

# *Boomerang* – et upublisert drama av Torborg Nedreaas

---

Per Arne Michelsen

*Kunsten må være sannere enn sannheten. Den skal ha noe av det søvndrømmene gir; en plutselig belysning av ukjente dybder, en atmosfære av usagte ting som slår røtter i et sinn.<sup>1</sup>*

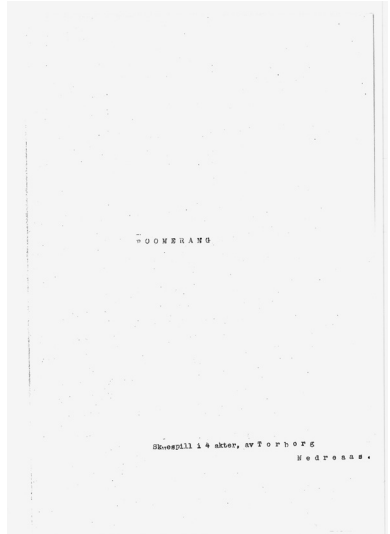
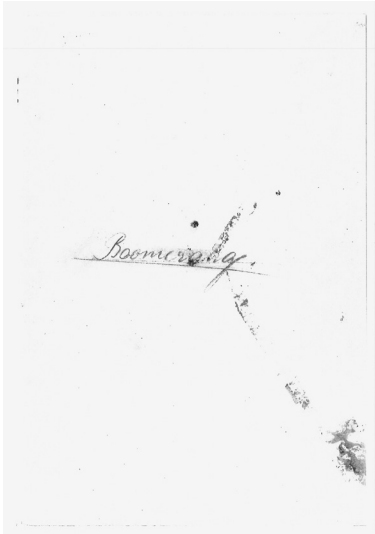
I et intervju med Johan Fredrik Grøgaard sa den 70 år gamle Torborg Nedreaas at hun tenker med avsky på at noen skal rote i notatene hennes etter at hun er død; at hun skal sørge for at det ikke blir noen mulighet for det, og at hun allerede «har brent en del» (Grøgaard 1976: 104). Det er lett å holde med forfatteren i dette, viss notatene består av private tanker eller uferdige og kasserte ideer, slik notater gjerne gjør. Hva skal man da gjøre om det viser seg at «notatene» dreier seg om et ferdigstilt, upublisert manus? Skal man også da overse det, selv om forfatteren ikke har brent det, og en gang i tiden uttrykte et ønske om at ingen skal rote i notatene hennes? Denne artikkelen skal nettopp handle om noen slike etterlatte papirer – teatermanuset *Boomerang*.

I forbindelse med Nedreaas' 100-årsdag (13.11.2006) meldte *Sunnhordland*, og flere andre aviser, at det var funnet to teatermanus etter henne.<sup>2</sup> Det ene, *Magdalene*, var kjent fra før. Det ble skrevet i 1940, oppført på Den Nationale Scene i 1941 og omarbeidet til hørespill i 1963 (*Historien om en liten historie*, Nedreaas 1982 VI: 337f).<sup>3</sup> Det andre manuset, *Boomerang*, har aldri vært trykt eller blitt oppført. Da det dukket opp i 2006, omtalte Nedreaas-kjenneren Irene Iversen funnet som «spennende» og innrømte at hun ikke hadde kjennskap til det fra før (Ukjent 2006c). Vi har altså å gjøre med et litterært verk som få vet om, og som nær sagt ingen har lest.

Det hender i ny og ne at det dukker opp ukjente manus av kjente forfattere. Slike hendelser omtales gjerne som sensasjoner, men det er ikke noen garanti for at teksten i seg selv blir gjort viden kjent eller tilgjengelig. Så vidt meg bekjent, er det ingen som har sett nærmere på *Boomerang*-stykket i årene som har gått siden det først ble orientert om funnet.

Det var Inger Kristin Aas fra Bømlo som fant manusene. Hun er barnebarn av kommunisten Henry Aas, som sammen med blant andre Nedreaas var med på å stifte avisen *Sunnhordland Arbeiderblad*. Den kom ut på Stord i 1946 og 1947. Aas forteller at hun «arvet en del papirer etter faren (...). Da jeg gikk gjennom dem, fant jeg to manus som tydelig er skrevet av Torborg Nedreaas» (Jünger 2006).<sup>4</sup>

*Boomerang*-manuset er på 61 sider og bærer forfatterens fulle navn på det indre tittelarket.<sup>5</sup> Det er skrevet på skrivemaskin og har noen få rettinger foretatt for hånd. Dette kan tyde på at forfatteren har lest en slags siste korrektur på stykket. Manuset er i ganske god stand. Selv om skriften er utydelig noen steder, er det med anstrengelse mulig å lese hele manuset. Det fins altså en indikasjon på at Nedreaas har klargjort manuset for en mulig oppføring eller publisering, men utover det har jeg ikke funnet



-9-

J a n s e n /ryster langsomt på hodet/  
- Meget underlig, jeg kan ikke annet si. - Men vi får i alle fall se etter i rekorder, om det skulde være utestående noe av betydning.

R i n g h a u g  
- Det er i allfalle fiskere. Og den kan vi ikke gå igang og vri på kort varsel. De kommer når de kommer. - Men det kan vi ikke. Men gå De, så kommer jeg siden, så kan vi gå igjennom rekorder i alle fall. Der må da finnes en løsning!

J a n s e n  
- Vi får håpe det. Der er nu iallfall forgeselskapet og direktørens skiløysgjæteri. Selv om det er bare noen tusen. Vel vel, jeg stikker port nu. Adje så lenge, herr direktør. /sukker, går/  
R i n g h a u g /svarer han ikke, ser han ikke fører sig ikke./  
G r e t h e /inn, blir stående i den åpne døren som om hun ikke <sup>skulle</sup> komme helt inn./  
- Du har ikke drukket kaffen. Nu er den litt kald.  
R i n g h a u g /svarer ikke, står som før./  
G r e t h e /kommer helt inn, går mot kaffebordet/  
- Jeg skal lage ny. /tar kaffebordet/ - Si det, Ansel, var det noe lett nu igjen?  
R i n g h a u g  
- Grethebor. Jeg skjønner ingenting lenger.  
G r e t h e /setter rettet fra sig igjen/  
- Jeg så det på Jansen da han gikk. Noe tøy med arbeidernes igjen?  
R i n g h a u g  
- Denne gangen er det ikke arbeiderne. Det er A/S Jernværker. De forlanger firti tusen innbetalt innen otte dager. Og jeg har ikke firti tusen.

*Framsiden, indre tittel-side og en tilfeldig side (Nedreaas u.d.: 9), der man kan se at Nedreaas har tilføyd ord med penn omtrent midt på siden.*

ytterligere opplysninger om stykkets videre liv, verken i arkivene eller i faglitteraturen ellers.

