

De varme hendene

Betraktninger over den politiske kunstens (u)mulighet

Kari Jegerstedt og Sofie Marhaug

*... hender som griper rundt skaftet på en murskje,
eller kvinnehender som stiller med et barn. Det er
akkurat som både hjernen og hjertet avspeiler seg i
hendene til folk [...] Uten hendene var hjernene ikke
noe verdt, det veit jeg iallfall.¹*

Mottagelsen og ettertidens behandling av den NATO-kritiske dystopien *De varme hendene* (1952) illustrerer på eksemplarisk vis Nedreaas' uttalte frykt for at den engasjerte kunsten blir så dårlig at den «mister appell» (Kastborg 1976 [1966]:112). Boka regnes som hennes mest eksplisitt politiske roman og er, med noen få unntak, den av hennes tekster som har fått mest negativ omtale: Karakterene er ikke troverdige; hendelsene er usannsynlige; den er for enkel og for lang; alt er svart/hvitt; den er et kampskrift og ikke en litterær tekst.² Siden romanen

har blitt tillagt liten litterær verdi, har den blitt møtt med begrenset interesse fra forskere eller andre som har befattet seg med Nedreaas sitt forfatterskap. I for eksempel Åsfrid Svensens klassiske studie *De ti sannheter* (2007), der de fleste fiksjonstekstene til Nedreaas omhandles, er *De varme hendene* den eneste av Nedreaas sine romaner som ikke blir omtalt i kapitlet viet nettopp romanene. Den nevnes bare kort i et historisk oversiktskapittel, der det ganske enkelt heter «at skrivetempoet og det sterke følelsesengasjementet har svekket den litterære kvaliteten. I lange partier flyter den ut og mangler stramhet og dermed slagkraft» (2007:229). Den siste store studien av Nedreaas sitt forfatterskap, Grethe Fatima Syéds *En sommer med Nedreaas* (2019), går heller ikke inn på *De varme hendene*, men nøyer seg med å gjenta den etter hvert gjengse forestillingen om at den er «Nedreaas' mest direkte politiske bok» og den «de fleste mener er hennes klart dårligste» (2019:253).

Ifølge Nedreaas selv, derimot, er *De varme hendene* hennes viktigste bok, «den av mine bøker som mest angår andre mennesker» (Grøgaard 1976 [1974]:93). I forordet til 1974-utgaven innrømmer hun riktignok at «tidsfaktoren kom til å spille en større rolle for meg, enn de krav til litterær og stilmessig avslipping, som jeg ellers har kjent som en selvfølge. De kritikerne som har påpekt at boka hadde fått et preg av hastverk, må derfor til en viss grad gis rett» (Nedreaas 1982 [1974]:7). Likevel ga hun den ut på nytt i tilnærmet uforandret utgave, som et innlegg i kampen mot USAs krigføring i Vietnam og mot norsk medlemskap i EF. I stedet for å forandre på romanen, setter hun sin lit til en ny generasjon lesere: «Det er i en levende tro på denne nye generasjon og en tro på at *det nytter*, jeg på ny har sendt ut *De varme hendene*» (10). Hva er det så med denne romanen, som ifølge Nedreaas «handler i det vesentlige om impotens – om maktesløshet i det store og hele» (10), som skulle kunne

fenge en ny generasjon lesere, ettersom den fremdeles var preget av hastverk, ja til og med ytterligere hastverk, siden det hastet så mye å få den utgitt på nytt at hun ikke hadde tid til å bearbeide de stilistiske svakhetene hun selv påpeker?

I det følgende skal vi argumentere for at romanens form og ulike stilistiske valg slett ikke bare er et resultat av hastverk, men at de peker på et reelt politisk-estetisk problem som også behandles tematisk i romanen, både på handlingsnivået og på det metafiktive nivået. Diskusjonen om kvalitet må ses i sammenheng med hvordan romanen selv tematiserer sine egne mulighetsbetingelser. I den grad romanen handler «i det vesentlige» om impotens og maktesløshet, gjelder nemlig ikke dette problemet bare for romanpersonene. Det angår også, som romanen gjentatte ganger tar opp, skriftens og kunstens mulighet for politisk intervensjon mer generelt. Til en viss grad handler *De varme hendene* om umuligheten av å kunne skrive den type roman som den politiske situasjonen krever. Dette er et problem som berører etterkrigstiden spesielt, men det reiser også spørsmål ved litteraturens og kunstens politiske potensial på et mer grunnleggende nivå. I denne forbindelsen distanserer også romanen seg nokså bevisst fra den psykologisk-realistiske genren de fleste leserne bedømmer den ut fra, og leker seg snarere med en rekke allegoriske trekk. Som vi skal se, har disse stor betydning for hvordan det politiske utspiller seg i teksten.

Kunst og politikk

Handlingen i romanen er lagt til Oslo i en tenkt nær framtid. Norge er blitt medlem av A-pakten, og beredskapslovene henger som en trussel over all radikal politisk virksomhet. Amerikanske militære er synlige i bybildet, og en tidligere general for de

tyske okkupasjonsmaktene i Nord-Norge, Rendulic, skal igjen til Norge, men nå som utsending for den nye vestlige militæralliansen mot Sovjetunionen. Bare noen få politisk og sosialt utstøtte kommunister yter motstand. Ellers råder en klam konsensus om at man bør ha så lite som overhodet mulig med politikk å gjøre. I denne situasjonen følger vi den alkoholiserste journalisten og tidligere motstands mannen Magne Bergs vei mot politisk oppvåkning. Det økende ubehaget i møte med dobbeltmoralen i regjeringsorganet Avis, som han skriver for, fører til slutt til at han sier opp og finner seg en jobb på en fabrikk. Han skiller seg fra sin småborgerlige kone Solveig og finner kjærligheten på nytt i den unge arbeiderklassejenta Alvild. På bokas siste side leder han arbeidskameratene i allsang på vei mot et begynnende arbeideropprør – mot A-pakten, mot beredskapslovene, mot politivold, sensur og undertrykking.

I et foredrag på Litteraturhuset i Bergen under Nedreaasdagene i 2018, understreket Irene Iversen at Nedreaas satte hele sitt ry som forfatter på spill med denne romanen. Den har en klar kommunistisk slagside, noe som var svært vågalt i de norske 50-åra preget av Einar Gerhardsens berømmelige Kråkerøytale³ og av en utbredt mccarthyisme mer generelt. Mest problematisk er det imidlertid at boka bryter med det som kjennetegner de litterære kvalitetene ved Nedreaas' øvrige forfatterskap: sanseligheten, den fintfølede skildringen av menneskesinn, bybilde og så videre. Denne tilbakevendende diskusjonen om det problematiske forholdet mellom det politiske og det litterære aspektet i *De varme hendene* gjenspeiler en nokså utbredt forståelse av forholdet mellom kunst og politikk.

