

# **”Det finnes for mange fine ord i verden”**

En studie av sjangerfeltet *kortprosa* i lys av Kjell Askildsens ”Johannes’  
oppmuntrende begravelse” og Tor Ulvens *Fortæring*

Erlend Fugleberg Bruaset



NOLISP350

Mastergradsoppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Våren 2013

## **Forord**

I arbeidet med forfatterskapene til Kjell Askildsen og Tor Ulven har jeg lært at man helst skal fatte seg i korthet. Likevel vil jeg vie tid og plass til å takke noen personer som i særlig grad har bidratt til denne avhandlingen. Først og fremst vil jeg takke min glimrende veileder Pål Bjørby for inspirerende diskusjoner og konstruktive tilbakemeldinger. Rettepenen din har vært en viktig faktor for at oppgaven nå har kommet i havn. Jeg ble først kjent med novelle- og kortprosa-teori gjennom seminarrekken ”Den norske novellen 1800-2000” ved UiB våren 2011, de involverte der fortjener takk for det. Gunnhild og Thomas skal ha takk for gode lesninger og nyttige innspill i slutfasen av prosjektet. Eirin har bidratt med mye inspirasjon og gode tanker underveis, det er jeg takknemlig for. Korrektur på det engelske sammendraget har Siri stått for, takk for god hjelp med det! Og sist, men ikke minst, vil jeg takke medstudentene mine gjennom tiden ved UiB, og særlig da mine medsammensvorne i masterkroken. BT-quizen og andre avbrekk har gjort at det siste året har vært en bra tid, også sosialt.

Bergen, mai 2013

Erlend Fugleberg Bruaset

## **Innhold**

<b>Kapittel 1: Innledende refleksjoner</b> .....	<b>1</b>
<b>Kapittel 2: Begrepsavklaringer</b> .....	<b>3</b>
2.1 Terminologisk mangfold.....	3
2.2 Kortprosa: to motstridende forståelser.....	4
2.2.1 Sjangerfelt.....	4
2.2.2 Prosastykke.....	7
<b>Kapittel 3: Sjangerteori – kortprosa som både strukturelt og tematisk definert størrelse</b> .....	<b>10</b>
3.1 En tredeling.....	10
3.2 Strukturelle aspekter.....	11
3.2.1 Omfangskriteriet som ”minste felles multiplum”.....	11
3.2.2 Omfangskriteriets potensielle begrensning.....	15
3.3 Tematiske aspekter.....	18
3.3.1 Hvorfor tematikk som sjangerdefinerende?.....	18
3.3.2 Krav til tematiske sjangerdefinisjoner.....	19
3.4 Sjangerteoriens posisjon i litterære lesninger.....	21
3.4.1 Novelle versus kortprosa – relevansen til analysene.....	21
3.4.2 Refleksjoner rundt det teoretiske landskapet.....	23
<b>Kapittel 4: Resepsjonen til Askildsens forfatterskap</b> .....	<b>25</b>
4.1 Tidligere forskning.....	25
4.2 Litteraturhistorisk plassering.....	28
4.3 Mottakelsen av <i>Et stort øde landskap</i> .....	29
<b>Kapittel 5: Rendyrket minimalisme – ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” i sjangerperspektiv</b> .....	<b>32</b>
5.1 Askildsens litterære strategi: å vie seg til novelleformen.....	32
5.2 Presentasjon av primærteteksten.....	33
5.3 Sjangerteknisk struktur.....	34
5.3.1 ”Enkelhet” og ”minimalisme”.....	34
5.3.2 Selvsensur som sjangerteknisk redskap.....	38
5.3.3 Anti-symbolisme.....	42
5.3.4 Askildsens novelleform – en utpreget skriftlig, litterær sjanger?.....	45
5.3.5 Narratologisk analyse med nedslag i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”.....	46
5.4 Struktur og tematikk som korrelerende sjangerelementer.....	52
5.4.1 Korte narrativer som uttrykk for fremmedgjøring.....	52
5.4.2 Paul som novellekarakter.....	54

5.5 Den litterære samtiden.....	55
5.5.1 Askildsen som del av et novellistisk trekløver.....	55
5.5.2 Forfatterskapet i lys av dagens samtidslitteratur.....	58
5.5.3 Bevegelsen mot Ulven.....	60
5.6 En foreløpig konklusjon.....	62
<b>Kapittel 6: Resepsjonen til Ulvens forfatterskap.....</b>	<b>63</b>
6.1 Tidligere forskning.....	63
6.2 Litteraturhistorisk plassering.....	65
6.3 Mottakelsen til <i>Fortæring</i> .....	68
<b>Kapittel 7: Kortprosa som eksperiment – <i>Fortæring</i> i sjangerperspektiv.....</b>	<b>71</b>
7.1 Ulvens prosa – et uttrykk for ”sjangerrevolusjon”.....	71
7.2 Presentasjon av primærtetekstene.....	73
7.3 Struktur.....	74
7.3.1 Bevegelsen mellom poesi og prosa.....	74
7.3.2 Kortprosaens særegenhet – skillet fra poesien.....	76
7.3.3 Ulvens prosaiske setningskonstruksjoner – et assosierende og tilføyende redskap.....	78
7.3.4 Tekstsensur som sjangerrettet grep.....	79
7.3.5 Narratologisk analyse med nedslag i <i>Fortæring</i> .....	81
7.4 Struktur og tematikk som to sammenhengende størrelser i Ulvens kortprosaform.....	84
7.4.1 Paradisisk materialitet.....	84
7.4.2 En selektiv form i lys av eksistensfilosofisk forankring.....	86
7.4.3 Fredfulle paradis, dialogforakt og paradoksale sjangerbetegnelser.....	87
7.5 En sjangerorientert utgang.....	90
<b>Kapittel 8: Avsluttende refleksjoner.....</b>	<b>92</b>
8.1 Sammenfattende kontekstualisering.....	92
8.2 Teoretisk korrelasjon.....	94
8.3 Konklusjon.....	95
<b>Kilder.....</b>	<b>99</b>
Litteraturliste.....	99
Masteroppgaver.....	105
Avisanmeldelser.....	107
Internettartikler og andre kilder.....	108
<b>Sammendrag.....</b>	<b>109</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>110</b>

## Kapittel 1: Innledende refleksjoner

*I et virkelig godt kunstverk skal ingenting være  
overflødig. Ikke et ord, ikke en strek, ikke en tone.*  
- Tor Ulven<sup>1</sup>

Kjell Askildsen og Tor Ulven skriver begge ut fra tanken om at kunstverket skal inneha en nærmest klinisk presisjon: Språklig pregnans er et nøkkelmoment i forfatterskapene. Dette legger rammene for denne avhandlingen – primærlitteraturen jeg legger til grunn skapes av to forfattere med en særlig bevisst holdning til *formen*. Strukturelle komponenter er det viktigste grunnlaget for lesninger i sjangerkontekst, og at forfatterne aktivt uttaler seg om slike spørsmål var det som først gjorde meg interessert i å undersøke deres sjangertilhørighet nærmere. I dette henseende finnes det imidlertid ikke særlig mange fellesnevner ved forfatterskapene, den pregnante språkføringen er å regne som et unntak. Følgelig vil jeg arbeide ut fra et relativt vidt perspektiv, jeg vil undersøke begrepet *kortprosa* som *sjangerfelt*.

”Vi lever i dag i ei tid då rapportane om den korte forteljinga er likeså mangfaldige som dei er forvirrande” (Fløgstad 1974:75)<sup>2</sup>. Fløgstads metakommentar stammer fra *Fangliner* (1972)<sup>3</sup>, og viser behovet for en oppgave av dette formatet. Behovet er tosidig: Det fremgår både ved å se på det terminologiske mangfoldet som Fløgstad beskriver, og gjennom å vise til den eksisterende forskningen tilknyttet de to forfatterskapene. Sjangerdebatten først: Sitatet over er ikke overdrevet – begrepsbruken i kortprosaforskningen *er* uklar. Jeg ønsker derfor å kartlegge hvordan kortprosa defineres av andre forskere, og samtidig posisjonere meg selv i dette landskapet. Argumentasjonen for å definere kortprosa som et sjangerfelt, fremfor å forstå begrepet som *én* konkret sjanger, hviler i første rekke på de store strukturelle forskjellene mellom de to forfatterskapene. Disse kontrastene er særlig tydelig i sjangerøyemed: Askildsen skriver hovedsakelig innenfor novellesjangeren, samtidig som Ulvens prosa utforsker et bredt utvalg av sjangre. Tekstutvalget jeg har gjort bærer preg av nettopp dette, tekstene er valgt fordi de er blant dem som i størst grad viser forfatterskapenes ulikheter. Askildsens ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”, fra samlingen *Et stort øde landskap* (1991), er ”en episk prosatekst av middels lengde” (Aarseth 1979:135), noe som er karakteristisk for en *novelle*. Ulvens *Fortøring* (1991) er en samling svært korte tekster, av

---

<sup>1</sup> Van der Hagen (1996:270). Askildsen har også uttalt en slik holdning til kunstverket, han siteres i lignende ordelag senere i oppgaven.

<sup>2</sup> Sitatet er også brukt i innledningen hos Skei (1978).

<sup>3</sup> At årstallene er ulike i de to referansene skyldes at utgivelsen først kom ut i 1972, men at min versjon er fra 1974. Dette gjelder også for en rekke senere referanser.

typen jeg senere definerer som *prosastykker*. I tillegg til at tekstene i sjangerkontekst nærmest er diametrale motsetninger, er det faktum at de kommer ut samme år også et argument for å lese dem komparativt. Askildsen er på dette tidspunktet på slutten av forfatterskapet<sup>4</sup>, Ulvens prosaforfatterskap er i startfasen<sup>5</sup>. Dette åpner opp for refleksjoner: Er det slik at Askildsens sjangerholdning er noe man går bort fra i perioden man nå går inn i, og representerer Ulven eventuelt noe mer tidstypisk? Mangelen på lignende arbeider i forskningen viser prosjektets relevans. Både Askildsen og Ulven er riktignok tidligere undersøkt i sjangerperspektiv<sup>6</sup>, men aldri komparativt med et annet forfatterskap og heller aldri med en lignende intensjon: å studere et sjangerfelt. Noen større analyse av disse forfatterskapene sammen er heller ikke tidligere gjort, uansett perspektiv.

Oppgaven er inndelt i tre hoveddeler. Den første av disse, representert gjennom kapitlene 2 og 3, er vektet mot sjangerdebatten. I kapittel 2 underbygger jeg påstanden om et uklart begrepsapparat, før jeg i kapittel 3 går mer i dybden i forskningen og anslår hvilke nedslagsfelt jeg vil bygge lesningene på. Overgangen mellom disse kapitlene er imidlertid glidende, og i den forbindelse finnes det et moment som er viktig å påpeke allerede nå: De kritikerne som introduseres i begrepskapitlet skal ikke på noen måte anses som mindre relevante for lesningen, enn de jeg gjør rede for i kapittel 3. Snarere tvert imot: De viktigste referansepunktene for oppgaven er to skoler som Susan Lohafer og Hans H. Skei<sup>7</sup> står i spissen for. Disse omtales allerede i kapittel 2 fordi de konkretiserer kortprosabegrepet, i retning av å forstå det som et sjangerfelt. Jeg gjør derfor ikke rede for disse med et eget avsnitt i første del av kapittel 3. Imidlertid blir de tatt opp igjen, både i Ulven-lesningen og i den avsluttende delen av kapittel 3. I denne delen manifesterer jeg min egen posisjon i sjangerdiskusjonen, og siden de to skolene langt på vei deler min begrepsmessige oppfatning er det naturlig at disse igjen vies plass her.

De to andre hoveddelene er knyttet opp mot forfatterskapene. I kapittel 5 er det Askildsen-teksten som står i fokus. Lesningen vil i hovedsak kretse rundt hvilke strukturelle elementer det er som gjør at tekstens sjangerform oppstår, og hvordan dette samsvarer med sjangerdebatten. Jeg leser teksten i henhold til kritikere som konkret søker å definere novellen

---

<sup>4</sup> Han gir ut kun en novellesamling etter dette, *Hundene i Tessaloniki* (1996).

<sup>5</sup> Dette er hans tredje prosautgivelse.

<sup>6</sup> Jf. for eksempel Mørkved (1999) og Mandt (2002) for Askildsens vedkommende, og Heitmann (2000), samt den første lesningen hos Kampevold Larsen (2007), for Ulvens.

<sup>7</sup> Jeg bruker Skei som "frontfigur" for denne bevegelsen, fordi han også tidligere har kommet med bidrag til debatten (jf. Skei (1978)), en artikkel jeg leser i lys av den senere grupperingen han tar del i. I selve grupperingen er imidlertid medredaktørene Lothe og Winther like sentrale. Dette vil komme klart frem flere steder senere i oppgaven.

som sjanger og begrep, fordi det hersker bred enighet om at Askildsens tekster er *noveller*<sup>8</sup>. Som oppgaven etter hvert viser ser vi slike definisjonsforsøk hovedsakelig i den eldre sjangerdebatten. Jeg inntar derfor en tentativ plassering når jeg drøfter Askildsen, den sjangerdiskusjonen som her ligger til grunn skiller seg fra den som danner rammene for Ulven-lesningen i kapittel 7. Prosaforfatterskapet til Ulven underbygger tanken om å se kortprosa som et sjangerfelt, fordi det er lite tro mot *én* spesifikk form for tekster. Ulvens prosa går i divergerende retninger, og jeg leser den derfor med støtte i teori som samsvarer med dette – først og fremst representert gjennom de to overnevnte grupperingene. Disse innledende tankene resulterer i følgende to problemformuleringer: På hvilken måte er Askildsens form så entydig novellistisk at tekstene i seg selv kan tilskrives definisjonsmakt for novellesjangeren? Og: Hvordan bidrar Ulvens selvbevisste sjangertilhørighet til at det oppstår nye kunstneriske varianter av kortprosa, samtidig som det umuliggjør å lese forfatterskapet i henhold til etablerte sjangeretiketter?

## **Kapittel 2: Begrepsavklaringer**

### **2.1 Terminologisk mangfold**

Den faglige diskusjonen rundt de kortere prosaformene er, som jeg poengterte i innledningen, preget av begrepteknisk uklarhet. Både kritikere og forfattere benytter seg av en rekke ulike sjangerbetegnelser, uten at det foreligger konsekvens i bruken av disse. Med andre ord: Ulike termer benyttes for å definere sjangre som er nært beslektet, og like termer brukes med ulik betydning. Hensikten med dette kapitlet er å klargjøre min posisjon i dette terminologiske mangfoldet. Jeg ønsker å argumentere for hvorfor nettopp sjangerbetegnelsen *kortprosa* er et nærliggende utgangspunkt for mitt prosjekt. Kortprosafeltet er et av tilfellene hvor motstridende forståelser foreligger hos de ulike stemmene i sjangerdebatten, og for å unngå misoppfatninger vil jeg derfor kartlegge bruken av begrepet. Det finnes to definisjoner av kortprosa, som skiller seg klart fra hverandre. 2.2 viser kontrastene mellom disse, og presenterer samtidig grunnlaget for at den ene er mer hensiktsmessig å bruke i mitt prosjekt.

---

<sup>8</sup> For å oppklare eventuelle uklarheter i begrepsbruken vil jeg påpeke at novellen er en av de sjangrene som er underordnet feltet kortprosa. At jeg ikke bruker kortprosabegrepet i omtalen av Askildsen, skyldes at hans tekster entydig blir ansett som noveller i resepsjonen. Nødvendigheten av kortprosabegrepet oppstår først når jeg tar for meg Ulvens tekster, og dette viser dermed bredden kortprosaen representerer. Begge forfatterne skriver varianter av kortprosa, men i ulike former.

## 2.2 Kortprosa: to motstridende forståelser

### 2.2.1 Sjangerfelt

”Kortprosaen på 1900-tallet lanseres under mange forskjellige navn; ’fortellinger’, ’historier’, ’billeder’, ’novelletter’, ’noveller’ ofl., og novellebegrepet er fremdeles lite presist” (Gimnes og Hareide 1997:13). Sitatet, som er hentet fra innledningen til antologien *Norske tekster – Prosa etter 1900* (1997), viser to momenter som er relevante for denne oppgaven. For det første presiseres det jeg tok opp i foregående avsnitt: Begrepsapparatet i omtalen av de kortere prosaformene, er uklart og lite entydig. Gimnes og Hareide knytter dette opp mot sjangerbetegnelsen *novelle*, et moment jeg gjør rede for i kapittel 3. Novellen er en undersjanger av kortprosa<sup>9</sup>, og diskusjoner knyttet til denne sjangeren utgjør en stor del av den nordiske forskningen på feltet. Novellediskusjonen er derfor i større grad egnet for en mer inngående debatt knyttet til sjangerteori, og legges foreløpig til side.

For det andre er Gimnes og Hareides formulering en forståelse av kortprosa som en overordnet samlebetegnelse. De definerer begrepet som et *sjangerfelt*. Dette er et nøkkelbegrep for å utkrystallisere min posisjon i debatten: Heller enn å være en sjanger i seg selv, definerer jeg kortprosa som et heterogent tekstkorpus, hvor tekster av flere ulike sjangre kan berammes. Dette medfører at så strukturelt ulike tekster som Askildsens noveller og Ulvens prosastykker kan dekkes av samme kategori. Her ligger hovedgrunnlaget for mitt valg av terminologi: For at en oppgave legitimt skal kunne ta for seg to forfatterskap i sjangerperspektiv, bør tekstene kunne leses inn under samme begrepsapparat. Hadde jeg valgt å benytte andre, mer avgrensede, sjangerbetegnelser, som for eksempel *novelle*, *historie* eller *prosastykke*, ville ikke Askildsens og Ulvens forfatterskap vært et like nærliggende utgangspunkt. Denne redegjørelsen bygger på idéen om at disse forfatterne forholder seg svært forskjellig til sjangerspørsmålet, noe som gjør at forfatterskapene best lar seg undersøke gjennom bruk av et omfangsrikt sjangerbegrep.

Sjangerforskningen har gjennom de siste tiårene i stor grad gått bort fra å diskutere spesifikke sjangre som *novelle* og *short story*<sup>1011</sup>, og på den måten inngår denne avhandlingen i en tendens i forskningen: Sjangerdebatten går nå i retning av å heller drøfte sjangerfelt, på

---

<sup>9</sup> En presiserende bemerkning her er at dette gjelder kun for dette avsnittets definisjon av kortprosa. En slik slutning samsvarer ikke med forståelsen av kortprosa som prosastykke, slik den fremgår i 2.2.2.

<sup>10</sup> Jf. sitat fra Lothe, Skei og Winther (2004) nedenfor.

<sup>11</sup> Jeg vil fremover benytte *novelle* og *short story* som synonymer, noe for eksempel Asbjørn Aarseth (1986:368) også gjør. Dette skal imidlertid ikke tas for gitt: *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007) påpeker for eksempel at ”[m]ange teoretikere har forsøkt å skille *short story* fra novellen, men en slik distinksjon har vist seg vanskelig å opprettholde” (Lothe m.fl. 2007:209). Ettersom kortprosa er mitt primære felt, vil jeg ikke gå videre inn i en slik nyansediskusjon.



grunn av de stadig økende kontrastene man ser i tekstkorpuset litteraturen representerer. Denne retningsendringen er det blant annet to grupperinger av forskere som står for: Susan Lohafer avhandling *Coming to terms with the short story* (1983), samt artikkelsamlingen *Short Story Theory at a Crossroads* (1989)<sup>12</sup>, utgjør det ene nedslagsfeltet. Den andre ”skolen”, først og fremst representert ved Jakob Lothe, Hans H. Skei og Per Winther, er med i en debatt som pågår gjennom store deler av 2000-tallet, og som resulterer i utgivelsen av to antologier: *The art of brevity* (2004) og *Less is more* (2008). Felles for samtlige av disse utgivelsene er at de behandler *short fiction*<sup>13</sup> som et sjangerfelt, fremfor å utelukkende drøfte enkeltstående sjangre, noe som i større grad var en tendens tidligere på 1900-tallet<sup>14</sup>. Lohafer og Clarey argumenterer for dette i innledningen til *Short story theory at a crossroads*: De påpeker at dette er et nytt fokus i sjangerdebatten, og at ”[n]o more than a decade ago, referring to a ‘field’ of short story criticism would have seemed odd” (Lohafer og Clarey 1989:VII). Lothe, Skei og Winther går enda lenger i innledningen til *The art of brevity*, og viser blant annet til Lohafer når de argumenterer for termvalget short fiction:

One last ‘political’ note: the title of the present volume, as well as the name given to the Oslo project, privileges the term ‘short fiction’ over ‘short story’. This deflection reflects the fact that genre theory in recent decades has moved away from essentialist notions of what text types may be said to be, speaking instead of genres as sets of textual tendencies and practices that are present in varying degrees in different texts. As pointed out by Susan Lohafer, discussions of the short story now tend to be ‘genre-bending and interdisciplinary’, and the editors felt that a slight shift in nomenclature might help to signal an allegiance to this wider view of genre. (Lothe, Skei og Winther 2004:IX)

I de foregående sitatene kan det virke som disse to grupperingene skiller seg ved at Lohafer og Clarey er tro mot sjangerbetegnelsen short story, mens det sistnevnte Oslo-prosjektet er de som tar i bruk short fiction. Dette er imidlertid ikke tilfelle: Lohafer og Clarey aksepterer også forståelsen av short fiction som et sjangerfelt, og termen introduseres både i innledningen til artikkelsamlingen deres (1989:VII) og i Lohafer avhandling (1983:6). Heller enn å skape den, er Oslo-prosjektet med på å videreføre denne tankegangen. De litterære tekstene som diskuteres her, er et mer variert korpus enn tilfellet er hos Lohafer og Clarey. Dette tolker jeg som at retningsendringen i større grad er manifestert når Oslo-prosjektet har sitt virke. Til tross for at Lohafer proklamerer tanken om et utvidet sjangerbegrep så tidlig som i 1983, er det fremdeles i hovedsak short stories som utgjør det litterære grunnlaget. Dette har endret seg

---

<sup>12</sup> Lohafer er redaktør for denne sammen med Jo Ellyn Clarey.

<sup>13</sup> Termen short fiction vil i det følgende bli behandlet som synonym for den norske varianten kortprosa.

<sup>14</sup> Jf. for eksempel de nordiske pionerarbeidene til Søren Baggesen (1965) og Jørgen Dines Johansen (1970), som begge behandler novellen som en langt mer spesifikk sjanger enn hva man her forstår kortprosa som.

når man leser Oslo-prosjektets artikkelsamlinger. Her er for eksempel Gitte Moses artikkel om ”Danish Short Shorts in the 1990s and the Jena-Romantic Fragments” tatt med. *Short shorts* defineres som noe i nærheten av et prosastykke, og er beslektet med den definisjonen av kortprosa jeg beskriver i neste underkapittel. At slike tekster er med på å danne det litterære grunnlaget for en teoretisk diskusjon knyttet til short fiction, *forsterker* forståelsen av begrepet som et utvidet sjangerfelt. Eldre short story-teoretikere drøfter ikke på samme måte slike eksperimentelle tekster i en sjangerorientert kontekst. Disse to grupperingene blir særlig relevant å vise til i Ulven-lesningen. Ulven er en av forfatterne som i størst grad eksperimenterer med kortprosaformatet, og hans prosa kan dermed leses inn i denne teoretiske utviklingen: Litteraturen endres, ergo må terminologien følge disse tendensene.

Jeg vil også påpeke at det finnes terminologiske nyanseforskjeller, innad i de to primære forståelsene jeg nå tar for meg. Blant annet viser dette seg i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oppslagsverket har ikke med noe eget avsnitt om kortprosa, men definerer heller den beslektede betegnelsen *korttekst*:

samlebetegnelse for tekster som anekdote, allegori, skisse, tekststykke. Betegnelsen brukes ofte synonymt med kortprosa, men er videre siden den også kan inkludere tekster på vers. Kortteksten situeres ofte mellom diktet og novellen (men også en novelle kan kalles en korttekst) Innholdsvariasjonen i korttekster er stor. Kortteksten er ofte sentrert rundt et punkt, eller den kan fiksere øyeblikket. (Lothe m.fl. 2007:115)

Forfatterne påpeker altså at disse begrepene *kan* forstås synonymt, men at dette ikke er gitt<sup>15</sup>. Først formuleres en forståelse av kortprosa som er lik den jeg gjør rede for i 2.2.2, en definisjon av begrepet som betegnende for kun de aller korteste prosatekstene. Senere impliseres derimot en videre forståelse av korttekstbegrepet, når Lothe m.fl. i parentes nevner at en novelle også kan være en korttekst. Leksikonet beskriver altså kortprosa som noe snevrere, enn min bruk av begrepet, men åpner senere opp for et mer omfangsrikt korttekstbegrep. Vi kan med andre ord konkludere med at den forståelsen leksikonet åpner for i parentes, nærmer seg min bruk av kortprosa: en ”samlebetegnelse for tekster som anekdote, allegori, skisse, tekststykke [og novelle]”.

Ytterligere mangfold rundt kortprosabegrepet oppstår når en leser Otto Oberholzers rapport fra en studiekonferanse, om kortprosa i Norden, i Odense i 1982. Denne konferansens forståelse er beslektet med det jeg har gjort rede for i de foregående avsnittene, men avgrenser

---

<sup>15</sup> Slike ”vage” antydninger er for øvrig en faktor som i seg selv underbygger det terminologiske mangfoldet i denne debatten. Bidragsyterne vegrer seg for å frembringe klare og entydige definisjonsforsøk, og tar ofte vesentlige forbehold.

i enda mindre grad hvilke tekster som kan berammes av betegnelsen: ”Studiekonferensens tema ’Kortprosa som genre i nordisk litteratur’ omfatter all prosalitteratur som er kortare än roman eller berättelse. I titeln nämns begreppen ’eventyr’ och ’novelle’” (Oberholzer 1983:13). Her definerer man altså begrepet som noe enda mer altomfattende enn denne oppgaven forstår det som – en definisjon som, i tillegg til de sjangre som allerede er nevnt, også vil omfatte alt fra eventyr og sagn til sakprosa. En slik forståelse blir imidlertid for generell og upresis til at den vil ha særlig nytteverdi, noe artikkelforfatteren selv også etter hvert påpeker (ibid.:13ff.). Det er også problematisk at sjangerfeltet defineres utelukkende med utgangspunkt i andre sjangre, uten selvstendige kriterier, noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 3.

### 2.2.2 Prosastykke

Som det allerede har vært antydnet, blant annet gjennom *Litteraturvitenskapelig leksikon*, har kortprosa flere ganger blitt definert mer avgrenset enn denne oppgaven så langt har gjort. Når en forståelse er såpass etablert som denne, er det hensiktsmessig å behandle den med et eget avsnitt. Dette gjøres ikke fordi jeg kommer til å bruke begrepet i denne forstand, men for å vise at begrepet benyttes ulikt i litteraturforskningen. Innsnevringen av begrepet har blitt gjort i retning av at det forstås som en *sjanger*, på lik linje med anekdoten, prosadiktet, novellen etc., i stedet for som en overordnet tekstkategori. De tekstene som berammes av denne forståelsen er sjeldent lenger enn en side i omfang, og kan være helt nede i en enkelt setning på det knappeste. Jeg foretrekker å bruke betegnelsen *prosastykker* om denne typen tekster – slike som eksempelvis Ulven skriver i *Fortæring*<sup>16</sup>.

Det finnes flere litteraturvitere som har definert begrepet slik. Jeg vil i første rekke kommentere tre av disse: Lars Bukdahl, Max Ipsen og Marit Grøtta. Bukdahl skriver i hovedsak om dansk litteratur i kortprosakapittelet i *Generationsmaskinen* (2004), men omtaler også generelle tendenser i begrepets utvikling. Han er den første som tar i bruk uttrykket ”kortprosamysteriet”<sup>17</sup>, om de mange forekomstene av sjangeren på 1990-tallet, og tidfester sjangerens fødsel i Danmark til ”ca. 1998-1999” (Bukdahl 2004:211). Dette er langt senere enn de første sporene av denne forekommer i Norge<sup>18</sup>. På tross av dette slår de danske forskerne meg som tydeligere, sammenlignet med de norske, på at kortprosa er synonymt med

---

<sup>16</sup> Det finnes også en rekke andre forekomster av denne typen tekster i norsk litteratur, særlig forekommer det en oppblomstring for sjangeren på 1990-tallet. Eksempler er Jon Fosses *Prosa frå ein oppvekst* (1994), Tore Renbergs *Sovende floke* (1995) og Ole Robert Sundes *All verdens småting* (1996).

<sup>17</sup> Både Ipsen (2008) og Grøtta (2009) benytter senere det samme uttrykket.

<sup>18</sup> Jan Erik Vold eksperimenterer med sjangeren allerede med utgivelsene av *SAD & CRAZY* (1967) og *BusteR BrenneR* (1976). Det samme gjør Dag Solstad med samlingen *Svingstol* (1967). I tillegg skjer oppblomstringen på 1990-tallet tidligere i Norge enn i Danmark.

prosastykker. Bukdahl ender riktignok opp i å akseptere tanken om kortprosa som et sjangerfelt, men presenterer først en definisjon jeg anser som svært ekskluderende:

Efter min mening bør der kun rækkes ud efter termen kortprosa, når den foreliggende tekst ikke med overbevisning svarer på at blive kaldt hverken prosadigt, fabel, novelle eller aforisme, når det hverken er et lyrisk jeg, en episk, plot- eller pointefikseret fortæller eller en selvfølgelig wise-ass, der hilser på. (ibid.:216)<sup>19</sup>

Bukdahl avgrenser altså kortprosa til å bli en relativt lukket sjanger, og dermed langt unna vår mer anvendelige variant. Å trekke inn en manglende episk forteller som et absolutt krav for sjangeren, er han ganske alene om. Dette definisjonsforsøket blir dermed å regne som et ytterpunkt. Imidlertid er det viktig å påpeke at han senere i artikkelen vedgår at ”citatet [...] lukker lidt hårdt i for mulige faconer” (ibid.:217), og han ender opp med å motsi sitt tidlige definisjonsforsøk når han konkluderer med at ”[k]ortprosaen er [...] en blandingsgenre, stærkt preget af episke/fortællende trekk [...]. Måske er det i virkeligheden mer rimeligt at kalde den et genrefelt end en genre” (ibid.:218). Bukdahl gjør altså en form for helomvending fra anmeldelsen av *Passage*-utgaven, når han ender opp med å akseptere det jeg hevder: Kortprosa er å anse som et ”bredt” sjangerfelt, et felt som er dekkende for en rekke underkategorier.

I ”Norske inspirationer i dansk kortprosa” (2008) støtter Ipsen seg langt på vei til Bukdahls tidlige ”(anti)-definisjon”<sup>20</sup>, og her er det lite som tyder på at det har eksistert andre betydninger av begrepet. Særlig relevant i denne sammenhengen er det å ta for seg den delen av artikkelen som eksplisitt omtaler det tittelen røper, den norske inspirasjonen i dansk kortprosa. Her nevner Ipsen både Askildsen og Ulven som potensielle forgrunnsfigurer for den nye, danske generasjonen kortprosaister<sup>21</sup>. Å omtale Ulven som en mulig inspirator i denne konteksten, er ikke oppsiktsvekkende. Han er trolig den norske forfatter som har fått størst anerkjennelse for denne typen tekster, noe Ipsen selv påpeker: Når han i innledningen til avsnittet omtaler norske kortprosaister fra 90-tallet er det ”Ole Robert Sunde og især Tor Ulven” han fremhever (Ipsen 2008:86). Da er det noe mer påfallende at Askildsen, om enn bare delvis, blir lest inn i en slik tradisjon. Ipsen vedgår at forfatterskapet primært er et novelleforfatterskap, men at det har ”punktvisse tendenser i retning af kortprosa” (ibid.:89).

---

<sup>19</sup> Sitatet stammer fra Bukdahls egen anmeldelse av tidsskriftet *Passage* sin spesialutgave om kort prosa [sic] (nr.25/1997), og gjengis i *Generationsmaskinen*. Siden Bukdahl selv ikke oppgir noen direkte referanse til anmeldelsen, nøyer jeg meg med å bruke boken som andrehåndskilde.

<sup>20</sup> Et begrep Bukdahl selv bruker (2004:216).

<sup>21</sup> Riktignok sammen med flere andre forfattere, men denne oppgavens forfatterskap fremheves i særlig grad (Ipsen 2008:86ff.).

Ikke bare peker Ipsen på Askildsen som en av fem primære norske inspirasjonskilder for moderne dansk kortprosa<sup>22</sup>, han hevder også at forfatteren selv på visse steder i forfatterskapet kan kalles kortprosaist. Så lenge forståelsen av kortprosa er så avgrenset som Ipsens, er en slik påstand oppsiktsvekkende. Det vites ikke hvilke ”punktvisse tendenser” Ipsen sikter til, men Askildsens tendering mot slik litteratur er i beste fall begrenset. Det kan spekuleres i om det kan være de forskjellige delene i tittelnovellen fra *Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten* (1983) Ipsen viser til, da disse er blant Askildsens kortere tekster. Det vil likevel være uvanlig å forstå disse som separate prosastykker – langt mer naturlig er det å lese disse som deler av en lang novelle. Det finnes også andre korte noveller i forfatterskapet, men disse er ikke så knappe som den litteraturen det ellers refereres til i Ipsens artikkel<sup>23</sup>. Langt mindre ivaretar tekstene kravet om en manglende episk forteller, som det heter i Bukdahls anmeldelse. På tross av dette, har artikkelen overføringsverdi til mitt prosjekt. Det faktum at Ipsen peker på Askildsen og Ulven som inspiratorer for en hel sjangers utvikling i Danmark, viser at en diskusjon rundt sjangertilhørighet er en hensiktsmessig innfallsvinkel til forfatterskapene.

I norsk litteraturforskning viser blant annet Grøttas bok, *Litterære bagateller* (2009), forståelsen av kortprosa som prosastykke. Hun definerer slike tekster som ”litterære ’snapshots’, eller dirrende stillbilder av moderne erfaringer” (Grøtta 2009:156). Denne beskrivelsen forstår jeg, med bakgrunn i den kanon hun senere tar for seg<sup>24</sup>, som nært beslektet med definisjonene Bukdahl og Ipsen frembringer. Verdt å merke seg er det at også Grøtta omtaler Askildsen, til tross for at det ikke er novellesjangeren hun beskriver. Hun viser til Ipsen, og støtter seg til at Askildsens minimalistiske noveller ”trolig har hatt innflytelse på kortformatet i både dansk og norsk sammenheng” (ibid.:153). Noen antydning om at hans korteste noveller kan leses som prosastykker, ser vi derimot ikke her. Grøtta reflekterer videre over et lignende terminologisk mangfold i internasjonal forskning – vi ser en overflod av ulike begreper, også i tysk og amerikansk forskning. Da jeg, av disse, primært vil forholde meg til short story og short fiction, er det unødvendig med en videre redegjørelse rundt dette. Jeg vil heller vise et nytt mangfold – denne gang i hvordan forskerne tilnærmer seg kortprosaen, utover det rent begrepstekniske.

---

<sup>22</sup> (Ibid.:86), de andre er for øvrig kortprosaen fra 60-tallet, 90-tallsbølgen, Paal-Helge Haugens punktroman *Anne* (1968) og Merete Morken Andersens punktroman *Fra* (1988).

<sup>23</sup> Etter mitt skjønn finnes det ett klart unntak: Novellen ”Betydningen” fra *Ingenting for ingenting* (1982) er en svært kort tekst.

<sup>24</sup> En kanon som deler mange litterære nedslagsfelt med sine danske forgjengere, for eksempel Vold (Grøtta 2009:156), Haugen (ibid.:161), Ulven (ibid.:164) og Fosse (ibid.:171).

## Kapittel 3: Sjangerteori – kortprosa som både strukturelt og tematisk definert størrelse<sup>25</sup>

### 3.1 En tredeling

Stemmene i sjangerdebatten tar i bruk flere ulike fremgangsmåter. For å illustrere dette vil jeg skissere opp en tredeling over hvordan man kan forstå sjanger<sup>26</sup>. Tredelingen viser at oppfatningene er svært divergerende, og danner dermed et bilde av helheten i det sjangerteoretiske landskapet. Modellen innebærer tre ulike kategorier: en *historisk* tilnærming, en *strukturell* tilnærming og en *tematisk* tilnærming.

Jeg vil beskrive modellen, gjennom å peke på konkrete eksempler i forskningen. Den historiske tilnærmingen går tilbake til sjangerens opphav for å avklare dens karakteristikk. Innenfor kortprosaforskningen finnes det flere slike tilfeller<sup>27</sup>. Disse tar for seg trekk, som har vært gjennomgående for sjangeren gjennom store deler av dens eksistens. Dette gjør man ved å gjennomgå sjangerens kanoniske verk, og samtidig peke på trekk ved disse som den senere litteraturen har tatt med seg. Eksempler på slike trekk er *rammefortellingen*, som gjerne blir eksemplifisert gjennom Boccaccios *Dekameronen* (1348-1353), og den *uhørte begivenhet*. Sistnevnte trekk stammer fra Goethes samtale med vennen Eckermann, og har blitt en betydningsfull karakteristikk også i den senere forskningen<sup>28</sup>: ”... was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit” (Dines Johansen 1970:90). Denne begivenheten er altså å forstå som en hendelse som inntreffer, og at den er ”uhørt” innebærer gjerne at den forekommer plutselig, eller på annen måte er overraskende for leseren. Dette trekket er beslektet med *vendepunktet*, som gjerne brukes for å beskrive novellen i pedagogiske sammenhenger. Etter mitt skjønn er imidlertid begivenheten et mindre vesentlig trekk i analyser av nyere litteratur, det finnes en rekke noveller som ikke innehar denne karakteristikken.

Både det faktum at det finnes mange eksempler på tidligere historiske tilnærminger til sjangerspørsmål, og at en slik inngang ikke nødvendigvis er hensiktsmessig for en analyse av

---

<sup>25</sup> Dette kapitlet vil, som tidligere antydnet, først ta for seg en del eksisterende refleksjoner som ikke kan knyttes direkte til begrepet kortprosa, men heller til undersjangerne av dette. Deretter vil jeg i 3.4 utdype grunnlaget for å gjøre nettopp dette, og samtidig klargjøre min egen posisjon i dette landskapet. Dette avsnittet vil også vise hvorfor nedslagsfeltene jeg har valgt ut er særlig aktuelle i omtalen av Askildsen og Ulven.

<sup>26</sup> Modellen er en revidert versjon av en tredeling jeg først ble kjent med gjennom Morten Auklends seminarrekke ”Den norske novellen 1800-2000” ved Universitetet i Bergen, våren 2011. Her ble den brukt for å skissere opp ulike tilnærminger til novellesjangeren, den er imidlertid også hensiktsmessig i et mer overordnet sjangerperspektiv.

<sup>27</sup> Jf. for eksempel Toftgaard (2005) og Arild og Haugan (1986). Sistnevnte gjør jeg nærmere rede for i det påfølgende underkapitlet.

<sup>28</sup> Jf. omtalen av Lund i 3.2.2.

denne oppgavens primærlitteratur, gjør at jeg ikke bruke en slik innfallsvinkel selv. Fokuset vil derimot ligge opp mot de to andre sidene av tredelingen, det strukturelle, som er det viktigste punktet i mine analyser, og det tematiske.

