar, og dermed blir også lysten til å lese videre sterkere.

Det stiller store krav til leseren for at plottet skal fungere slik. Leserens må besitte kunnskaper om det å lese, og må greie å etablere et mønster på bakgrunn av det som blir lest.

Konstruksjonen av mønsteret er ikke noe som trenger å foregå bevisst, og som oftest skjer det underbevisst. For at leseren skal få mest mulig ut av det som blir lest er plottkompetanse svært viktig – spesielt når man leser for plottet (som det skjer i skjønnlitteratur eller i romaner mer generelt).

### 3.3 Freuds mesterplott: en modell for narrativet

Brooks mener at det er svært viktig å ha en modell for narrativet, men påpeker også at en slik modell må være mye mer dynamisk enn det strukturalistene tidligere har lagt opp til (Brooks, 1992:90). Det trengs et psykologisk fokus for å kunne studere hvilken effekt plottet faktisk har, og da mener han det er naturlig å bruke Freuds teorier i etableringen av en slik modell.<sup>7</sup> I arbeidet med å finne en modell for narrativet, har Brooks også blitt inspirert av forskere som han mener ikke har tilfredsstillende nok teorier om plottet og plottets funksjon. En av disse er Walter Benjamin som i sin artikkel «The storyteller» (1969) hevder at man kun kan se det

---

<sup>7</sup> Brooks spesifiserer at selv om han anvender Freud sine teorier, betyr ikke det at man skal psykoanalysere alle forfattere/lesere/kapitler i narrativet. Det er markert slik at psykoanalytiske modeller tilbyr en mulighet til å kunne forstå tekstens funksjon og hvordan dette påvirker leseren

store bildet først på slutten av en narrasjon: ofte når hovedpersonen dør, blir arrestert, eller bare avslutter en periode i livet. Dette refererer Brooks til som *dødsøyeblikket*. Ikke fordi det nødvendigvis inneholder et dødsfall, men fordi det skjer en stor endring, og betyr en grense, som fortellingen beveger seg mot. Brooks trekker fram Benjamins teori om at alle scener får først sin rette betydning når man ser de retrospektivt, det vil si etter man har nådd slutten av narrasjonen (ibid:96). Brooks mener dette er en altfor enkel måte å se det på, og at man må se dødsøyeblikket i en større setting sett i lys av opphav, begjær, ulike forhold innad i narrasjonen og narrasjonens tolkningsrom. Dødsøyeblikket kan være et bryllup, eller det å bli mor. Hvis innledningen fremmer lyst så vil det si at det å nærme seg slutten også vil fremme lysten.

Mellom starten og slutten har man en nødvendig og viktig mellomdel, som Brooks refererer til som omveger. Det er disse omvegene han mener ikke har fått nok oppmerksomhet. For å forklare dem mener han som nevnt at Freud sin *Hinsides lystprinsippet* kan bidra til en større forståelse omkring plottet og dets funksjon. Freuds tekst omhandler menneskesinnet og er ikke skrevet som en litterær teori. Han beskriver hvordan livet går sin gang fra begynnelse til slutt, og at hvert liv har sitt grunnleggende utviklingsmønster, et mesterplott. Han refererer stadig til menneskets liv som et plott og dermed også menneskelivets narrativitet. Ifølge Freud er mesterplottet bestemt av ulike strukturelle krav, og disse kravene mener Brooks er viktig å ha i bakhodet når man diskuterer narrative plott. Det viktigste kravet er at narrativet, som i likhet med livet, ellers alltid bygger på en form for repetisjon, fordi det tar for seg områder det har blitt skrevet om tidligere (Brooks, 1992:97).

Menneskesinnet blir både bevisst og ubevisst sterkere påvirket av de triste og dramatiske hendelsene enn av de fine, og dermed vil repetisjonene ofte inneholde traumatiske og dystre erfaringer (Freud, 2020:18). Freud mener mennesker har et indre behov for å repetere det de prøver å undertrykke, i stedet for å aktivt huske på de negative opplevelsene. Dette fører til at man underbevisst repeterer hendelsene på ulike måter. Denne måten å repetere på kaller Freud for *dødsdrift*, noe jeg vil komme tilbake til senere i kapitlet. Han mener at dette instinktet er så sterkt at det kan overstyre lystprinsippet, som går ut på at mennesker ønsker å tilfredsstille sine psykiske og biologiske behov (ibid.).

Det er gjennom repetisjonen at plottet blir til, og det er også når deler av hendelsene i en fortelling blir gjentatt at de gir mening, fordi man setter sammen tidligere øyeblikk for å kunne forstå hendelsene. På denne måten kan også leserens forståelse for plottet kontrolleres



ved at noen hendelser ikke blir gjentatt. Når man snakker om repetisjon er det viktig å understreke at dette ikke trenger å bety at man sier det samme flere ganger. Repetisjon kan komme i ulike former. Barn kan for eksempel repetere traumatiske hendelser gjennom lek, eller man kan gjenoppleve ulike hendelser i drømmene sine (Brooks, 1992:97). «The toy thrown away, the reel on the string thrown out of the crib and pulled back, to the alternate exclamation of *fort* and *da*.» (ibid.). I litteraturen vil en slik form for repetisjon fungere som bindeledd mellom ulike hendelser, men de vil også fungere som hint der leseren gradvis kan finne svar på spørsmålene hen sitter med.

Samtidig er leseprosessen styrt av antallet repetisjoner og plasseringen av disse. De vil kunne fungere som en pause i plottet, eller det Brooks kaller en utsettelse av utløsningen av energi (Brooks, 1992:101). Når leseren opplever slike pauser, vil det føre til at hen ikke lengre opplever nytelse, og i stedet vil oppleve frustrasjon og et enda sterkere ønske om å finne svar. Dette er også med på å forsikre den ultimate nytelsen når plottet kommer til dødsøyeblikket og endelig avslører svarene på alle spørsmålene som leseren har. Her er det viktig at teksten svarer på alle spørsmålene, hvis ikke vil leseren sitte igjen med en dårlig leseopplevelse. Det er de tekstene med mest pauser, eller flest utsettelser av utløsningen av energi, som vil være de vondeste å lese, fordi leseren vil oppleve at hen «aldri» får svar på spørsmålene sine (ibid.:102). Samtidig kan man snu på dette, og si at det er disse som gir størst nytelse ved dødsøyeblikket, fordi man endelig får belønning for lesningen.

I tillegg til at mennesker har et sterkt behov for repetisjon, hevder Freud at menneskers instinkter også er repetisjon, og ikke endring, selv om mange tror mennesker automatisk ønsker endring (Freud, 2020:18). Freud hevder at man snarere alltid vil ønske seg tilbake til det kjente og bort fra det usikre. Dermed kan man si at dette instinktet på mange måter holder leseren interessert gjennom alle repetisjonene og driver hen mot slutten av plottet. Det er dette Freud kaller dødsdriften. I likhet med dødsøyeblikket handler ikke dødsdriften kun om konkret død i litterær sammenheng, men om slutten av en narrasjon der man får svar på spørsmålene sine, eller en åpenbaring. Gjennom de mentale prosessene som vekkes til live gjennom lesningen vil man ofte oppleve et tomrom, og dermed også nytelse, på tross av at det å finne svar på spørsmålene blir utsatt. Dette oppleves som nytelse fordi leseren vet at dette er nødvendig, og at man til slutt vil få svar på spørsmålene sine (ibid.:103). Brooks mener dette er et paradoks, fordi repetisjon kan ta oss både fremover og bakover, fordi slutten på mange måter kommer før begynnelsen. Selv om delen mellom begynnelse og slutt blir referert til

som omveg, er den likevel essensiell for leserens nytelse. Det er gjennom utviklingen av narrativet at leseren får kjenne på de ulike følelsene og instinktene som plottet vekker til live.

Noe av det viktigste med Brooks' Freud-inspirerte narrative modell er at avslutningen må være samstemt med resten av plottet. Hvis dødsøyeblikket ikke er riktig, vil ikke leseren oppleve den nytelsen som hen ønsker:

(...) narrative must tend toward the end, seek illumination in its own death. Yet this must be the right death, the correct end. The complication of the detour is related to the danger of short-circuit: the danger of reaching the end too quickly, of achieving the im-proper death. The improper end indeed lurks throughout the narrative, frequently as the wrong choice: choice of the wrong casket, misapprehension of the magical agent, false erotic object choice. (Brooks, 1992:104)

Feil dødsøyeblikk kan være mye forskjellig: det kan være at slutten kommer for tidlig, og at leseren dermed ikke har fått kjent på de ulike følelsene man ønsker, eller at det rett og slett er feil død (Brooks, 1992:104). Subplot er her viktig i narrasjonen for å passe på at narrasjonen ikke kommer for tidlig. Det er viktig å huske på at begjæret for teksten egentlig er begjær for slutten, men bare for slutten gjennom den minst kompliserte omvegen. Freud snakker om disse omvegene som en del av menneskets seksuelle instinkter, her sett på som ekte livsinstinkter, fordi disse står i opposisjon til dødsdriften (ibid.). Ett eksempel på dette er i romaner skrevet på 1800-tallet, der man forlater en karakter på et høydepunkt i handlingen og tar opp andre karakterer for så å hente den inn igjen på et senere punkt i plottet. Brooks tolker dette nettopp i lys av Freuds to instinkter: dødsdriften og lystprinsippet. Det skaper en ujevn bevegelse i narrasjonen og fremmer nytelse hos leseren, men det er og med på å skape et tomrom.

I utgangspunktet kan man tenke seg at dødsdriften og nytelsesprinsippet ikke kan fungere sammen, fordi dødsinstinkt er instinktivt og nytelsesprinsippet er dominerende. Freud argumenterer for at dødsinstinkt kan hjelpe nytelsesprinsippet, fordi nytelsesprinsippet er en «tendency operating in the service of a function whose business it is to free the mental apparatus entirely from excitation or to keep the amount of excitation in it constant or to keep it as low as possible.» (Freud, 2020:62). Brooks forklarer dette slik:

In this manner, one could say that the repetition compulsion and the death instinct serve the pleasure principle: in a larger sense, the pleasure principle, keeping watch on the invasion of stimuli from without and especially from within, seeking their discharge, serves the death instinct, making sure that the organism is permitted to return to quiescence. (Brooks, 1992:107)

Dermed mener Freud at to instinkter som egentlig er rake motsetninger lever i en slags gjensidig avhengighet: organismen må leve for så å dø på riktig måte. Det er akkurat på

samme måte i litteraturen, der man må drive plottet lenge nok til at det ender på riktig måte (Brooks, 1992:107).

### 3.4 Rammefortelling: narrativ overføring

Brooks argumenterer for at han må se nærmere på den narrative situasjonen mellom forteller og tilhører, og hvilke relasjoner og forståelser narrativet ønsker å lokke frem. Her refererer han til Roland Barthes, som i boken *S/Z* (1970) hevdet at alle former for historiefortelling er kontraktuelle: en historie gir noe til leseren, men krever også noe tilbake (Brooks, 1992:216). Brooks kritiserer Barthes fordi han mener denne forklaringen er for enkel og statisk. En historiefortelling er dynamisk og skiftende, mener Brooks.

I den narrative situasjonen mellom forteller og tilhører er rammefortellingen og de ulike fortellernivåene viktige. Ved bruk av rammefortelling blir deltakerne dratt inn i det som blir fortalt, og er med på å gi leseren en større forståelse for det som skjer gjennom plottet. Det at deltakerne i rammefortellingen blir trukket inn i teksten, og dermed observerer det som skjer, fører til at fortelleren gjør den til sin egen, og dette kan føre til at fortellingen blir oppfattet som mer troverdig av leseren (Brooks, 1992:219). Det at karakterene får innblikk i et narrativ som ikke tilhører dem selv kan også føre til at de blir fremmedgjort for leseren, og dermed blir oppfattet som mindre troverdig. Derfor er det viktig at leseren kan relatere seg til fortellerens fremstilling av egen situasjon. Det som er viktig her er at hendelsene fremstilles på en troverdig måte, uten å skape kaos i plottet. Rammefortellingen fungerer som en definisjon på hva som er sannsynlig, og fortellingene innenfor vil bli sett i lys av rammen rundt:

The reader's situation in regard to the narrator mirrors the narrator's situation (...), in the framed-tale structure, the outer frame comes to represent "the real", and movement from inner to outer tales suggests the movement of reference, making it real. The reader is finally left with a story on his hands, a story he doesn't know what to do with, except perhaps eventually to retell it. In this sense, the movement of reference is one of "contamination": the passing-on of the virus of narrative, the creation of the fevered need to retell. Such may be the "madness" that the narrator fears. (Brooks, 1992:220-221)

Bevegelsen mellom de ulike nivåene kan ofte oppleves som frustrerende for leseren, og derfor er det viktig å ha tydelige overganger slik at leseren får med seg skiftene (Brooks, 1992:219.). Til slutt vil leseren få en komplett historie, gjerne med et større innblikk i plottet og omstendighetene rundt, enn hen ville hatt uten hoppene i nivå. Brooks mener dette også kan føre til at leserens behov for å gjenfortelle plottet vil øke, fordi «The listening to his tale itself implicates the listener» (ibid.:217). Han understreker også at selv om narrasjoner inneholder rammefortellinger, kan det hende at man ikke greier å gjenfortelle historien

ordentlig fordi overføringen blir blokkert. Overføring går ut på at følelser man har for en person eller hendelse blir lagt over på en annen person eller hendelse: «(...) a process of substitution, cross-over, exchange» (ibid.:223). Dette er et uttrykk Brooks har hentet fra Freud og psykoterapien, der det handler om at en pasient overfører følelser fra en nær relasjon, for eksempel foreldre, over på behandleren.

Gjennom aktiv bruk av rammefortelling kan fortelleren få frem hva som faktisk står på spill i ulike situasjoner, og hvordan forteller og tilhører må forholde seg til dette i gitte situasjoner. Brooks mener at både de som lager fortellinger og de som lytter på dem, må være bevisste på hvordan narrativet i noen situasjoner gjør krav på ekstra oppmerksomhet. Så snart man skifter forteller vil man inngå en *narrativ kontrakt* mellom forteller og leser, og når fortelleren er ferdig med sin historie er denne kontrakten oppfylt, og da skifter man igjen forteller og hopper til et annet nivå i narrasjonen (Brooks, 1992:224). For at man skal lykkes med en slik måte å konstruere plottet på, er det viktig å etablere en tydelig lytter, gjerne med en narrativ representant fra samfunnet som kan symbolisere en måte å skape forståelse og mening på. Altså er det ikke nok å bare fortelle noe, men man må etablere en god lytter. Denne lytteren kan ofte symbolisere leseren i fortellingen, og hvordan leseren «lytter» til det som blir fortalt mens hen leser.

I Brooks refleksjoner rundt rammefortellinger er overføring sentral, som vi har sett. For å forklare dette nærmere bruker Brooks igjen Freud sine teorier, denne gangen *Studies in Hysteria* (1895). Man kan se på rammefortellingen i en analogi til den psykoanalytiske terapisesjonen. En analysand har en historie å fortelle til analytikerens. Pasientens historie er som regel en historie som ikke er forståelig nok, fordi den ikke blir fortalt kronologisk og fordi det ofte er enkelte ledd som mangler (Brooks, 1992:227). Her må analysanden få hjelp til å få orden på historien, og få denne formet inn i det retrospektive narrativet, og dette hjelper analytikerens til med. Tilsvarende skjer i en rammefortelling, der fortelleren forholder seg til lytteren/leseren. Også det å konstruere plottet kan bare skje gjennom tolkning av repetisjon (minnet). Overføring spiller her en viktig rolle: dynamikken i overføringen driver historien fremover og aktualiserer tidligere begjær (ibid.). Dette skjer gjennom repetisjon, og målet er at analysanden skal få en forståelse for fortiden og det som har skjedd tidligere. «The transference creates an intermediate region between illness and real life, through which the transition from one to the other is made.» (Freud, 1924:154). Her spiller begjæret en stor rolle gjennom overføringen, og dette viser at det ikke er mulig å erstatte repetisjonen av tidligere opplevelser.

Et annet prinsipp som er viktig når man snakker om overføring er at begjæret går gjennom det Jacques Lacan refererer til som «defile of the signifier» i *Écrits* (1966). Dette går ut på at begjæret kommer inn på det symbolske planet, og her kan det bli skrevet om og endret (Brooks, 1992:234). Det finnes flere ulike modeller man kan se dette i lys av, og Brooks har valgt å bruke den psykoanalytiske modellen om overføring, fordi modellen «has the advantage of imagining the productive encounter of teller and listener, text and reader, and suggesting how their interaction takes place in a special “artificial” medium» (ibid.). Da får overføring, i likhet med teksten som leses, en særegen plass som påvirker det som blir repetert fra fortiden og spilles ut i nåtiden, selv om man vet at menneskene og relasjonene som er involvert er surrogater for noen andre. Dermed kan man si at overføring aktualiserer fortiden på en symbolsk måte, slik at den neste gang kan få et enda mer vellykket utfall. Dette viser til menneskets behov for repetisjon som jeg har tatt for meg tidligere i kapitlet, der mennesker alltid søker mot å repetere traumatiske og kjente hendelser i stedet for å bryte ut av mønsteret.

Spesielt i verk som bruker rammefortelling som narratologisk virkemiddel vil det være viktig å se på overføring. Rammefortellingene representerer det Freud kaller *artificial illness*, innbilt sykdom. I litteraturen kan dette for eksempel være at leseren kjenner på de samme følelsene som karakterene i plottet opplever:

The narratee is brought into the position of analyst – becomes the present surrogate for past desire – who tries to cure his patient by working through the dynamics of the transference to the point where the story told can be reabsorbed and transcended in the outer frame of reality. (...) the narratee listens to narration for the implied plot of past desire as it shapes and disfigures the present discourse, looking for the design of the story it would tell, working toward the recovery of the past as past, syntactically complete and reconciled within the present. (Brooks, 1992:235)

Fortelleren blir satt inn i analytikerens sin rolle, og blir dermed et surrogat for analysandens tidligere følelser. Gjennom å jobbe med overføringens dynamikk kan man dermed få et større innblikk i det som har skjedd samtidig som at analysanden jobber seg nærmere det å bli helbredet.

#### 3.4.1 *Le Colonel Chabert*

For å vise på hvilken måte overføring fungerer på i en rammefortelling bruker Brooks Balzacs *Le Colonel Chabert* (1832) som eksempel. Romanen handler om Colonel Chabert som blir skadet og rapportert død i slaget om Eylau. Det viser seg at han fortsatt er i live, men hans kone har giftet seg på nytt og solgt alle eiendelene hans. For å få tilbake sine verdier hyrer han advokaten Derville. Fortellingen som Chabert presenterer for Derville etablerer

rammefortellingen. Imidlertid ender romanen med at Chabert ikke får noe og tilbringer sine siste dager på et sanatorium.

Dette er et verk Brooks mener mislykkes i sin bruk av rammefortelling, nettopp fordi fortellingen ikke klarer å etablere en god lytter (Derville). En annen grunn til at konstruksjonen av rammefortellingen ikke lykkes i romanen mener Brooks er at rammefortellingen overdramatiserer narrasjonen (Brooks, 1992:225). Hovedpersonen i romanen har også det Brooks kaller utilfredsstillende krav: han begjærer noe leseren vet ikke kan skje, (få sitt tidligere liv tilbake) og dermed blir karakteren lite troverdig. Dette kan også føre til at leseren mister interessen og det narrative begjæret, fordi hen vet at karakteren ikke kan oppnå sine ambisjoner.

I lesningen av *Le Colonel Chabert* mener Brooks man kan si at Chabert sin historie ikke er verdt noe fordi forfatteren ikke lykkes i å gjennomføre en narrativ kontrakt. Han konkluderer med at dette ikke er riktig, men at mangelen på en narrativ kontrakt fører til en del utfordringer når det kommer til narrativ overføring. Brooks mener verket representerer mange av de utfordringene man møter når man forteller historier, og viser hvordan man kan mislykkes både med å fortelle og å lytte (Brooks, 1992:223). Utfordringen ligger hos lytteren som er skrevet inn i narrativet, og ikke leseren. I dette tilfellet er det advokaten, Derville. Brooks mener man likevel kan se på fortellingen som en «hva om» fortelling, som kan være med på å forme slutten, selv om den mislykkes i å bruke mange av de ulike prinsippene Brooks har presentert.

Ved å utforske ulike narrative situasjoner, som den som finnes i Balzacs roman, mener Brooks han har fått en ny modell for overføringsverdi av teksten som virker nødvendig for å kunne forklare narrativet som en dynamisk prosess (Brooks, 1992:236). Her mener han det er viktig å ha forståelse for hva som er målet med narrativet, og ikke bare hva det er, hvorfor det blir fortalt og hva det ønsker å gjøre. Først og fremst vil fortelleren forstå seg selv, sitt liv og verden rundt seg. Det er mange grunner til at noen ønsker å fortelle en historie, men der er vanlig både med aggressive og erotiske baktanker. Overføringen som blir etablert mellom lytter og den som snakker, og den kan være tilfredsstillende og positiv, men den kan også vise avhengighet og ha et negativt preg. Spesielt gjennom plott med rammefortellinger blir tilhøreren en del av analysanden sin diskurs, og illustrerer plottets form og mening, og plottet blir dermed like mye et produkt av lytting som prating (ibid.).

### 3.5 Kritikk mot Brooks' *Reading for the plot*

Det er tydelig at Brooks henter stor inspirasjon hos Freuds psykoanalytiske teorier. Disse er imidlertid blitt særlig kritisert av feministiske forskere, som mener at Freud er misogyn og egentlig alltid gjør mannen til den universelle. Denne kritikken av Freud er en av grunnene til at Brooks er blitt kritisert av feministiske litteraturforskere. Ett eksempel på dette er Marianne Hirsch som kritiserer han i studien *The mother/daughter plot* (1989). Hirsch mener Brooks' teorier tar lite hensyn til kjønnsforskjeller og at han bruker et maskulint språk. Hun mener at spesielt teorien om plottkonstruksjon er god, men hun kritiserer Brooks også for å ikke utvikle teorien ved å se på litteratur skrevet av eller om kvinner. I *Reading for the plot* bruker Brooks kun litteratur skrevet om og av menn som eksempler, og derfor blir det vanskelig å bruke modellen på kvinnelig litteratur og få et feministisk perspektiv på det, mener Hirsch. Språket Brooks anvender mener hun er maskulint, med ord som «arousal», «satisfaction», «error» og «lucid response», som et resultat av det tankematerialet Brooks ukritisk henter inn fra Freud (Hirsch,1989:54). Videre spør hun hvordan kvinnelige plott passer inn i Brooks' teorier, med tanke på at plott ble så viktig gjennom det nittende århundret? (ibid.). Selv utvikler Hirsch en mindre lineær og i større grad sirkulær plottforståelse ved å lese fortellinger om mødre og døtre. Også for meg blir det interessant å spørre: Har Brooks' teorier rom for et kvinnelig perspektiv som kanskje er ulik de plottene han har tatt for seg i sin avhandling? Dette vil jeg mer indirekte svare på med min lesning av Nedreaas.

## 4. *Av måneskinn gror det ingenting*

### 4.1 En døende kvinnes historie

I *Av måneskinn gror det ingenting* blir vi kjent med en kvinnelig hovedperson som forteller sin livshistorie til en ukjent, mannlig tilhører. Boken starter tretten dager etter dette møtet, når mannen går gatelangs og leter etter kvinnen. Han forteller om første gangen han så henne ved en kiosk, og hvordan han spurte henne om hun ville bli med han hjem, fordi hun ser kald og bortkommen ut. Når de kommer hjem til mannen spurte kvinnen om han vil ha kroppen eller sjelen hennes, og han valgte sjelen. I en gjengivelse av natten kommer det raskt frem at hun skal fortelle om noe hun synes er vanskelig, for hun sier at hun trenger mye alkohol for å bli klar til å snakke: «Jeg må bli litt mer pussa. Jeg må av med det nå, hvis du kan ta imot. Jeg har tiet i mange år, sa hun.» (Nedreaas, 2021:13). Hun forteller om sitt liv, men diskursen er usammenhengende og hendelsene blir ikke kronologisk fortalt. Vi blir også tidlig klar over at kvinnen er døende, og at dette er en av hennes siste muligheter til å fortelle historien.

