

Vanskelige mødre i norsk litteratur

Av måneskinn gror det ingenting
og Herdis-trilogien i tradisjonen
for konfliktpregede mor–datter-
fortellinger

Kjersti Irene Aarstein

Norsk litteratur har gjennom flere århundrer rettet søkelys mot vanskelige forhold mellom mødre og døtre; der folke-diktningen er full av onde og tarvelige morsfigurer, er roman-tradisjonen befolket av påfallende mange passiv-aggressive mødre. Aggresjonen rammer for så vidt også sønner; tenk bare på Olines eldste sønn, Jens, som forsøker å trøste den deprimerte moren sin i *Hellemyrsfolket*, eller Tomas Espedals fortellinger om en mer resurs- og viljesterk mor, som setter alt inn på å virkeliggjøre drømmene sine gjennom sønnen. Likevel er det flere døtre som lider i forholdet til mødrene sine i norsk

litteratur, og de fleste av dem opptrer i romaner som er skrevet av kvinner. Det er tilstrekkelig å nevne Camilla Collett, Amalie Skram, Cora Sandel, Sigrid Undset, Herbjørg Wassmo, Tove Nilsen, Vigdis Hjorth, Hanne Ørstavik, Linn Ullmann og Sandra Lillebø, men tematikken dukker også opp i dramatisk og poetisk diktning, eksempelvis hos Cecilie Løveid og Gro Dahle. Midt i denne kanonen av sterke forfattere som gestalter vanskelige mor–datter-forhold, står Torborg Nedreaas med to verk som er emne for denne artikkelen, nemlig romanen *Av måneskinn gror det ingenting* (1947) og trilogien om Herdis: *Trylleglasset* (1950), *Musikk fra en blå brønn* (1960) og *Ved neste nymåne* (1971).

Jeg vil ta utgangspunkt i de mest sentrale morsskikkelsene i Nedreaas' forfatterskap, nemlig den ikke navngitte moren i *Av måneskinn gror det ingenting*, og Herdis Hauges mor Franziska Hauge, for gjennom dem å undersøke det høye konfliktnivået mellom mødre og døtre i norsk litteratur, og spørre hvorfor mødrene kommer så dårlig ut i døtrenes og lesernes optikk. I tillegg til å sammenligne mødrene hos Nedreaas med hverandre vil jeg sammenligne dem med mødre i andre norske romaner som trolig har inspirert eller også blitt utformet i dialog med Nedreaas' verk. Jeg vil særlig trekke linjer til Skrams og Wassmos arbeidende mødre, og Colletts, Sandels, Nilsens og Hjorths mer borgerlige mødre, som legger for dagen en sterk ambivalens i forholdet til døtrene sine. Disse mødrene fremstår på en og samme tid som ofre og eksponenter for undertrykkende strukturer, som de selv gjør gjeldende overfor døtrene. Gjennom nærlesinger og komparative punktnedslag vil jeg undersøke både de enkelte mødrenes aggresjon og sentrale fellestrekk ved oppdragerrollene deres.

I romandiktning fra 1800- og 1900-tallet er mødrene oftest sett fra barnas perspektiv, og i den grad perspektivet ligger hos

mødrene, er de påfallende ofte mødre til sønner heller enn døtre. Når jeg konsentrerer meg om fremstillinger der perspektivet ligger hos døtrene, vil jeg i liten grad kommentere disse døtrenes egne erfaringer som faktiske eller potensielle mødre, selv om dette er et sentralt tema i *Av måneskinn gror det ingenting*, der protagonisten gjennomfører flere aborter. Jeg noterer meg likevel at hun i hvert svangerskap forestiller seg at hun bærer på en sønn, som hun kaller for *veslegutt*. Unni Langås (2013:129) gjør oppmerksom på at disse vesleguttene er metonymisk forbundet med Jesusbarnet, noe som forklarer hvorfor de må være gutter, men i et større perspektiv er det likevel påfallende at så mange av de forsømte døtrene i norske fiksjonsromaner, fra Kristin Lavransdatter og Alberte Selmer til Johanna Hauk, utelukkende føder sønner. Denne tendensen synes å antyde at de litterære mor–datter-konfliktene er for betente til at døtrene kan forsone dem i forholdet til egne barn.

Vanskelige mor–datter-forhold er et gjennomgangstema, ikke bare i norsk litteratur, men også i verdenslitteraturen for øvrig, noe som kan forstås med utgangspunkt i to ulike hypoteser. En av dem fremsettes i *Det annet kjønn* (1949), der Simone de Beauvoir går ut ifra at litteraturen gjenspeiler en virkelighet der mødre og døtre faktisk kommer dårlig overens.¹ Den andre hypotesen ligger til grunn for *The Mother/Daughter-Plot: Narrative, Psychoanalysis, feminism* (1989), der Marianne Hirsch knytter mor–datter-tematikken til bestemte litterære konvensjoner. Hirsch gjør oppmerksom på at protagonistene i dannelses- og frigjøringsfortellinger *må* møte motstand i forsøkene sine på å bli selvstendige, for at historiene deres skal kunne arte seg som spennende fortellinger.² Når protagonisten er en kvinne er moren hennes særlig godt egnet som katalysator for motstand. I tillegg til at moren kan øve motstand selv, kan hun nemlig anskueliggjøre den «skjebnen» som venter

protagonisten dersom hun gir opp og passivt lar seg forme av omstendighetene. Moren er altså til stede i slike fortellinger som et vrengebilde av datteren og en spenningskapende påminnelse om at fortellingen *kan* ende med heltinnens nederlag.

Av måneskinn gror det ingenting rommer mange eksempler på den dynamikken Hirsch beskriver, ettersom protagonisten mor er både ufri og avskyelig. Til sammenligning er også Herdis-trilogien strukturert som en frigjøringsfortelling, der Herdis Hauge skal lære å stå på egne ben, men ikke i entydig motsetning til moren. Herdis' mor Franziska Hauge skiller seg ut i den norske tradisjonen for mor–datter-fortellinger, ved ikke å fremstå som en *representant* – verken for sosiale konvensjoner eller materielle begrensninger – og ved ikke å være verken frustrert eller bitter. Som jødiskøttet kvinne fra arbeiderklassen på første halvdel av 1900-tallet er hun ingen opplagt sosial vinner, men Franziska er større enn enhver omstendighet. Sjenerøs, kreativ, selvstendig og full av det som i omgangskretsen kalles for *varme*, skulle en tro at hun var en drøm av en mor, men resepsjonen kommer likevel til en annen konklusjon. Jeg vil drøfte lesernes kritiske holdning til Franziska, som har støtte i trilogien om Herdis, men som i tillegg synes å bero på et tolkningsparadigme som uvilkårlig mistenkeliggjør mødre.

Frigjøring fremstår som det høyeste idealet i Nedreaas' mor–datter-fortellinger, men protagonistenes frihet viser seg som regel å være både dyrekjøpt og skremmende. Dette er særlig tilfellet i *Av måneskinn gror det ingenting*, der protagonisten unnslipper den skjebnen som tilkommer moren, gjennom en frigjøring som levner henne nesten helt aleine i møte med en usalig blanding av beilere og overgripere. Flere lesere har utpekt den hemmelige elskerinnen som romanens antagonist, og Johannes er ganske riktig en tvilsom fyr.³ Likevel vi jeg hevde at den sentrale antagonisten verken er ham eller hovedpersonens

stakkarslige mor, men en kvinne som fortjener den lite ærrike tittelen som den norske romantradisjonens «urmor». Det dreier seg nemlig om den intertekstuelt tilstedeværende amtmannsfrue Marianne Ramm, som opptrer hos Nedreaas via allusjoner til Camilla Colletts *Amtmandens Døttre* (1854 og 1855).

I *Amtmandens Døttre* oppdrar fru Ramm døtrene sine til aldri å gi uttrykk for hva de føler, og særlig ikke overfor menn, noe som fører til at romanens sentrale par, Sophie og Georg, ikke får hverandre. Den «morsloven» som fru Ramm innstifter i form av forbudet mot å snakke ut, får avgjørende betydning for kjærlighetshistorien i *Av måneskinn gror det ingenting*, men i rammefortellingen bryter protagonisten forbudet, ved å fortelle livshistorien sin til en ukjent mann. Spørsmålet om rammefortellingens betydning og verdi er omstridt i Nedreaas-resepsjonen, men jeg vil vise at rammefortellingen kommer til sin rett når den leses i forlengelsen av Colletts oppgjør med den kvinnelige oppdragerrollen. Alt i alt vil jeg altså undersøke tre morsskikkelser som er sentrale i Nedreaas' forfatterskap, nemlig moren til protagonisten i *Av måneskinn gror det ingenting*, den intertekstuelt tilstedeværende Marianne Ramm og Herdis' mor, Franziska Hauge.