Grovt sett kan vi dele forståelsen av dette forholdet i en «positiv» og en «negativ» utgave. Den negative går i hovedsak ut på at i den grad kunsten er eksplisitt politisk – med tanke på innholdet og/eller budskapet – så forringes gjerne de

kunstneriske kvalitetene: Innholdet får forrang over formen; kunsten blir mindre fri; den frie tanken, og med den tingen-i-seg selv, drukner i politisk ensretting og belæring. Dette er et syn også Nedreaas selv gir uttrykk for: «Det tragiske er at det meste engasjert kunst blir dårlig. [...] Det er vanskelig å smelte et moralpolitisk syn inn i fullverdig kunstnerisk form» (Kastborg 1976 [1966]:112). I den grad eksplisitt politisk kunst blir omtalt som vellykket ifølge dette synet, er det som oftest i de tilfellene der den evner å gå ut over det rent politiske innholdet og bli noe «mer», noe «annet».

Den positive forestillingen om forholdet mellom kunst og politikk er beslektet med den første. Den går i all hovedsak ut på at det nettopp er når kunsten *ikke* er eksplisitt politisk, men mest mulig kunst-i-seg-selv, at den også kan fungere politisk – i den radikale betydningen av ordet: politikk som gjennomgripende endring, skapelsen av noe nytt. Det kan være en radikalt ny måte å erfare verden på, eller en omkalfatring av egne ønsker og begjær.⁴ I disse mer positive ordelagene er det alltid arbeidet med den estetiske og litterære formen, og ikke innholdet i seg selv, som trekkes fram.

Når *De varme hendene* gjerne blir omtalt som Nedreaas' mest politiske roman, er det ikke i denne siste «positive» betydningen. Tvert imot: Samtidig som romanen kalles politisk på grunn av dens tematikk, merkes den som programmatisk, propagandistisk, forenklende, lite vellykket som kunst, ja rett og slett dårlig. Vi finner et godt eksempel på dette i den hittil mest inngående analysen av *De varme hendene*: Inger Jahrs studie *Samfunnskritikk og moralisering* fra 1997. Her er det nettopp forholdet mellom politikk og litterær kvalitet som diskuteres. For å belyse dette forholdet sammenligner Jahr person- og miljøskildringene i *De varme hendene* med *Av måneskinn gror det ingenting* og *Trylleglasset*. Konklusjonen er at *De varme*

hendene ikke bare er mindre vellykket litterært sett, den er også en svakere *samfunnskritisk* tekst enn de to andre, siden den, i motsetning til de andre, ikke tematiserer den gjensidige påvirkningen mellom individ og samfunn, men er *moraliserende*. I *De varme hendene* har nemlig personenes «indre» kvaliteter, det vil si moral, større betydning for deres politiske standpunkter enn deres erfaringer og samfunnsbakgrunn i vid forstand. Slik oppsummerer Jahr at «[d]en direkte kritikken av den politiske og sosiale virkeligheten kan være svært krass, men fordi den blir reist av idealiserte personer, blir også kritikken individualistisk og ikke samfunnsrettet» (Jahr 1997:103).

Fra realisme til allegori

Det er ikke vanskelig å være enig med de kritikerne som trekker fram at *De varme hendene* har preg av svart-hvitt tenkning, og at de fleste personene som skildres er nokså statiske, noe som selvsagt ikke er det man forventer av en vellykket psykologisk-realistisk roman, der personenes kompleksitet og psykologiske utvikling gjerne står sentralt. Spørsmålet er bare om det er hensiktsmessig å lese romanen som om den faktisk er en undersøkelse av de gjensidige påvirkningene mellom individ og samfunn innenfor en psykologisk-realistisk tradisjon. Ikke bare er det vanskelig å finne en slik vekselvirkning på romanens handlingsnivå, på det metafiktive nivået kan teksten også sies å stå i direkte motsetning til en psykologisk lesning.

Romanens forsofne, men talentfulle forfatterskikkelse Gusta Hval, en god venn av Magne Berg og en av tekstens hovedpersoner, er viktig i denne forbindelsen. I den grad hun kan sies å målbære romanens egne refleksjoner over mulighetene for å kunne skrive en politisk sann og slagkraftig roman – en

roman som går til kjernen av sin tids problemer – tegner det seg en *skriftens* problemstilling i *De varme hendene* som går ut over det rent psykologisk-realistiske. I Gustas utlegning av hva hun helst vil bruke skriften til, er det nemlig ikke det psykologiske som er viktig. Tvert imot: Å legge vekt på det psykologiske vil bare dekke bare over og individualisere det som er selve kjernen i problemet, den politiske situasjonen selv:

Nei! Hvis jeg [Gusta Hval] skulle ha skrevet noen bok i dag, min venn. *Hvis* jeg skulle ha skrevet noen bok! Hun gjorde en bevegelse som om hun stakk en kårde i magen på ham.

Da skulle jeg ha støtt mitt sverd tvers gjennom den giftige byllen som er vår virkelighet i dag. Gått rak på sak! – Jorden gynger under oss, var det en av våre radikale lyrikere som sa i den der litteraturdebatten. Ja. Og så skriver vi om hvor sjøsyke vi er, beskriver alle stadier av kvalmen – men er dødelig redd for å røre ved den helvetes maskinen som får jorden til å gyngre under oss.

Hun gikk knurrende noen skritt igjen, med krum hals og hendene i siden.

Mmmm! Vi har lov til å skrive om angsten. Angsten, angsten, angsten! Men hvis vi prøver å sette tingene på plass og fortelle hvor angsten kommer fra, da er fanden løs! Vi har lov å være redd mørket, skygger og spøkelser med og uten rim i enden – men Gud nåde den som ville komme og sette mellom to permer at nå lukter det svidd av A-pakten, og si at den er ikke noen skygge og ikke noe spøkelse, men at der! der! DER! – sitter den og hvis vi ikke nå snart kan få somlet oss sammen og få vridd hue om på den, da smeller det! (Nedreaas 1982 [1952]:62)⁵

Det er ganske klart at det ikke er samfunnets virkninger på individet som er det foretrukne temaet i den situasjonen Gusta Hval befinner seg i. Nei, *hvis* hun skulle skrive en roman, skulle den handle om *tingen selv*; den skulle handle om det stedet angsten kommer fra, ikke om angsten og virkningen av den, men om kjernen i den politiske situasjonen som skaper angsten. Og romanen skulle ikke bare handle om den politiske kjernen, den skulle *spidde* den, *vri hue om på den*.