Den kvinnelige hovedpersonens historie er i utgangspunktet en kjærlighetshistorie mellom henne og Johannes. Han var tidligere læreren hennes, men sommeren etter hun fylte 17 år innledet de et forhold. Det den navnløse kvinnen ikke visste var at Johannes allerede var forlovet med Svanhild, apotekerens datter. Gjennom hele boken er kvinnen og Johannes i et av og på - forhold, der kvinnen hele tiden er dypt forelsket i Johannes. Han har henne mer på avstand, og varierer mellom å være ekstremt avvisende og kontaktsøkende. Noen ganger blir han forbannet fordi hun kommer til huset hans uanmeldt, mens han andre dager oppsøker henne på jobb, og står i butikken i det som fremstilles som flere timer for å snakke med henne alene.

Kvinnen er født og oppvokst i Gruben. Her har hun bodd under trange kår sammen med sine foreldre, en søster og en bror, i en tid før abort var lovlig i Norge. Kvinnen opplevde flere ganger gjennom oppveksten at moren ble alvorlig «syk», noe hun i voksen alder innser til dels skyldes at moren har utført abort på selg selv. Kvinnen måtte som barn blant annet hjelpe moren med å vaske blodige laken og klær i etterkant. Disse abortene er noe kvinnen har foraktet moren for, frem til hun selv havnet i en liknende situasjon. Kvinnens søster blir gravid utenfor ekteskap ung, og velger å beholde barnet, noe som blir sett på som en stor skam og synd. Derfor ender søsteren opp med å gifte seg med barnefaren, selv om de er ulykkelige sammen. Skammen med å få barn utenfor ekteskap understreker den kvinnelige hovedpersonen når hun forteller historien om Arnhild, som ble gravid utenfor ekteskapet og valgte å beholde barnet. Etter fødselen fikk hun 25 kroner i måneden fra barnefaren, men



skammen ble likevel så stor at hun til slutt valgte å gi fra seg barnet. Om slike situasjoner sier kvinnen blant annet: «De dreper hverandre langsomt, med nidd og nag. De er hverandres fanger. De blir hverandres sykdom og trøtthet og bitterhet. De lager unger sammen, og hater hverandre når det blir unger av det.» (Nedreaas, 2021:57)

Tidlig i fortellingen reiser kvinnen og Johannes bort sammen i flere dager, men da de kom hjem til Gruben igjen får hun ingen form for oppmerksomhet fra han. Johannes passer likevel på at han alltid har litt kontakt med kvinnen, slik at hun ikke har mulighet til å komme over han og starte livet sitt på nytt. Kvinnen forteller at Johannes er en fantastisk mann. Leseren forstår likevel at han bare utnytter henne og at han ikke har noen andre intensjoner med henne enn å bruke henne for sex. Kvinnens følelser for Johannes er så sterke at hun flytter hjemmefra for å kunne tilbringe mer tid med han. Det blir så ekstremt at hun aldri får sagt farvel til sin far før han dør fordi hun hver kveld venter på at kanskje Johannes kommer akkurat denne kvelden. Kvinnen finner senere ut om hans forlovelse med Svanhild, og oppdager like etterpå at hun er gravid med det som kan være Johannes' barn, selv om de har avsluttet forholdet. Dette gjør at det blir vanskelig for henne å gi slipp på ham, men hun ender til slutt opp med å ta abort, og forlater Gruben. Det er hele tiden kvinnen som blir sett ned på og dømt av dem som bor her, og spesielt av Svanhild. Det er ingen som klandrer Johannes for at han har vært utro mot sin forlovede.

Samtidig som kvinnen er i dette av og på - forholdet med Johannes, blir hun kjent med byens organist, Morck. Han blir foraktet av hele byen fordi han er en alkoholiker. De to utstøtte finner sammen et nært vennskap og han symboliserer mye av det Johannes ikke er for kvinnen. En historie som symboliserer dette tydelig, er når kvinnen er på besøk og drikker seg så full at hun sovner. I stedet for at Morck utnytter dette, legger han henne i sengen sin og brer om henne så hun får sove i fred. Morck bodde tidligere i en annen by der han hadde en kjæreste som han forlot for å forfølge drømmen om å bli en konsertpianist. Kjæresten var på dette tidspunktet gravid, og endte opp med å ta en ulovlig abort. Drømmen om å bli konsertpianist brast, og han endte opp som organist i Gruben. Sammen har han og kvinnen dype samtaler som kritiserer samfunnet og hvordan man ikke kan styre sin egen skjebne. Morck gjør det til sitt oppdrag å passe på at kvinnen kan komme seg bort fra Gruben, om det så er det siste han gjør. Og det blir helt riktig det siste han gjør, før han tar sitt eget liv. Når

han dør etterlater han alt til kvinnen, men etter all gjeld og skatt er betalt sitter hun igjen med ingenting.<sup>8</sup>

Kvinnen forteller også om en handelsreisende ved navn Mohn, som ved flere anledninger har vist interesse for henne. Han har invitert henne flere ganger på et glass vin, men kvinnen var kun interessert i Johannes. Hun var veldig avvisende mot ham, men den kvelden hun fant ut at Johannes var forlovet hadde de likevel sex, og det var derfor hun var i tvil om hvem som var far til barnet hun til slutt aborterte. Mohn kunne nok ha vært en billett ut av Gruben og mot et bedre liv for kvinnen, men siden hun er hodestups forelsket i Johannes så ble det aldri noe mer mellom de to.

Mot slutten av boken forteller kvinnen at hun tidligere har vært gift. Dette er noe som kommer veldig overraskende på leseren, med tanke på at kvinnen hele tiden har snakket om sin forelskelse i Johannes: «En jeg kjente, han hette Carl, han var en slik. Han hadde mange penger i banken, og en fiskeforretning som gjorde ham rik. Jeg var forresten gift med ham i to år. – Har jeg fortalt deg at jeg har vært gift engang?» (Nedreaas, 2021:173). De hadde et turbulent ekteskap som varte i cirka to år. I starten var han på mange måter en veg bort fra Gruben og fattigdom for kvinnen, og han ble egentlig aldri noe mer enn dette. Hun ønsket seg barn, men det gjorde ikke han. Han var også voldelig mot henne flere ganger, men dette er noe kvinnen bagatelliserer i sin fortelling, fordi hun ifølge seg selv nok fortjente det. Mens de var gift ble kontakten mellom kvinnen og Johannes tatt opp igjen etter en lengre periode uten kontakt. De møttes i Gruben under påskudd av at hun måtte reise hjem for å besøke sin syke mor. En dag skal kvinnen og Johannes møtes i en annen by, men hun får dårlig samvittighet og reiser hjem til Carl igjen for å fortelle han om affæren. Når hun kommer hjem finner hun ham i seng med to prostituerte, noe som kommer som et stort sjokk. Når hun forteller Carl om sin affære blir hun slått og kastet ut. Plutselig er hun uten et sted å bo og uten Carl og Johannes.

Ikke lenge etter oppdager hun nok en gang at hun er gravid, og er helt sikker på at det er Carl som er barnets far. Han nekter å ha noe med det å gjøre, og nok en gang er hun tvunget til å ta en ulovlig abort. Denne blir skildret veldig detaljert, og det er først nå leseren får innblikk i hvor alvorlig det faktisk er å påføre seg en slik smerte og hvor store konsekvensene faktisk

---

<sup>8</sup> Jeg opplever Morck som en positiv person i boken, fordi han er kvinnens eneste venn og den eneste som er genuin mot henne og ikke har noen baktanker. Et godt eksempel på dette er når hun sovner hjemme hos han, og han i stedet for å forgripe seg på henne legger dynen over henne. Derfor er det interessant at anmelderne av *Av måneskinn gror det ingenting* ikke likte karakteren og mente romanen hadde vært bedre uten ham.

er. Det virker også som om det er disse abortene som er skyld i at hun er døende. Etter denne aborten blir hun sendt til sykehuset med feber, noe som kan tyde på en alvorlig infeksjon. I etterkant av denne aborten blir hun tvunget til å leve på gaten og prostituere seg for å kunne overleve.

Her ender kvinnens fortelling, og den mannlige tilhøreren sovner. Når han våkner igjen er kvinnen borte, og han kan ikke finne henne noen steder så han drar ut for å lete:

Jeg har gått omkrig på jernbanestasjonen i timevis, det var der jeg traff henne den kvelden. Det er ikke det sted jeg ikke har vært i disse dagene, og speidet etter den blå kåpen hennes. Men jeg har ikke funnet henne. Ikke ennå. (Nedreaas, 2021:208).

Selv om romanen er slutt, forsøker mannen med andre ord fortsatt å få tak i henne.

## 4.2 Narratologisk analyse

*Av måneskinn gror det ingenting* har to jeg-fortellere på to ulike nivåer. I rammefortellingen er det den mannlige tilhøreren som er fortelleren, mens det i andrenivået er den kvinnelige hovedpersonen som forteller. Et interessant perspektiv i romanen er at kvinnens fortelling viderefremmes av mannen. Som vi har sett er bruken av rammefortelling noe som ofte diskuteres i forskning på romanen, som hos Svensen (2007), Syéd (2016), Hamm (2016) og Moi (2020).

### 4.2.1 Mannen som går og leter

Romanen åpner på denne måten: «Jeg går og leter etter et menneske.» (Nedreaas, 2021:5).

Her er det mannen som forteller om at han går og leter etter kvinnen tretten dager etter de først møttes. Fortellingen avsluttes med: «Men jeg har ikke funnet henne. Ikke ennå.»

(ibid.:208). Her forteller mannen det som skjer mens det skjer, og dette kaller Petter Aaslestad for simultan narrasjon (Aaslestad, 2015:116). Når man til slutt igjen er tilbake til øyeblikket der mannen leter etter kvinnen har historiens tid tatt igjen narrasjonsøyeblikket fra starten, med mannen som leter etter kvinnen. Gjennom resten av fortellingen forteller mannen og kvinnen om hendelser som allerede har skjedd, og dette gjelder både mannens møte med kvinnen og hennes oppstykkede fortelling. Dette kalles etterstilt narrasjon. Det å bygge opp fortellingen slik fører til at leseren allerede fra starten av har en anelse om hva som kommer til å skje til slutt: kvinnen reiser, og mannen leter etter henne. Men hvorfor forsvinner kvinnen og hva har skjedd før hun forsvinner? Dette blir det narrative begjæret.

Undervegs i fortellingen bryter mannen inn i kvinnens fortelling, og beskriver området utenfor leiligheten: «Ute lå gatene og sov, og det hadde sluttet å regne. Bare uret tikket på kaminhyllen, men jeg glemte å se på det.» (Nedreaas, 2021:43). Her kommer det fram at det

er sent på kvelden, fordi menneskene har gått og lagt seg. Mot slutten er det tydelig at det begynner å bli morgen: «Nå hadde morgenene begynt å få liv for alvor. Lastebiler, sykler.» (ibid.:155). Gjennom slike skildringer blir leseren minnet på at tiden går. Hele natten har kvinnen fortalt om sitt liv, og det er gjennom beskrivelsene av miljøet rundt at leseren får vite om hvor lang tid det tok.

I måten Nedreaas har bygd opp *Av måneskinn gror det ingenting* er bruken av rammefortelling sentral. Rammefortellingen er der mannen går rundt og leter etter kvinnen, og skildrer hvordan hun blir med mannen hjem. Denne delen brukes for å fortelle resten av historien, gjennom at mannen må forklare hva som skjedde den natten og hvorfor han ønsker å finne kvinnen igjen. På et tidspunkt drar kvinnen Boccaccios *Decameronen* ut av mannens bokhylle. I Boccaccios verk møter man ti mennesker som har samlet seg i en herskapsvilla utenfor Firenze for å gjemme seg fra pesten som herjer i byen. De får tiden til å gå ved å fortelle hverandre historier, og etter ti dager reiser de fra villaen. Leserens får ikke vite hva som skjer videre med menneskene. I *Decameronen* er rammefortelling en sentral del av fortellingen, og de to verkene er på mange måter bygd opp likt slik som den delvis åpne slutten. Gjennom bruken av intertekstualitet kommer viktigheten av rammefortellingen tydelig fram. Ifølge Aaslestad er rammefortellingens funksjon å styre blikket mot det å fortelle, og vise at tiden går (Aaslestad, 2015:123). Fordi Nedreaas bruker rammefortelling for å fortelle historien, vil man også ha en andrenivåfortelling. Andrenivåfortellingen er kvinnens fortelling om sitt liv. Det foregår mange hopp mellom rammen og andrenivået, og hver gang mannens stemme bryter inn er vi tilbake i rammen igjen.

#### 4.2.2 To ulike sansningssteder

I *Av måneskinn gror det ingenting* har vi intern fokaliseringsinstans. Det vil si at sansningsinstansen tilhører en av personene i fortellingen, og at det blir denne personen som formidler fortellingen (Aaslestad, 2015:85-86). Boken varierer mellom to ulike fokaliseringsinstanser, der den mannlige tilhøreren og den kvinnelige hovedpersonen. Kvinnen er fokaliseringsinstans når hun forteller om sitt liv, mens det er mannen når han gir sine betraktninger om kvinnen og omgivelsene rundt, altså i rammefortellingen. Skiftet mellom de to nivåene er ekstra tydeliggjort for leseren, fordi teksten er grafisk markert med et innrykk hver gang mannen kommer med sine betraktninger, som for eksempel denne: «Hun tidde. Det hørtes skritt på fortauet av sene nattevandrere, det klang metallisk i stillheten, og en og annen bil freste likegyldig forbi.» (Nedreaas, 2021:72).

Fokalisering er med på å regulere hvilken informasjon som blir delt med leseren, og teknikken er ifølge Aaslestad et svært viktig virkemiddel for å få en fortelling til å virke troverdig (Aaslestad, 2015:84). Dette ser man tydelig i *Av måneskinn gror det ingenting*, fordi det kvinnen forteller og opplever hadde nok ikke hatt den samme effekten dersom mannen skulle ha vært fokaliseringsinstans. Da hadde man mistet muligheten til å få oppleve kvinnens følelser og de opplevelsene hun forteller om, oppleves gjerne som mer troverdig når det er førstehånds informasjon enn når det fortelles av noen som har hørt det fra noen andre.

#### 4.2.3 Den mannlige tilhøreren som forteller

Selv om både mannen og kvinnen er fokaliseringsinstanser gjennom fortellingen, er det hele tiden mannen som forteller om sine opplevelser gjennom møtet med kvinnen. Dermed kan man si at kvinnens historie blir videreformidlet av mannen. Dette kommer tydeligst fram i starten av fortellingen «Jeg vet jo ikke jeg, sa hun stille» (Nedreaas, 2021:33). Gjennom bemerkningen «sa hun stille», ser man at det er mannen som forteller hennes historie, selv om det ikke er så mange slike kommentarer i løpet av fortellingen. Nesten alle kommentarene om kvinnen kommer når det er mannen som er fokaliseringsinstans, men disse små kommentarene i starten gjør det tydelig at kvinnens historie videreformidles gjennom mannen, selv om den blir fortalt av henne til ham i første omgang.

Personene i verket blir beskrevet direkte med egne ord og tanker, slik som kvinnen blir beskrevet av mannen: «Der stod en ungpике, det forsvevde noe slikt som en nitten-tyve år kanskje. En aldeles ungpике, hvis ansikt jeg ikke engang kunne se» (Nedreaas, 2021:6). Vi får aldri en beskrivelse av den mannlige tilhøreren, fordi det er han som er fortelleren gjennom hele verket. De andre karakterene blir beskrevet av kvinnen gjennom hennes fortellinger. Når vi ser på hvordan talegjengivelsen foregår, skjer dette gjennom gjengitt diskurs. Dette betyr at det er personene selv som fører ordet (Aaslestad, 2016:103).

I starten av fortellingen finner kvinnen som nevnt fram *Dekameronen* fra mannens bokhylle, og dette er med på å tydeliggjøre koblingen mellom de to verkene, altså intertekstualiseringen: «Det var “Decameron” hun stod og bladde i.» (Nedreaas, 2021:11). Boccaccios verk blir også nevnt senere i fortellingen: «(...) jeg fikk låne bøker fra bokhyllen til noen som en venninne av meg tjente hos. Det var hun som viste meg “Decameron”, hun syntes den var fryktelig og leste i den til stadighet» (ibid.:140). Gjennom å nevne *Dekameronen* er det tydeliggjort at det er en sammenheng mellom den og *Av måneskinn gror det ingenting*. En slik sammenheng består i at *Av måneskinn gror det ingenting* og *Dekameronen* er begge bygd opp rundt rammefortellinger. I *Av måneskinn gror det ingenting*

har man en rammefortelling med mannen og kvinnen, samt fortellingen som kvinnen forteller til mannen den natten. I *Dekameronen* reiser menneskene tilbake til Firenze, der pesten fortsatt pågår, og man vet ikke hva som skjer videre med dem. Her kan man dra paralleller til det samfunnet kvinnen lever i, der abort fortsatt er ulovlig, og man ikke vet sikkert hva som skjer med kvinnen etter denne kvelden foruten at hun snart skal dø.

#### 4.2.4 Hyppig bruk av analepser

*Av måneskinn gror det ingenting* åpner in medias res, altså vedmat man starter midt i handlingen i stedet for å begynne med en introduksjon av personene eller en beskrivelse. Vi hører mannens kommentar til det som opptar ham: «Jeg går og leter etter et menneske. I tretten dager har jeg lett etter dette mennesket nå.» (Nedreaas, 2021:5). I denne åpningssetningen blir man som leser kjent med fortellingens nullpunkt, noe Aaslestad refererer til som *datidssituasjonen*. Etter dette første avsnittet, blir resten av fortellingen fortalt retrospektivt. Dette skillet blir tydelig når han går fra å fortelle i nåtid til å fortelle i fortid: «Og jeg gikk og drev, uten lyst til å gå inn noe sted, uten lyst til å gå hjem heller.» (Nedreaas, 2021:5).

Når kvinnen forteller sin historie, bruker hun mange analepser. Dette går ut på at hun forteller om en begivenhet som har skjedd tidligere enn noe som allerede har blitt fortalt (Aaslestad, 2015:38). I førstefortellingen brukes analepser aktivt, slik som: «Det var altså den kvelden på kinoen» (Nedreaas, 2021:31), og «Jeg har fortalt deg om den første gangen jeg var hjemme hos ham, har jeg ikke?» (ibid.: 39). Disse analepsene signaliserer ofte starten på en ny del av kvinnens fortelling, der hun forteller om noe som har skjedd tidligere i livet sitt. Når kvinnen forteller, repeterer hun ofte seg selv og forteller flere ganger om den samme hendelsen. Dette kaller Aaslestad for repetitive analepser (Aaslestad, 2015.: 49). Et eksempel på en slik repetitiv analepse er når kvinnen forteller om en samtale hun hadde med Morck: «(...) men jeg vil si deg det som en mann sa til meg engang. Han sa: Av måneskinn gror det ingenting.» (Nedreaas, 2021:53). Denne samtalen gjentar hun i mer detalj senere: «Menneskene er så svake for måneskinn. Det blander dem ikke. Det brenner dem ikke. Så gikk vi og tidde, lenge. Da vi skiltes sa han: Av måneskinn gror det ingenting.» (ibid.: 137). Påstanden om måneskinnet er kanskje spesielt verdt å merke seg med tanke på at det er tittelen på boken som blir repetert. Det kan være med på å forsterke det budskapet som forfatteren ønsker å sende. Andre ganger når kvinnen forteller, fyller hun under repetisjonene inn hull som hun selv har skapt tidligere i fortellingen (ellipse). Dette omtaler Aaslestad som en kompletiv

analepse, og den kommer etter en ellipse/utelatelse, fordi den kan sees på som en utfylling av analepsen (2015.: 48).

#### 4.2.5 Hurtighet

Når kvinnen forteller sin historie, stopper hun noen ganger opp, og den mannlige tilhøreren formidler sine observasjoner om kvinnen og omgivelsene rundt. Dette kalles pause, altså at fortellingen stopper opp (Aaslestad, 2015:56). Pausene markeres som nevnt tidligere tydelig grafisk med et innrykk, og de markerer også skillet mellom de tekstavsnittene der mannen og kvinnen snakker: «Hun var nokså beruset nå, hun drysset aske på bordplaten når hun knipset sigaretten over askebeget. Hun nynnet og lo. Men plutselig tok hun om ansiktet sitt med begge hender og stønnet.» (Nedreaas, 2021:19). Hver gang mannen bryter inn i fortellingen kommer han enten med en skildring av kvinnens oppførsel og utseende, eller en beskrivelse av omgivelsene utenfor. Når han beskriver omgivelsene blir leseren som nevnt tidligere minnet på at tiden går, og leseren får et innblikk i hvor lang fortellingen har tatt.

Mye av det kvinnen forteller er usammenhengende, og ofte kan hun begynne på en fortelling for så å si at hun skal fortelle mer om det senere: «Nei – å det var grusomt. Jeg skal fortelle mer om det senere.» (Nedreaas, 2021:149). Dette kan være med på å vekke interesse hos leseren, samtidig som det kan oppleves som frustrerende. Det kan også være et tegn på at kvinnen har vanskeligheter med å godta sin historie og hvorfor den har blitt som den har blitt. Et annet eksempel på en ellipse er når kvinnen begynner å snakke om en abort, uten å gjøre det klart at det er dette hun snakker om. Se for eksempel hvor mange ganger ordet «det» gjentas i dette sitatet:

Det drepte meg nesten. Den gangen gjorde jeg akkurat det som jeg innerst inne visste med meg selv at jeg ikke måtte, at jeg ikke under noen omstendigheter måtte gjøre. Og så gjorde jeg det likevel, enda jeg visste jeg ville drepe meg på det – ja, for vi blir jo drept noen ganger i livet vet du. Neimen, det var jo ikke dette jeg ville fortelle? Det er mye senere det. (Nedreaas, 2021:31)

Kvinnen forteller mer om aborttemaet senere, og det er ikke før hun går dypere inn i temaet at leseren blir klar over at det er snakk om en ulovlig hjemmeabort utført med en strikkepinne: «Jeg førte strikkepinnen inn i meg og visste ikke om det var rette stedet, for en strikkepinne kan ikke føle seg fram» (Nedreaas, 2021.:202), før hun fortsetter: «Der gravde jeg ned det lille, lille fosteret» (ibid.:206). Dette er det Aaslestad kaller den komplette analepsen. Mellom ellipsen og den komplette analepsen har det imidlertid gått såpass lang tid at leseren kan ha funnet løsningen på egenhånd allerede.

Når kvinnen forteller, varierer tiden hun bruker på hvert element i veldig stor grad. Hovedsakelig oppsummerer hun tidligere hendelser, men hun skildrer også enkelte scener i stor detalj og tar seg god tid til å fortelle om det. Disse to måtene å fortelle på kaller Aaslestad for scene og referat. I et referat er fortellingens tid mindre enn historiens tid, altså en type oppsummering, mens ved en scene tar fortellingen og historien like lang tid (Aaslestad, 2015:56). Et eksempel på referat er: «(...) min mor og bror måtte flytte fra huset, og forresten så var det et lite skrapehus, gammelt og dumt. Hun måtte ta arbeid, hun gikk på klesvask.» (Nedreaas, 2021:121). Dette er noe som har tatt mye lengre tid enn det kvinnen bruker på å fortelle det, og man finner ofte slike oppsummeringer i de ulike historiene kvinnen forteller.