\*

Nedreaas har redegjort nokså møysommelig for starten på den litterære løpebanen sin, sånn som i dette intervjuet med Willy Kastborg, der hun ikke nevner *Boomerang* med et eneste ord på et sted der det kunne ha vært naturlig:

Ekteskapet gikk ikke. Jeg hadde forlatt mitt arbeide som musikk lærerinne, og lånte en skrivemaskin for å lære å skrive på den. Det ble en ukebladsnovelle. Jeg fikk den solgt og kjøpte skrivemaskin på avdrag. Jeg likte å skrive for ukebladene. Efterhånden fikk jeg beskjed om å ikke bli for subtil. Nå gikk det bra. Jeg var populær. Det begynte å gro en liten forsiktig tanke. Den første seriøse ting var et skuespill jeg leverte til teatret for at noen skulle fortelle meg at jeg hadde talent. Da jeg kom for å få beskjed var det antatt. Det ble slaktet, og jeg skremt fra teateret for resten av mitt liv. Jeg kunne ønske jeg behersket den dramatiske form. Jeg skrev hørespill for å øve meg. Også for Fjernsynsteateret. En annen ting som skremmer ved teateret. Det er ikke mitt, men instruktørens verk som kommer opp (...) Igjen for å få vite om det fantes talent gikk jeg til Aschehoug med en del noveller som ikke kunne sendes ukebladene. Dermed var det gjort. Jeg ble godt mottatt fra første øyeblikk (Modal 1976: 109–110).

Siden *Boomerang* ikke nevnes her, er det lite som tyder på at Nedreaas vedkjente seg dette stykket i ettertid. Det kan ha med motsetningen mellom det «populære» og det «seriøse», som vi i sitatet ovenfor aner at hun har balt med – altså at hun ønsket å framstå mer som en seriøs forfatter og øver seg uten

helt å vite hvor godt hun får det til. Det er interessant at hun hun velger dramatikken som en øvingsarena på veien mot en mer «seriøs» karriere, på tross av erfaringene med det første stykket, og ikke minst med tanke på hennes seinere forfatter-skap, som i all hovedsak består av prosa. At det ikke ble mer drama, forklares med kritikerslakt og instruktørens rolle, som kan komme i konflikt med forfatterens intensjoner. Det er derfor lett å forstå at hun ga seg prosaen i vold, da den ble godt mottatt, men skal vi ta henne på ordet, har hun altså hatt en periode innimellom ukebladskrivning og «seriøs» prosa-skriving, der hun øvde seg på skuespill og hørespill.

Selv om prosaen åpenbart gikk seirende ut av «sjanger-kampen», uttrykker hun altså, mange år seinere, fortsatt et ønske om å «beherske den dramatiske form». At *Boomerang* ikke nevnes i intervjuet, kan ha flere årsaker. Var det for lite «seriøst»? Hadde erfaringene med *Magdalene* skremt henne vekk fra å produsere for scenen, eller førte suksessen med den høylitterære prosaen til at hun fortrenget stykket? Uansett tyder mye på at det nok var arbeidet med prosaen som bekreftet talentet hennes best, og som svarte best til forfatterambisjonene hennes.

Selv om *Boomerang* etter alle solemerker havnet i en skuff eller på et loft og ble glømt, kanskje også av forfatteren, er det ingen grunn til at man ikke skal kunne befatte seg med det etter at det har dukket opp. Mest sannsynlig vil det kunne kaste nytt lys over forfatterskapet, og helt sikkert kan det fortelle oss noe om Nedreaas' utvikling som forfatter.

\*

Videre skal jeg undersøke når stykket kan være skrevet, se litt på reaksjonene på funnet, presentere stykket og se på noen dramatekniske sider før jeg leser stykket som hovedsakelig

melodramatisk. Målet er å undersøke hva slags drama dette er, og hva det uttrykker.

## Datering

Den innledende sideteksten forteller at stykket er fra «våre dager» (s. 1). Som datering er dette ganske vagt, selv om hver leser nok fort gjør seg opp en mening om hvilken tid vi omtrentlig er i. Samtidig må dateringen kunne leses som en indikasjon på at forfatteren har ønsket at stykket skulle nå ut til allmennheten før «våre dager» var omme, noe som igjen må bety at stykket har vært ment som noe mer enn en skriveøvelse.

Nedreaas opplyser at hun begynte å skrive da det første ekteskapet gikk mot slutten (Modal 1976: 103–104). Det ble oppløst i 1938, og da kan vi regne 1937 som manusets *terminus post quem*. Nedreaas flyttet til Stord rundt 1940 og reiste derfra i 1947. Siden manuset ble tatt vare på i Sunnhordland, er det rimelig å gå ut fra at det er skrevet der, alternativt at det er tatt med dit og etterlatt der før hun dro derfra. Så da kan vi med stor sannsynlighet oppføre 1947 som manusets *terminus ante quem*.

Som antydnet ovenfor, kan manuset være fra en periode mellom ukebladskrivningen og den første «seriøse» prosautgivelsen (1945), men nå er det ikke sånn at det går et skarpt skille mellom disse to ulike formene for skriverier. Nedreaas' første novelle, «Nu vil jeg skrive en roman», sto på trykk i *Allers* i 1938. Det «seriøse» *Magdalene* ble skrevet i 1940, og hun begynte antakelig å skrive novellene til *Bak skapet står øksen* i 1943. I 1945 kom de siste novellene som Nedreaas skrev under pseudonym som Tob Kieding og Tore Johan Rasch. De bærer henholdsvis titlene «Brevet» (*Hjemmet*) og «Tante Dorthea

har drømt det» (*Allers*) (Gitlestad 1987). Om antydningen er rett, har vi snevret inn tidsrommet noe for når stykket kan være skrevet, men uten å være i nærheten av en sikker datering.

Det er ikke sannsynlig at stykket er skrevet før hun gikk til anskaffelse av en skrivemaskin. I manuset ser vi at liten b treffer konsekvent under linjen og liten å noen ganger over. Skrivemaskinen hun skaffet seg, begynner altså å bli slitt, noe som kan være et argument for at stykket er skrevet seinere enn 1937 (men den kan ha vært kjøpt brukt). I sitatet ovenfor sier hun at «den første seriøse ting var et skuespill» (Modal 1976). Denne «tingen» må være *Magdalene*. Det er ikke umulig at Nedreaas har hatt en dramatisk raptus på denne tiden, og at de to stykkene er skrevet omtrent samtidig. At manuset til *Boomerang* ble funnet sammen med et eksemplar av *Magdalene*, kan være en indikasjon på dette. Kanskje har hun veid dem opp mot hverandre og bestemt seg for å sende *Magdalene* til teateret, og så har mottakelsen av stykket også beseglet skjebnen til det andre?

Nedreaas' offisielle debut, i form av en utgivelse på et forlag, var i 1945 (Nedreaas 1945a, Nedreaas 1945b). *Bak skapet står øksen* består av tekster som tydelig svarer på ambisjonene om å bli en mer «seriøs» forfatter, mens *Før det ringer tredje gang*, som også kom ut i 1945, består av tekster fra hennes populærlitterære produksjon – det hun selv kaller for «ukebladnoveller» (Kastborg 1976:109). Rettskrivningen i *Boomerang* skiller seg i stor grad fra den i bokutgavene fra 1945, men i mindre grad fra de tidlige ukebladnovellene. Det kan skyldes forlagenes språknorm, men det konservative riksmålet i manuset tyder likevel på at *Boomerang* er et tidligere arbeid enn debutverkene. På en tilfeldig valgt side kan vi for eksempel finne ord som «bøkerne», «skulde», «nu», «skibsbyggeri», «kold», «firti tusen» og «otte dager» (s. 9). Dette er former

vi ikke finner i de seriøse delene av forfatterskapet. Derfor er det sannsynlig at manuset er fra tiden før hun for alvor slo seg på den seriøse prosaskrivningen og ble antatt av forlaget Aschehoug. I novellen «Hevneren», som ble trykt i *Magasinet* (1939), finner vi former som «vilde», «sig», «kunde», «øine» og «uundgåelig», mens Nedreaas skriver for eksempel «øynene» (s. 54) i manuset vårt og i novellen «Kjøreturen» fra 1942.<sup>6</sup> Det er vanskelig å fastslå noe bombastisk om manusets alder ut fra disse ortografiske eksemplene, men mye tyder på at Nedreaas endret skriftnorm gradvis fra riksmål til normalisert bokmål, og at denne endringen henger sammen med overgangen fra publiseringer i ukeblad til publisering mellom stive permer, muligens etter påtrykk fra forlagene. Antakelsen om at dette er et manus fra tiden mellom ukebladskrivning og utgivelser på forlag, må derfor kunne sies å være styrket.

