

Kruttrøyk og en ubrukt øks

Novellistiske dråper i *Bak skapet står øksen*

Morten Auklend

Det er vanskelig å plassere Torborg Nedreaas' noveller på et bestemt sted – hører de hjemme i realismen, modernismen eller impresjonismen? Per Thomas Andersens forsøk på å klebe realisme-merkelappen på Nedreaas ved å omtale skrivemåten hennes som «tradisjonell, innlevende og realistisk» (Andersen 2001:461) finner liten konsensus i den øvrige forfatterskaps-resepsjonen. Øystein Rotttem skriver i sin litteraturhistorie at Nedreaas' prosa «er forankret i en gjenkjennelig ytre virkelighet, og som 'realist' er hun opptatt av både sosiale og psykologiske forhold» (Rotttem 1999:289). Anførselstegnene hans røper et viktig forbehold, for selv om Nedreaas skildrer gjenkjennelige samfunn, fellesskap og individer i en gitt historisk epoke, er ikke språket hennes det man vil kalle strengt realistisk,

noe flere lesere har påpekt (Syéd 2019:167, Granaas 2008:19). Hun er i hvert fall ingen konvensjonell realist. Rottem kaller hennes skrivemåte en «sansenes realisme» (Rottem 1999:289), der fokuset ligger på den subjektive sansningen av virkeligheten, ikke skildringen av virkeligheten som en gitt, ytre ting.

Rottems uttrykk er treffende for de tidlige novellesamlingene *Bak skapet står øksen* (1945) og *Stoppsted* (1953), hvor vi møter en form for figurlig dobbeltsyn: verden skildres både som en gitt ytre ting og som en sanset, *opplevd* ting. I *Stoppsted* intensiveres karakterenes inntrykk av bilder i språket, figurlige vendinger brukes til å beskrive karakterenes inntrykk og responser, som i «Den lille novellen om et par sko», hvor det heter at «[1]uftens var aromatisk og brennende kjølig, den var som et lykkelig smil omkring oss» (Nedreaas 1976:9). Nedreaas' rike novellistiske språk lader steder, miljøer og karakterer med en nærmest hallusinerende kraft. Leseren kastes dermed mellom to beskrivelsesmodi. I den nevnte novellen om de små skoene skapes det to verdener som eksisterer parallelt, en fysisk og en litterær. Mens den unge, vordende forfatteren sitter på en benk og kikker rundt seg, trer en litterær verden med de to små skoene som hun har skrevet om, nesten umerkelig frem, slik at avstanden mellom en virkelig og en imaginær verden opphører:

Men nå kom det, nå *hadde* jeg disse utlevde selskapsskoene igjen, nå fikk de liv, nå hørte jeg dem i gresset bak meg og på stien foran meg, jeg hørte skrittene av dem helt inne fra byen og kjente at de bar meg med seg – (...) De blandet seg med lyden av arbeidstøvler, av solide beksømmer, av sandaler og den dempete tyngden av fillete tennissko, de slarket litt på fortauet ved siden av den fine knirkingen av omhyggelig vedlikeholdte herresko, de gikk nølende i takt – *boldt!* Og der sto de ved muren. Ansiktet til mannen som raket løv var blindt av

redsel, men i mange andre sto det bare en taus og ukuelig forbitrelse å lese, den pur unge piken med skoene var den eneste som hadde bind for øynene. (12–13)

Den språklige utsmykningen i Nedreaas' novelleprosa gjør at fortellingene intensiveres mer av stilistiske grep enn av story og intrige. Ifølge Rakel Christina Granaas kan Nedreaas muligens betegnes som en «psykologisk realist» fordi hennes primære interesse er forbeholdt menneskers moralske kvaler og valg i krisesituasjoner – særlig i *Bak skapet står øksen*, som det her skal handle om. Denne interessen må også forstås som del av noen bestemte formelle og sjangerstyrte strategier: «Nedreaas' noveller er preget av konsentrasjon og stilistisk finfølelse», skriver Granaas, de «er intenst medmenneskelige i sitt sosiale og politiske engasjement» (Granaas 2008:18).

Jeg ønsker å følge opp og presisere Granaas' tese ved å hevde at det «intenst medmenneskelige» er en del av samlingens litterære språk og form. For det er i tekstenes formelle og språklige grep at medmenneskelige, politiske og etiske valører skapes hos Nedreaas. Det er særlig i Nedreaas' stilistiske signatur – et tidvis hektisk figurlig språk – og komposisjonsvalg at hun kommer tett på sine karakterers personlige utfordringer og responser. Formvalgene forfatteren gjør i samlingen, resulterer i det vi kan kalle et novellistisk språk, det vil si en fortettet og poetisk novelleprosa.

Dråpens novellepoetikk

En farbar vei inn i samlingens tolv noveller finnes blant annet i forfatterens egen forståelse av sjangeren. Nedreaas hadde nemlig helt bestemte tanker både om novelletradisjonen og

-formatet. En av hennes mest spennende metabetraktninger er blitt sitert ved flere anledninger, også internasjonalt. Ettersom en norsk novellists sjangeroverveielser sjelden siteres i internasjonal novelle teori, tillater jeg meg et kortere opphold ved denne begivenheten. Den fremstående novelleforskeren Charles E. May siterer Nedreaas fra *The Kenyon Review*, som i et nummer viet The International Symposium on the Short Story (1969) trykket en internasjonal enquête hvor novelleforfattere fra hele verden ble bedt om å beskrive sitt forhold til sjangeren. I *The Short Story. The Artifice of Reality* (1995) gjengir og kommenterer May Nedreaas' novelleforståelse slik:

(...) Torborg Nedreaas of Norway has another metaphor that reveals much of the form: it is like an oval, a drop. 'Perhaps because, like a drop, it can absorb and in an instant return a ray of light, the spectrum; or perhaps because it conveys both the transparent and the secretive.' Nedreaas says it is often 'the atmosphere, the secret glitter, the powerful prose that are the nerve and soul of the short story'. (May 2002:122)¹

Ikke bare er det gledelig å se en norsk novelleforfatter sitert i en utenlandsk publikasjon for en gangs skyld, det er også flott å se at forfattere kan uttale seg skarpt og poetisk om et så komplekst fenomen som novellesjangeren.