Men er det gitt at det er en slik roman *De varme hendene* prøver å være? En roman som spidder den politiske situasjonen vi befinner oss i? Nedreaas har selv sagt at Gusta Hval har mye av henne selv i seg,⁶ og det virker rimelig å lese Gusta Hvals utlegninger på dette punktet som et ledd i det litteraturviteren Ross Chambers kaller teksters «selv-situering». Begrepet «selv-situering» betegner måten alle tekster skriver inn sin «leselighet» på – det vil si, en slags anvisning for hvordan teksten vil og ikke vil leses. En slik selv-situering finner gjerne sted gjennom en såkalt *mise en abyme*, argumenterer Chambers, som er et slags speil, eller en historie i historien, der teksten reflekterer seg selv (1984:33). Hvis vi tenker oss at Gusta Hvals beskrivelse av romanen hun gjerne skulle ha skrevet, fungerer som et speilbilde på den ideelle romanen i den politiske situasjonen som også *De varme hendene* befinner seg i, så fungerer denne beskrivelsen som et negativt speilbilde. Det er nemlig umulig for Gusta Hval å skrive en slik roman som kunne ha forandret hele den politiske situasjonen ved å ta knekken på den:

Men hvorfor i all videste verden skriver du ikke en slik bok da!

Hånden hennes dalte. Langsomt mistet hun ansiktet der hun sto og stirret på ham. De to svarte stupene som var øynene hennes løste seg plutselig opp i en mørk tåke, tårene styrtet ut

og datt rett ned. Hun bare blunket og gjorde ikke noe forsøk på å viske dem vekk. (...) Ja, hvorfor iallverden skriver jeg ikke om det som opptar meg dag og natt – ville ikke det være naturlig? Hun tok et drag til bunn og blåste røyken langsomt ut. Jeg kan ikke. Gode Gud, jeg kan ikke, hvisket hun. (...) Gusta snufset dypt og fortrøstningsfullt. Den store alminnelige potens. Det er noe naturstridig – noe sjukt! ved hele vår tid. (63)

Denne metafiktive tematiseringen av (u)muligheten av å skrive en slagkraftig politisk roman plasserer også *De varme hendene* selv, som et litterært prosjekt, i en helt spesifikk politisk situasjon. Man kan derfor spørre seg om ikke *De varme hendene* handler om *vanskelighetene* ved å skrive en skjellsettende, politisk roman, som å prøve være en slik roman selv. Romanens «selv-situering» dramatiserer på denne måten tekstens gjennomgående tematisering av impotens, en impotens som ikke bare hemmer romanpersonenes evne til å gjøre noe med den politiske situasjonen de befinner seg i, men også betegner skriften selv. De to siste setningene er avgjørende her, fordi de viser til det som er romanens hovedtema: (im)potensens forhold til tid. Gusta Hval repeterer her det romanen ved flere anledninger påpeker er en utbredt, men lammende ideologi, nemlig forestillingen om at det er selve tiden, «vår tid», det er noe galt med, og ikke menneskets evne til å «gå inn i sin tid» og handle.

Hvis romanen kan sies å ha et budskap, så er det at det er impotensen som er problemet, og ikke tiden. Det er også nettopp dette romanens hovedperson Magne Berg er nødt til å forstå og finne en løsning på. Problemkomplekset trer fram for ham i en feberfantasi allerede tidlig i teksten der han fabulerer: «Jeg er Tiden. Og Tiden er syk» (42). Men, innser han i en plutselig åpenbaring, det er nettopp det den ikke er:

det er forbannet løgn og sludder, for tiden er universell og det er ikke universet som er sykt. Det er vi som er feige, og en unnskyldning må vi ha. Og så later vi som om tiden er en sjelé-aktig masse vi ikke kan rå med, og ikke et dundrende konkret stadium av klassekampen. (42)

Det skal imidlertid gå lang tid før Magne Berg greier å forholde seg til denne innsikten, både politisk og på det mer personlige plan. På vei mot denne innsikten møter han både «hindre» – i første rekke kona Solveig og arbeidsgiveren og vennen Inge Røed – og ulike «hjelpere», som de idealiserte skikkelsene kommunisten Ansgar Vildmo og den unge arbeideren Anders. Slik sett minner romanen lite om en sosialrealistisk roman og langt mer om en tekst som leker seg svært bevisst med den allegoriske genren. Den innledende, profetiske feberfantasia ligner til forveksling den klassiske allegoriens innledende «drømmevisjon», og navngivingen av de ulike personene har klart allegoriske trekk: «Inge Røed» er for eksempel 'ingen rød'; «Gusta Hval» er den gustne, forlatte kampplassen; «Ingvald», Inges deprimerte, nihilistiske sønn, tar ingen valg; den idealiserte, men utstøtte helteskikkelsen «Ansgar Vildmo», mo alene i sin sterke overbevisning, kroppsliggjør tekstens stadige oppfordring til å ta 'ansvar'. I tillegg følger plotkonstruksjonen, der Magne Berg går fra å være den fortapte ene – mangel – til å bli del av et større kollektiv – mange – en klassisk allegorisk dannelsesreise der helten beveger seg mot stadig høyere innsikt.

Spørsmålet som ligger til grunn for og strukturerer *De varme hendene* som allegori, er ikke hvordan samfunnsstrukturen virker inn på enkeltmennesket og former det, men snarere hvilke muligheter enkeltmennesket har for å *bryte ut* av den lammende konsensusen som opprettholder og viderefører de destruktive

maktstrukturene i samfunnet. Den allegoriske genren er faktisk nokså instruktiv her, siden allegorien tradisjonelt sett er utpreget didaktisk og har som mål å lede hovedpersonen, og leseren fram til ny erkjennelse: Allegorien er belærende og skal vise vei fra dårlige til gode valg. Dantes *Den guddommelige komedie* (1321) og John Bunyans *The Pilgrim's Progress* (1678), der det kristne budskapet legger rammen for tekstens sannhet, er vel de mest kjente foreleggene i så måte. I så fall kan *De varme hendenes* lek med den allegoriske genren også forklare hvorfor romanen framstår som «moraliserende» og «idealisert» for den sosial-realistisk innstilte leseren. Men som litteraturviteren Maureen Quilligan argumenterer, skal ikke allegorier nødvendigvis leses fra det bokstavelige til det figurlige nivået, som om alle ting går opp i en «høyere mening», en allerede gitt sannhet som gir fortolkningsnøkkelen til alle enkeltelementene i teksten. Tvert imot: En allegori er først og fremst en *bokstaveliggjøring* – en omskriving av et meningsinnhold til ord, bokstav for bokstav. Den går med andre ord ikke fra det bokstavelige til det figurlige, men fra det figurlige til det bokstavelige. Og den klassiske allegoriens slutt er slett ikke absolutt og lukket, men grunnleggende åpen og peker mot en ukjent fremtid (Quilligan 1979).