### 3.2 Strukturelle aspekter

#### 3.2.1 Omfangskriteriet som ”minste felles multiplum”<sup>29</sup>

Asbjørn Aarseths novellekapittel, ”Novellen som fiksjonsprosaens kortform” i *Episke strukturer* (1979), utgjør et betydelig bidrag til den nordiske novelleforskningen. Kapittelet fungerer som en mulig inngangsport til den strukturelle debatten rundt kortprosa, fordi det tar opp grunnleggende aspekter ved det å skulle definere en sjanger ut fra konvensjoner basert på tekstens form. For eksempel fremstiller Aarseth en form for grunntanke om novellesjangeren, som de fleste virker å enes om: ”Novellen er en episk prosatekst av middels lengde (dvs. lengre enn anekdoten og kortere enn romanen)” (1979:135). Flere eksempler på slike strukturelle kjennetegn finnes gjennom store deler av teksten. Gjennom analysen av Bjørnsons ”Faderen” nevner Aarseth følgende trekk: ”ekstrem konsentrasjon”, ”billedskapende detaljer”, ”fortettet og stilisert fortelling” og ”konsentrert anskuelighet” (ibid.:142). Alle disse er karakteristikk som ikke nødvendigvis bare kan brukes i en analyse av en gitt tekst, de kan like gjerne benyttes i en mer allmenn novelledefinisjon. ”Konsentrasjon” er for eksempel en uproblematisk beskrivelse av novellen, på et mer generelt plan. Kjernerdefinisjonen til Aarseth kan virke grovt forenklet, men en slik tilbakevending til den minste, grunnleggende enighet tjener likevel debatten. Mangelen på slike konkretiseringer av etablerte konvensjoner er tydelig: Den terminologiske usikkerheten jeg beskrev i kapittel 2, gjør at vi sjelden ser så eksplisitte definisjonsforsøk som Aarseth her representerer. Hans tilnærming er dermed et hensiktsmessig utgangspunkt for arbeid med noveller. Som han selv formulerer det:

I min bok er hovedhensikten å belyse fortellekunstens ulike former ved hjelp av teoridrøftinger og analyseeksempler. [...] Studenter på begynnertrinnet gir ofte uttrykk for et sterkt klarhetsbehov: Hva er en novelle? De vil ha en definisjon av novellens vesen og en beskrivelse av dens formverk som gjør det lett å kjenne igjen en novelle når de møter den. (Aarseth 1986:367)

Oppsummeringen viser funksjonen kapittelet vil ha for mitt prosjekt: Det er et sjangerteknisk redskap for å belyse hva som er ”novellistisk”. I denne avhandlingen er Aarseths gjennomgang formålstjenlig, fordi jeg vil undersøke Askildsens potensielt entydige

---

<sup>29</sup> Jf. Aarseth (1979:138).

novelleform. For å kunne drøfte denne problemstillingen, må man nødvendigvis ha et begrep om novellens karakteristika. Det jeg tar med meg inn i Askildsen-lesningen, fra Aarseths kriterier, er først og fremst følgende: Teksten skal være ”episk”, den skal være av ”middels lengde” og den skal inneha ”ekstrem konsentrasjon”.

Imidlertid finnes det problematiske aspekter ved kapittelet, flere av disse kommenteres kritisk av Lars Arild og Jørgen Haugan i ”Novellen i teori og praksis” (1986). Jeg vil derfor, senere i dette underkapittelet, se nærmere også på deres synspunkter. Først vil jeg derimot gjøre rede for det jeg mener er det mest problematiske med Aarseths kjernedefinisjon, et moment også Arild og Haugan overser. Jeg sikter til det Aarseth utdyper i parentes: ”*Novellen er [...] lengre enn anekdoten og kortere enn romanen*”. Han tyr altså til *andre* sjangre for å definere novellen, noe han selv poengterer i sitt svar til Arild og Haugan: ”Et genrebegrep må defineres i motsetning til andre genrer” (Aarseth 1986:367). Her er jeg ikke av samme oppfatning: En slik konklusjon svekker novellens selvstendighet, og antyder at sjangeren ikke kan eksistere uavhengig av andre sjangre. Standpunktet innebærer at novellen er en for abstrakt, eller uklar, størrelse til å kunne defineres entydig på egen hånd. Da forsvinner etter mitt skjønn noe av grunnlaget for å omtale den overhodet. I tillegg får en slik forståelse negative konsekvenser for debatten den er ment å tjene: Når man presenterer en slik definisjon, er man avhengig av at man allerede har en klar oppfatning av hva anekdoten og romanen er. Dette vil igjen inkludere for mange faktorer, og dermed gjøre debatten ytterligere komplisert. Aarseth tydeliggjør videre sitt standpunkt, når han velger å plassere novellekapitlet mellom ”Eventyret som handlingslogisk system” og ”Romanen som episk langprosa”<sup>30</sup>. En slik kronologi gjør leseren implisitt oppmerksom på at novellen må forstås som en mellomting av eventyret og romanen. Dersom novellen ikke lar seg definere på egen hånd, vil det etter min oppfatning være bedre å benytte seg av alternative begrep. Med det mener jeg å utvide perspektivene, og heller drøfte sjangerfelt, som kan beskrives ut fra sin egen kontekst. Som det ble påpekt i kapittel 2: De ulike bidragsyterne til sjangerdebatten har tatt konsekvensen av problemene som oppstår når en skal definere en avgrenset sjanger – diskusjoner rundt novellen er følgelig ikke lenger i særlig grad på dagsorden.

Så til den komparative studien av Aarseth i lys av Arild og Haugans refleksjoner. De to tekstene er grunnleggende ulike på flere punkt, og vi kan se disse kontrastene ut fra den overnevnte tredelingen. Der Aarseth er knyttet til den strukturelle modellen, representerer Arild og Haugan et historisk ståsted – dette danner utgangspunktet for konfrontasjonen. Arild

---

<sup>30</sup> Dette er de to kapitlene som plasseres henholdsvis før og etter ”Novellen som fiksjonsprosaens kortform” i *Episke strukturer*.



og Haugan leser Aarseths redegjørelse som en del av 70-tallets økende behov for vitenskapeliggjøring av litteraturforskning, og hevder følgende:

Når den vitenskapelige objektivisering og isolering av tekstene var gjennomført med metoder hentet fra marxisme, strukturalisme og psykoanalyse kunne genreoverveielser bli redusert til typologi og taxonomi, dvs. et utvendig sorteringsproblem etter formalistiske kriterier uten kunstnerisk relevans. Et utslag av denne vitenskapelighetens undertrykkende virkninger kan spores i Aarseths avvising av Goethes og Maurits Hansens novelledefinisjoner, fordi de er estetiske og historiske. (Arild og Haugan 1986:348)

Den grunnleggende uenigheten bygger altså på at Arild og Haugan ikke kan akseptere en søken ”etter formalistiske kriterier”. Aarseth representerer nettopp en slik strategi, noe som ikke er forenlig med Arild og Haugans overordnede standpunkt: ”En forståelse av novellegenren er faktisk uløselig knyttet til en forståelse av dens historiske utgangspunkt” (ibid.:347). Forutsetningene blir dermed å anse som diametrale – sitatet viser at Arild og Haugans artikkel klart eksemplifiserer den historiske tilnærmingen til sjanger. Aarseth står her i skarp kontrast, og hevder at de store ulikhetene innenfor novellens historie skaper ”vanskeligheter når en vil prøve å definere genrebegrepet, især fordi en estetisk vurdering lett kan gjøre seg gjeldende ved at en velger en modell for genren, en ’urnovelle’ som tekstene blir sammenholdt med” (1979:135). Her går en bort fra ”urnovellen” som mulig sjangerdefinerende, noe som understreker Aarseths ahistoriske utgangspunkt. Verdt å merke seg er det også at dette skjer på tross av at Aarseth har gjennomgått novellens historie over 15 sider, noe Arild og Haugan også stiller seg uforstående til:

Aarseth hevder nemlig at materialet fra renessansen til romantikken er så variert at det umuliggjør et genrebegrep. Uten å ha våget seg frem til det 20. århundres novelle synes han plutselig å projisere en moderne tids genreoppløsning tilbake på det stoffet han nettopp har påvist enhetspreget ved. (Arild og Haugan 1986:345)

Aarseths argumentasjon får en noe selvmotsigende tone over seg når den begrenser betydningen av det som allerede er brukt vesentlig plass på å omtale. Kjernen i teksten er et strukturelt forsøk på å definere og kartlegge novellen som sjanger, uten å ty til historiske kjennetegn. Da er ikke den tidlige gjennomgangen funksjonell. Forskjellen i Arild og Haugans argumentasjon, kontra min, er at de blankt avviser den strukturelle og pedagogiske hensikt Aarseths kapittel har. Jeg har tidligere anerkjent dette, og samtidig påpekt den konkrete nytteverdien kapittelet har i mitt prosjekt.

Et hovedanliggende ved Aarseths kapittel er *omfangskriteriet*<sup>31</sup>, og dets betydning i en novelledefinisjon. Noe påfallende er det da når Aarseth hevder følgende: ”Spørsmålet om fortellingens lengde har en viss interesse, men noe entydig genrekriterium kan det ikke sies å være” (1979:134). Han har tidligere påpekt at den store variasjonsbredden, vi ser i novellens kanon, gjør det umulig å definere sjangeren ut fra et historisk ståsted, noe jeg støtter meg til. Jeg er helt og holdent enig i at sjangeren bør defineres ut fra strukturelle komponenter. I lys av sitatet over blir Aarseths standpunkt imidlertid tvetydig, når han senere konkluderer slik: ”Den utveien som melder seg<sup>32</sup> er å gå tilbake til novelleteoriens minste felles multiplum, omfangskriteriet, og se hva det kan tjene til” (ibid.:138). Vi ser her en manglende konsekvens i hvordan Aarseth forholder seg til dette kriteriet. Formuleringene er motstridende, og hvorvidt han faktisk anerkjenner omfangskriteriet er uklart. Det tvetydige ved fremstillingen forsterkes, når Aarseth avslutter teksten med å gå tilbake på dens hovedanliggende – å definere og avgrense novellen som sjanger: ”En må heller ikke glemme at novellen som litterær form er en meget nær slektning av de andre episke formene, ikke minst romanen. Grensestrider får da mindre interesse” (ibid.:144). Til tross for at jeg, som tidligere nevnt, er av den oppfatning at sjangrene bør defineres ut fra sin egen kontekst, er denne konklusjonen urimelig med tanke på at slike grensestrider tidligere i teksten var et viktig anliggende for Aarseth<sup>33</sup>. Arild og Haugan går enda lenger i kritikken av dette, og hevder at hele Aarseths kapittel blir annullert når han formulerer seg slik:

På denne bakgrunn av total resignasjon overfor forsøket på å definere novellen som genre kommer det som litt av en overraskelse når han på dette sene tidspunktet i artikkelen introduserer noe han kaller et *hovedsynspunkt*<sup>34</sup>. [...] Men i samme åndedrag oppgir han ethvert begrep om novellen, og i sluttordene annullerer han hele artikkelen med det store stoff og de mange synspunkter. (Arild og Haugan 1986:346)

Arild og Haugan fremviser en retorikk som er unyansert og tidvis spissformulert, når de griper fatt i det tvetydige ved Aarseths kapittel. Formuleringer som ”total resignasjon” og ”annullering” er for sterke. Forfatterne virker mer interessert i å presentere tung retorisk kritikk, fremfor å komme frem til en konstruktiv tilnærming til novellesjangeren. Det nærmeste de kommer en konkretisering er med en definisjon av historisk karakter, som tar utgangspunkt i Boccaccio: ”En novelle er en konsentrert og underfundig historie om et

<sup>31</sup> Påstanden kan begrunnes ved at et av to hovedpunkter i kjernedefinisjonen er: Teksten skal være av ”middels lengde”. I tillegg viser sitat nummer to nedenfor at dette er et viktig kriterium for Aarseth.

<sup>32</sup> [Når man ikke kan definere novellen historisk].

<sup>33</sup> Jf. parenteser i kjernedefinisjonen.

<sup>34</sup> Arild og Haugan viser her til at Aarseth kaller omfangskriteriet for ”den resignerte novelleteoretikerens problemløsning” (1979:135), og samtidig benytter seg av det samme kriteriet som et hovedsynspunkt.

sammenstøt mellom to verdener, slik at den ene er kjent for personene, mens den andre dukker opp uventet” (Arild og Haugan 1986:350). En slik karakteristikk er i og for seg treffende, tanken om to verdener har overføringsverdi til en rekke litterære nedslagsfelt<sup>35</sup>. Hvorvidt kriteriet utelukkende kjennetegner noveller, er imidlertid i høyeste grad diskutabelt. I tillegg definerer Arild og Haugan novellen ved hjelp av en annen sjangerbetegnelse, *historien*, noe som gjør at vi er like langt. Hva er så historien, og er det uproblematisk å anse den som en ekvivalent til novellen? Jeg diskuterer dette forholdet i begge lesningene, og av disse fremgår det at disse ikke er synonymer. Jeg vil også hevde at Arild og Haugan i for liten grad, tar hensyn til overføringsverdien konkretisering av sjangerbegrep har for lesninger i denne konteksten. Askildsen-analysen min er et klart eksempel på en slik lesning, og viser nødvendigheten av avgrensningen Aarseth bedriver. For å oppsummere dette avsnittet: Det jeg støtter meg til ved Arild og Haugans refleksjoner, er at Aarseths tvetydighet til en viss grad svekker prosjektet. Like fullt: Hensikten annulleres på ingen måte. Kjernerdefinisjonen er etter mitt skjønn mulig å basere seg på, til tross for at dette ikke er noen fullverdig avklaring på hva novellen er.

### 3.2.2 Omfangskriteriets potensielle begrensning

Marie Lunds bok *Novellen – struktur, historie og analyse* (1997) viser tredelingen i praksis. Lund søker en avgrensning på novellen både *strukturelt* og *tematisk*<sup>36</sup>. Redegjørelsen omhandler elementer som fortellerteknisk struktur og omfang, før den senere behandler den uhørte begivenheten som et gjennomgående tematisk element i novellen. I første omgang vil jeg benytte hennes behandling av det strukturelle, og kartlegge momenter ved denne som er relevante for mitt prosjekt.

Som det ble vist hos Aarseth, utgjør omfangskriteriet en betydelig komponent i flere forsøk på å definere novellen. Lund påpeker i den forbindelse følgende: ”Især inden for engelsk og amerikansk novelleteori er det almindeligt at definere novellegenren gennem længden; en novelle er en kort historie” (Lund 1997:10). I forlengelsen av dette hevder hun at kriteriet ikke kan sies å ”være nogen iboende egenskab for en tekst” (ibid.:10). Her skiller hun seg relativt markant fra Aarseths standpunkter. Der Aarseth ender med å akseptere omfangskriteriet som et minste felles multiplum, anser ikke Lund dette som en mulig ”utvei”. Til tross for at den foreløpige definisjonen hun presenterer, med novellen angitt som en kort

---

<sup>35</sup> Jeg knytter dette senere opp mot Ulven.

<sup>36</sup> I tillegg behandler Lund novellesjangerens historie i et eget kapittel, noe som gjør at boken omhandler alle delene av tredelingen.

historie, må sies å være meget generell<sup>37</sup>, er fremstillingen tydelig på at dette ikke er tilstrekkelig for en allmenn definisjon. Omfangskriteriet egner seg for Lund først og fremst til å sammenligne teksten med andre sjangre: ”En definition om beskedent omfang står nødvendigvis i relation til noget længere, hvilket i short storyens tilfælde beror på en sammenligning med romanen” (ibid.:10-11). Igjen kretser vi rundt det å skulle definere en sjanger ut fra relasjonen den har til andre sjangre, noe jeg finner problematisk. Beskjedent omfang står ikke i større grad i relasjon til et betydelig omfang, enn motsatt. Med en slik argumentasjon kan man like gjerne påstå at det er umulig å definere et omfangsrikt verk, romanen, uten at man tar hensyn til noe kortere, novellen. Denne logikken vil uansett ende i resignasjon, definisjoner vil bli en umulighet. Lund tar høyde for denne argumentasjonen, når hun poengterer at vi har å gjøre med ”et hierarkisk forhold, hvor romanen er paradigmet for novellen” (ibid.:11). Jeg betviler selvsagt ikke at romanen er mer utbredt enn novellen, men jeg tenker likevel at en slik ”umyndiggjøring” av novellen neppe tjener *denne* debatten. Som jeg var inne på i omtalen av Aarseths tekst: Det vil sette sjangeren i et evig avhengighetsforhold til andre sjangre, og diskusjonen vil dermed bli ytterst omfattende.

Man kan spørre seg hva alternativet til Aarseths og Lunds tankegang er – en på mange måter hermeneutisk problemstilling, som vil være et viktig fokus i min oppgave: Hvordan er det mulig å forstå en tekst ut fra dens *egen* sjangerorienterte kontekst? Jeg vil hevde at det finnes tre alternativer. Det første er nevnt: å drøfte større perspektiver, sjangerfelt, fremfor undersjangre. Den andre muligheten er å definere med lavere grad av forbehold, eksempelvis gjennom å slå fast at novellen er definert ved antall ord. Lund skisserer også opp en slik mulighet, og påpeker at den i praksis vil ”ekskudere en hel del noveller fra genren” (ibid.:11). Dette er selvsagt en riktig observasjon – uansett hvilke parametre man setter, vil det være mulig å argumentere for at tekster utenfor disse er noveller<sup>38</sup>. Det er nettopp her omfangskriteriets begrensning ligger, det vil aldri representere noe absolutt. Det er først og fremst av pedagogisk interesse, som et omtrentlig begrep. For at jeg skal kunne benytte omfangskriteriet i Askildsen-lesningen, noe jeg tidligere har påpekt er plausibelt, må kriteriet *presiseres*. Dette bringer frem den tredje alternative fremgangsmåten. Denne kretser rundt *årsaker* til at formen oppstår. Jeg vil fortsatt bruke omfangskriteriet som eksempel, refleksjoner rundt hva som gjør en tekst *kort* bringer denne modellen på det rene. Se på dette sitatet fra Norman Friedmans artikkel ”What makes a short story short?” (1958): “[W]e can

---

<sup>37</sup> I tillegg er definisjonen problematisk av samme grunn som Arild og Haugans: Den forklarer novellen ved bruk av en annen sjangerbetegnelse, historien.

<sup>38</sup> Eller motsatt: Parameterne kan være for inkluderende, og beramme en hel del tekster som *ikke* er noveller.

pretty well distinguish, apart from marginal cases, between long, short and medium fiction. [...] To haggle over borderlines is almost always fruitless” (1976:132). Å drøfte kvantitative grensestrider er et klart eksempel på at man diskuterer sjangeren ut fra forståelser av *andre* sjangre. Friedmans modell er følgelig et alternativ til dette – man aksepterer at novellen er av middels, eventuelt kort, lengde, og konsentrerer seg heller om å påvise hvorfor denne kvantitative begrensningen inntreffer:

A story may be short, to begin with a basic definition, for either or both of two fundamental reasons: the material itself may be of small compass; or the material, being of broader scope, may be cut for the sake of maximizing the artistic effect. (Friedman 1976:133)

Denne modellen tar for gitt at leseren vet hva en novelle er, og tar debatten et steg videre. I tillegg til å vise muligheten av å drøfte en sjanger ut fra sin egen kontekst, er Friedman også hensiktsmessig å bruke i Askildsen-lesningen. Friedmans tosidige modell åpner for refleksjoner: Oppstår Askildsens sjangerform som resultat av at det litterære materialet bevisst skapes kort, eller fordi forfatteren kutter ned på en i utgangspunktet mer omfattende tekstmasse? I avslutningen av dette teorigapitlet, nærmere bestemt i 3.4, tar jeg for meg relevansen sjangerdebatten har til mine forfatterskap. Der vil Friedmans modell bli tatt opp igjen, og jeg vil i den forbindelse diskutere overnevnte problemstilling.

Jeg har brukt hele den strukturelle omtalen av sjangerdebatten til å drøfte omgangskriteriet. Dette kan virke paradoksalt, da lesningene mine også tar for seg narratologiske aspekter som del av denne diskusjonen. Jeg anser imidlertid den episke fortellerteknikken, som Aarseth fremstiller som en karakteristikk for novellen, for å være mer egnet for diskusjon i selve lesningene. Det er mer hensiktsmessig å se hvordan slike trekk viser seg hos Askildsen og Ulven, fremfor å diskutere hvordan de fremgår i sjangerfeltet generelt. Å gjennomføre det sistnevnte ville blitt svært omfattende, og jeg nøyer meg derfor med å gå kort vise til det Lund gjør rede for i dette henseende. Hun fokuserer sterkt på novellens handlingsforløp og dens narrative trekk: Boken kretser rundt formalistiske begreper som *fabula*<sup>39</sup> og *sjuzet*<sup>40</sup> i fortellerteknisk kontekst, og *determinasjonspunkt*<sup>41</sup> og *tolkningspunkt*<sup>42</sup> når beretningens vendepunkt og mulige tolkninger omtales<sup>43</sup>. Det førstnevnte

---

<sup>39</sup> Knyttet opp mot selve innholdet og handlingen som berettes i narrativet (jf. Lund 1997:21).

<sup>40</sup> Knyttet opp mot narrasjonen og det fortellertekniske: Hvordan fortelles beretningen? (ibid.:21-22).

<sup>41</sup> Vendepunktet i fortellingen (ibid.:31-32).

<sup>42</sup> Der novellen åpner seg ”mot en egentlig tilværelsestolkning” (ibid.:32). En innvending mot et slikt todelt ”pointebegrep” påpekes for øvrig treffende: ”Den prinsipielle indvending mod et tolkningspunkt er, at et sådant helt vil afhænge af læsningen. Det er altså ikke objektivt til stede i teksten, men er et udslag af en fortolkningsstrategi” (ibid.:33).

fortellertekniske momentet vil jeg kort omtale i de narratologiske delene av lesningene. Videre er diskusjonen rundt vendepunkt og tolkningspunkt mer å regne for tematiske spørsmål: Disse kretser rundt begivenheten som sjangerkriterium, og Lund uttaler i den forbindelse eksplisitt at Goethes karakteristikk er et tematisk begrep (1997:24-25). Dette kan brukes som argument for å behandle sjangerspørsmål både strukturelt og tematisk, en diskusjon jeg nå vil bevege meg inn i.

### 3.3 Tematiske aspekter

#### 3.3.1 Hvorfor tematikk som sjangerdefinerende?

I think if we examine some of the best stories of modern times in order to distinguish the essential and more valuable elements from the accidental and less valuable elements, we will find that the least essential element of all is the actual story or anecdote on which the tale hangs. (O'Faolain 1964:171)

Slik innleder Sean O'Faolain kapitlet "On subject" fra *The short story* (1964). I sitatet, og dets kontekst, ligger det en påstand om at det er det tematiske, og ikke hvordan historien eller plotet er formet, som definerer selve sjangeren. Standpunktet kommer enda klarere frem senere i O'Faolains redegjørelse: "I think it is safe to say that unless a story makes this subtle comment on human nature, on the permanent relationships between people, their variety, their expectedness, and their unexpectedness, it is not a short-story in any modern sense" (ibid.:172). Her trekkes tematiske trekk frem som *klare* karakteristikker for short-storyen, og O'Faolain er relativt bastant når han påstår at en tekst ikke er en short-story, dersom disse gitte kriteriene ikke er tilstede. Imidlertid hører det til sjeldenhetene at tematiske sjangerdefinisjoner er så kompromissløse som denne. Tematiske kriterier skiller seg fra de strukturelle, ved at de sjeldent er å forstå som *krav*. At en novelle skal være "en episk prosatekst av middels lengde" (Aarseth 1979:135), er et absolutt kriterium. Tilnærmet alle noveller vil kunne berammes av en slik karakteristikk. Det samme kan ikke gjelde for tematiske kriterier: Redegjørelser som benytter seg av et slikt utgangspunkt søker etter karakteristikker vi ser *ofte*, men ikke ufravikelige konvensjoner<sup>44</sup>. Her ligger noe av grunnlaget for å se sjangerspørsmål i et større perspektiv enn rent strukturelt: Formmessige karakteristikker gir leseren et inntrykk av hva som *må* finnes i en tekst for at den kan

---

<sup>43</sup> Modellen med et todelt "pointebegrep" er for øvrig hentet fra Baggesen (1965:40ff.).

<sup>44</sup> Det overnevnte O'Faolain-sitatet er et mulig unntak, her formulerer han tematiske kriterier som nært ufravikelige. Imidlertid er O'Faolains trekk allment gjeldende, og relativt generelle, påstanden om at strukturelle kriterier er mer absolutt enn tematiske gjelder dermed fortsatt.

berammes av den gitte sjangeren, men de gir heller ikke mer. Et tematisk perspektiv vil kunne gi forståelse for helheten sjangeren representerer.

### 3.3.2 Krav til tematiske sjangerdefinisjoner<sup>45</sup>

De tematiske novelledefinisjoner kan tentativt deles i to grupper, de, der søker at påpege tilstedeværelsen af et bestemt tematisk element i genren, og de, der hævder, at de uttrykker en bestemt mental proces eller livstolkende funksjon; men det er klart, at der ingen fullstendig skarp grænse kan drages mellom disse. (Dines Johansen 1970:144)

Ettersom et helt kapittel av *Novelle teori etter 1945* er dedikert til å drøfte tematiske novelledefinisjoner, er Dines Johansens bok et mulig utgangspunkt for omtalen av slike. Inndelingen over er imidlertid noe generaliserende, og trenger nyansering. Til tross for at Dines Johansen selv poengterer at grupperingene ikke er å anse som absolutte, vil jeg utdype dette. En referanse til Frank O'Connors *The lonely voice* (1963) viser mitt poeng. Her benyttes "human loneliness" (O'Connor 1963:19) som det "bestemte tematiske elementet", Dines Johansen hevder kjennetegner den første delen av sjangerteoretikere. Samtidig eksemplifiserer O'Connor også den andre grupperingen: Han hevder at "the short story, like the novel, is a modern art form; that is to say, it represents, better than poetry or drama, our own attitude to life" (1963:13). En slik beskrivelse leser jeg som en tolkning av short storyen, som nettopp et uttrykk for "en bestemt mental proces eller livstolkende funksjon". Dines Johansens inndeling kan dermed like gjerne brukes som uttrykk for en dobbelthet i tematisk sjangerteori: Slike definisjonsforsøk kan ta utgangspunkt i både et bestemt tematisk element og en mental prosess eller livsbeskrivende funksjon. Det er ikke nødvendigvis snakk om en polarisering, slik Dines Johansen antyder.

Dines Johansen søker også etter krav til tematiske sjangerdefinisjoner, og er en av få som eksplisitt nedsetter slike. Jeg vil sitere disse i sin helhet, for så å kommentere dem og vise hvorfor de er nyttige elementer i min analyse.

---

<sup>45</sup> Dines Johansens bok *Novelle teori etter 1945* (1970) er som nevnt det andre hovedverket innenfor den nordiske novelleforskningen, sammen med Baggesens, og kommer trolig som en reaksjon på Baggesens utgivelse fem år før. Dines Johansen fremstår på mange måter som en forgjenger for de standpunktene Aarseth noen år senere tar: Fokuset er rettet mot en pragmatisk og strukturalistisk tilnærming til novellesjangeren. Inntrykket forsterkes av at også Dines Johansen blir gjenstand for Arild og Haugans krasse kritikk. De diskuterer blant annet forslaget om "diakroniske og differentielle genrebeskrivelser" (Dines Johansen 1970), og hevder at Dines Johansen "med sin ekstremt formalistiske tendens reduserte genresynspunkter til det absurde" (Arild og Haugan 1986:344). På tross av at Dines Johansens bok i første rekke tar for seg novellen som sjanger, er den i stor grad gjeldende også for sjangerspørsmål i et større perspektiv. Dette omtaler han også eksplisitt selv: "Ud fra det her sagte kan man forsøgsvis prøve at formulere og argumentere for nogle krav til en tematisk genredefinition (disse vil naturligvis i stor udstrækning gælde for litterære definitioner i almindelighed)" (Dines Johansen 1970:144).

- 1) en tematisk bestemmelse af et litterært verk bør være en påvisning af en redundans af indholdsstørrelser med fælles betydningselementer og af relationer imellem dem
- 2) et værks tema bør formuleres så specifikt som muligt
- 3) det tematiske og det stoflige<sup>46</sup> må holdes adskilt
- 4) for at hævde tematisk fællesskab mellem en række tekster må det kræves, at der er et vist sammenfald af livssynet og konceptionen af omverdenen (jfr. 2 og 3), ellers forholder de sig blot til et bestemt problem eller en bestemt situation uden at have tematisk fællesskab
- 5) hvis et tema hævdes at være specifikt for en genre (eventuelt i modsætning til en anden genre), må det kræves, at forskellen fra de andre genrer expliciteres og underbygges med argumentation og eksempler (Dines Johansen 1970:144).

Særlig er punktene 1, 4 og 5 nærliggende utgangspunkt for en diskusjon. Punktene 2 og 3 er selvforklarende, og dermed ikke ønskelig å omtale mer dyptgående.

Det første kravet er, slik jeg ser det, heller et spørsmål om hvordan man går frem for å lese etter tematiske bestemmelser i en tekst, enn et konkret krav for hva som må finnes i en sjangerdefinisjon. ”Innholdsstørrelsene” blir da et uttrykk for de trekkene man ser i en tekst, som til sammen kan utgjøre et tema. Krav 4 og 5 er de som i størst grad kan knyttes opp mot eksplisitt tematisk sjangerdefinerings: ”[A]t hævde tematisk fællesskab mellom en række tekster” er kjernen i slike definisjonsforsøk. Dersom de ikke gjør det, og heller forholder ”sig blot til et bestemt problem eller en bestemt situation uden at have tematisk fællesskab” vil vi ikke kunne snakke om denne formen for sjangerdefinerings, men heller en av de to andre i tredelingen. Både O’Connor og O’Faolain tjener igjen som eksempel: Begge disse redegjørelsene peker, som det fremgår i foregående sitater, på gjennomgående tematiske karakteristikk i short storyen. Der det fjerde kravet er en form for rettesnor, eller oppskrift, for hvordan man går frem når man skal hevde tematiske fellesskap, er punkt fem en advarsel mot et potensielt faremoment: Når en skal fremstille en tematisk konvensjon, er det for Dines Johansen en viktig presisering at man må vise hvordan trekket kommer frem i nettopp *denne*, og *ikke* i andre sjangre. Også her samsvarer *The lonely voice*: ”As a result there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel – an intense awareness of human loneliness” (O’Connor 1963:19). Formuleringen er nærmest et direkte svar til Dines Johansens krav: O’Connor påpeker eksplisitt hvordan short storyen skiller seg tematisk fra romanen. Disse blir dermed nye representanter for det jeg tidligere har kritisert: å drøfte sjangeren ut fra andre sjangres kontekst.

For å oppsummere: Jeg vurderer Dines Johansens fjerde krav som det primære utgangspunktet for hvordan man definerer en sjanger tematisk: Man søker et tematisk fellesskap man *ofte* ser i den gitte sjangeren, og O’Connor er den av de nedslagsfeltene jeg

---

<sup>46</sup> Forstås som det materielle og konkrete.



har nevnt som klare eksemplifiserer dette. Hovedgrunnen til at jeg benytter denne avhandlingen, er at den er nærliggende å lese i henhold til deler av Askildsens forfatterskap. Imidlertid belyser den også et av mine hovedpoenger i sjangerdebatten: samsvaret mellom de ulike komponentene i tredelingen. Samtidig som O'Connors refleksjoner er formålstjenlig for å vise en tematisk sjangerdefinisjon i praksis, på grunn av det klare samsvaret med Dines Johansens modell, kan *The lonely voice* også leses inn i en strukturell kontekst. Det er nettopp dette Charles E. May gjør i *The short story: the reality of artifice* (1995):

critic and literary historian Lionel Stevenson has suggested that as soon as a culture becomes more complex, brief narratives expand to reflect that social complexity. As Frank O'Connor and other short story writers and critics have noted, the short story seems thrive best in a fragmented society" (May 1995:13).

Stevensons tese om at korte narrativer reflekterer kulturens økende kompleksitet, må kunne tolkes som et sammenbindende ledd mellom struktur og tematikk i sjangerdebatten<sup>47</sup>. Korte narrativer, som er en strukturell komponent, blir uttrykk for en større tematisk spenning. At dette knyttes opp mot O'Connors utsagn om at short storyen er best egnet i et fragmentert samfunn forsterker denne sammenbindingen, og vil bli videre drøftet i Askildsen-lesningen.

### 3.4 Sjanger teoriens posisjon i litterære lesninger

#### 3.4.1 Novelle versus kortprosa – relevansen til analysene

Jeg har så langt kun gitt antydninger om sjangerdebattens funksjon i mine lesninger. Følgelig vil jeg nå presentere et klarere bilde av dette. Det kan virke påfallende at store deler av dette kapitlet har gått med til å diskutere novellen, eventuelt short storyen, som sjangre, når oppgavens primære prosjekt er å belyse sjangerfeltet kortprosa. Det er imidlertid klare argumenter som ligger til grunn for å gjøre nettopp dette. Det åpenbare først: Novellen er den mest frekvente varianten av kortprosa, og dermed også den teoretisk sett mest omtalte. Dette gjør at slike redegjørelser, som har vært omtalt i de foregående avsnittene, vanskelig kan forbigås. Det viktigste argumentet ligger imidlertid i et annet aspekt: relevansen til forfatterskapene jeg tar for meg. Jeg vil basere lesningene på to forskjellige posisjoner i sjangerdebatten, kontrasten mellom hvordan jeg leser "Johannes' oppmuntrende begravelse" og *Fortæring* er så stor at dette er påkrevd. Askildsens potensielt "entydige" novelle er mer nærliggende å se i henhold til teori som faktisk omtaler novellen, enn hva Ulvens tekster er.

---

<sup>47</sup> Jf. korrelasjonen mellom struktur og tematikk hos Lund, som jeg påpekte i avslutningen av 3.2.2. Dette er også et slikt sammenbindende ledd.

Ulvens prosa kan i liten grad knyttes til ett konkret sjangerbegrep, og novelle- og short story-teori har dermed lite for seg i møte med hans tekster<sup>48</sup>. Dette viser grunnlaget for det jeg stilte spørsmål ved i innledningen: hvorvidt bevegelsen fra Askildsen til Ulven er en tidstypisk tendens. At teorien virker å gå i samme retning som Ulven i denne perioden, forsterker denne tanken. Dette momentet gjør jeg nærmere rede for mot slutten av Askildsen-lesningen, i 5.5, dette underkapittelet har dermed funksjon som overgangsavsnitt mellom de to lesningene.

Askildsen-lesningen søker etter hvilke elementer som gjør at novelleformen oppstår. Dette gjør jeg gjennom en strukturell gjennomgang av tekniske grep, som jeg hevder har det til felles at de fremmer korthet. Lesningen er bygd opp med tanke på de to hovedkomponentene i Aarseths kjernedefinisjon: omfangskriteriet og krav til en episk fortellerinstans. I tillegg til å omtale det som fører til den knappe formen i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”, har jeg derfor inkludert en narratologisk analyse av teksten. Denne har til hensikt å beskrive hvordan fortellerinstansen fremgår i teksten, og om den eventuelt samsvarer med et slikt berettende mønster for novellen, som Aarseth etterlyser.

Friedmans overnevnte modell vil fungere som supplement til Aarseths definisjon. Modellen beskriver, som nevnt, to mulige årsaker til at den korte formen oppstår: Sitter short story-forfatteren i utgangspunktet på et begrenset materiale, eller bedriver den heller en form for selektiv utvelgelse fra et større tekstkorpus? Ved sistnevnte alternativ *søker* forfatteren kortformen. Jeg vil hevde at begge mine forfatterskap, og særlig Askildsens, er eksempler på en slik søken. På spørsmål fra Morten Harry Olsen om hvorfor Askildsens forfatterskap er ”et av Norges minste”, kommer det frem at forfatteren regelmessig forkaster materiale:

Jeg må være på samme linje som leseren hele tiden. Dette kan skape store problemer når det viser seg at innfallsvinkelen har vært gal, og innfallsvinkelen er noe av det viktigste. Når den har vært gal får jeg det ikke til. Da er det en mislykket novelle som jeg ikke gjør ferdig, jeg bare kasserer den (Olsen 1989a:42).

Sitatet tydeliggjør at Askildsens tekstmateriale inngår i den siste delen av Friedmans modell: ”the material, being of broader scope, may be cut for the sake of maximizing the artistic effect” (Friedman 1976:133). Imidlertid er det ikke bare forfatterens ”kasseringsstrategi” som får frem dette, det viser seg også gjennom selve analysen av ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”. Selektiv utvelgelse av tekst forekommer i begge forfatterskapene jeg tar for meg, og er viktige deler av analysene. Det er ønskelig at disse delene skal forstås i tråd med

---

<sup>48</sup> Jeg utdyper samsvaret mellom sjangerdebatten og Ulven-lesningen, både i 3.4.2 og i selve analysen, nærmere bestemt i 7.5.

Friedmans modell, og dette samsvaret mellom teori og primærlitteratur ligger til grunn for de konkluderende refleksjonene oppgaven ender opp i.

### 3.4.2 Refleksjoner rundt det teoretiske landskapet

Opgavens teoretiske perspektiv er altså å anse som tosidig: Der novellistiske redegjørelsene er inkludert for å belyse Askildsens tekst – er forskere som deler *min* posisjon i sjangerdebatten, mer egnet som holdepunkter for Ulven-lesningen. En eksperimenterende og lite sjangertro holdning medfører at terminologien må endres, slik at den kan dekke nye strømninger i litteraturen. Å utforske den teoretiske samtiden til Ulvens forfatterskap ytterligere, kan forsterke dette samsvaret mellom teori og lesning. Ikke minst belyser en diskusjon rundt begrepene *postmodernisme*, og det mer teoretiske *poststrukturalisme*, dette. Den postmoderne litteraturen utspiller seg i følge *Litteraturvitenskapelig leksikon* ofte som:

en lek med forskjellige virkelighetsmodeller, skrivesett og litterære konvensjoner. Viktige stikkord i denne sammenhengen er ironi, parodi og illusjonsbrudd. Ofte kan fiksjonsteksten bygges opp ved hjelp av flere fortellerstemmer hvorav ingen peker seg ut som den første eller som den mest autoritative. Ofte kan også forfatteren selv blande seg inn i fiksjonsuniverset og slik problematisere fiksjonens forhold til en tenkt virkelighet. At slike metafiksjonelle (selvrefererende) virkemidler [...] blir dominerende, blir ofte trukket frem som det viktigste kjennetegnet ved postmodernistisk litteratur (Lothe m.fl. 2007:176).

Slike brudd med litterære konvensjoner, og også eksperimentering med fortellerinstansen, er noe av det jeg bygger tanken om det divergerende ved Ulvens prosa på.

Også det metafiksjonelle momentet, som trekkes frem i sitatet, går overens med min Ulven-lesning: Det er i stor grad en filosofisk forankring som ligger til grunn for forfatterskapet, Ulven kretser rundt tilværelsesrelaterte spørsmål og belyser forholdet mellom virkelighet og fiksjon i tråd med det postmodernistiske idealet.

Så vel sjangerteori, som mer generell litteraturteori, henger nært sammen med denne litterære bevegelsen. Det sjangerteoretiske først: Jeg leser den flere ganger nevnte retningsendringen i sjangerdebatten som eksempel på det Friedman påpeker, i sine refleksjoner rundt moderne litteraturkritikk i ”Recent short story theories: Problems in definition” (1989)<sup>49</sup>. Her heter det at:

Modern criticism has proposed correctly that we cannot simply take a literary work as having a one-to-one correspondence with reality, and deconstructionism, far from being the radical departure from the old New Criticism it sometimes presents itself as, is simply a logical

---

<sup>49</sup> Friedmans artikkel er en del av Lohafer og Clareys antologi, og må derfor anses for å være av den samme skolen.

continuation of it. If we cannot take a literary work as a one-to-one presentation of reality, neither can we take criticism itself as a one-to-one presentation of that work. Whereas a literary work is an interpretation of reality, criticism is an interpretation of that interpretation – and is therefore tentative and in constant need of correction (Friedman 1989:14).

Friedmans observasjon av den teoretiske samtiden har overføringsverdi til mitt prosjekt. Teoriens korrigerende, i lys av litterære strømninger, er nettopp det sjangerfelt-tankegangen er et eksempel på. En litteratur i stadig endring, gjør at også sjangerteorien er ”in constant need of correction”. For min oppgave medfører dette at den tentative posisjonen jeg inntar i Askildsen-lesningen er legitim. Retningsendringen er påkrevd for å oppnå forståelse for oppgavens problemstilling – så lenge denne forutsetter en *bevegelse* i litteraturen fra Askildsen til Ulven.

Disse refleksjonene er beslektet med tanker i poststrukturalistisk teori. I Lothe m.fl. (2007) sin definisjon av poststrukturalisme dukker det opp en Derrida-inspirert idé som viser dette: ”[N]år det gjelder språket, legges det vekt på at språksystemet ikke utgjør en sluttet struktur, men snarere et system av forskjeller i stadig bevegelse” (Lothe m.fl. 2007:176). Tanken om at Ulvens tekster ikke lar seg beskrive av noen form for sjangeretikett, samsvarer med denne innfallsvinkelen. Sjangerbetegnelsen, som sådan, er ingen sluttet enhet. Derridas egne refleksjoner i ”Genrens lov” (1980) synliggjør denne forbindelsen. Her drøfter han sjangerbetegnelsens rolle i et litterært verk:

For det første er den helt uforpliktende. Det forventes hverken av leserne, kritikeren eller forfatteren at de skal tro at den teksten som følger etter en slik betegnelse, er i overensstemmelse med en streng, normal, normert eller normativ definisjon av genren, med genrens lov eller loven for uttrykksformen (modus) (Derrida 1988:126)<sup>50</sup>.