Så la oss pakke ut innholdet i (Mays gjengivelse av) Nedreaas' novellepoetikk. For det første fanger dråpemetaforen, med sin motiviske intensitet og poetiske klarhet, opp et mangfoldig og komplekst forminnhold på en økonomisk måte; den er følgelig et godt komprimeringsgrep i seg selv. Metaforen illustrerer og konsentrerer, og for May illustrerer slike grep novellens egenart. Han er selv særdeles formorientert i sin tilnærming til noveller, de er i hans forståelse «more structure than stuff, more form

than content, more artifice than nature» (May 2013:98). I denne optikken er novellen «a tight dramatic patterning» hvor fortellingen komponeres via mønstre av ord, vendinger og figurer, i arrangementer og repetisjoner av motiver som konfigureres metaforisk i teksten. Denne mønsterdannelsen sikrer novellens enhetlige struktur, hvor repeterte motiver og bilder grupperes rundt et sentrum som leseren styres inn mot. Nedreaas fremviser derfor god sjangerbevissthet med sin dråpemetamorfe, som makter å billedliggjøre et helt format.

Dette formatet og det språket det krever, resulterer ofte i tekster som absorberer og utstråler mer betydning enn tekstmengden skulle tilsi ved første øyekast: en lysstråle, et spektrum av farger, et regnbueaktig mangfold av nyanser og overganger, grenser og overflytninger i en sanselig eksponering. En novelle er både gjennomiktig og hemmelighetsfull, og den skaper umiddelbart («*in an instance*») spenning mellom to nivåer, for eksempel et bokstavelig nivå, der elementer i teksten kan konstateres, og et figurlig nivå, der leseren selv må fortolke.

Dessuten: Dråpemetamorfosen² er ikke bare anvendbar på flere av sjangerens aspekter, den er også selvfølgelig retningsgivende for hvordan lesere forstår Nedreaas' egen novellepraksis. Hennes noveller er stramt komponerte enheter med et særlig figurlig språk, hvor tilleggsmening skapes fortløpende gjennom en hektisk bildeproduserende stil, der blant annet metaforer (besjeling) og metonymier (figurlige representasjoner) forteller en selvstendig *story* parallelt med tekstens bokstavelige handling. Nedreaas' stilistiske signatur er kompakt og tett, men også gjennomiktig og mangfoldig idet den konsentrerer og visualiserer sansninger, refleksjoner og erfaringer via dramatiske bilder. Det er dette retoriske trekket Nedreaas sikter til i siste del av Mays sitat, der «atmosfæren, det hemmelige glitteret og den kraftfulle prosaen» («*the atmosphere,*

the secret glitter, the powerful prose that are the nerve and soul of the short story) – metaforer brukt også her – trekkes frem som novellistiske kjernetrekk. Nedreaas' noveller kan altså leses som «glitteraktige» eller som skinnende prosa, der konsentrasjon og figurlighet dyrker nerve fremfor episk ekspansjon. Dråpebildet³ er altså ikke bare sitatverdig i kraft av å være et illustrativt eksempel, det fungerer også fordi dråpen med sin form kan forstås som uttrykk for en språkbevisst holdning til tekst og format.

Det finnes ulike måter å lese Nedreaas' noveller og forstå hennes sjangertenkning på, men at hun forsøker å gjengi sin tradisjonsforståelse og skrivepraksis i en figurlig dråpe-vending, er illustrativt for en måte å tenke litteratur på: Det figurlige spillet i teksten tillater et dobbeltsyn. Paul Ricoeurs tese om figurlig gestaltning gjelder her: «[T]o figure is always to see as, but not always to see or to make visible» (Ricoeur 2003:70). Språkfigurer tillater leseren å se noe, men det er ikke helt klart *hva* som faktisk beskues. Leseren blir presentert for en rekke ulike «dråper» i Nedreaas' noveller, der motiver som kan sanses direkte (biler, gater, økser, kruttøyk og jernhæler) blir fordreid og tillegges bestemte egenskaper som må tolkes. Det er slike *dråpelignende* egenskaper jeg ser etter i det følgende.

«Kruttrøyk»

Handlingen i Nedreaas' mest kjente novelle, «Kruttrøyk», er fortettet i både tid og rom. Den blir spilt ut i løpet av noen minutter en kald septembermorgen og i ett eneste scenerom, nemlig fru Risørs lille leilighet. Det er en intens og tettpakket novelle om en eldre kvinnes harde krigshverdag, bestående av sykdom, rasjoneringskø og bekymringer for en av sine sønner,

som er motstandsmann. Hun må også hankses med en annen sønn, som hun tror bare driver dank. I siste del av novellen, hvor det viser seg at også døgeniktsønnen Trygve er motstandsmann, vendes hele fru Risørs tilværelse på hodet idet Gestapo forfølger Trygve helt inn i leiligheten. Han begår selvmord inne på kammeret sitt i frykt for avhør og tortur, og gamle fru Risør må vise Gestapo liket.

At Nedreaas plasserer sine noveller i nærheten av lyrikkens konsentrasjonsstrategier, hvor komprimering og figurlighet er gjeldende estetiske prinsipper, er merkbart overalt i samlingen, men kanskje særlig i «Kruttrøyk». Teksten formes av en komprimerende narrasjon og et bilderikt språk hvor ulike fenomener smelter sammen i figurlige vendinger. Her blir et sjokk i Mor Risørs ansiktsuttrykk skildret slik: «(...) det flakser som en skremt fugl over ansiktet hennes» (Nedreaas 1975:42). Dette er ikke fotografisk realisme, for den innskutte fuglen injiserer beskrivelsen med et ytterligere poetisk innhold, slik at fortellingen forsinkes fordi leseren må stoppe opp og fortolke bildet. Konfigurasjonen av ansikt og fugl gjør at frykten («skremt») som angis, får en tilleggsdimensjon: Den sammenlignende utvidelsen fremkaller bilder av skremte fugler med rappe vingeslag, en panikkartet reaksjon på potensiell og nær fare. Men bildet av den skremte fuglen antyder også at redselen i ansiktet er et såkalt mikroutrykk, nesten usynlig for det blotte øye. Nedreaas fanger det imidlertid med sitt novelleblikk og gjengir det i et fortettet bilde. Valerie Shaw kaller denne novellistiske strategien å skape «a single striking image in which drama is inherent» (Shaw 1983:14). Bildet inneholder altså et visst *drama* (gr. «handling»), og hos Nedreaas bor novellenes drama ofte i slike språkdetaljer. Tekstens virkelighet blir ladet med et innhold og en stemning som er bevisst språklig stemt.

Slike figurlige beskrivelser av flyktig menneskelig adferd er Nedreaas skarp på, og de kan bokføres som poetiske interesser for gjengivelsen av subtile fenomener og stemninger. Novellene hennes er fulle av slike grep; de bringer flere ting inn i sin prosalinse i én og samme vending, og bildene overrasker leseren gjennom poetisk pussige sammensetninger, som for eksempel et fugleaktig trekk i en skremt, men fattet mors ansikt etter at hennes sønn har begått selvmord. Poetiseringen av flimrende og flyktige trekk, abrupte bevegelser og overganger er ett av Nedreaas' sentrale novellistiske virkemidler. Den skaper en overrumpende sanseopplevelse som gjør at leseren får innsyn i en subjektiv kriseerfaring. Vi ser Mor Risørs brå fryktopplevelse på en spektakulær og nær måte.