Funksjonen til navnet Magne er illustrerende for den bokstaveliggjøringen av et meningsinnhold Quilligan mener at en allegori er. Navnet er dannet fra de norrøne *magn* og *megin* som betyr «makt» og «styrke». På det figurlige nivået sier det altså noe om det politiske potensialet som hovedpersonen er ment å symbolisere ved tekstens slutt. På bokstavnivået gir imidlertid «Magne» assosiasjoner til en kvalitativ forskjell mellom «mangel» og «mange». Det er nettopp denne forskjellen som skal bli romanens bevegelse: Romanens handling, og hovedpersonens utvikling, går fra mangel til mange, fra lamelse og manglende evne til politisk handling, til dannelsen av

et nytt kollektiv med nye, og åpne, mulighetsrom. Når Magne på bokas siste side forlater arbeidsplassen som del av et større arbeiderkollektiv på vei ut i streik, er dette ikke sluttpunktet i en politisk pamflett, men en åpning mot en ny, alternativ framtid som vi ikke kjenner utfallet av. Slik framstår romanen langt mer undersøkende enn det den har fått anerkjennelse for. Den proklamerer ikke et ferdigspikret politisk program, men reiser spørsmål om hva det er som skal til for å kunne mobilisere politisk – som et kollektiv.

Hvis en slik bokstaveliggjøring av figurlige meningsinnhold skal kunne virke politisk, må man imidlertid ha et samfunn som faktisk *tror* på ordet og på dets kraft – både til å forklare ting og til å endre på ting (Quilligan 1979). Gjorde man det i Norge på 1950-tallet? Eller er romanens negative selv-situering, som hevder umuligheten av å skrive en roman som kan spidde virkeligheten, uttrykk for en tvil, eventuelt også en formmessig tematisering over hvordan sannheten er tapt, og hvordan språket er redusert til billige troper («vår tid er syk») som kun fungerer som forenklende og tilslørende politisk retorikk? Når Magne filosoferer over ungdommens apati mot slutten av romanen, er det nettopp den manglende tiltroen til språket han trekker fram: «[V]i har stokket alle begreper om menneskelig moral og byttet om navnene på tingene. De tror oss ikke lenger!» (408). Den anti-imperialistiske politiske aktivismen som vokste fram i Norge på 70-tallet, og som skilte seg fra den formen for nihilisme som blant annet Inges sønn Ingvald representerer i romanen, kan være en av grunnene til at Nedreaas trodde at nyttgivelsen i 1974 ville bli møtt med et helt annet blikk. Og selv om nyttgivelsen ikke førte til en rehabilitering av romanen i Nedreaas-resepsjonen, er det ting som tyder på at hun hadde rett. Når Jan Carlsen skriver om *De varme hendene* i *Profil* i 1979, for eksempel, sier han blant annet at han opplever

den «som ei utfordring, en appell som trenger djupt inn i min samvittighet og rettferdighetssans. [...] den er like provoserende aktuell i dag, snart tretti år etter at den ble skrevet» (1979:21).

Tid og kollektiv

Forholdet mellom handling og tid – vår tid, den syke tiden, tiden som et fenomen – er et gjennomgående tema i *De varme hendene*. Vi introduseres for det allerede i bokas første scene da Magne gir fra seg klokka si, som her kan sies å representere en «borgerlig» tilknytning til tiden, til den økonomisk trengende Ansgar. Gaven er en slags «avlat» for Magnes egen politiske unnfallenhet, og handlingen framstår nærmest profetisk idet den allegorisk «klargjør» Magne til å gå inn i et annet og nytt forhold til tiden og til politisk handling. Men veien dit er lang, og «hindret» er ikke bare den personlige nølingen i møtet med en massiv USA-vennlig opinion, men også fragmenteringen av et kollektiv «vi» på venstresiden som oppsto i kjølvannet av etterkrigstidens kalde krig.

I *De varme hendene* er det først og fremst Magnes kone Solveig som symboliserer det tapte kollektivet. Solveig er opptatt av å pynte seg, stelle huset og ta vare på barna. Hennes uttalte syn på livet er at «[h]ovedsaken er vel at vi lever – og helst litt godt? Og ikke tenker så skrekkelig mye. Og vi skal se og høre det vi liker å se og høre. Alt annet gjør vi oss bare unødige sorger med» (159). «Dette er Solveig», gjentas det flere ganger første gangen vi møter henne (30, min kursivering). Men det er ikke slik hun alltid har vært; hun var også med på å kjempe mot nazistene under andre verdenskrig. I et kort øyeblikk av samhørighet og nærhet mellom henne og Magne, utløst av redselen Solveig føler når beredskapen av amerikanske militærfly dunderer over huset

deres som om det var krig igjen, får vi vite mer om denne andre Solveig gjennom Magnes refleksjoner: «En gang var du ikke redd. Da var det ikke øvelser, det var blodig virkelighet. Men du var ikke redd. Og ikke jeg heller. Vi var ikke i noen tvil om hva vi skulle gjøre, og hva vi skulle la være å gjøre. Den gangen var vi sterke, Solveig» (162).

Solveig innrømmer at hun kjente på redselen også den gangen, men at gleden ved samholdet var sterkere enn redselen, til tross for at det var en vanskelig tid: «Det var en fæl tid. Alle sier at det var en fæl tid. Og det er fælt å være okkupert. Men – men. Hun stoppet (...) Vi var glade. Enda jeg var så redd for deg at jeg ble kald innvendig hver gang jeg begynte å snakke» (162–163). Og kanskje var de begge redde. Men de var i stand til å undertrykke redselen i en kamp som var større, og viktigere, enn deres liv. Spørsmålet er hvorfor de ikke greier å mobilisere den samme følelsen nå, men er lammet av motstandstretthet og en forestilling om at kampen er over, og at det er på tide å gå tilbake til det vanlige livet. De objektive forutsetningene er nemlig på mange måter de samme: Tyskerne kommer tilbake, men nå som A-paktens politisk-militære stedfortredere, opprustning foregår synlig over alt, pressen underlegges i stadig større grad mer eller mindre frivillig sensur, politiet slår hardt og voldelig ned på alle tilløp til motstand.