Man kan også argumentere for at alt kvinnen sier er scene, fordi det hele tiden er hun som forteller til mannen om sine opplevelser, og mannen som forteller det videre til leseren. Hvis man tolker det på denne måten er egentlig hele historien fortalt som en scene. Da blir fortellingens tid og historiens tid den samme. Ett eksempel på scene er ellers når kvinnen forteller dette: «Jeg hadde kvelningsfornemmelser, pusten kom som større brekninger. Torden fjernet seg litt, lynene var mindre hyppige og regnet trommet jevnt mot ruten. Jeg presset til med strikkepinnen og kjente ikke annet enn motstand.» (ibid.:202). Mellom de ulike fortellingene kommer det også tydelig fram at mannens gjengivelse er scenisk: «Hvor mange er klokken nå? Å, det er sent. Jeg har liten tid. Nå kommer den jævlige nervøsiteten igjen. Nei, jeg skal skynde meg, men du må ikke bli utålmodig.» (Nedreaas, 2021:120).

Når mannen er fokaliseringsinstans, foregår fortellingen ellers som referat: «Jeg nikket mot kaminuret, og hun så på det og trakk kåpen tettere om seg. Det lød spredt av skritt på fortauene ute, og fra gårdsplassen hørtes munter plystring som slynget seg oppetter husveggene.» (ibid.:121). Han skildrer både kvinnen, hennes oppførsel, hennes utseende og omgivelsene utenfor når han snakker.

#### 4.2.6 Repetisjon

Kvinnen repeterer ofte seg selv når hun snakker, noe hun understreker ved å påpeke at hun har fortalt det tidligere, som for eksempel her: «Jeg la meg opp i sengen til henne for å trøste henne. Men det har jeg jo fortalt?» (Nedreaas, 2021:79). Disse repetisjonene kan være med på å gi leseren et referansepunkt der hen kan plukke opp akkurat denne historien der kvinnen sluttet å fortelle tidligere. I dette eksempelet handlet det om at hun måtte trøste sin gravide søster, noe hun hadde fortalt om tidligere på kvelden.



## 5. *Ved neste nymåne*

### 5.1 Herdis begynner å bli voksen

*Ved neste nymåne* er den siste boken i Herdis-trilogien. I starten av romanen møter vi elleve år gamle Herdis, og fortellingen starter egentlig der *Musikk fra en blå brønn* sluttet. I det første kapitlet er samfunnet preget av spanskesyken, og Herdis har vært i begravelsen til Laura, som døde av sykdommen. Herdis har kommet i puberteten, noe hun synes er utfordrende da hun ikke lengre er «ren» (Nedreaas, 2020:482). Leseren får gjenfortalt en krangel mellom onkel Elias, Herdis' stefar, og Pappa Simon, Herdis' bestefar. Denne krangelen gikk ut på at Pappa Simon sympatiserte med jødene, og var kritisk til tyskernes fremgangsmåte.<sup>9</sup> Dette endte med at en full onkel Elias skjelte ham ut og kastet han på dør. I dette kapitlet møtes de igjen og begraver stridsøksen. Herdis har og en tante, Rakel, som det går mange historier om på byen. Blant annet fortelles det at hun har hatt et forhold til en lege på sykehuset. Herdis prøver å bryte opp den merkelige stemningen som hersker mellom onkel Elias og Pappa Simon ved å gi et brev til sin mor, der det står at hun har en fastlåst holdning til skolens reglement der hun ikke ønsker å følge de reglene hun ikke liker, men at hun ellers er en veldig snill og flink jente. Denne holdningen er noe som har preget Herdis gjennom hele trilogien, og noe som blant annet Åsfrid Svensen trekker fram i *De ti sannheter*.

I kapittel to, «Spansken», får Herdis spanskesyken. Da er det Onkel Elias som tar vare på henne, og sitter med henne til alle døgnets tider. Han tar vare på henne på en god måte, samtidig som det kommer fram at han drikker ganske mye når han sitter der med Herdis.<sup>10</sup> Mens de sitter inne på soverommet sammen, snakker de om bolsjevikene: «- Bolsjevikene, knurret han. Bolsjevikene! (...) – De er ikke mennesker. De er djevler. – Vet du hva Mathilde sier? Hun sier at bolsjevikene er greie.» (Nedreaas, 2020:497). Elias har plassert telefonen inne på Herdis sitt rom, noe som gjør at han kan jobbe derifra. Her får leseren høre bruddstykker av jobbsamtalene hans. Mot slutten av dagen Elias så full at han sloss med en lenestol som han er overbevist om at er en inntrenger. Herdis reaksjon på dette viser at dette ikke er unormalt, hun ser ut til å være vant til en full stefar.

Det tredje kapitlet har fått den passende tittelen «De små visitter». Her drar Herdis rundt om i Bergen på besøk til både venner og familie. Først hadde hun tenkt å besøke vennen Julia, som

---

<sup>9</sup> Mens man leser kommer det tydelig fram gjennom skildringene av samfunnet at det er i forbindelse med andre verdenskrig, men dette sies aldri.

<sup>10</sup> Da jeg første gang leste om dette i starten av romanen, tenkte jeg ikke videre over drikkingen hans. Det sies bare at de fikk foreskrevet «to flasker konjakk, tre flasker whisky og en literkrukke med genever til *huset*, for at den meget smittefarlige influensaen ikke skulle bre seg» (Nedreaas, 2020:494)

har endt opp på barnehjem. Det er tydelig at Herdis synes dette er svært vanskelig: «Hun hadde lovet moren at hun skulle se å komme seg av gårde ut i Hellen og besøke Julia på barnehjemmet. (...) Julia – jo jo. Men det var så lang vei. Først med trikken helt ut. Så langt å gå.» (Nedreaas, 2020:509). I stedet drar hun på besøk til Moster Karen. Det er tydelig at hun har mye mindre penger enn Herdis' familie. Her snakker de om Rakel og hennes nye kjæreste som er svært kontroversiell, siden det er sønnen til banksjefen. Videre snakker de om hvordan Onkel Elias hjelper Herdis med leksene, og gjør de morsomme. Besøket avsluttes når moster Karen må reise til Sandviken for å hjelpe til med nevøen David, som er syk. Herdis reiser videre for å besøke sin far, men glemmer at han har flyttet til et finere hus. Faren har nå blitt så rik at det er en egen tjenesteinngang på huset hans. Han er på jobb, så Herdis spiser middag med stemoren Anna, som er gravid. Faren kommer til slutt hjem, og han avslører for Herdis at hun sammen med moren og stefaren skal flytte til København. Før hun drar fra faren får hun spørsmål om hva hun ønsker seg, og faren lover han skal skaffe det hun vil ha, et armbandsur. Etter besøket hos faren reiser hun til venninnen Mathilde, og de drar på fotballkamp sammen. Mathilde har lest i avisen at Pappa Simon har vært arrestert siden han er jødisk, noe Herdis ikke har hørt om før. Etter fotballkampen kjøper hun sjokolade som hun skal ta med til Julia på barnehjemmet, men hun ender opp med å dra hjem i stedet fordi hun ikke vil besøke Julia.

«En fuktig sommer» er det fjerde kapitlet, og her er Herdis, moren, stefaren og Mathilde på ferie på Trollnesset sammen. Herdis er skuffet, fordi den nye klokken faren hadde lovet henne viser seg å være stemoren Annas gamle armbandsur. Mathilde og Herdis får i oppdrag av moren å dra inn til butikken sammen med Onkel Elias for å passe på han, fordi «i dag er han ond», som moren til Herdis sier (Nedreaas, 2020:539). Han skal «til barbereren» altså skal han ut og drikke seg full (ibid.). I dette kapitlet er det tydelig at han har et kraftig alkoholproblem, men Herdis' mor tar avstand fra dette og legger ansvaret på Herdis i stedet. Hun og Mathilde mister stefaren av synet, men finner han til slutt full på bakrommet til kontoret. Thiele, som er i slekt med Anna, hjelper de to små jentene å få Elias tilbake til Trollnesset på luksusbåten sin. Når de kommer tilbake forteller moren at de skal flytte til København slik at Elias kommer seg bort fra vennegjengen sin, og forhåpentligvis alkoholen. I det neste kapitlet «Har du skrevet til Julia?» har familien på tre flyttet til København. Herdis holder kontakt med vennene sine gjennom brev, som venninnene beskriver som ekstremt morsomme. Julia har skrevet brev til Herdis, som Herdis ikke har greid å svare på. Det er moren som har holdt kontakten med Julia, og Herdis opplever det som svært slitsomt at hun

så ofte blir spurt om hun har skrevet dette brevet enda. En av grunnene til dette kan være at det er så store kontraster mellom Herdis og Julia sitt liv. Det er først når Julia forteller at hun er døende at Herdis klarer å sette seg ned å skrive et ordentlig brev. Hun jobber med brevet i mange dager, og skriver et brev fullt av kjærlighet og dype tanker. Dette brevet får Julia aldri lese, fordi hun dør før Herdis får sendt det: «Den sorgen Herdis stod og tok imot var en ond sorg som ville slå. Den ville knuse alt omkring henne og ville tilintetgjøre Livets Lov» (Nedreaas, 2020:565).

Det neste kapittelet finner sted tre år senere, og har navnet «Farlige felter». Nå er Herdis på tur hjem til Bergen igjen, etter å ha bodd tre år i København. Faren har gått konkurs, og stefaren Elias har det ganske tøft på grunn av alkoholmisbruket og blir beskrevet som uberegnelig. Herdis finner fortsatt stor trygghet i stefaren sin. På båten blir hun kjent med en eldre mann som ikke snakker norsk, så de snakker engelsk sammen. Hun inviterer ham til å komme til lugaren hennes senere på kvelden, men leseren får aldri vite om han kommer eller ikke. Senere kommer det antydninger til at noe skjedde mellom dem, men det er uklart om møtet med den eldre mannen faktisk skjer eller om Herdis bare fantaserer om det. I dette kapitlet er det tydelig at Herdis har blitt eldre, noe som blant annet viser seg i skildringer av kroppen og seksualiteten hennes: «Verre var det med de hissige røde flekkene etter filipenser som var knepet ut for tidlig. (...) Hun lukket øynene og forestilte seg at det var en helt annen hånd som kjærtignet kroppen hennes, og frøs av lyst ved det» (Nedreaas, 2020:584).

I kapittel sju, «Skriften på veggen», er Herdis tilbake i Bergen, og hun er forelsket i en gutt som heter Charles. Hun har vært forelsket i ham i mange år, og nå er hun overbevist om at det er skjebnen at de to skal bli sammen og gifte seg. Hun går gatelangs i Bergen for å besøke han samtidig som hun fantaserer om deres liv sammen. Hun kommer over en vegg det er skrevet mye på, og når hun ser at det står skrevet «CHARLES + LYDIA HAR PULT» (Nedreaas, 2020:596), ombestemmer hun seg og løper hjem igjen.

I det åttende kapittelet, «Rondo Capriccioso» kommer det tydelig fram at onkel Elias fortsatt har store alkoholproblem. Han har vært borte i ett og et halvt døgn uten å gi livstegn fra seg. Samtidig har Herdis sagt til sin mor at hun ikke vil konfirmeres, noe moren er like opptatt av som at ektemannen er borte. Herdis har også fått seg kjæreste, Vincent, som er seks år eldre. I dette kapitlet står musikken igjen i fokus, da hun har funnet tilbake til gleden med å spille piano. Etter hvert kommer onkel Elias hjem igjen, så full at en mann med navn Rolv Gude Holstein har måttet bære han hjem. Mens moren prøver å få stefaren til sengs, snakker Herdis med Holstein. Han er en voksen mann, som er i overkant fokusert på Herdis og hennes

utseende. Han seksualiserer henne i stor grad, og dette synes hun er ubehagelig. På ett tidspunkt i samtalen frir han til og med til henne. Onkel Elias kommer etter hvert ned igjen, fortsatt full, og begynner å snakke om gjeld og økonomiske problemer. Etter at han nok en gang blir sendt i seng, er Herdis' mor svært skuffet over at Herdis ikke ønsker å gifte seg med Rolv Gude Holstein. Dette blant annet fordi «det kan være vanskelig å bli gift, vennen min – hvis man ikke tar vare på sitt rykte.» (Nedreaas, 2020:601). Moren sikter nok mot Herdis' samvær med Vincent.

I bokens siste kapittel, «De ti sannheter», er onkel Elias alvorlig syk. Han hikker mye, og har gule øyne. Han har også gått kraftig ned i vekt. Det er fortsatt en stor konflikt mellom Herdis og moren angående konfirmasjon, og etter at Elias har blitt sengeliggende får også han høre om dette og blir svært skuffet. Herdis er fortsatt kjæreste med Vincent, og han støtter hennes valg om å ikke konfirmere seg selv om han har et litt annet perspektiv på det. Herdis besøker sin far, som nok en gang er på jobb. Etter at hun drar fra Anna ser hun faren utenfor kontoret til Thiele, som Anna og faren er i konflikt med. Dette kan tyde på at han har begynt å jobbe der eller mottar penger fra Thiele. Onkel Elias blir bare sykere utover i kapitlet, men overtaler Herdis til å dra å besøke David som er alvorlig syk. Etter samtalen med David har Herdis et litt annet perspektiv på livet, men er fortsatt bestemt på at hun ikke vil konfirmeres. Dette endrer seg etter at hun har besøkt bestemoren som gleder seg så mye til det eldste barnebarnet skal konfirmere seg. Når hun kommer hjem forteller hun dette til sin mor og boken avslutter Herdis det kjente utsagnet: «Bare vent, dere» (Nedreaas, 2020: 653).

## 5.2 Narratologisk analyse

*Ved neste nymåne* er en tredjepersonsfortelling med personal synsvinkel, der Herdis er fokaliseringsinstans. Fortelleren bruker ofte Herdis' språk, noe som blant annet Åsfrid Svensen har påpekt. Dette er noe man ikke har sett i like stor grad i *Trylleglasset* og *Musikk fra en blå brønn*, og man kan tenke seg til at det er fordi hun tidligere har vært for ung til å kunne formulere seg ordentlig. Et annet typisk trekk for romanen er at den blir fortalt episodisk, og kan minne om en novellesamling.

### 5.2.1 Herdis som sansningssenter

Gjennom hele *Ved neste nymåne* får leseren høre historien fra Herdis sitt synspunkt. Leseren blir kjent med hennes tanker og følelser, og får ikke vite noe om hva de andre karakterene føler og tenker ut over det Herdis kan observere. Dette betyr at det er Herdis som er fokaliseringsinstans. Et eksempel på dette er: «Hun merket seg oppspilt, at hun likevel hadde vært på en liten visitt. Hun hadde vært og hilst på skyggen av noe som også var henne selv.

Men hun var blitt trøtt.» (Nedreaas, 2020:533). Siden det er Herdis som er sansningscenteret får leseren formidlet historien fra Herdis sitt synspunkt. Dette er det Aaslestad kaller intern fokalisering, fordi sansningscenteret tilhører en av karakterene i fortellingen (Aaslestad, 2015:85). I tillegg til å få historien fortalt fra Herdis' synspunkt, får leseren også innblikk i hennes tanker, blant annet er hennes tanker som er fremstilt i fri indirekte stil. Ett eksempel på dette er i kapitlet «De små visitter», når hun tenker på å besøke Julia: «(...) hun orket ikke tanken på å gå lang tur. Julia. Å, Julia! Men hun kunne jo strengt tatt ta turen til Julia i morgen. Ja! I morgen» (Nedreaas, 2020:531).

Det at Herdis er fokaliseringsinstans i fortellingen kommer ekstra tydelig fram når fortelleren tar i bruk hennes språk. Dette er noe blant annet Åsfrid Svensen har kommentert i *De ti sannheter*. Det er tydelig at Herdis har funnet sin stemme i *Ved neste nymåne*, og dette viser seg ikke minst i det at språket til tider er overdrevet, mens det i *Trylleglasset* og *Musikk fra en blå brønn* i større grad er preget av fortellerens språk (Svensen, 2007:109). Ett eksempel på dette er når Magda får et bilde av Waldemar Psilander, og Herdis kaller han «Pisselander» (Nedreaas, 2020:529). Et annet eksempel er når hun snakker med onkel Elias om bolsjevikene: «På denne måte vil de hindre at overklassen og dens rumpedrag... ha ha – rumpedrag! (...) Herdis fniste oppspilt: Rumpedrag! (ibid:498). Intern fokalisering vil ifølge Aaslestad ofte føre til at fortellingen blir mer troverdig (Aaslestad, 2015:86). Han mener også at det er vanlig at fortelleren låner språket til de fiktive personene (ibid.:100). Dette ser man tydelig i *Ved neste nymåne*.

Siden fortellingen følger det Herdis ser, betyr det at leseren ikke får innblikk i det Herdis ikke får med seg og ikke forstår. Dette skjer for eksempel når det blir snakk om hennes tante Rakel:

Å, så var det tante Rakel de snakket om. For det ble snakket mye om tante Rakel i byen. Og selv om hun hadde hørt antydninger om det ene og det andre fra venninner på skolen, så skjønte hun ikke riktig hva det hele dreide seg om. Der var snakk om en lege på sykehuset hvor Rakel arbeidet, han hadde flyttet fra kone og to barn og tatt inn på et pensjonat. Men aldri i livet kunne da det ha noe med tante Rakel å gjøre – hun hadde jo sluttet på sykehuset og gått i privatpleie (...). (Nedreaas, 2020:487)

Et annet eksempel på dette er når onkel Elias og Pappa Simon krangler om jødene og tyske spioner: «Og det hadde vært en diskusjon, hun hadde glemt å følge ordentlig med. Det var krigen, naturligvis.» (Nedreaas, 2020:485). Leserens får ikke helt vite hva som skjer videre i krangelen, før Elias bryter ut: «Ut av mitt hus, sier jeg! Og ikke vis jødefjeset ditt her mer...» (ibid.). I et senere kapittel får Herdis vite av Mathilde at Pappa Simon ble arrestert for å være

spion, og at han fikk en bot for vold mot politiet (ibid.:527). Mathilde kan også fortelle at den faktiske grunnen til at han ble arrestert var at han er jøde, noe hun leste i avisen (ibid.).

### 5.2.2 En tredjepersonsforteller

Selv om det er Herdis som er fokaliseringens instans i *Ved neste nymåne*, er det ikke hun som er fortelleren. Fortelleren befinner seg på utsiden av fortellingen, og i romanen er det en tredjepersonsforteller som lar leseren se det som skjer gjennom Herdis sine øyne. I romanen låner fortelleren Herdis sitt språk, noe som Aaslestad mener er normalt i en fortelling, men kanskje ikke i så stor grad som her. Det at fortelleren låner Herdis sitt språk er et tegn på at hun har blitt endre, og dette er som nevnt ikke noe som hadde vært mulig i like stor grad i *Trylleglasset* og *Musikk fra en blå brønn*, med tanke på Herdis' alder. Fortelleren snakker ofte om Herdis' indre tanker: «Med en dyp og ufattelig ulystfornemmelse var hun på veg oppover til den gaten hvor besteforeldrene bodde. Og David. Helst ville hun tenke på ham slik han var før *syken* tok til.» (Nedreaas, 2020:531). En slik måte å fortelle på kaller Aaslestad for fortalt diskurs (Aaslestad, 2015:103). Noen ganger fører også karakterene ordet selv: «- Julia var ikke hjemme (...) - Men du kunne ha gitt fra deg ripssjeleen med beskjed. - Jeg har reist med robåt. Over Vågen» (Nedreaas, 2020:533). En slik måte å fortelle på kaller Aaslestad gjengitt diskurs (Aaslestad, 2015:103). Gjennom hele *Ved neste nymåne* er det disse to gjengivelsesformene som blir brukt.

Det refereres til mange ulike litterære verk i *Ved neste nymåne*. Eksempler på dette er: *Poetical works of Lord Byron* og bøkene til Elinor Glyn, som Herdis leser i smug. Når det kommer til Lord Byron kan diktet «Childe Harold's Pilgrimage» være relevant, fordi kan gjennom diktet følger livet og utviklingen til en ung mann litt på samme måte som leseren gjør med Herdis gjennom trilogien. Elinor Glyn er viktig intertekstuell fordi hun skrev kjærlighetsromaner som ble sett på som for dristige for tiden de ble skrevet i. Det at Herdis leser hennes bøker er med på å vise at hun blir eldre og har begynt å utforske sin seksualitet.

### 5.2.3 Etterstilt narrasjon

*Ved neste nymåne* starter med refleksjoner over det å være menneske:

Det er noe så aldeles forunderlig og ubegripelig å være et menneske. For man er ikke bare denne eller hin person med armer og bein og øyne og ører og nese og mage og alt som hører til. (...) Og det man har opplevd når man er blitt elleve år, det er sannelig ikke så rent lite. (Nedreaas, 2020:477)

Videre blir handlingen fortalt i etterkant med at den finner sted: «Hun kavet seg opp Fjellveisvingene ved Korskirken, opp noen trapper, en sving igjen – og så ned en trapp» (Nedreaas, 2020:509). En slik måte å fortelle på kaller Aaslestad for etterstilt narrasjon

(Aaslestad, 2015:112). Dette går ut på at historien blir fortalt etter at den har skjedd, og tydeliggjøres fordi den skrives i preteritum (ibid.:114). Det kan likevel ofte oppleves for leseren som at historien blir fortalt samtidig som at det skjer, fordi det ofte fortelles på en scenisk måte. Dette kommer jeg tilbake til senere i kapitlet, når jeg kommenterer hurtighet.

#### 5.3.4 Kronologisk fortelling

*Ved neste nymåne* fortelles kronologisk. Når fortellingen begynner er Herdis 11 år, og ved fortellingens slutt er hun 16. Noen ganger blir likevel hendelser forklart ved hjelp av tilbakeblikk. Et eksempel på dette er når Pappa Simon og onkel Elias møtes igjen, og leseren får høre om krangelen de hadde: «Hun gjenopplevde. Hun svimlet av erindring. Glass, flasker, sifonger, noen rødsprengte mannfolk. Stank av drikkevarer og vond røyk, som alltid når det hadde vart en stund» (Nedreaas, 2020:485). Slik starter Herdis' forklaring på det som skjedde, og det er tydelig for leseren at dette er et tilbakeblikk på noe som har hendt tidligere. Et slikt tilbakeblikk er det samme som Aaslestad kaller analepse, som han definerer som «Enhver begivenhet fortalt i *ettertid* sett i forhold til det punkt i historien hvor fortellingen befinner seg.» (Aaslestad, 2015:38). Et annet eksempel på bruk av analepse er når det blir fortalt at onkel Elias ikke liker Herdis' kjæreste Vincent: «Fra første stund hadde han fått Vincent i vrangstrupen, og dette med kassebedrøveriet var hans form for å gjemme sin uvilje bak en litt grovslipt spøk» (Nedreaas, 2020:619).

#### 5.2.5 Varierende hurtighet

*Ved neste nymåne* kjennetegnes i stor grad av hyppig bruk av replikkvekslinger, slik som i denne samtalen:

- Har du grått?
- Jeg har vært i begravelse, sa hun med en følelse av befrielse
- Og jeg har grått så voldsomt at! For det var veldig sørgelig. Og det er så rart. Det at vi aldri mer får se Laura. (Nedreaas, 2020:491-492)

Dette er det Aaslestad kaller scene, noe han definerer som at historiens og fortellingens tid er sammenfallende (Aaslestad, 2015:56). Dette betyr at hendelsene finner sted samtidig som man leser dem, uten at tempoet senkes eller økes. Den sceniske stilen preger store deler av *Ved neste nymåne*, og Aaslestad mener en slik stil «gir minimale inntrykk av en styrende fortellerinstans» (ibid.:63). Mellom disse replikkene kommer det innimellom forklarende kommentarer og oppsummeringer av handlingen, for eksempel: «Doktoren kom og luktet doktor og satte iskalde tingester med gummirør på brystet og på ryggen hennes, så måtte hun puste og så måtte hun hoste og hun kjente seg så elendig at hun rent glemte å være sjenert» (Nedreaas, 2020:494). Her oppsummeres hendelser som har skjedd over lengre tid, altså er fortellingens tid mindre enn historiens tid. Dette er det Aaslestad kaller referat, noe som man

ofte finner sammen med en scene (Aaslestad, 2015:65). Noen ganger kan disse innskutte referatene også fungere som pause i fortellingen.