Ettersom slike bilder består av tilsynelatende uforenlige elementer, må de tolkes. Hvordan tolker man fuglebildet, både for seg selv og i novellen hvor det opptrer? Fuglen illustrerer Mor Risørs ansikt i en simile («som en skremt fugl»), men bringer den ikke også noe skjørt, lite og instinktmessig inn i setningsleddet? I dette tilfellet illustrerer fuglens flaksing faktisk et «grått smil». Hele setningen ser slik ut: «Hun smiler et fort, grått smil, det flakser som en skremt fugl over ansiktet hennes.» Avsnittet avsluttes med en konstatering: «Ja. Han sover» (Nedreaas 1975:42). Opptrinnet – morens smil etter sønnens selvmord – blir ikke mindre paradoksalt av fuglebildet, men leseren forstår at morens smil er et flyktig og ikke minst skrekkbetont smil som kan forstås sanselig. Konstateringen («Ja. Han sover.») er en helt klar etterrasjonalisering; moren er muligens glad for at Trygve har funnet fred («sover»), men det figurlige språkgrepet røper at Nedreaas vil formidle et for moren akutt øyeblikk der tapet av sønnen registreres, men ikke kan dveles ved. Gestapo står tross alt like ved.

Similen med smilet og fuglen skaper et kontrastfullt bilde som med sin visuelle form gjengir en like kontrastfull erfaring: Sønnen har ofret seg i den gode saks tjeneste, men det finnes ikke noe rasjonelt språk som kan gjengi den følelsen moren får ved hans død. Risørs stolthet som mor er nok gjenopprettet, men det er en ambivalent stolthet hun føler – som resten av bildene i novellen støtter opp under: Moren får gråhvite lepper, munnvikene «dirrer hjelpeløst», øynene er feberøde, og stemmen hennes har en «bristende underklang av triumf». Alle morens gester er skjøre i denne stunden, de er triumferende stolte, mens hun selv er i ferd med å gå i oppløsning. Med slike «triumfbilder», som hele tiden er i ferd med å kollapse under vekten av tapserfaringen, holder moren sammenbruddet på avstand. Sorgen over sønnen kan ikke helt fortregnes, men hun taper ikke ansikt foran okkupantene. Denne formen for *showing*, som oppstår parallelt med fortellingens *telling*, kjennetegner narrasjonen i et kortformat som novellen, hvis fortellehandling ofte legges til akutte begivenheter der mye står på spill, enten sosialt eller privat. De spenningsfylte bildene av triumf i den lille leiligheten illustrerer ikke bare Mor Risørs sinnsstemning, men også tilværelsen under okkupasjonen: Hinnen av beskyttelse som et hjem og en leilighet gir, avsløres som en tynn ferniss.

Det er imidlertid ikke bare retorisk at novellen er en fortelling. Også i komposisjonen avsløres en bestemt tetthet eller intensitet. For eksempel legges hintet om skudd tidlig ut med lanseringen av motivet «kruttrøyk»: Lukten som strømmer inn i leiligheten klokken 4 om morgenen foregriper Trygves selvmord. Repetisjonen av ord og motiver skaper proleptiske forbindelser og ikke minst en narrativ tråd i teksten, for ikke å snakke om en spent forventning om drama og død. Leseren er innledningsvis uvitende om fortellingens sammenkobling av store og små linjer – den store krigen og det private dramaet

i Risør-familien – men med kruttøykmotivet anes det at noe fatalt snart skal skje. Når så fortellingens klimaks inntreffer, idet gestapostøvler løper opp trappen og moren og sabotørsønnen venter i åndeløs spenning, i håp om at støvlene skal stoppe ved en annen dør enn deres, innfris forventningene om plottets endelige klimaks.

Novellens grunnleggende komposisjonelle grep innledningsvis er inndelingen av verden i et «utenfor» og et «innenfor». Nedreaas skiller i første del av novellen den private sfæren (leiligheten) fra den ytre, storpolitiske (krigen), men denne distinksjonen opphører ved Gestapos inntreden i leiligheten – med maksimal spenningseffekt. Krigens inntreden i hjemmet blir nemlig også erfart på kloss hold av leseren. Formuleringen «nå er de rett utenfor her», som faller i rommet mens mor og sønn venter på krigens uunngåelige ankomst, ser i teksten ut til å komme fra den autorale fortelleren, men det er egentlig morens utsagn. Ordet «her» inntreffer i det som er en nesten umerkelig glidning fra den autorale fortellerens til karakterens personale synsvinkel. De fraværende anførselstegnene i teksten indikerer at avstanden mellom en fortellende og en opplevende instans faller bort, med det resultat at situasjonen fortettes og leseren får direkte tilgang til Mor Risørs erfaring. Mens mor og sønn venter ved døren til lyden av «et tungt klirrende kor av jernskritt», skrives altså leseren inn i morens situasjonsinstrykk og forblir der, i morens synsvinkel, ut novellen.

Spenningen som piskes opp i novellen kan avleses i fortetningenes nedbrytning av de dikotomiene som strukturerer novellen innledningsvis. Distinksjonene mellom ute/inne, trygg/fare, fjern/nær og døgenikt/sabotør forsvinner gradvis. Fortetningene tiltar jo nærmere slutten leseren kommer, de tas opp i novellens episke skjema, hvor handlingen intensiveres og gis en akutt form. Dette grepet antyder noe viktig, men usagt

i novellen, nemlig at det ikke finnes sidelinjer i krigen. Alle «spiller» for så vidt roller, enten som undertrykt/undertrykker, okkupant/okkupert, medløper/oppisjonsell, og så videre. Mor Risør går selv fra uvitende til innvidd, mens Trygve skifter status fra festløve til sabotør (i løpet av bare noen minutter med handling). Men at disse «rollene» har vært spenningsfulle fra begynnelsen av, eksemplifiseres tidlig i «Kruttrøyk» i en subtil fortellerkommentar. Idet fru Risør kikker ut av vinduet sitt, minnes hun en «alminnelig husmor» som bodde tvers over gaten og som begikk selvmord. Men bemerkningen er ironisk, for en selvmordshandling er ikke alminnelig. Krigen har gjort dikotomien alminnelig/ualminnelig ubrukkelig og har innstiftet sin egen forrykte logikk (som jeg går nærmere inn på i novellen «Bak skapet står øksen»).