Det er videre få tidsmarkører i teksten som sier oss noe om når «våre dager» er, altså når handlingen i stykket er ment å utspille seg, helt eksakt. Vi hører om en motorbåtfabrikk og et telegram, og en bil er sentral, men slike modernitetsmarkører avgrenser ikke tidsrommet «våre dager» nevneverdig, da de er tidstypiske for hele Nedreaas' periode som skrivende forfatter. Vi kjenner andre typer tidsmarkører fra forfatterskapet ellers, som for eksempel når de voksne karakterene i Herdis-bøkene diskuterer storpolitiske hendelser, som gjør at første verdenskrig blir bakteppe for historien, eller når de omtaler bybrannen i 1916. Slike markører finner vi ikke i *Boomerang*. Den omtrentlige geografiske plasseringen av stykket («et mindre industristed på Vestlandet», s. 1) er ikke ulik steder vi finner i det vi noe upresist kan kalle stordovellene til Nedreaas, og for så vidt også i oppvekstmiljøet til kvinnen i *Av måneskinn gror det ingenting* (Nedreaas 1947), selv om vi i *Boomerang* beveger oss i et annet sosialt stratum. Man kan da argumentere for at manuset er



«inspirert» av oppholdet hennes på Stord og må være skrevet etter at hun flyttet dit eller muligens tidligere, da stedet hun flyttet til under krigen var morens feriested og altså ikke ukjent for henne fra før.

Et «negativt» komparativt funn kan være at det *ikke* er noen konkrete referanser til andre verdenskrig i stykket, som det ellers er mye av i den tidligste diktingen til Nedreaas, også stordnovellene. Siden det er et samtidsdrama, kunne man forvente at krigshverdagen var tematisert, om stykket var skrevet under eller rett etter krigen – men her må vi ta høyde for at man ikke kunne skrive hva som helst om krigen under selve okkupasjonen. Det er ellers lite trolig at Nedreaas ville bryte forfatterboikotten, som ble innført i 1943.

Så derfor vil jeg si at stykket helt sikkert er skrevet mellom 1937 og 1943, og kanskje mest sannsynlig rundt eller rett før 1940. Argumentene for dette er først og fremst den konservative skriftnormen, som er en indikasjon på at stykket hører til i en tidlig «øvingsfase» av forfatterskapet; at manuset er funnet sammen med et eksemplar av *Magdalene* fra 1940 og bevart på Stord; at Nedreaas tydeligvis ga opp å skrive drama etter mottakelsen av *Magdalene* (1941), og at krigen ikke er eksplisitt tematisert i manuset.

## 2006-resepsjonen

I avisnotatene fra 2006 står det ikke så mye om selve stykket. I en NTB-notis i *Dagbladet* står det for eksempel at «'Boomerang' er et skuespill i fire akter». Videre står det at «handlingen foregår på et mindre industristed på Vestlandet i våre dager» (Ukjent 2006b). Denne sparsomme informasjonen kan man finne ved å se på stykkets paratekster og uten å trenge å lese

stykket. I *BT* kunne vi lese at «'Boomerang' en dramatisk historie om en mann som vil forføre gamlekjærestens datter for å hevne seg, men for sent skjønner han at hun er hans eget barn» (Aubert 2006). I *Sunnhordland* blir dramaet oppsummert noe annerledes: «Stykket er veldig dramatisk. Det handlar om ei kvinne som går frå ungdomskjærasten sin for å gifta seg til økonomisk tryggleik. 19 år etter kjem kjærasten tilbake for å hemna seg og ender med å forføre dottera. For seint skjønar han at det er hans eige barn» (Jünger 2006).

At stykket karakteriseres både som «en dramatisk historie» og «et svært dramatisk stykke», kan virke trivielt. Det første trenger ikke bety noe annet enn at det er snakk om drama. Det andre er et mer ladet uttrykk, som må handle om noe mer og annet enn sjangeren. Det viser til at det er sterke emosjoner eller krefter som settes i spill; at noe skrekkelig eller faretruende skjer, eller at noe underliggende må uttrykkes og spilles ut på spektakulært vis. Peter Brooks kaller impulsen til å spille ut noe underliggende for dramaets kvintessens, og han bruker Eric Bentley som sannhetsvitne for dette:

Bentley in particular has argued the importance of melodrama as a concept opposed to naturalism, its expression of emotions in the pure histrionic form of dreams, its representation of the quintessentially dramatic. In his discussion of the four dramatic types (melodrama, farce, tragedy, comedy), Bentley sets melodrama first, because it embodies the root impulse of drama – the need for dramatization, we might say for acting out (Brooks 1976: 12).

Resepsjonsdokumentene identifiserer på den ene siden denne impulsen til å spille ut noe underliggende, som er et vesentlig kjennetegn ved dramaet. På den andre siden kan de ulike

perspektivene i de korte parafasene tyde på at man ikke helt får stykket til å passe inn i kjente sjangerkategorier. Dette kan ha med manglende kjennskap til melodramaet å gjøre.

Å skrive en parafase på noen få linjer kan være en vanskelig kunst. En må velge å tro at de som gjør det, har lest stykket, selv om påstanden om at kvinnen velger å gå fra ungdomskjæresten for å gifte seg til «økonomisk tryggleik», tyder på at stykket ikke er grundig lest. Det var nok andre, dypere beveggrunner enn de reinte pekuniære som stod på spill for kvinnen som valgte bort kjæresten sin. Det kan også diskuteres om det er mannen som forfører datteren. Vi ser også at de to parafasene har ulike aspekt. Den ene sier at det handler om en mann og den andre om en kvinne. Det tyder på at det kan være vanskelig å bestemme hvem som er stykkets hovedperson.

## Boomerang

Stykket har åtte karakterer. Grethe Ringhaug er gift med motorfabrikkeier Abel Ringhaug. De har datteren Gyda på 19 år. Foreldrene vil at hun skal gifte seg med Hugleik Holmsen, men Gyda er en vilter ungdom, som syns at Hugleik er for veik. Den «intense» sosialisten Bernt Lodt har ildnet arbeiderne på Abels fabrikk til å gå til streik, men har så forsonet seg med Ringhaug. Spekulanten Ragnar Mannfelder, «en vakker mann i slutten av firtårene» (s. 22–23), hører ikke til på stedet, men kommer dit for å hevne seg på gamlekjæresten Grethe, som forrådde ham i ungdommen. Utover dette møter vi kontorsjef Jansen og hushjelpen Kristine, som begge har mindre, mer ubetydelige roller.<sup>7</sup>

I begynnelsen framstår Grethe helt klart som hovedperson, men etter at hennes forhistorie med Mannfelder blir rullet opp, forsvinner hun ut av stykket før hun dukker opp igjen på

slutten. Samtidig kommer forholdet mellom Mannfelder og Grethes datter, Gyda, mer i sentrum. Vil han forføre henne, og er hennes fasinasjon for ham ekte eller et opprør mot foreldrene? En slik oppmerksomhet rundt Mannfelder er kanskje ikke nok til å gjøre ham til hovedperson. Det er han som er «skurken» i stykket, og som trenger inn i Grethes verden og setter den på hodet, men det er denne verdenen som setter rammene for stykket, og det er hun som står igjen når stykket er over, riktignok ganske ribbet. Kanskje er Gyda hovedpersonen? Da kan stykket gjenfortelles slik: En datter faller for en mann som er kommet for å hevne seg på moren hennes, fordi moren vraket ham i ungdommen. Til slutt kommer det fram at mannen er datterens far.