Et slikt uforpliktende forhold til terminologien, bryter klart med definisjonsforsøkene jeg har omtalt tidligere i dette kapitlet. Derridas tanker sammenfaller heller med Ulvens bruk av sjangerbetegnelser: som et omtrentlig begrep for å gi leseren et innblikk i hvilken type tekst som venter den. Forholdet mellom terminologi og leserforventning vil imidlertid aldri være absolutt. Tekstene utfordrer leserens tanker om hva en tekst med en gitt sjangerbetegnelse innebærer. I tillegg vil lesning av slike tekster kunne ha ytterligere en effekt: De utvider kortprosaens tekstkorpus, og nye kunstformer innenfor sjangerfeltet kan oppstå. En slik evigvarende utvidelse av tekstforståelse, samsvarer etter mitt skjønn med et

---

<sup>50</sup> Eivind Tjønneland utdypes for øvrig Derridas litteraturvitenskapelige og sjangerkontekstuelle relevans, gjennom å påpeke at Derridas tanker bryter med en nykritisk oppfatning av det litterære verket som autonomt og individuelt, og at verket ikke lar seg ”innordne under en genreetikett, men må forstås gjennom sine indre motsigelser” (Tjønneland 1993:465).

poststrukturalistisk tankesett – med destabilisering av meningsinnhold som kjennetegn.

Mikhail Bakhtins tanker i ”The problem of speech genres” (1979) skaper ytterligere forståelse for sjangerutvidelse og konsekvenser av det:

It might seem that speech genres are so heterogeneous that they do not have and cannot have a single common level at which they can be studied. [...] The extreme heterogeneity of speech genres and the attendant difficulty of determining the general nature of the utterance should in no way be underestimated (Bakhtin 2000:84).

Bakhtins begrep ”speech genre” er svært vidt: Det er ikke utelukkende ment som beskrivende for litterære sjangre, men belyser heller slike spørsmål på et generelt nivå. Likevel synliggjør det utfordringen man står overfor i behandlingen av omfattende tekstkategorier. Det heterogene aspektet ved tekstene underbygger viktigheten av å sitte på en terminologi, som kan dekke over disse indre variablene i litteraturen. En mulig konklusjon er at valget av kortprosatermen i stor grad er hensiktsmessig for behandling av min primærlitteratur, og teoretiske innfallsvinkler til problematikken underbygger denne tankegangen.

## **Kapittel 4: Resepsjonen til Askildsens forfatterskap<sup>5152</sup>**

### **4.1 Tidligere forskning**

Den relativt entydige positive mottakelsen som ligger til grunn for forfatterskapets resepsjon, er et påfallende element<sup>53</sup>. Selv om de akademiske tilnærmingene til tekstene naturlig nok har et noe mer objektivt ordelag over seg, sammenlignet med de mer journalistiske resepsjonene, er tendensen klar: Askildsens tekster blir gjennomgående karakterisert som god litteratur.

Dette har relevans til min lesning, fordi flere av de momentene jeg tar for meg brukes som argumenter for å fremheve tekstene kvalitativt. Dette kommer klart frem når jeg gjør rede for mottakelsen av *Et stort øde landskap* i 4.3. Først finner jeg det hensiktsmessig med en gjennomgang av tidligere forskning knyttet til forfatterskapet.

---

<sup>51</sup> Jeg finner det mest formålstjenlig å omtale forfatterskapet som helhet i 4.1 og 4.2, da tidligere forskning og litteraturhistoriske fremstillinger, i større grad enn avisannonser, tar for seg helheten i forfatterskapet. En lignende beskrivelse av mottakelsen tekstene har fått i aviser, vil bli for omfattende for et kapittel av dette formatet. Følgelig er det resepsjoner av *Et stort øde landskap* jeg tar hensyn til i 4.3.

<sup>52</sup> At omtalen av Askildsen er noe mer omfattende, sammenlignet med den av Ulven, skal ikke på noen måte tolkes som at jeg tillegger Askildsen større vekt – analysene er likeverdige. Jeg vil i den forbindelse poengtere at den kontekstualiseringen jeg gjør i 5.5 omhandler begge forfatterskapene, på tross av at den er plassert i Askildsen-kapittelet. Dette jevner ut den kvantitative fordelingen.

<sup>53</sup> Anne Beth Våga (2007) diskuterer denne entydigheten inngående i sin resepsjonsanalyse av hvordan Askildsens tekster blir lest. Det følgende er selvsagt en langt mindre omfattende omtale av resepsjonen, men å benytte et utgangspunkt knyttet til entydighet er likevel nærliggende også her. Entydigheten blir utfordret noe i resepsjonen til forfatterskapets senere tekster, og danner dermed grunnlag for en mulig diskusjon.

Forskningen er, som forfatterskapet, av relativt beskjedent omfang. Som jeg antydte i innledningen, er det ikke gjort studier av tekster fra *Et stort øde landskap* med en lignende metode som jeg her tar i bruk. Det er heller ikke gjennomført noen større analyser av Askildsen og Ulven i komparativt perspektiv, ei heller noen sjangerstudier som tar for seg ett av disse forfatterskapene som en av flere komparative kilder. Dette viser dermed behovet for en studie av denne typen.

Den akademiske resepsjonen fremgår hovedsakelig gjennom en rekke master- og hovedfagsoppgaver, samt en del akademiske artikler, som tar for seg forskjellige aspekter ved forfatterskapet. Å komme inn på alle disse vil bli for omfattende, og jeg begrenser meg derfor til å omtale de som har en viss relevans til mitt prosjekt. I tillegg vil jeg peke på tendenser i resepsjonens utvikling. En første tendens er at oppmerksomheten rundt forfatterskapet kommer påfallende sent. På tross av at forfatteren er aktiv i perioden fra 1953 til 1996, foreligger den første Askildsen-relaterte hovedfagsoppgaven så sent som i 1993<sup>54</sup>. Til gjengjeld går resepsjonen i etterkant av dette inn i en svært produktiv periode. Særlig er de ti første årene (1997-2007) etter forfatterens siste utgivelse, *Hundene i Tessaloniki*, en periode med mye oppmerksomhet rettet mot Askildsens tekster. Dette viser seg både gjennom vitenskapelige artikler, og gjennom flere større avhandlinger<sup>55</sup>. Av disse vil jeg gå nærmere inn på tre hovedfagsoppgaver og tre akademiske artikler, som alle er beslektet med mitt prosjekt.

Hovedfagsoppgavene jeg sikter til er Randi Svarstads *Åpent landskap: formspråket i Kjell Askildsens Et stort øde landskap* (1997), Kari Margrethe Mørkveds *Intens stillstand : en tilnærming til Kjell Askildsens novelleformspråk i Hundene i Tessaloniki* (1999) og Geir Henning Mandts *Like omgivelser – ulike kulisser : et forsøk på å trekke opp grenser mellom roman- og novellesjangeren* (2002). Særlig de to sistnevnte har likhetstrekk med min avhandling: Begge benytter seg av Askildsen-tekster for å belyse begreptekniske problemstillinger i sjangerteorien, og begge kretser rundt potensielle definisjonsmuligheter av novellen som sjanger. Likevel skiller jeg meg fra dem på flere punkt. Mandts hovedanliggende er å ”utforske grenselandet mellom sjangrene roman og novelle” (2002:3), gjennom analyser av to av Askildsens eldre tekster, novellen ”Mardons natt” fra *Kulisser*

---

<sup>54</sup> Det foreligger to Askildsen-relaterte hovedfagsoppgaver dette året, jf. Næss (1993) og Daasvatn (1993).

<sup>55</sup> I tillegg til de jeg går nærmere inn på nedenfor, vil jeg nevne de andre bidragsyterne til denne produktive perioden for Askildsen-resepsjonen. De hovedfags- og masteroppgavene som foreligger i perioden er følgende: Tønnessen (1998), Asser (2000), Kleven (2001), Fredly (2001), Børresen (2002), Borøy (2003), Lindgård (2004), Lindset (2005), Våga (2007) og Rusten (2007). Antologien *Festskrift til Kjell Askildsen* (1999), som gir ut i forbindelse med forfatterens 70-årsdag, inngår også i denne bølgen av oppmerksomhet rundt forfatterskapet. I tillegg til de overnevnte oppgavene, og de to tidlige avhandlingene, er for øvrig Melle (1994) og Moltubak (2010), også blant de som skriver hovedfags- eller masteroppgave om Askildsen.

(1966) og romanen *Omgivelser* (1969). En slik innfallsvinkel kritiserte jeg i kapittel 3: Å studere romanen og novellen komparativt, vil nødvendigvis medføre at de settes i et avhengighetsforhold til hverandre. Dette vil neppe gagne sjangerdebatten. Også Mørkveds prosjekt: å undersøke *Hundene i Tessaloniki* med utgangspunkt i konkrete novellistiske karakteristikk som ”begivenhet”, ”vendepunkt” og ”pointe”, skiller seg relativt klart fra mitt utgangspunkt. Hennes lesning er av langt mer ”novelleteknisk” karakter, og det teoretiske utgangspunktet er også ulikt. Svarstad inntar på sin side ingen sjangerteoretisk posisjon, men utforsker rent strukturelle og narratologiske aspekter ved Askildsens formspråk i særlig to tekster: ”Et stort øde landskap” og ”Spikeren i kirsebærtreet”. Det beslektede ved hennes avhandling er at hun behandler tekster fra samme samling som ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”, og at det er strukturelle faktorer som er oppgavens hovedanliggende.

De særlig relevante vitenskapelige artiklene er Jonas Bakkens ”Thomas F – outsider i en novellistisk verden” (2000), Martin Humpáls ”Rasjonalitet og irrasjonalitet i Kjell Askildsens ’Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten’ og ’Johannes’ oppmuntrende begravelse’” (2003) og Jacob Lothes ”Short Fiction as Enstrangement: From Franz Kafka to Tarjei Vesaas and Kjell Askildsen” (2004)<sup>56</sup>. Bakken og Lothe tar begge for seg sjangerspørsmål. Bakken leser ”Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten” inn i en noe utypisk sjangerkontekst for Askildsen å være. Han hevder at novellesyklusen er ”den Askildsen-teksten som avviker mest fra novellegenren” (2000:7). En slik påstand strider mot entydigheten denne oppgaven tar utgangspunkt i, og viser at min inngang ikke er en selvfølgelighet. Lothe introduserer på sin side *fremmedgjøring* som en potensiell karakteristikk ved sjangerfeltet ”short fiction”, og påpeker samtidig det ”kafkaeske” ved novellen ”Carl Lange”. Denne diskusjonen kommer jeg senere eksplisitt inn på, når jeg hevder at det ligger noe av den samme Kafka-inspirerte tematikken til grunn for ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”. Endelig er Humpáls artikkel tatt med som referansepunkt, fordi han er en av de få som gjør leseforsøk på den samme novellen som jeg tar for meg<sup>57</sup>. Det rasjonelle versus det irrasjonelle ved Paul som protagonist, er noe jeg senere kort kommenterer. Som følge av at Humpáls komparative studie, av Paul og Thomas F., belyser de fleste momentene ved denne diskusjonen, blir det imidlertid ikke noen dyptgående analyse jeg gjør av dette.

---

<sup>56</sup> Dette skal imidlertid ikke tolkes som at disse stemmene nødvendigvis utgjør de viktigste kritikerne i Askildsen-resepsjonen, de tas utelukkende med av hensyn til oppgavens rammer. Vel så sentrale stemmer i resepsjonen generelt er Morten Harry Olsen og Erik Skyum-Nielsen. Jf. litteraturlisten for å se disse kritikernes konkrete arbeider.

<sup>57</sup> Melle (1994) tar for øvrig også tak i denne teksten i en av lesningene i sin hovedfagsoppgave. Sjangerspørsmålet er imidlertid ikke et sentralt moment i denne oppgaven.

## 4.2 Litteraturhistorisk plassering

I den litteraturhistoriske beskrivelsen av Askildsen gjør den kvalitative entydigheten seg for alvor til kjenne. Disse beskrivelsene inntar en mindre objektiv posisjon, sammenlignet med de mer akademiske resepsjonene<sup>58</sup>. Hovedsakelig vil jeg basere en litteraturhistorisk plassering av Askildsen på Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* (2001) og Øystein Rottens andre bind av *Etterkrigslitteraturen (1995-1998): Inn i medietidsalderen* (1997). Et tredje alternativ ville vært å ta utgangspunkt i *Norsk litteratur i tusen år* (1994), men dennes omtale av Askildsens forfatterskap er imidlertid så knapp at jeg anser det for å være lite hensiktsmessig.

Andersen og Rottens fremstillinger deler mange av de samme karakteristikkene. Begge går langt i å påpeke forfatterskapets høye kvalitative status. Andersen er mest tydelig på dette punktet med beskrivelser av tekstene som ”stilistisk utsøkte minimalistiske noveller” (2001:476). Videre hevder han i omtalen av *Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten* at ”den vesle novellesamlingen er kanskje noe av det aller beste som ble skrevet i Norge på 1980-tallet” (ibid.:477-478)<sup>59</sup>. Rottem er noe mer forsiktig og objektivere i sine beskrivelser av kvaliteten, men også han støtter seg til at det litterære ”talentet er ubestridelig” (1997:104). Videre er litterære referansepunkter et viktig tema for begge litteraturhistorikerne, og det forekommer en bred enighet også her. Den franske nouveau roman-bevegelsen nevnes av begge, Rottem eksemplifiserer også med forfattere som Claude Simon og Alain Robbe-Grillet. Særlig sistnevnte er en viktig inspirasjonskilde for Askildsen, noe han selv også har påpekt<sup>60</sup>. I intervjuet med van der Hagen svarer han følgende på spørsmål om de franske nyromanforfatterens betydning for hans forfatterskap: ”Kanskje jeg ble mest fascinert av Robbe-Grillet, fordi han var kortere, han tok ikke med så jækla mye” (van der Hagen 1993:30). Ordknappheten som stilistisk element<sup>61</sup> er altså et aspekt forfatteren har tatt med seg fra sine litterære forgjengere. I tillegg til de nevnte er også Hemingways asketiske prosa en viktig bidragsyter til dette<sup>62</sup>. En siste litterær referanse som gjennomgående er knyttet opp mot Askildsen er Samuel Beckett. Han nevnes riktignok ikke av Andersen, men både Rottem (1997:104) og Fidjestøl m.fl. (1996:675) hevder at en slik kobling er nærliggende. Det er da

---

<sup>58</sup> Kvalitative beskrivelser av litteraturen som god finnes imidlertid også her, jf. for eksempel Bakken (2000:7) og Forser (1999:106-107).

<sup>59</sup> Dette kan sees i lys av at Andersen i 2006 var med i en jury som kåret samlingen til den beste norske boka i løpet av de siste 25 årene, jf. Andersen (2006).

<sup>60</sup> Dette referansepunktet synes det å være bred enighet om også i Askildsens akademiske resepsjon. Jf. for eksempel Mørkved (1999:15-16) og Svarstad (1997:2-4).

<sup>61</sup> Et element jeg gjør grundig for i lesningen.

<sup>62</sup> Jf. Rottem (1997:104) og Andersen (2001:477).



ikke først og fremst snakk om en stilistisk referanse, men snarere en likhet på et tematisk, eksistensielt nivå.

Skillet mellom de to litteraturhistoriske fremstillingene jeg tar for meg ligger først og fremst i *hvor* i forfatterskapet utgangspunktet ligger. Rottems beskrivelse er en kronologisk gjennomgang av hele forfatterskapet, hvor de fleste utgivelsene blir kvantitativt vektet relativt likt. Det er utviklingen og tendensene i forfatterskapet som står i fokus. Hos Andersen er det nærlesning av litterære høydepunkt som ligger til grunn: De lange linjene er kun kort beskrevet, før en analyse av tekstene fra *Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten* utgjør den mest vektede delen av omtalen. Andersen legger ikke skjul på at han mener de senere tekstene er de klart beste, og påpeker følgende: "Han [Askildsen] er på sitt beste i de to novellene i *Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten*" (2001:477).

Litterære tendenser fremstillingene enes om er i stor grad kjente karakteristikk: Pietisme-kritikken på 50-tallet, 70-tallets litterære politisering og fremmedgjøring og identitetsproblematikk som tema på 80-tallet, er alle aspekter som går igjen. En mulig konklusjon er at Rottem og Andersen er relativt entydige i beskrivelsen av forfatterskapets kvaliteter og tematikker, samtidig som de velger et forskjellig metodisk utgangspunkt: De lange linjene er Rottems inngangsport, Andersen forholder seg i større grad til nærlesningen.

#### **4.3 Mottakelsen av *Et stort øde landskap***

Med basis i tre anmeldelser av *Et stort øde landskap* er tendensen klar: Mottakelsen av samlingen er entydig positiv<sup>63</sup>. Både Øystein Rottem, Ketil Bjørnstad og Per Bang<sup>64</sup> omtaler Askildsens strategi som en klar litterær kvalitet. Denne strategien bygger på et vesentlig moment i min lesning, det Rottem kaller en "klinisk, asketisk, økonomisk, minimalistisk" prosa (1991:6). Ordknappheten er en av tekstenes fremste kvaliteter for samtlige kritikere. Denne strukturelle teknikken samsvarer med identitetsproblematikken i mange av novellene. Gjennom å peke på en tekstsekvens i "Maria", hentet fra *Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten*, viser Rottem dette: "Det hadde jeg ikke noe svar på, hva skulle det ha vært, i stedet vugget jeg bevisst intetsigende med hodet, det er altfor mange ord i omløp i verden, den som sier for mye har ikke sin ord i behold" (Askildsen 2009c:69). Rottem følger opp siteringen med å påpeke effekten en slik kommunikasjonssvikt har for karakterenes identitet: "[D]ette abrupte møtet, denne samtalen som løper ut i sanden, er også typisk for den kommunikasjonssvikt som ofte opptrer mellom personer som står hverandre nær i Askildsens

---

<sup>63</sup> En fjerde positiv anmeldelse foreligger også, av Tinic Talén i VG (16/10-1991), denne er imidlertid så knapp at jeg ikke vil legge vekt på den.

<sup>64</sup> Jf. hhv. *Bokbladet* (nr.9/1991), *Aftenposten* (13/09-1991) og *Dagens Næringsliv* (01/10-1991).

noveller” (Rottem 1991:6). Denne spenningen, mellom strukturelle og tematiske aspekter, gir oss en idé om Askildsens sjangerform: Novellen er hos Askildsen uløselig knyttet til både formmessige og tematiske elementer. Denne korrelasjonen gjør jeg nærmere rede for i selve lesningen. At den gjøres kjent allerede i mottakelsen av samlingen, forsterker imidlertid tanken.

Den asketiske språkføringen omtales på forskjellige måter i de tre anmeldelsene, det som er felles for dem er at de hevder at teknikken gagnar tekstenes kvalitet. Per Bang leser *Et stort øde landskap* inn i en kanon av tekster hvor leseren ”beklager at en bok er kort” (1991:34). Rottem går enda lenger når han påpeker følgende: ”Ordnappheten kan være en bevisst strategi – et taushetens opprør mot et samfunn hvor det skvaldres for mye – eller den kan være et uttrykk for at samtalen mellom menneskene har gått i stå” (Rottem 1991:6). Forlengelsen viser at denne strategien for Rottem er en av novellenes fremste kvaliteter: Askildsen har stadig ”finslipt sin form, sin helt *egne* form, til perfektjonisme” (ibid.:6). Forfatterens strukturelle tilnærming er også for Bjørnstad et vesentlig element: ”[D]et er her han oppnår sitt litterære mesterskap, ikke minst takket være et sprog som verken er elegant eller lettflytende, men som til gjengjeld har en nesten skulptural autoritet. Hver setning lever, rått tilhugget, i sitt eget rom” (Bjørnstad 1991:35). Språkføringen anmelderne hyller er *pregnant*, hos Askildsen må hvert eneste ord vektlegges: Betydningstettheten skaper formen.

Tematisk er mottakelsene i stor grad knyttet opp mot tekstenes eksistensialistiske utgangspunkt. Askildsens tekster beskriver i følge Bjørnstad omtrent uten unntak karakterer som er i en ”livssituasjon som på en eller annen måte gjør dem hjelpeløse, egnet til å påkalle omverdenens medlidenhet” (1991:35). På en lignende måte beskriver Rottem karakterene i samlingen som ”einstøinge[r]” og ”fremmedgjorte ektefeller” (1991:6). De er i en tilstand som frembringer håpløsheten og misantropien som kjennetegner tekstene. Endelig deler også Bang inntrykket av karakterene i *Et stort øde landskap* som ”isolerte, fremmed-gjorte [sic] mennesker” (1991:34). De tre anmeldelsene er altså i stor grad preget av konsensus, i både kvalitative, strukturelle og tematiske beskrivelser av samlingen.

Entydigheten brytes imidlertid opp i den sene resepsjonen. Der det er bred enighet om at tekstene i *Et stort øde landskap* er av høy kvalitet, er mottakelsen til *Hundene i Tessaloniki* noe mer blandet. Denne tendensen viser seg først og fremst gjennom anmeldelsene til Mikael Godø (*Morgenbladet*, 13/12-1996) og Øystein Rottem (*Dagbladet*, 15/11-1996). Særlig er det påfallende at Rottem, på tross av sin tidligere begeistring for *Et stort øde landskap*, nå konkluderer med at ”Askildsens novellekunst, den være seg så perfektjonistisk den bare vil, har også sine begrensninger” (1996:5). Han hevder at *Hundene i Tessaloniki* demonstrerer

dette ”til fulle” (ibid.:5). Der Rottem tidligere har hevdet at forfatterens form, betydningstettheten, og evnen til å ta bort overflødige ord, er blant tekstenes klareste kvaliteter, konkluderer han nå nærmest diametralt: Han medgir at han ”i lengden er i ferd med å gå trøtt av disse talehemninger og denne rungende taushet” (ibid.:5). Anmeldelsens siste setning kompletterer bildet av en kritiker som på de siste fem årene har endret oppfatning fullstendig: ”Til sjuende og sist er det kanskje nettopp sprekkene og de overflødige ordene jeg savner i ’Hundene i Tessaloniki’” (ibid.:5)<sup>65</sup>. Dette er et paradoks i Rottens omtale: Det som i 1991 blir beskrevet som ”mesterlig” (Rottem 1991:6), blir fem år senere omtalt som ensidig, og da med relativt like argumenter som de som ble brukt i positive ordelag om *Et stort øde landskap*. Det har skjedd noe i disse årene som gjør at resepsjonen ”går lei” av denne formen for litteratur, og dette blir igjen vesentlig for mine analyser<sup>66</sup>: I løpet av 90-tallet vokser det frem en generasjon prosaister som går bort fra det klassiske novelleformatet, og som heller utforsker mer eksperimentelle varianter av prosaen. I så måte representerer Rottens helomvending en tidstypisk tendens: Prosaen som nå gjør seg gjeldende går bort fra det rendyrkede perspektivet Askildsen står for, og vegrer seg for tilhørighet innenfor gitte sjangerkonvensjoner.

Kritikken i Godøs anmeldelse viser mye av det samme som hos Rottem, Askildsens litteratur har blitt for lik. I anmeldelsen heter det: ”Det er vanskelig å skille novellene fra hverandre. De er tilsynelatende så like at de bør leses like sjelden som de skrives” (Godø 1996). Forfatteren blir fremdeles ansett som en språklig mester, men tekstene blir etter disse anmeldernes syn for repetitive og det blir etterlyst en ny bevegelse i forfatterskapet<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Askildsen påpeker selv paradokset i Rottens helomvending. Han omtaler anmeldelsen av *Hundene i Tessaloniki* som ”skuffende”, og sier at Rottem var en han trodde forstod hva Askildsen drev på med. At det ikke skal foreligge en eneste overflødig setning i hans noveller er, i Askildsens øyne, det som gjør han til ”en god forfatter”. Anmeldelsen beskrives også som en av grunnene til at Askildsen etter dette sluttet å skrive (jf. intervju i *Bokprogrammet* 24/04-2012).

<sup>66</sup> Jf. diskusjonen i 5.5.

<sup>67</sup> Resepsjonen av *Hundene i Tessaloniki* er imidlertid ikke ensidig negativ. Ingunn Økland hevder for eksempel at det finnes tegn til en slik fornyelse, som de to andre anmelderne etterlyser, i tekstene (Økland 1996).

## Kapittel 5: Rendyrket minimalisme – ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” i sjangerperspektiv

### 5.1 Askildsens litterære strategi: å vie seg til novelleformen

Å ta utgangspunkt i at Kjell Askildsens tekster strukturelt nærmest er å anse som entydige noveller er naturlig av flere årsaker<sup>68</sup>. Som Askildsen selv formulerer det på spørsmål fra Alf van der Hagen om han definerer seg ”hundre prosent som novelleforfatter i dag”: ”Ja, jeg har vel egentlig alltid vært det. De fire romanene mine var lengre noveller eller fortellinger, snarere enn smalsporede romaner” (van der Hagen 1993:23). Dette ble understreket ytterligere når Askildsen i en samtale om novellesjangeren under Litteratursymposiet i Odda, oktober 2011, presiserte at romanene først og fremst hadde fått sjangerbetegnelsen i *salgsøyemed*, og at det var forlaget, ikke han selv, som hadde besluttet dette. Entydigheten i Askildsens sjangertilnærming diskuteres også av forfatterne Levi Henriksen og Christer Mjåseth i en artikkel i *Morgenbladet* (22/08-2003): ”Vi har stor respekt for Kjell Askildsen, men novellene hans har nærmest fått lov til å definere sjangeren. Det virker som forlagene vegrer seg for å bruke sjangerbenevnelsen ’novelle’ hvis teksten ikke minner om noe Askildsen har skrevet” (Henriksen og Mjåseth 2003). Til tross for at uttalelsen selvsagt er av subjektiv karakter, da artikkelen er en form for kamprop for at forlagene skal ha lavere terskel for å anta novellesamlinger, har sitatet relevans. Jeg vil problematisere påstanden, og undersøke hva dette medfører for forståelsen av kortprosa. Mer konkret: Lesningen vil gå inn i en hermeneutisk kontekst, og diskutere hvorvidt disse tekstene er så ”definerte” noveller at de kan brukes som empirisk materiale i bestemmelsen av sjangeren.

Evidens for et slikt perspektiv ligger selvsagt hovedsakelig i selve lesningen av teksten, men at forfatteren selv deltar aktivt i debatten, noe sitatet over viser, er verdt å merke seg. Askildsen er klar på at det å stryke tekst er like viktig for skriveprosessen, som det å produsere materiale som kan brukes. Han svarer for eksempel nei på spørsmål fra van der Hagen om han noen gang har angret på noe han har forkastet (van der Hagen 1993:11). Dette er med på å understreke hans litterære strategi, en tankegang som *fremmer* ”korthet” og som i ytterste konsekvens kan være med på å bidra til at den kortprosaen blir forfatterens nisje. Når kravet til språket ligger så klart formulert, presisjonen er dets viktigste kriterium, er det naturlig at tekstene som produkt fremstår ”asketiske” og ”kliniske”, beskrivelser vi kjenner igjen fra resepsjonskapitlet. I den nevnte utgaven av *Bokprogrammet* uttaler også Askildsen

---

<sup>68</sup> Askildsens entydige forhold til novellesjangeren har også blitt omtalt i den øvrige resepsjonen, Rottmø hevder for eksempel at romanene like gjerne kan ”genrebestemmes som lange noveller” (1997:104). Aspektet har imidlertid ikke blitt diskutert så inngående som min intensjon er å gjøre.

seg eksplisitt om novellen som sjanger, og påpeker at ”det skal ikke være én setning som ikke har sin plass i en novelle” (2012). En slik formulering gir forfatterskapet økt definisjonsmakt: Forfatteren har selv en klar oppfatning av hvordan en novelle skal se ut og følger denne forståelsen til det ytterste. Novellen er for Askildsen en *skriftlig*, litterær form, og strategien som han selv tar til orde for bidrar til å gi tekstene dette preget. Denne analysens oppgave blir å vise *hvor* i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” de ulike sjangertekniske grepene forekommer, og videre undersøke om de fremgår i så stor grad at teksten kan fungere som sjangerdefinerende.

## 5.2 Presentasjon av primært teksten

”Johannes’ oppmuntrende begravelse” er den tredje novellen i samlingen *Et stort øde landskap* og er et hensiktsmessig utgangspunkt for en sjangerorientert analyse. Påstanden hviler på at teksten er representativ for Askildsens sjangerstrategi, som ble beskrevet i foregående avsnitt. Lesningen vil undersøke om teksten rendyrker novellesjangerens konvensjoner, konvensjoner som baserer seg både på den teoretiske rammen som ligger til grunn for oppgaven og på de kriterier som Askildsen selv hevder at novellen skal inneha.

Novellens ytre handling kretser rundt et typisk motiv i Askildsens sene forfatterskap: en gammel mann med et desillusjonert og misantropisk verdensbilde. Disse rammene er beslektet med de vi finner igjen i blant annet ”Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten” og ”En plutselig frigjørende tanke”<sup>69</sup>. Likhetene mellom disse tre tekstene er også flere enn de åpenbare ytre faktorene, og jeg kommenterer disse senere i lesningen<sup>70</sup>. ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” tar videre for seg hovedpersonen, Paul, sine betraktninger av tilværelsen, og særlig er hans forhold til broren, Johannes, et hovedanliggende i teksten. Relasjonen beskrives som hatefull, og Johannes omtales til stadighet i negative ordelag: ”Sånn har han alltid vært, bardus og lite fintfølende” (Askildsen 2009a:37), ”Han bruste opp og ble svært høyrøstet. Som jeg hater ham” (ibid.:50). Fremstillingene forsterkes ytterligere av novellens avslutning, som beskriver Johannes’ død utopisk. Paul drømmer om brorens begravelse, og visjonen frembringer positive følelser hos protagonisten: ”Og denne drømmen var slik at jeg våknet med et tilløp til optimisme. Jeg drømte at Johannes var død. [...] Det var en god drøm” (ibid.:56-57). De negative beskrivelsene av enkeltindividet er likevel ikke utelukkende knyttet til broren, Pauls menneskesyn er gjennomgående misantropisk. Tilfeldige møter med andre mennesker understreker dette, fraser som ”[e]n ufordragelig guttunge hadde

---

<sup>69</sup> Denne er hentet fra samleutgivelsen (1987) med samme navn.

<sup>70</sup> Koblingen mellom disse tre tekstene drøftes også av Humpál (2003), Lyngstad (1994) og Tønnessen (1998).

stilt seg opp et par meter foran meg” (ibid.:38), ”han var ingen klok bibliotekar” (ibid.:40), ”[h]adde han enda vært sjenert, da kan jo man si de mest håpløse ting, men det var han jo ikke” (ibid.:46), ”[d]et var som å høre min mor, og hun var virkelig ingen etterfølgelsesverdig kvinne” (ibid.:47) og ”[f]ra å være uforskammet ble han ondskapsfull” (ibid.:53) brukes for å beskrive menneskene Paul støter på, og er dekkende for det menneskesynet han representerer. Med dette som utgangspunkt vil Paul som karakter bli drøftet mer inngående i 5.4.2. Her leser jeg protagonisten i lys av refleksjoner rundt den ”typiske novellekarakteren”, med fokus på karakteristikk som ensomhet og desillusjon. Først blir det viktig å se novellen i et større perspektiv, og lese den med utgangspunkt i de strukturelle og tematiske sjangerkonvensjonene som ble skissert opp i kapittel 3.

### 5.3 Sjangerteknisk struktur

#### 5.3.1 ”Enkelhet” og ”minimalisme”

I beskrivelser av Askildsens forfatterskap er det et moment som går ufravikelig igjen i resepsjonen: den ”minimalistiske”<sup>71</sup> og ”enkle” språkføringen. Det faktum at forfatteren selv finner like mye verdi i å forkaste tekst som i å produsere brukbart materiale, har vært mye brukt som et bilde på hans litterære standpunkt. Denne holdningen hos forfatteren, sett i sammenheng med forfatterskapets språklige rammer, har gjort at tekstene har blitt karakterisert gjennom enkeltordets pregnans. Enkelte har gått så langt som å hevde ”at det gjengse romanspråk brått fremstår som hjelpeløst overvektig og uten form” etter et møte med Askildsens tekster (Holtet Larsen 2005:7-8). Sitatet, som stammer fra forordet til samleutgivelsen *Alt som før* (2005), er en noe subjektiv og spissformulert ”hyllest” til forfatterskapet, og trenger nyansering. En gjennomgang av språklige og strukturelle faktorer i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” vil kunne problematisere en slik bastant formulering, og videre undersøke hva det eventuelt er i Askildsens setningskonstruksjoner som gjør at hans novelleform er så etablert. Formspørsmålet er av vesentlig betydning for å kunne oppnå forståelse for tekstens posisjon i sjangerkontekst.

”Dagen begynte så bra, jeg hadde sovet godt. Dette blir en bedre dag, Paulus, sa jeg til meg selv” (Askildsen 2009a:35). De to første setningene i teksten er representative for strukturen. Det ”enkle” formspråket kommer til syne gjennom setningskonstruksjoner som kun beskriver det helt grunnleggende og mest vesentlige, og som selekterer bort alt annet. Dersom man skjærer syntaksen ytterligere ned blir inntrykket vesentlig forsterket: ”Dagen

---

<sup>71</sup> Med ”minimalisme” og ”minimalistisk” språkføring sikter jeg til det nevnte nedstrippede språket som Askildsen tar til orde for.

begynte så bra”, ”jeg hadde sovet godt, [d]ette blir en bedre dag”. Frasene er av en slik karakter at de kan forstås som et eksplisitt grep for å fremme korthet i tekstene. Setningskonstruksjonene brytes ned til de kun står igjen i den knappeste form. Slike tilfeller er mange også senere i teksten, for eksempel i beskrivelsen av Pauls foretrukne benk i parken: ”Jeg liker å sitte der”. Frasen følges opp med: ”[M]an ser så mye utålmodighet ved et stoppskilt” (ibid.:35). Setningen viser en fremstilling som lest adskilt nærmest får en banal tone over seg, fulgt av en kausalslutning, også denne av enkleste format. Ved en slik nedbryting kan det virke paradoksalt at mange har brukt nettopp dette aspektet for å fremme tekstenes status, og dermed hevde at det ordknappe i forfatterskapet gagnar litteraturen kvalitativt<sup>72</sup>. Det finnes en vegring mot å omtale litteraturen som enkel, til tross for at disse setningskonstruksjonene klart kan karakteriseres som det. Resepsjonen tenderer i større grad mot at syntaksen blir brukt for å fremheve en *klarhet* i forfatterskapet. I forlengelsen av Holtet Larsens sitat over begrunnes standpunktet slik:

Jeg tror noe av forklaringen ligger i denne forfatterens nærmest maniske søken etter det helt presise ordet, den helt presise formuleringen, den helt presise situasjonen. Kjell Askildsen er rett og slett en ekstremt effektiv forteller. Han sirkler ikke inn det han ønsker å fortelle, han går rett på, og hver linje må både bære den forrige og peke fremover. Kortfattetheten er noe som gir seg selv. Han er en forfatter som ønsker å ha sine ord i behold (2005:8).

Med referansen til det mye brukte sitatet ”det er altfor mange ord i omløp i verden, den som sier mye har ikke sine ord i behold” (Askildsen 2009c:69), fra ”Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten” oppsummerer Holtet Larsen et hovedmoment i resepsjonen: Denne søken etter det presise ordet, og den klarheten i litteraturen som nødvendigvis vil komme som en følge av en slik strategi, oppfattes som en kvalitet ved tekstene. Jeg vil ikke umiddelbart betvile et slikt standpunkt, men det er også mulig å hevde at noe av Askildsens begrensning ligger nettopp her. Mye av grunnlaget for en slik påstand ligger i den nevnte mottakelsen av forfatterens siste novellesamling, *Hundene i Tesseloniki*. Der *Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten* og *Et stort øde landskap* nærmest unisont ble hyllet for den knappe formen og for samlingenes tydelige ”less is more”-profil<sup>73</sup>, brukes mange av de samme argumentene senere i kritiske ordelag. At Askildsen språklig fremdeles ligger på et svært høyt nivå betviles ikke, men som resepsjonskapitlet viste blir han i deler av den sene resepsjonen anklaget for i liten grad å være fornyende. Som forfatteren selv påpeker i intervjuet med van der Hagen: ”Jeg forsøker å fornye meg sjøl. Enten du vil tro det eller ikke. Anmelderne liker å si: ’Det er

<sup>72</sup> Jf. for eksempel Grøndahl (1999) og Skyum-Nielsen (1999).

<sup>73</sup> Jf. for eksempel Lange-Nielsen (1983) og Rottem (1991).

godt, det er godt, det er godt, men han fornyer seg ikke” (1993:29). Formspråket i forfatterskapet ligger altså både til grunn for dets kvalitet, samtidig som det kan inneha en begrensning. En så rendyrket tilnærming til en type tekst, kan gagne novellesjangeren ved at den går inn i en konvensjonell debatt. Samtidig er strategien med på å kaste et begrensende lys over forfatterskapet som helhet, det kan bli ansett som et for ensidig tekstkorpus.

I omtalen av den klare og enkle språkføringen i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” er det ett spørsmål som er særlig viktig å ta stilling til: Er teksten preget av kontinuitet på dette punktet, eller er det mulig å påvise formmessige brudd? Det er i dialogene at den konsise strukturen særlig kommer til uttrykk, og i størst grad gjør den det gjennom protagonisten Pauls uttalelser: ”Nei, er det deg, sa jeg, – det er lenge siden” (Askildsen 2009a:37). Sitatet er bare et av eksemplene på kommentarer fra Paul, som er korte og ikke mer utbroderende enn strengt nødvendig. I tillegg til å tydeliggjøre Askildsens språklige strategi, bidrar dialogen til å henvise til det tematiske aspektet ved teksten. Mye av balansegangen mellom struktur og tematikk finnes nettopp her: Det konsise og antialogiske ved Pauls formuleringer er med på å vise mye av den forakten protagonisten utøver overfor andre mennesker. Særlig i dialogene med broren er dette tydelig: ”Ja, ja, sa jeg, – det var snilt av deg” (ibid.:37). Formuleringen er presis ved at den ikke sier mer enn det som er påkrevd, samtidig er det tydelig at en videre samtale ikke er ønsket fra Pauls side.

Den minimalistiske dialogen går igjen ved en rekke tilfeller også senere i novellen, og forsterker inntrykket av Askildsens karakterer som mennesker av få ord. Bibliotekaren som viser bort Paul tydeliggjør dette: ”Det er ikke lov å sove her” (ibid.:40). På tross av at møtet mellom disse to fremgår som en sekvens som gjør sterkt inntrykk på Paul, han ”gråt lenge” (ibid.:41) etter hendelsen, er det kun disse syv ordene bibliotekaren uttrykker. Ordknappheten i dialogen forsterkes ytterligere når bibliotekaren ”stod et øyeblikk og studerte det stygge ansiktet mitt [Pauls], så pekte han mot utgangen” (ibid.:40). En mer tradisjonell dialog ville innebåret et større omfang av ord, og at Paul konkluderer med at ”han var ingen klok bibliotekar, han leste nok for få gode romaner” (ibid.:40) på dette grunnlaget er lite logisk. Paul kategoriserer her en person som lite belest på bakgrunn av vedkommendes manglende toleranse for at han sover i et bibliotek, en slutning som kan leses inn i tekstens overordnede formspråk: Lite sies, men mye kan forstås ut av det.

Jeg leser også det uventede møtet med den tidligere kollegaen lektor Holt inn i denne sammenhengen. Som respons til at Holt tar kontakt og sier ”Du må da være Hornemann” (ibid.:45), forholder Paul seg taus og nøyer seg med å nikke. Til tross for at møtet tilsynelatende er av et visst tidsmessig omfang er dialogen svært knapp. Pauls innskudd i



samtalen begrenser seg stort sett til korte og likegyldige responser som ”Ja, man er seg selv lik”, ”Nei”, ”Oi, det er lenge siden” og ”Så sant, så sant. Du kan få sagt det” (ibid.:45-47). Ved et tilfelle unnlater han også å svare, og han forlater møtet med en unnskyldning som ikke kan tolkes som reell. Tekstens dialoger er altså å forstå som et av de fremste eksemplene på den strukturelle intensjonen: syntaktisk knapphet.