Også novellens anslag viser at «Kruttrøyk» er en konsentrert fortelling. Den metaforiske åpningen «Stillheten eksploderte» slår an tonen og er ikke bare en foregripelse av en nært forestående tragedie (Gestapos ankomst og Trygves selvmord), den er også en hyperkonsentrert formulering som skjuler hele novellens tenkning: Okkupasjonen er en tilstand hvor vold når som helst kan inntreffe. Ettersom tid aldri står på novellistens side, må hen gi så mye informasjon på kort tid som overhodet mulig. Åpningen av «Kruttrøyk» minner om Nedreaas' dråpetenkning: Den er gjennomsiiktig ved at den foregriper begivenheter, og den er hemmelighetsfull ved at den besitter mer informasjon om novellens fortellemonstre enn det som bokstavelig uttrykkes. I tilfelle «Kruttrøyk» er det jo i all bokstavelighet vold, smell og krutt det handler om.

Fortetnings- og fortolkningsmessig røper «Stillheten eksploderte» også en mer metaforisk destruksjon. Mor Risør vekkes fra sin illusjon når hun lærer om Trygves motstandsarbeid. Hennes «søvn», altså uvitenhet, som mor er over. Denne

søvnnavbrytelsen er voldelig fordi den varsler slutten på hennes malplasserte hat mot Trygve. Hans selvmord til slutt blir både et tragisk endelikt og et symbol på morens pris for innsyn i skjulte realiteter. Komposisjonelt blir dermed leiligheten det stedet hvor det store og det lille krigsnarrativet smelter sammen. Nedreaas bruker det *nære*, hjemmet og det familiære, som scenerom og lar leseren få innblikk som i et titteskapsteater vi kjenner fra Ibsens borgerlige problemdramaer. «Kruttrøyk» er riktignok intet borgerlig problemdrama – skjønt den ville fungert ypperlig som scenedrama – men et familiedrama som utspiller seg innenfor leilighetens vegger, og den er et drama som går fra en viss normalitet med rasjoneringskø, blendingsgardiner og nød til et eksplosivt krigsdrama med mor og sønn i hovedrollene. Novellen fremstiller med leiligheten som linse dermed krigen som et mikrokosmos, en liten og fortettet verden.⁴

Det som inntreffer i novellens klimaks – Trygves død – er en intensivering av det novellisten allerede har lagt inn i teksten: kruttrøykens iboende, metonymiske lovnad om pistolskudd. Og likevel kan Mor Risørs gjenopprettede ære ved sønnens selvmord absurd nok sies å utgjøre novellens etiske substans. Hosten hennes fra åpningen beskrives metaforisk som «en stemme med orgeltoner»: Stemmen som inviterer Gestapo inn på Trygves kammers har «en bristende underklang av triumf» i seg, og nakken hennes tilhører en dronning (Nedreaas 1975:42) og en mor hvis sønn døde med et formål og en berettigelse. Men denne dronningens erfaring er som sagt ambivalent, hun har betalt den høyeste prisen for sin nye kunnskap og sin gjenvunne stolthet.

«Bak skapet står øksen»

«Kruttrøyk» er forfattet med en særdeles god formatforståelse. Den er scenisk fortettet og har tilstrekkelig med teksturedetaljer til at den tåler flere gjennomlesninger. Det er likevel ikke kun komposisjonelt og i konsentrasjonen at Nedreaas viser at hun mestrer formatet. Også hennes gehør for poetiske skrivemåter gjør at novellen oppleves som så rik og tettvevd. Blant annet oppstår det i «Kruttrøyk» en tidvis galopperende besjeling av objekter idet krigen utenfor skjærer inn i leiligheten: «Gjennom morgenens stigende støy av trikker, vogner, sykler og skritt, høres en dempet snerring, den synker som en sirene og blir stående og spinne utålmodig et stykke lenger oppe i gata, hvor en liten grå bil har stanset» (Nedreaas 1975:39). Nedreaas griper ofte til similer («som en sirene») og metaforer (den spinnende snerringen) for å organisere novellenes hendelser, og hun har et rikt metonymi- og synekdokerepertoar. Figurlogikkene i hennes noveller er representasjonslogikker som åpner for figurlig dobbeltsyn hvor *noe* blir synlig for leseren. I «Kruttrøyk» blir kruttrøyken som sagt en metonymi for pistolskudd, og «jernskritt» og «jernskodde trin» blir erstatningsord for okkupantene (som konnoterer nærliggende forestillinger om fare, frykt, trussel, autoritet, vold og død). Denne siste representasjonen må sies å være sterkt politisert og injisert med frykt: «Jernet» (et metall) i skotøyet representerer okkupasjonsmaktens styrke, støy og hardhet.

Likevel er det de metaforiserende egenskapene som dominerer mest i Nedreaas' prosa. I *Bak skapet står øksen* finner det sted en heftig antropomorfering, der personifikasjoner og besjelinger animerer døde ting. I tittelnovellen, for eksempel, dulmer Beethovens siste sats av «Apassionata» smerten til Halvorsen, faren som har mistet sønnen sin. Han opplever det

som at musikken «rekker ham en kraftfull hånd», «løpene drysser forsiktig inn i stillheten igjen, stiger, stiger, bølgjer og bruser, taler til ham, roper til ham—» og musikken «spinner seg tvingende og mykt inn i de forpinte nervene. Fjerner seg fra ham, svinner inn til en sørgmodig murring langt vekk» (67). Med Grethe F. Syéd kan vi si at Halvorsens verden er «en gjennomlevende verden» hvor «[t]ingene er animerte» (Syéd 2019:71)

Syéd's karakteristik «Nedreaas' lydlig fantasifullhet» (70) er i det hele tatt treffende for stilistikkens funksjon i novellen. For eksempel er åpningen av «Bak skapet står øksen» – som handler om en sørgende far som tar en full tysk soldat med seg hjem med intensjonen om å hevne drapet på sønnen – komponert som en symfoni, en stramt orkestrert orden av lyder fra leiligheten, bygningen og gaten utenfor. Novellens eksterne forteller bemerker hvordan lydene påvirker Halvorsen idet vannet fra kjøkkenet lager «en klagende fresing», og fra gaten høres en lastebil som «tynger forbi» og «klaprer i gata», mens trikkene «passerer hverandre med en avgrunn av mislyd» (Nedreaas 1975:67, 68). Virkeligheten i denne novellen er ulidelig støyende for den sørgende faren, men det er trolig viktigere å reflektere over dette kunstgrepet i seg selv enn å tolke alle besjelingene hver for seg. Det *synestetiske* – sammenkoblinger av ulike sansninger som lyd og syn – i tittelnovellens åpning fører leseren direkte inn i farens sjøkkartede virkelighetserfaring, altså en hardt presset bevissthet: «Kopperplaten på røykebordet gløder som et vondt øye», mens en murbygning på andre siden av gaten «ligger og viskes ut av mørket som tetner» (ibid.).