Gjennom fortellingen er det enkelte deler av hendelsene som ikke blir fortalt, og dette skaper mange spørsmål. Slik utelatelse kalles ellipse, og er ifølge Aaslestad når man begrenser informasjonsmengden leseren får ved å utelate deler av historien (Aaslestad, 2015:57). Ett eksempel på dette er i kapittelet «Farlige felter» der Herdis er på tur hjem fra Danmark. Det er som nevnt uklart om møtet med den fremmede mannen i lugaren skjer på ekte eller om hun fantaserer om dette møtet: kommer denne fremmede mannen på besøk til Herdis i båtlugaren hennes eller ikke? Det kan virke som Herdis gjør seg klar for at han skal komme: «Å, man skulle hatt litt pudder. Hun hadde bare talcum, og den var helt hvit og ble ganske synlig. Hun gnidde likevel litt talcum forsiktig på – og det ble ikke så verst» (Nedreaas, 2020:583). Det hadde vært veldig rart hvis hun brukte så mye tid på å gjøre seg klar, for så at han ikke kommer. Samtidig er det et veldig dristig valg å be en ukjent mann inn på lugaren sin. Leseren får aldri vite hva som faktisk skjedde, og dette åpner for at hen kan tolke det selv.

### 5.2.6 Anaforisk frekvensform

Siden store deler av fortellingen blir fortalt med bruk av scenisk stil, blir hendelser stort sett fortalt like mange ganger som de faktisk skjer. Ett eksempel på dette er når Herdis prøver å skrive brev til Julia, og moren maser på henne om dette: «Har du skrevet til Julia! Moren spurte igjen: -skal du ikke skrive til Julia?» (Nedreaas, 2020:549). Flere ganger senere i kapitlet stiller moren det samme spørsmålet, og Herdis blir svært irritert på grunn av moren sin masing. En slik måte å skrive på kalles anaforisk frekvensform. Dette betyr ifølge Aaslestad at noe skjer like mange ganger i fortellingen som det skjer i historien (Aaslestad, 2015:77). Dette er noe som blant annet er typisk i dagboksromaner fordi fortelleren ikke vet hvilke begivenheter som vil skje igjen senere i fortellingen (ibid.). Det er litt den samme følelsen jeg som leser får i *Ved neste nymåne*, fordi selv om den blir fortalt med etterstilt narrasjon, oppleves det som at det blir fortalt simultant. Siden fortellingen presenteres episodisk, er det heller ikke naturlig at ting gjentas, fordi det blir fortalt om ulike hendelser.

Med tanke på at hendelsene i romanen blir fortalt episodisk, er det vanskelig å si med sikkerhet hva som skjer flere ganger og hva som bare skjer en gang. Derfor mener Aaslestad at slike typer fortellinger er iterative, altså at noe som skjer flere ganger kun blir fortalt en gang, selv om det kan virke som de er singulative, altså at ting som blir fortalt en gang blir fortalt en gang (Aaslestad, 2015:71-72). Dette tror jeg er noe som er tilfelle når moren sender Herdis og Mathilde for å passe på onkel Elias når de er på ferie. Det er tydelig at han skal til



byen for å drikke, og da sier moren: «“Herdis – i dag er han ond (...)” Herdis nikket. Hun kjente ham nå. Selv om hun ikke uten videre ville gå med på at han var ond» (Nedreaas, 2020:539). Her virker det som Herdis forstår hva som kommer til å skje, og når de er i byen er hun svært bekymret fordi hun vet at Elias sitter en eller annen plass sørpe full. Måten hun reagerer på rundt det hele får meg til å tenke at hun har vært i liknende situasjoner med Elias flere ganger, men det er kun denne ene det blir fortalt om i *Ved neste nymåne*.

## 6. Romanene lest i lys av plotteori

### 6.1 *Av måneskinn gror det ingenting*

Som vi tidligere har sett er det skrevet mye om *Av måneskinn gror det ingenting*.

Hovedsakelig fokuserer forskerne på romanens innhold og tematikk, med kvinnekamp og fokuset på kvinnens rett til fri abort, men det er også blitt gjort undersøkelser av fortelleren i boken.

En som har skrevet mye om *Av måneskinn gror det ingenting* er Grete Fatima Syéd. I «Reflektert realisme – Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting* og Tomas Espedals selvfiksjon» ser hun blant annet på rammefortellingen. Hun hevder at den er unødvendig, og mener den er med på å gjøre *Av måneskinn gror det ingenting* mindre direkte og opprørende, og at budskapet blir mer utydelig (Syéd, 2016). Christine Hamm skriver om fortelleren i sin artikkel «Arbeiderkvinnens destruktive seksualitet? Moralsk perfektjonisme i Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting*». Her sier hun blant annet at det var første gang i norsk litteratur at «den falne kvinnen» krevde å bli hørt. Kvinnens fortelling er mye mer omfattende enn mannens, på tross av at kvinnens fortelling blir formidlet gjennom mannen. Hun mener at arbeiderkvinnens dramatiske fortellermåte er et resultat av hennes frykt for at mannen ikke skal forstå hennes fortellinger. Hamm trekker også fram hvordan leseren er skrevet inn i fortellingen gjennom den mannlige tilhøreren. Dette er også noe Toril Moi påpeker i foredraget «Kjærlighetstortur: Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting*». Hun legger til hvordan den mannlige tilhøreren fungerer som en veileder for hvordan leseren skal reagere på det som blir fortalt. Moi nevner også at kvinnen har en oppstykket fortellestil. Moi mener endelig at selv om rammefortellingen fører til at kvinnens fortelling blir gjenfortalt av mannen, så glemmer leseren dette undervegs på grunn av måten Nedreaas har skrevet fortellingen på (Moi,2020).

#### 6.1.1 Behovet for å fortelle

I begynnelsen av *Av måneskinn gror det ingenting* kommer det tydelig fram at kvinnen har et sterkt behov for å fortelle sin historie, og det virker som hun lurer på om det finnes noen der ute som vil høre på henne. Det vanlige er at folk interesserer seg kun for hennes kropp: «Kroppen er mye vakrere, sa hun. Jeg bare advarer deg. Dessuten kommer jeg til å stjele hele natten din, om jeg begynner å snakke» (Nedreaas, 2021:13). Her virker det om kvinnen prøver å teste mannen for å se hvor mye han faktisk ønsker å høre hennes historie. Hun tviler selv etter han har sagt at han heller vil ha sjelen enn kroppen hennes. Dette igangsettende behovet for å fortelle nevner Peter Brooks i *Reading for the plot*. Han tar utgangspunkt i

Freuds tekst om dødsdriften der han hevder at mennesker har et grunnleggende behov for repetisjon (Freud, 2020:14). I litterær sammenheng kan dette sees som behovet for å fortelle sin historie, altså at man repeterer hendelser gjennom å gjenfortelle dem for å komme frem til den rette slutten, som også gjenskaper en tilstand tilnærmet utgangspunktet (Brooks, 1992:98-99).

Selv om den kvinnelige jeg-fortelleren har et sterkt behov for å fortelle, synes hun også det er veldig vanskelig å dele sin historie: «Men jeg må ha mer å drikke, sa hun. Jeg må bli mer pussa. Jeg må av med det nå, hvis du kan ta i mot. Jeg har tiet i mange år, sa hun» (Nedreaas, 2021:13). Dette fører til at hun flere ganger kommenterer at hun skal fortelle noe før hun faktisk forteller det: «Vi møtte noen – ja, det kan jeg fortelle siden» (ibid.:49). Når hun kommenterer på denne måten innebærer det et metaperspektiv på fortellingen, altså at hun betrakter sin egen fortelling på avstand: «Du må bare gi meg litt tid. Så skal jeg fortelle, men det blir slik det kommer, og ingen sammenheng.» (ibid.:33). Et slikt metaperspektiv viser at kvinnen selv er klar over sin kaotiske fortellermåte, og kanskje dette fører til en viss forståelse fra leseren. Det at kvinnen kommenterer på denne måten kan og gjøre det lettere for leseren å observere og forstå både kvinnens fortellermåte, men og kvinnen selv.

Det påfallende ved Nedreaas' plott i *Av måneskinn gror det ingenting* er at plottet ikke bare bygger på den repetisjonen som alle menneskeliv er preget av, det vil si den man er bevisst om. Nedreaas lar kvinnen også traumatisert repetere noe, og da betyr de repetisjonen et tegn på tidligere traumatiske hendelser. Brooks leger ikke opp til en tolkning av repetisjon i lys av traume, men Nedreaas er tydelig på at noen fortellinger bør leses slik. Etter hvert som kvinnen forteller sin historie, får leseren innblikk og en forståelse for hvorfor hun synes det er vanskelig å fortelle. Før hun begynner å fortelle, nevner hun dette flere ganger for mannen, nesten som en advarsel slik at han kan være forberedt på det som senere kommer fram. Fordi hun synes det er vanskelig å fortelle, er det nesten som hun bagatelliserer sin egen historie i frykt for at mannen skal dømme henne og ikke ta henne seriøst: «Det er i grunnen en banal historie (...) Den er om kjærlighetssorg, og pengenød og erotikk og ekteskapsbrudd og fanden og hans oldemor.» (Nedreaas, 2021:16). Når kvinnen sier dette, er hun redd for at hennes historie skal tolkes som noe i retning av trivallitteraturen, fordi hennes historie på mange måter «bare» er en kjærlighetshistorie. Dette prøver hun å motbevise ved å forklare at kjærlighetshistorien er for banal til at noen skulle ha diktet den opp, nettopp fordi man da ville ha gjort fortellingen mer spennende og oppdiktet. Senere tilføyer hun: «Men jeg må ha en drink til. Du vil synes jeg er forferdelig dum. Av og til gjør man dumme ting.» (ibid.:31).

Dette har nok en sammenheng med de traumene kvinnen har etter måten hun har blitt behandlet på av menn, som har forlatt og sviktet henne. Ifølge Freud vil man fortrenge det vonde man ikke var forberedt på, men etterpå vil mennesker være tvunget til å repetere disse traumatiske hendelsene (Freud, 2020:10). Her er det viktig å huske at denne repetisjonen skjer på ulike måter og at det ikke er noe man er bevisst på at skjer. Fordi det ligger i menneskets natur å repetere traumatiske handlinger, vil det automatisk være naturlig at kvinnen forventer samme behandling fra den mannlige tilhøreren som hun har fått av mennene i sitt liv tidligere.

Siden jeg mener at kvinnen er traumatisert, er det viktig å utdype traumbegrepet. Unni Langås definerer i *Traumets betydning i norsk samtids litteratur* traume som et såret sinn eller kropp (Langås, 2016:19). Hun mener at man bare kan se traumet gjennom hvilke konsekvenser det har fått, noe som i kvinnens tilfelle i *Av måneskinn gror det* ingenting både kan være forventningen hennes om hvordan den mannlige tilhøreren skal behandle henne og mengden alkohol hun trenger før hun er klar til å fortelle sin historie. Det er først når kvinnen skildrer aborten mot slutten av romanen at leseren får forståelse for alvorsgraden av det hun har opplevd. Tidligere har man antatt at fortellinger som inneholder, som kvinnen formulerer det, «En ordinær kjærlighetshistorie» (Nedreaas, 2021:34). Langås hevder at traumefortellinger i stor grad handler om rekonstruksjon av traumatiske hendelser og minner (Langås,2016:13). Det vonde var fortrent, men når bevisstheten fordi det blir fortalt. Dette må sees i sammenheng med det Freud mener om menneskets behov for repetisjon av de vanskelige opplevelsene, noe som på mange måter er grunnlaget i *Av måneskinn gror det ingenting*: Kvinnen repeterer de vonde opplevelsene hun har hatt i livet, til en ukjent, mannlige tilhører. Hun repeterer ubevisst også de verste savnene, selv om hun i den bevisste fortellingen er mer interessert i å forstå hva som skjedde med henne, og hva slags betydning livet hennes har.

Det kan faktisk virke som kvinnen har et behov for at mannen skal ha lyst til å høre hennes historie. Hun vil ikke fortelle noe til en som ikke er interessert i å høre på henne: «Du kan få en sjanse. Du kan få velge. Du kan få kroppen min, eller sjelen min. Du kan velge. Når jeg ikke kan få begge deler, da velger jeg sjelen din.» (Nedreaas, 2021:14). Kvinnen skriver seg her inn i et syn på menneskekroppen som dualistisk, altså at menneskekroppen er todelt med den åndelige substans og utstrekningens substans jfr. Descartes (Skjei, 2014). Dette er fordi hun aldri har blitt anerkjent som et menneske, men i stor grad kun blitt objektifisert. Ikke en gang da hun var gift fikk hun medfølelse og anerkjennelse, og med en gang hun ikke gjorde

som ektemannen Carl sa, ble hun banket opp. Hun har aldri fortalt noen hele sannheten om sitt liv før, og derfor kan man tenke seg at det er viktig for henne at tilhøreren skal ønske å høre hennes historie: «Det tar tid for meg, for jeg må tenke meg om, så jeg ikke lyver. For nå vil jeg ikke lyve mer og ikke tie mer. Du skjønner, jeg er alt for vant til å lyve» (Nedreaas, 2021:14). Her er kvinnen både med på å gjøre fortellingene sine mer troverdig, gjennom å understreke at hun forteller sannheten. Jeg tolker i tillegg dette som at hun søker medfølelse, fordi det er tydelig at hun synes det er vanskelig å snakke om sin fortid.

Behovet for medfølelse kommer tydelig frem senere i fortellingen, når hun understreker hvor forferdelig hennes skjebne er: «Nei – å det var grusomt. Jeg skal fortelle mer om dette senere» (Nedreaas, 2021:149). Her bygger kvinnen opp til en ny fortelling, samtidig som hun minner mannen på at det er synd på henne. Her får leseren hint til det som kommer til å skje, samtidig som hen får mange nye spørsmål, fordi hen ikke vet hva som skjer videre. Brooks skriver i *Reading for the plot* at en forteller kan kontrollere leserens forståelse for plottet (Brooks, 1992:99). Med hans ord kan man derfor si at kvinnen hos Nedreaas har et behov for å kontrollere lytterens forståelse, samtidig med at forfatteren har et behov for å kontrollere leserens. Det samme gjelder for den mannlige tilhøreren med tanke på at han representerer leseren, noe jeg vil komme tilbake til senere i kapitlet. På denne måten sikrer også kvinnen at mannen fortsatt er interessert og har lyst til å høre resten av hennes historie.

### 6.1.2 Behovet for repetisjon

I *Beyond the pleasure principle* tar Freud sitt tidligere arbeid ett skritt videre. Der han tidligere har fokusert på lysprinsippet, eros, altså menneskets kraft for å tilfredsstille sine behov og da spesielt seksuell nytelse, fokuserer han i dette essayet på dødsdriften, som han kaller thanatos. Dødsdriften kan defineres som «et iboende behov i alle organismer for å gjenopprette tingenes tidligere tilstand.» (Freud, 2020:19) Det er viktig å understreke at Freud fortsatt mener lystprinsippet er menneskets dominerende drivkraft, men at mennesker også blir sterkt påvirket av negative opplevelser. I dødsdriften står menneskets behov for repetisjon sentralt, og dette er et av elementene Brooks trekker fram i *Reading for the plot* når han jobber mot en ny modell for narrative plott i litteraturen. Dette behovet går ut på at menneskers instinkt er å repetere de negative opplevelsene i et mønster, i stedet for å bryte ut av mønsteret og få en positiv opplevelse (ibid.:20) Dette trenger ikke å bety at man repeterer en hendelse nøyaktig, og her bruker Freud barnelek som eksempel: et barn som kaster bort en leke, for så å hente den igjen kan være en måte for dette barnet å repetere opplevelsen av at mor forlater barnet og kommer tilbake igjen (ibid.) Først frustrasjonen og sorgen som

oppleves når man blir forlatt, og så gleden og tilfredsstillelsen som oppleves når man blir gjenforent. Selv om Freud mener lystprinsippet er den dominerende kraften, kan man også oppleve at menneskers behov for repetisjon kan overstyre lystprinsippet i visse tilfeller.

Som jeg diskuterte i den narratologiske analysen, gjentar kvinnen mye hun allerede har fortalt gjennom fortellingen. Der hun gjerne burde ha fortalt hendelser kronologisk for at fortellingen skal gi mest mulig mening for mannen, hopper hun frem og tilbake, og spesielt i starten av boken oppleves dette som kaotisk. Lengre utover i fortellingen klarer hun å fortelle mer sammenhengende, og hennes historie gir i mye større grad mening for leseren og den mannlige tilhøreren som nesten forsvinner fra fortellingen mot slutten. Freud mente at det var først når hans pasienter klarte å fortelle sine livshistorier sammenhengende at de var *helbredet*. Jeg tolker dette som at når pasienter klarte å fortelle om ulike hendelser fra livet sitt sammenhengende, og se disse i lys av andre hendelser, ikke nødvendigvis at man klarer å fortelle om livet sitt fra begynnelse til slutt i kronologisk rekkefølge. Dette tar Freud for seg sammen med Josef Breuer i *Studies in hysteria* (1895). Her diskuterer de blant annet «talking cure», som går ut på at pasienter kan bli friske gjennom å få snakke fritt om undertrykte traumer og følelser omkring disse. Dette er på mange måter akkurat det kvinnen gjør i *Av måneskinn gror det ingenting*, og man kan på mange måter se på samtalene mellom kvinnen og mannen som en time til psykolog, der kvinnen er pasienten. Jeg vil ikke hevde at kvinnen blir helbredet gjennom å fortelle sin historie til mannen, men det at hun får fortalt hele sin historie før hun dør må ha gitt henne sinnsro, og jeg tror hun klarer å se livet sitt i et annet perspektiv når hun forlater tilhøreren.

Den utfordringen kvinnen åpenbart trenger å bearbeide er forholdet til Johannes. Det er svært vanskelig for henne å godta hans avvisning. Hvorfor har han ikke fortalt henne at han var forlovet? Han lever et dobbeltliv. At kvinnen har problemer med å godta det Johannes gjorde mot henne, viser seg når hun både forsøker å forsvare hans oppførsel, samtidig som hun forteller om hans handlemåte ovenfor henne, hun må avsløre noe grusomt. På den ene siden gir hun seg selv skylden for at han behandlet henne så dårlig: «For det var den natten jeg begynte å ødelegge ham. Det var den natten vi begynte å ødelegge hverandre» (Nedreaas, 2021:42). Samtidig er det og veldig viktig for henne å ikke sverte Johannes sitt rykte når hun snakker med tilhøreren: «Å, du må hjelpe meg, du må høre på meg og du må ikke dømme Johannes – hva enn jeg sier, så må du ikke dømme Johannes, for det er det bare jeg som kan. For jeg sitter her og er ferdig.» (ibid.:73). Etter hvert som hun kommer lengre ut i fortellingene (og får i seg enda mer alkohol) avslører hun likevel de mørkere sidene. Hun

forteller for om eksempel Johannes sin reaksjon når kvinnen forteller at hun er gravid: «Han sa jeg løy. Han sa jeg hadde funnet på dette for å få tak i ham, men det skulle ikke lykkes meg. Han kalte meg for stygge ting, ord jeg ikke kan gjengi» (ibid.:104). Senere i samme samtale lyver han til kvinnen og sier at han ikke er sammen med noen andre, noe kvinnen allerede har fortalt den mannlige tilhøreren at han er. På tross av disse avsløringene, har kvinnen følelser for ham: «Jeg kunne ikke la være i å synes synd i ham.» (ibid.). Det understreker kvinnens utfordringer tydelig. I løpet av boken merker man en tydelig forskjell på hvordan kvinnen forteller etter hun begynner å åpne seg til mannen om Johannes sine mørkere sider, og de tøffe opplevelsene hun hadde på grunn av ham, selv om hun fortsetter å bebreide seg selv for det.

Det at kvinnen gjentar mye av fortellingene sine må sees i lys av hennes behov for å fortelle. For kvinnen som forteller om sitt liv, blir alt hun forteller repetisjon av hendelser som allerede har skjedd henne. Derfor er det og kanskje naturlig at hun glemmer seg litt og at de ulike hendelsene går litt i surr for henne, spesielt etter hun har drukket mye alkohol. Jeg tror kvinnen har et behov for medfølelse og når det gjelder smertene i kroppen og abortene hun utførte i desperasjon. Nå vil hun at hennes traumer skal bli anerkjent. Da er det ekstra naturlig å repetere flere ganger de vonde fortellingene og minne den mannlige tilhøreren på at det kommer enda flere tøffe opplevelser og fortellinger. Repetisjon er ifølge Freud noe som ligger i menneskets natur, og er det han refererer til som dødsdriften. Dette går som nevnt tidligere ut på at mennesker heller gjentar de undertrykte, negative opplevelsene, i stedet for å huske de og ordne opp i disse. Selv om kvinnen bare forteller om hendelsene, kan dette være et forsøk på å prøve å ordne opp i traumene og få en forståelse for de fra kvinnens side. Denne typen repetisjon er lik den Freud eksemplifiserer med gjennom barnets lek, der det gjenopplever separasjonen fra mor.

Det er disse repetisjonene som ifølge Brooks gjør at plottet i en roman blir skapt, fordi man må ta for seg tidligere øyeblikk for at nåtiden skal gi mening for leseren (Brooks, 1992:99). Her ser man tydelig hvordan Brooks' teori overfører Freuds psykiske instinkter til leseprosessen. Det å lese ligner på prosessen mennesket har når det vil forstå sitt liv. Brooks mener man må anerkjenne at når man ønsker å snakke om og få forståelse for eget liv, er det livets egen narrativitet man ønsker å snakke om, og dette blir dermed det samme som å ha forståelse på plottet (ibid.:97). Her ser man da tydelig bevegelsen fra fortelleren til leseren, fordi det kvinnen ser på hendelser fra hennes liv blir for leseren det narrative plottet: Samtidig som kvinnen oppnår anerkjennelse, får også leseren en større forståelse for hennes

hennes opplevelse, og ikke minst hennes traumer, og dermed anerkjenner hen disse. I *Av måneskinn gror det ingenting* er hele målet med romanen at nåtiden skal gi mening for leseren i dødsøyeblikket. Dette er, som nevnt tidligere, øyeblikket der man kan se det store bildet på slutten av en narrasjon, og tidligere hendelser endelig gir mening (ibid.:96). Mot slutten av den døende kvinnens fortelling i *Av måneskinn gror et ingenting*, forstår leseren endelig hva kvinnen har gått gjennom med sine egne ulovlige hjemmeaborter, og traumene hun har fått blir nok også fremhevet at morens hjemmemeaborter i barndommen. Å forstå kvinnens traumer gjelder både den mannlige tilhøreren i romanen og leseren av romanen, som begge får full forståelse for kvinnens lidelser.