Leser man stykket som en klassisk tragedie om hevn og incest, framstår Mannfelder som den tragiske hovedpersonen; leser man det som et problemorientert samtidsdrama i Ibsen-tradisjonen, framstår Grethe som hovedperson, og hun kan ligne for eksempel fru Alving i *Gengangere* og Nora i *Et dukkehjem*. Nedreaas bygger tydelig på slike sjangerforelegg, men samtidig bryter hun med disse. Den retrospektive teknikken er ikke gjennomført, men sentral i andre akt og i en liten del av fjerde. Hevnmotivet driver handlingen framover, men inestesen er ikke predikert og skjebnebestemt. Det er ikke en mann av høy rang eller verdighet som uvitende utsettes for fall, men to mennesker som av egne frie viljer søker mot hverandre uvitende om slektskapsforbindelsen. Derfor er det kanskje mer opportunt å lese stykket som melodramatisk og se på datteren som hovedperson, siden kampen for å uttrykke og leve ut noe underliggende, utkjempes i all hovedsak i og rundt henne, og det er hennes rolle i det opptegnede sosiale rommet som utgjør den største faren mot gjenopprettingen av den domestiske «idyllen», som kunne ha gitt stykket en harmonisk slutt.

## Parafrase

Første akt etablerer en rekke usikkerhetsmomenter som man forventer at stykket etter hvert skal gi svar på. Ringhaug er bekymret fordi det har vært streik. Like bekymret er han over Gyda, som har hatt et forhold til sosialisten Lodt. Det får ham til å framsette en hypotese om at kvinner er forrædere, som ønsker å involvere seg med slektens fiender. Bekymringene blir ikke mindre av at det har dukket opp et ukjent pengekrav, som må betales innen åtte dager, og som banken overraskende ikke vil hjelpe ham med. Samtidig har Grethe mottatt en bukett stemorsblomster hver dag i fire uker fra en anonym avsender. Mot slutten av akten treffer Gyda Hugleik. Det kan virke som om han vil fri, men hun avviser ham fordi han er for god, og mest sannsynlig overtaler hun ham til å låne Ringhaug pengene han trenger. Gyda ser angrepet på bedriften og blomster-sendingene i sammenheng, og fasineres av at en ukjent fiende er ute etter familien. Hun vil gjerne møte den ukjente «røveren», som minner henne om en barndomsdrøm om et troll som bergtok henne.

Andre akt begynner med at noen plystrer en folkevisе utenfor Ringhaugs stue. Mannfelder klatrer inn vinduet, og setter seg og spiller piano til Grethe kommer inn. Hun ber ham gå, men greier ikke å skjule følelsene sine. Han er ute etter hevn og vil bare gå om hun blir med. Grethe forteller at hun forrådte ham for å unngå ulykke, siden han var ond. Mannfelder er enig i at han er ond, men advarer henne mot å såre en sterk manns forfengeligheit. Hatet mot den som tok henne fra ham, er større enn kjærligheten til henne, og så sterkt at han kunne ha drept, men «drap er ingen hevn», hevder han: «Det er en *boomerang*, som rammer den som vil hevne, og ikke den andre, som bare får døden» (s. 29, min utheving). Tittelen på stykket viser altså til

Mannfelders hevnaakt. Mannfelder står bak blomstene. Han har egget Lodt til å sette i gang en streik og brukt sine forbindelser til å blokkere for lånet. Gyda kommer og ser Mannfelder kysse Grethe, skynder seg ut, men kommer inn igjen og later som ingenting. Mannfelder, som ikke vet om Gyda, presenterer seg og sammenligner de to kvinnene. Gyda er lik moren, men uten hennes ro og fornuft – mer som «et bål av livslyst uten nerver» (s. 34). Akten avsluttes ved at Grethe ber Mannfelder gi opp. Hun gir ham en kilevink. Han blir såret og antyder at han skal rette hevnen mot Gyda.

Tredje akt utspiller seg på et hotellrom. Lodt beskylder Mannfelder for å ha misbrukt idealismen hans i en personlig hevnaakt. Mannfelder repliserer at hevn er et edelt motiv, og at han nå vil ha Gyda. Lodt, som er forelsket i Gyda, blir lettet da Mannfelder sier han ikke skal oppsøke henne, men skjønner ikke at Mannfelder regner med at hun vil komme av seg selv, fordi «djevelen er mer tiltrekkende enn tømmermannen» (s.39). Gyda kommer, og Mannfelder trekker seg tilbake. Lodt føler seg vraket. Gyda er ferdig med ham. Han har vist seg redd. Utenfor tettstedet går det en smal vei ved en farlig skrent. Lodt ble redd da Gyda villmannskjørte ved skrenten. Hun forstår ikke at han kan være for en blodig revolusjon, men dødsredd for en skrent. Selv er hun ikke redd for å dø, for «(d)en som ikke er redd for å leve kan ikke være redd for døden» (s. 41). Lodt advarer henne mot Mannfelder, som ikke tar hensyn. Hun svarer at heller ikke hun gjør det. Mannfelder kommer tilbake, og Lodt går. Gyda ber ham reise. Han svarer at han kan reise, men ikke alene. Da det går opp for henne at han vil ha henne med, sammenligner hun ham med en djevel. Han sier at de er to alen av samme stykke, og at hun liker ham nettopp fordi han er ond. Hun ber ham om å reise og advarer ham mot skrenten og de manglende stabbesteinene. Hun sier at hun skal gå, men

går ikke. I stedet lar hun capen falle til gulvet, samtidig som hun holder blikket hans, der han sitter nonchalant i stolen, som han har gjort under hele samtalen.

Fjerde akt foregår i en ustelt del av hagen til Ringhaugs. Grethe har invitert Mannfelder. Han bekrefter at han vil reise med Gyda, men bare viss hun selv vil. Da hun viser ham et bilde av Gyda som tolvåring, går det opp for ham at han er faren. Tilsynelatende går han med på å reise. Han ser mer på bildet, river det i stykker og begraver det før han ler, setter seg og synker sammen. Gyda kommer og vil omfavne ham, men han stopper henne og spør hvor gammel hun er. Alderen hennes sannsynliggjør farskapet. Da hun sier at hun elsker ham, svarer han at han er «glad» i henne. Gyda fortviler og tenker at det skjer noe med henne som hun har drømt en gang, men hun husker ikke selve bergtakingsdrømmen. Hun forstår ikke de sterke følelsene som overmanner henne. Hun vil være med ham bestandig, men han vil reise alene. Han spør om hun vet hva for et menneske han er. Hun vil uansett. Da snur han plutselig om og spør om hun vil det selv. Hun bekrefter, og de går ut og kjører fort av gårde. Deretter treffer Grethe mannen sin. Han har sett Gyda og Mannfelder og skjønner ikke at hun søker sammen med foreldrenes fiender. Det blir stille, så høres et brak fra fjellet og rop nede fra verkstedet. Grethe forteller mannen at Mannfelder er faren til Gyda. Kontorsjef Jansen kommer inn og forteller at Mannfelders bil har kjørt utor. Grethe skriker. Teppefall.