Hvorfor besjeles alle disse tingene i tittelnovellens åpning? Animeringen i novellen viser at virkelighetens larm har satt seg i farens kropp: «Sønnen er forgiftet», og arbeidsdagen kjennes «som et knivblad i issen». Leseren forstår at virkeligheten er

kommet for tett på Halvorsen. Når han kommer ut på gaten, bemerkes det at det «brøler [i] en høytaler», «en bil knurrer forbi», «hjulene knaser frossent i gatestøvet», og drosjen han etter hvert setter seg inn i, «vugger ham langsomt innover i byen» der «[h]usene sover» (70, 71). I trafikken ser vi den samme typen beskrivelser, og der sniker krigens redsler og sønnens død seg for alvor inn i motivene: «Det smatrer i hulene, som skudd mot en mur. Tre mann mot muren, tre unge menn. Og en salve med skudd» (72).

Halvorsen glir inn og ut av okkupasjonsstraumer denne natten, og hans reise rundt i byen skildres gjennom epitetiske utsmykninger der fenomenene antar figurlige former som er podet med smerte, skade eller vold: «den blinde vindusruten» og «et stumt skrik etter rettferdighet» (71, 73). Nedreaas styrer slik leseren i retning av farens opplevelse av krigens redsler, mer enn en ytre realitet: Halvorsen projiserer sin egen smerte over på byen, som fremstår som beskadiget, blind, syk og sår. Den figurlige aktiviteten er her et eget nivå i teksten som løper parallelt med fortellingen om Halvorsens reise ut i byen, og det er på *dette* språklige nivået leseren får tilgang til farens psyke, hvor alle inntrykk forsterkes. Nedreaas' grep aksentueres i novellens siste del, hvor Halvorsen tar den fulle tyske soldaten med seg til skredderverkstedet sitt, der øksen står bak skapet. Soldaten er full, kaster opp og skriker om *Muttilein* hjemme i Tyskland. Det bevisste spillet mellom bokstavelighet og figurlighet i novellens avsluttende del sier noe viktig om novellens etiske oppdrag: Å undersøke offerets moralske overveielser i møte med overgriperen. Vil Halvorsen være i stand til å hevne drapet på sønnen?

Da Halvorsen først forlater leiligheten og går ut i byen, betrakter han enhver okkupant som «Pers morder» (72), enhver tysk okkupasjons soldat representerer drapet på sønnen. Dette er

en metonymisk tenkning, der det bokstavelige (soldatens uniformer) representerer det abstrakte (nazismen). Med hat i hjertet skal Halvorsen ta hevn, og han blinker ut den enslige tyske soldaten som han fortløpende gir en rekke navn og benevnelser den kvelden. Navnene illustrerer at det foregår en konflikt i ham selv, en kamp mellom empati og drapslyst: Ord som «gutten», «guttungen», «ynglingen», «soldaten», «tyskeren», «den unge soldaten», «den fremmede», «fyren», «gjesten», «pjalten», «det unge mennesket», «skikkelse» og «idioten» er forholdsvis uskyldige epiteter. De blir imidlertid fulgt opp av mer hatske navn: «rotte», «beistet», «krypet», «svinet», «pestrotten», «rotteyngelen» og «min sønns morder».

Betydningsforskjellen mellom bokstavelighet («gutten») og de metaforiske dyrebenevnelserne («rotte», «beistet», «krypet», «svinet») som fungerer metonymisk for nazismen, røper at i «Bak skapet står øksen» er denne språkpraksisen nøye arrangert. Idet tyskeren har blitt vasket og stelt og uniformen hans er blitt reparert, er vi tilbake i det bokstavelige: «Pestrotten» er blitt til «soldaten». Men det er ikke en guttunge som forlater Halvorsens leilighet: «Jernhælene gir gjenlyd i trappeoppgangen», står det i den siste beskrivelsen av ham. Den figurlige vendingen som inntreffer, markerer at Halvorsen nå forstår gutten som en representasjon, noe figurlig. «Jernhælene» er en metonymisk representasjon for nazismen, og at det er metallet i «[j]ernhælene» som lager gjenlyd inn i Halvorsens skredderverksted, antyder at den sørgende farens «beiske og blytunge gråt» helt til slutt ikke skal leses som et symptom på en fars sorg over sønnetapet, men som en gråt over egen unnfallenhet. Figurasjonen røper at Halvorsen nå ser soldaten som en okkupant, og at han lot sjansen til å straffe okkupanten gå fra seg. «Det var det», tenker Halvorsen. «Bak skapet står øksen» (82).

Men en endelig fortolkning er vanskelig å gjøre her. Spillet mellom de interne representasjonslogikkene i bildespråket er intrikat i tittelnovellen. Tyskeren identifiseres først som soldat med «uniformsjakken», men blir siden (metaforisk) skildret idet «[d]e blå øynene smiler forventningsfullt» mot Halvorsen (74). Begge beskrivelser er synekdotiske i formen, de er del-for-helheten-representasjoner som forbinder soldaten med Halvorsens sønn, og dette figurlige mønsteret strekkes ut i novellen. Halvorsen hører soldaten først som «[e]n altfor ung stemme» og i beskrivelser som «dette ansiktet, et latterlig ungt ansikt. Filipenser i pannen. Noen ferske skjeggstøtter på haken, den runde barnehaken» (73). Tyskerens ansiktstrekk representerer her Halvorsens sønn, for et ansikt er nemlig selve identitetssynekdoten. Vi gjenkjenner mennesker ved hjelp av ansikter fordi de er unike og individuelle, ulikt knær og albuer, ifølge *Metaphors We Live By* (Lakoff & Johnson 2003:37). Kvisene, skjeggstustene og barnehaken minner Halvorsen om Per, som i likhet med tyskeren må ha vært nærmest et barn da krigen startet. Den tyske soldaten fungerer altså som en synekdotisk *erstatning* for Halvorsens sønn gjennom novellens siste del. Halvorsen projiserer ufrivillig sønnen over på soldaten, og må derfor la ham slippe unna. Bildespråket skaper altså tve-tydigheter i tolkningen av Halvorsens gråt til slutt i novellen. Det er blitt så å si umulig å skille okkupanten fra gutten, soldaten fra sønnen.