Likevel finnes det sekvenser hvor novellen bryter med det minimalistiske idealet, blant annet ser man dette i bruken av gjentakelser. Mot slutten av første avsnitt gjentas Pauls indre monolog fra novellens andre setning: ”[D]u skal ikke se bort fra at dette kan bli en bedre dag” (ibid.:36). Setningen er riktignok en moderasjon, og ikke en ordrett gjentakelse, av ”[d]ette blir en bedre dag” (ibid.:35). Sistnevnte setning er en klar påstand, før Paul innser at det likevel ikke er helt sikkert at påstanden vil inntreffe. Like fullt kan setningen leses som en formulering som gjentar noe som allerede er kjent, betydningstettheten i setningen begrenses dermed noe. Sekvensen viser også et annet syntaktisk aspekt: Tempusendringen medfører et vesentlig skifte i meningsinnholdet. Dette er en diskusjon som vil bli tatt opp igjen i den narratologiske delen av analysen.

Det eksisterer tidvis en dobbelthet i enkelte av dialogene som er med på å fremvise et noe paradoksalt aspekt ved teksten. På tross av fokuset på en enkel og klar dialog, finnes det meningsfattige formuleringer i noen av sekvensene. I samtalen mellom Paul og lektor Holt leser jeg eksempler på nettopp det fenomenet. Holts kommentarer ”Ja, mye vann har rent i havet siden den gang” og ”[i]ngen kjenner dagen før solen går ned” (ibid.:46) er to av de klareste tilfellene. Sitatene representerer en betydningsfattig metaforikk som bryter med de språklige konvensjonene som ligger til grunn, noe som også underbygges av Pauls ironiske og lett sarkastiske respons: ”Ja, det renner og renner” og ”[s]å sant, sant. Du kan få sagt det” (ibid.:46-47). Holt brukes slik sett som en representant for en som ikke har sine ord i behold, og er dermed å forstå, sammen med Johannes, som novellens antagonister. Jeg vil påpeke at jeg ikke leser karakterene inn i *forfatteren* Askildsens holdning til språklig struktur, men snarere at jeg anser disse dialogiske trekkene som motstridende med det språket som ellers preger tekstene: et språk preget av motstand mot metaforikk og utbrodering. Disse noe tvetydige aspektene ved teksten skal heller ikke tolkes som en motforestilling mot resepsjonens fokus på språklig pregnans. De skal i større grad forstås som et forsøk på å problematisere kritikernes mest ytterliggående formuleringer, hvor Askildsen blir fremstilt som en rendyrker av den minimalistiske formen.

### 5.3.2 Selvsensur som sjangerteknisk redskap

#### Eksplisitt og implisitt sensur – en strukturell teknikk

Askildsens ”enkle” setningskonstruksjoner henger nært sammen med et annet sjangerteknisk moment man ser i teksten, selvsensur<sup>74</sup>. Denne selektive strategien forekommer en rekke steder i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”, og forekomstene har en ting til felles: De bidrar til å begrense omfanget av ord. Teknikken forekommer allerede tidlig i teksten, når Johannes bebreider Paul for å ha uteblitt fra morens begravelse: ”Jeg forsøkte altså med det gode, men han fortsatte, med mange ord, å bebreide meg den ni år gamle uteblivelsen, jeg kunne da i det minste ha sendt blomster eller telegram. Og så videre.” (Askildsen 2009a:37). Bruken av ”og så videre” impliserer at det her ligger en langt mer omfattende dialog bak enn den som presenteres i teksten, noe som også forsterkes av at ”med mange ord” blir brukt om måten Johannes fremlegger kritikken på. Formuleringene som ligger til grunn for dialogen tas bort fordi de er å anse som overflødige. Leseren kan imidlertid uproblematisk dele denne oppfatningen, noe som gjør at sekvensen ikke er den mest påfallende forekomsten i teksten.

Andre eksempler kan i større grad leses som eksplisitt sensur av sentrale momenter i handlingsforløpet. Allerede i det påfølgende avsnittet finner vi en sekvens som viser dette:

Selv om jeg har en viss sans for katastrofer, så har jeg sterkt imot selv å bli sentrum for andres oppmerksomhet. På grunn av mitt utseende – jeg likner en gris i ansiktet (det skyldes delvis en sykdom, jeg vil ikke si hvilken) – vet jeg at hvis jeg havner i en kontroversiell situasjon, så vil utenforstående automatisk tillegge meg hele skylden (ibid.:38)<sup>76</sup>.

Det sentrale momentet i sitatet ligger i innskuddet som blir satt i parentes<sup>77</sup>. ”[J]eg vil ikke si hvilken” [sykdom], er et eksempel på eksplisitt sensur av informasjon som kunne vært nærliggende å inkludere. Hvorfor ta med parentesen overhodet dersom det ikke er ønskelig å presisere informasjonen som kommer frem? Jeg leser to aspekter ut av dette. For det første forstår jeg innskuddet som et moment som tas med for å få frem sensurens effekt. Setningen er der for å gjøre leseren oppmerksom på at her finnes det informasjon som holdes tilbake.

<sup>74</sup> Elementet vil også bli en sentral del av lesningen av Ulvens *Fortæring*. Selvsensur forekommer også der, om enn i en helt annen form, og er et av aspektene hvor forfatterne vil bli behandlet komparativt.

<sup>75</sup> Denne teknikken kan også sees i lys av Askildsens allerede nevnte skrivestrategi: Stryking av tekst kan være like bra for skriveprosessen, som produksjon av tekst som kan brukes.

<sup>76</sup> Et paradoks ved denne sekvensen er at påstanden ”hvis jeg havner i en kontroversiell situasjon, så vil utenforstående automatisk tillegge meg hele skylden” senere dementeres når Johannes bortvises fra restauranten etter konfrontasjonen med Paul. Episoden følges opp med at en mann kommer bort til Paul, og råder han til å strø salt på den våte flekken på buksen. Her er det klart at Johannes er den som tillegges skylden, og at Paul blir frikjent.

<sup>77</sup> Parentesbruken er i seg selv et paradoksalt element. Både bruk av parentes, og innholdet i den, som jeg anser som et unødvendig innskudd, er utypisk for forfatterskapet. Dette kan sees i lys av diskusjonen i 5.3.1, og er med på å nansere bildet av Askildsen som en rendyrker av et pregnant språk.

For det andre ligger det et tematisk motiv til grunn: Det kafkaeske sydebukkmotivet melder seg i den avsluttende setningen. Karakteren blir tillagt skyld for ting vedkommende tilsynelatende ikke har gjort. Dette gjentas i en senere sekvens, når dørvakten legger skylden på Paul for de to konfrontasjonene som skjer under restaurantbesøket: ”– Det er visst ikke annet enn bråk med deg i kveld, sa han” (ibid.:54). Sydebukkmotivet blir fullendt i det Paul innser at han ikke har noe å si som kan fraskrive han skylden for uoverensstemmelsene: ”Jeg visste jeg hadde tapt, jeg har aldri hørt om dørvakter som har forandret mening” (ibid.:54). Dette motivet går også igjen i andre Askildsen-tekster, særlig er det nærliggende å vise til ”Carl Lange”. Protagonisten i denne novellen blir anklaget for en sedelighetsforbrytelse, og til tross for hans tilsynelatende uskyld er oppførselen hans påfallende. Ved flere anledninger viser han tegn til suspekt fremtreden, noe som styrker anklagene mot han. Referansen til Kafka kommer særlig frem gjennom *Prosessen* (1925), der protagonisten Josef K. blir anklaget og arrestert for en ukjent forbrytelse<sup>78</sup>.

Mot slutten av teksten når sensuren sitt klimaks, og forekommer i den mest eksplisitte form. I sekvensen hvor Paul havner i en konfrontasjon med en ungdom heter det: ”Han sa en hel del ting som gikk på min ære løs, og hele opptrinnet var ekstra pinefullt fordi det stod en mann ved urinalen og hørte på. Jeg sa noe riktig stygt til ham, jeg vil ikke si hva” (Askildsen 2009a.:53-54). I denne korte sekvensen finnes det to eksempler på sensur, ”en hel del ting som gikk på min ære løs” og “[j]eg sa noe riktig stygt til ham, jeg vil ikke si hva”. Dialogen som ligger til grunn for konfrontasjonen tas bort, og leseren sitter kun igjen med jefortellerens subjektive vurdering av situasjonen. Jeg leser dette som et uttrykk for at dialogen er av en slik art at den best lar seg forklare usagt. Leseren forblir ukjent med den egentlige dialogen, og grepet medfører en større betydningstetthet knyttet til den konkrete situasjonen. I den påfølgende sekvensen, hvor dørvakten tillegger Paul skyld for uoverensstemmelsen, blir sensuren manifestert: ”Jeg kunne ikke svare. Det fantes ikke noe svar som ikke ville ha svekket min troverdighet ytterligere” (ibid.:55). Til tross for at han blir konfrontert av dørvakten, og tilsynelatende har alt sitt på det tørre, er de eneste fem ordene Paul får frem i dette møtet: ”[m]ed meg? [...] Han antastet meg” (ibid.:54). Reaksjonen kommer på dørvaktens påstand om at det er Paul som har skyld i uenigheten med ungdommen, og at det er ”ikke annet enn bråk med deg [Paul] i kveld” (ibid.:54). Paul reagerer med å stigmatisere

---

<sup>78</sup> Referansen til *Prosessen* er også påpekt av andre, jf. for eksempel Tønnessen (1998:8) og Lothe (2004:110).

alle dørvakter ”som uimottakelige for selv det mest innlysende resonnement” (ibid.:54)<sup>79</sup>. Tankestrømmen hans ender opp i nok en sekvens som ufordelaktig omtaler følgende: ”Det finnes for mange fine ord i verden” (ibid.:55). Sitatet oppsummerer Pauls oppfatning: Mengden ord i verden er for stor, følgelig må man sensurere bort de overflødige. Restaurantbesøket avsluttes med at Paul løfter ”knyttneven høyt over hodet, slik ungdommer i protesttog gjør” (ibid.:55). Knyttneven brukes her som et protestmiddel for å unngå videre dialog. Å løfte en knyttneve og gå leses som Pauls måte å vise forakt for dørvakten. Han vil ikke nedverdige seg til å bruke flere ord på vekten, samtidig ønsker han ikke å forlate stedet uten å fremme sitt standpunkt. Dette viser at det fortellertekniske grepet selvsensur henger nært sammen med et karaktertrekk ved protagonisten: Han ønsker å nedverdige vekten verbalt, men for å ha sine ord i behold sensurerer han seg selv og løfter isteden knyttneven.

Jeg finner det formålstjenlig å benytte nok et sitat for å poengtere hvordan denne selektive teknikken blir brukt i teksten, sitatet er også en hensiktsmessig overgang til analysens neste punkt:

Hvis mitt mislykkede liv har noen annen begynnelse enn unnfangelsen, så var det i A. det begynte Jeg akter ikke å redegjøre utførlig for det verken nå eller siden, det får klare seg når jeg sier at jeg aldri skulle hatt elever. Jeg oppdaget for sent at mine kunnskaper ikke kunne oppveie mitt utseende. Elevene hadde store gleder på min bekostning, og til slutt gikk det galt. Svært galt. Nok om det (ibid.:45).

Paul ”akter ikke å redegjøre utførlig” for hendelsen det her vises til, og konkluderer i stedet med at denne noe kryptiske omtalen av ”A.”, som må tolkes som stedet hvor gymnaset Paul jobbet på befant seg, får være ”nok om det”. Igjen begrenser fortelleren leserens kunnskap om protagonistens identitet, gjennom å holde tilbake informasjon om en hendelse som åpenbart har vært sentral i hans fortid. Det som er særlig karakteristisk ved sitatet, og som åpner opp for en ny form for sensur i teksten, er selve stedet ”A.”. Dette bringer lesningen videre til et nytt moment ved novellen, og ved Askildsens forfatterskap generelt: anonymisering.

### ”A.” – Anonymisering av tid, sted og personer<sup>80</sup>

”A.” er den klareste formen for anonymisering av stedsangivelser som finnes i teksten. Stedets hele navn blir gjort ukjent som et grep for å vise at dette er en del av Pauls fortid som

---

<sup>79</sup> Nok et paradoks forekommer her: Paul anser sin argumentasjon som et ”innlysende resonnement”, på tross av at han knapt har sagt et ord til sitt forsvar. Dette viser et tidvis irrasjonelt tankesett hos protagonisten, jf. Humpál (2003), som drøfter Pauls irrasjonelle trekk inngående.

<sup>80</sup> Tønnessen (1998:1) påpeker at Askildsens anonymisering kan sees i lys av den europeiske modernismen, med representanter som Kafka, Camus og Beckett.

ikke kan omtales. Passasjen ”[h]vis mitt mislykkede liv har noen annen begynnelse enn unnfangelsen, så var det i A. det begynte” (ibid.:45) viser dette. Den påfølgende setningen ”Jeg akter ikke å redegjøre utførlig for den hverken nå eller siden, det får klare seg når jeg sier at jeg aldri skulle hatt elever” (ibid.:45) er sensurerende i seg selv, men grepet blir ytterligere poengtert ved at stedsangivelsen tas bort.

Til tross for at ”A” er det mest åpenbare tilfellet, finnes det flere momenter som kan gripes tak i. Anonymisering skjer i Askildsens forfatterskap både gjennom å gjøre tid, sted og personer til ukjente elementer. I denne teksten er imidlertid flere av karakterens identiteter kjent, noe som ikke må tas for gitt. I for eksempel ”En plutselig frigjørende tanke” er ikke dette tilfelle. På tross av at det her finnes to klare hovedkarakterer, de to eldre mennene som treffes på benken i parken, gis de aldri en identitet bortsett fra yrkesplasseringene: Jeg-personen er omtalt som doktor, den andre som dommer<sup>81</sup>. Likevel tilhører dette unntakene: Identiteten til personene er som oftest kjent, spesifisering av tid og sted forekommer sjeldnere. Unntak finnes derimot også her. For eksempel ser vi en stedsspesifikk plassering av en ferietur i Hellas i ”Ingenting for ingenting” fra samlingen av samme navn (Askildsen 2009d:9), og i ”Jokeren” fra *Et stort øde landskap* lyder den første setningen: ”En lørdag kveld sent i november var jeg alene hjemme sammen med Lucy” (Askildsen 2009a:77). Sistnevnte eksempel fremstiller altså både tid og person som kjente størrelser. I ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” er fortelleren mer tilbakeholden med slike opplysninger, som i sekvensen hvor Paul får ”det ikke lett forståelige innfallet” av at han skal kjøre en tur med buss:

Jeg satte meg inn i en buss som jeg ikke visste hvor skulle. Jeg ville ikke spørre, for jeg får aldri skikkelig svar. Da billettøren kom, rakte jeg ham en stor seddel og sa at jeg skulle helt fram. Han så ikke på meg, så alt gikk bra (ibid.:41-42).

For det første er det underlig at det er mulig å entre en buss uten å vite hvor den skal, informasjon om dette er normalt kjent i forestillingen om en tradisjonell busstur. Det samme er det når Paul ikke ønsker å spørre, fordi han ikke forventer et skikkelig svar. At en billettør ikke skal ha begrep om hvor bussen han selger billetter til skal, virker i enhver forstand urimelig. Det må dermed kunne konkluderes med at Paul ikke spør fordi han *ikke ønsker*

---

<sup>81</sup> Igjen er det nærliggende å påpeke en referanse til det kafkaeske. Yrkesvalgene i denne teksten er en allegorisk fremstilling for sydebukkmotivet: Rollen dommeren inntar går inn i et spørsmål om skyld hos doktoren. Doktoren blir fremstilt som sydebukk gjennom at han straks må gå, når han blir bekjent av at samtalepartneren tidligere har vært hans dommer (Askildsen 2009g:55). Dette kan også sees i lys av diskusjonen som tas opp i 5.3.3, om anti-symbolisme hos Askildsen. Å velge yrker som klart gir karakterene gitte roller kan tolkes som symbolbruk, og strider dermed med forfatterens strategi.

respons, eller at det eksisterer en form for språkbarriere mellom aktørene. Ved sistnevnte konklusjon finnes det en mulig eksistensfilosofisk symbolikk, noe jeg utdyper under 5.3.3: Svaret bussjåføren ville gitt vil aldri kunne være et endelig svar på hvor Paul ender, derfor unngår han bevisst å få informasjon om dette. Nettopp for å åpne opp for en slik mulighet er det da at poengteringen av at respons ikke er ønskelig forekommer. Videre finnes det en eksplisitt anonymisering av informasjon som kan gi begrep om en mulig stedsangivelse i tredje setning. Når man legger vekt på at seddelen er stor, men samtidig ikke gir informasjon om hvor stor, leser jeg det som et tegn på at fortelleren ikke ønsker å gi leseren et inntrykk av hvor lang denne bussturen skal bli. ”Helt fram” blir også et uttrykk for slik sensur, leseren skal gis minst mulig kjennskap til plassering av hendelser. Endelig fullbyrdes anonymiseringen når Pauls prosjekt lykkes: ”Han så ikke på meg, så alt gikk bra”. Om motsatt skulle skjedd, at billettøren hadde vendt seg retorisk til Paul og spurt om det betyr at han skal av på et gitt sted, ville anonymiseringen, og dermed Pauls strategi med bussturen, mislyktes.

Det finnes tidsreferenter i teksten, men disse begrenser seg hovedsakelig til å være relativt vage begrep om når de forskjellige hendelsene forekommer kronologisk. Noen konkret tidfesting av narrativet ser man sjeldent hos Askildsen, så er også tilfelle her. I den første dialogen mellom Paul og Johannes tidfestes det når moren døde, og når det siste møtet mellom de to brødrene fant sted, henholdsvis ni og elleve år siden (ibid.:37). Andre tilfeller er langt mer diffuse: ”En dag ikke lenge etter” (ibid.:41) og ”[o]mtrent en kveld i uken” (ibid.:49) er mer typiske anslag hos Askildsen, referanser som begrenser leserens mulighet til å sette seg inn i tekstens forløp. Dette tolker jeg som et grep for å holde leseren på et tekstnært leseplan, dermed opprettholder man fokuset på det litterære og språklige i teksten. Min slutning i forhold til sensurens betydning i sjangerperspektiv er at den forsterker språkets pregnans. Informasjon holdes tilbake for å skape fortetning i formen. Teksten avgrenses, og det korte formatet inntreffer.

### **5.3.3 Anti-symbolisme**

Fraværet av symboler er en klar litterær strategi hos Askildsen. Som han selv formulerer det på spørsmål om eventuell symbolbruk i tekstene: ”Så vidt jeg vet – men dette er det stort sett bare jeg som vet, og som en masse andre, ikke minst litteraturkritikere, åpenbart ikke vet – jeg bruker *ingen*. Jeg har ikke brukt et symbol det jeg vet i hele min produksjon” (van der Hagen 1993:32). Forfatterens forhold til symbolbruk blir også tatt opp i festskriftet til hans 70-årsdag, hvor Roy Jacobsen anekdotisk forteller om en samtale med Askildsen i Berlin: ”–

Liker du virkelig ikke symboler, Kjell? – Nei, jeg kan ikke fordra dem. Ingenting av det jeg skriver betyr noe annet enn det som står der, *på* linjene” (Jacobsen 1999:21). Dette må forstås som et grunnleggende element i tekstene, og dermed også en viktig faktor i forfatterens sjangerform.

I det primære narrative finnes kun korte sekvenser som kan leses som brudd<sup>82</sup> på den litterære strategien sitatene over viser. Utstrakt symbolbruk forekommer i teksten nesten utelukkende gjennom dialoger, nærmere bestemt gjennom lektor Holts replikker. ”Hver ny dag er en gave” (Askildsen 2009a:47) er et eksempel på et slikt tilfelle: Her benyttes en metaforikk som ikke er sammenlignbar med beskrivelsene av den ytre handlingen. Metaforen sier noe om karakteren som ytrer, noe som ikke må forveksles med det narrative forløpet. Pauls reaksjon på symbolikken viser også dette: ”Jeg var målløs. Det var som å høre min mor, og hun var virkelig ingen etterfølgelsesverdig kvinne” (ibid.:47). Man skal være forsiktig med å trekke paralleller mellom ytringene til karakterene i teksten og tekstens eget formspråk. Formspråket er det jeg primært analyserer, men slike dialogiske faktorer viser karaktertrekk og trenger derfor en kort omtale. Holt representerer en retorikk, som er en diametral motsetning til det skriftlige språket teksten ellers fører. Pauls replikker går derimot mer i retning av å dele tekstens språklige tilnærming. I forlengelsen av de overnevnte sitatene reflekteres det over overgangen til det nye årtusenet, noe som viser dette klart. Paul er ytterst jordnær i omtalen av den forestående milepælen: ”[D]et blir sikkert et festlig fyrverkeri” (ibid.:47). Sitatet, som fremstår karakteristisk for tekstens manglende metaforiske språk, blir stående som en motpol til Holts pompøse beskrivelse av det samme fenomenet: ”– Og ikke bare det, sa han, – men tenk på det historiens sus som vil gå over jorden. Jeg kan formelig høre det” (ibid.:47). Siste del av sitatet er et tilfelle av symbolbruk som tenderer mot det klisjéfulle. At Paul unnlater å svare, og på den måten er med på å ta avstand fra kommentaren, leser jeg som at Paul representerer en form for antipati mot den type språkføring.

Et nytt eksempel, som får frem tekstens motstand mot bruk av symboler, finnes i den korte sekvensen hvor Paul leser en artikkel om en nyopdaget kvasar: ”Den ligger 117 milliarder kilometer borte, og lyset fra den ble sendt ut for 12,4 milliarder år siden, altså neste 8 milliarder år før vårt eget solsystem ble til, og lenge før Melkeveien ble til for 10 milliarder år siden” (ibid.:48). Informasjonen fører til at Paul oppnår et eksistensielt perspektiv: ”Å, det var en god leksjon i perspektiver” (ibid.:48). En slik fascinasjon for rent faktuelle opplysninger knyttet til universets omfang, leser jeg som et uttrykk for at uendeligheten

---

<sup>82</sup> Disse påpekes på de neste sidene.

representerer noe eksistensielt tilfredsstillende for karakteren. Det ligger en motstand mot det mytiske og irrasjonelle i sitatet, samtidig som det foreligger en tiltrekning mot det konkrete og rent faktabaserte. Paul ”visste at uendeligheten finnes og at alt som er irrasjonelt skal forgå i den” (ibid.:49). Det mytiske og irrasjonelle kan overføres til å gis betydning også overfor symbolske aspekter, symbolikk representerer noe abstrakt som verken karakteren eller tekstens språk kan gjøre seg bekjent av. Tolkningen underbygges av den påfølgende sekvensen hvor Paul ser opp i verdensrommet: ”Jeg følte meg så oppstemt at jeg åpnet et vindu for å se opp i verdensrommet. Jeg så selvfølgelig ingen ting” (ibid.:48-49). Der karakteren fristes av å åpne vinduet for å se om det finnes noe i uendeligheten, ekskluderes denne muligheten ved at han ”så selvfølgelig ingen ting”. Bruken av ordet ”selvfølgelig” gjør at det for jeg-personen ikke en gang er et alternativ at noe større potensielt kan finnes. Det finnes slik sett et selvironisk perspektiv ved denne sekvensen. Leseren får et implisitt inntrykk av at Paul først *tror* at han skal komme til å se noe i verdensrommet, før han innser at ”selvfølgelig” finnes det ingenting der oppe. Perspektivet Paul oppnår gjør at han en kort stund tenker irrasjonelt, før han raskt blir innhentet av sitt rasjonelle tanke sett. Han vet at ”uendeligheten finnes og at alt som er irrasjonelt skal forgå i den”. Avstanden mot det irrasjonelle, symbolske og abstrakte opprettholdes. En konklusjon å trekke ut fra dette er at teksten er mulig å lese som en beskrivelse av det konkrete. Språket konkretiseres, symboler og referanser ekskluderes.

”Anti-symbolikken” er imidlertid ikke total hos Askildsen, slik han selv indikerer i starten av dette avsnittet. Eksempler på dette kan sees både i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” og i andre deler av forfatterskapet. Se på sekvensen hvor Paul går på en buss: ”Jeg satte meg inn i en buss som jeg ikke visste hvor skulle” (ibid.:42). Jeg leser denne handlingen, å sette seg inn i en buss man ikke vet hvor skal, som en eksistensiell metafor for å være en del av et liv man ikke vet hvor ender. Jeg vil hevde at en slik handling er filosofisk anlagt, bussturen blir et metaforisk uttrykk for en uvisshet i tilværelsen. Lesningen forsterkes dersom man ser sekvensen i lys av at Paul også i avsnittet om den nyoppdagede kvasaren tiltrekkes av en slik eksistensfilosofisk tankegang. I det korte øyeblikket hvor han ser ut i verdensrommet er han, som påpekt, fristet av muligheten av at noe kan spores i uendeligheten. Han vender straks tilbake til sitt rasjonelle prosjekt, men det finnes en antydning om at han i en kort periode stiller seg tvilende til uendeligheten. Tilfellet viser den hverdagsfilosofien som ligger til grunn for Pauls karakter, en tankegang det også finnes eksempler på tidligere i novellen: ”Jeg liker å sitte der; man ser så mye utålmodighet ved et stoppskilt, man kan til og med få se og annen ulykke” (ibid.:35-36). Å oppnå tilfredsstillelse



ved å filosofere over andre menneskers utålmodighet, og i ytterste konsekvens ulykke, leser jeg som nok et eksempel på Pauls eksistensielle fundament. En viss symbolikk kan det også tillegges at det ligger et stoppskilt midt i en park. Et stoppskilt vil i tradisjonell forstand bli forbundet med en motorvei, eventuelt andre trafikkerte områder. Dette momentet er påfallende for leseren, og plasseringen underbygger dermed påstanden om at det finnes en grad av eksistensfilosofisk symbolikk i teksten.

Det kanskje klareste tilfellet av symbolbruk i Askildsens forfatterskap finnes imidlertid i en annen av tekstene fra *Et stort øde landskap*, ”Spikeren i kirsebærtreet”. Den korte teksten starter med at en tobarnsmor står og banker ”en lang spiker inn i stammen på kirsebærtreet” (ibid.:71). Sett i lys av at teksten omhandler en mor og to voksne sønner som nettopp er kommet hjem fra farens begravelse, er det vanskelig å ikke tillegge denne handlingen symbolsk verdi<sup>83</sup>. Handlingen viser at ektemannens død var den ”siste spikeren i kista” for livet hennes. Tolkningen underbygges av fortvilelsen hun fremviser overfor sønnen: ”Jeg holder ikke ut, Nicolay” (ibid.:72).

Det anti-symbolske ”prosjektet” Askildsen skisserer opp, i sitatene som innledet dette underkapitlet, har til en viss grad blitt tilbakevist. Til tross for at språket i stor grad vegrer seg for å ta i bruk metaforikk som litterært virkemiddel, finnes det brudd på denne strategien. Det sentrale i denne sammenhengen er å vise hvilke konsekvenser dette får for sjangerformen. At denne strategien i utgangspunktet ligger til grunn for tekstene, bidrar i første rekke til å skille forfatterskapet fra normen. Bruddene taler imidlertid som argument mot rendyrkingsperspektivet i forfatterskapet. Som jeg har poengtert flere ganger vier Askildsen seg til novelleformatet gjennom hele forfatterskapet. Sitatene knyttet til anti-symbolikk i første avsnitt, viser at han også ønsker å fremstå som en rendyrker på dette punktet. Når det forekommer så klare brudd som det gjør i for eksempel ”Spikeren i kirsebærtreet”, bryter dette med tanken om en forfatter som repeterer seg selv i formen.

### **5.3.4 Askildsens novelleform – en utpreget skriftlig, litterær sjanger?**

I en samtale om novellesjangeren under Litteratursymposiet i Odda, oktober 2011, hevdet Askildsen at distinksjonen mellom novellen og historien ligger i hvordan den blir presentert: Der historien er en utpreget muntlig sjanger, er novellen den skriftlige og litterære varianten<sup>84</sup>. Han hevdet selv å gå inn i sistnevnte tradisjon, noe som også er et gjennomgående syn i

---

<sup>83</sup> Randi Svarstad påpeker også dette i sin hovedoppgave: ”den [handlingen] får nesten uunngåelig en symbolsk karakter” (1997:22).

<sup>84</sup> Skillet er vesentlig fordi Askildsen betegner tekstene sine som noveller, samtidig som Ulven omtaler tekster av novellelengde som historier (*Nei, ikke det* (1990) og *Vente og ikke se* (1994)). Jeg reflekterer over dette, også i Ulven-lesningen.

resepsjonen<sup>85</sup>. Askildsens distinksjon mellom historie og novelle får også støtte i *Litteraturvitenskapelig leksikon*: ”I narrativ teori viser historie til de fortalte hendelsene og konfliktene i en fortellende tekst, løftet ut fra diskursen og ordnet kronologisk sammen med personene som inngår i handlingen” (Lothe m.fl. 2007:87)<sup>86</sup>. ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” kan ikke kategoriseres av en slik definisjon, snarere går den i en tradisjon som for eksempel Kari Margrethe Mørkved hevder er typisk for den moderne novelle: ”[E]n utpreget litterær form, hvor forfatterens rolle er langt unna det å være ’en forteller av gode historier” (1999:147). Flere av aspektene jeg har gjort rede for i denne delen av analysen, kan være med å underbygge en slik påstand. Den asketiske syntaksen, sensuren av informasjon som ligger bak selve narrativet og den utstrakte motstanden mot bruk av symboler peker alle mot en slik sjangerform. Grepene medfører et fravær av ord som ikke forekommer i muntlig fortalte handlingsforløp. Paradoksalt nok kan dette tydeliggjøres gjennom nok en gang å se på tekstens dialoger. Leseren får inntrykk av at dialogen ikke nødvendigvis er en reell samtale. Den stadig tilbakevendende avgrensingen av informasjon, fører til en dialogisk knapphet, som ikke er vanlig i en ordinær muntlig samtale. Materialet blir for litterært til at det kan overføres til en tradisjonell samtale, en slik situasjon vil fremstå karikert. Dialogen i forbindelse med Pauls møte med bibliotekaren viser dette, og siteres i sin helhet: ”– Det er ikke lov å sove her. [...] – Jeg hører ikke hva De sier [...] – De våger ikke å røre meg, De ... lømmel!” (Askildsen 2009a:40-41). Dialogen består altså kun av tre fraser, men leseren sitter likevel igjen med et inntrykk av at dette er en betydningsfull hendelse, ikke minst for protagonisten. Som jeg tidligere har påpekt, avsluttes sekvensen med at Paul begynner å gråte etter å ha forlatt biblioteket. Dette understreker at episoden har innvirkning på karakteren, tross i dialogens knapphet. Nettopp dette, at det åpenbart ligger mye informasjon om episoden mellom linjene – informasjon som er sensurert bort, gjør at teksten får et tydelig skriftlig og litterært preg.

### **5.3.5 Narratologisk analyse med nedslag i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”**

#### **Fortelleren**

Som Mieke Bal påpeker i innføringsverket *Narratology* (2009): ”The narrator is the most central concept in the analysis of narrative texts” (2009:18). Både dette, og det faktum at narrative aspekter har vært inkludert i forsøk på definere novellen som sjanger<sup>87</sup>, er med på å

---

<sup>85</sup> Riktignok har kritikere nyansert dette noe, Kari Margrethe Mørkved (1999) omtaler for eksempel et brudd i den siste novellesamlingen, *Hundene i Tessaloniki*, og introduserer den med tittelen ”Novellesyklus som postmoderne folkevise”.

<sup>86</sup> Dette er et moment som også diskuteres i Ulven-lesningen. To av prosautgivelsene til Ulven er sjangerplassert som historier, men det er ikke gitt at de vil kunne berammes av en slik allmenn definisjon som er presentert her.

<sup>87</sup> Jf. det ”episke” kravet i Aarseths definisjon, samt Lunds innføring i slike fortellertekniske trekk.

gjøre en narratologisk analyse av teksten påkrevd. Et grunnleggende fortellerteknisk moment i pedagogisk øyemed er å finne ut hvorvidt teksten har førstepersonsforteller eller tredjepersonsforteller. Som det har kommet frem av tidligere sitat er ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” et eksempel på førstnevnte. Dette er likevel ikke kjernen i en slik analyse. Skillet er for overfladisk til at det kan si noe mer dyptgående om fortellerens rolle, og endrer ikke selve analysen. Som Bal hevder:

As soon as there is language, there is a speaker who utters it; as soon as those linguistic utterances constitute a narrative text, there is a narrator, a narrating subject. As soon as there are images that represent figures doing things, there is a form of narration going on. From a grammatical point of view, this narrating subject is always a ’first person.’ In fact, the term ’third person narrator’ is absurd: a narrator is not a ’he’ or ’she.’ At best the narrator can narrate about someone else, a ’he’ or ’she’ – who might, incidentally, happen to be a narrator as well (ibid.:21).

Sagt med andre ord: en tredjepersonsforteller innebærer ikke en vesensforskjell fra en førstepersonsforteller. I tilfeller hvor en tredjepersonsforteller ikke omtaler en jeg-karakter, men en han- eller hun-person, kunne det like gjerne vært et jeg som berettet om sekvensen. I ”Carl Lange”, heter det: ”Han stod ved vinduet da en politibil parkerte tre etasjer under ham” (2009c:9). Her er det en implisitt forteller som står utenfor situasjonen, og betrakter subjektet. Potensielt kunne det vært en formulering som ”Jeg så at han stod [...]” her, men det fremstilles isteden som gitt at fortelleren står utenfor og betrakter situasjonen. Dermed er det som Bal hevder over: ”From a grammatical point of view this narrating subject is always a ’first person.’”

Den mer essensielle forskjellen mellom litterære fortellere ligger i fortellerstemmens posisjon i narrativet, i hvorvidt den er med i *fabula*<sup>88</sup>. Dette skillet kan deles inn i eksterne og interne<sup>89</sup> fortellere. I ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” får leseren vesentlig innblikk i karakteren jeg-fortelleren representerer. Refleksjoner over protagonistens identitet og eksistens forekommer til stadighet: ”En dag ikke lenge etter fylte jeg åtti år. Enten det var derfor eller av en av de andre grunnene, så fikk jeg et sterkt anfall av melankoli” (Askildsen 2009a:41) og ”Jeg følte meg så oppstemt at jeg åpnet et vindu for å se opp i verdensrommet” (ibid.:48) er to av sekvensene som viser dette. Dette er et av kjennetegnene på at fortelleren er å anse som intern, fortelleren er karakterbasert og knyttes eksplisitt opp mot protagonistens tanker og følelser. Den indre monologen, som kommer til uttrykk gjennom Pauls stadige

---

<sup>88</sup> Defineres av Bal som: ”a series of logically and chronologically related events that are cause or experienced by actors” (2009:5).

<sup>89</sup> Bal bruker termen ”characterbound narrator” om denne varianten (ibid.:21).

refleksjoner over eget tankemønster, er tidvis så markant at den nærmer seg en form for *stream of consciousness*:

Jeg vet at noen vil ha meg til å være en gammel grinebiter, men det er i hvert fall ikke hele sannheten. Hvis det dukker opp lyspunkter i tilværelsen, så nær sagt klamrer jeg meg til dem, og da kan jeg rope inni meg: endelig, endelig, endelig! Men det skjer ikke ofte, selvsagt, verden er ikke sånn. Men det er for eksempel ikke mer enn måned siden ... åjo, det er kanskje litt mer ... det kan forresten være det samme, det var ikke noe godt eksempel (ibid.:36).

Fortelleren presenterer her en tankestrøm hvor den skriftlige syntaksen er delvis oppløst. Tankerekken brytes opp, og protagonisten formulerer logisk motstridende slutninger<sup>90</sup>, sekvensen blir dermed også et av de klareste eksemplene på bruk av intern fortelleposisjon i teksten: Fortelleren har tilgang til Pauls indre refleksjoner rundt sin egen tilværelse.

Tempusbruken i teksten er tidvis påfallende, noe det syntaktiske avsnittet under vil vise. Dette kommer imidlertid også frem gjennom å analysere fortelleren. I selve beretningen er det i stor grad etterstilt narrasjon som benyttes, noe som vises gjennom utstrakt preteritumsbruk gjennom hele teksten. Et påfallende element foreligger når denne tempusformen endres i flere av tilfellene hvor Pauls tanker blir formulert som innskudd i handlingsforløpet. Tekstens innledning viser dette: ”Dagen begynte så bra, jeg hadde sovet godt. Dette blir en bedre dag, Paulus, sa jeg til meg selv. Og da jeg kom til den lille parken hvor jeg pleier å sitte og lese avisen når været er bra, så var til og med benken nærmest stoppskiltet ledig. Jeg liker å sitte der [...]” (ibid.:35). Der handlingsforløpet berettes i preteritum, kommer det et markant brudd med ”[j]eg liker å sitte der”, hvor Pauls indre tanker blir presentert i presens. I denne sekvensen er bruddet i seg selv ikke veldig overraskende, ettersom preteritumsbruk her ville fremstått unaturlig: En slik tempusform kunne indikert at personen ikke lenger eksisterer. Jeg påpeker bruddet fordi det også finnes tilfeller i teksten hvor det kunne vært mulig å gjøre det samme, men hvor den etterstilte narrasjonen opprettholdes: ”Sånn har han alltid vært, bardus og lite fintfølede” (ibid.:37). Sitatet er et indre ”svar” på Johannes’ innledende replikk i det første møtet, og kunne således vært skrevet i presens om det skulle gått overens med foregående nevnte brudd. Her ser vi imidlertid at fortelleren holder fast på fortidsformen når Pauls tanker formuleres. For det rent grammatikalske ville det ikke vært mindre naturlig å endre tempusformen til presens her, enn i en sekvens som for eksempel: ”Jeg forsøkte å gå langsomt, men det var ikke lett. Og

---

<sup>90</sup> Motstridende i form av at påstandene i de to første setningene dementeres, når Paul til slutt blir tvunget til å konkludere med at han likevel ikke kan komme på noen gode eksempler på lyspunkter i tilværelsen. Sitatet kan delvis berammes av *stream of consciousness*-begrepet, som følge av at man her befinner seg på et indre, monologisk plan og at ”springende, ofte ulogiske tankerekker” finner sted (Lothe m.fl. 2007:216).

hvorfor, forresten, det er jo likevel ingen som vil drømme om at jeg eier verdighet” (ibid.:43). I den siste setningen er det ikke gitt at tempusformen må endres, men i motsetning til ved beskrivelsen av brorens første replikk gjøres dette. Slike fortellertekniske grep bringer analysen videre til en rent syntaktisk gjennomgang av tekstens narrativ.

### **Syntaktiske aspekter**

”Dette blir en bedre dag, Paulus, sa jeg til meg selv” [...] ”Joda, Paulus, sa jeg til meg selv, du skal ikke se bort fra at dette kan bli en bedre dag” (ibid.:35-36). I disse to sekvensene, som er hentet fra henholdsvis starten og slutten av første avsnitt i teksten, ligger det flere sentrale syntaktiske aspekter. Særlig er tempusbruken påfallende: Bruken av presensformen ”blir”, som verbalt utgangspunkt for den første frasen, gjør at leseren får inntrykk av at hendelsen garantert kommer til å inntreffe. Repetisjonen av frasen i avslutningen av avsnittet er moderert betraktelig: ”[K]an bli” representerer en større grad av forsiktighet i vurderingen av hvorvidt dagen faktisk blir en bedre dag. Bruken av hjelpeverbet ”kan”, og det at verbalfrasen dermed blir satt i futurum, gjør at denne modereringen inntreffer. Tempusforskjellen medfører at utsagnene får et eksistensielt lys over seg: Når sannsynligheten for en bedre dag begrenses i løpet av et tilsynelatende kort tidsrom, kan det leses som at det i mellomtiden foregår en prosess som er med på å svekke grunnlaget for optimistiske fremtidsvisjoner. Dette skjer på tross av at det mellom disse frasene ikke forekommer noen form for ytre handling, som peker i retning av at det er grunnlag for en mer pessimistisk tankegang rundt den kommende dagen. Det lille som skjer er tvert imot av positiv karakter: ”Og da jeg kom til den lille parken hvor jeg pleier å sitte og lese avisen når været er bra, så var til og med benken nærmest stoppskiltet ledig” (ibid.:35). Tempusbruken begrenser graden av optimisme på et implisitt nivå, det er ikke gitt hvorfor denne mer pessimistiske visjonen trer frem<sup>91</sup>.