## Sidetekstene

Teksten består for det meste av hovedtekst, altså reine dialoger. Sidetekstene er i overveiende grad sparsomme og markerer mimikk, gester, bevegelse og sinnsstemninger, som disse

tilfeldige eksemplene fra en og samme side: */betatt/, /reiser sig, går henført noen skritt/, /grøsser som i vellyst/, /ler oppspilt/, /ryster tankefullt uforstående på hodet/, /nikke/, /vender sig mot ham brått/ (s. 20).*

I begynnelsen av hver akt er det en lengre, karakteriserende beskrivelse av omgivelsene, hvor vi også får vite hvem som er til stede. Slik blir sidetekstene symbolske rommarkører som setter rammene for handlingen: en lukket dagligstue med preg av gammel og ny velstand, en åpen dagligstue i skumring, et lukket hotellrom og en viltvoksende hage i forlengelsen av den åpne dagligstuen. Omgivelsene som skildres, gir varsler om at det skal skje noe med den innledende domestiske realismen. Vi får først indikasjoner på at stykket skal handle om den hjemlige sfæren, men det er noe under som sprenger de realistiske, hjemlige og hverdagslige rammene. Først ved at den lukkede stuen åpnes, deretter ved at den stedlige enheten brytes, og til slutt ved at noe vilt utenfor innlemmes i stedet, der det hele kan kulminere på mest dramatisk vis.

Første akt begynner med denne sideteksten:

Dagligstue hos Ringhaug. Til venstre i forgrunnen dør inn til de øvrige stuer. Til venstre i bakgrunnen dør til kjøkken, hall, osv. I høyre hjørne en dør som vender rett ut til terrasse, høye vinduer på begge sider av denne. Preg av gammel og ny velstand. På høyre vegg en divan, på venstre en sofa, gode stoler, pipebord, flygel.

Grethe Ringhaug sitter i en stol og strikker, Ringhaug ligger på divanen i skjorteermer med armene under nakken og hviler, han har vidåpne øyne og et bekymret uttrykk. Han sukker, et tungt og stønnende sukk. Grethe legger arbeidet fra sig, reiser sig og går bort til ham og stryker ham over hodet (s. 2).



I andre akt blir den innledende sideteksten forlenget med et lengre fortellende parti, som beskriver Mannfelders inntrengning i huset. Her strekker sideteksten seg over én og en halv manusside, kun avbrutt av en kort replikkveksling mellom Grethe og Kristine:

Grethe betenker sig et øyeblikk, går ut, scenen står tom. Plystresignalet lyder like nær ved, innsmigrende og vakkert, men monotont som et pausesignal. Det har mørknet litt, et svakt månelys faller inn gjennom vinduene. Skyggen av en mann tegner sig mot vinduet, han holder hånden for øynene og tar hele stuen i øyesyn, før han ganske rolig klatrer inn av det åpne vinduet. Han tar hatten av og ser sig om, ikke uten en viss ærbødighet. Han er en vakker og elegant mann i slutten av firtårene, ungdommelig og spenstig. Han ser i taket. Plystrer sitt signal og lytter. Så ler han sakte, slenger hatten fra sig og setter sig ved flygelet. Han begynner å spille «til en vannlilje» av Grieg, hele tiden mens han ser opp. Spiller først flagrende lett med sordin, stiger så med som en trusel i foredraget, og setter full kraft på hvor teksten lyder «nøkken later som han sover».

Grethe kommer styrtende inn, stanser som stivnet. Han avbryter spillet med en rungende dissonans som blir liggende og tone i all sin mislyd, mens de to ser på hinannen i taushet. Månelysset utefra er nu scenelys (s. 22–23).

Også i fjerde akt får vi nesten en hel side med rein sidetekst. Den beskriver Mannfelders reaksjon på at han er far til Gyda. Vi kan blant annet lese:

med en plutselig bevegelse tar han sig til snippen som om han vil kveles, river den av. Går noen skritt mens han stønner som et

sykt dyr. Legger så hodet på armen mot en trestamme og hulker i små støt. (...) Går sønderknust mot det sted hvor billedet ligger på jorden, står litt og ser det som i angst, bøyer sig og tar det opp med sterkt skjelvende hånd. Siger i kne mens han betrakter det. (...) Plutselig retter han sig opp, stirrer skremt på det, river det i mange små biter som han graver ned i jorden med henderne. Han reiser sig besværlig og tørrer svetten av pannen. Sparker over stedet hvor billedet er begravd. Så ser han sig om, tar sig til hodet og ler en kort latter (s. 55).

I begge tilfellene uttrykker sidetekstene følelser hos karakterene. Disse kan samtidig leses som instruksjoner til skuespillerne og ses på som underliggende følelser, som vanskelig kan uttrykkes gjennom reine replikker. Disse sidetekstene retter seg altså i større grad mot leserne av stykket. Muligens er det prosaforfatteren Nedreaas som her må trekke våpen overfor en av dramasjangerens strengeste konvensjoner (showing not telling).

## Dialogen

Mye tyder på at Nedreaas var unødvendig beskjeden da hun i Kastborg-intervjuet uttrykte et ønske om å beherske den dramatiske form. Vi har sett på bruken av sidetekster. Ser vi nærmere på dialogene, oppdager vi raskt at de også er håndverksmessig godt utførte. Samtalene foregår stort sett mellom to karakterer, selv i de få tilfellene der det er tre til stede. At totallsloven praktiseres gjennomført, gjør at replikkene adresseres, og den påfølgende replikken følger opp adresseringen, slik at vi får en reell dialog. I eksemplet nedenfor ser vi at hver replikk henter opp noe fra den forrige (far –

han; noen – noen – de; vet – vet; noe vet – noe vet), noe som skaper flyt og sammenheng i dialogen:

HUGLEIK

– Din *far*?

GYDA

– *Han* har heller ikke rotet. Neida, han er ikke slik. Men der er *noen* som vil oss vondt, Hugleik.

HUGLEIK

– Hvordan kan *noen* ville det

GYDA

– *De* har vel en grunn. *De* som bevisst gjør noen andre ondt, har alltid en grunn. Iallfall tror *de* selv fullt og fast at *de* har det. Ellers *vet* jeg ingenting. Men det er meget interessant.

HUGLEIK

– Men – *noe vet* du vel

GYDA

– *Noe vet* jeg, det skal være sikkert ...  
(s. 18, mine uthevinger)

Innimellom er dialogen dobbeltbunnet, som da Gyda kommer inn igjen i stuen etter å ha observert at moren og Mannfelder har kysset. Grethe påpeker at hun er sein, og Gyda svarer at det er så deilig å kysse i måneskinn. Vi vet at hun ikke har kysset. Moren vet at hun har vært med Hugleik og tenker nok sitt. Hun skjønner derfor ikke at datteren henter om det hun har sett i stuen (s. 32). Et lignende eksempel har vi når Grethe møter Mannfelder i begynnelsen av fjerde akt, og han konstaterer ironisk spørrende: «Du har satt mig stevne på dette romantiske sted. Hvad skylder jeg den sjeldne ære» (s. 50). Ikke

sjelden har dialogen preg av å være en maktkamp, nettopp med en slik dobbeltbunnethet. Det gjelder nær sagt alle dialogene der Mannfelder inngår, enten han snakker med Grethe, Lodt eller Gyda, fordi han er besatt av hevnn, og det gjelder Gyda, som ønsker å markere selvstendighet, overlegenhet og likegyldighet i dialogene med Huggleik og Lodt. Det forsøker hun tilsynelatende også i samtalene med Mannfelder, men det er et skinn. Hun speiler seg nemlig i ham, som han etter hvert også gjør i henne. Så her går «maktkampen» mer ut på å vise (uten ironi) at de er like onde, hensynsløse og fryktløse.