Fattige, skamfulle og resignerte mødre hos Nedreaas, Skram og Wassmo

Av de mange usympatiske mødrene som opptrer i norsk litteratur, er moren til heltinnen i *Av måneskinn gror det ingenting* den aller mest infame.⁴ Hun er skitten, tannløs, har tjafsete hår, hovne og vasstrukne hender og et underliv som er ødelagt av fødsler og aborter. Hun beskrives som *ond, dum, skadefro*

og *smålig*, og når hun ikke sprer sladder eller engasjerer seg i «hverdagens trivielle snikmyrderi» på ektemannen, *syter* hun til døtrene sine (Nedreaas 1947:67). Hun mottar nyheten om at hun skal få sitt første barnebarn med ord som åpner «en gapende avgrunn av heslighet», og hun kroppsliggjør «dumhetens avskyelige slag» (Nedreaas 1947:92). Christine Hamm (2016:205) sammenligner henne med Oline i *Hellemyrsfolket* (1987, 1890 og 1898) av Amalie Skram, men om Oline er aldri så selvopptatt og herjet, er det først som bestemor hun kan måle seg med Nedreaas' mest gruoppvekkende fremstilling av en mor. Skram gjør dessuten Olines tanker og opplevelser tilgjengelig for leseren, i passasjer som fremkaller sympati med den motløsheten hun føler ved fattigdommen og det evinnelige slitet. Moren i *Av måneskinn*, derimot, er prisgitt datterens perspektiv.

Christine Hamm (2016:205) hevder at Oline og moren i *Av måneskinn* er så amoralske at de fremstår som dyriske, men i *Av måneskinn* beror det menneskelige minst like mye på forestillingsevnen som på moralen. I dette perspektivet er Oline menneskelig i kraft av drømmene sine, om en død engelsk mann som en gang lovet å ta henne med til Paradis (i himmelen eller muligens et sted i Fana), og om det å være rik og bo i byen (Skram 1905:23 og 34). Det er umulig for Oline å omsette disse drømmene i virkelighet, men hun måler ikke desto mindre hverdagslivet opp mot dem, noe som resulterer i et eksistensielt dilemma: Hellemyrsfolket er lutfattige, men Oline gjør likevel fordringer på frihet og lykke. Hun slår seg ikke til ro med elendigheten, men prøver å unnsnippe den ved hjelp av alkohol, noe som i lengden gjør tilværelsen hennes enda uslere. Moren i *Av måneskinn* har bemerkelsesverdig nok det motsatte problemet, siden hun, til datterens ergrelse, aksepterer situasjonen sin:

Jeg kunne ikke med min mor, fordi hun var ydmyk i sin misnøye, hun ble glad når far hadde fått femten kroner av bedriften ved en nyttårsfest, hun velsignet ledelsen fordi de ga arbeiderne en gave og fant seg i slavelivet sitt og var glad over de uhyrligste pinsler en kvinne kan ha, fordi det var bedre enn å få flere barn med i elendigheten. (Nedreaas 1947:72).

Datteren forakter morens ydmyke holdning og foretrekker faren, som kjemper gruvearbeidernes sak, og som i likhet med Oline trøster seg med et rusmiddel som han egentlig ikke har råd til, nemlig tobakk. Videre insisterer hun på at arbeiderkvinnene *har* et handlingsrom, som de kunne ha brukt til å endre livsvilkårene for kjønnnet sitt og klassen sin: «Disse menneskene, de har en dør til sitt fengsel, ut av sitt fengsel. Den er stengt, men den er der. De kan reise seg, de kan samle seg, de kan bryte opp døren til sitt fengsel. *Mennene*, de har gjort såpass.» (Nedreaas 1947:74). Påstanden om at kvinnene kan reise og samle seg knytter an til arbeiderbevegelsens paroler om solidaritet og kollektiv handling, som protagonistens far står bak. Når moren ikke gjør noe forsøk på å omsette problemene sine i kollektive krav, skyldes det ifølge datteren at hun er uvitende, og ute av stand til å reflektere kritisk over situasjonen sin:

Hun går sin gledesløse vandring mellom butikken og huset, og av og til en faddersladder med en nabokone som er like dum som hun selv. Hva vet hun om evner som kan ligge gjemt i henne selv! Å, men det er jo forferdelig! Hvor blir det av mennesket i disse menneskene! De har jo ikke engang krefter og tiltak til å kjempe for sine enkleste rettigheter. (Nedreaas 1947:73).

At Nedreaas' protagonist betrakter moren som en representant for arbeiderklassekvinner som gruppe, gjør fremstillingen en tanke mer forsonlig, ved å rette søkelys mot sosiale heller enn moralske problemer.⁵ Samtidig impliserer hun at arbeiderkvinnene har et moralsk ansvar for å *bryte opp døren* og kreve grunnleggende endringer på vegne av seg selv, døtrene sine og klassen sin.

Klassekamp er et anakronistisk begrep i tilknytning til stendersamfunnet i Skrams *Hellemyrsfolket*, som Nedreaas er inspirert av, men det har desto større aktualitet i et verk som trolig er inspirert av Nedreaas' forfatterskap, nemlig Herbjørg Wassmos trilogi om Tora (1981, 1983 og 1986). Inspirasjonen fra *Av måneskinn* kommer blant annet til syne i Wassmos fremstilling av en resignert mor, som ikke drømmer, verken om frigjøring eller lykke. Toras mor Ingrid er minst like fattig som mødrene hos Skram og Nedreaas, noe som driver henne til å jobbe lange skift på en filetfabrikk, mens Tora er overlatt til seg selv eller i verste fall til stefaren Henrik, som forgriper seg på henne. Ingrid er neppe oppmerksom på de seksuelle overgrepene, men til forskjell fra moren i *Av måneskinn* er hun klar over at hun tilhører en klasse som blir utnyttet av arbeidsgiverne, uten at hun dermed gjør felles sak med de andre arbeiderne (Wassmo 1983:8).

I likhet med Oline har Ingrid en romantisk forhistorie, som blir kjent for oss ved at Tora har en tysk far, som var utstasjonert i Norge under andre verdenskrig. Denne mannen har imidlertid reist sin vei og overlatt Ingrid til den sosiale fordømmelsen som rammet kvinner i hennes stilling, og som trolig har frarøvet henne den evnen til å drømme som kjennetegner Oline. Men til forskjell fra moren i *Av måneskinn* hever Ingrid seg over det animalske livet ved å anlegge en stolt positur: «Skulle vise dem at hun kunne stå utenfor og enda klare seg. Så kom det

for henne at det var slik de fikk splittet dem. De som tjente på alle ting til slutt.» (Wassmo 1983:8). I forlengelsen av Nedreaas tematiserer Wassmo den typen sosial kontroll som er knyttet til seksualmoral, ved å vise at den ikke bare hemmer den enkelte, men også solidariteten mellom arbeidere. Den feilen som moren i *Av måneskinn* begår av uvitenhet, gjentar nemlig Ingrid av stolthet, enda hun forstår at kvinnene på filetfabrikken egentlig har interesse av å stå sammen. Sånn sett er Ingrid den mest klanderverdige av de to, selv om verken Tora, Wassmo eller leseren kritiserer henne.

Den forkrøplende effekten av sosial kontroll kommer spesielt tydelig til syne idet Wassmo gir Tora og leseren et glimt av den omsorgspersonen Ingrid kunne ha vært, uten skammen, stoltheten og de økonomiske bekymringene, og denne gesten kan tenkes å implisere mødrene hos Skram og Nedreaas. Det dreier seg om en episode der mor og datter er på båttur sammen med Ingrids vanligvis så suverene søster Rakel, som til Toras forbauselse blir sjøsyk: «Mamma hadde ordnet med allting! Hun var en annen enn hjemme. Her tok hun til og med vare på tante Rakel! Hun var som ei dronning, syntes Tora. Var skinnende gjenfødt i uværet med det store håret i rasende slosskamp med vinden.» (Wassmo 1981:91). Toras begeistring for opptrinnet der Ingrid tar seg av Rakel er preget av lengsel etter en mor som tar ansvar også for henne, noe som fremstår som desto mer hjerteskjærende ettersom denne episoden faktisk bekrefter, også for en mer nøktern fortolker enn Tora, at Ingrid kan utvise handlekraft og omsorg.

Som litterær person er Tora tydelig inspirert av Herdis, som jeg kommer tilbake til seinere i denne artikkelen, mens Ingrid minner om de kvinnene som har innlatt seg med tyske soldater i Nedreaas' novellesamling *Bak skapet står øksen* (1945). At morens forhold til datteren korrumpes av hennes egen

opplevelse av å være fordømt i henhold til tidens seksualmoral, er imidlertid et motiv som kan spores lenger tilbake i den norske romantradisjonen, i alle fall så langt som til Sigrid Undsets middelalderromaner om Kristin Lavransdatter (1920, 1921 og 1922) og Olav Audunssøn (1925 og 1927). I disse romanene har storbondekonene Ragnfrid og Ingunn vanskelig for å vise omsorg for døtrene, Kristin og Cecilia, fordi de er oppslukte av selvtukt i forbindelse med erotiske eskapader som leseren i liten grad bebreider dem. I *Av måneskinn* er temaet seksualmoral mer politisk potent enn hos Undset, som relegerer det til middelalderen, men det er likevel verdt å legge merke til at Undset tematiserer tabuer knyttet til ugifte kvinners seksuelle begjær på en måte som foregriper Nedreaas' mer radikale kritikk.