Grunnlaget for å lese de to førstnevnte setningene sammen, forsterkes av den repetitive ordlyden som ligger i formuleringene. ”[...] Paulus, sa jeg til meg selv” står igjen i eksakt samme form i begge utsagnene, på tross av at det her kunne vært gjort grammatikalske omformuleringer. Dette gjøres ikke, og gjentakelsen blir dermed relativt fremtredende. At frasen ikke erstattes med ”tenkte jeg” eller lignende i det siste tilfellet leser jeg som et bevisst grep, for å poengtere gradforskjellene mellom utsagnene. Likhetene mellom setningene oppfordrer leseren til å se dem i henhold til hverandre. Det samme gjøres andre steder i

---

<sup>91</sup> Det samme er for øvrig tilfelle i det lengre sitatet som ble referert til i fortelleranalysen: Her indikerer fortelleren først at det hender at det dukker opp lyspunkt i tilværelsen, før omfanget av disse begrenses ved at protagonisten ikke kan komme med noe konkret eksempel. Her er det imidlertid ikke tempusbruken som fører til den pessimistiske tendringen.

teksten, eksempelvis i den første dialogen mellom Paul og Johannes: ”Og for å ergre ham, det må jeg innrømme, spurte jeg hva moren hans døde av. Og det ergret ham voldsomt” (ibid.:37). Her benyttes verbet ”ergre” i to påfølgende setninger, på tross av at bruk av et synonym ville skapt et mer variert språk. Fortellerens syntaktiske strategi er klar: Gjentakelser er med på å skape sammenheng mellom setningene, og danner grunnlag for å lese dem sammen. I dette tilfelle gjentas verbet for å understreke at protagonistens intensjon, ”å ergre ham”, lykkes. Gjentakelsen illustrerer det kausale forholdet i sekvensen: Fortelleren presenterer protagonistens prosjekt, deretter antagonistens respons, før sekvensen avsluttes med en konklusjon som tilsier at strategien er vellykket.

Slike kausale forhold forekommer en rekke steder i teksten. Særlig ser man dette gjennom den utstrakte bruken av innskudd i setningene. En oppbygning som til stadighet inntreffer karakteriseres ved at et moment påpekes, før det følges opp med et kausalt innskudd. Allerede i innledningen ser man et eksempel på dette: ”Jeg liker å sitte der; man ser så mye utålmodighet ved et stoppskilt” (ibid.:35). Først nedfelles et faktum, ”[j]eg liker å sitte der”, før det påpekes hvorfor det er slik: [M]an ser så mye utålmodighet ved et stoppskilt”. Dette er et gjennomgående aspekt ved tekstens syntaks. En annen sekvens som viser dette er når Paul beskriver sitt eget utseende: ”På grunn av mitt utseende – jeg likner en gris i ansiktet (det skyldes delvis en sykdom, jeg vil ikke si hvilken) – vet jeg at hvis jeg havner i en kontroversiell situasjon, så vil utenforstående automatisk tillegge meg hele skylden” (ibid.:38). Her er innskuddet som er adskilt med tankestrek av kausal karakter, den første frasen forklares med tilleggsopplysninger. Dette viser også den ”enkle” syntaksen som tidligere har vært påpekt. Om innskuddene tas bort står man igjen med den grunnleggende informasjonen: ”Jeg liker å sitte der”, en setning av enkleste format, bestående kun av subjekt, en verbalfrase og et adverbial.

## **Performativitet**

Performativitet er i stor grad et retorisk og språklig fenomen, og inngår i en narratologisk analyse. Da det narratologiske er av vesentlig betydning for å vurdere tekstens sjangerform, er en kort omtale av performative innslag hos Askildsen hensiktsmessig. I

*Litteraturvitenskapelig leksikon* defineres en performativ talehandling som ”en språklig handling som skaper, heller enn å beskrive, en realitet” (Lothe m.fl. 2007:168). En slik definisjon baserer seg i stor grad på J. L. Austins avhandling *How to do things with words* (1962). Austin viser her til flere eksempler som konkretiserer begrepet, blant annet trekkes retorikken fra en situasjon hvor et skip skal gis navn frem: ”I name this ship the *Queen*

*Elizabeth*'—as uttered when smashing the bottle against the stem” (Austin 2000:5). Austin følger så opp med å forklare hva som gjør at en slik formulering kan defineres som performativ: ”In these examples it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it” (ibid.:6). Det er språklige handlinger som i seg selv skaper noe. I en slik formulering ligger det en gitt handling innbakt. Som Stanley Cavell påpeker i ”Must we mean what we say?” (1976):

Talking together is acting together, not making motions and noises at one another, nor transferring unspeakable messages or essences from the inside of one closed chamber to the inside of another. The difficulties of talking together are, rather, *real* ones: the activities we engage in by talking are intricate and intricately related to one another (1976:33-34).

Cavell påviser et element som må være tilstede for at en dialog av performativ karakter kan forekomme: språklig samhandling – ”talking together is acting together”. Slik samhandling kan kjennetegnes ved en utstrakt bruk av performative språkhendinger, eksempelvis invitasjoner, lovnader og unnskyldninger<sup>92</sup>.

Det performative som språklig fenomen forekommer ikke i stor grad i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”, men det finnes andre nedslagsfelt i forfatterskapet hvor dette er tilfelle. ”En plutselig frigjørende tanke” er et eksempel på en slik tekst. Dialogen mellom jeg-personen og dommeren på benken i parken er tidvis av performativ karakter: ”De må unnskyldes at jeg sier det, men jeg satte meg her fordi jeg trodde jeg ville få sitte i fred. Hvis De ønsker det, flytter jeg meg selvfølgelig” (Askildsen 2009g:43). I sitatet ligger det en implisitt performativ handling: Det ligger et krav om stillhet i formuleringen. Som et direkte resultat av dommerens uttalelse, forekommer det en halvtimes stillhet i etterkant. Mer eksplisitt performativitet forekommer i det tredje møtet mellom de to: ”– Unnskyld, sa han, – men hvis De ikke har noe imot det, er det kanskje på tide at vi snakker sammen” (ibid.:46). Formuleringen er en direkte invitasjon til en mer utstrakt dialog, og det ligger dermed en konkret handling i den. Invitasjonen får flere møter, disse med samtaler i seg, som konsekvens. Det performative i denne teksten kan sees i lys av at det er en mer utstrakt bruk av dialoger i denne novellen, sammenlignet med ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”. Dialogene er også i større grad ønsket fra begge parter, noe som igjen kan resultere i formuleringer av performativ karakter. Cavell-sitatet over må igjen tas i betraktning: Når

---

<sup>92</sup> Jf. Lothe m.fl. (2007:168) og Loxley (2007). Sistnevnte er en inngående avhandling i konseptet ”performativity”, og benytter seg også av Austin og Cavell som referansepunkter.

dialogen i utgangspunktet er uønsket, finnes det ingen form for språklig samhandling mellom partene i samtalen. Ergo kan ikke performativitet forekomme.

”En plutselig frigjørende tanke” er imidlertid ikke det eneste stedet i forfatterskapet hvor performative språkhandlinger forekommer. I avsnittet ”Sjakk” fra ”Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten” frembringer Thomas en eksplisitt invitasjon: ”Det var derfor jeg kom for å spille et parti sjakk” (Askildsen 2009c:52)<sup>93</sup>. I motsetning til ved eksemplene fra ”En plutselig frigjørende tanke” får ikke den performative språkhandlingen her noen konsekvens, noe sjakkparti blir aldri gjennomført. Tvert imot er dette det siste Thomas sier i dialogen, noe som også poengteres med å påpeke at ”jeg gikk uten å svare ham”, og sekvensen avsluttes med at han forlater brorens hjem. Konklusjonen er at performativitet som språklig fenomen forekommer hos Askildsen, men ikke i særlig grad i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”. Igjen bidrar dette til å nyansere bildet av en forfatter som vier seg til *ett* fortellende format. Til tross for at Askildsen ikke i særlig grad eksperimenterer med fortellertekniske elementer, er det heller ikke en fullstendig konsekvens i de forskjellige tekstene på dette punktet.

## 5.4 Struktur og tematikk som korrelerende sjangerelementer

### 5.4.1 Korte narrativer som uttrykk for fremmedgjøring

Strukturelle elementer utgjør det primære utgangspunktet for å lese en tekst sjangerteknisk, men i sjangerdebatten er det også en oppfatning av sjangerens tematikker som uløselig knyttet opp mot formen<sup>94</sup>. Dette gjør at en kort tematisk omtale av ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” også er nødvendig<sup>95</sup>. Kritikerens Lionel Stevensons fremstilling av ”brief narratives” er et mulig utgangspunkt for å se spenningen mellom struktur og tematikk i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”: ”As soon as a culture becomes more complex, [...] the brief narratives tend to expand and to agglomerate” (1972:261). Som jeg tidligere har vist er et sentralt fokus hos Askildsen å fremstille det fremmedgjorte individet i en fragmentert tilværelse, noe som ikke minst viser seg i vår tekst: ”Hvis det dukker opp lyspunkter i tilværelsen, så nær sagt klamrer jeg meg til dem, og da kan jeg rope inni meg: endelig, endelig, endelig! Men det skjer ikke ofte, selvsagt, verden er ikke sånn” (Askildsen

---

<sup>93</sup> Sjakkmotivet forekommer for øvrig også i ”En plutselig frigjørende tanke”: ”Spiller de sjakk?” (Askildsen 2009g:47) er et av dommerens første spørsmål. Også dette må kunne tolkes som en invitasjon, og dermed som en performativ språkhandling.

<sup>94</sup> Jf. refleksjonene i kapittel 3.

<sup>95</sup> Som følge av at tematiske aspekter ikke utgjør noe hovedmoment for min lesning, er det i stor grad allerede kjente karakteristikk som vil bli påpekt. Det jeg derimot representerer av nyskapning på dette punktet, er å se disse momentene i lys av sjangerdebatten.



2009a:36). Jeg leser dette i lys av Stevensons beskrivelse av korte, narrative sjangre, som representative for en mer overordnet økende kompleksitet i samfunnet. Synet på tilværelsen som Paul her uttrykker, er et bilde av en nærmest dystopisk fremstilt verden. Beskrivelsen belyser et utelukkende pessimistisk verdensbilde, lyspunktene er for unntak å regne. Oppfatningen forsterkes ytterligere i forlengelsen av sitatet: ”Men det er for eksempel ikke mer enn en måned siden ... åjo, det er kanskje litt mer ... det kan forresten være det samme, det var ikke noe godt eksempel” (ibid.:36). Denne indre monologen representerer Pauls søken etter mening: Han prøver å overbevise seg selv om at det skjedde et lyspunkt i nær fortid, men innser til slutt at det ikke kan karakteriseres som et lyspunkt likevel. Sitatet er et forsøk på en beskrivelse av det gode, men resulterer i resignasjon og tilsynelatende aksept for dystopien. Stevensons kompleksitetskarakteristikk samsvarer med dette verdensbildet, noe som fremgår tydelig når Paul filosoferer rundt universets omfang:

Men til slutt ble det likevel en god dag, en av de beste. Jeg hadde et tidsskrift liggende som jeg bare hadde lest halvparten av. Om kvelden leste jeg resten. En av artiklene handlet om at det nylig er oppdaget en ny kvasar. Den ligger 117 milliarder kilometer borte, og lyset fra den ble sendt ut for 12,4 milliarder år siden, altså nesten 8 milliarder år før vårt eget solsystem ble til, og lenge før Melkeveien ble til for 10 milliarder år siden (ibid.:48).

For protagonisten representerer et slikt perspektiv noe befriende: Beskrivelsen understreker universets ufattelig størrelsesorden og kompleksitet, noe som for Paul fremgår som et av få lyspunkt. Vi kretser her rundt et av tekstens tematiske paradoks: På tross av at Pauls verdensbilde er å anse som nært dystopisk, ender alle de tre hoveddelene av novellen opp i at hans tankesett går over i noe positivt. Den første episoden ender opp i at Paul sier noen trøstende ord til seg selv: ”Så, så, Paulus, sa jeg til meg selv, alt dette har du opplevd før, det gjør ingenting” (ibid.:41). Den overnevnte perspektivering av universets størrelse representerer avslutningen på den andre episoden, protagonistens åttiårsdag. Endelig er den avsluttende visjonen om Johannes’ død å forstå som et tredje lyspunkt<sup>96</sup>.

Det finnes altså en form for tematisk ambivalens i novellen: Pauls tankesett er hovedsakelig fremmedgjørende og misantropisk. Disse positive følelsene som trer frem mot slutten av episodene, er imidlertid med på å tvetydiggjøre hvorvidt denne misantropien er gjennomgående. Avslutningene viser at protagonisten har en trang til å tenke positivt, et behov som står i kontrast til hvordan en fullstendig misantropisk karakter ofte fremgår hos Askildsen. Det klareste eksempelet på dette er legen i ”En plutselig frigjørende tanke”. Han er

---

<sup>96</sup> Melle (1994) kommenterer også paradokset i at alle tre episodene ender opp i ”en personlig oppmuntring av ett eller annet slag” (1994:86-87).

av en oppfatning av at livet er fullstendig meningsløst, noe som resulterer i selvmordet som eneste utvei. Paulus' forsøk på å finne positive aspekter ved tilværelsen strider mot denne tankegangen, og er med på å skille to protagonister, som ellers er naturlig å se i lys av hverandre<sup>97</sup>.

Novellens episodiske og fragmentariske form er med på å forsterke det tematiske fokuset på desillusjon og fremmedgjøring, dersom vi leser den i henhold til Stevensons formulering over. At teksten er delt inn i tre klart adskilte deler gjør at den er sammenlignbar med "Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten". Forskjellen mellom hvordan det episodiske fremgår i disse to tekstene, ligger hovedsakelig i at de ulike delene er skilt ut som egne titulerte sekvenser i sistnevnte, og at episodene i denne er flere. Første og andre sekvens i "Johannes' oppmuntrende begravelse" kunne imidlertid vært delt inn i flere deler, da det er flere adskilte hendelser som beskrives i disse. Dette taler for å lese tekstene som representative for den samme litterære strategien. Teknikkene som benyttes er identiske: Episoder fra en aldrende manns liv bringer tematikken på det rene. Fragmentene fremstår som klare eksempler på de korte narrative Stevenson viser til, og kompleksiteten ved tilværelsen er også tilstedeværende. Som Frank O'Connor hevder: "the short story seems to thrive best in a fragmented society"<sup>98</sup>.

#### **5.4.2 Paul som novellekarakter**

Det foregående O'Connor-sitatet bringer den tematiske analysen videre til å redegjøre for Paul som karakter, og hvordan han passer inn i en sjangerkontekst. O'Connor hevder, som nevnt i kapittel 3, at ensomhet er et tematisk sjangerdefinerende trekk ved short storyen: [T]here is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel – an intense awareness of human loneliness" (O'Connor 1963:19). At denne karakteristikken er noe "we do not often find in the novel" er selvsagt diskutabelt, men jeg ønsker som nevnt ikke å gå inn i en slik diskusjon om nyanser mellom sjangre. Fokuset er her at det blir påstått at "an intense awareness of human loneliness" ofte sees i novellen, en påstand som er overførbar til "Johannes' oppmuntrende begravelse". Selv om det i forrige avsnitt ble konkludert med at legen i "En plutselig frigjørende tanke" er et klarere eksempel på en fremmedgjort og desillusjonert Askildsen-skikkelse, er det mulig å lese mye av det samme ut av Pauls karakteristikk. Ensomheten beskrives gjennomgående som et karaktertrekk i vår tekst, og videreføres også til andre karakterer og ved et tilfelle også til hele

---

<sup>97</sup> Melle diskuterer også slike komparative tanker rundt disse to protagonistene (1994:97).

<sup>98</sup> Basert på innledningsessayet i *The lonely voice: a study of the short story* (1963). Sitatet stammer fra May (1995:13).

menneskeheten. I møtet med lektor Holt heter det: ”[N]år han er edru er han sikkert ensom og utilfreds han også, alle er det, de vet bare ikke om det, eller de kaller det noe annet” (Askildsen 2009a:47). Frasen ”alle er det” må tillegges vekt: Et slikt utsagn er sterkt, og ikke minst påfallende, når vi ser det i lys av Pauls omtalte forsøk på optimistisk tankegang i avslutningene av de ulike episodene. En slik generalisering av ”alle” som ensomme er mulig å se i lys av O’Connors ”intense awareness”. En mer intens bevisstgjøring av menneskelig ensomhet, enn å tillegge ”alle” en slik karakteristikk, er vanskelig å forestille seg. Det aktive fokuset på å bevisstgjøre leseren på denne menneskelige ensomheten er gjennomgående i store deler av novellen: ”Livet tar snart slutt likevel, og da gjør det ikke noe at du har vært ensom og stygg og ulykkelig” (ibid.:41), ”det var en så sjelden, nesten fremmedartet følelse å sitte på samme benk som en kvinne, så jeg ble sittende” (ibid.:44) og ”[j]eg vil bare helst sitte alene” (ibid.:50) er bare noen av eksemplene som viser dette.

Paul samsvarer med en ”typisk novellekarakter”, i alle fall i følge May’s beskrivelse av denne: ”In the short story we are presented with characters in their essential aloneness, not in their taken-for-granted social world” (May 1994b:137). Karakteristikken er klart inspirert av *The lonely voice*, noe som viser seg gjennom at May følger opp denne formuleringen med å sitere O’Connor. Uavhengig av det er beskrivelsen svært treffende for Paul som protagonist, og dette elementet kan bygge opp under en konklusjon tilknyttet novellens mulige entydighet. Imidlertid vil de selvsagt ikke utgjøre en særlig betydelig del av denne, da O’Connors og May’s beskrivelser uproblematisk kan dementeres. Jeg vil nå, før omtalen av Ulven, kontekstualisere mine funn, og samtidig trekke linjer fremover mot Ulvens forfatterskap.

## **5.5 Den litterære samtiden**

### **5.5.1 Askildsen som del av et novellistisk trekløver**

For å markere overgangen mellom de to lesningene i oppgaven, og for å synliggjøre grunnlaget for å lese tekstene komparativt i sjangerkontekst, vil jeg plassere de to forfatterskapene i vår litterære samtid. Til tross for at utgivelsene jeg tar utgangspunkt i gis ut samme år, 1991, er bevegelsen fra Askildsen til Ulven i litteraturhistorien markant.

Ettersom Askildsens forfatterskap beveger seg over et forholdsvis stort tidsrom (1953-1996) er det en rekke forfatterskap som kunne vært nærliggende å se tekstene i henhold til. Imidlertid begrenser det seg noe når det overordnede perspektivet lesningen har vært den rendyrkede sjangerorienteringen. I den forbindelse er det to andre forfattere som etter mitt skjønn skiller seg ut med noe av den samme strategien, Øystein Lønn og Hans Herbjørnsrud. For det første er de ytre rammene for disse tre forfatterskapene påfallende like. Alle ble lenge

ansett for å være av kategorien ”forfatterens forfattere”<sup>99</sup> – imidlertid har alle sent i forfatterskapet fått litterære gjennombrudd, og dermed blitt åpnet opp for en større leserkrets. Disse gjennombruddene skjedde for alle tre i forbindelse med utgivelser av novellesamlinger, Askildsen gjennom *Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten*, Lønn gjennom *Thranes metode og andre noveller* (1993) og *Hva skal vi gjøre i dag? og andre noveller* (1995) og Herbjørnsrud gjennom *Blinddøra* (1997)<sup>100</sup>.

For det andre finnes det likheter både tematisk og i sjangertilhørighet. Herbjørnsrud forholder seg også utelukkende til novelleformatet, tekstene hans er imidlertid gjennomgående lenger i omfang enn Askildsens. Lønn skriver på sin side en rekke romaner, men det er novellene hans som i størst grad definerer han i litteraturhistorien<sup>101</sup>. Vi har altså å gjøre med tre forfattere som opererer i omtrent samme tidsrom, og som alle litteraturhistorisk står igjen som novellister. Parallellene stopper imidlertid ikke der. Som Øystein Rottem påpeker i *Inn i medietidsalderen* (1997) har likhetene mellom Lønn og Askildsen lenge vært en kjensgjerning: ”Av andre moderne norske forfattere er Lønn mest beslektet med Kjell Askildsen. Som ’prosa-minimalister’ levde begge lenge en ’skyggetilværelse’ som ’forfatterens forfattere’” (1997:503). I resepsjonen har Lønn blitt kjent gjennom ”sine presise beskrivelser, gjerne av de helt trivielle hverdagssituasjoner” (Skårderud 2003:401). Beskrivelsene av Lønns tekster er lik de omtalene jeg redegjorde for gjennom resepsjonen til Askildsen, forfatterens prosjekt er til en viss grad sammenfallende. Dette forsterkes av Finn Skårderuds beskrivelse av Lønns dialoger: ”Dialogene er svært betydningsfulle i hans noveller. De kan være svært konkrete og samtidig gåtefulle. Personene snakker, men de sier aldri for mye. De sier ikke engang nok” (ibid.:401-402). Denne dialogiske knappheten er også markant i Askildsens tekster, det samme kan sies om konkretiseringen av språket. Videre er tekstene også beslektet i behandlingen av eksistensielle temaer:

Lønn holder seg ved de samme eksistensielle temaene som tidligere, men nå kretser han mer om intimsfæren, om det krevende og givende parforholdet. Det er noe kafkask over dette, i kraft av at de to som er parete, ikke har kontroll. Men det er langt mer intimt (ibid.:403).

---

<sup>99</sup> Jf. sitat fra Rottem i neste avsnitt.

<sup>100</sup> Gjennombruddene til Lønn og Herbjørnsrud påpekes også blant annet av Rottem, henholdsvis gjennom (1997:503) og (1998:477). Det vises her til innstillinger til nordisk råds litteraturpris som utslagsgivende for at disse gjennombruddene finner sted. Verdt å merke seg er det at alle disse tre oppnår nominasjoner til denne prisen for sine novellesamlinger i løpet av relativt kort tid, Askildsen i 1992 for *Et stort øde landskap*, Lønn i 1996 for *Hva skal vi gjøre i dag? og andre noveller* og Herbjørnsrud i 1998 og 2002 for henholdsvis *Blinddøra* og *Vi vet så mye* (2001). Lønn vant også prisen, noe som for novellesamlinger er å anse som en sjeldenhet (jf. Rottem 1997:513).

<sup>101</sup> Jf. for eksempel Andersen (2001:516-518), som vektlegger Lønns noveller klart tyngst i omtalen av forfatterskapet.

Intimsfæren er også et viktig tematisk felt hos Askildsen, dysfunksjonelle parforhold er gjennomgående motiver. En sekvens i ”Kollisjonen” fra *Et stort øde landskap* viser dette: ”[D]a hans kone spurte fra stolen innerst i værelset om et eller annet som bare krevde et ja eller nei, svarte han ikke. Etter en lang stund spurte hun hvorfor han ikke svarte. Han svarte ikke, han var et helt tomt fortau” (Askildsen 2009a:29-30). Sitatet beskriver et parforhold hvor dialogen ikke er operativ, og en intimsfære som ikke fungerer<sup>102</sup>. Avslutningen fra Lønns ”Thranes metode” viser noe av det samme. Sekvensen viser en situasjon som er i ferd med å bygge seg opp til noe erotisk, men samtidig ligger det noe nølende i karakterenes fremgangsmåte – dialogen fungerer ikke optimalt<sup>103</sup>: ”Du har gjort dette mange ganger. Det vet jeg. Jeg merker det. Du har ventet på dette siden du så meg. Ja, sa Thrane. Hvorfor nøler du? Han svarte ikke. Er du redd? Ja, sa Thrane” (Lønn 2003:266). Når det som tilsynelatende har vært målet gjennom hele teksten skal fullbyrdes, bryter dialogen sammen og Thrane forholder seg passiv. Parforholdet får den samme begrensetheten over seg som hos Askildsen, om enn i mindre tydelig format.

Strukturelt er Herbjørnsrud nærmest å anse som en motpol til Askildsen og Lønns ”knapphetsprosa”, han er langt mer utbroderende og beskrivende<sup>104</sup>. Dette viser seg ikke minst i hans mest kanoniserte novelle ”Blinddøra”. Teksten er i novelleperspektiv omfangsrik, og til tider svært detaljbeskrivende. Man kan se dette allerede i innledningen:

Kyndige låsesmeder er sjeldne. Det oppdaget jeg først da vi høsten 1991 skulle ha tak i en. Fagforeningen deres, Norske Låsesmeder, telte på den tiden bare seks medlemmer utenfor Oslo. Siden skal visstnok flere ha kommet til – de sier at foreningen nå skal ha fått et medlem også i Grenland, enten i Skien eller Porsgrunn – men dengang [sic] holdt vår nærmeste til i Drammen, sytti kilometer unna (Herbjørnsrud 2003:423).

Der Askildsen ville nøyet seg med å konstatere at ”kyndige låsesmeder er sjeldne” uten noen videre forklaring, presenterer Herbjørnsrud en lang rekke av tilleggsinformasjon som del av teksten. Imidlertid kan likheten mellom forfatterskapene spores tematisk. Som Marit Borkenhagen påpeker i etterordet til *Samlede noveller* (2003): ”Spørsmål om identitet og dobbeltgjengermotiv har særmerket Herbjørnsruds noveller siden debuten” (2003:714). Det

---

<sup>102</sup> Jf. Cavell-sitatet i omtalen av performativitet. Manglende språklig samhandling forekommer ofte i Askildsens parforhold.

<sup>103</sup> Jf. Skårderud (2003:403-404).

<sup>104</sup> Jf. Borkenhagen (2003:710). Herbjørnsruds ønske om en omfangsrik novelleform viste seg også under hans opplesning av nytt materiale under Litteratursymposiet i Odda, oktober 2011. Fritt etter hukommelsen lød hans innledning til opplesningen slik: ”Jeg skal lese fra en ny novelle jeg skriver på, den blir nok på rundt 120 sider”. En tekst av et slikt format grenser mot romanen, og jeg tolker sitatet nærmest som en bevisst provokasjon mot novelleteoretikere som forsøker å definere sjangeren ut fra omfangskriteriet.

samme er tilfelle i flere av Askildsens tekster, ikke minst i ”Carl Lange”, hvor den kafkaeske dobbeltgjengeren og syndebukken tidligere har blitt påvist<sup>105</sup>. I denne sammenhengen er det viktigste imidlertid å peke på forbindelsen mellom de tre forfatterskapene i sjangerperspektiv, de er den nære litterære fortidens fremste novellister. Dette bringer analysen videre til neste punkt, til tross for at disse forfatterne tilsynelatende er dagsaktuelle<sup>106</sup> blir de generelt ikke regnet med som en del av den norske litterære samtiden.

### 5.5.2 Forfatterskapet i lys av dagens samtidslitteratur

Til tross for at Askildsens mest kanoniserte utgivelser er av relativt ny dato<sup>107</sup>, er det vanskelig å definere tekstene som del av dagens litterære samtid. Dette kan underbygges ved at forfatteren ikke er referert til overhodet i et verk som Eirik Vassendens *Den store overflaten* (2004)<sup>108</sup>. Avhandlingen er en samling tekster om samtidslitteraturen, og det at Askildsen, til tross for at det her er snakk om en ni år gammel gjennomgang, ikke en gang er nevnt som et referansepunkt til samtidens litteratur er tankevekkende. Dette antyder en bevegelse i resepsjonen av forfatterskapet, som nå i større grad behandler Askildsen som del av en tidligere litterær periode. Denne bevegelsen har etter mitt skjønn blitt forsterket i årene som har gått etter Vassendens gjennomgang<sup>109</sup>. Særlig er dette paradoksalt fordi Askildsen i sine aktive år ble ansett som en forfatter som fulgte samtidens litterære tendenser tett. Som Per Thomas Andersen hevder: ”På mange måter kan man altså si at Askildsens utvikling viser en ganske trendy tendens. Han synes å følge med på de omslagene som har kommet til å bli stående som typiske for siste halvdel av 1900-tallet” (2001:476)<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> Med ”dobbeltgjengeren” sikter jeg til forholdet mellom Carl Lange og etterforskeren Hans Osmundsen, som utvikler seg til å bli et spørsmål om identitet (jf. Andersen (2001:478-479)).

<sup>106</sup> Aktualiteten i forfatterskapene er varierende. Askildsen har uttalt at han har sluttet å skrive etter *Hundene i Tessaloniki* (jf. intervju i Bokprogrammet 24/04-2012), Lønn ga ut sin foreløpig siste bok i 2010 og Herbjørnsrud gjorde det samme i 2006. I sistnevnte tilfelle er det at han leste opp nytt materiale i Odde imidlertid et tegn på at han fremdeles er å anse som aktiv.

<sup>107</sup> Jf. for eksempel Andersen, som hevder at Askildsen opplevde ”sitt virkelige gjennombrudd først på 1980-tallet med sine stilistisk utsøkte minimalistiske noveller” (2001:476).

<sup>108</sup> Lønn og Herbjørnsrud er for øvrig heller ikke omtalt, noe som forsterker inntrykket av de tre som en novellistisk generasjon som opererer like i forkant av samtidens litteratur.

<sup>109</sup> Dette kan underbygges av at forfatterskapet har blitt mindre diskutert de siste årene, sammenlignet med årene i forkant av Vassendens avhandling. I slutten av 90-årene og på starten av 2000-tallet finnes det en rekke eksempler på større avhandlinger knyttet til forfatterskapet, jf. kapittel 4. Denne bølgen av oppmerksomhet rundt Askildsen står i kontrast til det som har skjedd de siste årene: Moltubakk (2010) er den eneste som tar for seg forfatterskapet i en større redegjørelse siden 2007.

<sup>110</sup> I videreføringen av sitatet påpeker Andersen at dette er gjeldende for hele Askildsens forfatterskap. Både politiseringen av litteraturen på 70-tallet og fokuset på desillusjon og eksistensialisme i 80- og 90-årene nevnes som eksempler på dette (Andersen 2001:476). Til tross for dette, og det faktum at Andersens litteraturhistorie stammer fra så langt tilbake som 2001, plasseres Askildsen påfallende langt tilbake i kronologien, forholdsvist lenge før omtalen av samtidslitteraturen. Dette kan selvsagt skyldes at Askildsen debuterte allerede på 50-tallet, men momentet er, som følge av at Andersen i stor grad vektlegger de senere utgivelsene, likevel nærliggende å påpeke.

I forbindelse med en slik diskusjon vil jeg ta utgangspunkt i Rottens litteraturhistorie. Til tross for at denne utgivelsen er datert fra 1995 til 1998, ser man allerede her spor av at Askildsen ikke lenger er å anse som en samtidig forfatter. Askildsen behandles i hovedsak i bind 2, *Inn i medietidsalderen 1965-1980*, og da også tidlig i bindet, i underkapitlet ”Den ’glemte’ generasjonen”. Med bakgrunn i at det først og fremst er Askildsens sene produksjon som vektlegges kanonisk, ville jeg i utgangspunktet trodd at han heller skulle behandles i litteraturhistoriens bind tre, *Vår egen tid 1980-1998* (1998)<sup>111</sup>. Rottens påpeker imidlertid flere steder aspekter som kan være med på å nyansere dette bildet, blant annet følgende: ”Fra midten av 1980-tallet får Kjell Askildsen, Øystein Lønn og andre eldre forfattere som dyrker den ’underdrevne’ prosakunsten, en rekke etterfølgere” (Rottens 1998:756). ”En rekke etterfølgere” eksemplifiseres først og fremst gjennom Frode Grytten og Odd W. Suren. Som Askildsen er dette forfattere som i særlig grad tyr til novelleformen, og som ofte benytter hverdagsrealistiske motiver. Senere omtales også en forfatter som Terje Holtet Larsen i ordelag som kunne vært beskrivende også for Askildsens forfatterskap: ”Med sin renskårne stil, sin nøkterne og kontrollerte ’hverdagsrealisme’ og sin tilbakeholdne økonomisering med ordene skriver han seg inn i Hemingway-tradisjonen” (ibid.:763)<sup>112</sup>. I det hele tatt synes tilfeller av minimalistisk tilnærming til prosaen å være noe overrepresentert i Rottens beskrivelse av samtidslitteraturen. Disse etterfølgerne til Askildsen tillegges større litteraturhistorisk betydning, enn det i ettertid viser seg å ha vært grunn til. Mitt inntrykk er at det ikke først og fremst er disse som står igjen som definerende for prosaen på 90- og 2000-tallet, noe jeg gjør nærmere rede for i 5.5.3.

I forlengelsen av Rottens gjennomgang vil jeg tilføye en litterær stemme som i ettertid har blitt ansett som en etterfølger av ”Askildsen-generasjonen”, danske Helle Helle. Hun er uttalt inspirert av Askildsens form<sup>113</sup>, noe som viser seg i størst grad gjennom hennes kortprosa. Her finner vi igjen mye av den samme ”enkle” språkføringen, og den tematiske hverdagsrealismen er også gjenkjennelig. Konklusjonen er at det ikke er mangelen på etterfølgere som først og fremst taler for at Askildsens tekster ikke lenger er å anse som moderne samtidslitteratur.

---

<sup>111</sup> Igjen vil jeg ta høyde for at det ligger en potensiell feilkilde her: Det kan tenkes at det utelukkende tas utgangspunkt i forfatterens debut når kronologien bestemmes. Tidfestingen av bind 2, 1965-1980, er imidlertid etter Askildsens debut.

<sup>112</sup> Et aspekt som også taler for at Holtet Larsen er å anse som en etterfølger av ”Askildsen-skolen” ligger i forordet han har skrevet til antologien *Alt som før*. Som tidligere omtalt uttrykker han her en klar fascinasjon for knappheten i tekstene.

<sup>113</sup> Jf. Nydal (2012).

Det at etterkommerne til Askildsen tillegges stor vekt i Rottens litteraturhistoriske fremstilling kan skyldes at utgivelsen av *Vår egen tid* forelå for tett opp mot en ny generasjon prosaforfattere til at disse kunne omtales utdypende. Dette understrekes av at betydeligheter i samtidslitteraturen som Svein Jarvoll og Stig Sæterbakken generaliseres som ”annen eksperimentell prosa” (Rottem 1998:770)<sup>114</sup>. Rottens gjennomgang kommer for tidlig til at det er naturlig å påpeke at fokuset på et rent og nedbygd språk ikke lenger er gjennomgående i moderne kortprosa. Det er nettopp denne eksperimentelle prosaen som har fått gjennomslagskraft i tiden etter *Vår egen tid*. Her er diskusjonen inne på noe av grunnlaget for å se Askildsen og Ulven i komparativt perspektiv. Jeg anser Ulven for å være den mest tydelige litterære stemmen i denne eksperimentelle generasjonen, en generasjon som på mange måter utfordrer den eksisterende sjangerformen, og deriblant Askildsen.

### 5.5.3 Bevegelsen mot Ulven

Kritikken mot Rottem som ble antydnet i forrige avsnitt er også tidligere gjort kjent av andre. Vassenden omtaler blant annet *Vår egen tid* som ”vår egen hoggestabbe” (2004:19), og stiller kritiske spørsmålstegn ved fremstillingen av samtiden: ”Er annen halvdel av 90-tallet i norsk poesi bare ’Uklare linjer’ (s. 742)? Hva er det med dette skamløse forbigåelsens avsnitt, ’Annen eksperimentell prosa’ (s. 770) – Jarvoll, Sæterbakken og Frobenius unnagjort på tre og en halv side?” (ibid.:19). Vassenden understreker her betydningen denne grupperingen har i den litterære samtiden, og i den grad Ulven kan leses inn i en norsk kanon, er det nettopp denne generasjonen han kan inkluderes i. De nevnte forfatterskapene har ikke nødvendigvis så mange likhetstrekk med Ulvens, men sjangertilnærmingen fremstår som eksperimenterende hos samtlige.

Et mer inngående inntrykk av denne generasjonen, og hvilke forfattere man gjerne leser Ulven i lys av, får man gjennom Torunn Borge og Henning Hagerups bok *Skjelett & hjerte. En bok om Tor Ulven* (1999): ”Hvis vi så ser på Ulvens norske samtid, er det blitt vanlig – nærmest automatisk – å plassere ham sammen med fire andre navn: Svein Jarvoll, Ole Robert Sunde, Jon Fosse, Øyvind Berg” (1999:59). Med unntak av Berg, som nesten utelukkende skriver lyrikk, favner disse forfatterne, som Ulven, over et bredt utvalg av sjangre. Jarvoll beveger seg innenfor både poesien<sup>115</sup> og kortprosaen<sup>116</sup>, men er nok mest kjent for romanen *En Australiareise* (1988), som Rottem beskriver som ”hemningsløst genreoverskridende” (1998:771). I den senere tid har imidlertid Jarvoll hovedsakelig skrevet

<sup>114</sup> Jf. referanse til Vassenden i første avsnitt av 5.5.3.

<sup>115</sup> Representert gjennom diktsamlingen *Thanatos* (1984).

<sup>116</sup> Jf. novellesamlingen *Den ufullførte beretningen om Henry Glass og andre noveller* (1990).



innenfor essayistikken. Sunde er den som i sjangerøyemed nærmer seg Ulven mest. Som Ulven starter han sin litterære karriere som poet, før han i senere tid beveger seg over til prosa og essayistikk. Til forskjell fra Ulven tar imidlertid Sunde også for seg de store narrative forløpene, og skriver en rekke romaner. Det er også grunn til å påpeke at Sunde i langt større grad er å anse som prosaforfatter, enn hva tilfelle er hos Ulven. Til tross for at jeg kun legger Ulvens kortprosa til grunn for denne oppgaven, deler jeg til en viss grad den etter hvert allmenne oppfatningen av at overgangen fra poesi til prosa i forfatterskapet er glidende. Dette vil bli diskutert mer inngående, både i resepsjonskapittelet om Ulven og i selve lesningen. I denne omgang nøyer jeg meg med å hevde at de poetiske linjene i forfatterskapet *ikke* kolliderer med tanken om å lese Ulven i en prosaisk sjangerstudie<sup>117</sup>.

Endelig er jeg av den oppfatning at Fosses forfatterskap er det, av de fire Borge og Hagerup nevner, som ligner minst på Ulvens. Til tross for at det er et mangfoldig sjangerperspektiv som fremvises også her, Fosse beveger seg innenfor både prosa, poesi, dramatik og essayistikk, er det lite ved hans formspråk som er sammenlignbart med Ulvens. Det repetitive og minimalistiske som kjennetegner Fosses tekster står for meg i kontrast til Ulvens assosierende og refererende språk. Som Borge og Hagerup selv påpeker: Der Ulven er, eller i alle fall har vært, kjennetegnet av en noe utilgjengelig språkføring, er Fosse ”uhyre tilgjengelig så snart man har vent seg til hans karakteristiske gjentakelser og rolige, dvelende fremstillingsform” (1999:59). I tillegg er det ikke den korte prosaformen Fosse primært er kjent for, lyrikken, romanene og ikke minst hans dramatik har i langt større grad vært gjenstand for debatt.

Etter en slik gjennomgang av litterære tendenser i forfatternes samtid, er det flere spørsmål som melder seg før Ulven-lesningen. Dersom det er slik at Ulvens prosaform er mer samtidig enn Askildsens, til tross for at samlingene jeg tar utgangspunkt i gis ut samme år, er det viktig å få frem hvor dette viser seg i forfatterskapene. Og hvordan ser vi igjen dette i sjangerøyemed, er det mulig å hevde at sjangerdebatten samsvarer med min primærlitteratur på dette punktet? Årsaken til denne potensielle bevegelsen fra Askildsen til Ulven ligger i at den tidstypiske kortprosaen i større grad kjennetegnes av en eksperimentell grunnholdning til sjanger, enn av ønsket om å binde seg til tradisjonell novellistisk struktur. Igjen vil jeg ty til beskrivelser av samtidslitteraturen: Ulven er, sammenlignet med Askildsen, mer brukt som et referansepunkt til denne. Vassenden beskriver Ulvens litteratur, sammen med Jarvolls og Sundes, som ”ambisiøs” (2004:203), og Ulven refereres også til flere andre steder i

---

<sup>117</sup> Dette kan underbygges av at det tidligere er gjort større studier med utgangspunkt i Ulvens kortprosa, jf. for eksempel Hartmann (2007).

tekstsamlingen. Dette ”ambisiøse” er nettopp det som kjennetegner de nye strømningene i litteraturen, en forfatter som David Foster Wallace kan tjene som eksempel. Der Ulven benytter parenteser og andre former for innskudd som redskap for å gi tekstene en assosierende effekt, gjør Foster Wallace det samme ved sin bruk av fotnoter og sluttnoter. Min teori er at Askildsens tekster mangler det ”ulvenske” eksperimentet ved seg for å kunne leses som tidstypisk litteratur. Der Ulven kan leses inn i en internasjonal litterær samtid, er Askildsen mer sammenlignbar med den ordknappe litteraturen som i størst grad gjør seg til kjenne gjennom det tjuende århundret, kanskje med Hemingways short stories som det mest naturlige internasjonale referansepunktet<sup>118</sup>.