Etter hvert som kvinnen kommer inn i fortellermodus og glemmer omgivelsene rundt seg, er det tydelig at hun husker flere detaljer og gir en mye bedre beskrivelse av hendelsene enn hun gjorde i starten, samtidig som hun hele tiden bygger opp til avslutningen. Mens dette skjer, forsvinner den mannlige tilhøreren litt ut av fortellingen: Vi vet at han er der og lytter, for det er han som gjenforteller alt sammen, men samtidig er det nesten som man glemmer at han faktisk er der. Dette er noe Toril Moi kommenterer i sitt foredrag om romanen. Kvinnen gir hele tiden hint til hvordan historien skal ende, slik som: «Det var bare det at kroppen min kjentes så meningsløs. Det var ingenting som levde i den» (Nedreaas, 2021:37), og «Men jeg husker lakener fulle av blod og mors ansikt på puten, fordreid og ondt av smerte» (ibid.:59). I det første eksempelet snakker kvinnen om behovet for å bli gravid, og i det andre om en av moren sine ulovlige hjemmeaborter. Det at hun stadig kommer lengre inn i fortellermodus gjør og at hun kan legge til detaljer som hun tidligere ikke husket, og dette er også en form for repetisjon, både for mannens (og dermed leserens) og kvinnens skyld. Dette kan man se i lys av det Brooks skriver om plottet og repetisjon: Et narrativ vil alltid være repetisjon, fordi det dekker tema og handlinger det allerede har blitt skrevet om (Brooks, 1992:97). Ofte er det repetisjon av noe utrivelig, fordi det er disse hendelsene som påvirker menneskesinnet mest, jfr. dødsdriften. Disse hintene som kvinnen kommer med er med på å påvirke leserens opplevelse av dødsøyeblikket. Det skal jeg komme tilbake til senere.

Det at kvinnen hopper mye fram og tilbake i fortellingen har på mange måter en dobbel effekt. Det får fram at hun synes det er vanskelig å fortelle sin historie, og at hun ikke har et avbalansert forhold til sin fortelling. Det at hun ikke kan kontrollere den, men snarere virker å fortsatt være preget av hendelsene, tyder på at hun er i en traumatisert tilstand. Samtidig er det nettopp takket være fragmenteringene at hennes traume blir overbevisende og fortellingen viktig for mannen. Dette må sees i sammenheng med det Brooks skriver om vegen for å finne



svar og ikke minst plottets omveger. Delen mellom innledning og avslutning kan sees på som en omveg som er essensiell for leserens nytelse, fordi den vekker ulike følelser og instinkter hos leseren, og de er disse omvegene sammen med repetisjonene som gjør at plottet blir til (Brooks, 1992:102). Det er viktig at disse omvegene stemmer overens med dødsøyeblikket, for hvis ikke vil ikke leseren oppleve nytelse når dødsøyeblikket inntreffer. I *Av måneskinn gror det ingenting* er omvegene velvalgte, fordi leseren undervegs får hint til at det er snakk om at kvinnen er gravid og tar abort: «(...) var glad over de uhyrligste pinsler en kvinne kan ha, fordi det var bedre med få enn flere barn i elendigheten.» (Nedreaas, 2020:61). Her er det snakk om morens hjemmeaborter. Kvinnen snakker også om det å utføre abort på seg selv: «Jeg fikk gjøre vold på meg. Eller ta livet av meg.» (ibid.:182). Slike drypp er gjennomgående i hele plottet, så når dødsøyeblikket med skildringen av strikkepinneaborten kommer, får leseren endelig et svar på de spørsmålene som har dukket opp i løpet av boken.

De ulike omvegene kvinnen tar mot døden, får det til å virke som hun varmer opp med de gode og enkle delene av fortellingen, før hun gradvis begynner å fortelle den mannlige tilhøreren om de vanskelige delene. Hun forteller tidlig om et tilfeldig møte mellom henne og Johannes ved kinoen: «Jeg satt like bak ham på kinoen og hadde det godt. (...) Jeg bøyde meg litt forover for å være nær ham, og jeg syntes jeg kunne kjenne det åndet fra nakken hans og fra håret. Han bruste i huden min.» (Nedreaas, 2021:32). Videre åpner hun litt om utfordringer hun hadde hjemme: «Og da jeg begynte på realskolen, da tok jeg smøret fra brødet til den vesle broren min, og mor fikk ingen kjøkkengardiner slik som de hadde hos formannen sine, og jeg gjorde meg hard og ville ikke tenke på det, for far var med meg.» (ibid.:61). Hun åpner seg og gradvis om Johannes sine negative sider, og hvordan han løy om å være forlovet: «For så kom det sigende på meg det som sjøen ville fortelle meg og som jeg ikke ville vite. Og det var det at Johannes løy for meg.» (ibid.:83). Til slutt åpner hun seg også om ekteskapet sitt og om volden hun opplevde der: «Han slo meg noen ganger, men det var senere, og det var min egen skyld. Det var Johannes. Ikke nok med at jeg bedrog Carl, men jeg gav Johannes penger» (ibid.:187). Hun gjentar også bruddstykker av hendelsene innimellom, og totalt sett utgjør disse repetisjonene og omvegene plottet.

Det at kvinnen gir hint om hva som kommer senere, er ikke bare med på å skape et troverdig dødsøyeblikk, det er også med på å skape et narrativt begjær, altså lysten til å lese videre og finne svar på de ulike spørsmålene man får mens man leser (Brooks, 1992:37). Disse hintene kommer ofte gjennom kvinnens fortellinger, kanskje spesielt før hun kommer skikkelig inn i fortellermodus: «En slik liten by, du. Hvor den former sine mennesker, hvor den dikterer

karakterene, hvor den terroriserer hvert eneste individ – En skulle tro at et menneske er et menneske, og at han er den samme, hvor i verden han enn havner, ikke sant?» (Nedreaas, 2021:26). Her oppsummerer kvinnen egentlig hele sin livshistorie, med kvinnene som ble utelatt fra samfunnet fordi de fikk barn utenfor ekteskap, og hvordan Johannes behandlet henne i ulike situasjoner. Hun henter også til at hennes fortelling vil ha en dyster slutt. Alle de ulike hintene som kvinnen kommer med i løpet av fortellingen bygger opp til dødsøyeblikket og fremmer det narrative begjæret, noe jeg vil komme tilbake til senere i. Det at hintene samsvarer med dødsøyeblikket gjør at jeg basert på Brooks sine teorier vil si at plottet er vellykket. Et av de viktigste poengene i Brooks' narrative modell er at avslutningen må være samstemt med resten av plottet (Brooks, 1992:104). Det er den i *Av måneskinn gror det ingenting*. Fordi dødsøyeblikket var riktig, vil dette innebære at leseren ifølge Brooks sin modell vil oppleve nytelse.

### 6.1.3 En troverdig lytter?

Et element som er relativt unikt for hvordan måten *Av måneskinn gror det ingenting* blir fortalt på er hvordan rammefortellingen blir brukt, der det er mannen som snakker i rammefortellingen og kvinnen i hovedfortellingen. Allerede før hovedfortellingen begynner vet leseren hvordan plottet vil ende, nemlig at kvinnen reiser fra mannen og at han ikke vet hvor hun er. Det man ikke vet er vegen fra deres første møte og frem til hun drar. Hva skjer? Hvorfor skjer det?

Måten plottet er skrevet på, og gjennom bruken av rammefortelling, blir mannen skrevet inn som en tilhører og en naturlig lytter til kvinnens fortelling. Dette er ifølge Brooks en av de viktigste funksjonene til en rammefortelling: den er med på å gjøre fortellingen troverdig (Brooks, 1992:219). Man kan se på den mannlige tilhøreren som en narrativ representant fra samfunnet. Ifølge Brooks kan det å ha en lytter som er en representant fra samfunnet på bidra til forståelse og mening (ibid.). Rammefortelling kan oppleves som veldig kaotisk, men belønningen når man kommer til dødsøyeblikket blir desto større. Grete Fatima Syéd er uenig i dette. Hun mener rammefortellingen er unødvendig, og gjør boken mindre direkte og at den blir utydelig (Syéd, 2016). Hun mener også at *Av måneskinn gror det ingenting* hadde fått spredt budskapet sitt bedre dersom det var tydeligere og at dette er noe boken hadde tjent på (ibid.).

Den mannlige tilhøreren etableres tidlig som en troverdig lytter. Christine Hamm skriver at mannen er skrevet inn som en tiltenkt borgerlig leser, og at Nedreaas på denne måten diskuterer «de forventningene hun tror leserne hennes har, når de leser litteratur om

arbeiderkvinner og deres seksualliv.» (Hamm,2016). Man får ikke vite så mye om mannen, og dette er viktig med tanke på troverdigheten hans. Det eneste inntrykket man får av mannen er at han ønsker å ta vare på kvinnen, og allerede i starten av rammefortellingen står han i stor kontrast til Johannes: «Kan jeg hjelpe Dem med noe, frøken (...) Jeg sa: jeg kan bære kofferten for Dem. (...) Jeg undret meg over den tingen at jeg ikke begjærte henne.» (Nedreaas, 2021:6-8). Siden man ikke kjenner til mannens historie kan det være vanskelig å tillegge ham underliggende motiver eller negative sider som kan være i konflikt med den navnløse kvinnens historie. Hans meninger og tanker omkring kvinnens fortellinger blir heller ikke avslørt, og dette åpner for en friere tolkning fra leseren sin side. Det som er viktigst for å lykkes med bruk av rammefortelling er ifølge Brooks å etablere en troverdig og tydelig lytter (Brooks, 1992:224). Siden man får inntrykk av at mannen bare ønsker å hjelpe kvinnen, men ellers ikke får avslørt noe om ham, er det lett for leseren å sette seg selv inn i mannens sted. Mannen fungerer som en veileder for hvordan leseren skal forholde seg til det som blir fortalt, men siden han ikke reagerer på det kvinnen forteller, åpner det for at leseren kan reagere på en friere måte. Dermed blir det heller ingen konflikt mellom leserens og mannens reaksjoner, der leseren eventuelt kunne ha opplevd at de reagerte ulikt og mistet interessen i plottet. Mannens viktigste rolle er at han legger til rette for at kvinnen skal ha best mulig forutsetninger til å fortelle sin historie. I et plott som er konstruert med rammefortelling får leseren ifølge Brooks ofte samme rolle som den innskrevne tilhøreren (Brooks, 1992:224). Siden den mannlige tilhørers rolle i *Av måneskinn gror det ingenting* kun er å lytte, blir dette også leserens rolle.

#### 6.1.4 En time hos psykologen?

Den måten kvinnen forteller sin historie til mannen på, kan på mange måter minne om en time til psykolog der kvinnen er pasient/analysand. «Det har selvfølgelig sine dypere årsaker, det der med gruset. Jeg overlater det til psykoanalytikerne å rote i det der.» (Nedreaas, 2021:19). Dette sier kvinnen selv om saken, og dermed åpner hun for en parallell mellom rammefortellingen i *Av måneskinn gror det ingenting* og psykoanalysen. Brooks gir også den psykoanalytiske samtalen litt plass i *Reading for the plot*, der han blant annet sier at analysanden trenger hjelp til å få orden på historien sin I romanen er det den mannlige tilhøreren som hjelper kvinnen med å få orden på sin historie gjennom å lytte, og rett og slett gi henne muligheten til å fortelle sin historie. Man kan også si at han gir henne de verktøyene hun trenger for å fortelle, som er alkohol og et genuint ønske om å lytte.

For å kunne fortelle sin historie til mannen må kvinnen repetere sin historie, og hun må forme den på en slik måte at den gir mening for mannen og dermed også for leseren. Her foregår det overføring, altså at kvinnen projiserer sine følelser for andre over på den mannlige tilhøreren. Dette skjer for eksempel med at hun overfører følelser hun har hatt for Johannes og de andre mennene hun har vært koblet til i løpet av sitt liv. Gjennom dette opplever hun en sterk emosjonell tilknytning til den mannlige tilhøreren. Det er særlig vesentlig på ett punkt i romanen at dette fører til at inntrykk forsterkes for leseren:

Menn liker ikke å høre om slikt. Dere *skal* vite dette. Dere skal vite hvordan det kjennes når en ligger på den der skrekkomsuste benken hos doktoren og han graver inn i en og sliter og kryster og driver ut hele livmoren. Den har ingen følelse, livmoren. Det er i ryggen en kjenner de sugende smertene når ett av dine organer blir drevet ut av kroppen og nytt liv blir skrappt ut av den. Og det er sjelen din som forblør seg under udåden der. Doktoren? – Jeg vet leger, jeg, som har gjort det gratis. Han er et offer, legen også. Han blir jo det, fordi han prøver å hjelpe for noe som er uutholdelig, og det er ikke hans skyld at det er uutholdelig. Og ikke de syndefulle kvinnene eller mennene eller det nye livet som ingen har spurt om det vil eller ikke vil (Nedreaas, 2021:112)

Dette er det eneste øyeblikket i boken der kvinnen er tydelig emosjonell og engasjert. Selv om dette er en frustrasjon som ikke handler om den mannlige tilhøreren, blir han gjennom overføringen en representant for alle mennene som har satt kvinner i en slik situasjon (ikke minst Johannes) og på alle de som har behandlet kvinner dårlig. Man kan altså si at kvinnen legger sine følelser over på mannen som en konsekvens av at han hører på henne og at hun har muligheten til å åpne seg om alle sine følelser til ham. Rett etter denne situasjonen sovner kvinnen, noe som kan tyde på at hun var overstadig beruset og trengte å sove det av seg en stund. Kanskje dette er grunnen til at hun klarte å være så ærlig i dette øyeblikket?

### 6.1.5 Plottets effekt på leseren

Det at kvinnen forteller sin historie på en kaotisk måte der hun hele tiden gir smakebiter av det som kommer og stadig avbryter fortellingen i tide og utide, vekker det Brooks kaller narrativt begjær hos leseren. Som nevnt tidligere handler narrativt begjær om leserens ønske og behov for å lese videre og finne svar (Brooks, 1992:37). Samtidig vil denne måten å fortelle på virke svært frustrerende på leseren fordi hen ikke får svar på spørsmålene sine. Siden leseren hele tiden får nye hint og ledetråder om hva som venter, vil det hovedsakelig være leserens lyst som styrkes og ikke frustrasjonen og ønsket om å legge bort boken. Kvinnen sier blant annet tidlig i fortellingen: «For det var den natten jeg begynte å ødelegge ham. Det var den natten vi begynte å ødelegge hverandre.» (Nedreaas, 2021:42). Her kommer det tydelig fram for leseren at noe kommer til å skje, men hva? Senere er hun enda tydeligere på at noe alvorlig vil inntreffe: «Og ja, så tenkte jeg så har jeg da noen, så har jeg da en som

jeg kan snakke med, for jeg har jo sjøen. Å, jeg visste ikke hvor mye forferdelig jeg skulle komme til å snakke med den om, denne min eneste fortrolige venn i lange tider» (ibid.:82). Det er mange slike utsagn som er med på å fange leserens interesse og nysgjerrighet gjennom hele fortellingen. For hva betyr egentlig dette? Og hva kommer til å skje videre? På denne måten ønsker leseren å finne svar på alle spørsmålene, og det narrative begjæret holdes i live. Samtidig er slike utsagn med på å gjøre kvinnen litt patetisk, fordi det kan virke som hun overdriver for å få medfølelse, noe det virker som er veldig viktig for henne. «Du vil nok synes jeg er forferdelig dum. Av og til gjør man dumme ting.» (ibid.:31). Hun snakker ned seg selv, men på en måte som gjør at det virker som hun ønsker at noen skal synes synd på henne. Dette er noe som skjer gjennom hele fortellingen, og som kan oppleves som frustrerende for leseren. Fordi det narrative begjæret er så sterkt på grunn av alle de ubesvarte spørsmålene, fortsetter man likevel å lese.

Når mannen snakker, har det flere funksjoner. I tillegg til at han er en troverdig lytter, er det også pause i fortellingen når han snakker. Dette har jeg tidligere diskutert i den narratologiske analysen. Denne pausen refererer Brooks til som «utsettelse av utløsningen av energi.» (Brooks, 1992:101). Denne pausen er med på å bygge opp leserens frustrasjon, og samtidig fører den til at leseren får et sterkere ønske og behov for å finne svar i boken.

Det at kvinnen repeterer mye i sine fortellinger påvirker leseren på flere måter. Den mest åpenbare er at leseren blir minnet på tidligere hendelser gjennom at kvinnen nevner de flere ganger. Den viktigste funksjonen repetisjonen av tidligere øyeblikk har, er ifølge Brooks at man kan kontrollere leserens forståelse av plottet, fordi man utelater repetisjoner av hendelser (Brooks, 1992:97). Dette er med på å bygge opp frustrasjonen hos leseren fordi man ikke får svar, samtidig som hen vil få et sterkere behov nettopp for å finne svar. Nytelsen når man endelig får svar blir da desto større. Her blir det viktig å ikke utelate for mye over for lang tid, fordi da vil leseren miste interessen for plottet, men dette er ikke tilfellet i *Av måneskinn gror det ingenting*. Jeg mener at man i plottet har en god balanse mellom utelatelse og avsløring, noe som vil gjøre at leseren fortsetter å lese og jobber på for å finne svar. Samtidig er det såpass mye som er utelatt at belønningen blir stor når dødsøyeblikket kommer.

Allerede i starten av rammefortellingen vekkes leserens nysgjerrighet, fordi man får vite hvordan fortellingen ender. Men hvordan kom man dit? Hvem er egentlig denne kvinnen som mannen snakker om? Rammefortellingen, der mannen er skrevet inn som en naturlig lytter til kvinnens fortelling, er også med på å gjøre fortellingen mer troverdig for leseren. Dette er

ifølge Brooks en av rammefortellingens viktigste funksjoner (Brooks, 1992:219).

Fortellingen blir fortalt av kvinnen direkte til en tilhører, og ikke gjenfortalt av noen andre. Dette er noe mennesker lærer fra de er små, at når man får høre noe direkte fra kilden regnes det som mer troverdig enn dersom man får det gjenfortalt. Brooks mener leseren oppfatter rammefortellingen som en definisjon på hva som er ekte, og at fortellingen inni rammen blir sett i lys av rammen (Brooks, 1992:219). Det betyr at det er veldig viktig at hovedfortellingen kan bli lest sammen med rammen, og at de sammen gir mening. Dette mener jeg er tilfelle i *Av måneskinn gror det ingenting*. Her er mannens betraktninger av omgivelsene rundt kvinnen og hvordan hun oppfører seg viktig. Dette er det jeg refererte til som pause i den narratologiske analysen, men rammefortellingen er også med på å gi leseren en større forståelse og et bedre bilde på hele fortellersituasjonen.

Gjennom måten mannen forteller på i rammefortellingen, får man som leser nesten følelsen av at man sitter i stuen og hører på kvinnen selv, og etter hvert glemmer man at mannen sitter og hører på kvinnen og man får følelsen av at hun forteller direkte til leseren. Når mannen for eksempel betrakter kvinnen og beskriver hennes angstliknende væremåte får leseren en forståelse for at kvinnen virkelig synes det er tøft å fortelle sin historie, og at det ikke bare er noe hun sier. Christine Hamm mener mannens betraktninger av kvinnen er med på å vise leseren hvilke forventninger man skal ha, og er med på holde leseren interessert selv om Nedreaas bruker en spesiell fortelleteknikk i romanen (Hamm,2016). Brooks understreker at det kan være frustrerende for leseren når man bruker rammefortelling, fordi det kan være vanskelig for leseren å få med seg skiftet mellom de ulike nivåene (Brooks, 1992:219). I *Av måneskinn gror det ingenting* har Nedreaas løst dette med å markere rammefortellingen med innrykk, slik at det blir tydeliggjort for leseren. Rammefortellingen kombinert med kvinnens kaotiske fortellermåte er likevel på å gjøre lesningen uoversiktlig for leseren. Derfor er det viktig at kvinnen repeterer ulike elementer fra fortellingene sine flere ganger.

I tillegg er det viktig at leseren blir plassert på analytikerens plass. Siden mannen er lytteren i romanen, er han også leserens alter ego. Dette betyr imidlertid at leseren også utsettes for overføring: også han står i fare for å bli skremt vekk av kvinnens anklager om at man bryr seg eller vil lytte. Samtidig bidrar det analytiske blikket som leseren påtvinges at hen ser at kvinnen er traumatisert. Hun vil ikke bare fortelle, men hun må fortelle: Særlig når det kommer til beskrivelsen av det kroppslige inngrepet (aborten utført med strikkepinner) er det noe kvinnen først må utvikle en stemme for. Det er den generelle repetisjonstrangen og den

knyttet til traumatiske opplevelser møtes i romanen, og det er det som lar Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting* bli så mesterlig effektiv.

## 6.2 *Ved neste nymåne*

I plottanalysen av *Ved neste nymåne* kommer jeg til å analysere romanen som en enkeltstående bok, og vil ikke ta høyde for ulike elementer fra *Musikk fra en blå brønn* eller *Trylleglasset*, selv om romanen er en fortsettelse på de to verkene. Den kan leses som en avsluttet roman i seg selv, og det er ikke behov for noen forhåndsinformasjon for å forstå romanen.

### 6.2.1 Lysten til å lese

*Ved neste nymåne* er preget av at den er skrevet med et enkelt og svært muntlig språk.

Fortelleren har tatt i bruk Herdis sitt språk, noe som fører til at det oppleves som leseren er inne i hodet hennes og virkelig får oppleve det som skjer på nært hold: «Først da hun skulle trykke på ringeklokken, kom hun på at faren jo hadde flyttet fra dette huset, at han nå bodde litt lenger bortover mot parken» (Nedreaas, 2020:514). Det at fortelleren bruker Herdis sitt språk er noe blant annet Åsfrid Svensen trekker fram i *De ti sannheter*. Dette enkle språket kombinert med at historien blir fortalt kronologisk, der tilbakeblikkene er tydelig markerte, gjør at romanen stiller lave krav til leserens plottkompetanse. Dette gjør at boken kan treffe en relativt ung målgruppe, og leseren kan omvendt også bruke romanen til å styrke sin plottkompetanse. Peter Brooks mener det er viktig å være bevisst på plottkompetanse, både når man skaper et plott og når man skal lese (Brooks, 1992:37). Hvis man leser et verk som har et for komplisert plott i forhold til sin plottkompetanse vil plottet oppleves som mislykket uavhengig av hvordan det er bygd opp.

*Ved neste nymåne* er den tredje og siste boken i en serie av flere. Derfor er det naturlig å tenke at ønsket om å finne ut hvordan det går med Herdis har fremmet lyst hos leseren allerede før hen har startet på romanen. I romanen er det også mange elementer som fremmer leserens lyst og dermed det narrative begjæret, altså lysten til å lese videre. Tidlig i plottet får leseren høre om Herdis' tante Rakel, uten at det kommer tydelig fram hva som egentlig har hendt med henne. En av grunnene til at leseren ikke får vite dette er at samtalene blir gjenfortalt gjennom Herdis, og hun er for ung til å forstå hva som faktisk har skjedd. Da får heller ikke leseren vite med sikkerhet hva som faktisk har skjedd:

Rakel? Hun var hjemme hos Herdis sin mor en eneste gang i den tiden. Herdis hadde hun så vidt hilst på. Så hadde hun og moren forsvunnet inn på et rom, som ellers bare ble brukt til strykning og reparasjon av lintøy. Der hadde de sittet! (...) Inntil Rakel brast i gråt og hevet stemmen: - Men jeg kan ikke hjelpe det! Jeg kan ikke – jeg klarer det ikke. Jeg er ikke glad i ham. Det har gått opp for meg gjennom dette året...» (Nedreaas, 2020:487)



Slike utelatelser av plottet vekker spørsmål hos leseren. Ifølge Peter Brooks fører utelatelser til at leseren ønsker å finne svar på det som faktisk har skjedd og ønsket om å fortsette å lese blir sterkere (Brooks, 1992:37). Gjennom plottet kommer det stadige hint til hva som har skjedd med Rakel, som fører til at lysten blir vekket: «Rakel kom her en dag. (...) Men hun hadde en ungdom med – sønnen til banksjefen. Studenten. Unge Rennecke. De sier – folk sier -uff, nei hold no snuten din, Karen. Folk sier så møkke» (Nedreaas, 2020:511). Her får leseren vite litt mer om Rakel, samtidig som hen ikke får vite hva som faktisk har skjedd, og dermed fortsatt sitter med mange spørsmål.