Mødre som representanter for konvensjonell kvinnelighet

Siden *Av måneskinn* utspiller seg blant småkårsfolk på Vestlandet, er inspirasjonen fra *Hellemyrsfolket* lettere å få øye på enn affiniteten til romaner som setter de bedrestiltes problemer under debatt. I norsk sammenheng er Camilla Colletts *Amtmandens Døttre* (1854 og 1855) den eldste representanten for denne tradisjonen, som retter kritisk søkelys mot fornemme kvinners stilling i den norske periferien, der dannelse og interessante beilere angivelig var mangelfarere. Som kjent insisterte Collett på at amtmannsdøtrene representerer norske kvinner som gruppe, men problemene deres virker nokså bagatellmessige sammenlignet med småkårskvinnenes problemer hos Skram og Nedreaas.⁶ Ett problem har de likevel til felles, og det er mødrene, som er vel så plagsomt til stede i de møblerte hjemmene, særlig i *Amtmandens Døttre* og Cora Sandels trilogi om Alberte (1926, 1931 og 1939).

Skrams, Nedreaas' og Wassmos romaner kan trolig leses som korrektiver til Colletts og – for Nedreaas' og Wassmos del – Sandels fortellinger om embetsmannsdøtrenes eksistensielle utfordringer, siden de markerer stands- og klasseperspektivet. Samtidig er den borgerlige tradisjonen videreført, eksempelvis i Tove Nilsens skyskraperkvartett (1982, 1996, 1997 og 2010) og Vigdis Hjorths romaner om opprørske døtre. Ved å sammenligne *Av måneskinn* med disse romanene vil jeg bore i spørsmålet om hvorfor det nettopp er mødrene, og ikke eksempelvis fedrene, som står i veien for de litterære døtrenes frigjøring. Simone de Beauvoir forklarer dette forholdet med henvisning til at mødre har en tendens til å overføre frustrasjonen sin på døtrene i samfunn der de selv er undertrykte. Denne forklaringen gir gjenklang, både i romantradisjonen og hos Marianne Hirsch, som likevel supplerer den med en hypotese om at døtrene på sin side projiserer de ambivalente selvbildene sine som vordende kvinner over på mødrene, og begge disse teoriene skal vise seg å kaste lys over mor–datter-motivet i Nedreaas' verk.

Mens moren i *Av måneskinn* arbeider for familiens blotte overlevelse, har de borgerlige mødrene større ambisjoner på vegne av døtrene sine, men disse ambisjonene er som regel drepende konvensjonelle. Mødrene prøver nemlig å få døtrene til å etterligne livsvalg som de selv har tatt, til tross for at disse valgene har slått dårlig ut for dem selv. Til og med Colletts amt-mannsfrue Marianne Ramm virker bitter bak den vellykkede fasaden, og hennes fremste arvtager i den norske romantradisjonen, nemlig Albertes mor Henriette Selmer, har gjort bitterheten til sin identitet. I likhet med fru Ramm har fru Selmer satset alt på rollen som embetsmannshustru i et avsidesliggende amt, men der fru Ramm er en velstående kvinne med fire vakre døtre og en fremadstormende sønn, hvis «lykke» hun utrettelig arbeider for å fremme, er fru Selmer avspist med en forgjeldet

ektemann, en ufiks og keitete datter og – øyestenen hennes – en skolesvak sønn som drar til sjøs som tenåring.

I norsk litteratur er fru Selmer den fremste spesialisten på «oppgitte» blikk, avvisende gester og sarkastiske bemerkninger rettet mot datteren, men under den passiv-aggressive fasaden er hun også oppriktig fortvilet: «Bak mammas lille, bitre hverdagsansikt, bak hendes litt krampaktige festansikt, et, som er det virkelige, og som er træt til døden og tæret av ensom angst – .» (Sandel 1926:240). Fru Selmer har seinere fått selskap av en rekke frustrerte mødre i norske romaner, som for eksempel fru Nilsen i Tove Nilsens skyskraperkvartett, som i perioder kan sitte på kjøkkenet og røyke og gråte og si til datteren at hun ikke har noe å leve for (Nilsen 2010:32). Et annet eksempel er fru Hauk i Vigdis Hjorths roman *Er mor død* (2020), som i likhet med sin forgjenger Inga i *Arv og miljø* (2016) er preget av uartikulert fortvilelse (Hjorth 2020:307). Ingen av disse mødrene er tilfredse, og døtrene deres hjemsesøkes av skyldbetonte forestillinger om at mødrene hadde det bedre før de selv kom til verden.

I *Det annet kjønn* hevder Simone de Beauvoir at mødrenes eksistensielle misnøye gjør dem til en trussel mot barn av begge kjønn, men særlig mot døtrene, siden mødrene har en tendens til å speile seg i dem: «Moren ser ikke på datteren som et medlem av den utvalgte kaste, men søker sin dobbeltgjenger i henne. Hun projiserer hele sitt tvetydige forhold til seg selv inn i henne, og når annetheten til dette *alter ego* viser seg, føler hun seg forrådt.» (Beauvoir 2000:548). Tvetydigheten kommer til uttrykk i mødrenes ønske om å sole seg i glansen av fremgangsrike døtre, samtidig som enhver fremgang ifølge Beauvoir gjør moren *dobbelt sjalu*: «[...] på verden som tar datteren fra henne og på datteren som ved å erobre en del av verden stjeler den fra henne.» (Beauvoir 2000:550). Denne sjalusien kommer emblematiske til

uttrykk i Sigrid Undsets *Kransen* (1922), der Kristin Lavransdatter gleder seg til å reise på sitt livs første bytur sammen med faren: «Moren kom bort til hende og strøk over hendes kind: 'Er du saa glad da, datter min, at du skal fare saa langt bort fra mig?'» (Undset 1920:27).

Beauvoirs sosialpsykologiske forklaringsmodell gir gjenklang, både i *Av måneskinn* og hos Collett, Sandel, Undset og Hjorth, der mødrene projiserer de ambivalente selvbildene sine over på døtrene. Nedreaas markerer imidlertid at de borgerlige mødrene ikke står overfor de samme problemene som *sliterne* i norske romaner, ved å innføre det klasseperspektivet som Skram foregriper og som Wassmo videreutvikler.⁷ I likhet med Oline og Ingrid er moren i *Av måneskinn* yrkesaktiv i en stilling som gjør henne ufri og fysisk utslitt, mens fruene Ramm, Selmer, Nilsen og Hauk snarere mangler fora der de kan uttrykke seg blant andre voksne som tar dem på alvor. Verken fru Selmer eller fru Nilsen er fremmede for økonomiske problemer, men da fortrinnsvis fordi de måler seg mot den overklassetilværelsen som fru Ramm og fru Hauk representerer. Alle disse kvinnene er bundet av sitt kjønn så vel som av tilhørigheten til bestemte klasser, men det er bare sliterne som er bundet av materiell nød, noe Nedreaas insisterer på i *Av måneskinn*.

Sammenlignet med de nevnte mødrene er det påfallende hvor sjenerøse fedrene er mot døtrene sine, både i de borgerlige og de mer proletære romanene. Det fremste eksempelet på en sånn elskverdig far er Lavrans Bjørgulfson, som datteren Kristin og forfatteren Undset begge forguder, men Herdis' stefar Elias Rachlev er også en god kandidat. Hos Skram er Sjur Gabriel mer omsorgsfull enn Oline, og den navnløse faren i *Av måneskinn* jobber seg til døde for at datteren og resten av arbeiderklassen skal kunne bedre sine kår. Også herrene Ramm, Selmer og Nilsen er døtrenes allierte, selv om de overlater oppdragelsen

til ektefellene, og til og med overgriperen Bjørnar i *Arv og miljø* nyter større respekt enn sin kone i datterens øyne (Hjorth 2016:313). Toras stefar Henrik er riktignok et unntak, som øser frustrasjonen sin ut over Tora, mens Wassmo minner leseren om at han også er et offer – «Han har det ikkje for lett han Henrik heller...» (Wassmo 1986:28).

De litterære fedrenes moralske overlegenhet indikerer at mødrenes aggresjon ikke bare er klassebetinget, siden foreldrene tross alt tilhører samme klasse i alle de nevnte eksemplene. Videre er det ikke sikkert at mødrenes aggresjon fullt ut lar seg forklare ved å supplere klasseanalysen med det kjønnspektivet som Beauvoir målbærer, all den tid den også har en litterær berettigelse. I *The Mother/Daughter Plot* knytter Marianne Hirsch mor–datter-konflikten til dannelses- og frigjøringsfortellingen som form, der protagontisten trer frem i sin individualitet ved å markere avstand til den konvensjonelle «hopen» av menneske- og dyr, som for kvinnenens del er representert ved mødrene:

Mothers – the ones who are not singular, who did succumb to convention inasmuch as they are mothers – thereby become the targets of this process of disidentification and the primary negative models for the daughter.» (Hirsch 1989:10–11).