Romanens samtidsskildring er selvsagt ikke ment som en sosialrealistisk skildring av 50-tallets Norge, men presenter en dystopisk visjon om et tenkt, nært forestående framtidsscenario. Helt tatt ut fra løse luften er den likevel ikke: Som Nedreaas påpeker i 74-forordet, så «plasserte [hun] bevisst i vårt eget land foreteelser som var ganske hverdagslige i store deler av vår såkalte 'frie verden'» (8). På denne måten utnytter Nedreaas den allegoriske dystopiens muligheter til å understreke den politiske likheten mellom krigs- og etterkrigstiden, en objektiv likhet

som i etterkrigstiden *ikke* ga seg utslag i kollektiv motstand og handling. Denne tematiseringen av forholdet mellom tid, kollektiv og motstand setter *De varme hendene* i kritisk dialog med et av etterkrigstidens mest kjente verk, Halldis Moren Vesaas' *Tung tids tale* fra 1945. På samme måte som Nedreaas' roman kretser også dette diktverket om tiden, om de varme hendene og om betingelsene for et «vi». Men hos Vesaas finner vi, som Leif Mæhle viser, at «[m]øtet med ei 'tung tid' [krigen] har ført *eg*-et til ei vidare livsorientering, ei ny *vi*-oppleveling» (1987:79). Denne ny-orienteringen kommer klart til uttrykk i titteldiktet «Tung Tids Tale»:

Det heiter ikkje: *eg* – no lenger.
 Heretter heiter det: *vi*.
 Eig du lykka så er ho ikkje lenger
 berre di.
 Alt det som bror din kan ta imot
 av lykka di, må du gi.

Alt du kan løfte av bora til bror din,
 må du ta på deg.
 Det er mange ikring deg som frys,
 ver du eit bål, strål varme ifrå deg!

Hender finn hender, herd stør herd,
 barm slår varmt imot barm.
 Det hjelper da litt, nokre få forfrosne,
 at *du* er varm!
 (Vesaas 1977:127)

Motivkretsen i *De varme hendenes* «tunge tid» kan sies å speile dette diktet, men der hendene hos Vesaas bærer bud om et slags

fellesskap – en varme som kan overføres fra et jeg til et du – er det *tapet* av fellesskapsfølelsen som står sentralt hos Nedreaas: Kan vi egentlig tale om et «vi», og hva innebærer det egentlig å gå inn i sin – eller vår – tid? Hvordan kan kollektivet vekkes til live når det kjempende kollektivet fra krigstiden har gått i oppløsning og blitt erstattet av nytende, konsumerende enkelt-individer?

Spørsmål om mobilisering, kollektiv og solidaritet, hvorvidt kampen må organiseres «ovenfra», altså fra partiet, eller vokse fram «nedenfra», fra folket og arbeiderklassen, er sentrale og tilbakevendende diskusjonstema i marxistisk filosofi. Nedreaas gir flere steder uttrykk for at kollektiv motstand må bygges nedenfra, blant annet i foredraget med den talende tittelen «Mennesket i en uværstid», framført i Studentersamfundet i Oslo i 1959. Foredraget er et oppgjør med Aldous Huxleys dystopi *Brave New World*. Den individualiserende, elitistiske «'begynn-med-deg-selv'-teorien» til Huxley (Nedreaas 1982 [1959]:142), gir et nedlatende og feilaktig syn på massene, som «ser ut til å ha fått en slags fotfeste blant intellektuelle i vår tid» (144), argumenterer Nedreaas. Denne «[m]istilliten til 'massen' [...] – er et tvilsomt og naturstridig syn» (144).

Som alternativ trekker Nedreaas fram Martha Telle, motstandskvinnen fra Telavåg, som kjempet mot nazistene uten at hun var noen ener. Tvert imot beskrives hun som «en ganske alminnelig kvinne» (145). Spørsmålet er imidlertid i hvilken grad Telles mulighetsbetingelser for politisk motstand kan oversettes til etterkrigstiden. Hennes handlinger var allerede del av et større, allment akseptert og utbredt kollektiv av alle de som, på ulike måter, motsatte seg tysk okkupasjon – et reelt og affektivt kollektiv som var etablert forut for hennes handlinger. Slik utgjør hun en slående kontrast til forfatterskikkelsen Gusta Hval i *De varme hendene*, som til tross for at hun åpent sympati-

serer med kommunistene, gir uttrykk for en grunnleggende isolasjon og maktesløshet: «Hva kan *jeg* gjøre! Alene kan jeg ikke gjøre noe som helst» (280).

Gusta Hvals utbrudd er selvsagt ikke en objektiv analyse av etterkrigssituasjonen, men et ledd i hennes allegoriske funksjon. Som Ansgar, den eneste i romanens norske nåtid som fremdeles kjemper, påpeker: «Du er ikke alene. Det nærmer seg en milliard nå, som aktivt prøver å berge jorda fra den grusomste og dumme av alle de dumme og grusomme katastrofene som har rammet den, i alle land – også i Amerika» (280). Den manglende kollektivfølelsen er like fullt en høyst reell konsekvens av den dype splittelsen i det nasjonale «viet» som oppstår etter krigen, da kommunistene gikk fra å være nasjonale krigshelter til å bli nasjonens fremste trussel. Som Einar Gerhardsen sa i den beryktede Kråkerøytalen i 1948: «Den viktigste oppgaven for Norges selvstendighet, for demokratiet og rettssikkerheten er å redusere kommunistpartiets innflytelse mest mulig» (sitert i Pharo 2018).

Kommunistenes posisjon etter krigen danner bakteppet for hovedpersonenes følelse av isolasjon og maktløshet i *De varme hendene*, og ligger til grunn for den manglende kollektivfølelsen på venstresiden. Dette tematiseres tidlig i romanen, i en samtale mellom Magne og sosialdemokraten Inge, redaktør i DNA-organet Avisa: «Hvem *vi!* / Inge gjorde en avvergende bevegelse, en litt for brå bevegelse. Ansiktet så en smule oppustet ut. / Vi – øh – imperialister, ha ha. Nei, men alvorlig talt» (38). Utbruddet speiles motsatt av Magne: «Hvem *dere!* / Dere – e – dere som – Si heller: vi kommunister» (56). Siden gjentas den samme dynamikken i samtalen mellom Gusta og Ansgar: «Hvem *vi!* Vi – vi som er kommunister» (278). Disse dialogene er som et ekko av «Tung tids tale», men hos Nedreaas smelter ikke «jeget» og «duet» sammen i et «vi». Her er utgangspunktet

konflikt, formulert som spørsmål og utrop på en og samme tid. Både «vi» og «dere» problematiseres.