Hva har egentlig skjedd med henne? Rakel er ikke en karakter som er så viktig med tanke på fortellingen som helhet, men er i forbindelse med konstruksjonen av plottet og det å opprettholde leserens interesse er hun viktig, samtidig med at hun på en sentral måte lar leseren forstå hva slags problemer Herdis har med å forstå omverdenen. Mange av spørsmålene som dukker opp i løpet av et kapittel får leseren svar på i løpet av kapitlet, men historien om Rakel er et unntak fra dette. Elementer som historien om Rakel er med på å gjøre det som kunne ha vært en novellesamling til en roman. Gjennom de ulike kapitlene får leseren gradvis vite mer om Rakel, og man blir nysgjerrig på hva som faktisk har hendt med henne. Man får små hint om henne ofte, og dette er med på å binde kapitlene sammen. Et annet element som binder kapitlene sammen, er krangelen mellom onkel Elias og Pappa Simon. Dette er også en utelatelse som leseren senere får utfyllende informasjon om. Først blir det fortalt at det har vært en stor krangel mellom de to, før det i et senere kapittel blir forklart at Pappa Simon hadde blitt arrestert fordi han var jøde. Dette forklarer krangelen mellom de to, fordi Elias sympatiserer med tyskerne. Utelatelser som dette er med på å vekke leserens nysgjerrighet og narrativt begjær.

I begynnelsen av romanen har Herdis kommet i puberteten. På denne måten skriver *Ved neste nymåne* inn et fokus inn på kvinnekroppen og seksualitet som et sentralt element i romanen. Men det skjer ikke på en måte som virker seksuelt opphissende på leseren. Beskrivelsen er heller designet for at leseren skal få medfølelse med Herdis, som både har begynt å menstruere og å onanere. Dette kan hun selv samtidig ikke sette ord på;

Småpiker var mye finere. Renere. Søtere. Unntatt Herdis. Hun var nok dessverre uren, etter at hun hadde tatt til med det der. (...). Men når lysten kom igjen, var det ingenting å stille opp. – Man kunne ikke kjempe imot. Man kunne be Gud om hjelp. (...) Hun ønsket å vaske av seg sin syndebyrde. (Nedreaas, 2020:482)

Siden plottet er konstruert på en sann måte at leseren opplever Herdis' følelser, blir dette også tilfellet her. Leserens settes i en lignende posisjon, men ser også Herdis utenfra. Dette kommer

jeg tilbake til senere i kapitlet. I tillegg spilles det her på noe de fleste mennesker har opplevd: usikkerhet på grunn av puberteten. Dette gjør det enklere å sette seg inn i og forstå det Herdis føler.

Skildringene av Herdis' seksualitet kan sees i lys av det Brooks sier om seksualitet i narrasjonen. Han mener at leserens lyst i introduksjonen ofte er representert ved noe seksuelt, selv om dette ikke trenger å være nødvendig (Brooks, 1992:38). Skildringene av Herdis' kropp og følelser kommer i innledningskapitlet, og dermed kan man si at det ligger som et bakteppe for det narrative begjæret. Seksualiteten signaliserer den uro som igangsetter hendelsene i romanen.

Det som driver plottet framover, er Herdis' utvikling og hennes stadige undring over saker og ting. Hun kjennetegnes av at hun er selvstendig og ikke ønsker å føye seg for noen. Dette kommer tydelig fram i brevet moren får fra skolen:

[...] da Herdis synes konsekvent å nekte å føye seg for denne disiplin, [...]. Bortsett fra den ugjennomtrengelige taushet man blir møtt med når man i vennlige former vil drøfte disse ting med henne, må det dog tilføyes at det ikke er noe å bemerke til Herdis' oppførsel (Nedreaas, 2020:596)

Personlighetstrekket blir utfordret flere ganger gjennom romanen, for eksempel når moren og stefaren prøver å presse henne til å konfirmeres. Dette kan sees i lys av det Brooks kaller den narrative motoren, altså det som får plottet til å bevege seg fremover (Brooks, 1992:491). Siden romanen blir fortalt episodisk, trenger ikke leseren nødvendigvis å lese så lenge for å få svar på spørsmålene som oppstår undervegs. Ofte skjer skiftene i den dynamikken som danner den narrative motoren gjennom hopp tidsmessig mellom kapitlene, og gjennom at stemningen endrer seg. Ett eksempel på dette er den humoristiske avslutningen på kapitlet «Skriften på veggen», der Herdis er hodestups forelsket i Charles og fantaserer om deres liv sammen, helt til hun ser det er skrevet «CHARLES + LYDIA HAR PULT» på en vegg (Nedreaas, 2020:596).

### 6.2.2 Dødsøyeblikket

Som nevnt tidligere kjennetegnes Herdis av at hun er sin egen sjef og ikke ønsker å føye seg for noen, enten det er en lærer eller sin egen mor. Dette er noe de har mange diskusjoner om, og stefaren blir forferdet når han får høre om det, men ikke en gang for sin syke stefar føyer Herdis seg. Derfor oppleves det som ekstra overraskende når hun etter et besøk hos bestemoren sier til moren: «Jeg har ombestemt meg.» (Nedreaas, 2020:653). Dette skjer etter

Herdis oppdager at faren har mistet jobben sin, noe han skjuler fra sin kone Anna, noe bestemoren senere også forteller Herdis. Etter denne sjokkerende oppdagelsen drar hun på besøk til sin bestemor for å fortelle at hun ikke skal konfirmeres, og det er her Herdis blir overbevist om at hun skal stå til konfirmasjon likevel:

Jeg har vært bekymret, det har jeg. Og jeg vet at du ikke er så sterk i troen som den Herre Jesus Kristus ville ha likt, det vet jeg godt Herdis. Men det kommer. Det kommer nok! Når du først står foran Guds trone og blir viet i Troens kalk... [...] Og den bankboken har jeg ikke rørt. Vil du ikke ha penger av meg så skal jeg iallfall samle utstyr til deg. For du er mitt første barnebarn og står mitt hjerte nærmest, en snill pen småpie er du også, har alltid vært snill med din bestemor (Nedreaas, 2020:562).

Det øyeblikket Herdis forteller til sin mor at hun likevel skal konfirmeres er dødsøyeblikket i *Ved neste nymåne*. Brooks definerer dødsøyeblikket som det øyeblikket i plottet der det skjer en stor endring mot slutten av narrasjonen, som fører til at det som allerede er fortalt får en større betydning (Brooks, 1992:96). Historiene om omsorgssvikt blir sterkere fordi leseren vet at Herdis gradvis klarer å bli mer selvstendig og ikke bare gjøre noe som moren og stefaren vil. Leserens vite at Herdis ikke alltid prøver å trosse autoriteter koste hva det koste vil, men hun har et behov for å komme seg fri fra det grepet moren har om henne og bli sin egen person. Samtidig viser «dødsøyeblikket» at hun er en veldig omsorgsfull jente, noe som leseren har sett tegn på gjennom hele trilogien. Derfor oppleves det og som riktig når hun sier ja til konfirmasjonen for bestemoren sin del, selv om hun da gjør det moren ønsket. Dette kommer jeg tilbake til senere i kapitlet.

### 6.2.3 Repetisjon

Som nevnt i den narratologiske analysen er repetisjon viktig for *Ved neste nymåne*. Dette er også svært relevant i plottanalysen. En handling som stadig repeteres gjennom plottet er onkel Elias sine problemer med alkohol og rus. Dette problemet kommer mer tydelig fram etter hvert som Herdis blir eldre og forstår hva som skjer, og ser konsekvensene av handlingene hans. I begynnelsen av plottet, når krangelen mellom Pappa Simon og onkel Elias gjenfortelles, skildrer Herdis onkel Elias som «rødsprengt i øynene, munnen skjev og stygg» (Nedreaas, 2020:485). Moren forklarer hendelsen med at «Han var i bakrus. Han var krakilsk og umulig» (ibid.:484). Dette viser at moren er i fornektelse om problemet, samtidig som at Herdis ikke forstår det. Når Herdis får spanskesyken, drikker Elias nok en gang seg full, noe som blir skildret gjennom konstant hikking og en slosskamp med en stol: «Det var den stolen. – Houpph! Åh. Jeg har visst fått nokke med fordøyelsen. – Aouggpp! Omfals. Den sstolen. Den forfulgte meg! Den føllet etter hver gang jeg b-beweget meg» (ibid:505). Det blir aldri sagt at han er full, men det kommer tydelig fram gjennom det han sier og Herdis

sine beskrivelser. Igjen er det fortellerens ord som formidler Herdis' tanker, og siden hun ikke har utviklet et språk om å være full, dukker ordet ikke opp. Leseren tolker seg selv fram til det gjennom den sceniske beskrivelsen. Hen lurer blant annet på om han er full fordi de fikk foreskrevet mange flasker brennevin fra legen. Det er først i «Fuktig sommer» at det kommer til syne hvor alvorlig alkoholproblemet faktisk er, når moren sender Herdis og Mathilde for å passe på Elias mens han drikker i byen. Måten Herdis takler situasjonen på når stefaren drikker seg usanselig full, får det til å virke som om dette har skjedd før, da moren til slutt bestemmer at de skal flytte til København for å komme unna det miljøet Elias vanker i kommer det ekstra tydelig fram. Disse repetisjonene har en todelt funksjon: de er med på å skape plottet, samtidig som de viser at onkel Elias har problemer med dødsdriften sin, altså at han vender tilbake til den negative atferden i stedet for å bryte ut av det negative mønsteret (Freud, 2020:18). Det siste forstår leseren, men ikke Herdis.

Ifølge Peter Brooks blir ethvert plott skapt gjennom ulike repetisjoner (Brooks, 1992:97). Samtidig vil repetisjonene fungere som et bindeledd mellom ulike hendelser og kan brukes for å gradvis gi leseren svar på ulike spørsmål (ibid.). Hadde det ikke vært for at handlinger og hendelser blir repetert i *Ved neste nymåne*, kunne romanen fort ha blitt omtalt som en novellesamling. Derfor blir disse repetisjonene ekstra viktige her for å skape en sammenheng mellom kapitlene. Repetisjonene fører også til at leserens nysgjerrighet blir vekket og tilfredsstilt når de gir svar på leserens spørsmål. En annen repetisjon er Rakel og hennes problemer. I løpet av fortellingen får leseren selv aldri møtt henne, men hun blir snakket mye om. Dette er noe som tyder på at hun har gjort noe utenom det vanlige, men leseren får aldri vite konkret hva som har skjedd. Gjennom ulike hint som blir gitt gjennom repetisjonene kan leseren likevel gjøre seg opp en klar mening om hva som har skjedd. Det hun har gjort har også ført til at mange utenom familien snakker om henne, noe som er tydelig når Rolv Gude Holstein kommer hjem til Herdis med en full onkel Elias og begynner å snakke med henne. En scene som for øvrig oppleves som svært ubehagelig, noe som vil bli diskutert senere i kapitlet. Mens de sitter i stuen, ser han et bilde av Rakel: «Men herregud da, - er det ikke frøken Kern? [...] Noe så idiotisk. Han så naturligvis bildet av tante Rakel. – Å det, prøvde hun å svelge det der spørsmålet. – Vår herre bevare oss alle sammen, pustet han.» (Nedreaas, 2020:607-608). Her viser det seg at mange utenfor familien vet hvem Rakel er, og det virker som Holstein har negative assosiasjoner til henne.

En annen måte repetisjon blir brukt på i *Ved neste nymåne* er når informasjonen gradvis blir avslørt om Pappa Simon. Leseren får vite at han og onkel Elias er uenige om noe som handler

om tysk spionasje og jødene, men ellers får ikke leseren vite noe om hva krangelen handler om. Dette er fordi vi får høre om krangelen fra Herdis sitt perspektiv og hun får ikke med seg alt som skjer. Skildringene av onkel Elias gjør at man kan anta at han er full, men dette blir ikke sagt i klartekst. Senere får leseren mer informasjon om situasjonen, når Herdis og Mathilde er på fotballkamp: «Å, du kan tro jeg ble glad, da de måtte slippe ut igjen din bestefar!» (Nedreaas, 2020:527). Dette kommer som en overraskelse både på Herdis og leseren, og videre kan Mathilde fortelle at han ble arrestert for å være jøde. Dette fungerer også som en ellipse, som vekker leserens nysgjerrighet og senere gir svar på leserens spørsmål. Igjen blir det også synlig hvordan Herdis er leserens alter ego i teksten: Som leseren blir Herdis overrasket av avsløringer om familien, både leseren og Herdis prøver å forstå verden rundt seg.

Herdis selv repeterer ofte sitt eget handlingsmønster, noe som fører til mange gjentakelser i plottet. Dette kan man se i lys av Freud sin dødsdrift, som Brooks ofte refererer til: Mennesker søker alltid tilbake til den atferden de er vant med, ikke til endring (Freud, 2020:18). Et eksempel på dette er hvordan Herdis stadig nekter å føye seg for autoriteter, både på skolen og hjemme. Hun er flink på skolen, men hører ikke på de reglene hun er uenig i. Dette er noe som skjer ofte basert på morens reaksjon når hun leser brevet fra skolen: «- Gud noe så likt deg! – Troll vær deg selv nok. Kjerringen mot strømmen. Bare stahet. Også en sånn – bagatell? – Å stille opp i en rekke når dere skal inn fra frikvarteret. Nå, Herdis?» (Nedreaas, 2020:491). På hjemmebane kommer dette tydelig fram gjennom at Herdis ikke ønsker å konfirmere seg, selv om hun sier dette er på grunn av manglende tro på Gud. Dette kan sees i tråd med ønsket om å rive seg løs fra moren og stefaren, som jeg har nevnt tidligere.

I *Ved neste nymåne* er seksualiteten i fokus, noe som er naturlig med tanke på at Herdis er i puberteten. Seksualitet er et tema hun kommer inn på flere ganger, og dermed fungerer det som en repetisjon. Dette kommer fram gjennom skildringer av egen kropp og beskrivelser av hvordan hun oppfører seg i ulike situasjoner slik som da hun pynter seg på båten:

Men hun var rød og blank i hele ansiktet så det gjorde ikke så mye. Verre var det med de hissige røde flekkene etter filipenser som var knepet ut for tidlig. Små sår, nærmest. Å, man skulle hatt litt pudder. Hun hadde bare talcum, og den var helt hvit og ble ganske synlig. Hun gnidde likevel litt talcum forsiktig på - det ble ikke så verst. Ialfall bedre med små hvite flekker enn røde. (Nedreaas, 2020:583).

Gjennom skildringene av Herdis sin seksualitet får leseren se at hun blir eldre og at hun modnes både fysisk og psykisk. Her vekkes også leserens seksuelle instinkter, og ifølge Brooks er dette med på å motivere leseren til å fortsette lesningen (Brooks, 1992:105).

Selv om Herdis nekter å føye seg for autoriteter, er det utfordrende for henne å stå opp mot både moren og onkel Elias. Dette kommer blant annet fram gjennom den uviljen hun etter hvert har til å passe på stefaren når han er full, og måten hun skildrer de to på: «Og onkel Elias, rødsprengt i øynene, munnen skjev og stygg.» (Nedreaas, 2020:485). På mange måter er dette en helt enkel beskrivelse, samtidig som at han stadig blir beskrevet med negativt ladde ord. Derfor kan man si at det er et brudd på mønsteret og dødsdriften når hun sier fra at hun ikke skal konfirmeres. Frem til dette tidspunktet har repetisjonene av handlingsmønsteret og dermed repetisjonene i plottet fremmet leserens lyst og utsatt leserens klimaks. Dette er et element som Brooks trekker fram i sin modell (Brooks, 1992:103). Bruddet er også en del av «dødsøyeblikket», som jeg har diskutert tidligere i kapitlet.

#### 6.2.4 En samstemt slutt?

Et viktig punkt i Brooks' modell for plottet er at slutten og det såkalte dødsøyeblikket må være samstemt med resten av plottet for at det skal kunne regnes som vellykket (Brooks, 1992:104). Dette betyr at det må være en sammenheng mellom det som skjer i introduksjonen, hoveddelen og avslutningen. De hintene som blir gitt undervegs i plottet må brukes aktivt mot slutten, og «dødsøyeblikket» må stemme overens med dette så leseren ikke føler seg lurt. Det kan heller ikke være mange ubesvarte spørsmål igjen hos leseren etter fortellingens slutt. I *Ved neste nymåne* gjør Herdis det klart for moren at hun ikke bare kan bestemme over Herdis lengre, samtidig som Herdis tar et valg basert på medfølelse etter å ha hørt på noen hun er glad i.

Gjennom hele romanen kommer Herdis i situasjoner der hun har behov for kjærighet og medfølelse uten at hun får det. Et eksempel på dette er i starten når hun gråter fordi venninnen har dødd av spanskesyke: «Så gav han Herdis et fort blick, ikke uten vennlighet: - Har du grått? – Jeg har vært i begravelse, sa hun med en følelse av befrielse [...] Og det er så rart. Det at vi aldri mer får se Laura. Moren brast i en hastig gråt» (Nedreaas, 2020:491-492). Her får 11 år gamle Herdis ingen medfølelse, og moren setter søkelys på sin egen sorg. Hvorfor går ingen bort og gir Herdis en klem? Den kanskje mest sjokkerende hendelsen kommer når de er på ferie og hun og Mathilde må dra inn til byen for å passe på den sterkt alkoholiserste stefaren. Herdis er fortsatt 11 år, og blir tvunget til å ta ansvar i en situasjon et barn aldri skal være i. «- Men hva skal vi gjøre da? Vi kan jo ikke holde på ham? – Dere blir

med ham. Dere kan gjøre innkjøp for meg. Dere – dere skal få en krone hver av meg - åh, Herdis. Nå gråt hun.. Herdis så vekk» (Nedreaas, 2020:539).<sup>11</sup>

De hendelsene som involverer onkel Elias og alkohol understreker at det er en avstand mellom Herdis og moren. Plottet bygger hele tiden opp mot et oppgjør mellom de to, noe som kommer når Herdis ikke ønsker å konfirmere seg. Overraskende nok sier Herdis ja til å konfirmeres etter mye om og men, men det er som sagt på grunn av bestemoren (se sitat s 66). Herdis har innsett at det er enkelte kamper man unngår på grunn av dem man er glade i, og samtidig har hun nå fått markert ovenfor moren at hun ikke kan herse med Herdis mer:

Hun hastet hjemover, men gikk langsommere og langsommere etter som hun nærmet seg huset. Veien nedover var full av visne blad nå, hun sparket i dem for hvert skritt. Den som kunne fatte og begripe hva so egentlig hadde skjedd? Men her var ingen ting mer å stille opp. Ingen ting. – Jeg har ombestemt meg, var alt hun sa til moren. Deretter søkte hun inn til seg selv, hvor hun stod presset mot den lukkede døren som for å hindre uvedkommende fra å trenge seg inn til henne. Men bare vent! Snerret hun. – Bare vent, dere (Nedreaas, 2020:653)

Dette er nok ikke den slutten leseren har ønsket seg før de siste sidene av romanen. Plottet i *Ved neste nymåne* bygger hele vegen opp til at Herdis skal bryte med moren og stefaren. Ikke kutte all kontakt, men at hun skal få litt avstand mellom seg og dem med tanke på den omsorgssvikten som har foregått. Likevel tar hun en avgjørelse som leseren ønsket at hun ikke skal ta når hun sier ja til å konfirmeres. På grunn av måten det skjer på, oppleves slutten likevel som tilfredsstillende og samstemt med resten av plottet. Bestemoren overbeviser ikke bare Herdis, men også leseren, om at det å konfirmere seg er det riktige valget. Samtidig får Herdis markert en avstand til moren ved måten og grunnen til at hun sier ja. Ikke en gang dødssyke onkel Elias klarer å overbevise henne om dette, noe som viser at hun har greid å skape en viss avstand mellom seg selv og foreldrene.

### 6.2.5 Plottets effekt på leseren

Siden det er Herdis som er fokaliseringsinstans i *Ved neste nymåne*, betyr det at leseren får oppleve alt fra hennes perspektiv. Dette vil si at når Herdis føler og opplever noe, blir dette beskrevet for leseren som dermed vil oppleve det samme som henne. Det betyr også at når det skjer ting som Herdis ikke forstår eller ikke får med seg, får heller ikke leseren med seg dette.

---

<sup>11</sup> Når man leser kapitlet «Fuktig sommer» forstår man hvorfor Herdis-trilogien har blitt brukt i en masteroppgave av omsorgssvikt. I 2020 ble avhandlingen «*Hun ville gjøre seg usynlig i dag*» *Fremstilling av omsorgssvikt i Torborg Nedreaas' Musikk fra en blå brønn, Herbjørg Wassmos Huset med den blinde glassveranda og Hanne Ørstaviks Kjærlighet* av Siri Tveit publisert.

### 6.2.5.1 Følelser i fokus

Et viktig aspekt ved plottet i *Ved neste nymåne* er de emosjonelle skildringene og hvilken effekt de har. Nedreaas' natur- og personskildringer er noe som har blitt trukket frem både i anmeldelser og i litterær forskning. En som kommenterer dette er Torill Steinfeld, som mener miljøskildringene bærer preg av at Herdis har et «begrenset erfaringsrom» (Steinfeld,2019). Hun mener det foregår mye rundt Herdis som hun ikke får med seg, og dermed får heller ikke leseren det med seg. Jeg mener at det er viktig å legge til at leseren likevel forstår mer enn Herdis, i alle fall dersom leseren selv er voksen. Det er et poeng at leseren ser nettopp at Herdis' perspektiv er begrenset, og at hun blir synlig som et sårbart barn.

Et godt eksempel på slike skildringer av det begrensede barneperspektivet er situasjonen der Herdis ikke ønsker å stå til konfirmasjon. Hun kommer med flere gode argumenter, slik som at hun rett og slett ikke tror på Gud. På dette tidspunktet i fortellingen opplever også leseren at Herdis bør få litt avstand fra moren og den alkoholiserste stefaren, med tanke på de ulike situasjonene de har satt henne i, spesielt i løpet av sommerferien med Mathilde. Herdis er svært tydelig på at hun ikke vil konfirmeres, og med tanke på at leseren opplever fortellingen gjennom henne, er det naturlig at hen støtter Herdis i dette ønsket. Bestemoren klarer likevel å overbevise Herdis, og dermed leseren, om at hun skal konfirmeres likevel. Bestemoren klarer dette fordi hun er ærlig, og ikke har noen bakenforliggende motiver med det hun sier:

Og bestemoren vridde stønnende på seg igjen de fine skoene mens hun pludret og kvitret og snakket så glad og så pen som Herdis aldri hadde sett henne før. Hun snakket om fasongen på kjolen, hun smøg av seg morgenkåpen og strakte seg foran speilet med framskutt barn og hendene i siden: [...] Jeg drømmer om natten at jeg ser deg, hvitkledd i kirken. Du ville ikke ta imot den bankboken jeg ville gi deg, da jeg lå syk. Du ville ikke ha noe av meg, du – okk ja, jeg tenker jo du har det du har bruk for og mere til. Men jeg mente no det kunne komme vel med en vakker dag. Sånt tenker ikke en ung småpie på, det er vel så. Men din farmor har så menn noen skillinger – ja, jeg fikk tidlig tenke på te berge meg. (Nedreaas, 2020:652).