Som symboler på konvensjonell kvinnelighet er mødrene altså prisgitt de utakknemlige rollene som antagonister og negative eksempler i en litteratur som handler om yngre kvinner. Hirsch merker seg at mødrenes stemmer blir stadig mer hørbare i romaner fra det tjuende århundret, men at en rekke modernistiske og postmoderne heltinner fortsetter å hevde seg som subjekter ved å avskrive mødrene.⁸

I *Av måneskinn* reflekterer protagontisten over sin egen forakt for moren, som ifølge henne ikke beror på at moren er ond eller

dum (noe hun ellers insisterer på at moren faktisk er), men rett og slett på at moren har et strevsomt liv:

Tyve minutter måtte hun gå for å hente vann. Min søster bar gjerne når hun var hjemme, hun var svært snill mot mor, men jeg var ikke snill. Ikke bare fordi jeg var uvillig, men fordi jeg bar nag. Jeg gikk og hatet min mor fordi hun bar på disse vassbøttene. Kan du skjønne slikt? Jeg skjønner det knapt selv. Men det vred seg i meg allting, når jeg tenkte på at hun gikk der og ble grimet i ansiktet og hul i brystet av å bære. (Nedreaas 1947:65).

De tunge vannbøttene inngår i morens forsøk på å fremprovosere svangerskapsavbrudd ved å overanstrenge seg, men den evinnelige bæringen er også et symbol på det utmattende livet som venter protagonisten hvis hun blir værende i landsbyen. Samtidig som hun anklager moren for å mangle solidaritet med andre arbeidende kvinner, innrømmer hun altså at hun selv er urettferdig og usolidarisk overfor moren, som fremstår som en omvandrende påminnelse om hennes egne dårlige odds. Her gjør Nedreaas oppmerksom på det paradokset som Hirsch identifiserer i store deler av den vestlige kanon, nemlig at døtrenes frigjøring nærmest betinger en smålig holdning til mødrene.

Den nær sagt demonstrativt fysisk tilstedeværende moren i *Av måneskinn*, som arbeider, lider og vekker avsky med den nedbrutte kroppen sin, er imidlertid en underlegen motstander for datteren, som går av med seieren, for så å sitte igjen med den dårlige samvittigheten som Beauvoir tematiserer:

Det oppstår ofte åpen kamp mellom dem, og det er vanligvis den yngste av de to som vinner, for tiden arbeider for henne,

men hennes seier har en smak av synd; morens holdning føder både opprør og anger i henne, morens blotte nærvær gjør henne skyldig; vi har sett at denne følelsen kan hvile tungt over hele hennes fremtid. (Beauvoir 2000:552).

Det siste er i høy grad tilfellet for Nedreaas' protagonist, som er skamfull, ensom og i tvil med hensyn til hvor vellykket løsrivelsen egentlig har vært: «Kanskje drog jeg lenkene med meg da jeg slet meg løs fra mine egne fengsel...» (Nedreaas 1947:76). Hun fastholder at hun har unnsloppet morens skjebne, men hevder samtidig at hun er havnet i et annet og enda mer absolutt fangenskap: «Og jeg, – jeg oppdaget for sent at jeg var havnet i fengsel. Mitt eget fengsel. Og i mitt fengsel fins det ingen dør.» (Nedreaas 1947:74). Mange lesere har tenkt at at fengselsmetaforen viser til den kjærlighetsforbindelsen som ligger til grunn for romanens hovedplott, men jeg vil vise at protagonisten også står overfor en morsfigur som er mektigere enn hennes egen mor, og som, uten å være kroppslig til stede i romanen, øver skjebnesvanger innflytelse på kjærlighetshistorien. Det dreier seg om Camilla Colletts amtmannsfrue Marianne Ramm, som «går igjen» i *Av måneskinn*, i form av et prinsipp om at kvinner aldri må sette ord på følelsene sine.

Colletts protest mot mødrenes taushetsdoktrine

I *The Mother/Daughter Plot* påviser Marianne Hirsch at en rekke kanoniske kjærlighetshistorier i den vestlige romantradisjonen er styrt av mer eller mindre subtile mor–datterplott. Jeg vil hevde at det også gjelder *Amtmandens Døttre*, der flørten mellom Georg Cold og Sophie Ramm strander på

en misforståelse som det tilsynelatende ville vært en smal sak å oppklare. Når oppklaringen uteblir skyldes det at Sophies mor, Marianne, har innprentet i døtrene sine at kvinner aldri må sette ord på følelsene sine og «erklære seg» overfor menn som ikke offisielt har forlovet seg med dem. Fru Ramms pedagogiske skrekkeeksempel er den hysteriske jomfru Møllerup, som en gang ble lurt til å erklære seg for en fyr som responderte med å gjøre henne til latter. Skremt av denne skjebnen nekter Sophie å forklare Georg hvorfor hun har begynt å tvile på hensiktene hans, og så går de hver til sitt, uten noensinne å glemme hverandre. Det som er interessant i tilknytning til Nedreaas' forfatterskap er imidlertid at Colletts mor–datter-plott ikke bare er styrende for kjærlighetshistorien i *Amtmandens Døttre*, men også for kjærlighetshistorien i *Av måneskinn*. Selv om fru Ramm aldri nevnes ved navn i Nedreaas' roman, tematiserer den forbudet hennes mot å snakke ut, gjennom en rekke allusjoner til Collett.

Som de fleste litterære mødre er fru Ramm både et offer og en eksponent for undertrykkende strukturer, som hun gjør sitt beste for å overføre på døtrene sine. Selv er hun neppe oppmerksom på den ironien som hefter ved oppdragerrollen hennes, og særlig ved de ekteskapsforberedende leksjonene: «Min Bestræbelse har været at opdrage mine Piger saaledes, at de selv forstaae at træffe deres Valg. Tvang kjender jeg ikke og den skal ikke kjendes i vort Huus.» (Collett 1855a:70). Fru Ramm vil altså gjøre tvangsekteskapet overflødig, ikke ved å styrke døtrenes dømmekraft, men ved å innprente en passiv og selvfornektende holdning: «At underkaste sig er den eneste Redning for hende. Derfor kan man ikke nok indskjærpe en ung Pige, at legge Baand på sine Følelser og om muligt udrydde dem i tide.» (Collett 1855b:55). Denne formaningen blir avvist av Georg Cold, i rollen som forfatterens talerør:

Hvorfor maa denne Følelse ikke møde vor, veilede den? Ja veilede, fordi den kvindelige kjærlighed har et langt sikrere og dybere Instinkt for den sjelelige Harmoni, end vor. Det fører til Lykken, ikke vort. Jeg kan ikke beundre denne Kvindelighed, der sætter sit Ideal i en Passivitet, en Stumhed, der nedværdiger dem til Dukker og Automater Allesammen. (Collett 1855b:54).

Fru Ramm får imidlertid siste ord i *Amtmandens Døtre*, men Georgs protest mot budet om passivitet og taushet gir gjengklang i *Av måneskinn*, der Nedreaas' protagonist omsetter den i praksis. Det gjør hun vel å merke ikke i hovedfortellingen, der hun etterlever taushetsdoktrinen, men i rammefortellingen, der hun legger frem historien sin for en fremmed mann som seinere videreformidler den til leseren.

Fortellerhandlingen i *Av måneskinn* ble gjenstand for diskusjon i 2016, da Grethe Fatima Syéd stilte et betimelige spørsmål om rammefortellingen: «Jeg har aldri kommet til et tilfredsstillende svar på hvorfor *Av måneskinn* er utstyrt med en rammefortelling.» (Syéd 2016:30). I tillegg til de tolkningsmulighetene Syéd selv foreslo, responderte Christine Hamm ved å hevde at fortellerhandlingen i seg selv er opprørsk:

Drivkraften bak *Av måneskinn* *gror det ingenting* er altså et ønske om å få en slutt på tausheten, om å få en åpen debatt om kvinners seksualitet – og dermed også et ønske om å gjøre slutt på forestillinger om arbeiderlitteratur som umoralsk, dersom den viser frem kvinner som «falne», og som drevet av erotikk. (Hamm 2016:208).⁹

Hamm viser til protagonistens hektiske anstrengelser for å fortelle livshistorien sin, som vitner om et sterkt ønske om å

bryte tausheten. Hun knytter taushetsdoktrinen til kulturelle konvensjoner, i en utlegning jeg vil supplere ved å vise at budet om taushet i *Av måneskinn* er intertekstuell knyttet til Colletts fru Ramm. Denne hypotesen gjør det imidlertid nødvendig for meg å imøtegå en utbredt misforståelse, nemlig oppfatningen om at protagonistens elsker, Johannes, er romanens mest sentrale antagonist.