### 5.6 En foreløpig konklusjon

Lesningen av Askildsens ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” har tatt for seg en rekke sjangertekniske grep, så vel strukturelle og narratologiske, som tematiske, og undersøkt hva en slik lesning gjør med diskusjonen rundt kortprosabegrepet. Slutningen er at disse grepene medfører en klar novellistisk sjangertilhørighet, og en relativt rendyrket minimalistisk struktur. Det har vært hevdet at Askildsens tekster er så etablerte som noveller at de nærmest har ”fått lov til å definere sjangeren” (Mjåseth og Henriksen 2003). Min lesning støtter seg delvis til en slik tankegang, men en nyansering av uttalelsen må til: Der Mjåseth og Henriksen impliserer at dette er en negativ tendens, de hevder nemlig at ”forlagene vegrer seg for å bruke sjangerbenevnelsen ’novelle’ hvis teksten ikke minner om noe Askildsen har skrevet” (ibid.), vil jeg hevde det motsatte. At tekstene er utpreget novellistiske kan *bidra* til sjangerforståelsen, og videreutvikle definisjonsforsøk som for eksempel Aarseths. Askildsens tekster kan dermed være med på å kartlegge sjangerens konvensjoner, og med det kunne skille novellen fra andre varianter av kortprosa. Avslutningsvis har jeg forsøkt å skissere opp trekk i den litterære samtiden, som viser hvilke bevegelser som forekommer i perioden Askildsen og Ulven skriver i. I den forbindelse har jeg påvist en forflytning i prosaen fra Askildsens generasjon til Ulvens, i den hensikt å vise hvorfor nettopp disse to er naturlig å lese komparativt i sjangerperspektiv: Disse forfatterskapene utgjør de klareste litterære stemmene i to svært forskjellige generasjoner av norske kortprosaforfattere.

---

<sup>118</sup> Setningene kan antyde at jeg stiller meg kritisk til Askildsens sjangertilhørighet, dette er slett ikke intensjonen. Begge forfatterskapene er betydelige bidrag til kortprosadebatten, noe som kommer klart frem i avhandlingens siste kapittel. Her utdyper jeg også disse refleksjonene rundt de to forfatterskapene og deres litterære samtid.

## Kapittel 6: Resepsjonen til Ulvens forfatterskap<sup>119</sup>

### 6.1 Tidligere forskning

En klar parallell til Askildsen-forskningen er mulig å påpeke med det samme:

Oppmerksomheten knyttet til Ulvens tekster kommer sent. Den resepsjonen som vektlegges her har i all hovedsak vokst frem etter forfatterens død<sup>120</sup>, noe som også gjenspeiler seg i Ulvens leserkrets: Der han i aktive år var et eksempel på en ”forfatterens forfatter”, har han i senere år fått en bredere tilstrømning av nye lesere. Kvantitativt er den tidligere forskningen av et lignende omfang som hos Askildsen, relativt begrenset. I tillegg er det også hos Ulven en gitt periode som fremstår særlig produktiv i forskningsøyemed. I årene 2002-2008, og da særlig i de to siste årene av perioden, er Ulvens forfatterskap i stor grad satt på dagsorden. I mars 2002 arrangeres det et Tor Ulven-seminar på Flisa, og dette resulterer i artikkelsamlingen *Steinens hvorfor er ditt hvorfor* (2003)<sup>121</sup>. Det er naturlig å se på seminaret, og den påfølgende antologien, som starten på denne bølgen av oppmerksomhet rundt Ulven. I etterkant av dette kommer det flere hovedfags- og masteroppgaver som kaster lys over forskjellige problemstillinger ved forfatterskapet<sup>122</sup>. Denne bevegelsen kulminerer så i årene 2007 og 2008, først og fremst gjennom Janike Kampevold Larsens doktoravhandling *Materielle variasjoner: Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap* (2007), og bearbeidelsen til bokform, *Å være vann i vannet: Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap* (2008). Disse arbeidene fremstår som hovedverk i Ulven-forskningen, og vil bli viktige referansepunkter i lesningen. I tillegg består dette høydepunktet i resepsjonen av nok en større avhandling, Lone Hartmanns *Sproglige stilleben: En læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa* (2007), samt oppmerksomhet av mer populærvitenskapelig art: Ole Anders Tandberg setter opp en dramatisering av tekstene på Nationaltheatret, *En vanlig dag i helvete* (2008), og tidsskriftet *Vinduet* gir ut spesialutgave om forfatterskapet (nr.3/2008). Videre arrangeres det Ulven-seminarer, både ved Universitetet i Bergen og ved Universitetet i Tromsø. Komparativt

---

<sup>119</sup> Strategien for dette kapittelet vil være relativt lik slik den var i kapittel 4. Imidlertid vil kapittelet skille seg ut noe i omtalen av journalistiske resepsjoner. Dette skyldes at det bare finnes en samtidig avisannmeldelse av *Fortæring*. I 6.3 har jeg løst dette problemet med, i tillegg til denne, å ta utgangspunkt i en senere anmeldelse av *Fortæring*, samt en anmeldelse av *Prosa i samling* (2001).

<sup>120</sup> Det er få spor av forskning knyttet til forfatterskapet før Ulvens død, noen unntak finnes imidlertid: Gro Byrkjeland skriver den første hovedfagsoppgaven som omhandler Ulven: *Den problematiske poesien: mening og ikkje-mening i Inger Elisabeth Hansens og Tor Ulvens lyriske diktning* (1994). I tillegg dedikerer tidsskriftet *Vagant* et spesialnummer (nr.4/93) til Ulvens forfatterskap.

<sup>121</sup> Ole Karlsen er redaktør for denne.

<sup>122</sup> Jf. Kristensen (2003), Aasen (2005), Neple (2006), Kosberg (2006) og Oppedal (2007). De andre som skriver hovedfags- og masteroppgaver om Ulven er for øvrig Oterholm (1998), Stenmark (1999), Røed (2000), Brøndbo (2000) og Kosović (2010). Imidlertid tar ingen av disse i særlig grad for seg sjangerrettede spørsmål, og de vil derfor ikke omtales i lesningen.

er det en mulig konklusjon at Ulvens forfatterskap i større grad er å anse som del av en aktuell debatt enn Askildsens, et inntrykk som kommer frem gjennom at Ulvens tekster stadig settes på dagsorden: *Avløsning* (1993) ble nylig oversatt til engelsk, med etterord av Stig Sæterbakken<sup>123</sup>, og flere artikler har blitt publisert den siste tiden<sup>124</sup>.

Et klart skille mellom Askildsens og Ulvens resepsjon finnes imidlertid: Der Askildsens tekster først og fremst er forsket på gjennom hovedfags- og masteroppgaver, samt enkeltstående vitenskapelige artikler, er det flere større verk som utgjør referansepunktene til Ulvens forfatterskap. Hartmanns, Karlsens og Kampevold Larsens arbeider er allerede nevnt, og vil bli diskutert i analysen. I tillegg er også Borge og Hagerups nevnte monografi, *Skjelett og hjerte*, en viktig sekundærkilde. På mange måter er det denne som legger grunnlaget for den bevegelsen i forskningen, som Kampevold Larsen senere manifesterer. Borge og Hagerup gjenleser tekstene, og forsøker med det å gå bort fra den tidlige resepsjonens standpunkt: at forfatterskapet har en begrenset tematikk, en tematikk som kun kretser rundt livspessimisme, dødsbevissthet og forgjengelighet. Et avsnitt fra introduksjonskapittelet i boken viser dette:

Et nytt utgangspunkt ble nødvendig, en hypotese som denne boken er et direkte resultat av: Den tidligere resepsjonen, deri opptatt vår egen, var ufullstendig og med slagside. Ulvens eget blikkfelt er mer enn omfangsrikt nok til å gjøre ham til en stor forfatter, men i likhet med mange andre, hadde vi bidratt til å innsnevre forståelsen av forfatterskapet ved å fokusere for rigid på enkelte stikkord og ledemotiver: forgjengelighet, død, intethet, forråtnelse. Det ble viktig å holde hodet klart: å unngå å la Ulvens tidlige, tragiske død kaste lange skygger innover et variert forfatterskap som strekker seg over nesten tyve år (Borge og Hagerup 1999:16).

Det myteomspunnede og isolerte livet Ulven levde blir altså i for stor grad implementert i måten forfatterskapet leses de første årene etter selvmordet. Det er ikke entydig pessimistiske tekster Ulven skriver, snarere finnes det en dobbelthet i dem, som Borge og Hagerup her er de første som antyder<sup>125</sup>. Kampevold Larsen tar opp tråden igjen 8 år senere<sup>126</sup>, og er den som for alvor befester denne lesemåten i resepsjonen. Hennes arbeider etablerer på ny tanken om en tematisk dobbelthet i forfatterskapet. Der det åpenbart eksisterer et mørke i tekstene, åpner Kampevold Larsen opp for at de mindre synlige ”paradisforestillingene” er et vel så viktig utgangspunkt for Ulven. Forestillingen om det paradisiske er imidlertid en umulig tilstand, det

---

<sup>123</sup> Jf. Sæterbakken (2012) og Ulven (2012).

<sup>124</sup> Jf. for eksempel Lindholm (2012) og Bjørnensen (2013).

<sup>125</sup> Hagerup gir også et ”frampek” om en slik bevegelse allerede i 1993, gjennom artikkelen ”Dette mørket er det det gjelder: Om lys, mørke og utopiske anslag hos Tor Ulven”, trykt i *Vagant*, nr.4/1993.

<sup>126</sup> Kampevold Larsen formidler imidlertid også disse tankene på et tidligere stadium. Artikkelen ”Paradisisk materialitet” (2000), samt etterordet til *Prosa i samling* (2001), bygger for eksempel på eksakt samme tankegang: en forståelse av Ulvens prosa som et uttrykk for så vel ”eksistensens mørke”, som ”det materielle paradiset”.

er en drøm eller fascinasjon. Denne idealtilstanden kan beskrives på følgende måte: ”I første omgang har vi drømmen om å være, fullkomment fri for følelser; om å unnsnippe bevisstheten og heller være en eller annen ikke-tenkende ting – ofte knyttet til elementære livsformer” (Kampevold Larsen 2007:153). Denne fascinasjonen for enkle livsformer kommer til uttrykk en rekke steder i *Fortæring*, og jeg vil følgelig komme nærmere inn på dette i selve lesningen. Det jeg vil få frem allerede nå er at Kampevold Larsens arbeider primært bygger på en eksistensfilosofisk forankring. Selv om hun i den første lesningen tar utgangspunkt i spenningen mellom poesi og prosa, er det ikke først og fremst sjangerorienterte spørsmål som er hennes anliggende. Dette gjør at disse tankene kun i deler av min lesning blir relevante, og at prosjektene ellers skiller seg relativt klart fra hverandre. Mitt henseende er å undersøke hvordan en sjangerteknisk lesning av *Fortæring* kan tjene kortprosa-begrepet, en studie som ikke har blitt gjort i den tidligere forskningen.

Når det gjelder Hartmanns avhandling, representerer den en ganske annen strategi enn den samtidige Kampevold Larsens. Hun kombinerer billedkunstneriske og litterære innfallsvinkler, når hun drøfter kortprosaen som litterær sjanger i Ulvens forfatterskap, i lys av stillebenet som estetisk motiv. Det er først og fremst hennes innledende begrepstekniske refleksjoner som er av interesse for mitt prosjekt, tanker jeg kort refererer til i lesningen. Prosjektene er ellers helt ulike, og jeg vil ikke gå inn i hennes hovedanliggende: forholdet mellom stillebenet og kortprosaen.

## 6.2 Litteraturhistorisk plassering

Fidjestøl m.fl. (1996) har en relativt begrenset omtale av begge forfatterskapene denne oppgaven tar for seg. Det finnes imidlertid ett moment ved fremstillingen jeg vil kommentere. Dette gjør seg til kjenne i det litteraturhistorikerne skriver i overgangen mellom Askildsen og Ulven. Som også jeg gjorde, i avslutningen av Askildsen-lesningen, etablerer Fidjestøl m.fl. en form for novellistisk orden i 80- og 90-årene. Øystein Lønn og Hans Herbjørnsrud er, sammen med Askildsen, i denne perioden med på å danne et høydepunkt i norsk novellekontekst. Det vesentlige ligger i at Fidjestøl m.fl. konkluderer med at ”[o]gså kortprosa av somme av lyrikerne høyrer hit, t.d. av Gro Dahle, Eva Jensen (f. 1955) og Tor Ulven” (1996:675). Litteraturhistorikerne hevder altså at Ulven kan leses inn i en gruppering av forfattere, som bidrar til at standarden for *novellen*, som sjanger, i 80- og 90-årene settes høyt. Dette står i relativt skarp kontrast til det jeg tidligere har hevdet: Der Askildsen er en del av et trekløver som representerer den høye kvalitative verdsettingen av novellen i perioden, er Ulven snarere del av den generasjonen som etterfølger disse. Ulvens prosa er det klareste

litterære uttrykket i den eksperimentelle generasjonen som preger 90- og 2000-tallets kortprosa. Det problematiske, ved disse litteraturhistorikernes konklusjon, forsterkes av at Ulven senere utelukkende omtales som lyriker. Det finnes dermed ingen argumentasjon, hos Fidjestøl m.fl., for å lese Ulven sammen med sine novellistiske forgjengere<sup>127</sup>.

Som selve lesningen også vil vise<sup>128</sup>, eksisterer det en relativt bred enighet om at det er en *poetisk* prosa Ulven skriver. Overgangen mellom poesi og prosa er dermed å anse som flytende, og ikke absolutt. Likevel finnes det nyanseforskjeller mellom de to mest omfattende litteraturhistoriske fremstillingene på dette punktet<sup>129</sup>. Andersen er påfallende opptatt av å påpeke den gjennomgående poetiske grunnlinjen i forfatterskapet, og vier bare et kort avsnitt til å omtale prosaen. Dette avsnittet er heller ingen ren prosabeskrivelse, men ender opp i en konklusjon som bygger på at også prosaen er å anse som ren poesi (Andersen 2001:538-539). I forkant av dette bruker Andersen langt mer spalteplass på å beskrive tendenser i de tidligere diktsamlingene, og det fremstår nærmest som en provokasjon når han kategoriserer de tre utgivelsene *Gravgaver*, *Fortæring*, og *Stein og speil* som ”lyrisk prosa” (ibid.:538). Andersen går etter min oppfatning for langt i å fremheve Ulven som ”fullblods poet” (ibid.:539). Jeg vil hevde at de senere utgivelsene er fullt mulig å lese som prosaisk litteratur, også uavhengig av den tidlige lyrikken.

Rottens fremstilling er den av de tre som er klart mest dyptgående, og derfor mest hensiktsmessig å drøfte. Som antydnet, skiller han seg noe fra Andersens svært poetiske vektlegging. Som tilfellet var i fremstillingen av Askildsen, er Rottem her, langt mer enn de andre litteraturhistorikerne, opptatt av tendenser og de lange linjene i forfatterskapet. Han støtter seg til de andre med å hevde at ”grunnerven” i prosaen er poetisk (Rottem 1998:409), men skiller seg fra andre redegjørelser ved at han gjennomgående omtaler prosaen adskilt fra lyrikken. Rottem vegrer seg ikke for å gi prosaen sine helt egne karakteristikk, som for eksempel ”dvelende og monologisk” (ibid.:410). I motsetning til Andersen vektlegger han alle utgivelsene. Til tross for at omtalen av hver bok varierer kvantitativt, er det mulig å konkludere med at prosaen i like stor grad som lyrikken tillegges kanonisk relevans. Det hevdes sågar at den første prosaboken, *Gravgaver* (1988), ”må regnes med blant hans [Ulvens] aller beste verk” (ibid.:419).

---

<sup>127</sup> Jf. Fidjestøl m.fl (1996:678ff.)

<sup>128</sup> Jf. 7.3.1 og 7.3.2.

<sup>129</sup> Igjen er det snakk om Andersen (2001) og Rottem, denne gang det tredje bindet: *Vår egen tid 1980-1998*.

*Fortæring* er blant utgivelsene som omtales minst<sup>130</sup>, men Rottem går likevel langt i å hevde at den kan leses i lys av *Nei, ikke det*, og at disse to er å anse som tematisk beslektede bøker. De utforsker forskjellige sider ved kortprosaen, samtidig som ”erindringen” er et felles nedslagsfelt i begge: ”Én episode framkaller minnet om en annen – fra den erindrede eget eller fra andres liv” (ibid.:421). Denne forståelsen kan leses i samme kontekst som noe Kampevold Larsen har hevdet: ”Forestillingen om det paradisiske som et umulig *sted* er uten tvil sterkest i de tre første prosabøkene – *Gravgaver*, *Fortæring* og *Nei, ikke det*” (2007:153). Resepsjonen etablerer altså en forestilling om at disse utgivelsene kan leses som en ”treenighet” i forfatterskapet. Rottem sammenfaller også med den øvrige resepsjonen på flere punkt, blant annet i beskrivelsen av hvilke referansepunkter Ulvens forfatterskap kan knyttes opp mot. Den filosofiske forankringen som ligger til grunn for Kampevold Larsens redegjørelse er et klart eksempel på dette, også Rottem påpeker Ulvens slektskap med eksistensfilosofien. Særlig er det nærliggende å kommentere referansen til Arthur Schopenhauer. Hans tankegang er nært knyttet opp mot det tematiske grunnlaget i Ulvens tekster, og også forestillingen om det paradisiske. Det er formålstjenlig å gå til essayet ”En form for ubehag” (1988), som Ulven selv skrev om Schopenhauers tenkning, for å illustrere dette: ”Vi er irreversibelt ’kastet inn i verden’ (Schopenhauer var den første til å bruke dette eksistensfilosofiske uttrykket) med en fysisk kropp, og vi kan drømme om paradiser, men ikke unnsnippe vår faktiske fysiske eksistens” (Ulven 1997:26). Refleksjonen belyser også Ulvens egne tekster, og bekrefter den uløselige tilknytningen forfatterskapet har til den tyske filosofen: Å ”kastes inn i verden”, tilsynelatende mot egen vilje, er et klart pessimistisk standpunkt, det samme kan sies om en tanke om at det ikke er mulig å ”unnsnippe vår faktiske fysiske eksistens”. Samtidig understreker Ulven dobbeltheten i sin egen tankegang når han åpner opp for en drøm om paradiser – en slik drøm er ikke ulik forestillingen om det paradisiske, slik vi i lesningen skal se at den fremgår i *Fortæring*. Rottem konkluderer også med at umuligheten av å unnsnippe egen eksistens hos Ulven, er beslektet med Schopenhauers mye omtalte viljebegrep: ”Hos Ulven finner vi den typisk schopenhauerske insistering på viljen som tilværelsens grunnprinsipp, og på viljens selvopphøvelse i en viljeløs nirvanatilstand som det meste etterstrebellesverdige mål et menneske kan sette seg” (Rottem 1998:412).

Slutningen er at det, på tross av enighet om en poetisk forankring i Ulvens prosa, er relativt klare forskjeller i hvordan beskrivelsene vektlegger de ulike delene av forfatterskapet.

---

<sup>130</sup> Det er en tendens i hele Ulven-resepsjonen at *Fortæring* er et lite undersøkt verk, av prosautgivelsene får jevnt over *Gravgaver* og *Avløsning* mer omtale.

Rottem gjennomgår de fleste av tendensene, både i forfatterskapet og i resepsjonen, og legger ikke påfallende mye vekt på enkeltstående sider ved tekstene. De lange linjene er nok en gang Rottens utgangspunkt. Andersen representerer også i denne beskrivelsen en annen strategi: Han vekter Ulvens lyriske forfatterskap langt tyngre enn det prosaiske, og tilnærmer seg materialet, i større grad enn Rottem, ved å nærlese enkelttekster. Andersen leser det forgjengelige, og konkretiseringen av arkeologiske gjenstander, ”knokler, hodeskaller og fossiler” (Andersen 2001:536), som nøkkelementer i tekstene, noe som helt adskilt er vanskelig å argumentere mot. Imidlertid er denne nærlesingsstrategien i litteraturhistorisk kontekst påfallende. Særlig vil hans relativt bastante argumenter i forholdet mellom poesi og prosa hos Ulven, ligge til grunn for videre diskusjon.

### **6.3 Mottakelsen til *Fortæring***

En analyse av tre avisanmeldelser av Ulvens tekster, viser at bevegelsen i den akademiske resepsjonen gjør seg til kjenne også blant mer journalistisk orienterte kritikere. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i to anmeldelser som i hovedsak forholder seg til *Fortæring*, ”Smertens lakoniske sanger” (1991) av Alf van der Hagen og ”Om man ser nærmere etter” (2011) av Rune F. Hjemås, samt en anmeldelse som tar for seg *Prosa i samling*, ”Smerte og tomhet” (2001) av Fartein Horgar. Horgars anmeldelse bærer preg av å være skrevet før vendepunktet i resepsjonen, som ble beskrevet i 6.1, virkelig har manifestert seg. Den korte teksten kretser rundt velkjente beskrivelser av Ulven, som en pessimistisk og dødsbevisst forfatter. En mer oppsiktsvekkende vending Horgar tyr til er å argumentere for at hele Ulvens prosaforfatterskap kan leses som en tekst. Følgelig er det *Prosa i samling* som helhet han viser til i følgende sekvens: ”Alt denne teksten gjør er å nitid [sic] utforske og utdype sin stadig mer omfattende innsikt i det totalt bortkastede i å tilbringe sitt liv som menneske” (Horgar 2001:29). Slike beskrivelser er gjennomgående i hele anmeldelsen, og gjør at den uproblematisk kan leses inn i den delen av resepsjonen som Borge og Hagerup i sitatet over beskrev som for fokusert på enkeltord som ”forgjengelighet, død, intethet, forråtnelse”. Det er grunn til å stille spørsmålsteget ved om Ulvens prosa faktisk ”er en eneste intelligent og dystert velskrevet diagnose over en skaperakts perverse innfall, nemlig å frembringe et vesen med evne til å reflektere over seg selv” (Horgar 2001:29). Til tross for at anmeldelsen entydig hyller språkets pregnans, er Horgar av en noe unyansert oppfatning i tematisk øyemed: Pessimismen rår utvilsomt i forfatterskapet, men de tidlige kritikerne går *for* langt i beskrivelsene av ”det mørke” i bøkene.



Hjemås' anmeldelse av *Fortæring* tar i bruk en lesestrategi, som står i klar motsetning til Horgars. Hjemås går aktivt inn i resepsjonen, og kommenterer nettopp denne bevegelsen som har vært beskrevet tidligere i kapittelet. Anmeldelsen fremstår som et forsøk på å revitalisere Borge og Hagerups tanker om å gjenlese Ulvens "mørke" og "pessimistiske" tekster. Hjemås tar i bruk en symbolikk som retter seg mot det altomfattende mørket som befinner seg i verdensrommet, og forbinder fascinasjon for dette med en typisk barndommens tankegang. Senere konkluderer han med at en slik tenkemåte er mulig å knytte opp mot det å lese *Fortæring*: "Hos Ulven kjenner jeg litt av tolvåringens fascinasjon for verden igjen, noe av svimmelheten over å tenke på galakser og galaksehoper og superhoper, eller at det finnes bittesmå, blodsugende lopper som igjen parasitteres av enda mindre midd" (Hjemås 2011:13). Her kommer verdien av å gjenlese tekstene klart frem: Det er en betraktning av verden som foregår i Ulvens forfatterskap – en betraktning som riktignok er av pessimistisk karakter, men som slett ikke utelukkende kretser rundt forgjengelighet. Fascinasjonen for eksistensielle problemstillinger, som åpner seg opp ved nærlesning av tekstene, underbygger dette. Hjemås' konkluderende avsnitt er på mange måter dekkende for den tankegangen som råder i hele den sene Ulven-resepsjonen, avsnittet oppsummerer hvilken effekt det har å gjenlese tekstene med et nytt perspektiv:

Kan du huske sist du tenkte på de enkleste livsformene? På rur, alger, snegler og skjell som hele tiden lever rundt oss, uten bevissthet om aldring og død, fullkomment frie for følelser? Om den ikke får deg til å se annerledes på verden, vil 'Fortæring', så lenge det varer, få deg til å se nærmere på den. For, som Ulven selv sa: Den enkleste hverdagsgjenstand kan være helt forbløffende om man bare ser nærmere etter (ibid.:13).

Med denne parafraseringen av Ulven viser Hjemås forfatterskapets intensjon: Gjennom en fascinasjon for enkle livsformer, søker forfatteren å beskrive en potensielt paradisk tilstand – en umulig tilværelse som står igjen som motpol til det faktiske livet. Denne forkjærligheten for beskrivelser av "enkle trivialiteter" bringer frem en parallell til det Dag Solstad hevdet i "Tingene og verden" (1967): "Jeg påstår at det er stoff til en roman i kjøleskap" (Solstad 2000:47). Solstads standpunkt er nært beslektet med det som fremgår i Ulven-sitatet Hjemås viser til: "Den enkleste hverdagsgjenstand kan være helt forbløffende om man bare ser nærmere etter" (van der Hagen 1996:247)<sup>131</sup>. Ulven følger opp utsagnet med å hevde at han er en *realistisk* forfatter, en påstand som underbygges av nettopp denne fascinasjonen for "enkle" gjenstander og livsformer.

---

<sup>131</sup> Rottem påpeker for øvrig også denne parallellen (1998:411).

Hjemås belyser også sjangerrelaterte spørsmål. Han konkluderer med at tekstene i *Fortøring* er varierte, men at ”de har det til felles at de føles fullendte, uangripelige, som om boka var en slags katalog med prototyper på hvordan kortprosa skal skrives” (Hjemås 2011:12). Dette leser jeg som belegg for mitt overordnede utgangspunkt: Ulvens kortprosa er å forstå som et eksperiment med sjangerspørsmål, den bidrar til å problematisere hvordan sjangeren skal forstås. Her er vi igjen ved en problematikk av hermeneutisk karakter, og dette vil bli gjort nærmere rede for i neste kapittel.

Endelig er van der Hagens anmeldelse med på å vise at også Ulvens forfatterskap, som Askildsens, verdsettes høyt kvalitativt i resepsjonen. Som de to øvrige anmelderne hyller han tekstene entydig, og hevder at ”[d]et er en aldri så liten gåte at Tor Ulven ennå ikke er nominert til Nordisk Råds litteraturpris” (van der Hagen 1991). Verdt å merke seg er det at van der Hagen er mer nyansert, enn Horgar, i omtalen av det forgjengelige. Dette skjer på tross av at van der Hagens anmeldelse er langt eldre enn Horgars, og at retningsendringen i resepsjonen dermed er mindre kjent på dette tidspunktet. Dette er imidlertid mer logisk når en ser det i lys av at van der Hagen skriver dette *før* Ulvens selvmord – det er dermed grunn til å tro at fokuset på dødsbevissthet heller ikke har manifestert seg. Van der Hagen påpeker også en eksplisitt kobling til Askildsen, i Ulvens forfatterskap, han kommenterer at begge er av kategorien ”forfatterenes forfatter”. Slike komparative referanser mellom de to ser vi også andre steder i resepsjonen, særlig virker Hagerup opptatt av dette. I den omtalte monografien kommenterer han, sammen med Borge, likhetstrekk mellom forfatterne ved en rekke tilfeller<sup>132</sup>. Det samme gjør han i nekrologen ”Ved Tor Ulvens død” (1995), hvor det er et sentralt element for min lesning, den ”kresne” språkføringen, som kobler de to sammen: ”Hans [Ulvens] kresenhet setter ham også på linje med en annen stor norsk forfatter fra en litt eldre generasjon enn ham selv: Kjell Askildsen” (Hagerup 1995). I forlengelsen av dette kommenterer også Hagerup at det foreligger en gjensidig respekt og beundring mellom de to forfattere<sup>133</sup>. Grunnen til at jeg påpeker dette her er at den begrensningen av eget språk som foregår hos begge forfatterne, og som er i tråd med Friedmans modell, er et nøkkelement til van der Hagens kvalitative beskrivelser: ”den mest ubetydelige detalj [får] verdi, simpelthen i kraft av å være til” (van der Hagen 1991). Anmeldelsen fokuserer på denne detaljskarpheten, som en av samlingens fremste kvaliteter, noe som bringer oppgaven videre til selve lesningen. En slik språklig føring er et element som kan leses inn i sjangerdiskusjonen: Fokuset på den

---

<sup>132</sup> Jf. Borge og Hagerup (1999:53,71,153 og 164).

<sup>133</sup> Jf. van der Hagen (1993:30) og (1996:271), hvor de to forfatterne eksplisitt omtaler hverandre i rosende ordelag.

konkrete gjenstanden er det sentrale for Ulven, noe som medfører at det som finnes utenfor denne beretningssonen blir selektert bort.

## Kapittel 7: Kortprosa som eksperiment – *Fortæring* i sjangerperspektiv

### 7.1 Ulvens prosa – et uttrykk for ”sjangerrevolusjon”

Overgangen [fra poesi til prosa] var befriende, man får plutselig så forbløffende god plass! Det var som å flytte fra et utkikkstårn til et palass. Her kunne man ta med alle assosiasjoner, sidesprang – alle parentesene! (van der Hagen 1996:269)<sup>134</sup>

Overgangen er sentral når man leser Ulven i sjangerperspektiv. Som jeg nevnte i resepsjonskapitlet er det en etablert oppfatning at denne er glidende, noe jeg støtter meg til. Det problematiske ligger i vektingen av de to delene av forfatterskapet: Det er poesien som i størst grad trekkes frem som kanonisk i litteraturhistorien, og Ulven har blitt ansett som en ”fullblods poet” (Andersen 2001:539). Ulven omtaler imidlertid selv den sene lyrikken sin som ”kamouflert prosa” (van der Hagen 1996:269), og vekter dermed motsatt av resepsjonen, som heller går i retning av at prosaen er ”kamouflert poesi”. Jeg vil poengtere at Ulvens prosa er mulig å lese separat i en sjangerdiskusjon, og med det ønsker jeg å nyansere inntrykket av at forfatterskapet primært er poetisk anlagt. Særlig vil jeg fokusere på at Ulven eksperimenterer med ulike undersjangre av kortprosa, og han bidrar dermed til å sprengre grenser mellom disse. Dette understreker prosaens funksjon i forfatterskapet, og lesningen vil undersøke virkningen denne eksperimenteringen har for sjangerdebatten. I hvilken grad kan en sjangerorientert analyse av *Fortæring* bidra med nye perspektiver til denne diskusjonen?

Ulvens bruk av sjangerbetegnelser skiller seg klart fra Askildsens ensidige bruk av *roman* og *noveller*. De seks prosautgivelsene blir betegnet som *fragmentarium*<sup>135</sup>, *historier*<sup>136</sup>, *prosastykker*<sup>137</sup>, *roman*<sup>138</sup> og *mixtum compositum*<sup>139</sup>. I tillegg har utgivelsene blitt omtalt med andre betegnelser i resepsjonen: Rolf Heitmann hevder at *Gravgaver* og *Stein og speil* kan

---

<sup>134</sup> Ulven uttaler dette i samtale med van der Hagen og Cecilie Schram Hoel. Dette intervjuet, opprinnelig trykt i *Vagant* (nr.4/1993), var det eneste han ga og resepsjonen har sitert det flittig.

<sup>135</sup> *Gravgaver*.

<sup>136</sup> *Nei, ikke det og Vente og ikke se*.

<sup>137</sup> *Fortæring*.

<sup>138</sup> *Avløsning*.

<sup>139</sup> *Stein og speil* (1995). *Mixtum compositum* forstås som forskjellige prosatekster. Skjønt, hvorvidt samlingen er definerbar som prosa er diskutabelt. Ulven befatter seg her med en rekke ulike sjangre. De tekstene forfatteren selv betegner som ”forestillinger” er ved flere anledninger utformet som deler av et skuespill. På samme måte er de han definerer som ”konsert” ofte av lyrisk karakter. Like fullt: Prosaen er sterkt representert i utgivelsen, og samlingen er inkludert i *Prosa i samling*. Flere andre kritikere har også definert denne som prosa, jf. for eksempel Grøtta (2003) og Stegane (2003).

defineres som *punktprosa*, at historiene er å forstå som *noveller* og at *Avløsning* kan leses som en *punkroman* (Heitmann 2000:21). Kampevold Larsen deler langt på vei dette synet, og hevder at perspektivet også kan knyttes opp mot Ulvens poesi:

Ulvens løsslupne omgang med ulike tekstformer er sporbar allerede fra tidlige dikt som ikke kan karakteriseres som annet enn statements eller maksimer med linjedeling, til noveller som han kaller historier, til *Avløsning*, som, til tross for at han selv kaller den en roman, ikke bærer ett av den tradisjonelle romanens kjennetegn med unntak av lengden – til den kulminerer i den posthume *Stein og speil*. (Kampevold Larsen 2007:26)

Omtalen av *Avløsning* bringer på det rene et gjennomgående trekk hos Ulven, paradoksale sjangerbetegnelser<sup>140</sup>: Romanen benyttes til tross for at det gitte verket ikke innehar noen kriterium for å kunne berammes av et slikt begrep. Noe av den samme problematikken gjelder også for *Fortæring*: Disse tekstene eksperimenterer i så stor grad med sjangerformen, at de er vanskelig å plassere under en tradisjonell betegnelse. Tekstene er ikke noveller, og som denne lesningen vil vise: Det er heller ikke snakk om ”ren poesi”, til tross for at deler av resepsjonen hevder det<sup>141</sup>.

Også Borge og Hagerup er blant de som har plassert Ulvens tekster under andre sjangerbetegnelser, enn de kategoriseringene forfatteren selv tar i bruk. De hevder at all prosa fra Ulvens penn kan leses som varianter av kortprosa: ”Til tross for at enkelte har fremsatt divergerende oppfatninger, er det en ekstremt poetisk prosa Ulven utviklet, heller ikke romanen *Avløsning* taper noe på å bli lest som et langt prosadikt” (1999:50). Jeg vil hevde at en beskrivelse av Ulvens prosa som ”ekstremt poetisk” er problematisk<sup>142</sup>, men omtalen av *Avløsning* belyser et viktig moment: Til tross for at romanen benyttes som sjangerbetegnelse, er det mulig å lese de ulike delene av den som enkeltstående kortprosattekster. De har riktignok en viss kontekstuell tilknytning til hverandre, men beskrivelsene av de ulike bevissthetene i romanen er av svært fragmentert karakter. Jeg vegrer meg for å kalle tekstene for *prosadikt*, men vil heller betegne dem som *fragmenter*<sup>143</sup>.

Henvisningene over gjenspeiler utgangspunktet for å arbeide sjangerrettet med Ulvens tekster: Det foreligger en tvetydighet i forfatterens sjangertilhørighet. Mer presist: Ulvens lite konsekvente forhold til én konkret sjanger, og resepsjonens uenighet om hvilke sjangre disse tekstene berammes av, gjør at forfatterskapet viser mye av grunnlaget for mangfoldet jeg påviste i kapittel 2. Romanen er den eneste av de klassiske prosasjangrene som benyttes

---

<sup>140</sup> I 7.4.3 reflekterer jeg mer dyptgående over dette.

<sup>141</sup> Jf. for eksempel sitatet fra Borge og Hagerup (1999) i neste avsnitt.

<sup>142</sup> Dette poengterer jeg i omtalen av spenningen mellom poesi og prosa, i 7.3.1 og 7.3.2.

<sup>143</sup> Både prosadikt og fragment skal forstås som underkategorier av kortprosa.

direkte av Ulven, og da er det ikke snakk om en roman i tradisjonell forstand. Betegnelsen er brukt som et omtrentlig kvantitativt begrep, og tar ikke hensyn til sjangerens tradisjonelle konvensjoner i form av krav til ytre handling og narrativitet. Ulvens tekster blir dermed et uttrykk for en form for sjangeropprør, eksisterende normer brytes opp og eksperimenteres med. Det samme ser man i de to samlingene med historier, til tross for at de av flere betegnes som noveller<sup>144</sup> er de ikke samsvarende med de karakteristikkene som har vært tilknyttet sjangeren. Kun omfangskriteriet står igjen som et tegn på at vi her har med noveller å gjøre. Også i *Fortæring* ser vi en slik utstrakt motstand mot normer: Samlingen er et kortprosaisk eksperiment. Boken utforsker et av sjangerfeltets ytterpunkt, prosastykkene, og underbygger grunnlaget for et utvidet sjangerbegrep.

## 7.2 Presentasjon av primærtetekstene

*Fortæring* består av i alt 74 enkeltstående prosastykker, fordelt på fire ulike seksjoner: ”Fortid”, ”Tvang”, ”Imitasjon” og ”Klage”. Kvantitativt varierer tekstene fra å omfatte bare en enkelt setning, som i ”Utkikkstårnene brenner” og ”Jeg skrev”, til å være på i overkant av en side, som i ”Buketten har ikke lenger” og ”Et fordums senter”. Det er altså snakk om svært korte tekster, noe som resulterer i at også samlingen er av begrenset omfang. Hele utgivelsen er på til sammen 45 sider<sup>145</sup>, noe som er påfallende kort med tanke på at dette er definert som prosa. Den fragmenterte formen, og mangelen på sammenhengende ytre handling, bidrar til et inntrykk av samlingen som noe av det minst tilgjengelige fra Ulvens penn. Når en skal gjennomføre en sjangerorientert analyse av et slikt materiale, er det viktig å påpeke at studien vil innta både mikro- og makroperspektiver. Studien vil behandle helheten i samlingen, for å se hvilken effekt en slik lesning har for kortprosabegrepet, samtidig som enkeltstående sitater får frem konkrete sjangertekniske momenter. Med andre ord vil analysen være noe annerledes vinklet enn Askildsen-lesningen, som i større grad var en behandling av en enkelt tekst. Likevel er det min hensikt at disse studiene skal være komparative, da jeg også i kapittel 5 benyttet andre deler av Askildsens forfatterskap, for å vise hvordan grepene gikk igjen der.

De fire seksjonene i samlingen vil alle bli behandlet, om enn i noe ulik grad. Enkelte sjangertekniske aspekter er mer fremtredende i visse deler av samlingen, og den kvantitative fordelingen i lesningen er derfor preget av dette. Imidlertid er det flere av lesningens momenter som er gjennomgående i boken, strukturelle, så vel som tematiske. Det assosiative formspråket, den selektive utvelgelsen av motiver og det tematiske fokuset på enkle

---

<sup>144</sup> Jf. for eksempel Heitmann (2000) og Kampevold Larsen (2007:26).

<sup>145</sup> Jeg tar da utgangspunkt i hvordan samlingen er gjengitt i *Prosa i samling*.

livsformer og materialitet, er de fremste eksemplene på det. En fellesnevner for disse grepene er at de tilsier at det finnes noe *annet* utenfor teksten, momenter som ikke tas stilling til. Det er bare *denne* konkrete situasjonen som er viktig i tekstene, de enkle livsformene og de enkelte hendelsene. Det andre blir enten stående som tilføyinger, eller sensurert bort. Det er disse grepene som utgjør lesningens ramme, og som skaper den særegne sjangerformen jeg vil påvise.