I den samme samtalen forteller bestemoren at Herdis' far har mistet jobben, men at han ikke har sagt det til konen Anna. Siden bestemoren er ærlig om dette er det med på å bygge tillit mellom bestemoren og Herdis, og dermed også leseren. Ifølge Brooks er det ekstremt viktig å bygge tillit mellom deltakerne i en fortelling innenfor romanen, for det vil være med på å styrke leserens tillit. Det som skjer vil oppfattes som mer troverdig (Brooks, 1992:219). Alt leseren får med seg tolkes og oppfattes gjennom Herdis. Siden hun blir overtalt av en person som genuint bare vil henne godt og bryr seg om henne, blir dette overført for leseren, som da blir mer tilbøyelig til å tro på fortellingen.



Et annet eksempel på at plottet vekker leserens følelser er når Rolv Gude Holstein kommer på besøk etter å ha hjulpet en ekstremt full Elias hjem fra byen. Både måten han snakker til Herdis på, og måten han snakker om kvinner generelt minner om den kulturen man nå har tatt et oppgjør med gjennom #metoo. Gude Holstein er kritisk mot feminismen:

Hør, frøken Rachlev. Vil De gifte Dem med meg? [...] Jeg skal si Dem, jeg har alltid ønsket meg en kone som var musikalsk. Dessuten holder jo kvinnens vakreste prydd på å forsvinne. De klipper håret av seg over en lav sko! Derfor får jeg alltid underlige fornemmelser i hjertet når jeg ser en kvinne med langt hår. (Nedreaas, 2020:606).

I den samme scenen får leseren kjenne på et ekstremt ubehag når moren kommer ned etter å ha hjulpet Elias i seng: «Å. De må virkelig unnskyld meg, herr – herr Holstein. Nå har jeg fått ham i seng. Hvordan skal jeg få takket Dem! [...] Jeg skammer meg sånn, sa Frannziska. Tenke seg – en mann som Elias...» (Nedreaas, 2020:608). Her er det tydelig at moren fortsatt er i benektelse over hvor ille problemene til Elias faktisk er, samtidig som leseren merker at hun skjemmes. Dette er noe som er tydelig overfor leseren også, og hen får virkelig kjent på ubehaget som er i rommet på dette tidspunktet: Herdis som er i en ubehagelig situasjon med Holstein, og moren som skammer seg over ektemannen. Når moren er så lite ærlig at hun også lyver overfor seg selv, vet leseren ikke helt hvor mye ellers ved romanen som kan være løgn, og blir usikker.

Når Julia dør, opplever Herdis, og også leseren sterke triste følelser:

Julia er død. Men sorgen hun kjente var en hard sorg uten tårer som kunne smelte den. Hun stod stivnet med den steinharde knyttneven på skrivemappen og kjente sorgen som noe fryktelig som nærmet seg, en ulykke. Den sorgen Herdis stod og tok imot var en ond sorg som ville slå. Den ville knuse alt omkring henne og ville tilintetgjøre Livets Lov.” (Nedreaas, 2020:565)

Herdis har slitt med å skrive til venninnen sin lenge, på tross av morens konstante mas om dette. Først når hun får et brev der det står at Julia skal dø klarer hun å sette seg ned for å skrive. Da tømmer Herdis seg for alle følelsene sine på en måte leseren ikke har opplevd henne gjøre før. Det å uttrykke følelser har vært en utfordring for Herdis, og derfor påvirker et leseren i ekstra stor grad når hun åpner seg på denne måten, uten at hun i neste omgang blir hørt. Hun kan ikke snakke om sorgen, fordi hun skammer seg over å ha skrevet for sent.

Følelsene som vekkes hos leseren er en viktig del av det narrative begjæret i *Ved neste nymåne*. Brooks er tydelig i sin definisjon på narrativt begjær at det ikke er følelsene som vekkes hos leseren som står i fokus, men leserens ønske om å finne svar. I *Ved neste nymåne* henger disse to aspektene imidlertid tett sammen. Leserens går gjennom en emosjonell berg- og dalbane, både med lykkelige og triste følelser. Disse blir med på å fremme det narrative

begjæret fordi man ønsker å vite hvordan det går med Herdis. Hadde ikke alle disse følelsene blitt vekket hos leseren, hadde nok leseren heller ikke ønsket å fortsette lesningen. Man kan se på de instinktene og følelsene som blir vekket hos leseren som det Brooks kaller «drivstoffet» i den narrative motoren. Det er den narrative motoren som får plottet til å bevege seg framover, men for at dette skal skje må leseren ønske å lese videre, altså ha et narrativt begjær (Brooks, 1992:47). I *Ved neste nymåne* står ønsket leseren har om at Herdis skal bli en selvstendig kvinne sterkt, samt ønsket om at hun skal klare å bryte ut av den situasjonen moren har satt henne i der hun må ta ansvar for stefaren på grunn av morens ansvarsfraskrivelse. Det interessante er at Herdis har samme ønsket, men i motsetning til leseren klarer hun lengre ikke å sette ord på det. Det er en del av hennes modningsprosess at hun finner ut hva hun vil.

Det er den narrative motoren som fremmer det narrative begjæret. I *Ved neste nymåne* har man ikke mange spørsmål som dukker opp i innledningen som leseren ønsker å finne svar på undervegs, slik som Brooks trekker fram i sin teori om narrativt begjær (Brooks, 1992:47). Dette har nok en sammenheng med at romanen er den siste i en trilogi, der leserens mål er å finne ut hvordan det går med Herdis. Mange av de spørsmålene leseren ønsker svar på har nok allerede oppstått i de to foregående verkene. Det er tydelig at Herdis er en omsorgsfull jente som leserne ønsker at skal lykkes, og ønsket om å se hvordan det går med henne er sentralt med tanke på narrativt begjær. Man kan si at det er de emosjonelle skiftene som får plottet til å bevege seg framover og som er det som fremmer narrativt begjær i størst grad. Dette kommer tydelig fram i de eksemplene jeg nå har gitt, med bestemorens glede, ubehaget som vekkes når Holstein er på besøk og ikke minst den sorgen Herdis opplever når hun finner ut at Julia er død. Alle disse eksemplene vekker de samme følelsene hos leseren som de gjør for Herdis, noe som igjen fører til narrativt begjær og et begjær for slutten, for å finne ut hvordan det faktisk går.

#### 6.2.5.2 Et begjær for slutten

Hvordan er egentlig leserens begjær for slutten? *Ved neste nymåne* er på mange måter svært ulik de tradisjonelle romanene, der man ofte følger en lang fortelling om et helt livgjennom hele verket. Som jeg har diskutert tidligere, kan oppbygningen av romanen minne om en novellesamling, med skildringer av korte representative episoder som får frem det viktigste om Herdis. Kapitlene, eller «novellene» kan leses hver for seg og være tilsynelatende avsluttet. Samtidig vil leseren likevel oppleve narrativt begjær på lik linje med andre romaner gjennom hele teksten. Den største forskjellen er kanskje at det er enklere å holde følge med

plottet i *Ved neste nymåne*, fordi deler av fortellingen starter og slutter i samme kapittel. Disse enkeltstående fortellingene kan også betraktes som det Peter Brooks kaller omveger, altså delen mellom begynnelsen og slutten. Slike omveger er essensiell for nytelse mener Brooks, fordi det er gjennom utviklingen av narrativet at leseren får kjenne på de ulike følelsene og instinktene som plottet vekker til live (Brooks, 1992:104). I *Ved neste nymåne* består en slik omveg blant annet av at Herdis får spanskesyken, eller at hun drar på ferie, eller flytter til København. Gjennom hele plottet følger leseren Herdis som vokser opp og finner seg selv, forholdet til foreldrene, stefarens alkoholproblemer og hvordan disse påvirker hennes liv. Det er også de overordnede store spørsmålene leseren ønsker å finne svar på, samtidig som hvert kapittel vekker egne spørsmål som leseren får svar på raskere. Dette er med på å opprettholde leserens nysgjerrighet, samtidig som leseren ikke går lei fordi hen stadig får svar på de mindre viktige spørsmålene. En slik måte å strukturere plottet på fører til at leseren føler seg trygg på at det kommer svar på de store og viktige spørsmålene, fordi hen får svar på mange spørsmål undervegs (Brooks, 1992:47).

Ett eksempel på at leserens nysgjerrighet blir vekket og tilfredsstilt i ett og samme kapittel, er i «Skriften på veggen», der Herdis undrer seg over Charles, som hun er forelsket i, og fantaserer over deres framtid sammen. Kapitlet starter med at hun pynter seg i skjul: «I smug kokte hun grønnsåpen, i dypeste hemmelighet vasket hun håret. Med hodet fullt av papillotter satt hun i badekaret og skummet seg inn med OATINE såpe, som det sto i alle aviser at man skulle bli så vidunderlig vakker av.» (Nedreaas, 2020:590). Leserens, som nok har en mistanke om at såpen ikke er en mirakelkur, lurar på når Herdis våkner fra sin dagdrøm. Hele kapitlet bygger opp til et møte mellom Herdis og Charles der hun er på tur til huset hans. Spenningen bygger seg gradvis opp, helt til leseren kommer til den humoristiske avslutningen senere på kapitlet: «CHARLES + LYDIA HAR PULT. Litt etter var hun i sjanglende sprang innover mot byen igjen.» (ibid.:596). Her samsvarer ikke slutten nødvendigvis med leserens forventning. En ung leser som har delt Herdis' drøm, vil nok våkne like brått som hovedpersonen. En mer erfaren leser vil oppleve slutten som humoristisk. Uansett vil leseren føle at hen har fått et svar. Brooks mener det er viktig å opprettholde leserens lyst gjennom fortellingen (Brooks, 1992:48). Dette gjøres gjennom at man vekker spørsmål hos leseren, som man må få svar på uten at ventetiden blir for lang. Hvis det tar for lang tid før leseren får svar, vil leseren miste interesse for plottet, og dermed slutte å lese. I *Ved neste nymåne* er det enkelte spørsmål som oppstår i starten på plottet, som leseren aldri får tydelig svar på, som for eksempel tante Rakel, slik jeg tidligere har påpekt. Hva skjedde egentlig med henne? Det

er tydelig at hun har vært involvert i en skandale som involverte en gift lege, men nøyaktig hva som skjedde blir aldri forklart. Her åpnes det for ulike tolkninger fra leseren sin side, og leseren får nok informasjon til å skape sitt eget bilde på hva som har hendt.

*Ved neste nymåne* har en åpen slutt, noe som betyr at leseren aldri får vite nøyaktig hva som skjer med Herdis. Dette har blitt diskutert ved flere anledninger, og Nedreaas selv har ved ett tilfelle sagt at Herdis «går i brønnen», noe blant annet Irene Iversen, som er ledende innenfor Nedreaasforskningen, er uenig i (Iversen, 1990:118). Hun mener det ikke er noe som peker mot en dyster slutt. Jeg støtter meg til Iversen. Siden man ikke får vite nøyaktig hvordan det går med Herdis, kan man da si at slutten er tilfredsstillende? Ifølge Peter Brooks er det viktig at slutten er samstemt med resten av plottet (Brooks, 1992:104). Dette er tilfelle i *Ved neste nymåne*, fordi leseren hele tiden får små hint om hva som kommer til å skje, og ulike hendelser undervegs i plottet er med på å påvirke leseren.

Det ligger hele tiden i bakgrunnen at Herdis har et behov for å få litt avstand fra moren og stefaren, uten at hun klarer å bryte seg fri. Det beste eksempelet er et eksempel jeg har brukt flere ganger: Herdis og Mathilde som må passe på den fulle stefaren på ferie. Dette er ikke noe et barn skal måtte gjøre under noen omstendigheter. Derfor oppleves det noe overraskende at det er tilfredsstillende når Herdis sier ja til å konfirmere seg, som er det moren ønsker at hun skal gjøre. Her er det viktig å huske på at hun sier ja på grunn av bestemoren, ikke moren eller stefaren. Ikke en gang for den svært syke stefaren som hun har snakket så varmt om, endrer hun mening. Bestemoren er den eneste som er 100% ærlig med Herdis, og som ikke har noen skjulte motiver bak meningen sin. Hun bare gleder seg til barnebarnet sin konfirmasjon. Dette viser at Herdis har et opprør mot moren og stefaren, og samtidig får leseren se den omsorgsfulle jenta hun faktisk er. Hun forstår at hennes liv er noe hun ikke alene bestemmer over. Siden plottet er designet for at leseren skal føle det samme som Herdis føler, blir også leseren overbevist av denne innsikten.

Leseren får aldri vite konkret hvordan det går med Herdis etter dette, noe som gir hen frihet til å fantasere og dikte videre om hva som skjer med henne. Selv om det kan oppleves som skuffende å ikke få en tydelig og konkret avslutning på fortellingen om Herdis, unngår leseren også skuffelsen over feil slutt. Gjennom romanen har det kommet mange hint på hva som skal skje med Herdis, og dette kan leseren bruke for å dikte videre på hva som skjer med henne. Denne åpne slutten kan man se i lys av den narrative situasjonen, som Brooks i likhet med Roland Barthes mener er kontraktuell, der en fortelling gir noe til leseren og krever å få

noe tilbake (Brooks, 1992:216). Her blir noe av det fortellingen krever tilbake at leseren må skape sin egen avslutning på Herdis' liv. Hvordan denne avslutningen ser ut for den enkelte leseren, vil være avhengig av leserens forkunnskaper.

## 7. Avsluttende diskusjon: Nedreaas' mesterplott

Ved første øyekast er *Av måneskinn gror det ingenting* og *Ved neste nymåne* to svært ulike romaner. På overflaten handler *Av måneskinn gror det ingenting* om en kvinne som har et usunt forhold til læreren sin, og hvordan dette fører til at hun blir et utskudd i samfunnet fordi mannen er fra en annen klasse og i tillegg forlovet. Hun blir også tvunget til å gjennomføre flere ulovlige hjemmeaborter, fordi det på tiden fortellingen finner sted ikke var akseptert av kvinner fikk barn utenfor ekteskap. På samme måte kan man oppsummere *Ved neste nymåne* ved å si at romanen handler om Herdis' oppvekst og hvordan hun formes av omgivelsene rundt seg. Den tar og for seg ulike utfordringer hun møter gjennom oppveksten og at hun opplever omsorgssvikt. Også måten romanene blir fortalt på kan virke svært ulik: *Av måneskinn gror det ingenting* har mange hopp i kronologien, og blir fortalt ved hjelp av en rammefortelling. Den mannlige tilhøreren og kvinnen bytter på hvem som er sansningssenteret, og kvinnens fortelling blir videreformidlet til leseren via mannen. *Ved neste nymåne* fortelles hovedsakelig kronologisk, men med noen analepser. Det er Herdis som er sansningssenteret, men fortellingen blir fortalt av en tredjepersons forteller. Tematisk ser man at det er store likheter mellom dem. Romanene tar blant annet for seg mye av den samme tematikken, som kvinners seksualitet, det å vokse opp under kompliserte familieforhold, det å ikke passe inn og ønsket om å ha kontroll på sin egen skjebne.

### 7.1 To sterke kvinnelige hovedpersoner

Som karakterer er den kvinnelige hovedpersonen i *Av måneskinn gror det ingenting* og Herdis tilsynelatende svært ulike. Den navnløse kvinnens liv går mot slutten, mens Herdis har akkurat begynt på sitt liv som voksen. Kvinnens liv har vært preget av fattigdom, og hun vokste opp i trange kår. Herdis har vokst opp i en velstående familie. På tross av de ulike bakgrunnene, har de to hovedpersonene mye til felles. Begge har hatt traumatiske opplevelser på hvert sitt vis: Kvinnen blant annet gjennom å ta ulovlige hjemmeaborter, og opplevelsen av at moren har gjort det samme. Herdis måtte ta ansvar for den alkoholiserste stefaren og hun har også kjent på at hennes nærmeste har skjult viktig informasjon fra henne eller fortalt løgn. I oppbygningen av plottet ser vi og likheter mellom de to. Spesielt er begge romanene bygget over det Brooks med lystprinsippet kaller Freuds mesterplott. Narrativet er bygget opp av samspillet mellom lystprinsippet og noe som forklarer utpreget bruk av repetisjon (Freud, 2020:18). Driften blir tematisk i *Av måneskinn gror det ingenting* når kvinnen har en sterk dødsdrift, der hun hele tiden søker tilbake til Johannes, før hun til slutt klarer å bryte ut av sirkelen i en liten periode. Herdis blir utsatt for omsorgssvikt gjennom onkel Elias sine

alkoholproblemer, altså problemer med hans dødsdrift. Dette fører til at hun hele tiden blir satt i situasjoner der hun må ta vare på han, og man kan tenke at dette er omsorgssvikt. Den åpne slutten tilsier at Herdis riktignok bryter ut av Elias' dødsdrift ved å ikke ville konfirmere seg, men hun lærer samtidig at det finnes forventninger fra andre som man må imøtekomme. Leseren ønsker at kvinnene skal klare å bryte ut av dette handlingsmønsteret, noe de til slutt klarer begge to. Dette vil oppleves som tilfredsstillende for leseren.

I begge romanene fungerer hovedpersonen som fokaliseringsinstans. I *Ved neste nymåne* er dette Herdis, og i *Av måneskinn gror det ingenting* er det den navnløse kvinnen (og den mannlige tilhøreren i rammefortellingen). Siden leseren får historien fortalt fra kvinnenes perspektiv, betyr det at hen kun får innsikt i det de ser og observerer og får ikke vite om hendelser som de ikke har observert. Leseren får vite hva de to kvinnene tenker og føler, men ikke andre karakterers følelse. Dette fører til at enkelte aspekter ved fortellingen faller bort, at det skjer en utelatelse, i plottet. Ifølge Brooks er en slik måte å strukturere plottet på med på å kontrollere leserens forståelse for plottet (Brooks, 1992:99). Dette vekker nysgjerrighet hos leseren, samt et ønske om å lese videre for å finne svar på de spørsmålene som dukker opp undervegs. Bruken av de to fokaliseringsinstansene har ulik funksjon. I *Av måneskinn gror det ingenting* får ikke leseren høre kvinnens tanker, men får likevel innblikk i disse fordi hun forteller alt høyt. I *Ved neste nymåne* får leseren innblikk i Herdis' tanker, og dette kan være med på å gjøre at leseren opplever fortellingen som mer troverdig. Utelatelsene oppleves som naturlige for leseren i de to romanene. Hos Herdis utelates enkelte hendelser helt eller delvis fordi Herdis er for ung til å forstå situasjonene og noen ganger rett og slett mister fokus. Leseren får senere et innblikk i utelatelsene når andre personer snakker til henne om de utelatte hendelsene, mens andre hull må leseren bruke egne kunnskaper eller fantasien for å fylle. Den navnløse kvinnen hopper over ulike elementer ved sin fortelling fordi hun synes de er for vonde å snakke om, for så å komme tilbake til dem senere.

## 7.2 Plottenes oppbygning

De to romanene er bygd opp svært ulikt, men begge er helt avhengige av repetisjon. I *Av måneskinn gror det ingenting* er det tydelig at det er repetisjoner i ulike form som skaper plottet. Repetisjon er noe Brooks som nevnt trekker fram som essensielt i sin modell for plottet med referanse til Freuds dødsdrift. Alle mennesker som alt liv søker seg tilbake til utgangspunktet, men over omveger. Dette får man bekreftet hos Nedreaas. Når Brooks snakker om repetisjon, mener han oppbygning og ulike mønstre, ikke nøyaktig repetisjon. Den kvinnelige hovedpersonen går stadig tilbake til Johannes og følger dermed dødsdriften

sin/repeterer et handlingsmønster. I tillegg gjentar hun ofte deler av fortellingen som hun allerede har fortalt, men med gradvis mer informasjon. Dette gjør at leserens forståelse for plottet blir kontrollert, samtidig som begjæret for slutten vokser. Det dukker opp spørsmål etter hvert, men hen vet at svarene kommer til slutt siden den navnløse kvinnen gradvis avslører hva som har skjedd.

I *Ved neste nymåne* har repetisjonene en annen funksjon. Siden fortellingen blir fortalt episodisk med selvstendige kapitler, ville romanen ha blitt en novellesamling uten repetisjonene som binder kapitlene sammen. Et eksempel på en slik repetisjon er når det snakkes om tante Rakel, eller når det henvises til Elias' krangel med Pappa Simon.

Både plottet i *Av måneskinn gror det ingenting* og *Ved neste nymåne* benytter seg av omveger. Dette er ifølge Brooks den vegen leseren må gå fra innledningen til avslutningen for å finne svar (Brooks, 1992:102). Utsettelsen av dødsøyeblikket skaper også lyst. Disse omvegene symboliserer ulike ting i *Av måneskinn gror det ingenting* og *Ved neste nymåne*. I *Ved neste nymåne* viser omvegene til hvordan Herdis utvikler seg, og de tar for seg de ulike utfordringene hun møter på gjennom oppveksten. I *Av måneskinn gror det ingenting* viser omvegene at kvinnen synes det er vanskelig å fortelle sin historie. Omvegene gir også leseren en gradvis innsikt og forståelse for kvinnens liv og en forståelse for hvorfor hun synes det er vanskelig å fortelle. Ifølge Brooks vil omvegene i plottet først virkelig gi mening etter dødsøyeblikket (Brooks, 1992:96). Dette er *Av måneskinn gror det ingenting* et godt eksempel på, fordi det er først etter skildringen av strikkepinneaborten at leseren virkelig får forståelse for hva kvinnen har vært gjennom. I *Ved neste nymåne* er ikke dette like tydelig. Hver episode/kapittel, med unntak av første og siste kapittel, kan sees på som en selvstendig fortelling, og sammenhengen mellom dem er at de handler om Herdis, i tillegg til enkeltelementer slik som historien om tante Rakel eller Pappa Simon. Etter dødsøyeblikket får leseren se at det inntrykket hen har fått av Herdis gjennom fortellingen er riktig: hun er sta og kjærlig – det vil si, ikke sta for enhver pris. Dette viser at Herdis er en genuint god person og at det kommer til å gå bra med henne. Leserens får også se at Herdis klarer å få litt avstand mellom seg selv og moren og stefaren som har utsatt henne for omsorgssvikt i mange år, noe som vil oppleves som tilfredsstillende.

Måten Nedreaas bygger plottene i *Av måneskinn gror det ingenting* og *Ved neste nymåne* på, gjør at de må leses på to ulike måter. I *Av måneskinn gror det ingenting* får leseren stadig hint til hva som skal skje, mens det i *Ved neste nymåne* ikke er like klart hva som skal skje med



Herdis. Leserens forkunnskaper og erfaringer, er viktig for effekten plottet har. Samtidig krever *Av måneskinn gror det ingenting* at leseren må holde oppmerksomheten oppe over lengre tid fordi fortellingen hopper mye fram og tilbake i tid og leseren aldri får noen klare svar før mot slutten av romanen. I *Ved neste nymåne* blir historien fortalt kronologisk og episodisk, noe som gjør at leseren ikke trenger å holde fokuset så lenge om gangen før det er mulig å ta en pause. Leserens finner også svar på enkelte spørsmål relativt raskt, samtidig som det er noen spørsmål hen ikke får svar på før mot slutten av plottet.

Disse to ulike måtene å bygge plottet på fører til at man trenger et ulikt nivå av plottkompetanse for å forstå og nyte de. Plottkompetanse er noe Brooks mener er viktig å besitte før man leser en roman (Brooks, 1992:37). Denne kompetansen kan, i likhet med andre ferdigheter, trenes opp. *Av måneskinn gror det ingenting* krever mer av leserens plottkompetanse enn det *Ved neste nymåne* gjør. Dette kan sees i sammenheng med målgruppen for romanene, og det kan tenkes at hele Herdis-trilogien er tiltenkt et yngre publikum enn det *Av måneskinn gror det ingenting* er.