Nedreaas' protagonist kan sies å kombinere de to prosjektene som opptar Colletts og Sandels protagonister, og Johannes er en eksponent for denne kombinasjonen. For Sophie dreier deg seg om å kunne gifte seg av kjærlighet, mens Alberte først og fremst vil ha en skikkelig utdanning: «Hun vil paa skolen igjen, faa pappa overtalt, bli vitende og fri paa tross av alt, bli noget.» (Sandel 1926:216). Hver av de tre protagonistene er skoleflinke, men Albertes prestasjoner resulterer i første omgang i at foreldrene tar henne ut av gymnaset for at hun skal hjelpe lillebroren med leksene. Nedreaas' protagonist har ikke råd til å gå på gymnaset, men som den eneste i søskenflokken gjennomfører hun realskolen, noe som ifølge moren innebærer at hun tar smøret fra lillebrorens brød: «[...] og jeg gjorde meg hard og ville ikke tenke på det, for far var med meg. Far støttet meg og ville ikke at jeg skulle bli en alminnelig arbeiderjente, han sa: livet har annet å by på.» (Nedreaas 1947:72).

Når realskolen likevel ikke blir en ubetinget frigjørende faktor i protagonistens liv, skyldes det at hun, i likhet med Sophie, forelsker seg i læreren sin, Johannes, som hun innleder et hemmelig forhold til. Johannes vil imidlertid ikke gifte seg med henne, og han opptrer nokså ufint, noe Åsfrid Svensen (2007:36) og Toril Moi (2020:41) merker seg. Svensen konstaterer at han er uansvarlig, mens Moi beskriver ham som en *smålig egoist*; *ondskapsfull*, *nedlatende* og overbevist om at arbeiderklassejenter er *verdiløse*. Johannes ville trolig hatt godt

av bli konfrontert med denne kritikken, og i alle tilfeller ville det virket oppløftende på leseren dersom noen hadde lekset opp for ham i romanen, gjerne en kvinnelig litteraturprofessor, som ikke lar seg dupere av hans «høye stilling» som adjunkt. Dersom Moi eller Svensen hadde dukket opp i fortellingen, ville de også kompensert for mangelen på en *god mor*, som er villig til å tale protagonistens sak i situasjoner der hun selv kommer til kort. Det nærmeste protagonisten kommer en sånn støtte-spiller i romanen, er pianisten med det meningsbærende navnet *Morch*, men han er selv for vanskeligstilt å kunne utrette noe på hennes vegne. Moi og Svendsen ville altså kommet til sin rett som romankarakterer, men som lesere ser de seg blinde på Nedreaas' realisme, ettersom de overser den intertekstuelle dialogen med *Amtmandens Døttre*, som ligger til grunn for Johannes' karakter.

Johannes' opptreden er kritikkverdig, men protagonisten advarer selv romanens forteller, og implisitt også leseren, mot å fordømme ham: «Å, du må hjelpe meg, du må høre på meg og du må ikke dømme Johannes – hva jeg enn sier, så må du ikke dømme Johannes, for det er det bare jeg som kan.» (Nedreaas 1947:86). Umiddelbart fremstår det som et problem at hun som forbeholder seg eneretten til å dømme Johannes, ikke feller en dom som står i forhold til den lidelsen hun gjennomgår på grunn av ham. Dermed er det fristende for lesere å tro at vi ser Johannes i et klarere lys enn hun gjør, blendet som hun ganske riktig er av forelskelse. For faktisk å få et klart bilde av Johannes må vi imidlertid betrakte ham som et intertekstuet sidestykke til Georg Cold i *Amtmandens Døttre*, som Nedreaas har fratatt synsvinkelen og supplert med et klasseperspektiv.

Både Johannes' yrke og karakter forbinder ham med Georg, som igangsetter handlingen i *Amtmandens Døttre* ved å tiltre som huslærer for amtmannens barn. Denne stillingen søker

han verken for økonomiens eller karrierens skyld, men for å unnsnippe hovedstadens selskapsliv og de mange vakre kvinnene som pleier å skuffe ham med sin mangel på dybde og dannelses. I likhet med Johannes er Georg i høyeste grad *svak for* kvinner, og innledningsvis forbanner han opplysningen om at amtmanden har minst én vakker datter, siden han vet at han ikke kan styre begjæret sitt. I romanens perspektiv er Georg bemerkelsesverdige nok fremstilt som et *bytte* for kvinner, og i den grad han har noe å svare for selv, skyldes det først og fremst at han er litt unnvikende. Det siste har han åpenbart til felles med Johannes, men det finnes også en sentral forskjell mellom dem, nemlig at Georg er enarving til en av landets mest innbringende gruver, mens Johannes kommer fra et avfeldig hus i en stinkende utkant av en større by, men har skaffet seg et levebrød i gruvelandsbyen Gruben.

Johannes kan anklages på flere punkter, men det stemmer ikke som Åsfrid Svensen skriver, at han er likegyldig til elskerinnen sin: «For han betyr hun bare litt hyggelig atspredelse, og ubetydelige sidesprang fra hans hemmelige forlovelse med apotekerdattera Svanhild.» (Svendsen 2007:36). I polemikk mot denne tolkningen har Grethe Fatima Syéd hevdet at Johannes er genuint engasjert: «Det er for enkelt å si kort og godt at han utnytter henne, slik flere gjør. Han er også fanget i dynamikken, av sin tid og sitt samfunn.» (Syéd 2019:240). Johannes' slektskap med Georg styrker denne hypotesen, men det fangenskapet Syéd refererer til, er motsetningsfylt, siden Johannes verken greier å fri seg fra kjærlighetsbesettelsen eller fra gruvesamfunnets konvensjoner, som trekker ham i hver sin retning. Denne konflikten understreker den sårbarheten som Irene Iversen (2003:98) forbinder med Johannes' øyne og briller, men som også beror på ambisjonen hans om å karre seg ut av fattigdommen, ved hjelp av lærerstillingen, et godt rykte og

et fordelaktig giftemål. Det siste er åpenbart uforenelig med forholdet til protagonisten, siden de kommer fra like små kår.

Hos Collett er menn stort sett frie til å følge begjæret sitt i ekteskapsprospers, mens normer og økonomisk avhengighet tvinger kvinnene til å ta pragmatiske valg. Hos Nedreaas, derimot, er fornuftsekteskapet også aktuelt for menn, som kan ha dårligere økonomi og lavere sosial status enn embetsmannsdøtrene Ramm. Det gjelder både Johannes og pianisten Morch, som en gang svek en kvinne som hadde ofret alt for ham, fordi en mer velstående kvinne tilbød ham et flygel. Denne forhistorien får Morch til å fremstå som en eldre versjon av Johannes, som illustrerer at Johannes' valg er destruktivt, ikke bare for protagonisten, men også for ham selv. Morch angir nemlig bittert på sviket sitt, noe som kommer til uttrykk i alkoholismen og selvmordet hans, og dessuten i den omsorgen han viser protagonisten, som han forbinder med den avdøde forloveden. Morch vet ikke at protagonisten seinere skal dø på samme måte som forloveden, av skader hun har pådratt seg gjennom illegale aborter, men for leseren understreker dette likheten mellom de to kvinnene. De implisitte parallellene mellom de to parene får Morchs sorg til å fortone seg som et forvarsel om Johannes' fremtidige sorg: «Morch var et ulykkelig menneske. Jeg var ulykkelig, Johannes var ulykkelig. Og ingen kunne hjelpe hverandre.» (Nedreaas 1947:177).

I likhet med Georg Cold er Johannes både feig og selvhøytidelig, men dragningen mot Sophie og den navnløse fremstår i begge tilfeller som reell, selv om de to mennene prøver å fornekte den. Georg lyver nemlig om Sophie til kameraten Müller, mens Johannes i første rekke lyver for seg selv. Det er en kjent sak at Georgs løgn er utslagsgivende for at kjærlighetshistorien strander i *Amtmandens Døtre*, men den bakenforliggende årsaken er altså at fru Ramm har innprentet i døtrene

sine at de aldri må «erklære seg» overfor beilere. Idet Sophie overhører Georgs løgn, griper hun til morens leveregel, noe som medfører at misforståelsen aldri blir oppklart.

I *Av måneskinn* er det på tilsvarende vis et problem at protagonisten ikke forklarer seg for Johannes, ikke engang når han konfronterer henne med en fortelling om det som i virkeligheten var et voldtektsforsøk, basert på overfallsmannens skryt: «[...] han hadde jo stelt historien til slik at kammeratene ble imponert og jeg trukket ned i skiten, så langt som en kan komme, med mange detaljer, vet du.» (Nedreaas 1974:112). Historien om overfallet gjenkaller den lurvete Lorenz' overfall på Sophie i *Amtmandens Døttre*, som Sophie, i motsetning til Nedreaas' protagonist, ikke unnslipper på egen hånd, men ved hjelp av Georg, som kommer til unnsetning på ridderlig maner: «Ingen lafontainisk eller claurinsk Romanhelt kunde komme mere á propos end Cold i dette Øieblik. I et Nu havde han stødt Lorenz tilside, og med et Par kraftige Steg naaet op til den Ængstede, som med et henrykkelseskrig kastede sig i hans Arme.» (Collett, 1855b:72). Patisjen antyder at redningsaksjonen er for god til å være sann, og Johannes kan neppe klandres for at han ikke presterer tilsvarende, men han *kan* klandres for å feste lit til ryktene, uten å spørre etter kjærestens versjon (Nedreaas 1947:112). Hovedproblemet er likevel at hun ikke griper anledningen til å forklare seg for ham, slik hun seinere forklarer seg overfor romanens forteller og, via ham, for leseren. Denne forklaringen, som utgjør storparten av romanteksten, kan forstås som et eneste langt forsøk på å gjendrive fru Ramms bud om at kvinner må legge bånd på følelsene sine og aldri snakke ut.