Nedreaas bygger altså på kjente sjangerforelegg, for eksempel Ibsens samtidsdrama, men bryter med dem etter hvert. Distansen til foreleggene kan også leses på replikknivået – i tiltaleformene. Forholdet mellom Grethe og Ringhaug, ektefellene i et borgerlig hjem preget av «gammel og ny velstand», framstilles nærmest som forventet, der han tiltaler henne patroniserende («elskede», «Grethemor», (s. 4) og «Lille kvinne» (s. 10)). Også Mannfelder tiltaler Grethe patroniserende, men ikke uten ironi: «Grethemor» (s. 24), «den trofaste hustru», «Tornerose» (s. 24) og «den skjønn frue» (s. 51). Gyda tiltaler faren som «Fasse», og vi får vite at hun snakker til ham «som til et lite barn» (s. 11). Ved å infantilisere faren tydeliggjør hun den patriarkalske familiestrukturens endelikt. Faren er ingen autoritet som kan holde henne tilbake. Imidlertid har han kanskje rett i antakelsene om at hun søker sammen med familiens fiender. Det er ikke innenfor familiens ramme hun kan realisere seg selv, få utløp for sine drifter og dekke sine behov for for eksempel fart og fare.

Mannfelder og Gyda er lenge opptatt av å kalle hverandre for «djevel» og «jævel» (s. 47), uten at dette kan oppfattes som utelukkende negativt. Snarere insisterer de på at de er onde og hensynsløse uten modifikasjon. Samtidig tiltaler de hverandre

med høflighetsformene «De», «Dem» og «Deres». Vi får ikke vite hva som skjer etter at de forblir på hotellrommet, men da de møtes igjen, er de plutselig dus og på fornavn. De planlegger å reise bort sammen, og Mannfelder kaller henne nå for «Lille Gyda», «Lille, rene pike» og «Lille barn» (s. 55) uten ironi, men likevel patroniserende. I tomrommet mellom tredje og fjerde akt må vi derfor gå ut fra at de har innledet et forhold og antakelig hatt intim kontakt, siden tredje akt slutter med at han sitter halvt avkledd og hun lar klærne falle. Mens Grethe har noe å skjule, Ringhaug vil opprette status quo og Lodt blir pragmatisk og gir opp, er både Mannfelder og Gyda styrt av underliggende drifter og emosjoner, som de bare må spille ut uten tanke på utgangen.

## Diskurser

Nedreaas velger altså å bruke ulike diskurser i hver av disse historiene. Grethes og Ringhaugs historie er en Ibsen-pastisj, som altså løser seg opp midt i stykket. Den er såpass ironisk utformet at den nærmer seg travestien. Hovedkarakterene i denne historien forsvinner bare fra scenen etter akt to, før de dukker opp igjen som bipersoner i siste akt: Historiene deres marginaliseres ikke minst gjennom Gydas infantilisering av faren, og ved at Mannfelder velger bort Grethe som begjærs- og hevnobjekt. Mannfelders historie er formidlet i en slags tragediediskurs, også den med ironisk distanse. Han er ingen nobel karakter som rammes rått og ufortjent av skjebnen. Derimot er han sin egen ulykkes smed, og dermed oppstår det ingen rystelse eller renselse når han faller. I sine hevntanker oppfatter han seg selv som situasjonens herre, og skjønner ikke at han lokkes inn i Gydas melodramatiske univers. Han hevder,

som nevnt, at hevnen er nobel, og at drap ikke er en hevn, men en boomerang som bare rammer den som vil hevne, og ikke den som utsettes for hevn, som kun får døden. Leser man slutten på stykket i lys av boomerangmetaforen, blir ironien åpenbar, i og med at Mannfelder selv er den som rammes av døden. Denne døden inntreffer utenfor scenen, og det er umulig å si bestemt hva ulykken skyldes, men man kan spekulere i om det er et bevisst selvdrap. Hevnprosjektet har strandet, og en framtid som kjærester er ikke et alternativ, siden de er far og datter. Som nevnt poengterer Gyda at den som ikke er redd for å leve, heller ikke er redd for å dø. Kan hende blir hun minnet på denne maksimen idet de skal passere den livsfarlige skrenten.

Disse to diskursene er ikke direkte motstykker. Borgerlige konvensjoner som utfordres av en individuell frihetstrang som nesten tipper over i dødsdrift, den fremmede inntrengeren som setter den hjemlige atmosfæren over styr, og fortiden som rulles opp, er alle sentrale elementer i stykket og kan høre til i begge disse diskursene. Nettopp disse elementene er med på å gi stykket et alvorlig preg til tross for ironien, men så er det noe som trenger seg på som ikke passer inn i bildet, og det er disse uforklarlige drivkreftene som Gyda og Mannfelder bare må la komme til uttrykk, som så omsettes i handlinger.

Det er altså noe som får stykket til å ligne melodramaet. Melodramaet oppsto som en slags protest mot det institusjonelle dramaet, som i romantikken ifølge Brooks var stivnet i sin egen form og manglende aktualitet. Melodramaet tilbød i stedet sentimentale intriger, sterke, motstridende emosjoner og sjokkerte effekter, og var ikke minst bygget rundt en manikeisk maktkamp (Brooks 1976). *Boomerang* kan vanskelig karakteriseres som sentimentalt og har definitivt ikke en lykkelig slutt, som var vanlig i det melodramatiske syngespillet. Den manikeiske maktkampen kan kanskje spores, men stykket

er først og fremst kjennetegnet av at det ikke stilles opp et klart alternativ til det onde og hensynsløse. Det kan altså virke som om Nedreaas prøver ut noen kjente mønstre, men uten å kopiere dem slavisk eller fullt ut, og at hun heller ender opp med å blande ulike forelegg eller sjangre, der det melodramatiske til slutt tar overhånd

Det melodramatiske innslaget falt kanskje lett for Nedreaas, som i den antatte skriveperioden befant seg i en kunstnerisk usikkerhet i spennet mellom den «høye» og «lave» litteraturen, og der ukebladsnovellene nettopp kan ses på som melodramatiske paralleller til den institusjonaliserte novellekunsten. Når hun så skal skrive et drama, velger hun å bygge på, men også bryte ned kjente og forventede former, for å gi mer plass til det Brooks med Bentley navngir som dramaets «*expression of emotions in the pure histrionic form of dreams*», og dets rotimpuls: «*the need for dramatization*» eller «*acting out*» (Brooks 1976:12).