Denne flakkingen mellom bokstavelighet og ulike figurlige representasjoner i Halvorsens sinn kommer i novellens språk altså til uttrykk også som en etisk vakling. Språket illustrerer Halvorsens dilemma, er den unge soldaten først og fremst en soldat eller er han først og sist en alminnelig gutt? Skal Halvorsen slå i hjel en soldat («uniformsjakken») eller en ung mann («barnehaken»)? Dersom vi leser de metonymiske

og synekdokiske figurene som en form for avstandsskapende grep fra Halvorsens side – han har innledningsvis behov for å umenneskeliggjøre soldaten og se ham *utelukkende* som okkupant – kan han benytte øksen som står hjemme i skredderverkstedet. Hvis ansikts- og kroppssynekdokene humaniserer soldaten, kan han ikke slås i hjel. Dette moralske dilemmaet splitter Halvorsen «som med en sløv sag», som det står i «Bak skapet står øksen» (Nedreaas 1975:77). Det er verdt å merke seg at også formuleringen som fastslår dilemmaet, er figurlig, altså et dobbeltsyn som skaper konstant spenning mellom avstand og nærhet i Halvorsens psyke.

Det er for øvrig ikke bare soldaten/gutten som karakteriseres figurlig i novellen. Nedreaas' språkliggjøring av det norske hatet mot okkupantene skapes langs samme stilistiske akse. I scenen på trikken, der gutten faller rundt full og gråtende, presenteres sivile nordmenn som en ansiktsløs mobb, kun hørbare ved sine stemmer: «Og en stemme sier høyt, bare synd at ikke trikken var i fart» (76). Hylekoret som håner den ynkelige soldaten er her å forstå som en metonymi for hevntrogen i den norske befolkningen. Nedreaas formår her å innarbeide det som kanskje er den mest beryktede metaforbruken fra andre verdenskrig, nemlig nazistenes demonisering av jøder. Halvorsen tenker først likedan, den tyske soldaten er «en lus som skal knekkes, en spire av ådselvolket» og dernest en «rotteyngel»: «Å ja, rotteunger er visst også pussige og rørende når de er små.» Men siden han ikke kan få seg til å drepe soldaten i skredderverkstedet, faller han ikke for metaforikkens forførende propagandagrep. Han besinner seg, noe som lar seg avlese i similer der soldaten fremstilles som aldeles knust: Soldaten «har knekket sammen som en klut», og han «gråter skamløst som et barn» (76, 78). Det er mulig sammenligningskonjunksjonene i de to sitatene henviser til en mer balansert forståelse av Halvorsens dilemma,

ettersom similen består av to likevektige ledd på hver sin side av likhetstegnet («som»). Slik kan sammenligningsgrepet avleses som et psykologiserende språktrekk: Soldaten er *både* okkupert og tysker, en fars sønn *og* en ung mann. At Halvorsen i tillegg syr sammen uniformen og dermed metaforisk «reparerer» soldaten, kan også leses inn i en slik dobbelthet. Gråter Halvorsen fordi han i sitt språk gjør den unge soldaten om til en «ekte» soldat igjen?

Dette figurlige språkspeilet, som driver frem et etisk dilemma, er primærmotoren i novellen. Det illustrerer Halvorsens psyke og forsterker samtidig hans etiske dilemma da metonymiene, metaforene og similene produserer en bildevirkelighet der Halvorsen fortløpende får problemer med å tolke verdiene av de bildene han selv får i hodet sitt. Halvorsen er en karakter og ikke fortelleren i novellen, men hans synsvinkel gir leseren indirekte tilgang til hans overveielser denne natten. Tidvis er den figurlige aktiviteten i novellen så hektisk at bildene skaper en slags galskapslogikk, hvor karakterens intense opplevelser overskrider realistiske mandater. «Bak skapet står øksen» tar leseren med inn i krigens gjengjeldelseslov, der en far forsøker å rettferdiggjøre drapet på en ung tysk soldat ved å vise til den følelsen av unntakstilstand som preger ham: «Sinnssyken er lov: *det er krig*» (73). Men dette er en logikk Halvorsen kommer i konflikt med når han lar tyskeren gå. Det er i nakke-synekdoken den endelige avgjørelsen ser ut til å falle, for i tyskerens nakke ser han sin egen sønn: «Just slik en guttenakke – (...). Halvorsen presser kjevne sammen. Nettopp derfor. Nettopp derfor» (80).

Halvorsen bekrefter sin menneskelighet ved å hjelpe soldaten. Overskridelsen av drapstabuet blir holdt i sjakk, og rollene som drapsmann og offer utjevnes når tyskeren får gå fri. Tittelnovellen er representativ for tenkningen i samlingen. Med den som lesefokus kan det hevdes at novellesamlingen

handler om sivil liv i Norge 1940–45, om hvordan enkeltmennesker ble preget i okkupasjonsårene, og forfatterens oppdrag er å produsere fortellinger som kommer på innsiden av (karakterenes forståelse av) okkupasjonen. Nedreaas benytter seg dermed av krigen mest som et motivisk edderkoppnett i tekstene sine, et organiserende grep som gir novellene konkrete, men høyst graviterende sentra, og det gir forfatteren et bestemt handlingsrom: Med okkupasjonen som motiv får Nedreaas leseren til å reflektere over empati, tap og gjengjeldelse innenfor rammer der krigens utskutte dramaer forstørker og nyanserer menneskelig oppførsel og refleksjon.

Her er jeg på linje med Åsfrid Svensen, som i sin bok *De ti sannheter. Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden* (2007) hevder at novellesamlingen bare delvis belyser okkupasjonen: «Krigen anes i bakgrunnen som noe tungt, mørkt og farlig; bare sjelden bryter den åpent fram, som da skuddet faller i 'Kruttrøyk'. (...) Vi får svært få detaljer om motstandsarbeidet, og få av personene [i novellene] har tatt del i det» (Svensen 2007:176). At krigen bare skildres indirekte i samlingen – dens motiver er derimot overalt: soldater, represalier, tyskertøser, jødeforfølgelse og drap – underminerer ikke krigens redsler, hevder Svensen, men åpner for stadig nye lese måter av novellene, for eksempel en mer språkorientert tilnærming, der novelleforfatterens språkbevissthet angir fortolkningsmulighetene.