Den fabelaktige Franziska Hauge

Alle de romanene jeg hittil har kommentert, impliserer at mødrene ville vært mer omsorgsfulle mot døtrene sine hvis de selv hadde vært friere og mer tilfredse. Videre impliserer de at mødrene har et visst ansvar for situasjonen sin, samtidig som de vitterlig står overfor problemer som beror på økonomiske strukturer og sosiale konvensjoner, som ingen av dem er i stand til å omstøte alene. Lignende former for implisitt samfunnskritikk er å finne i trilogien om Herdis – *Trylleglasset* (1950) *Musikk fra en blå brønn* (1960) og *Ved neste nymåne* (1971) – der spekulanter tjener seg søkkrike på varehandel og eksport til stormaktene under første verdenskrig, mens sjøfolk blir torpedert og familier satt på gaten etter hvert som både prisene og arbeidsledigheten stiger.

Herdis' mor Franziska er ikke i ett og alt forskånet for følgene av verdenskrigen, blant annet fordi det ryktes at faren hennes, den sekulære jøden Simon Kern, driver spionasje på vegne av tysk etterretning. Dette er bare ett av flere ytre forhold som kaster skygger over Franziskas tilværelse, men selv har hun en egen evne til å lande på beina. Det siste har hun i og for seg til felles med Johannes i *Av måneskinn*, men der han oppnår fordeler ved å forstille seg, spiller hun stort sett med åpne kort. Til forskjell fra ham kan hun ikke beskyldes for å være feig, selv om hun tyr til den ene bekvemmelighetsløgnen etter den andre. Når det kommer til stykket, handler hun nemlig i samsvar med begjæret sitt, og hun står inne for synspunktene sine, også når de strider mot flertallets vurderinger.

I *Trylleglasset* og første del av *Musikk fra en blå brønn* er forholdet mellom Herdis' foreldre preget av konflikter og heftige forsoninger, som vitner om at det tross alt har vært lidenskapelig. Franziska er imidlertid i ferd med å miste interessen for

ektemannen sin, noe hun har til felles med fru Selmer og fru Nilsen, som stivner i hver sin ekteskapelige stillingskrig. Til sammenligning er Franziska langt mer løsningsorientert: Hun finner seg ganske enkelt en ny mann, stikk i strid med tidens konvensjoner. I likhet med Johannes blir hun sammen med et velstående medlem av borgerskapet, men for hennes del ser velstanden bare ut til å forsterke en genuin forelskelse. Hun fremstår rett og slett som en kvinne etter Camilla Colletts hjerte, som tar følelsene sine alvorlig og får gjennomslag for dem. Og samme hvor mange konvensjoner hun sprenger, er det ingen som greier å møte henne med fordømmelse, ettersom hun er så utrolig sjarmerende. Hun har *en merkelig varme omkring seg*, det *tindrer* og *bruser* når hun smiler, maten hennes er god nok til å sikre verdensfreden, og selv Herdis' pietistiske farmor glemmer de moralske anfektelsene sine når den forhenværende svigerdatteren kommer på besøk: «Okk du Zisk du Ziska, jamret hun henrykt – det er nå alltid slik når jeg ser deg – ja akkurat som det blir pent vær.» (Nedreaas 1960:87).

Den eneste som ikke lar seg sjarmere i senk av Franziska, er leseren, som i likhet med leseren av *Av måneskinn* helst vil beskytte protagonisten mot hennes egne sterke følelser. Herdis er nemlig «bort i alle vegger forelsket i sin mor», mens Franziska har en tendens til å nedprioritere henne (Nedreaas 1960:226). Som om hun var de litterære mødrenes svar på Johannes, kan hun finne på å overøse Herdis med kjærtegn, for i neste øyeblikk å behandle datteren som luft. Til forskjell fra Johannes er ikke Franziska oppmerksom på at hun virker avvisende, men det er desto mer smertefullt å bevitne at hun ignorerer Herdis' behov. Dette har hun også fått unngjelde for i resepsjonen, der hun går for å være en forferdelig selvopptatt og lunefull mor.¹⁰ Grethe Fatima Syéd ser seg endatil nødt til å forsikre om at hun ikke er personlig fornærmet på Franziska: «Det høres kanskje ut som

om jeg bærer et personlig nag til Franziska. Det tror jeg ikke jeg gjør. Men kanskje Nedreaas gjorde det. Hun er i hvert fall ikke så forelsket i henne som Herdis ser ut til å være.» (Syéd 2019:212). Nedreaas er ganske riktig nådeløs mot Franziska, på samme måte som hun er det mot Johannes, nemlig ved å vise oss hvor uforsiktig hun behandler den sårbare protagonisten. At Herdis er et barn, som ofte er utlevert til morens forgodtbefinnende, er selvfølgelig ikke en formildende omstendighet.

Torill Steinfeld og Anniken Sandvik har begge analysert Herdis' forhold til moren med utgangspunkt i psykoanalytisk teori, som får Franziska til å fremstå som et ambivalent – truende og forlokkende – vesen, som Herdis må lære å ta avstand fra. Steinfeld (1982:52) viser at Franziska er knyttet til den blå brønnen, og dermed til forestillingen om en allmektig og fuktig *urmor* som truer med å drukne Herdis under dekke av å tilby henne varme og trygghet. Både Steinfeld og Sandvik tolker Herdis' blindtarmoperasjon i *Musikk fra en blå brønn* som et uttrykk for at Herdis føler seg som en del av morens kropp, og at hun fremdeles har til gode å bli født, eller altså operert ut av magen. Steinfeld (1982:56) hevder at løsrivelsesprosessen går i stå fordi Herdis setter seg selv i morens sted – det vil si i rollen som pasient – mens Sandvik (1983:80) legger vekt på at blindtarmen er et unnværlig organ, slik Herdis også er unnværlig for Franziska.

Disse tolkningene er både sterke og opplysende, men det hefter et visst ubehag ved selve perspektivet, som får Franziska til å fremstå som et lumsk vesen, som dessverre ikke er utlignet av en tilstrekkelig imponerende farsfigur. Steinfeld og Sandvik har rett i at Herdis trenger å etablere større avstand til Franziska, og at stefaren gir henne den støtten som faren ikke kan mobilisere, men Steinfeld synes selv å være ukomfortabel med det psykoanalytiske premisset om at «sterke» fedre for all del må redde

barna fra mødrene sine. I siste avsnitt argumenterer hun nemlig for at Nedreaas reviderer det hun kaller et patriarkalsk syn på kvinnen, ved å sørge for at Herdis ikke blir mor, men kunstner.

I *The Mother/Daughter Plot* gjør Marianne Hirsch oppmerksom på at moderskap og kunstnerisk kreativitet står i motsetning til hverandre i vestlig kanon. Hun retter særlig søkelys mot viktorianske romaner og psykoanalytiske teorier som knytter mødre til taushet og passivitet, og da i kontrast til det presumptivt mer ekspansive kunstnervirket. I denne sammenhengen tar Hirsch (1989:21) et av flere forbehold mot det psykoanalytiske teorigrunnlaget sitt, fordi det lar henne idealisere ideen om en symbiotisk relasjon mellom mor og barn, men uten å åpne for anerkjennelse, dialog og samarbeid i denne relasjonen. Hun konstaterer at psykoanalysens privilegering av barnets perspektiv, feminismens privilegering av datterens perspektiv og kulturens generelle privilegering av farsfigurer, svarer til hennes egen opplevelse av å kunne artikulere erfaringene sine som mor, uten dermed å kunne mobilisere genuin interesse for sin egen mors stemme:

Although as mothers we were eager to tell our stories, as daughters we could not fully listen to our mothers' stories. This inability, this tragic asymmetry between our own two voices, was so pervasive as to be extremely difficult to discuss. It revealed the depth and the extent of the 'matrophobia' that exists not only in the culture at large, but also within feminism, and within women who are mothers. (Hirsch 1989:26).

Denne betraktningen bygger riktignok på en førti år gammel anekdote, og mye har endret seg både i litteraturen, forskningen og samfunnet for øvrig. Tesen om kulturell matrofobi kaster likevel lys over de romanene jeg har kommentert i denne

artikkelen, og særlig over mødrene hos Nedreaas, som hver på sitt vis blir avskrevet, om ikke av døtrene, så av leserne.