## 7.3 Struktur

### 7.3.1 Bevegelsen mellom poesi og prosa<sup>146147</sup>

Grunnlaget for at Ulvens prosa gjerne blir sett på som omarbeidet poesi i resepsjonen, ligger i flere momenter. For det første har det vært hevdet at disse tekstene er ”preget av at hvert ord har en sterk betydningsladning, og at det ligger en påfallende presisjon i ordvalget” (Kampevold Larsen 2007:29). En tekst som ”Det finnes underjordiske ganger”, som her siteres i sin helhet, viser dette<sup>148</sup>:

Det finnes underjordiske ganger mellom gravkamrene. Slik møtes de døde før eller siden. De går med føttene opp og hodet ned. De fleste er keivhendte. Når de sier ja, mener de nei, og omvendt. De gjeter skjeletter av døde sauer. De snakker om oss med sorg eller frykt i stemmen, for vi er de døde. (Ulven 2001:204)

Teksten er karakteristisk for Ulvens pregnante språkføring, en form jeg til en viss grad er enig med Kampevold Larsen i at gir teksten en poetisk klang<sup>149</sup>. Den syntaktiske knappheten forsterker enkeltordets verdi – unødvendig informasjon fjernes, og det oppstår dermed en økt litterær betydning til det som står igjen. Videre forsterkes betydningstettheten gjennom den repetitive karakteren sekvensen innehar: Fortelleren ramser opp karakteristikk for de døde, og pregnansen fremgår ved at ”de” til stadighet gjentas. Det er kun ”de” som skal beskrives, alt annet skjæres bort. Problemet med å konkludere med at dette er et poetisk trekk, er at en knapp og betydningstett syntaks slett ikke er et eksklusivt kjennetegn for lyrikken. ”En påfallende presisjon i ordvalget” kan være fremtredende i litteratur, som har lite eller

---

<sup>146</sup> Det kan virke paradoksalt at jeg tar tak i denne overgangen som et hovedmoment, når jeg tidligere har argumentert *mot* å diskutere en sjanger gjennom andre sjangres kontekst. Mitt hovedsynspunkt er imidlertid at Ulvens prosa kan leses uavhengig av det øvrige forfatterskapet, og dette samsvarer med mine tidligere refleksjoner: En sjanger bør diskuteres i lys av *sin egen* kontekst.

<sup>147</sup> Som jeg tidligere har antydnet: Denne overgangen er mye omtalt i resepsjonen til Ulven. I 7.3.1 problematiserer jeg derfor Kampevold Larsens fremstilling av overgangen, før jeg i 7.3.2 tar dette et steg videre og viser *mitt* standpunkt i denne diskusjonen. Jeg vil hevde at resepsjonen har et *for* eksplisitt poetisk fokus på forfatterskapet.

<sup>148</sup> Med mindre annet er oppgitt, stammer tekstsitatene fremover fra *Fortæring*.

<sup>149</sup> Betydningstetthet er nettopp et av de kanoniserte trekkene for at en tekst skal kunne anses som poetisk, jf. for eksempel Janss og Refsum (2003:14 og 28-30).

ingenting å gjøre med poesi. I så måte vil jeg se tilbake til Askildsens tekster, som tidligere i oppgaven ble beskrevet som særlig kresne i ordvalgene. Også her påpekte jeg et betydningstettet språk, til tross for at vi på ingen måte har å gjøre med lyriske tekster. Selv om gjentakelser og sterk syntaktisk konsentrasjon, som i sekvensen over, *kan* peke i retning av lyrisk diktning, er jeg ikke av den oppfatning at dette er et entydig argument for å anse Ulvens prosa som *særlig* poetisk. Slike trekk kan også påvises i episk diktning.

Det andre argumentet for å anse Ulvens prosa som poetisk ligger i at tekstene ”åpner seg mot noe som teksten ikke benevner direkte, en refleksjon som har sitt opphav i teksten, men som ikke fullføres *i* teksten” (Kampevold Larsen 2007:29). Dette argumentet viser en bevegelse hos Ulven, som retter seg mot det som finnes *utenfor* teksten. Det finnes flere nivåer her: Det tekstnære, det som berettes, står i opposisjon til det som ligger utenfor tekstens kjerne: assosiasjonene og det som selekteres bort. En tekst som ”Han nõt luften” tjener som eksempel: ”Han nõt luften fra mademoiselles kinesiske vifte mens han snuste inn parfymen hennes. Men nå skjønnte han hva hun stirret på: kraniet av en forulykket hyrde i gresset. Ergerlig sparket han det inn i krattet rundt Afroditestatuen” (Ulven 2001:206). Her foreligger det en antydning om at ”han” oppnår en begeistring for denne kvinnen, både gjennom at han snuser på parfymen hennes, og ved at han ergrer seg over at han ikke oppnår kvinnens oppmerksomhet. Dette leser jeg først og fremst som en tiltrekning mot det materielle og ikke-levende, representert gjennom kraniet som kvinnen blir fascinert av. Det foreligger imidlertid også et strukturelt element. Teksten er svært fortettet, og leseren utsettes for et inntrykk av at det finnes en rekke tilstedeværende usagte elementer. Alt dette usagte, forholdet mellom tekstens karakterer, ytre rammer og lignende, er elementer som for Ulven aldri kan inkluderes i tekst. De representerer, som hos Askildsen, unødvendige opplysninger. Igjen er det klart at Kampevold Larsen har rett i at dette trekket er gjennomgående i disse tekstene, men hvorvidt det utelukkende er et argument for å anse tekstene som poetiske er ikke like sikkert. Prosa som ”åpner seg mot noe som teksten ikke benevner direkte” finnes, og det er ikke gitt at dette er et lyrisk trekk.

Imidlertid er ikke denne overgangen glidende utelukkende på grunn av poetiske innslag i prosaen. Spenningen praktiseres også motsatt, mange av diktene har en klar prosasyntaks<sup>150</sup>. Ikke minst gjelder dette i *Søppelsolen* (1989), som er Ulvens siste diktsamling, og dermed et overgangsverk til prosaforfatterskapet:

---

<sup>150</sup> Kampevold Larsen påpeker også dette: ”Det er sant at prosaen til Tor Ulven utfolder en assosiativ parataktisk bevegelse – men det er også sant at allerede diktene har en prosastruktur. Mange av dem er fullstendige hovedsetninger som har fått linjedeling” (2007:34).

Du skal ikke engang  
kjenne døden

som en siste  
bunnløs krykke

men en hvitere ild  
som inferaliserer deg

urørt. (Ulven 2000:202)

Diktet kunne vært definert som kortprosa om linjedelingen ikke hadde vært tilstede. Det er også verdt å påpeke at Ulven i denne samlingen eksperimenterer med tekster uten linjedeling, tekster som klart er prosaiske:

November. Det utslitte bildekket står lent opp mot skjulveggen. Regnvannet nedi blitt til is, med en innefrosset eplekart. Veier av støv og sommerlys bakover, til du er så ung at du blir mindre enn ditt eget øye. En cellehop som ennå ikke har kjent kulde. (ibid.:211)

Der diktene i de tidligere diktsamlingene<sup>151</sup> har en relativt gjennomgående poetisk struktur, ser man nå at Ulven beveger seg mot mer sammenhengende tekster, som i større grad er preget av en helhetlig syntaks. Det er denne delen av forfatterskapet Ulven anser som ”kamouflert prosa” (van der Hagen 1996:269). Imidlertid er disse prosaiske trekkene ikke fullstendig praktisert før i de seneste utgivelsene, noe som viser at Ulvens kortprosa ikke utelukkende er å anse som poetisk litteratur.

### **7.3.2 Kortprosaens særegenhet – skillet fra poesien**

Som jeg påpekte i foregående avsnitt: Det er ikke rene omskrivninger som gjør at prosaen forekommer, det eksisterer sjangermessige variabler som er verdt å omtale. På dette punktet skiller jeg meg relativt klart fra øvrige Ulven-forskere, det er få kritikere som har forsøkt å påvise slike variabler i forfatterskapet. Det finnes bare ett klart eksempel på en slik nyansering, den er til gjengjeld bastant: Marius Wulfsbergs anmeldelse av *Etterlatte dikt* (1996). Han retter krass kritikk mot den øvrige Ulven-resepsjonen med å innlede med påstanden om at ”[n]orske kritikere tar feil når de mener Tor Ulven først og fremst er poet” (Wulfsberg 1996). Der mitt standpunkt er at de to delene av forfatterskapet er sidestilte størrelser, går Wulfsberg lenger. I anmeldelsen forsøker han å påvise en avskjed med det lyriske jeg’et hos Ulven, og han konkluderer med at ”[s]elv i de aller tidligste diktene finnes

---

<sup>151</sup> *Skyggen av urfuglen* (1977), *Etter oss, tegn* (1980), *Forsvinningspunkt* (1981) og *Det tålmodige* (1987).



det en diskre tiltale til et prosaisk du” (ibid.). Verdt å merke seg er det også at hans primære problemstilling lyder slik: ”Er Tor Ulven først og fremst prosaist?” (ibid.). Jeg vil ikke umiddelbart støtte meg til denne teorien, men det finnes likevel flere argumenter for at Ulven, i større grad enn resepsjonen så langt enes om, *søker* prosaen. Det innledende utsagnet fra intervjuet med van der Hagen viser at bevegelsen var en ”befrielse” for forfatteren, og prosasyntaksen som forekommer mot slutten av det lyriske forfatterskapet peker i samme retning. I et dikt fra *Søppelsolen*, som danner grunnlaget for Wulfsbergs anmeldelse, er det mulig å lese en slik tiltrekning mot det episke:

Sitt hos meg  
kjære, fortell

om den tiden  
da jeg ikke

finnes mer. (Ulven 2000:191)

Diktet plasseres mellom to dikt som ikke har linjedeling, men heller en prosaisk syntaks. Jeg leser dette som et uttrykk for holdningen Ulven presenterer i overnevnte utsagn: I denne fasen av forfatterskapet finnes det en *hang* etter å skrive prosa. Teksten tematiserer også et individ med behov for å bli fortalt noe: ”Sitt hos meg kjære, fortell”, noe jeg tolker i samme retning.

Det er grunn til å opprettholde et syntaktisk skille i de forskjellige delene av forfatterskapet. På tross av at prosasyntaksen også finnes i poesien, forekommer denne formen for setningsoppbygging i *større utstrekning* i kortprosaen. Innledningen fra ”Full av forventning” kan være med på å vise dette: ”Full av forventning, selvfølgelig, tok jeg den lille, rullende og stampende fergen over og gikk i land på trebryggen” (Ulven 2001:179). Setningen eksemplifiserer et episk språk man sjelden ser i poesien, språket er i større grad *fortellende*. Et annet prosastykke, ”Vi vekslet øyekast”, forsterker dette inntrykket ytterligere: ”Vi vekslet øyekast, hun i sitt følge, på den andre siden av kafébordet, jeg i mitt” (ibid.:194). Sekvensene beskriver ulike handlingsprosesser, noe som fremstår som et klart prosaisk trekk i *Fortæring*. Der diktene i hovedsak nøyer seg med å tidvis innta en slik syntaktisk posisjon, er prosaen handlingsbeskrivende i *større utstrekning*<sup>152</sup>. Som antydnet finnes det imidlertid også unntak fra denne tendensen, blant annet finner man dikt i *Søppelsolen* som i nesten like stor grad som i prosaen kan kategoriseres som episke: ”Jeg kjente kravebeinet ditt peke bort fra oss under fingrene, og presset fra det kalde bekevannet mot den ledige underarmen. Vi satt

---

<sup>152</sup> Dette skal ikke tolkes i retning av at prosaen i særlig grad er preget av ytre handling, jeg vil bare påpeke at dette prosaiske trekket forekommer i større grad i disse tekstene enn i poesien.

og hørte etter” (Ulven 2000:197). Dette er en tekst som etter mitt skjønn er like fortellende som mange av tekstene fra *Fortæring*. Det er mulig å konkludere med at det er sterke prosaiske innslag i den sene poesien, og motsatt. Likevel vil jeg påpeke at skillet mellom poesi og prosa eksisterer, og at de senere tekstene ikke er av like klar lyrisk karakter som det tidlige forfatterskapet. Dette viser begge mine standpunkt, og disse kolliderer ikke med hverandre: Prosaen er en *selvstendig* del av Ulvens forfatterskap, samtidig som overgangen ikke er absolutt.

Selv om Wulfsberg er det eneste utvetydige eksempelet på en kritiker som har forsøkt å lese Ulven primært som prosaist, finnes det også belegg for mine påstander andre steder i resepsjonen. Hartmann påpeker for eksempel følgende i *Sproglige stilleben*: Forfatterskapet er egnet til å undersøke ”den formelle grænse mellem poesi og prosa” (2007:27). Hartmann hevder at på tross av at dikteren ikke er ”forsvundet i prosaen”, er det ikke en fullstendig utvisking av skillelinjer mellom poesi og prosa som finner sted (ibid.:27), og hun konkluderer senere slik: Skarpe skillelinjer mellom poesi og prosa skal ikke tas i bruk, ”men der må opereres med et bredere litterært sprog på tværs af genrene” (ibid.:27). Nettopp dette bredere litterære språket kjennetegner etter mitt skjønn Ulvens kortprosa<sup>153</sup>. At setningene, i denne delen av forfatterskapet, i større grad representerer en assosierende og tilføyende språkform kan virke som en banalitet, men er det aspektet som klarest skiller sjangrene fra hverandre. Dette momentet vil derfor bli gjennomgått mer dyptgående i det følgende.

### **7.3.3 Ulvens prosaiske setningskonstruksjoner – et assosierende og tilføyende redskap**

Som nevnt anser Ulven selv ”assosiasjonene” og ”sidesprangene” som prosaen tillater, for å være en av dens fremste kvaliteter. Dette er også et av trekkene som skiller disse tekstene fra poesien i størst grad, og det fremstår som en klar karakteristikk ved hans prosa. Ikke minst viser dette seg i *Fortæring*, som her fra ”En sjelden gang”:

En sjelden gang traff vi dem i flukten. Det tørre paffet fra luftgeværet (den samme luften som vi pustet inn, bare komprimert, drev det vesle blyprosjektilet ut av løpet) gikk nesten i ett med vrikket i fuglekroppen, så fulgte blafringen med vingene, det minnet om noen som bladde nervøst i en telefonkatalog for å finne et viktig nummer. (Jeg har for lengst sluttet med jakt, det er allikevel mer enn nok at alt lider og dør av seg selv.) (Ulven 2001:182)

---

<sup>153</sup> Jf. sitatene fra intervjuet med Ulven under 7.1, her trekkes det frem flere elementer som taler for at prosaformen er å anse som bredere.

De to parentesene i sitatet er tilføyinger til narrativet, som i utgangspunktet er å forstå som unødvendig tilleggsinformasjon<sup>154</sup>. Innskuddene gjør at teksten får et indre monologisk preg – der brødteksten beskriver det narrative forløpet i sekvensen, omtaler parentesene jegerpersonens betraktninger rundt hendelsene. Teknikken er ikke ulik den Askildsen bruker i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”. I lesningen av denne teksten ble det påvist en utstrakt bruk av innskudd, også disse ligger ofte på et indre plan. Den syntaktiske forskjellen i tilføyningene ligger imidlertid i at Askildsen ofte bruker dem for å frem kausale forhold. De benyttes for å forklare *hvorfor* et fenomen er som det er, slik det er et eksempel på i følgende sekvens: ”Jeg liker å sitte der [ved stoppskiltet]; man ser så mye utålmodighet ved et stoppskilt” (Askildsen 2009a:35). I Ulvens tekster brukes innskuddet heller til å berette noe forklarende om *hva* et fenomen er, slik vi ser det i den første parentesens over. Forekomstene står likevel igjen som beslektet hos begge forfatterne: Det presenteres først en form for grunnleggende informasjon, før dette utdypes med assosiasjonsrekker og tilføyinger.

Den assosierende grunnholdningen i Ulvens prosa forsterker også forfatterskapets tematiske utgangspunkt. Den indre monologen gir ofte tekstene en eksistensfilosofisk refleksjon. Denne setningen fra ”Såkalte sinuskurver” tjener som eksempel på det: ”Forsteiningen, inngår den i det de kaller skaperverket (som om det var kommet noe storslagent ut av det)?” (Ulven 2001:183). Parentesen viser Ulvens filosofiske standpunkt: Tilværelsen som sådan er begrenset, fascinasjonen ligger i de enkle livsformer – i dette tilfelle i forsteiningen. En større tilværelse, representert gjennom skaperverket, blir et uttrykk for en negativ bevegelse i teksten. En mulig konklusjon er at de eksistensielle assosiasjonene er med på å underbygge det som skal redegjøres for i 7.4.1, en paradisiske tilnærming til de materielle og enkle sidene ved tilværelsen. Formen samsvarer altså med Ulvens tematiske fokus. Dette fremgår, ikke minst, i hans selektive utvelgelse av tekst, noe jeg nå vil kretse rundt.

#### 7.3.4 Tekstsensur som sjangerrettet grep<sup>155</sup>

Som hos Askildsen, finnes det hos Ulven en bevisstgjøring av elementer som ligger utenfor selve teksten. Leseren får kunnskap om hva som *ikke* skal berettes om. Den øvrige

---

<sup>154</sup> Unødvendig kun i form av at de ikke sier noe om handlingsforløpet, ordvalget skal ikke forstås som negativ adjektivbruk.

<sup>155</sup> Det følgende baserer seg på en tanke jeg først ble introdusert for gjennom Rolf Heitmanns artikkel ”Novellegrensens rolle i Tor Ulvens forfatterskap” (2000). Her hevder han at ”selvsensurerende” formuleringer er et gjennomgående trekk i Ulvens historier. Gjennom dette avsnittet viderefører jeg denne tankegangen til å gjelde også for *Fortæring*, og utgangspunktet er derfor annerledes enn hos Heitmann.

resepsjonen har så langt påvist dette trekket i Ulvens historier<sup>156</sup>, jeg vil derimot hevde at det er like fremtredende i *Fortæring*. Vi ser dette i et utdrag fra det første prosastykket i samlingen, ”Bare denne søledammen”: ”Bare denne søledammen på asfalten, hvor tuster av ugress sprenger seg igjennom, og et slags sirkelflimmer som nerver seg, tiendels sekunder av gangen, et dryss av stadig nye sirkler, regndråper som treffer vannflaten og forsvinner” (Ulven 2001:179). Ulven sensurerer her sin egen litterære fremstilling: Ordet ”bare” gjør at det implisitt finnes noe, utenfor denne konkrete beretningssonen, som er selektert bort. I de påfølgende setningene poengteres dette ”noe”: ”Du finnes ikke. Og hun finnes ikke” (ibid.:179). Teksten forekommer som resultat av komponenter, ”[d]u” og ”hun”, som ikke skal omtales. Det som ikke blir beskrevet utgjør selve litteraturen. Som Heitmann formulerer det: ”Teksterne oppstår nærmest som uheld, signaleres det, mens forfatteren prøver at skrive den egentlige tekst” (2000:21). I teksten ”Ikke noe annet” ser vi igjen det samme grepet:

Ikke noe annet enn at vi om formiddagen, eller kanskje det var tidlig på ettermiddagen, ihvertfall før det hadde begynt å mørkne, sto nede i en kald vaskekjeller med store tomme skyllekummer, en rusten jernrist i sementgulvet, og snakket om det som snart skulle skje. (ibid.:182)

Begrensning av egen skrivning forekommer nok en gang, det er kun *dette ene*, tilværelsen i vaskekjelleren, som skal beskrives, ”[i]kke noe annet”. I sjangerøyemed blir dette et uttrykk for forkorting av tekst, ergo vil en slik tilnærming være egnet for å kunne tilpasses det korte formatet. Ulven besitter dermed et materiale som er treffende for Friedmans tosidige modell<sup>157</sup>, og det er derfor mulig å konkludere med at Ulvens knappe prosaform oppstår som følge av denne selektive strategien<sup>158</sup>. Dette skal imidlertid ikke tolkes som at Ulvens tekster blir noen form for ”short story” av den grunn, dette viser heller begrensningen i Friedmans modell. Der Friedman knytter avgrensning av tekst direkte opp mot short storyen, har jeg nå påvist at modellen kan brukes for å vise andre sjangerformer, så lenge disse innebærer at omfanget er kort. Igjen kan dette brukes som et argument for min overordnede tanke om et sjangerfelt: Friedmans modell er problematisk når den tar utgangspunkt i én gitt sjanger. Til Friedmans forsvar må jeg imidlertid påpeke at han ikke virker å være særlig opptatt av slike

---

<sup>156</sup> Jf. Heitmann (2000). Han kaller for øvrig disse tekstene for noveller, men jeg foretrekker Ulvens egen betegnelse. Jeg vil i 7.4.3 argumentere for at disse tekstene per definisjon heller ikke kan kalles historier, betegnelsen er altså brukt tentativt.

<sup>157</sup> Jf. det tidligere omtalte sitatet: ”the material, being of broader scope, may be cut for the sake of maximizing the artistic effect” (Friedman 1976:133)

<sup>158</sup> Dette er imidlertid bare ett, av flere, momenter som gjør at denne sjangerformen oppstår. Jf. diskusjonen i 7.4: Både strukturelle og tematiske faktorer spiller inn. De overnevnte sitatene vil her bli tatt opp igjen, for å vise dette sammenfallet mellom form og tematikk i forfatterskapet.

begrepsnyanser. Som nevnt hevder han følgende: ”To haggle over the borderlines is almost always fruitless” (Friedman 1976:132). Jeg kan følge resonnementet når det gjelder rent kvantitative mål, som er det han primært reflekterer over i dette sitatet. Likevel vil jeg påpeke at modellen ville vært mer hensiktsmessig om den hadde reflektert over *short fiction*, fremfor *short storyen*.

Ulvens selektive strategi samsvarer med forfatterens egne uttalelser. Når han nevner det som ikke skal skrives, er det et uttrykk for en assosiativ handling. Den prosaen han hevder å skrive, som inkluderer ”alle assosiasjoner, sidesprang – alle parentesene” (van der Hagen 1996:269), blir dermed praktisert. Sidesprangene er potensielle beretningssoner, de kan skrives om, men det gjøres ikke: Det er ”ikke det”<sup>159</sup> som skal beskrives, det er bare *dette* som ligger klarlagt i teksten.

### 7.3.5 Narratologisk analyse med nedslag i *Fortæring*

#### Fortelleren

Fortellerposisjonen er påfallende i *Fortæring*. For å starte med det åpenbare: Tekstene varierer i hvorvidt de innehar en førstepersons- eller en tredjepersonsforteller. Vi finner eksempler både på at fortellerinstansen benytter et jeg som litterært subjekt, som i ”Full av forventning”, og at et tradisjonelt tredjepersonspronomen benyttes, som i ”Han våknet utpå natten”. Som det ble påpekt i den narratologiske analysen av Askildsens tekst, innebærer dette skillet imidlertid ikke en vesensforskjell, særlig gjelder dette i møte med tekster som kun i begrenset grad har et handlende element ved seg. Fortellerinstansen er i like liten grad en del av det narrative forløpet i tekster som innehar et ”jeg”, som i tekster som tar i bruk et ”han” eller ”hun”.

Mer sentralt er det å gå inn i selve rollen det litterære subjektet inntar, en rolle som varierer sterkt innad i samlingen. For det første finnes det eksempler på et relativt tradisjonelt fortellermønster, hvor tekstene beskriver et handlende subjekt: ”Jeg låste meg inn i den stille leiligheten, og hun var der kanskje, kanskje ikke” (Ulven 2001:181). Åpningssekvensen i teksten er representativ også for resten av tekstens narrativitet: Subjektet handler, og dets indre tankestrøm gjøres kjent for leseren. Den andre varianten av fortellerinstans jeg vil kommentere, er langt mer eksperimentell. Enkelte av tekstene inntar en posisjon hvor det i liten grad finnes et handlende subjekt overhodet:

---

<sup>159</sup> Jf. tittelen på en av Ulvens andre prosabøker: *Nei, ikke det*.

Såkalte sinuskurver, spor i den myke havbunnen etter to dolkhaler som red på hverandre, paret seg, med andre ord, for tre hundre millioner år siden, den enes (hannens) halespiss litt lenger bak enn den andres (hunnens), derfor større utslag, derfor såkalte sinuskurver, i havbunnen som siden ble forvandlet til stein, liksom en forsteiningens magiker hadde rørt den med tryllestaven umiddelbart etter at dolkhalene gled forbi (og ørsmå puff av slam reiste seg i røykskyer langs linjene). Forsteiningen, inngår den i det de kaller skaperverket (som om det var kommet noe storslagent ut av det)?

Fossiliserte håndflater med urgamle paringsspor innskrevet, de rører deg, våte og kalde (ikke våte og varme som innsiden av kvinnekjønnet), blindt, du grøsser. Mareritt, om sommeren, viklet inn i klamme dyner innsauset med svette, kvalme labyrinter av kvelende tøy. Sengen, ennå uoppredd etter at dere lå med hverandre den morgenen i første av august, lakenene krøllet i visse mønstre som antydte kroppenes vridninger og rykk under samleiet. Men ingen levninger, selvfølgelig, etter de obscøne og vulgære ordene dere hvisket til hverandre, de som viser at dere ikke lenger er dyr. (ibid.:183)

I den grad det finnes handlende aktører i en tekst som denne, er de ikke av en slik karakter at de kan settes i sammenheng med fortellerinstansen. Teksten aktualiserer heller en form for implisitt fortellerposisjon, leseren er i utgangspunkt ikke kjent med hvem det som er beretter dette<sup>160</sup>. Det finnes sporadiske referanser som antyder en forteller, for eksempel i henvisningen til ”dere” i siste setning<sup>161</sup>, men disse er likevel ikke i stand til å avkrefte en påstand om en ”fraværende” forteller. Etter mitt skjønn bidrar dette aspektet til at teksten, heller enn å representere en narrativ beretning, er å anse som noe nært en beskrivelse<sup>162</sup>. Deskripsjonen kommer til uttrykk en rekke steder i teksten, beskrivelsene av ”sengen” som ”ennå uoppredd” og ”lakenene” som ”krøllet i visse mønstre som antydte kroppenes vridninger og rykk under samleiet” viser dette.

Komparativt ser man at Ulvens tekster er svært ulike Askildsens i narratologisk perspektiv: Der Askildsen tilnærmer seg det narrative gjennom bruk av tradisjonelle fortellerposisjoner, er det en mer eksperimenterende beretning Ulven representerer. Den narrative likheten ligger imidlertid på det indre monologiske plan: Jeg påpekte en tendering mot bruk av stream of consciousness i ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”, og selv om jeg er forsiktig med å kategorisere aktørens tenkning i *Fortæring* under samme begrep, finnes det spor av slik teknikk også her. En sekvens fra ”That’s entertainment” illustrerer dette:

---

<sup>160</sup> En beslektet form for fortellerposisjon drøftes også av Kampevoll Larsen i hennes lesning av *Gravgaver*, jf. (2007:59ff). Her omtales fenomenet som særlig relevant i møte med Ulvens fragmenter. Det er likevel forskjeller mellom disse, som gjør at det er behov for en ny omtale av hvordan dette fremgår i *Fortæring*.

<sup>161</sup> Slike andrepersonsreferanser er for øvrig å anse som et uvanlig fenomen i prosaisk litteratur. Selv om dette ikke er et konsistent moment ved teksten, er det formålstjenlig å påpeke at dette er beslektet med det Mieke Bal kaller ”second-person narrators” (2009:29), noe som igjen må kunne kategoriseres som et narrativt sett eksperimentelt grep.

<sup>162</sup> Jeg tar utgangspunkt i Bals forståelse av begrepet (2009:35ff). Her defineres det som: ”a textual fragment in which features are attributed to objects” (ibid.:36).

Verre enn det seriøse helvetet, hvor ondskaper er planmessig og ektefølt, tenkte hun, ville slap-stick-helvetet være, der torturen foregikk under latter og komiske hvin, ved klossethet og hensynsløse feiltagelser, klovnete vold, alt i en puddersky av kvelende moro, uten at aktørene engang la merke til hvordan du skalv av smerte og skrekk. Jeg ynder kjoler med galla og prakt over seg, tenkte hun. (Ulven 2001:190)

Til tross for at syntaksen hos Ulven opprettholdes, og at diskursen dermed ikke er tilstrekkelig oppløst for å kunne berammes av teknikken, er det en ekstremt springende tankerekke som presenteres her. Avsnittet viser Ulvens assosiative grunnholdning, som i seg selv er beslektet med et slikt indre monologisk fokus: Formuleringene forekommer gjennom en narrativ tankestrøm. Den ironiske konklusjonen viser det irrasjonelle ved aktørens tankemønster, og bekrefter langt på vei idéen om å lese sekvensen i lys av stream of consciousness-teknikk.

Det foreligger altså en klar variasjon innad i samlingens fortellertekniske tilnærming. Fellesnevneren for tekstene er imidlertid at fortelleren gjennom store deler av samlingen er aural, beretningene er beskrivende på en måte som utelukker en forteller som ikke kjenner til aktørens egne premisser. Denne fortellende instansen er relativt gjennomgående, på tross av at den står utenfor handlingsforløpet: ”Mademoiselle X ... trodde at ingenting eksisterte mer, at verden var gått under, men selv kunne hun ikke dø, unntatt ved ild. Hun prøvde flere ganger å brenne seg selv.” (ibid.:208) Eksempelet viser en forteller som ikke deltar i handlingen, men som likevel er bekjent av at denne kvinnen er av en oppfatning av at ingenting ikke eksisterer lenger. En slik forteller er vanlig hos Ulven: en instans som sitter på informasjon, som i utgangspunktet ikke skal være kjent for andre enn narrativets aktører.

### **Syntaktiske refleksjoner**

Ulvens assosiative setningskonstruksjoner er bare ett av flere særpregede, prosasyntaktiske elementer. Av andre slike er lengden på Ulvens setningskonstruksjoner særlig påfallende. Se for eksempel på denne sekvensen fra ”Dersom knoklene”:

Dersom knoklene bare var brikker i et spill, og vi, kjeie og leie av alle de innfløkte, formålsløse reglene, kunne feie dem av brettet med en nonchalant gestus (et innslag av lett komedie), og si Nå går vi og drikker oss fulle; eller dets labyrintiske sterilitet kunne byttes ut med et annet, sunnere et, hvor brettet var av jord, og brikkene blomster med forskjellig farge og form, til å plantes om ved hvert nytt trekk, med en liten havespade; et langsomt, forsonlig spill, på grensen mot det tilfeldige, som når bølgene fører med seg flytende ting og legger dem fra seg i spredt orden på stranden; ingen spiller mot ingen, ingen taper og ingen vinner, ingen begynnelse og ingen slutt. (Ulven 2001:217)

Sitatet viser, i tillegg til Ulvens særegne tilføyende stil, at han tenderer mot bruk av påfallende lange setninger. Syntaksen bryter med tradisjonelle oppfatninger av setningsmønstre, til tross

for at setningene følger grammatikalske regler. Syntaksen er ikke fullstendig oppløst, men dens tilføyende språklige føring frembringer tidvis svært omfangsrige setningskonstruksjoner. Ulvens fascinasjon mot lange sekvenser uten bruk av punktum, er et element jeg leser inn i en tendens i den litterære samtiden. I avslutningen av kapittel 5 ble det påpekt at Ulven er den mest eklatante stemmen i en generasjon norske forfattere, som i særlig grad fremstår som litterært eksperimentelle. Slike lange setningskonstruksjoner er ett av trekkene som kjennetegner denne generasjonens prosa. Særlig er Ole Robert Sunde en representant for slike: Han dyrker, i langt større grad enn Ulven, en lang og kompleks syntaks<sup>163</sup>.

Et annet klart strukturelt kjennetegn i Ulvens prosa, er det fragmentariske. Dette er særlig synlig i *Gravgaver*, som nevnt er denne sjangerbetegnet som ”fragmentarium”, men kommer også til syne i *Fortæring*. En sekvens fra ”Dokumentarfilmen” kan være med på å vise dette:

Dokumentarfilmen beveger seg inn i et psykiatrisk sykehus; tydelig et oppholdsrom for pasientene: hvite vegger, noen bilder i ramme, et bord, grønne planter. En kvinne med utmagret, furete ansikt, liksom krøllet sammen og brettet ut igjen (det skulle ikke kastes nå heller) utallige ganger (et slikt som gir en følelsen av å se en åttiårings hode på en førtiåring, som om den i ansiktet registrerte smertens tid gikk asynkront i forhold til resten av henne) (Ulven 2001:191)

Det fragmentariske går her frem ved at motivet, ”et psykiatrisk sykehus”, blir brutt opp, og teksten kretser senere rundt et bruddstykke, ”et oppholdsrom”, av den helheten sykehuset representerer. Mangelen på et handlende subjekt er også markant, ”dokumentarfilmen” er den eneste ”aktøren” som tillegges verbal aktivitet. Sekvensen for øvrig er preget av en beskrivende dimensjon. Skildringene kommer som korte innskudd, i stikkordsform: ”et bord, grønne planter”. Til tross for dette, er syntaksen opprettholdt. Dette gjør at beskrivelsen ikke får et fullverdig stream of consciousness-preg over seg, men det er trekk ved teksten som *peker* i retning av en slik teknikk.

## **7.4 Struktur og tematikk som to sammenhengende størrelser i Ulvens kortprosaform**

### **7.4.1 Paradisisk materialitet<sup>164</sup>**

Og disse enkle livsformene på stranden (rur, alger, snegler, skjell), alltid edrue, alltid klart definerte og fullkomment nøytrale, fullkomment fri for følelser. (Ulven 2001:191)

---

<sup>163</sup> Jf. for eksempel *Naturligvis måtte hun ringe* (1992), en roman på nærmere 400 sider uten punktum.

<sup>164</sup> Dette er et felt hvor Kampevold Larsen har etablert seg som en fremtredende stemme i resepsjonen. Mitt sjangerorienterte fokus skiller seg imidlertid fra hennes eksistensfilosofiske tilnærming. Jeg vil ikke problematisere Kampevold Larsens tanker dyptgående, men heller fokusere på hvordan dette tematiske fokuset samsvarer med de overnevnte strukturelle faktorene, noe som særlig fremgår i 7.4.2.



Denne avsluttende sekvensen fra ”Han våknet” viser eksplisitt Ulvens fascinasjon for enkle livsformer: ”rur, alger, snegler, skjell”. Dette bringer forfatterskapets tematiske dobbelthet på det rene: Samtidig som det foreligger en pessimistisk grunnlinje i disse tekstene, finnes det en forherligelse av gjenstander og livsformer som er ”fullkomment fri for følelser”. Beskrivelser av slike fullkomne tilværelser er særlig fremtredende i det tidlige prosaforfatterskapet, og etter mitt skjønn er de aller mest tydelig i *Fortæring*<sup>165</sup>. Fremstillingene har det til felles at de åpner opp for et alternativt liv, et paradiset. Dette paradiset er å forstå som en form for utopi: En tilværelse hvor en kan se helt bort i fra følelser og bevissthet, er en god tilværelse. Et utdrag fra ”To brutte stråler”, den nest siste teksten i samlingen, tjener som eksempel:

Paradiset var der ute. Ikke et paradiset du kom til. Eller fra. Ikke et du kunne se; et paradiset du bare kunne *høre*. Og det gjaldt å la være å se etter. På det tidspunktet allerede herjet våken igjen; den følelsen av, ikke å være i helvete, men å *være* et helvete helt alene, omgitt av det blomstrende og spirende paradiset. (Ulven 2001:222)

Fremstillingen er klart utopisk. ”[D]et blomstrende og spirende paradiset” er imidlertid ikke et sted det er mulig å komme til, det er en *forestilling*. Få tekster viser Ulvens dobbelthet så klart som denne, teksten er en polarisert beskrivelse av et liv kontra et umulig ikke-liv. Livet er representert gjennom ”å *være* et helvete helt alene”, som viser den pessimistiske eksistensfilosofien som er fundamentet hos Ulven. ”Paradiset” blir da det egentlige livets motpol, og viser at forfatterskapet ikke utelukkende er orientert rundt forgjengeligheit. Jeg vil presisere at det slett ikke er noen form for religiøst paradiset som fremstilles her. Ulven fornekter all form for mystikk og transcendent<sup>166</sup>. Paradiset er heller en ultra-rasjonell tilstand: en tilværelse i enkelt format uten tenkning. Det er nettopp her vi i størst grad ser Ulvens gjeld til Schopenhauer. Som det heter i filosofens hovedverk *Verden som vilje og forestilling* (1818):

[*Genialitet* er] intet annet enn den mest fullkomne objektivitet, dvs. åndens objektive rettethet, i motsetning til den subjektive, som går på den egne person, dvs. på viljen. Derfor er genialitet evnen til å forholde seg rent anskuende, til å fortape seg i anskuelsen, og befri erkjennelsen fra sin opprinnelige tjeneste under viljen; dvs. evnen til helt å se bort sin interesse, sin vilje, sine formål og således for en tid helt å avstå fra sin personlighet idet man blir et *rent erkjennende subjekt*, et klart verdensøye. (Schopenhauer 1988:151)

---

<sup>165</sup> Jf. Kampevold Larsen (2007:153): ”Forestillingen om det paradisiske som et umulig *sted* er uten tvil sterkest i de tre første prosabøkene – *Gravgaver*, *Fortæring*, og *Nei, ikke det*”.

<sup>166</sup> Jf. Kampevold Larsens refleksjoner rundt det a-religiøse hos Ulven (2007:148ff.).

Schopenhauers ”fullkomne objektivitet” som idé, samsvarer helt og holdent med Ulvens paradisforestillinger. Hos Schopenhauer er imidlertid denne objektive livsførselen et kjennetegn for det geniale individ, ergo er et slikt ”rent anskuende” verdensbilde per definisjon oppnåelig. Individet må riktignok ”eie en grad av erkjennelseskraft som langt overstiger det som kreves for å tjene en individuell vilje” (ibid.:152), noe som antyder at dette er en nærmest overmenneskelig egenskap, og som begrenser forekomstene av genialitet betraktelig. Like fullt er det en mulig tilstand, til forskjell fra Ulvens utopi: ”Ikke et paradys du kom til. Eller fra. Ikke et du kunne se”. ”Ikke” viser umuligheten av paradiset, Ulven benekter eksplisitt dets eksistens. Refleksjonene som ligger til grunn, og dermed selve *forestillingen*, er derimot identiske i det Schopenhauerske og Ulvenske univers.

Disse tematiske refleksjonene bidrar til sjangerformen først og fremst når de settes i sammenheng med de overnevnte strukturelle faktorene. Som Kampevold Larsen hevder: ”De formteoretiske sidene ved forfatterskapet er sterkt knyttet til de eksistensielle, og ofte er det ikke mulig å sondre mellom disse” (2007:24). Jeg mener at denne generelle observasjonen særlig kommer til uttrykk gjennom at selektiv utforming av tekst og paradisiske materialitet er to korrelerende fenomener, noe det følgende viser.

#### **7.4.2 En selektiv form i lys av eksistensfilosofisk forankring**

Jeg vil argumentere for påstanden som avsluttet foregående avsnitt gjennom Ulvens tiltrekning mot det materielle og konkrete. Denne fascinasjonen fremgår for eksempel i beskrivelsen av ”Bare denne søledammen” (2001:179). I tillegg til at bruken av ”bare” gjør at alt annet enn ”denne søledammen” blir selektert bort, viser passasjen et utopisk element: Den nevnte dobbeltheten forekommer nok en gang. Alle disse eksistensielle tilstandene som knyttes opp mot tekstens ulike identiteter, er for Ulven negative størrelser: ”Du finnes ikke. Og hun finnes ikke. Stemmen hennes, og den myke nakkelinjen som kommer til syne når hun løfter opp det lange håret, de finnes ikke” (ibid.:179). Det eksistensielle utgangspunktet i teksten er pessimistisk ladet, identitetene er symboler på det virkelige liv. Søledammen står i så måte i opposisjon til disse, konklusjonen ”Det er bare denne søledammen hvor regnet lager sirkler” (ibid.:179) blir derfor uttrykk for en form for lettelse. At komplekse, menneskelige bestanddeler som ”du”, ”hun”, ”stemmen hennes” og ”den myke nakkelinjen” ikke eksisterer er positivt. Jeg leser bevegelsen bort fra beskrivelser av identiteter, som en ideell bevegelse. ”Det mindre menneskelige”<sup>167</sup>, her representert gjennom den materielle komponenten ”søledammen”, er for Ulven en utopi.

---

<sup>167</sup> Jf. Kampevold Larsen (2007:176).