Detaljenes domene

Det oppstår nemlig et helt distinkt språklig trykk i disse Nedreaas-novellene, som skaper en ubehagelig og desperat okkupasjonsvirkelighet som et sobert og nøkternt språk

simpelthen ville forflatet. At en bevisst «dråpeaktig» språkbruk er viktig for de private dramaene i *Bak skapet står øksen*, er faktisk synlig allerede i samlingens tittel. Dette er en eksemplærisk novelletittel, full av «dråpens» egenskaper, altså konsentrasjon, nyanser og generering av ulike forståelsesmuligheter. Selv om setningen er fullstendig bokstavelig, er dens enkelhet bare tilsynelatende: Den latente trusselen som en øks bak skapet utgjør, er åpenbar: Øksen er plassert ute av syne, men er lett tilgjengelig for den som vet hvor den står, noe som er et godt bilde på hvor nær volden Nedreaas' karakterer alltid befinner seg. (Halvorsen holder til og med øksen i hånden på et tidspunkt.) Middelet til destruksjon og drap, *eller* redning, befinner seg bare en armlengde unna. Men setningen kan også leses som en avsløring, en innrømmelse, en advarsel eller opplysning. Objektet, øksen, er i tillegg til å være et drapsvåpen også et redskap brukt til manuelt arbeid. Det er opp til den som løfter øksen å avgjøre dens funksjon.

Samlingens tittel kan sies å være en nedreaask «dråpe», den antyder noe om ondskap, vold og hevnrang, og dens mangfoldige tolkningsmuligheter ligger i sjatteringene og nyansene i lysspekteret som tekstene fanger inn og distribuerer. Dermed er det opp til leseren å avgjøre hvilken autoritet krigen skal få i lesningen av novellesamlingen. Tekstenes design og komposisjon vil forhåpentligvis være viktige peilemerker ved fremtidige lesninger, for Nedreaas' noveller fra 1945 er kompakte utforskninger av krigens private og personlige anliggender, der lidelsen ikke uttrykkes i slagmarksbilder, likhauger eller dødsstatistikker, men kan avleses i de okkupertes ansikter, nakker, psyker og språkbruk.

Jeg vil altså argumentere for at Nedreaas' stilistiske og komposisjonelle kreasjoner har levetid utover samlingens okkupasjonsstilknytning. I så måte vil jeg til slutt peke på en mønster-

dannelse som er spesielt påtakelig i *Bak skapet står øksen*. Den kanskje mest påfallende repetisjonen i de to novellene som er lest her, er bruken av kontrastparet lyd og stillhet. «Kruttrøyk» åpner med at stillheten blir ødelagt av vekkerklokkas kiming: «Stillheten eksploderte». Nedreaas skildrer utførlig også hva som pustes, hveses, sies og skrikes i «Kruttrøyk», ikke minst hvordan replikker fremføres, og hvordan de skal forstås: Similen i «[s]temmen hennes er som et nødskrik» formidler desperasjon, mens «[s]temmen er mild nå» indikerer imøtekommenhet; en «hardere klang» angir morens myndige holdning idet hun skjeller ut sønnen fordi han morer seg mens gode nordmenn dør (Nedreaas 1975:37, 39). Trygves stemme karakteriseres som stakkato, den «hopper» idet han desperat forsøker å si det han ikke kan si.

Novellens lydkulisser er i det hele tatt mange, og i mellomrommene mellom anklager og forsvarstaler skjærer andre lyder inn i leiligheten. Også her inntreffer en aktiv antropomorfisering og animalisering der døde ting avgir lyder som om de var levende: Vekkerklokken snerrer som et rovdyr, og «[r]ingledningen går som et skrik gjennom leiligheten. (...) klokka murrer som verk gjennom stillheten» (40). Senere står det at «[k]lokka hviner» og «[d]a smeller det kvalt av et skudd i leiligheten, et dumpt sukk i golv og vegger» (41). Nedreaas' *figurlige* strategi – den billedlige aktiviteten – i novellen viser leseren akutte, «skrikende» dramatiske forhold. Hun oppnår, med sin tungt adjektiviske og metaforiske skrivemåte, å komme tettere på realitetene enn en observerende prosa kan gjøre, og påfører denne virkeligheten en dimensjon den i utgangspunktet ikke har. At vekkerklokker og ringeklokker snerrer og skraker som dyr i «Kruttrøyk», plasserer oss midt i den frykten som oppstår inni den lille leiligheten: Mor og sønn er *fanget* i leiligheten som panikkslagne, paralyserte dyr i bur. De mange

dyrelydene påkaller den klaustrofobien som dyr må føle når alle utganger er blokkert. Åpningen av «Kruttrøyk» minner om Amalie Skram, en annen bergensforfatter, og hennes bruk av ordet «innhegning» i åpningsbeskrivelsen av familien på Hellemyren i *Sjur Gabriel* (Skram 2009 [1887]:7). Skrams ordvalg gir den samme fortattede assosiasjonen: Mennesker kan fanges og omgjøres til hjelpeløse, innstengte dyr i bur.

En lignende beskrivelse finner sted avslutningsvis i «Bak skapet står øksen», der Halvorsen kan høre at hans egne hjerteslag «bjeffer inni ørene». Vi er igjen i animaliseringen av mennesker, som vanligvis forekommer for å redusere karakterer til noe primitivt og instinktmessig, slik vi så i tittelnovellen, der tyskerne var «rotter» og «beist». Men hos Nedreaas er den metaforisk sammensatte og levendegjorte detaljtettheten et springende punkt i forståelsen av novellene. En novelle er en kort fortelling hvor målet er å fascinere leseren en kort stund, og da må novellen fortelles på en *bestemt* måte. For Nedreaas' vedkommende tror jeg at det er hennes evne til å skape overrumplende og detaljtette beskrivelser – både i de korte skildringene av uanseligheter og øyeblikk, og i de mer utviklede intrigenes i novellene – som gjør tekstene kvalitetsmessig slitesterke.

For all del, det kan selvfølgelig bli for mange overdrevne språklige utbroderinger. «Øynene deres skrur seg fast i hverandre i en taus brann» og «[t]omrommet brer seg ubarmhjertig mellom dem» fra «Kruttrøyk» er estetisk *overkill* så det holder, men detaljers sanselige nærvær er uansett viktig i all fortellekunst. Som forfatteren og skriveleeren John Gardner hevder i *The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers* (1983), er detaljfokus enhver fiksjons livsblod. Uten detaljer som overbeviser leseren om at forfatteren har kommet tilstrekkelig nær dramaet, svekkes kraften i litteraturen. Forfatteren må gjøre autentisk det som i imaginasjonen bare er teori og ideer,

og den beste måten å overbevise leseren om at fortellingen er verd sitt blekk, går gjennom detaljfokus. For hvordan utnytte fiksjonens evne til å stille opp en tekstualisert virkelighet som oppleves nær og «realistisk» for leseren? Gardner svarer: «The realist must authenticate continually, bombarding the reader with proofs; the writer of tales can simplify, persuading us partly by the beauty or interest of his language, using authenticating detail more sparingly, to give vividness to the tale's key moments» (Gardner 1991:25).