Der moren i *Av måneskinn* herser med datteren fordi hun selv er offer for undertrykkelse, fremstår Franziska snarere som klanderverdig fordi hun er så full av overskudd. Hun har lik-som ingen unnskyldning for ikke å være *den perfekte mor*, og det ville vært en smal sak for henne å utvise større tålmodighet med Herdis; snakke ut med datteren om skilsmissten; bli hos henne under bybrannen; ta den tuberkuløse Julia med til landstedet, sånn som hun har lovet; spørre hvorfor Herdis ikke vil gå i barnehagen, respektere at hun ikke vil konfirmere seg, og ta seg tid til å spille brettspill med henne, sånn som Elias gjør (Nedreaas 1950:130; 222; 243, 1960:208 og 1971:190). Ingen kan bebreide Herdis at hun føler seg forsmådd av moren, men spørsmålet er om leseren gjør rett i å bebreide Franziska på datterens vegne.

En spesielt hjerteskjærende episode i *Musikk fra en blå brønn* utspiller seg på sykehuset etter Herdis' blindtarmoperasjon, i et kapittel som betegnende nok har tittelen «Utenlandsreise», og ikke for eksempel «Sykehusopphold». Selv om Herdis er omgitt av faren, stemoren, farmoren, tantene, venninnene og et oppbud av barnekjære leger og sykepleiere, lengter hun etter moren, som er på utenlandsreise sammen med Elias. Hun lurar på om moren er informert om at hun har vært syk, og spør yndlingstanten Rakel om Franziskas hjemkomst:

I ett nu var armene til tante Rakel omkring henne, en Rakel som lo og gråt og var så vakker at det var synd og skam.

– Lengter du sånn, du Herdisbarnet vårt!

Herdis sukket til bunns, pusten skalv. Den mørke stemmen til Rakel sang så dempet og mykt inn mot henne.

– Men tenk på din mor, Herdis. Kanskje *hun* trengte å kjenne

seg – ja, haha – født på ny. Det hender at man kan få den følelsen om man reiser bort litt. Bort fra alt som – som sliter på en. Du unner henne da det, Herdis?

Herdis pustet tungt, hun svelgjet [sic] og bet seg i leppen.

– Jeg tenker jo på min mor. Jeg tenker nesten ikke på noe annet. Men – men det er fordi jeg vil være glad. Det er ikke noe annet jeg vil.

– Herregud – være glad? Det er jo ikke noe annet vi vil, noen hver av oss. – Din mor også. En utenlandsreise ser du –

– Jeg og skal på utenlandsreise! Herdis hadde reist seg, opplivet over at samtalen nå syntes å kunne ledes over i andre spor. (Nedreaas 1960:203).

I neste øyeblikk mottar Herdis et telegram fra Franziska, som skriver at hun lengter etter henne, og vil ta fatt på hjemreisen om en ukes tid: «...MIN EGEN HERDIS/LENGES SÅ VOLD-SOMT ETTER DEG/HAR HATT EN VIDUNDERLIG REISE/DU MÅ BLI FORT FRISK/REISER HJEMOVER I NESTE UKE/TUSEN KYSS DIN MOR HILSEN ELIAS.» (Nedreaas 1960:203). Selv om Rakel minner om at det er vanskelig å reise i krigstid, blir Herdis forståelig nok skuffet idet det går opp for henne at moren ikke vil avbryte reisen for å komme hjem. Denne scenen kan også illustrere Nedreaas' særegne evne til å skape identifikasjon med protagonistene sine, da leseren umiddelbart adopterer Herdis' skuffelse, som i våre øyne impliserer en kritikk av Franziska. Det siste blir særlig tydelig hos Åsfrid Svensen (2007:90), som omtaler Franziskas prioritering som et *svik*, og hevder at kjærlighetserklæringene hennes er lite overbevisende.

Samtidig er det verdt å legge merke til at Rakels perspektiv på søsteren er preget av innlevelse og sjenerøsitet, mens Herdis' perspektiv er styrt av et voldsomt begjær etter oppmerksomhet. Det siste er selvfølgelig barnets privilegium,

men når det kommer til stykket, har Rakel rett i at Herdis er godt ivaretatt av familiemedlemmer og andre omsorgspersoner: «'Og nå skal du huske på, at det er mange, mange som er glad i deg.' Mange, mange. Hun prøvde å kjenne etter om hun var glad for det. Men hun kjente bare savnet av den ene.» (Nedreaas 1960:204). Rakel følger opp med å minne Herdis om at hun er i ferd med å bli voksen, til protester fra Herdis, som frykter at samtalen skal spore inn på temaet menstruasjon. Rakels replikker tyder imidlertid på at hun også ville forklare niesen at voksne folk har ansvar for å ta hensyn til flere enn seg selv. Når Rakel snakker til Herdis' døve ører om å unne Franziska en kjærlighetsreise, er det opp til leseren å lytte, og vurdere om vi virkelig kan kreve like mye av Franziska som Herdis forståelig nok gjør.

Det er ikke bare meg som oppfatter Herdis som et krevende barn; det samme gjorde Nedreaas, som beklaget seg over at Herdis påkalte seg oppmerksomhet på bekostning av det tidsbildet hun ønsket å tegne: «[...] det der jobbemiljøet under første verdenskrig. Det er det viktigste, det er meget viktigere enn Herdis og hennes jålerier.» (Nedreaas 1974:4). Med umiskjennelig skadefryd informerte hun tidsskriftet *Samtiden* om at Herdis kommer til å ta livet av seg, i et siste bind som viste seg å utebli: «Men Herdis går i brønnen. Det skal ende med det. Det vet ikke hun, men det vet leseren.» (Nedreaas 1979:25). Denne «dødsdommen» har trolig rettet søkelys mot destruktive tendenser hos Herdis, som i sin tur påkaller seg forklaring og spekulasjoner om skyld. Og da står Franziska lagelig til for hugg, forbundet som hun er med den skjebnesvangre brønnen, jamfør Torill Steinfelds symbolorienterte lesning. I en viss forstand har Nedreaas *framet* Franziska for uforsettlig drap, ved å sette ut det foruroligende ryktet om at Herdis har grunner til å drukne seg i brønnen.

Irene Iversen er imidlertid enig med Steinfeld (1972:60) i at Herdis trolig vil unnslippe brønnen ved å bli forfatter og skrive trilogien om seg selv:

Påstanden om at leseren vet at Herdis 'går i brønnen' er ganske oppsiktsvekkende. Den stemmer nemlig ikke, og det må Torborg Nedreaas ha visst. Både leserne og kritikerne har nesten konsekvent lest verket som en kvinnelig lærings- og utviklingshistorie som naturlig ville ende godt. (Iversen 1990:118).

Iversen konstaterer at lesere flest har forstått trilogien om Herdis som et selvportrett fra Nedreaas' hånd, noe verket gir rik anledning til å gjøre.¹¹ Selv mener jeg at Iversen har rett i at romanteksten gir Herdis svært så gode ods, men resepsjonen ser likevel ut til å ta høyde for dødsdommen, ved å overdrive Franziskas synder og Herdis' korresponderende traumer. Når Franziska er spesielt utsatt for moralsk kritikk, skyldes det delvis at hun *er* en ambivalent person i trilogien, og delvis at hun er underlagt det tolkningsparadigmet som er forbundet med litterære døtres frigjøringsfortellinger. Selv er Franziska for utadvendt og livsglad for dette paradigmet, som i liten grad gir rom for mødrenes utfoldelse som noe annet enn omsorgspersoner. I fri dressur truer dette leseprismet med å gjøre leserne til moralister av Marianne Ramm kaliber, med den forskjellen at det er mødrene og ikke døtrene som pålegges taushet og passivitet.

Vanskelige mor–leser-forhold

Mødrene i den norske romantradisjonen fra *Amtmandens Døtre* er besværlige, både for døtrene og leserne, og Nedreaas' forfatterskap reiser spørsmålet om hvorfor det er sånn. Lest i lys

av andre sentrale verk i den samme tradisjonen aktualiserer *Av måneskinn* og trilogien om Herdis både sosiale, psykologiske og sjangermessige forklaringer på de litterære mødrenes vanskebner. Når mødrene hos Nedreaas har så stort forklaringspotensial, henger det sammen med at de er så forskjellige: På den ene siden finner vi en utpint og rasende kjerring i *Av måneskinn*, og på den andre siden opptrer en av de mest glamorøse mødrene i norsk litteratur i trilogien om Herdis. Og i kulissene spøker den passiv-aggressive amtmannsfruen Marianne Ramm som en typisk eksponent for en kvinnerolle som beror på selvfornektelse.