Med allegorien forsøker imidlertid Nedreaas også å skissere en vei *ut av* impotensen. Denne veien går gjennom ansvar og kjærlighet, en vei som er bokstaveliggjort av Magnes utvikling fra «mangel» til «mange» og symbolisert ved de mange betydningene av ordet hender. I stedet for å lese dette som «moraliserende», i forlengelsen av påstanden om at romanen mangler dybde i sine beskrivelser av sosialrealistiske forhold, bør vi se etter det politisk-filosofiske innholdet – en kritikk av forholdet mellom det politiske og det private – som setter Nedreaas i forbindelse med andre feministiske politiske tenkere, som for eksempel Alexandra Kollontaj. Kjærlighet, argumenterer Kollontaj, er nemlig «a profoundly social emotion. Love is not in the least a 'private' matter concerning only the two loving persons: love possess a uniting element which is valuable to the collective» (1977 [1923]: 278–279). Dette er den samme innsikten Magne når fram til i sitt nyvunne forhold til den unge radikale Alvhild: «Hva er det for et forkrøplet misfoster av en kjærlighet som kan stenges inne mellom to» (417), kjærligheten er et «overflødigshorn»: «Den gir seg uttrykk ved det ansvaret den gir» (418). Og det er nettopp «smaken av Alvhilds hud i hendene og rikdommen av Alvhilds hengivelse gjennom kroppen» som gir Magne mot og styrke til å hive seg inn i arbeidernes kampsang på bokas siste side (429).

Ansvar, kjærlighet og politisk vs. privat liv

Spørsmålet om «ansvar» – og ansvar for hva og hvem – er et av de mest sentrale spørsmålene i romanen. Det er allegorisk bokstaveliggjort og personifisert gjennom Ansgar (Vildmo)

– kommunisten som av de fleste kritikerne blir trukket fram som tekstens «ideal». Til tross for at han er utstøtt og alene, har han ikke mistet sin grunnstro og lever som en «fri» mann etter sin sanne natur (vildmo) i den politiske kampens tjeneste. Koblingen mellom Ansgar og «ansvar» introduseres allerede på bokenes første sider, i en dispuTT mellom Ansgar og Magne. De møtes tilfeldigvis på gata i Oslo etter at Magne har gått på rangel i tre døgn. Magne anklager Ansgar, som er jobbløs og pengelens, for ikke å ta tilstrekkelig vare på familien sin: «Jeg kan ikke skjønne at du sånn skyver fra deg ethvert ansvar. Det er tre barn du har nå – ?» (20). Hvorpå Ansgar gyver løs på en lengre tirade som nyanserer begrepet og problematiserer selve betydningen av ansvar, ikke bare (det økonomiske ansvaret) for din egen familie, men et bredere politisk ansvar – for fellesskapet og for alles fremtid:

Ansvar! Det kom som et skudd. Nettopp ja! Ansvar. Akkurat. Akkurat! Du sa det. Det er bare det, at det er en del av oss som ikke skyver det fra oss, som nettopp ikke skyver det fra oss. Ansvaret for landet. Ansvaret for freden. (...) ... hva med framtida for barna om landet skal knuses til støv under krigsmaskinen, Magne! – Og dere som ikke legger to pinner i kors for å stoppe katastrofen – hva er det for et *ansvar* dere – dere! – kommer og vil belære *oss* om! [...] Det skal du forstå, og huske på, og vite – at mitt ansvar, det gjelder også dine barn (20–24 passim).

Allegorisk er Ansgar en av «stemmene» i romanens diskusjon av de ulike mulighetene og utfordringene hovedpersonen Magne står overfor når han går fra «mangel» til «mange», og til slutt tar på seg et ansvar som ikke bare er privat, men i tillegg et politisk ansvar for fellesskapet. Ansgar er imidlertid også mer enn dette: I den mer psykologiske skildringen av utfordringene

og endringene Magne går gjennom i løpet av teksten, fungerer også Ansgar som Magnes «over-jeg» og dårlige samvittighet: «Han vet alt om meg», tenker Magne ved gjentatte anledninger (19, 25, 27). Slik kan vi si at den betydningen figuren «Ansgar» har for Magnes utvikling, allerede har overskredet skillet mellom det private og det politiske: Å ta på seg ansvar betyr i denne sammenhengen ikke bare å ta ansvar for andre og for den politiske situasjonen, men også å ta ansvar for seg selv – for sin egen overbevisning og sine egne idealer.

Forholdet mellom det private og det politiske står også sentralt i diskusjonene mellom Ansgar og Gusta. Gusta er blant annet oppgitt over sin egen sønn Johannes' lemfeldige forhold til politisk aktivisme: Han kaller seg kommunist, men spiller bridge og «da spiller han bridge, basta», og kan ikke forstyrres av noe politisk (280). Ansgar er imidlertid raskt ute og påpeker at Gusta, som har meldt seg ut av partifelleskapet, er vel så mye fanget i splittelsen mellom det politiske og det private som Johannes er, når hun påstår at hun ikke passer inn i noe parti: «Du *passer* ikke inn i et fellesskap for å nå de målene du selv vet er riktige. Et slikt fellesskap stemmer ikke overens med – skal vi si – ditt privatliv?» (281). «Løsningen» ligger selvsagt ikke i å gi avkall på privatlivet til fordel for det politiske, men å innse, og forholde seg til, at det private *er* politisk.