Nedreaas kan sies å høre hjemme i begge Gardners kategorier, hun dynger kanskje på med hyperrealistiske detaljer her og der, men samtidig drives fortellingene videre av utbrodering og fargelegging. Denne «documentation through specific detail» (ibid.) går hos Nedreaas gjennom helt bevisste ordvalg og billedannelser, intensiverende blikk og repeterte motiver. Leseren skal stadig dypere inn i mønstrene, til klaustrofobien er merkbar og fortellingens klimaks er skrevet ut med den pregnante tilstedeværelsen til både språkfigurlige og komposisjonelle detaljer som gjør det mulig å verdsette *Bak skapet står øksen* også i dag, mer enn 75 år etter krigens slutt.

Krig og virkelighet (og litteratur)

Det er mulig Nedreaas' politiske motiv var å skrive noveller om okkupasjon og krig fordi det norske folks seiersrus i 1945 avstedkom uheldige konsekvenser (blant annet rettsoppjøret og behandlingen av tyskertøser), som Rottem skriver (Rottem 1999:294). De psykologiske og sosiale modellene man i etterkrigstiden brukte på både okkupanter og overløpere var trolig mangelfulle, og slik sett er novellesamlingen et supplement til og en kritikk av den mentaliteten som rådet i etterkrigs-

tidens Norge. En teksts sosiale og politiske bakgrunn vil alltid farge leserens forståelse og vurdering, og slike aspekter er ikke uviktige i *Bak skapet står øksen*. Litteraturhistorikerne som har sirklet inn politisk og sosial kritikk i novellesamlingen, har selvfølgelig sitt på det rene. Blant annet har Irene Iversen i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* hevdet at flere av konfrontasjonene i samlingen oppstår mellom nordmenn, ikke mellom nordmenn og okkupanter (Iversen 1990:105). Slike mer referensielle og politiserende lesemåter er relevante i møte med litteratur som *Bak skapet står øksen*.

Å vise interesse for hvordan forfattere aktivt bruker språket til å aktivere leseren til tenkning og innlevelse, er derimot særlig nyttig i Nedreaas' noveller fordi disse oppleves som så vellykkede fusjoner av sosialt engasjement og formatbevissthet, hvor de figurlige vendingene skaper intense virkelighetsbilder og hvor desperasjonen i de menneskelige valgene kommer frem på livaktig vis. «Så mye er usagt eller bare antydnet; dette er vel det sterkeste felles formdraget i disse novellene», skriver Svensen i sin bok (Svensen 2007:176). Det er riktig, og Nedreaas var først og fremst språkarbeider. Hun formår med sine dråpeaktige noveller tross alt å sette leseren inn i etiske dilemmaer og pressede situasjoner, hvor språket avgir informasjon særlig i det figurlige. Hun makter å skape språklige spenninger samtidig som fortellingene løper fremover – på papiret og i leserens hode.

For til slutt å returnere til hennes egen forståelse av sjangeren og dens formatspråk: Novellene i *Bak skapet står øksen* er «gjennomsiktige og hemmelighetsfulle», poetiske som vanndråper med lys i seg. Noveller uten et bevisst språk er som «musikk uten kontur, uten lys og skygge», som det heter i en av hennes noveller (Nedreaas 1976:41). Tekster må, i forfatterens øyne, glitre som dråper med lys i seg, skinnende og gjennom-siktige, men likevel hemmelighetsfulle.

Noter

- 1 Se *The Kenyon Review* vol. 31, No. 4, 1969 (<https://www.jstor.org/stable/4334935?seq=1>) for hele Nedreaas' enquête-svar.
- 2 May er ikke den eneste som har interessert seg for dråpe-metaforen. Se f.eks. Grethe F. Syéds bok om Nedreaas, hvor den forstås i en narrativ og komposisjonell forstand når Syéd kommenterer at i en novelle er «begynnelse og slutt (...) mer omhyggelig formet enn i en roman (...)» (Syéd 2019:170).
- 3 Nedreaas bruker dråpebilder en rekke steder i sine noveller. I «Kjøreturen» fra *Stoppsteder* heter det at «øynene var som to dråper av den klare høsthimmelen» (Nedreaas 1976:68), og i «Richter» heter det at «[o]rdene sank tungt i henne, som små, røde bloddråper» (Nedreaas 1976:47).
- 4 Ordet «mikrokosmos» kommer fra gresk og betyr «den lille verden».

Litteratur

- Andersen, Per Thomas. (2008 [2001]). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gardner, John. (1991 [1983]). *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*. Vintage Books, A Division of Random House, Inc.: New York.
- Granaas, Rakel Christina. (2008). «Det fremmede i Torborg Nedreaas' tidlige noveller». *Edda*, 1(08). Oslo, s. 18–33.
- Iversen, Irene. (1990). «Bruddstykker og kvinneskjebner. Noveller og kortprosa». I: Engelstad, Irene et al (red): *Norsk kvinnelitteraturhistorie, bind 3, 1940–1980*. Oslo: Pax.
- Lakoff, George og Johnson, Mark. (2003 [1980]). *Metaphors We Live By*. Chicago og London: University of Chicago Press.
- May, Charles E. (2002 [1995]). *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York.: Routledge.
- May, Charles E. (2013). «*I am Your Brother*»: *Short story studies*. London: [Amazon.co.uk](https://www.amazon.co.uk).
- Nedreaas, Torborg. (1975 [1945]). *Bak skapet står øksen*. Oslo: Aschehoug.

- Nedreaas, Torborg. (1976 [1953]). *Stoppstedet*. Oslo: Aschehoug.
- Ricoeur, Paul. (2003 [1975]). *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. London og New York: Routledge.
- Rottem, Øystein. (1999 [1996]). *Norges litteraturhistorie vol 1: Etterkrigs litteraturen, fra Brekke til Mehren*. Oslo: Cappelen.
- Shaw, Valerie. (1983). *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Skram, Amalie. (2009 [1887–1898]). *Hellemyrsfolket*. Oslo: Gyldendal.
- Sydé, Grethe Fatima. (2019). *En sommer med Nedreaas*. Oslo: Solum Bokvennen.
- Svensen, Åsfrid. (2007). *De ti sannheter: Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden*. Bergen: Fagbokforlaget.
- The Kenyon Review* (1969) 31 (4), s. 454. Lastet ned fra: (<https://www.jstor.org/stable/4334935?seq=1>)
- Øverland, Janneken. (2002). «Ubehaget i teksten. En sammenlikning av Torborg Nedreaas' novelle 'Kruttrøyk' og Hanne Ørstaviks roman *Kjærlighet*». I: Haarberg, Jon et al (red.) *Kjærlighetens institusjoner: Festskrift til Irene Iversen*. Oslo: Unipax.