Av måneskinn peker med nesten overtydelige markører på økonomisk utbytting og sosial kontroll som årsaker til arbeidermødrenes misère, og disse problemene svekker samtidig protagonistsens mor, både som motstander og rollemodell for datteren. I hennes fravær får imidlertid fru Ramms abstrakte tilstedeværelse desto større betydning, gjennom det budet om taushet som hun formulerer i *Amtmandens Døtre*. Inspirert av Grethe Fatima Syéd og Christine Hamm (2016) har jeg hevdet at protagonistsens fortellerhandling impliserer et opprør mot fru Ramms læresetninger. Denne hypotesen beror på at *Av måneskinn* går i en intertekstuell dialog med Colletts roman, som kommer til syne i form av personer, episoder og tema som Nedreaas «proletariserer» i sin roman. Gjennom denne dialogen gjør Colletts mor–datter-plott seg gjeldende i bakgrunnen for kjærlighetshistorien i *Av måneskinn*, som en forklaring på protagonistsens selvsaboterende taushet i møte med Johannes. Samtidig markerer Nedreaas at fornuftsekteskapet kan fremstå som et vel så stort problem for arbeiderklassemenn som Johannes tidlig på 1900-tallet, som det gjorde for Colletts amtmannsdøtre hundre år tidligere.

Jeg har hevdet at Franziska Hauge representerer en utfordring til det tolkningsparadigmet som er knyttet til døtrenes frigjøringsfortellinger, siden hun selv er så fri og karismatisk. Mens en veritabel gullrekke av litterære heltinner både før og etter Herdis har hevdet seg på bekostning av mødrene sine, står Herdis i fare for å bli overstrålt av Franziska. Leserne har imidlertid insistert på at Herdis *skal* være hovedpersonen, ikke bare i trilogien, men også i morens liv. Med en viss rett har man hevdet at Franziska er en selvopptatt og uoppmerksom mor, i vendinger jeg har forbundet med et tolkningsparadigme som mistenkeliggjør mødrenes selvutfoldelse. Kritikken har en viss støtte i verket, som skildrer Herdis' lengsel etter moren, men Nedreaas inviterer oss også til å betrakte Franziska som noe mer enn en kilde til omsorg og skuffelser. Dermed kan leseren sympatisere med Herdis, uten til enhver tid å omsette skuffelsene hennes i kritikk av Franziska, i utakt med de normene som vanligvis ligger til grunn for døtrenes frigjøringsfortellinger.

Noter

- 1 Denne antagelsen ligger til grunn for kapittelet «Moren» i *Det annet kjønn* (kapittel 6 i andre del av andre bok), der Beauvoir gir utdrag fra skjønnlitteratur og sakprosa samme status som eksempler på at forholdet mellom mødre og døtre pleier å være konfliktfylt.
- 2 Hirsch (1989:10).
- 3 Se for eksempel Åsfrid Svensen (2007) og Toril Moi (2020).
- 4 Heretter forkortes tittelen, til *Av måneskinn*.
- 5 De mange påminnelsene om at morens misere må forstås i et klasseperspektiv kan faktisk virke i overkant pedagogiske i denne romanen, jamfør passasjer som denne: «Hva min mor avslørte av vår klasses uvitenhet, den som er presset på oss, den vi med makt er blitt holdt nede i [...]».
- 6 «Titelen 'Amtmandens Døtre' får denne Fortælling nu engang beholde, men den kunde måske mere betegnende omsættes til 'Et Lands Døtre'.» (Collett 1879:IV).
- 7 Skram forholder seg i første rekke til stendersamfunnet i *Sjur Gabriel*, men de samfunnsproblemene hun tematiserer er i stor grad videreført i klassesamfunnet, noe som også er antydnet i påfølgende bind av *Hellemysfolket*.
- 8 I norsk sammenheng har Christine Hamm (2010 og 2013) undersøkt mødrenes perspektiver i flere romanforfatterskap, og da særlig i Sigrid Undsets romaner.
- 9 Hamm argumenterer for at Nedreaas gjør opp med forestillingen om «den falne arbeiderkvinnen», som hun særlig forbinder med Christian Krohg og Alexander Kiellands forfatterskap.
- 10 Se for eksempel Svensen (2007:93) og Syéd (2019:210).
- 11 I Laila Aases (1999:128) optikk har tendensen til å identifisere Herdis med Nedreaas fått verket til å fremstå som lysere og mer optimistisk enn det strengt tatt er. De destruktive trekkene hun finner hos Herdis er imidlertid tettere forbundet med nysgjerrighet enn med resignasjon, og jeg kan derfor ikke se at de støtter selvmordshypotesen.

Litteratur

- Aase, Laila. (1999). *Veier til verket: Om Musikk fra en blå brønn av Torborg Nedreaas*. Oslo: Gyldendal.
- Beauvoir, Simone de. (2000). *Det annet kjønn*. Overs. Bente Christensen. Oslo: De norske bokklubbene.
- Collett, Camilla. (1855a). *Amtmandens Døttre: En Fortelling. Første Deel*. Christiania: Johan Dahl.
- Collett, Camilla. (1855b). *Amtmandens Døttre: En Fortelling. Anden Deel*. Christiania: Johan Dahl.
- Collett, Camilla. (1879). Forord til *Amtmandens Døttre: Første del*. Kristiania: Cammermeyer.
- Hamm, Christine. (2010). «Alenemorens iscenesettelser i Sigrid Undsets *Ida Elisabeth* (1936), Cecilie Løveids *Sug* (1979) og Anne Oterholms *Etter kaffen* (2002)». *Edda* (3), s. 288–302.
- Hamm, Christine. (2013). *Foreldre i det moderne: Sigrid Undsets forfatterskap og moderskapets grammatikk*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Hamm, Christine. (2016). «Arbeiderkvinnens destruktive seksualitet? Moralsk perfektjonisme i Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting*». I: Agrell, Beata et al. (red.). *Inte kan jag berättat alla's historia?: Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur*. Göteborg: Lir.skrifter.
- Hirsch, Marianne. (1989). *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington og Indianapolis: Indiana UP.
- Hjorth, Vigdis. (2016). *Arv og miljø*. Oslo: Cappelen Damm.
- Hjorth, Vigdis. (2020). *Er mor død*. Oslo: Cappelen Damm.
- Iversen, Irene. (1990). «Går Herdis i brønnen? Torborg Nedreaas (1906–1987)» I: Engelstad, Irene et al. (red.) *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind 3 1940–1980*. Oslo: Pax.
- Iversen, Irene. (2003). «Torborg Nedreaas' stemmer» I: Liestøl, Gunnar et al. (red.). *Mellom mediene: Helge Rønning 60 år*. Oslo: Unipub.
- Langås, Unni. (2013). «Den ukjente kvinnens melodrama. Torborg Nedreaas' film noir-inspirerte roman *Av måneskinn gror det ingenting*». *Riss* (2), s. 123–131.
- Moi, Toril. (2020). «Kjærlighetstortur» i *Morgenbladet* 31.06.2020,

- Nedreaas, Torborg. (1947). *Av måneskinn gror det ingenting*. Oslo: Aschehoug.
- Nedreaas, Torborg. (1950). *Trylleglasset*. Oslo: Aschehoug.
- Nedreaas, Torborg. (1960). *Musikk fra en blå brønn*. Oslo: Aschehoug.
- Nedreaas, Torborg, Helge Rønning og Halldis Moren Vesaas. (1979). «To ting har man ikke lov til å være: kjedelig eller sentimental». *Samtiden* (3) 88, s. 19–26.
- Nedreaas, Torborg. (1971). *Ved neste nymåne*. Oslo: Aschehoug.
- Nedreaas, Torborg og Johan Fredrik Grøgaard. (1974). «Samtale med Torborg Nedreaas». *Vinduet* (4) 28, s. 4–13.
- Nilsen, Tove. (2010). *Nede i himmelen*. Oslo: Oktober.
- Sandel, Cora. (1926). *Alberte og Jakob*. Oslo: Gyldendal.
- Sandvik, Anniken. (1983). «Jeg er meg – men hvem er jeg? Om Torborg Nedreaas' Herdis-bøker». I: Gjernes, Erna V. et al. (red.). *Hvem eier drømmen din? Artikler om kvinnebevissthet og sosial forandring i nyere litteratur*. Oslo: Novus.
- Skram, Amalie. (1905). *Samlede værker. Anden del*. København og Kristiania: Gyldendalske Boghandel.
- Steinfeld, Torill. (1982). «'Så møtte piken en snill heks.' Kvinneligheten som tematisk størrelse i Torborg Nedreaas' roman *Musikk fra en blå brønn*». *Vinduet* (2) 36, s. 50–60.
- Svensen, Åsfrid. (2007). *De ti sannheter. Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Syéd, Grethe Fatima. (2016). «Reflektert realisme – Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting* og Tomas Espedals selvfiksjon». *Edda* (1), s. 17–33.
- Syéd, Grethe Fatima. (2019). *En sommer med Nedreaas*. Oslo: Solum Bokvennen.
- Undset, Sigrid. (1920). *Kransen*. Kristiania: Aschehoug og Co.
- Wassmo, Herbjørg. (1981). *Huset med den blinde glassveranda*. Oslo: Gyldendal.
- Wassmo, Herbjørg. (1983). *Det stumme rommet*. Oslo: Gyldendal.
- Wassmo, Herbjørg. (1986). *Hudløs himmel*. Oslo: Gyldendal.