## Det moralsk okkulte

Stykket er ikke et melodrama, men melodramatisk. Åpningen skaper forventninger om noen knuter eller mangler som må løses eller fylles, og dermed skapes det grunnlag for en fortsettelse. Ringhaugs bekymringer får en snarlig løsning, kanskje med unntak av hans bekymringer for det han oppfatter som kvinnens svikefulle natur – en ironisk framsatt bekymring, som kun kan bekreftes av en moralsk lesning som forutsetter at dette er tilfelle på generelt grunnlag. Etter første akt forsvinner Ringhaug også ut av handlingen, inntil han dukker opp i sluttscenen, nærmest som statist. Noe av det samme kan sies om Grethes bekymringer, som blir forklart så snart forhistorien

rulles opp. Hennes eventuelle fortsatte fasinasjon for Mannfelder er utedkommende for historien etter andre akt. Historien om Gydas framtid blir derimot ikke avklart før i siste akt, og da hurtig og på en mekanisk måte, men ikke uten at hennes tanker om valget kommer til uttrykk underveis. Hun vil leve risikofylt, uten å ta hensyn. Hun bryr seg ikke om å være snill og tekkes andre, men trekkes mot frykt og ondskap og har en livsbejublende fasinasjon for døden, som like gjerne kan ses på som to like store doser dødsforakt og livsforakt. Hennes historie faller etter hvert sammen med Mannfelders, som begynner som en «gåte», viser seg å være en hevnaakt, men som etter hvert glir over i et slags kjærlighetsdrama som uheldigvis viser seg å være inestuoøst. Om det kan kalles kjærlighet, kan diskuteres. I det minste dreier det seg om en sterk tiltrekning mot noe som han kan kjenne seg selv igjen i (Gyda), som er sterkere enn kjærligheten til Grethe (en kjærlighet han selv vurderer som svakere enn hevntankene), og som er noe mer enn kun uvitende farskjærlighet.

Ifølge Brooks trekker melodramaet veksler på den folkelige, populære teatertradisjonen, og kjennetegnes først og fremst av å være en ekspresjonistisk sjanger som uttrykker sterke, motstridende emosjoner. I hovedsak er det et manikeisk drama, altså et som gestalter kampen mellom det gode og det onde. Det er også et sekulært drama, det vil si at det ikke er Gud som er garantisten for det gode eller djevelen som utfordrer ham, men at kampen mellom det gode og det onde foregår i mennesket, mellom mennesker og mot et kaotisk bakteppe, der alt som kan styre menneskenes psyke, drifter, behov, frykt, handlinger osv. kan finne grobunn. Det handler derfor også om å opprette en etikk eller moral, men at denne ikke skal begrunnes i noen eksisterende overbygning, som for eksempel den staten, kirken eller familien forvalter. For å forklare dette introduserer Brooks



begrepet «the moral occult», som kan oppfattes som noe spekulativt og uformelig annerledes som fungerer som substitutt for det som tidligere har vært fundamentet for moralen og etikken.

Det er vanskelig å fastsette et fundament for de etiske vurderingene karakterene i stykket gjør, noe som er helt i tråd med Brooks teorier om den melodramatiske imaginasjonen. Det er en del snakk om hevn, og dermed også om rettferdighet, mye snakk om ondskap og hensynsløshet (mindre om godhet og omsorg), og ikke minst er det snakk om å leve med høy risiko, og ikke frykte døden. Alt dette kan forklare valg og vurderinger de ulike karakterene gjør, for eksempel hvem Mannfelder skal rette hevnen mot, og hvilke menn Gyda skal trekkes mot, men det utgjør ikke noe fundament. Det er det driftslivet som gjør.

Både Gyda og Mannfelder *må* spille ut noe kvintessensielt dramatisk. Hva dette er, forblir uavklart, men Nedreaas kobler dette intertekstuellet til folkloristisk overtro. Vi blir ikke bedt om å tro på troll og Nøkken, men nettopp disse folkloristiske elementene blir bilder på latente drivkrefter som styrer karakterenes valg, mer eller mindre løsrevet fra hva man moralsk sett kan forvente. Et eksempel på dette er Gydas bergtakingsdrøm, som hun forteller Huggleik om på slutten av første akt:

Vet du hvad som var min kjæreste dagdrøm bestandig da jeg var barn? Jo. Jeg tenkte mig at der kom et fryktelig troll. Et fælt og mektig troll, som voldte skrekk og redsel og som knuste alt han så. Det var sånn når jeg gikk alene og tenkte vet du. Og dette trollet, det kom hit og herset og skremte vettet av oss alle sammen. Og så – så røvet det mig ... så var det ikke mer (20–21).

Selv om hun ikke begriper det, blir dette et eksempel på «(an) expression of emotions in the pure histrionic form of dreams»

(Brooks 1976, 12). Bergtakingsmotivet kan leses dobbelt. Det er muligens «diktet» opp for å skremme unge jenter fra å involvere seg med eldre, fremmede menn, men det er også et bilde på unge kvinners tiltrekning mot eldre menn – et underbevisst begjær etter det ukjente, farlige og onde (noe som selvsagt også kan være eldre menns ønsketenkning). Gydas drømmesammen- drag kan også leses som et resymé av dramaet vi leser.

Etter at Mannfelder entrer Ringhaugs villa, setter han seg ved pianoet og spiller Grieg. Sideteksten oppgir at stykket han spiller, er «Til en vannlilje», som må være Ibsens «Med en vandlilje» fra 1863, som Grieg har tonesatt. Kun verset «Nøkken lader som han sover» siteres i stykket, men hele diktet går som dette:

### *Med en Vandlilje*

Se, Marie, hvad jeg bringer;  
Blomsten med de hvide Vinger  
Paa de stille Strømme baaren  
Svam den drømmetung i Vaaren

Vil Du den til Livet vie,  
Fæst den ved dit Bryst, Marie;  
Bag dens Blade da sig dølg  
Vil en mindre stille Bølge.

Vogt dig, Barn, for Tjernets Strømme.  
Farligt, farligt der at drømme!  
Nøkken lader som han sover; –  
Liljer leger ovenover.

Barn, din Barm er Tjernets Strømme.  
Farligt, farligt der at drømme; – –  
Aa, jeg ved nok, at igrunnen  
Lurer der en Nøkk paa Bunden!  
(Ibsen 1863)

Ved første øyekast kan diktet se ut som en advarsel, men det har også en dobbelthet i seg. Den stille, vakre overflaten kan ikke ses uavhengig av farene som truer under overflaten, og forbindelsen mellom over og under er nettopp drømmen. Vi ser altså at både Gyda og Mannfelder er karakterisert melodramatisk ved hjelp av gammel folketro, men også på samme tid gjennom underbevisste drømmebilder som uttrykker sterke følelser. Det er nettopp det at noe fra en kaotisk, uforklarlig omverden bryter seg inn i eller invaderer en rasjonelt ordnet medverden, som kan forklare hva det moralsk okkulte er for noe.

Da Mannfelder i fjerde akt kommer i tvil om han kan dra med Gyda, overveldes hun nettopp av dette irrasjonelle som hun styres av, men ikke vet hva er:

Det er noe – noe så rart. Jeg synes noe skjer med mig, nettopp nu. Noe jeg har drømt en gang, men ikke kan huske (...) Du er forandret for mig – det er så annerledes, alt. Det er ikke bare at jeg elsker, men noe – noe vidunderlig og sårt, som jeg ikke vet noe navn på (s. 57).

Dette øyeblikket er en epifani, der drømmen fra barndommen, som hun ikke lenger husker, er nær ved å bli virkelighet. Mannfelder værer dette, snur tvert om og tar på seg rollen som Nøkken, slik han først spilte den for Grethe, slik at han og Gyda kan dra fra scenen sammen, selv om han vet at han dermed krenker

«den ukrenkelige, den kosteligste av alle naturens gaver» (s. 58), som er hans måte å uttrykke at han har brutt insesttabuet på.