Hvis det er noe Ansgar representerer, er det nettopp forståelsen av at det private er politisk. Han gjør dette på måter som ikke bare forbløffer Gusta, men som bryter med de gjengse strukturelle normene som regulerer forholdet mellom det politiske og det private – normer som er grunnleggende kjønnede. Slik framstår Ansgar ikke bare som en revolusjonær skikkelse i mer tradisjonell politisk forstand, men også som en revolusjonær skikkelse i kjønnspolitisk forstand. Da Gusta hevder at Ansgars omsorg for og stell med jordbærplanter og med

den lille pinnsvinfamilien som bor på tomta, er «jomfrusysler» (277) og grunnleggende «u-marxistisk» (290), parerer Ansgar med at det kan det ikke være, det er «jo sjølve livet» (290). Og når Magne leser Ansgars etterlatte brev til fru Reiersen, innser også han at det tradisjonelt «kvinnelige» arbeidet Ansgar utfører i sin isolasjon, ligger til grunn for all revolusjonær virksomhet: «Strømper som skal stoppes, en ustrøken skjorte, nytt støpsel til et strykejern. Er det slik den er, kampen på barrikadene? / Det er slik den ser ut innvendig. Kampen for menneskene» (340). Til syvende og sist er det imidlertid den seksuelle kjærligheten som ligger til grunn for Ansgars styrke. I inskripsjonen til Ansgars utgave av Maksim Gorkijs revolusjonære arbeiderklasseroman *Moren* kan Magne lese at: «Ingen kan leve uten kjærlighet. Du [sic] vet at jeg duer til ingen tingen uten min Ingeborg» (347). Dette merkelige, anonyme duet er som en direkte henvendelse til Magne, som med ett ser på bildet av denne lille, mørke «forskrekkede» kvinnen med nye øyne: «Uten denne kvinnen dudde ett av de betydeligste menneskene han hadde truffet til ingen tingen» (347–348).

Kjærligheten mellom Ansgar og Ingeborg introduseres som et trofasthetens ideal, og Ansgars faste tilknytning nevnes allerede i bokas første scene, men den utdypes aldri personlig og individuelt. Det er snarere bokas parallelle kjærlighetshistorie mellom den unge arbeideren og kommunisten Anders, og Inges ekskjæreste, aktivisten Betten, som i første rekke tematiserer forholdet mellom politikk og kjærlighet, og da som en mulig vei ut av impotens, frykt og handlingslammelse. For den dedikerte Anders finnes det ikke noen dyptgående splittelse mellom «vi» og «dere» på venstresiden. Tvert imot: «*Vi?*» er et åpent og enkelt spørsmål: «*Vi*, det er du og jeg og alle andre, og vi har bruk for hverandre» (213). I møtet med ham blir Betten også fri og trygg i sin overbevisning. Slik blir hun Magnes allegoriske

ideal-ego og «ledestjerne» – hans «Beatrice», som navnet virker å henspille på i en assosiasjon til en kjent trope fra litteraturhistorien. Det er hun som først innser hvordan kjærlighet og politikk henger sammen: «Jeg skåler for kjærligheten. En skål for deg og meg. I samme skjønne alvor som du skåler for freden og sosialismen vil jeg skåle for kjærligheten», sier Betten til Anders og skjønner med ett, «i en voksende undring – men det er jo det samme. Hun satte fra seg [glasset] og skjøv det vekk som om det var i veien for denne skinnende tanken og hun sa høyt – men det er jo det samme!» (229).

Alvhild er på mange måter det kvinnelige motstykket til Anders: ung, umiddelbar, sikker i sin egen kropp og i sin egen tanke. I likhet med Anders mener også hun at splittelsen på venstresiden kan og må overvinnes: «Her kommer det begge sorter», forteller Alvhild om kaféen hun driver: «Både fra partiet og sånne som ble satt utenfor den gangen. – Og der må jo være noe galt ett eller annet sted. For de som ble satt utenfor både sier og gjør presis det samme. Og her på kaféen ser jeg ikke annet enn at de er fine venner og gode kamerater» (404). Men Magnes egen vei til kjærligheten gjennom møtet med Alvhild dukker opp svært sent i boka. Den beskrives også bare kort, over noen få sider, og inntretr nærmest som en *deus ex machina*. Navnet Alvhild – som er en sammensetning av alv (underjordisk vesen) og hildr (strid) – er kanskje tenkt å understreke denne «eventyraktige» løsningen på bokas dilemma. Ikke desto mindre markerer Magnes forhold til Alvhild det endelige oppbruddet fra det borgerlige livet med Solveig, og det er helt avgjørende for at han skal kunne vie seg til den kommende arbeiderkampen der «varme hender» omsider skal finne sitt uttrykk i handling og solidaritet:

Sterkere enn noen gang før kjente han trangten til å være *med* dem [arbeidskameratene]. [...] Han måtte kjenne kroppen verke over de helvetstunge trillebårlassene for å komme dem nærmere, for å prøve å rekke dem hendene, disse hendene som var som et overflødighetshorn av varmen og ømhetene fra en elskende kvinne (422–423).

I figuren Alvhild smelter Magnes politiske begjær og higen etter kjærlighet sammen og bærer bud om en ny kamp og en ny framtid – symbolisert ved den mulige datteren «Magnhild», en allegorisk sammensmeltning som forener *magn* (styrke) fra faren og *hildr* (strid) fra moren (421). Ansgar (ansvar) har imidlertid allerede figurert som objektet for begge typer begjær hos Magne, slik vi ser det i nok en kjønnsoverskridende trope når Magne omsider manner seg opp til å prøve å oppsøke Ansgar og merker «at hjertet slo som om det var en kvinne han hadde spurt etter, en kvinne hvis imøtekommenhet han ikke var sikker på» (271).

Disse ulike begjærene, perspektivene og personaene møtes i den gjennomgående allegoriske bruken av «hender» for å symbolisere mulighetene for handling. Det er verdt å legge merke til at den etymologiske grunnbetydningen av verbet å handle, nettopp er å «berøre, bearbeide med hendene» (Naob). Ansgars arbeid med jorda, Magnes arbeid i fabrikk, Gustas klapping på tastaturet, Magnhilds varsomme, men sikre kjærtegn, alle disse hendene forenes når Bjørnstjerne Bjørnsons dikt «Jeg vil værge mit land» toner ut romanen i en hyllest til kjærligheten:

Og som kjærlighed gror av den hjemlige jord,
skal den gro av vor kjærligheds frøkorn igjen.