### 7.3 Plottets effekt på leseren

Begge romanene har et stort fokus på kropp og seksualitet. Ifølge Brooks vil starten på plottet ofte symbolisere noe seksuelt, og dette vil fremme et begjær hos leseren (Brooks, 1992:37). Dette ser vi i begge romanene. I åpningskapitlet av *Ved neste nymåne* skildrer Herdis' kropp, der hun ser på hvordan den endrer seg nå som hun er i puberteten. Her kommer og den skammen hun føler over å ha fått menstruasjon fram. *Av måneskinn gror det ingenting* starter med at den mannlige tilhøreren betrakter den kvinnelige hovedpersonen, og har lyst til å ta henne med hjem. Disse to åpningene bruker det seksuelle elementet på to svært ulike måter, men begge to signaliserer en uro som setter i gang fortellingen, samtidig som at begjær etter seksuell utløsning representerer det narrative begjæret hos leseren etter slutten.

Måten plottet i Nedreaas' to romaner er bygd opp på fører til at leseren opplever dem som troverdige, noe som er viktig for at et plott skal være vellykket ifølge Brooks. I *Av måneskinn gror det ingenting* fører bruken av rammefortelling til at leseren opplever plottet som troverdig. Ved at mannen sitter og lytter til hennes fortelling skapes en situasjon der mannens reaksjoner blir en veileder for hvordan leseren skal reagere på det kvinnen forteller. Denne fortellersituasjonen oppleves som reell, og dette bidrar til at leseren opplever det som skjer som ekte. Kvinnen understreker også i starten av fortellingen at hun nå for første gang skal fortelle hele sannheten, noe hun aldri har gjort før, men kjenner et sterkt behov for å gjøre. Gjennom å understreke dette, oppleves også fortellingen som mer troverdig.

I *Ved neste nymåne* har man en tydelig historisk kontekst rundt romanen, nemlig andre verdenskrig. Dette kommer fram gjennom hvordan Herdis og stefaren snakker om bolsjevikene og at Pappa Simon blir arrestert for å være jøde. Dette gjør at fortellingen virker troverdig fra et historisk perspektiv. I tillegg blir fortellingen troverdig fordi fortelleren står utenfor handlingen, og gjengir det som skjer. Siden Herdis er fokaliseringsinstans får vi ikke vite alt som skjer, men de situasjonene som blir skildret, skildres nøytralt selvom leseren får innblikk i Herdis' tanker. Da får leseren se hvordan hun tenker, og hva hun opplever i de ulike situasjonene, og dette fungerer litt likt som i rammefortellingen i *Av måneskinn gror det ingenting*: Det Herdis tenker og føler blir en slags oppskrift på hva leseren skal føle om det som blir fortalt, samtidig som at leseren føler hen vet mer enn Herdis og også tolker henne som et annet menneske.

*Av måneskinn gror det ingenting* og *Ved neste nymåne* fremmer leserens narrative begjær på to ulike måter. Som nevnt tidligere fremmer begge romanene narrativt begjær i begynnelsen av plottet gjennom å benytte et seksuelt aspekt. Kvinnen i *Av måneskinn gror det ingenting* holder leserens begjær i live gjennom å gi hint og smakebiter av hva som egentlig har skjedd. I tillegg starter hun på en del av fortellingen for så å avbryte den. Dette gjør leseren frustrert, samtidig som de ulike hintene vekker leserens nysgjerrighet og et ønske om å fortsette å lese for å finne flere svar. Dette ønsket og behovet for å finne svar er noe Brooks mener er et svært viktig aspekt ved plottet og det narrative begjæret, for uten dette vil ikke leseren oppleve lysten til å fortsette å lese (Brooks, 1992:37).

Den navnløse kvinnen vekker og leserens interesse gjennom utsagn som tyder på at noe alvorlig vil skje, slik som: «Å, jeg visste ikke hvor mye forferdelig jeg skulle komme til å snakke med den om, denne min eneste fortrolige venn i lange tider.» (Nedreaas, 2021:82). I tillegg fungerer romanens pauser, rammefortellingen, som en utsettelse av utløsningen av energi, og bidrar til å bygge opp leserens frustrasjon og ønsket om å finne svar. Disse hoppene og utelatelsene gjennom fortellingen er og med på å kontrollere leserens forståelse av plottet. I tillegg vet leseren hvordan det hele ender, med at kvinnen forsvinner og mannen som går og leter etter henne. For at han enda skal lete etter henne 13 dager senere må hun ha gjort et kraftig inntrykk, og leseren ønsker å finne ut hvordan de kom til dette punktet.

*Ved neste nymåne* fremmer det narrative begjæret gjennom de nesten enkeltstående kapitlene, der leseren får følge Herdis gjennom de ulike episodene. Disse kapitlene mellom åpningskapitlet og sluttkapitlet kan regnes som omveger der leseren må vente på å finne ut

hva som faktisk skjer med Herdis. Etter hvert som narrativet utvikler seg, får leseren kjenne på ulike følelser og instinkt som blir vekket til live gjennom plottet: det sinnet man føler når Herdis må passe på sin overberusede stefar og den intense sorgen man opplever når Julia dør. Det ligger hele tiden i bakgrunnen av plottet at Herdis trenger å få avstand fra moren og stefaren, og derfor er det overraskende når slutten oppleves som tilfredsstillende når hun likevel sier ja til å konfirmeres. Dette oppleves som tilfredsstillende fordi Herdis (og leseren) blir overtalt av bestemoren til at det er det riktige å gjøre, og Herdis har allerede sagt nei til den svært syke stefaren allerede. Dette viser at hun har klart å legge en viss avstand mellom dem, samtidig som leseren får se de gode og omsorgsfulle sidene til Herdis. Siden romanen har en åpen slutt får man aldri vite hvordan det faktisk går med henne, men det oppleves likevel som tilfredsstillende fordi leseren slipper å oppleve at slutten er feil. Leserens gjennom romanen fått mange hint om hvordan det skal gå med Herdis, og kan dermed dikte videre i hodet sitt.

Plottet vil ifølge Brooks få en større betydning retrospektivt etter dødsøyeblikket (Brooks, 1992:96). Dette ser man i begge romanene, men kanskje spesielt i *Av måneskinn gror det ingenting*. Det er først etter dødsøyeblikket, når kvinne skildrer strikkepinneaborten, leseren forstår hva den navnløse kvinnen har vært gjennom. Det er også først da at leseren forstår alvor at hun er traumatisert. I *Ved neste nymåne* er dette øyeblikket når Herdis sier ja til å konfirmeres, og leseren får kanskje en større forståelse for Herdis' liv og større respekt for de valgene hun har tatt gjennom livet. Det er her Herdis forstår at hun har et ansvar, men at hun også kontrolleres av andre. Hun kan ikke bestemme alt helt selv. Hun erkjenner at hun og inngår i et narrativ styrt av andre. Brooks mener også det er viktig at døden oppleves som riktig, og feil død kan føre til et mislykket plott (Brooks, 1992:104). I begge romanene vil leseren oppleve at døden er riktig, fordi plottet har bygd opp til øyeblikket gjennom hele fortellingen. Sett retrospektivt er det tydelige hint til dødsøyeblikket gjennom hele *Av måneskinn gror det ingenting*, som gjør at enkelte lesere kan ha funnet dødsøyeblikket før det har blitt avslørt. I *Ved neste nymåne* er kanskje dødsøyeblikket litt mer overraskende, men likevel er døden tilfredsstillende fordi leseren har blitt overbevist av Herdis' bestemor om at det å konfirmere seg er det riktige valget.

Hvis man bruker Brooks' definisjon av mesterplottet, vil Nedreaas' mesterplott bety det grunnleggende plottet i hennes fortellinger, og at det er styrt av samspillet mellom repetisjon og dødsdriften, og utsettelse av lystprinsippet. Jeg mener at mine plottanalyser av *Ved neste nymåne* og *Av måneskinn gror det ingenting* viser at hun behersker det å plotte svært godt, og

at hun bevisst har brukt plottet i skapelsen av sin litteratur. Ordet «grunnleggende» kan få plottet til å virke simpelt, noe det ikke er.

Som jeg nevnte kort i teorikapittelet om Brooks, ble hans teori kritisert av blant annet Marianne Hirsch og andre feminister fordi han ikke henter inn kvinnelige forfatteres tekster som eksempler. Hirsch mener Brooks' plott, som også i Freuds, er styrt av tenkingen om livet som lineært, at alt menneskeliv løper mot slutten, om enn via omveger. Kvinners tekster har mer sirkulære plott, mener Hirsch, og knytter det til fruktbarhetsmyter og ny fødsel, blant annet. Jeg vil ikke følge i dette biologisentrerte sporet, men ønsker å påpeke at Nedreaas med romanene likevel nyanserer Brooks' syn. For det første viser hun i *Av måneskinn gror det ingenting* at den traumatiserte tilstanden til kvinnen krever at kvinnen snakker, at hun gjentar episoder fra livet, til dels mot sin vilje. Det er ikke bare frivillige minner hun legger frem, men repetisjonen er i den boken tydelig også vist frem som tvangsdrivne. Mens Brooks ikke knytter repetisjoner til Freuds teorier om traume og flashback, viser Nedreaas dette frem som en vesentlig motivasjon i romanen sin.

Når det gjelder *Ved neste nymåne* er repetisjonene ikke bare noe som er grunnleggende for Herdis' liv og plottet i romanen. Det er samtidig slik at Herdis' modningsprosess består vesentlig i et forsøk på å bryte repetisjonstvangen, hun vil bryte ut av den. Slutten av romanen består i at hun likevel til dels anerkjenner det at hun skal gjenta en handling, konfirmasjonen, slik det forventes av henne. Hun ser at hun også er underkastet livet, at det finnes strukturer hun ikke kan bryte ut fra.

Nedreaas nyanserer slik Brooks' teori om plott med måten hun plotter romanene sine på. Repetisjonene innebærer ikke bare en lengsel mot dødsøyeblikket. De signaliserer i *Av måneskinn gror det ingenting* også kvinnens traumatiserte tilstand, og slik krever de en fortelling mot kvinnens vilje. I *Ved neste nymåne* vil Herdis først unngå dødsøyeblikket, hun vil heve seg over repetisjonstvangen, men hun erkjenner til slutt at hun ikke kan bryte ut av den, at fortellingen om hennes liv er avhengig av den.

Nedreaas bruker mange ulike teknikker i sin strukturering av plottet, slik som rammefortellingen i *Av måneskinn gror det ingenting* og bruken av repetisjon for å skape sammenheng mellom kapitlene i *Ved neste nymåne*. Nedreaas' strukturering av plottet fremmer leserens narrative begjær, og enda viktigere gir hun med sin litteratur leseren en mulighet til å forstå seg selv. Brooks' teorier om plottet tar utgangspunkt i Freuds teorier om

menneskelivet og livets plott. Kan man derfor si at leseren gjennom å styrke sin plottkompetanse også styrker sin egen forståelse for livet?

De to romanene krever ulik plottkompetanse og er skrevet for ulike målgrupper. *Ved neste nymåne* er skrevet for et yngre publikum enn *Av måneskinn gror det ingenting*. Det kan derfor tenkes at de som leser bøkene om Herdis har en dårlige plottkompetanse, og dermed en forståelse for livet som ikke er like sterkt utviklet som lesere i målgruppen til *Av måneskinn gror det ingenting*. Spesielt når Nedreaas representerer kvinnens forsøk på å forstå seg selv i *Av måneskinn gror det ingenting* bygger hun opp leserens plottkompetanse. Dette kan i neste øyeblikk hjelpe leseren med å mestre livet, og viser nytten ved å lese litteratur.

## 8. Litteratur

- Aase, L. (1999). *Om musikk fra en blå brønn av Torborg Nedreaas*. Ad Notam Gyldendal
- Aaslestad, P. (2015). *Narratologi: En innføring i anvendt fortelle teori*. LNU Cappelen Akademisk Forlag
- Andersen, P.T., (2015). *Norsk litteraturhistorie* (2. Utg.). Universitetsforlaget
- Araldsen, B. J. (2020). *Torborg Nedreaas' novellesamling Bak skapet står øksen (1945) og avisinnlegg etter krigsslutt* [Masteroppgave]. Universitetet i Bergen
- Armand, E. (1972, 20.mars) Nye norske romaner – I bøker. *Friheten*, s.14
- Brekke, P. (1948) Syv romaner. I Worm-Müller, J.S. (red.), *Samtiden: Tidsskrift for politikk, litteratur og samfundsspørsmål* (s.44-46) H. Aschehoug og co (W. Nygaard)
- Brooks, P. (1992). *Reading for the plot: Design and intention in narrative*. Harvard University Press
- Eriksen, H. (1979). *Norske forfattere i nærlys: Nedreaas*. Aschehoug
- Freud, S.& Breuer, J. (2004) [1895] *Studies in Hysteria*. Penguin Classics
- Freud, S. (1924) [1912]. *Dynamics of transference*. Collected Papers, Vol. II. Hogarth Press
- Freud, S. (2020) [1920]. *Beyond the Pleasure Principle*. Digireads
- Gjesdahl, P. (1947, 19. Desember). Anmeldelse av Nedreaas, *Av måneskinn gror det ingenting*. *Arbeiderbladet*, s. 1
- Gundersen, K.H. (1975). *Torborg Nedreaas: Herdisdiktningen i et sosialt perspektiv*. [Masteroppgave]. Universitetet i Bergen
- Hamm, C. (2016). Arbeiderkvinnens destruktive seksualitet? Moralsk perfektjonisme i Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting*. I Agrell, B. m.fl. "Inte kan jag berättat alla historia?" *Föreställningar om Nordisk arbetarlitteratur*. LIR skrifter
- Hagerup, I. (1947, 20. Desember). Torbjørn (sic) Nedreaas' nye roman. *Friheten*, s. 8
- Hirsch, M. (1989) *The mother/daughter plot: narrative, psychoanalysis, feminism*. Indiana University Press
- Kvam, A.S. (2021). "Ønskeboken" *Et bokhistorisk blikk på Torborg Nedreaas' tidlige novelleforfatterskap*. [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo
- Iversen, I. (1990). Går Herdis i brønnen? I Engelstad, I., Hareide, J., Iversen, I., Steinfeld, T. & Øverland, J., *Norsk kvinnelitteraturhistorie Bind 3 1940-1980* (s. 118-125) Pax forlag

- Langås, U. (2013). Den ukjente kvinnens melodrama. Torborg Nedreaas' film noir-inspirerte roman *Av måneskinn gror det ingenting*. *Riss*, s. 123-131
- Lervik, Å.H., (1982). Torborg Nedreaas – mellom sosialisme og kvinnesak. I Nettum, R.N., I *Diktingens brennpunkt: Studier i norsk romankunst 1945-1980*. (s. 88-104). H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Mjør, S., (1971, 26.oktober) Nye bøker: Torborg Nedreaas med ny bok om Herdis *Ved neste nymåne*. *Ringerikets blad*
- Moi, T. (2020, 31. juli). Kjærlighetstortur: Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting*. *Morgenbladet*
- Nedreaas, T. (2021) [1947]. *Av måneskinn gror det ingenting*. Aschehoug
- Nedreaas, T. (2020) [1971]. *Ved neste nymåne*. I Nedreaas, T, *Herdis-trilogien* (477-653). Aschehoug
- Ring, B. (1947, 19. november) Anmeldelse av Nedreaas, *Av måneskinn gror det ingenting*. *Nationen*, s. 2
- Skjei, E. (2004, 13. Oktober). Descartes og vår tid. Om Descartes betydning for moderne filosofi. *Norsk filosofisk tidsskrift*, s. 153-163
- Skjerven, O. (1947, 25. November). Anmeldelse av Nedreaas, *Av måneskinn gror det ingenting*. *Sogn og Fjordane*, s. 4
- Stegane, I. (1994). Medierevolusjon og modernisme 1945-1990. I Fidjestøl, B., Kirkegaard, P., Aarnes, S.A., Aarseth, A., Longum, L. & Stegane, I., *Norsk litteratur i tusen år* (s. 526 – 652). Cappelen Akademisk Forlag
- Steinfeld, T. (2019, 9. mai). “Det var faktisk nokså trist med den nesen”. Jødisk identitet og assimilasjon i Torborg Nedreaas' *Musikk fra en blå brønn* og *Ved neste nymåne*. *Edda*
- Sveen, H.K. (2014). *Uoppfylte forventninger: En studie av opprørske amerikansk etterkrigslitteratur i lys av Peter Brooks' Reading for the plot*. [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo
- Svensen, Å. (2007). *De ti sannheter: Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden*. Fagbokforlaget
- Syéd, G.F. (2016, 10. mars). Reflektert realisme: Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting* og Tomas Espedals selvfixsjon. *Edda*, s. 17-33
- Syéd, G.F. (2019). *En sommer med Nedreaas*. Solum bokvennen
- Tveit, S. (2020). *Hun ville gjøre seg usynlig i dag: Fremstilling av omsorgssvikt i Torborg Nedreaas' Musikk fra en blå brønn, Herbjørg Wassmos Huset med den blinde glassveranda og Hanne Ørstadviks Kjærlighet*. [Masteroppgave]. Universitetet i Stavanger

Westin, S.R (2021). *Ulykkelig kjærlighet og blodig udåd: En analyse av aborttematikk og maktforhold i Torborg Nedreaas' Av måneskinn gror det ingenting (1947) i lys av Simone de Beauvoiers Det annet kjønn (1949)*. [Masteroppgave]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet



## Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur,

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Mai 2022

**Student:** Ina Solheim Eid

**Veileder:** Christine Hamm

**Tittel på oppgaven:** Nedreaas' mesterplott: En lesning av *Av måneskinn gror det ingenting* (1947) og *Ved neste nymåne* (1971) i lys av Peter Brooks

I min masteroppgave undersøker jeg to romaner av Torborg Nedreaas: *Av måneskinn gror det ingenting* (1947) og *Ved neste nymåne* (1971), og analyserer disse ved hjelp av Peter Brooks' *Reading for the Plot: Design and intention in narrative* (1984). Mitt forskningsprosjekt vil bidra til en økt forståelse for Nedreaas' forfatterskap, og da spesielt hennes bruk av plott og hvordan hun strukturerer plottet. Gjennom plottanalysene viser jeg viktigheten av plottet, og hvordan det kan brukes til å kontrollere leserens forståelse og fremme lysten til å lese.

Jeg har undersøkt to romaner med svært ulik oppbygning, men mine funn viser at Nedreaas strukturerer plottene slik at hun fremmer leselyst og vekker leserens nysgjerrighet. Både i *Ved neste nymåne* og *Av måneskinn gror det ingenting* blir leserens forståelse kontrollert gjennom bruk av de kvinnelige hovedpersonene som sansningssenter, som fører til naturlige utelatelser av elementer fra plottet. Dette vekker et behov hos leseren for å finne svar, og disse svarene blir gradvis avslørt gjennom plottet. Det er ikke før mot slutten av fortellingen at plottet virkelig gir mening, når leseren når «dødsøyeblikket» i de to romanene, og etter dette vil hele plottet gi større mening sett retrospektivt. Ved å analysere plottet i de to romanene setter jeg søkelys på en ny side ved Nedreaas' forfatterskap, som tidligere har fått lite oppmerksomhet. Struktureringen av plottet i de to romanene er et viktig med tanke på leseropplevelsen, og noe som fortjener mer plass når man snakker om Nedreaas' forfatterskap. Nedreaas nyanserer Brooks' teori gjennom plottingen sin. Hun viser at behovet for repetisjon er mer enn å bevege seg mot dødsøyeblikket. I *Av måneskinn gror det ingenting* kommer behovet for repetisjon fra den navnløse kvinnens traumatiserte tilstand, og i *Ved neste nymåne* kommer det fra Herdis' ønske om å heve seg over repetisjonstrangen, før hun innser at det er ting i livet som hun ikke kan kontrollere selv.

## Abstract

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

May 2022

**Student:** Ina Solheim Eid

**Tutor:** Christine Hamm

**Title:** Nedreaas' master plot: A reading of *Av måneskinn gror det ingenting* (1947) and *Ved neste nymåne* (1971) in light of Peter Brooks

In this master's thesis I'm examining two novels by Torborg Nedreaas: *Av måneskinn gror det ingenting* (1947) and *Ved neste nymåne* (1971). I analyse these novels by using Peter Brooks' *Reading for the Plot: Design and intention in narrative* (1984). My research project will contribute to a better understanding of Nedreaas' authorship, especially her use of the plot and her plotting. Through my plot analysis I show how important the plot is, and how it can be used to control the readers understanding and narrative desire.

The two novels have a very different structure, but my findings show that Nedreaas structures her plots in a way that promotes the narrative desire. Both novels make extensive use of repetition. In both *Ved neste nymåne* and *Av måneskinn gror det ingenting* the readers understanding is controlled through using the female main characters as a focalisation point, which leads to certain elements of the plot being left out in a natural way. It isn't until the end of the story that the plot truly makes sense, when the reader reaches the moment of death in the two novels. After this the plot will get a bigger meaning retrospectively. By analysing the plot in these two novels I'm looking into a new side of Nedreaas' authorship, that previously has gotten little attention. The structuring of the plot in the two novels are important, especially when you have the reading experience in mind. This is something that deserves a lot more space when Nedreaas' authorship is being discussed. Nedreaas nuances Brooks' theory with the way she creates the plot in her novels. She shows that the need for repetition is more than moving towards the death. In *Av måneskinn gror det ingenting* the need for repetition comes from the female main character being traumatized, and in *Ved neste nymåne* it comes from Herdis' need to get away from the instinct of repetition until she realizes that there are certain things in life she can't control.

## Masteroppgavens profesjonsrelevans

Dette prosjektet har vært relevant for meg som lærer på flere måter. Det er uten tvil det største prosjektet jeg har utført, og i løpet av arbeidet med dette har jeg lært mye om det å arbeide selvstendig og som akademisk skriver og leser. Jeg har spesielt utviklet mine evner til å analysere tekster, og opparbeidet meg nye måter å gjøre dette på. I den nye læreplanen er lesing og skriving to ferdigheter som regnes som grunnleggende.

Etter Vg3 studieforbereidende utdanningsprogram skal elevene ha nådd følgende kompetansemål:

- analysere og tolke romaner, noveller, drama, lyrikk og sakprosa på bokmål og nynorsk fra 1850 til i dag og reflektere over tekstene i lys av den kulturhistoriske konteksten og egen samtid
- mestre språklige formkrav på hovedmål og sidemål og skrive tekster med etterrettelig kildebruk og et presist og nyansert språk

(fra den nye læreplanen NOR1-06).

Dette er to av de målene jeg nå har fått en mye større innsikt etter å ha utført et så omfattende arbeid som masteroppgaven har vært. Dette vil gjøre meg til en bedre lærer, og gi meg større tyngde som lærer.

Gjennom mitt forskningsprosjekt har jeg sett at Torborg Nedreaas' forfatterskap er svært egnet for undervisning på videregående. Hun bruker tydelige virkemidler, samtidig som hun har tydelig samfunnskritikk i sine verker. Som jeg har vist i min oppgave krever de forskjellige verkene ulik plottkompetanse, noe som gjør at undervisningen kan tilpasses gjennom at elevene kan fordype seg i verk med ulik vanskegrad. Elever med kort botid kan for eksempel fordype seg i ett kapittel i *Ved neste nymåne*, mens de som har lest mye tidligere kan få bryne seg på *Av måneskinn gror det ingenting*. Jeg kommer definitivt til å bruke Torborg Nedreaas i min norskundervisning, og håper at mitt engasjement rundt hennes forfatterskap vil motivere elevene og fremme læring.

Ifølge Peter Brooks kan man se på livet selv som et plott, og gjennom forståelse for plottet kan man derfor si at både *Ved neste nymåne* og *Av måneskinn gror det ingenting* bidrar både til livsmestring og kritisk tenking.