## Slutten

Slutten på stykket, der Gyda og Mannfelder kjører seg i hjel, er behørig varslet og fort unnagjort. Det hele skjer utenfor scenen og rapporteres til Gydas foreldre, som bryter sammen. Gyda har vraket Lodt bl.a. fordi han ble redd da hun råkjørte ved skrenten. Gyda advarer også Mannfelder mot skrenten da hun ber ham om å reise i tredje akt. Vi skjønner dermed tidlig at noe skal skje «innunder gjelet, der (...) døden (henger) og sender kalde gufs opp i svingen» (s. 42). Lodt påpeker at døden kan gå seirende ut av en slik lek (råkjøring), men Gyda hevder at det gjør ingenting, bare leken er deilig nok. Det kan minne om Mannfelders betraktninger om at hevn som fører til døden, er som en boomerang, som rammer hevneren mer enn offeret. I begge tilfeller handler det om at et liv uten overtredelse ikke er et liv, og kan like godt erstattes av døden. Det er derfor mulig å spekulere på om døden i dette tilfellet var eneste utvei, og at den var selvforskyldt.

Man kan også spørre seg om slutten er ironisk, siden to hensynsløse, onde karakterer slipper unna å bryte et av kulturrens strengeste tabuer. Uansett er stykket langt fra å være en oppfordring til å bryte insestforbudet. Det er mer et kunstnerisk forsøk på «å være sannere enn sannheten», ved å «ha noe som søvndrømmene gir; en plutselig belysning av ukjente dybder, en atmosfære av usagte ting som slår røtter i et sinn» (Nedreaas i Modal 1976: 112).

\*

Vi kan anta at Nedreaas skrev dette stykket i en fase av forfatterskapet der hun gikk over fra å skrive ukebladnoveller til å skrive mer «seriøs» litteratur, eller det hun selv kaller å skrive mer subtilt. Jeg har prøvd å vise at stykket bygger på velkjente dramadiskurser, men at disse løser seg opp og gir rom for en melodramatisk diskurs. Denne melodramatiske diskursen åpner nettopp for å spille ut sterke og motstridende emosjoner som ikke er rasjonelt begrunnet, men rotfestet i en mystisk-litterær drømmeverden, som erstatter det etiske og moralske fundamentet som familien, kirken og staten formidler. En slik form for ekspresjonisme er noe vi kanskje mer forventer å finne i populærlitteraturen, men på grunn av leken med de litterære formene er det mer rimelig å lese dette som en slags kritikk av stivnede teaterkonvensjoner og som en insistering på at kvintessensen i dramaet er og bør være behovet for å spille ut alle slags følelser, også de mest tabubelagte.

## Noter

- 1 Torborg Nedreaas i intervju med Willy Kastborg (Kastborg 1976: 112).
- 2 *BT, Dagbladet, NTB og Klassekampen*.
- 3 Se for øvrig Kari Gaarder Losnedahls bidrag i denne antologien (s. 375–401).
- 4 Aas har vært sjenerøs og gitt manuset til Torborg Nedreaas-selskapet, der jeg er styremedlem. Vi har også levert det videre til Universitetet i Bergen ved Kari Gaarder Losnedahl, for at det skal kunne inngå i arkivet der, og på den måten bevares for ettertiden.
- 5 I ukebladnovellene brukte Nedreaas Tob Kieding (kallenavnet hennes pluss den første ektemannens etternavn) eller pseudonymet Tore Johan Rasch som forfatternavn. At hun her brukte sitt eget navn, forteller muligens at hun oppfattet dette som et forsøk på å skrive mer «seriøst» enn i ukebladene. Et argument mot dette er at Rasch står som forfatter av *Magdalene*.
- 6 De ortografiske eksemplene fra «Hevneren» og «Kjøreturen» er hentet fra Anna Serafima Svendsen Kvams bokhistoriske masteravhandling om Nedreaas' tidlige novellekunst (Kvam 2021).
- 7 Videre omtaler jeg karakterene i tråd med replikknotasjonen i manus, dvs. Grethe, Ringhaug, Gyda, Mannfelder, Hugleik, Lodt, Kristine og Jansen.

## Litteratur

- Aubert, Marie. (2006). «Fant ukjent Nedreaas-manus». *Bergens Tidende*, 11.11. Lastet fra [https://www.bt.no/kultur/i/aORpd/Fant-ukjent-Nedreaas-manus?spid\\_rel=2](https://www.bt.no/kultur/i/aORpd/Fant-ukjent-Nedreaas-manus?spid_rel=2).
- Brooks, Peter. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven og London: Yale University Press.
- Gitlestad, Unn Yngvild. (1987). *Torborg Nedreaas: en bibliografi*. Oslo: Statens bibliotekshøgskole (hovedoppgave). Lastet ned fra <https://www.nb.no/items/adc-86058225cc9c8f9137a124ef6a5fi?page=0&searchText=tob%20kieding>
- Grøgaard, Johan Fredrik. (1976). «Samtale ved Torborg Nedreaas: Intervju ved Johan Fredrik Grøgaard». I: Modal, Bitten (red). *Nordens svale: Festskrift til Torborg Nedreaas på 70-årsdagen 13. nov. 1976*. Oslo: Aschehoug.
- Ibsen, Henrik (1863). «Med en vandlilje». Lastet ned fra [https://www.ibsen.uio.no/DIKT\\_Diktht%7CDiftMedEnVandlilje.xhtml?modus=enkeltdikt](https://www.ibsen.uio.no/DIKT_Diktht%7CDiftMedEnVandlilje.xhtml?modus=enkeltdikt)
- Jünger, Jane C. S. (2006). «Fann ukjent Nedreaas-manus». *Sunnhordland*, 11.11.
- Kastborg, Willy. (1976). «Torborg Nedreaas: Intervju ved Willy Kastborg». I: Modal, Bitten (red). *Nordens svale. Festskrift til Torborg Nedreaas på 70-årsdagen 13. nov. 1976*. Oslo: Aschehoug.
- Kvam, Anna Serafima Svendsen. (2021). «Ønskeboken». *Et bok-historisk blikk på Torborg Nedreaas' tidlige novelleforfatter-skap*. Oslo: UiO (masteroppgave). Lastet ned fra <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/87028/Kvam--masteroppgave-2021.pdf?sequence=6&isAllowed=y>
- Modal, Bitten (red). (1976). *Nordens svale: Festskrift til Torborg Nedreaas på 70-årsdagen 13. nov. 1976*. Oslo: Aschehoug.
- Nedreaas, Torborg. u.d. *Boomerang*.
- Nedreaas, Torborg. (1945a). *Bak skapet står øksen*. Oslo: Aschehoug.
- Nedreaas, Torborg. (1945b). *Før det ringer tredje gang*. Oslo: Halvorsen og Larsen Forlag.
- Nedreaas, Torborg. (1947). *Av måneskinn gror det ingenting*. Oslo:

Aschehoug.

Nedreaas, Torborg. (1982). *Samlede verker, bind VI*. Oslo:

Aschehoug.

Ukjent. (2006a). «Nedreaas-manus funnet på Stord». *Klasse-*

*kampen*. 11.11. Lastet ned fra [http://www.klassekampen.](http://www.klassekampen.no/41058/article/item/null/nedreaasmanus-funnet-pa-stord)

[no/41058/article/item/null/nedreaasmanus-funnet-pa-stord.](http://www.klassekampen.no/41058/article/item/null/nedreaasmanus-funnet-pa-stord)

Ukjent. (2006b). «Fant ukjent Nedreaas-skuespill». Oslo: Dag-

bladet. 15.11. Lastet ned fra [https://www.dagbladet.no/kultur/](https://www.dagbladet.no/kultur/fant-ukjent-nedreaas-skuespill/66274649)

[fant-ukjent-nedreaas-skuespill/66274649](https://www.dagbladet.no/kultur/fant-ukjent-nedreaas-skuespill/66274649)

Ukjent. (2006c). « -- Har aldri høyrte om dette skodespelet før ».

*Sunnbordland*. 11.11.