Fra verk til liv

Det er fristende å trekke en linje fra boka tilbake til Nedreaas' egen situasjon som forfatter med både et privatliv og et politisk engasjement. Som privat *persona* er Nedreaas kjent for høy sigarettføring, smak for østers og en forkjærlighet for siameserkatter. Samtidig har hun sin politiske og litterære overbevisning på venstresida, hvor hun sympatiserer med arbeiderklassen og ikke minst med de vanskeligstilte og utstøtte barna og kvinnene. Kanskje er *De varme hendene* også en indre dialog mellom motstridende stemmer og prioriteringer i Nedreaas' eget sinn? Det er ikke vanskelig å finne små selvironiske stikk i så måte, både i Gustas beskrivelse av sitt tidligere forfatterskap, som ligner mistenkelig på Nedreaas' eget, og i Ansgars kritikk av Gustas manglende handlekraft:

[D]u som har bedre våpen til å slåss med enn de fleste av oss andre. Du som har både hjernen din og hjertet ditt i hendene – og så ikke bruke dem! – Ikke til annet enn å løfte glasset med! [...] Gi fa'n i å gå på fjellene og skrike! – Skriv! – Ta deg sjøl i bruk Gusta, før du snakker om å bruke noen annen. [...] Jeg vil du skal stå tidlig opp om morran. Og bruke deg sjøl. (287–289).

Ansgar påpeker selvfølgelig bare noe Gusta allerede vet så inderlig godt. Gustas kritikk av sitt eget forfatterskap er da også langt skarpere enn noen annen kritikk i boka:

Flyktet bort fra alt det som er virkelighet, den hardeste og mest påtrengende virkeligheten. Gått i dekning i barndommen. Beruset meg i erotikk og sjeleproblemer i diverse variasjoner. [...] Mesterlig? Gjerne det, gjerne for meg. Men du godeste Gud, så likegyldig! Og all denne mesterlige likegyldigheten vil

man at vi skal bli ved med å oppta talentet med. Mens vinduene klirrer og rustningsdeliriet brøler fra radio og aviser (61).

Hvis vi ikke leser romanen som en framsettelse av et politisk budskap, men som forfatterens dialog med seg selv, et forsøk på å teste ut egen tvil og finne en slags mulighet for å bryte ut, er det kanskje symptomatisk at det er Magne, journalisten, og ikke Gusta, forfatteren, som bryter ut og er i stand til å handle, som en slags utopi i dystopien. Er dette en fallitterklæring fra Nedreaas? Den «løsningen» romanen finner for Magne – ny kjæreste, sjøl-proletarisering og et arbeiderfellesskap på «gølv» som utkrystalliserer seg i allsang som motstandsform – er jo slett ikke den samme «løsningen» Nedreaas finner for seg selv. Hun fortsatte aldri å skrive politiske romaner som denne, men gikk tilbake til å beskrive barndommen i *Musikk fra en blå brønn* (1960). Samtidig er det verdt å merke seg at Nedreaas' karriere som radiokåsør skjøt fart nettopp utover 1950-tallet, og hun ble gjennom dette kjent og høyt verdsatt som en meget skarp radikal samfunnskritiker, nærmest på tross av sine kommunistiske sympatier. Slik kan vi si at journalisten-cum-arbeideren Magne også overlever i Nedreaas' framtidige virke.

Noter

- 1 Karakteren Ansgar Vildmo i *De varme hendene*, side 286.
- 2 Se også Ramberg i denne antologien, side 349. For en grundig gjennomgang av resepsjonen av *De varme hendene*, se også Jan Høvigs hovedfagsoppgave *Politikk og kjærlighet: Torborg Nedreaas' to første romaner og kritikereaksjonene på dem*. Bergen: Universitetet i Bergen, 1975.
- 3 Kråkerøytalen ble holdt 29. februar 1948 og var Einar Gerhardsens reaksjon på den kommunistiske maktovertakelsen i Tsjekkoslovakia. Her tar han endelig avstand fra NKP og hevder partiet er en trussel for demokratiet og friheten i Norge.
- 4 Den franske filosofen Jacques Rancière knytter for eksempel denne muligheten for politisk nyskaping til kunstens arbeid med det sensible – grensene for hva det går an å tenke, se, føle og forestille seg – mens den indiske litteraturviteren Gayatri Spivak knytter den til kunstens evne til å forandre våre begjærstrukturer – altså hvordan og hva vi ønsker oss.
- 5 Heretter vil alle referanser til *De varme hendene* bare oppgis ved sidetall.
- 6 Se blant annet intervjuet med Grøgaard (1976 [1974]:94).

Litteratur

- Carlsen, Jan. (1979). «De kalde føtters tid». *Profil*, (4), s. 20–22.
- Chambers, Ross. (1984). *Story and Situation: narrative seduction and the power of fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Grøgaard, Johan Fredrik. (1976 [1974]). «Samtale med Torborg Nedreaas: Intervju ved Johan Fredrik Grøgaard». I: Modal, Bitten (red.) *Nordens svale: Festskrift til Torborg Nedreaas på 70-årsdagen 13. november 1976*. Oslo: Aschehoug.
- Jahr, Inger. (1997). *Samfunnskritikk og moralisering: Implisitt og eksplisitt tendens i sentrale deler av Torborg Nedreaas forfatterskap*. Oslo: Novus.
- Kastborg, Willy. (1976 [1966]). «Torborg Nedreaas: Intervju ved Willy Kastborg». I Modal, Bitten (red.) *Nordens svale: Festskrift til Torborg Nedreaas på 70-årsdagen 13. november 1976*. Oslo: Aschehoug.
- Kollontaj, Alexandra. (1977 [1923]). «Make Way to Winged Eros: A Letter to Working Youth». I: Alix Holt (red. og oversetter) *Selected Writings of Alexandra Kollontai*. New York: Norton.
- Nedreaas, Torborg. (1982 [1952]). *De varme hendene*. Samlede verker: IV. Oslo: Aschehoug.
- Nedreaas, Torborg. (1982 [1974]). «Forord». I: *De varme hendene*. Samlede verker: IV. Oslo: Aschehoug.
- Nedreaas, Torborg. (1982 [1959]). «Mennesket i en uværstid». Samlede verker: VII. Oslo: Aschehoug.
- Mæhle, Leif. (1987). «Lyrikaren». I: Mæhle, Leif (red.) *Halldis Moren Vesaas: Festskrift til 80-årsdagen 18. november 1987*. Oslo: Aschehoug.
- Pharo, Helge Ø. (2018). «Kråkerøytalen». Lastet fra: https://www.norgeshistorie.no/velferdsstat-og-vestvending/1823_krakeroy-talen.html
- Quilligan, Maureen. (1979). *The Language of Allegory*. Ithaca og London: Cornell University Press.
- Svensen, Åsfrid. (2007). *De ti sannheter: Mangfold og motsetninger i Torborg Nedreaas' litterære verden*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Syéd, Grete Fatima. (2019). *En sommer med Nedreaas*. Oslo: Solum Bokvennen.
- Vesaas, Halldis Moren. (1977). *Dikt i samling*. Oslo: Aschehoug.