De to avsluttende setningene i ”Ikke noe annet” forsterker koblingen mellom struktur og tematikk i *Fortæring*. De befester inntrykket av at denne spenningen befinner seg i grenselandet mellom Ulvens selektive formuleringer og hans paradisforestillinger: ”Ingen erindring om selve kvelden, om middagen, lysene på det pyntede treet, alle gavene og så videre. Bare denne forventningen, i vaskekjelleren, hvor de dempede stemmene våre klang hult og rått og fremmed” (Ulven 2001:182). ”Ingen erindring” viser at hendelsene ”selv kvelden” fjernes fra narrativet, til fordel for beskrivelser av en mer handlingstom tilværelse: å stå i en kald vaskekjeller. Til tross for den negative klangen som ligger i stedsbeskrivelsen, sitter leseren med et inntrykk av at dette er en positiv bevegelse for ”vi”. De foretrekker det hule, fremmede og råde, fremfor fellesskapsfølelsen som ligger til grunn for ”selv kvelden”. De går fra en sosialt betinget kontekst, slike beskrives av Ulven nært utelukkende i negative ordelag, til mer dempede og på mange måter mindre menneskelige omgivelser. Denne bevegelsen er for ”vi” paradisisk, og dette bringer redegjørelsen videre til et nytt element ved Ulvens utopier: Disse forekommer ofte i slike dempede kontekster, situasjoner som er blottet for sosial omgang.

#### 7.4.3 Fredfulle paradiser, dialogforakt og paradoksale sjangerbetegnelser

Smerten, enkel som en stein, komplisert som et lyn. Det er natt. Det skriker. Den bukoliske natten etter at fløytene har stilnet. I månelysen, på sletten utenfor bymuren, det skimrende hvite saueansiktet hans med en apes intelligens og et menneskes stemme, hes av redsel.  
(Beroligende arkaisme.) (Ulven 2001:213)

Prosastykket er det første i den siste delen av *Fortæring*, ”Klage”, og belyser flere aktuelle momenter. Først vil jeg reflektere over ordvalget ”bukolisk”. Dette er en referanse til bukolisk diktning, som er synonymt med pastoraldiktning eller hyrdediktning. Slike tekster beskriver mennesket i pakt med naturen<sup>168</sup>. I denne koblingen ligger det et paradisisk element. Igjen ser vi Ulvens motsetningsforhold mellom den egentlige tilværelsen, i dette tilfelle representert ved ”smerten”, og en tenkt tilværelse: ”den bukoliske natten”. Frasen symboliserer et ”enkelt” liv, et gjeterliv hvor negative følelser, ”smerten”, er fraværende. Tolkningen befestes av tilføyingen ”beroligende arkaisme”. Bukolisk diktning er et arkaisk referansepunkt<sup>169</sup>, og jeg leser derfor ”arkaisme” som et uttrykk for gjeterlivet slik litteratur beskriver. ”Beroligende”

---

<sup>168</sup> Jf. definisjon av hyrdediktning i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007:91).

<sup>169</sup> Pastoraldiktningens grunnlag tidfestes til første halvdel av 200-tallet f.Kr., gjennom Theokrit fra Sicilias hyrdelitteratur. Senere videreføres tradisjonen gjennom flere ulike epoker, fra Vergil til Dante og Boccaccio på det tidlige 1300-tallet. Romaner og dramaer i denne tradisjonen oppnår også popularitet på 15- og 1600-tallet (Lothe m.fl. 2007:91-92).

understreker dermed at en slik tilværelse vil være utopisk. Dette befester også det jeg påpekte i foregående avsnitt, dempede kontekster henger nært sammen med Ulvens paradiser. Det bukoliske, mennesker i pakt med naturen, er beskrivende for dette lavmælte og anti-sosiale som Ulven tiltrekkes av.

Et nytt element melder seg som følge av dette: Utstrakt sosial omgang er tilnærmet totalt fraværende i forfatterskapet. Dette gjør seg først og fremst til kjenne gjennom at dialoger svært sjeldent forekommer. I forlengelsen av Ulvens påstand om at ”ingen slipper unna det individuelle perspektivet” i intervjuet med van der Hagen og Hoel, påpeker han at han ”ikke klarer å skrive dialoger”, og i den grad de forekommer ”er det en avstand” i dem (van der Hagen 1996:255). Etter mitt skjønn medfører dette anti-dialogiske trekket at Ulvens form, som Askildsens, i særlig grad blir *skriftlig og litterær*. Derfor er det et paradoks at Ulven sjangerbetegner de to utgivelsene *Nei, ikke det* og *Vente og ikke se* som *historier*. Som jeg nevnte i den tilsvarende diskusjonen i Askildsen-lesningen, er historien betegnende for muntlige fremstillinger. Denne sjangeren er i særlig grad *fortellende*. Når vi ser på tekstene i de aktuelle samlingene samsvarer ikke de med en slik definisjon. Et utdrag fra ”Tre ørkenvandringene”, hentet fra *Nei, ikke det*, viser dette:

(Under motorbrølene) freset av bilhjul gjennom snøsørpen, lik lyden av svovel som flammer opp, de mørke stripene med blottlagt asfalt (svart, glinsende som ryggen til en skogsnegle) og utydelig avtrykte dekkmønstre, det klissete slapset, grøtet og puréaktig som farveløs eplemos (væten vandret osmotisk inn i de uimpregnerte lærstøvlene; han burde tatt gummistøvler, men på det tidspunktet var det for sent å dra hjem og skifte), de oppkjørte sporene etter bilene og bussene (bredere), med konvekst linseformede eller rektangulære felter av hvitt sludd i midten, sluddet som tynget i svulmende puter på grantrærne ved holdeplassen, men ble vispet til sørpe i kjørebanelens mens den piggete gummien brøytet seg gjennom snømudderet med en suksessivt glidende sprøyt til hver side, som skip i sjøen; aldri hadde han lagt så nøye merke til alt dette som da, idet han kreket seg ned stigtrinet fra bussen, til de grader at han ble stående stille og stirre på det hele lenge ut over det tillatte øyeblikk, også for å samle krefter, før han begynte å traske, med mange innlagte pauser, lent mot trafikkskilt og husvegger, det ene kvartalet til sykehuset. Han skulle tatt drosje likevel. (Ulven 2001:164)

Tekstutdraget egner seg ikke i en muntlig fremstilling, og er dermed ikke forenlig med historien som sjanger. De stadige beskrivende tilføyningene til narrativet, gjør at formen blir utpreget skriftlig, og de mange fremmedartede frasene peker i samme retning<sup>170</sup>: ”de oppkjørte sporene etter bilene og bussene (bredere), med konvekst linseformede eller rektangulære felter av hvitt sludd i midten”. Innskudd som ”(bredere)” og fraser som ”konvekst linseformede eller rektangulære felter av hvitt sludd” er etter mitt skjønn *særlig*

---

<sup>170</sup> Ulvens fremmedartede språkføring er et moment som tas opp igjen i avhandlingens siste kapittel.

skriftlige uttrykk. Dette viser mye av det nyskapende i Ulvens sjangerform. På tross av at tekstene kolliderer med betegnelsen *historier*, velger han å definere dem som nettopp det. Grepet er et bevisst normbrudd, og viser Ulvens eksperimentelle sjangertilhørighet. Forfatteren skaper på den måten nye varianter av prosakunst: Disse tekstene er verken noveller eller historier, det eneste som er klart for leseren er at de er en form for kortprosa. Det brede sjangerfeltets nytteverdi kommer derfor klart frem i møte med slike tekster. At grepet er et bevisst valg av Ulven poengteres i hans egne refleksjoner rundt det å skape muntlig språk: ”Den som snakker improviserer, og det kan man gjerne gjøre hvis man har talent for det. Jeg har det ikke” (van der Hagen 1996:242). Forfatteren er med andre ord bevisst sin egen skriftlige uttrykksmåte: ”Ved skrivebordet kan jeg hele tiden korrigere og gjennomarbeide teksten” (ibid.:242). At Ulven er kjent med at historien er en muntlig sjanger må kunne tas for gitt, og standpunktet han fremmer ved å betegne så utpregede skriftlige tekster som historier, er derfor et eksempel på hans motstand mot etablerte konvensjoner. Der Askildsen er bevisst på at han skal gå inn i disse konvensjonene, og etablere sin litterære form på slike premisser, gjør Ulven det motsatte: Han gir uttrykk for at tekstene dekkes av disse, noe de åpenbart ikke gjør – betegnelsen blir derfor en form for protest mot det etablerte.

Kontrasteringen mellom Askildsen og Ulven viser seg også i det intertekstuelle som ligger til grunn når Ulven bruker et begrep som ”bukolisk”. Det er nærmest uunngåelig å lese inn bukolisk litteratur som referansepunkt til teksten, når et så påfallende adjektiv benyttes. En slik intertekstuell referanse er for meg av symbolsk karakter, som nevnt ligger det en fascinasjon for det lavmælte gjeterlivet til grunn for referansen. Den blir brukt som symbolikk for å vise det paradisiske. Ulven tar også i bruk slike symboler flere andre steder i forfatterskapet. For eksempel i denne teksten fra *Søppelsolen*:

Juni. Solen er ikke mor eller far. Den bare brenner. Holder oss oppreist. Vi står der i en lang rekke, som stammene på furutrær. Som stenger med flagg av hår.  
Solen, en kjernefysisk eksplosjon uten intelligens. Vi former den tenkende destruksjonen. Nei, vi er ikke trær. Vi ser på trærne. Vi ser på hverandre og holder det ikke ut.  
(Ulven 2000:203)

Som i tilfellet med det ”bukoliske” er det mulig å knytte denne teksten til Dante. ”Nei, vi er ikke trær” er en kobling til *Den guddommelige komedie* (1308-1321), hvor selvmordere blir om til trær<sup>171</sup>. Å benytte seg av slike symboltunge referanser, skiller seg klart fra Askildsens litterære profil. Hans antipati mot metaforikk kolliderer med den intertekstualiteten vi her ser

---

<sup>171</sup> Jf. Hagerup (1993), som kommenterer denne referansen inngående.

hos Ulven, noe som bidrar til den potensielle polariseringen mellom forfatterskapene. Dette bringer analysen videre til den avsluttende fasen, jeg vil nå belyse hvordan disse funnene samsvarer med sjangerdebatten.

## 7.5 En sjangerorientert utgang

Hvordan er det mulig å definere en genre før man vet hvilke verk definisjonen skal basere seg på, og hvordan er det mulig å vite hvilke verk man skal basere definisjonen på uten først å ha definert genren? (Skei 1978:326)

Disse spørsmålene er hentet fra Skeis artikkel ”Litterær klassifikasjon, novelledefinisjoner og andre unyttigheter i litteraturvitenskapen: Noen betraktninger” (1978), og tar opp det *hermeneutiske* problemet, som har vært antydnet flere steder i lesningene, men som jeg så langt ikke har reflektert dyptgående over. Jeg vil undersøke om en eksperimentell sjangertilhørighet, som Ulven representerer, kan medføre endring i *hvordan* leseren forstår den gitte sjangeren. Først og fremst: Et slikt ”klassifikasjonsproblem” (ibid.:326), som spørsmålene til Skei representerer, forklarer hvorfor kortprosa som sjangerfelt oppstår. Modernistisk og post-modernistisk litteratur utfordrer leserens forståelse av hvorvidt et verk, innenfor disse bevegelsene, kan defineres av en etablert sjanger. Leserens forståelse av litteratur ut fra eksisterende konvensjoner – når eksperimentelle verk utfordrer disse, kan lesemåten bli endret. Sjangerdebatten må ta konsekvens av en slik bevegelse, og en terminologisk utvidelse kan være løsningen.

At *Avløsning* er sjangerbetegnet som roman, er den siden ved Ulvens prosa som klarest belyser det Skei kretser rundt. Kampevold Larsen har, som tidligere nevnt, hevdet at teksten ”ikke bærer ett av den tradisjonelle romanens kjennetegn med unntak av lengden” (2007:26). Skal leserens forståelse av romanen som sjanger endres på bakgrunn av dette, eller er det rett og slett snakk om misvisende bruk av betegnelser hos Ulven? Å støtte seg til sistnevnte forklaring vil være en relativt streng, formalistisk tankegang, og det er selvsagt behov for nyansering her. Skeis oppfølging til de overnevnte problemstillingene tjener diskusjonen: ”[D]et er kanskje grunn til å minne om at et slags tilvant og ureflektert genrebegrep finnes hos leseren og øver påtrykk på hans bestemmelse av enhver litterær tekst han senere leser. De litterære konvensjoners treghet skal ikke undervurderes [...]” (1978:326). Et nytt moment melder seg som følge av dette: Overvurderer man sjangerens betydning for leseren, når man hevder at innarbeidede forståelser kan bli endret i møte med nyskapende tekster? Omfangskriteriet fungerer i så måte som et klart eksempel: ”Korthet” er

uløselig forbundet med novellen som sjanger. Forståelsen den gjengse leser har av novellesjangeren er dermed *for* knyttet opp mot dette kriteriet, til at andre konvensjoner vil ha en klar effekt for leseren – ”tregheten” som Skei påpeker er dermed påvist. Dette kan knyttes opp mot Ulvens prosa, leseren kan som følge av ”[d]e litterære konvensjoners treghet” komme til å anse tekstene i *Nei, ikke det* og *Vente og ikke se* for å være noveller. Problemet med for avgrensede sjangerbegrep viser seg nok en gang, og det blir ytterligere tydeliggjort når man ser at *Fortæring* uproblematisk kan leses i lys av flere ulike novelle- og short story-teoretikers definisjonsforsøk.

I tillegg til samsvaret med Friedmans modell, som jeg påviste tidligere i lesningen, ser vi en slik sammenheng også ved Arild og Haugans definisjonsforsøk: ”En novelle er en konsentrert og underfundig historie om et sammenstøtt mellom to verdener” (1986:350). Ulvens tematiske dobbelthet eksemplifiserer denne karakteristikken – den påviste kontrasten mellom en reell tilværelse og et umulig paradisisk ”ikke-liv”, viser dette. Ulvens form svarer dessuten til kravet om konsentrasjon. Dette viser problemet med Arild og Haugans definisjon. I tillegg til at den avgrenser en sjanger ved å henvise til en annen sjangerbetegnelse, historien, sammenfaller den med en lang rekke tekster som verken er noveller eller historier.

Vi står på mange måter overfor en diskusjon med polariserte argumenter. Det er fullt mulig å hevde at litterær eksperimentering *kan* føre til utvidelse av gjeldende sjangerkonvensjoner. I ytterste konsekvens vil det kunne medføre at leserens begrep om en sjanger endres. Samtidig vil dette på mange måter avhenge av leseren. ”De litterære konvensjoners treghet” er et tydelig eksempel på det. Nok en refleksjon fra Skeis artikkel avrunder Ulven-lesningen, og viser igjen mangfoldet i denne debatten: ”Kritikere, litteraturforskere og – ikke minst – novelleforfatterne selv har gitt bidrag til en beskrivelse av novellen” (1978:326). Utsagnet legitimerer min Askildsen-relaterte konklusjon, ved at forfatterne tilskrives makt til å gi leseren sjangerforståelse. Dette kan, med bakgrunn i det de foregående avsnittet har gjort rede for, nå også knyttes opp mot Ulven. Dersom det er slik at litteraturen Ulven tar del i, medfører endring i hvordan leseren forstår sjangerspørsmål, eksemplifiserer også hans forfatterskap et slikt ”bidrag til en beskrivelse” av kortprosa. Dette bringer avhandlingen inn i den siste fasen: Jeg vil først kontekstualisere forfatterskapene i henhold til både det rådende litterære klima, og sjangerdebatten, før jeg i 8.3 presenterer konklusjonen.

## Kapittel 8: Avsluttende refleksjoner

### 8.1 Sammenfattende kontekstualisering

Jeg nevnte innledningsvis at *Et stort øde landskap* og *Fortæring* kommer ut omtrent samtidig, nærmere bestemt høsten 1991. I seg selv en tilfeldighet, men med et snev av noe symbolsk over seg. I innledningen påpekte jeg også at Askildsen på dette tidspunktet er på slutten av sitt forfatterskap, samtidig som Ulvens prosaproduksjon er i startfasen. Jeg tenker meg at de to forfatternes respektive sjangerholdninger delvis har sin forklaring i at det er snakk om to forskjellige generasjoner i norsk litteratur. Med andre ord: Ulvens profil er mer samtidig enn Askildsens. Dette må ikke tolkes dithen at Ulven tillegges større grad av litterær relevans enn Askildsens. Askildsens forfatterskap har i 1991 fremdeles en sterk posisjon: Dette har jeg påvist ved å vise til en i stor grad entydig positiv resepsjon, og videre ved å omtale forfatterskapene til yngre etterfølgere som følger i Askildsens spor.

Jeg vil presisere at det utelukkende er sjangervalgene som ligger til grunn for å hevde at Ulven, i større grad enn Askildsen, samsvarer med samtidens fornyende tendenser. Språklig og motivistisk vil jeg hevde at Ulvens forfatterskap ikke er slående ”moderne”. Tvert imot er det en arkaisk språkføring som kjennetegner tekstene: ”Vi hadde møtt et slags latterens frysepunkt, en terminus ad quem hvorfra den ikke lenger var mulig” (Ulven 2001:185). Ordvalg som ”terminus ad quem” og andre påfallende lite samtidige fraser er fremmedartede og gir tekstene et preg av alderdom<sup>172</sup>. Det samme gjelder Ulvens valg av motiver. Aldrende gjenstandsbeskrivelser er i så måte gjengangere, som her fra ”Såkalte sinuskurver”: ”Fossiliserte håndflater med urgamle paringsspor innskrevet” (Ulven 2001:183)<sup>173</sup>. Hvorvidt dette er ”umoderne” trekk, eller det rake motsatte, er selvsagt diskutabelt, men det påviser Ulvens fascinasjon for fortidige beskrivelser. I motivbruk er det heller Askildsen som fremstår som den mest tidstypiske av de to. Som det tidligere har vært påpekt kretser hans sene tekster typisk rundt det fremmedgjorte enkeltindividet og dysfunksjonelle sosiale relasjoner, tematikker som gjenspeiler samtiden tekstene blir til i<sup>174</sup>.

Det nyskapende ved Ulven viser seg imidlertid på flere andre måter. For det første ved å vise til samsvaret mellom forfatterskapene til Askildsen og Ulven og sjangerdebatten, noe jeg gjør i 8.2. Det kan også påvises gjennom å se på det litterære klima som råder i tiden rundt utgivelsene. Jeg vil derfor kort sette fokus på forholdet mellom verk og sjanger. Som

---

<sup>172</sup> Jf. Rottem (1998:412) som også påpeker det ”fremmedartede og gammeldagse” ved språket.

<sup>173</sup> Jf. Kampevold Larsen (1995) som drøfter det ”umoderne” ved Ulvens motiver.

<sup>174</sup> Jf. det tidligere kommenterte avsnittet hos Andersen, hvor det påpekes at ”Askildsens utvikling viser en ganske trendy tendens” (2001:476).



Andersen påpeker i beskrivelsen av 80-tallets nye litterære fremtoning: ”Kunstverkets regler fins ikke *på forhånd* slik at det enkelte verk kan realisere seg i en form eller en genre” (2001:551). En slik beskrivelse av det litterære verket samsvarer med Ulvens holdning, men strider med Askildsens. Askildsens forfatterskap skrives ut fra at en intensjon om at teksten *skal* tilhøre novellesjangeren: Tekstene *skal* inneha en gjenkjennelig skriftlig og litterær karakter. Andersen følger opp beskrivelsen over med å hevde at denne eksperimentelle strategien i norsk kontekst først og fremst kan tilskrives fem navn: ”Blant de viktigste eksperimentatorene i det norske miljøet var Jan Kjærstad, Karin Moe, Jon Fosse, Ole Robert Sunde og Svein Jarvoll” (ibid.:551-552). Alle de tre sistnevnte er navn jeg tidligere har omtalt i samme ordelag som Ulven, og jeg finner det påfallende at Andersen ikke inkluderer han i denne generasjonen. Som eksperimentell litterær stemme er Ulvens posisjon i denne epoken langt tydeligere enn for eksempel Moes og Jarvolls. Uavhengig av dette er tendensen klar: Ulvens sjangerholdning *er* representativ for den litterære samtiden.

I forbindelse med det overnevnte vil jeg også peke på en mulig etterkommer av Ulven, Stig Sæterbakken. Likhetene mellom disse forfatterskapene er klare på flere felt. På tross av at Sæterbakken primært er romanforfatter og essayist, er det i sjangerøyemed et avantgardistisk preg også i disse tekstene. Mye av den samme referensielle trangen som hos Ulven preger litteraturen hans, og det samme gjelder for den eksperimentelle grunnholdningen. Sæterbakkens prosa har vært omtalt som ”høyst abstrakt” (Rottem 1998:771) og essayistikken som ”kunnskapsrik og eksperimentvillig” (ibid.:771), beskrivelser som også kunne vært brukt om Ulven. Forbindelsen forsterkes av at noe av det siste Sæterbakken gjorde før han døde, var å oversette *Avløsning* til engelsk<sup>175</sup>. Endelig vises koblingen ved de livspessimistiske vinklingene som råder i begge forfatterskapene, og ikke minst gjennom gjelden til Schopenhauer: Også Sæterbakken har eksplisitt uttrykt fascinasjon for den tyske pessimisten<sup>176177</sup>. At Ulven har fungert som inspirator er ikke i seg selv et kriterium for å hevde at forfatterskapet samsvarer med tiden det skapes i, det samme er som tidligere nevnt tilfelle hos Askildsen. Konkrete litterære nedslagsfelt forsterker likevel bildet av en samtid som fokuserer på formmessig oppløsning og sterke brudd med konvensjoner. Slutningen er at *Et stort øde landskap* markerer starten på slutten for et forfatterskap, som er blitt stående som

---

<sup>175</sup> Han skrev også etterord til den samme utgivelsen. I en kort epilog, i etterkant av dette, påpekes forholdet mellom forfatterne eksplisitt: ”Widely considered one of the greatest postwar poets in Norway, Tor Ulven (born in 1953) was also one of its greatest innovators in prose, influencing countless other fiction writers, not least Jon Fosse and Stig Sæterbakken” (Ulven 2012:161).

<sup>176</sup> Jf. essayet ”Ja. Nei. Ja.” (2009), som blant annet kretser rundt Schopenhauers tenkning.

<sup>177</sup> Audun Lindholm har også trukket paralleller mellom disse forfatterskapene: Vi har her ”å gjøre med to av våre mest markante pessimister – det er vanskelig å se for seg at den yngre forfatteren ikke skrev opp mot og brynte seg på den kanoniserte kollegaens prosa og tenkning” (Lindholm 2012).

et av de viktigste novelleforfatterskap i den norske litterære kanon. *Fortæring* inngår i større grad i samtidslitteraturen, i tråd med tidens fokus på normbrudd. Forbindelsen mellom oppgavens primærlitteratur og begrepsdiskusjonen klargjør dette ytterligere.

## 8.2 Teoretisk korrelasjon

Jeg reflekterte over forholdet mellom tekstene og debatten rundt kortprosa-begrepet i 3.4, og dette kan oppsummeres med det følgende. De novellistiske redegjørelsene har gjort det mulig å undersøke om ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” er en ”entydig” novelle. Dette resulterte i at lesningen behandlet to nøkkelmomenter for å besvare problemstillingen: omfang og narratologi. Analysen viste at teksten både er en ”episk prosatekst”, at den er av ”middels lengde” og at den innehar en ”ekstrem konsentrasjon”. Imidlertid er disse kriteriene for generelle – gjennom å støtte meg til Friedmans modell har jeg vist at det må påvises årsaker til kvantitativ avgrensning for at omfangskriteriet skal være gyldig. Modellen er tosidig, og jeg leser Askildsens forfatterskap som et klart uttrykk for den ene siden av den. ”Johannes’ oppmuntrende begravelse” kan beskrives gjennom Friedmans ordlyd: ”the material, being of broader scope, may be cut for the sake of maximizing the artistic effect” (1976:133). Det er eksakt denne effekten Askildsen søker gjennom å være selektiv i utformingen av språket. Lesningen har påvist denne strategien, både gjennom å vise til forfatterens egne uttalelser og ikke minst gjennom å peke på en rekke tilfeller hvor fortelleren holder tilbake informasjon i teksten. Resultatet jeg faller ned på i 8.3 er dermed basert både på en eksisterende novelledefinisjon, og en egen utvidelse av denne i samsvar med Friedmans refleksjoner. Med andre ord: Konklusjonen hviler på en videreføring av Aarseths definisjon: Novellen er en episk prosatekst av middels lengde, *hvor omfanget er et resultat av en litterær strategi*. Denne trenger ikke nødvendigvis innebære avgrensning av egen tekst, som hos Askildsen, men kan like gjerne forekomme fordi teksten *i utgangspunktet* er kvantitativt begrenset. Dette er helt og holdent i tråd med Friedmans modell.

I Ulven-lesningen er det en annen posisjon som ligger til grunn, og her kommer hensikten med å ta utgangspunkt i et *sjangerfelt* frem. Ulvens tekster vil ikke kunne sees i henhold til de samme perspektivene som Askildsens, da disse ikke er noveller. I lesningen har jeg undersøkt hvorvidt tekstene i *Fortæring* er så divergerende at de kan endre eller eventuelt bryte ned eksisterende sjangeretiketter. I dette inngår også et hermeneutisk aspekt: Når litteraturen beveger seg i nye retninger, og ikke lenger kan defineres ved hjelp av gitte konvensjoner, kan det endre selve lesningen av en slik tekst. Heller enn å leses som en autonom størrelse, vil det litterære verket bli lest som ”erfaring”. I det ligger det at

litteraturens heteronomi blir tatt vesentlig hensyn til i lesningen, verket leses ikke lenger adskilt<sup>178</sup>. Etter mitt skjønn er det nettopp derfor *Fortæring*, i større grad enn *Et stort øde landskap*, gjenspeiler rådende litterære tendenser: Sjangerdebatten har som nevnt utvidet sitt betydningsområde de siste tiårene, fordi tekstkorpuset den bygger på blir mer og mer heterogent.

### 8.3 Konklusjon

Oppgavens overordnede problemstilling er basert på en diskusjon om sjangertilhørighet og åpner for å anse forfatterskapene som to motpoler i denne konteksten. Innledningen falt derfor ned på to primære problemformuleringer: På hvilken måte er Askildsens form så entydig novellistisk at tekstene i seg selv kan tilskrives definisjonsmakt for novellesjangeren? Og: Hvordan bidrar Ulvens selvbevisste forhold til sjanger til at det oppstår nye kunstneriske varianter av kortprosa, samtidig som det umuliggjør å lese forfatterskapet i henhold til etablerte sjangeretiketter? Lesningene har imidlertid vist at den potensielle polariseringen mellom forfatterskapene ikke blir total. Det finnes likheter, særlig tematiske. Se, for eksempel, på Borge og Hagerups omtale av Ulven i den norske samtiden: ”Blant nyere norske prosaforfattere melder ett navn seg som uomgjengelig: Kjell Askildsen, som Ulven har flere likhetstrekk med, ikke minst når det gjelder den empatisk-resignerte vurderingen av menneskets status” (1999:53). Et slikt menneskesyn er misantropisk, og tankegangen er treffende for Askildsens tekster. Beskrivelser av resignasjon overfor verden forekommer til stadighet hos protagonistene, som her i ”Oppløpet” fra *Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten*: ”En kan jo aldri vite om det kan komme til å skje noe som er verd å overvære, selv om det er lite sannsynlig, siste gang var for tre eller fire år siden” (Askildsen 2009c:78). Her tematiseres vurderingen som Borge og Hagerup omtaler, men å konkludere med at den er like fremtredende hos Ulven er problematisk. Det er til en viss grad en selvmotsigelse når Borge og Hagerup tar på seg rollen som fornyere av Ulven-resepsjonen, og tar avstand fra den ensidige beskrivelsen av det forgjengelige i forfatterskapet, samtidig som de konkluderer med det menneskesynet de gjør i sitatet over. En tekst som ”That’s entertainment” viser menneskesynet de tar til orde for, men den umiddelbare tematiske parallellen mellom forfatterskapene er likevel mulig å problematisere:

That’s entertainment: de verste var de med spiss hatt og en fotsid, hvit kappe, den lignet en stygg kjole, bestrødd med mangefarvede paljetter som gnistret under lyskasterne hver gang de rørte seg, sprellende, hikkende, uforutsigelig, de spredde skrekk og ødeleggelse, de brølte og

---

<sup>178</sup> Erik Bjerck Hagen drøfter dette inngående i kapittelet ”Verket” i *Hva er litteraturvitenskap* (2003).

smelte med pisker, knuste stoler mot hodene på hverandre. Verre enn det seriøse helvetet, hvor ondskaperen er planmessig og ektefølt, tenkte hun, ville slapp-stick-helvetet være, der torturen foregikk under latter og komiske hvin, ved klossethet og hensynsløse feiltagelser, klovnete vold, alt i en puddersky av kvelende moro, uten at aktørene engang la merke til hvordan du skalv av smerte og skrekk. Jeg ynder kjole med galla og prakt over seg, tenkte hun. (Ulven 2001:190)

Det er selvsagt ingen stor tro på menneskeheten en slik tekst representerer: Jeg-fortellerens klart ironiske oppsummering av gallaen viser isolert sett menneskeforakt. Dette kommer også frem i de sterkt negative beskrivelsene som ligger til grunn i den øvrige teksten. Likevel vil jeg hevde at dette ikke er et primært fokus hos Ulven. Det paradisiske elementet taler mot Borge og Hagerups påstand om et entydig tematisk fellesskap med Askildsen. Dobbeltheten i Ulvens prosa strider mot Askildsens eksistensfilosofi, som gjennomgående er negativ. Forfatterskapene er tematisk *beslektet*, men der den hverdagslige rammen hos Askildsen utgjør grunnlaget for en dystopisk eksistens, finnes det hos Ulven utopiske forestillinger. Avslutningssekvensen fra ”Et fordums senter” viser dette:

Hele kohorter av krykker og stokker plantet ved siden av hverandre i sanden på en strand, som om alle de elendige og forpinte hadde satt tegnet på (alfabet av krykker, signifying nothing?) sin jordiske ulykke fra seg, etter tur, og vasset ut i vannet, eller de hadde, for den saks skyld, gått på det, gått sin vei, blitt mindre og mindre mot kimmingen, før de forsvant for alltid, mens krykkenes skygger ble lengre og lengre og til slutt skumret inn i nattemørket, og du, som sto igjen i denne verden, på denne stranden, med dine plager, ikke lenger kunne se dem (ibid.:215).

Krykkene og stokkene representerer her enkle livsformer som setter ”sin jordiske ulykke fra seg”. Jeg tolker dette som en utopisk bevegelse, og disse gjenstandene blir motpoler til tekstens negative størrelse: ”du, som sto igjen i denne verden”. Denne symbolikken strider med Borge og Hagerups ”resignasjon”, og forestillingen om et paradisisk potensiale i tilværelsen er med på å skille forfatterskapenes tematiske grunnlag fra hverandre. Likevel er hovedargumentet for å se på forfatterskapene som motpoler i sjangerkontekst ikke tematisk anlagt, det ligger i stilistisk rendyrking kontra eksperimentering. Også her finnes det imidlertid grep som begge befatter seg med: Begge avgrensner egen litteratur for å øke betydningstettheten til enkeltordet i tekstene, og begge benytter seg av assosiasjonsrekker som gir tekstene sin særegne form. I tillegg har jeg påvist at både Askildsens og Ulvens sjangerform er en *særlig* skriftlig og litterær variant.

Gjennom analysene har to mulige misoppfatninger dukket opp: Leseren kan sitte igjen med et inntrykk av at Askildsens holdning er ”foreldet”, og at Ulvens bidrag *utelukkende* er å bryte ned og oppløse alle eksisterende normer. En slik negativ tolkning er ikke min intensjon

– snarere finnes det et pragmatisk moment ved forfatterens selvbevisste strategier. Dette fokuset gjør at jeg skiller meg noe fra mange av de andre stemmene i debatten rundt kortprosa. Skeis konklusjon i ”Litterær klassifikasjon, novelledefinisjoner og andre unyttigheter i litteraturvitenskapen: Noen betraktninger” tjener som eksempel: ”Genrekravet, forfatterens nyskapelser, litteraturens indre utvikling kan ikke alene forklare variantene, og klassifikasjonssystemene virker til syvende og sist tilslørende i sin angivelige nytte” (Skei 1978:330). En slik konklusjon tilbakeviser ”nyttens” ved å la primærlitteraturen utgjøre en sentral faktor i sjangerrelaterte diskusjoner<sup>179</sup>. At sjangerdefinisjoner ikke *alene* kan forklare de ulike variantene av litteratur er åpenbart, det jeg savner hos Skei er heller en diskusjon rundt hva lesninger av litteratur i sjangerorientert kontekst *kan* bidra med til forståelsen av kortprosa. Det er denne posisjonen jeg ønsker å innta med mine resultater.

Askildsen først: Å skrive ut fra en form for sjangermodell samsvarer ikke nødvendigvis med samtidens hang til eksperimenter og normoppløsning. Likevel er forfatterens holdning forankret i en litterær tradisjon. Denne forankringen gjør seg til kjenne gjennom en søken etter *hva* som er karakteristisk for novellen: Novellen er en skriftlig, litterær form, hvor det blant annet ikke finnes et eneste ord som er likegyldig<sup>180</sup>. En slik avgrensning av novellen kolliderer med Skeis standpunkt, når han konkluderer med at man nok er ”best tjent med å innrømme at det ikke fins noen ’novelle’, bare noveller; og så arbeide ut fra denne innsikt” (1978:330). Der Skei er klar på at det ikke er formålstjenlig å diskutere hvorvidt en novelle finnes, forholder Askildsen seg heller til en sterkt enhetlig novelletradisjon, og skriver deretter tekster som helt og holdent forholder seg til en slik tradisjon og definisjonen på en slik tekstsjanger. Til tross for at jeg støtter meg til Skeis holdning om at det hensiktsmessige er å behandle primærlitteraturen i henhold til vide sjangerfelt, på grunn av tekstenes divergens, vil jeg ikke på samme måte undergrave litterære forsøk som bidrar til å definere novellen. Askildsen representerer nettopp slike litterære forsøk, og samsvarer med Aarseths søken etter karakteristika. Askildsens tekster kan dermed til en viss grad tilskrives definisjonsmakt for novellesjangeren, og dette får frem nytteverdien ved en slik rendyrking av ett prosaformat.

Askildsens særegne kunstneriske form viser én av sidene ved prosaens muligheter. Det samme kan sies om Ulven, men i en annen form. Ulven frigjør seg fra etablerte prosanormer, og nye varianter av kortprosa oppstår. Dette er et kreativt aspekt som i utgangspunktet bygger

---

<sup>179</sup> Skeis tittel indikerer også dette, med bruken av det svært ladede ordet ”unyttigheter”.

<sup>180</sup> Definisjonen er basert på Askildsens tanker rundt novellen som har kommet frem i intervjuer, både i *Bokprogrammet* (2012) og under Litteratursymposiet i Odde (2011).

på en antipati mot konvensjoner. En av de mer lyriske tekstene fra *Fortæring*, ”Et speil”, viser dette: ”Et speil er en lammelse. Vann er bevegelig. Men jo mindre vannet bråker, jo mer er det egnet til speil, som om den speilende funksjon og stillheten forutsatte hverandre” (Ulven 2001:206). Å etablere en slik tekst som prosa kan virke paradoksalt med tanke på de klare lyriske elementene som finnes i den, gjentakelsene og symbolikken gir teksten et poetisk preg<sup>181</sup>. Dette viser Ulvens motstand mot normer, og han utfordrer her leserens oppfatning av skillelinjene mellom poesi og prosa. En tekst som ”På muren” forsterker inntrykket av at *Fortæring* beveger seg i ytterpunktet av kortprosafeltet: ”På muren ved siden av porten det vanlige maset: *Alle frukthandlere med Helvetius Vestalis i spisse støtter valget av M. Holconius Priscus som duovir*” (ibid.:205). Teksten er sitert i sin helhet, og prosa som står fjernere fra Askildsens novelle enn dette, kan vanskelig tenkes. En slik utforskning av kortprosaens ytterpunkter bidrar til mangfoldet som sjangerfeltet kjennetegnes av, og forklarer også nødvendigheten av et slikt begrep. At Ulvens tekster er fruktbare for å vise et slikt mangfold underbygger også det å lese prosaen hans individuelt<sup>182</sup>, et felt hvor denne oppgaven har skilt seg noe fra den øvrige resepsjonen.

---

<sup>181</sup> Det kan virke underlig at jeg vier plass til det poetiske ved forfatterskapet i konklusjonen, når jeg tidligere har hevdet at den øvrige resepsjonen er for posisjonert på dette punktet. Det jeg ønsker å få frem er imidlertid at etablering av slike tekster som prosa gjør kortprosabegrepet nødvendig. Når rammene for hvilke tekster som er å forstå som prosa utvides, må sjangerdebatten ta konsekvensen av det og på samme måte utvide sitt betydningsområde.

<sup>182</sup> I å lese prosaen individuelt ligger det at den kan behandles uavhengig av poesien.

## Kilder

### Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Arild, Lars og Haugan, Jørgen 1986. Novellen i teori og praksis: Asbjørn Aarseth og Maurits Hansen. *Edda* nr.4/1986. s. 343-365. Oslo: Universitetsforlaget.
- Askildsen, Kjell 2009a [1991]. *Et stort øde landskap*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Askildsen, Kjell 2009b [1996]. *Hundene i Tessaloniki*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Askildsen, Kjell 2009c [1983]. *Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Askildsen, Kjell 2009d [1982]. *Ingenting for ingenting*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Askildsen, Kjell 2009e [1966]. *Kulisser*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Askildsen, Kjell 2009f [1969]. *Omgivelser*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Askildsen, Kjell 2009g. *En plutselig frigjørende tanke – noveller 1954-1999*. Oslo: Forlaget Oktober<sup>183</sup>.
- Auklend, Morten 2011. *Den norske novellen 1800 – 2000*. Notater fra seminar ved Universitetet i Bergen 02.mai 2011.
- Baggesen, Søren 1965. *Den Blicherske novelle*. København: Gyldendal.
- Bakken, Jonas 2000. Thomas F – outsider i en novellistisk verden. *Norskraft* 99, s.7-19.
- Bakhtin, Mikhail 2000 [1979]. The problem of speech genres. I: David Duff (red.): *Modern genre theory*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Bal, Mieke 2009. *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bjerck Hagen, Erik 2003. *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Borge, Torunn og Hagerup, Henning 1999. *Skjelett og hjerte: En bok om Tor Ulven*. Oslo: Tiden.
- Borkenhagen, Marit 2003. Etterord. I: Hans Herbjørnsrud: *Samlede noveller*. s.709-715. Trondheim: Gyldendal.
- Bukdahl, Lars 2004. *Generationsmaskinen*. København: Borgen.
- Cavell, Stanley 1976. Must we mean what we say? I: Stanley Cavell: *Must we mean what we say?: A book of essays*, s.1-43. Cambridge: Cambridge University Press.

---

<sup>183</sup> Dette er ikke den samme boka som 1987-utgivelsen som vises til i brødteksten. Dette er en samling av fire noveller som ikke foreligger i noen av de andre bøkene i samlede verker-utgivelsen *Kjell Askildsens noveller og romaner* (2009), som kom ut i forbindelse med forfatterens 80-årsdag.

- Derrida, Jacques 1988 [1980]. Genrens lov. I: Knut Ove Eliassen, Jørgen L. Lorentzen og Arne Stav (red.): *Fransk åpning mot fornuften: En postmoderne antologi*, s. 125-147. Bergen: Ariadne forlag.
- Dines, Johansen, Jørgen 1970. *Novelle teori etter 1945*. København: Munksgaard.
- Fidjestøl, Bjarne m.fl. 1996. *Norsk litteratur i tusen år*. Oslo: Landslaget for norskundervisning.
- Fløgstad, Kjartan 1974 [1972]. *Fangliner*. Trondheim: Pax forlag.
- Forser, Tomas 1999. Man skulle kunna förutse det. I: *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30.september 1999*, s.105-115. Oslo: Forlaget Oktober.
- Friedman, Norman 1976 [1958]. What makes a short story short? I: Charles E. May (red.): *Short story theories*, s. 131-146. Athens: Ohio University Press.
- Friedman, Norman 1989. Recent short story theories: Problems in definition. I: Susan Lohafer og Jo Ellyn Clarey (red.): *Short story theory at a crossroads*, s. 13-31. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Gimnes, Steinar og Hareide, Jorunn 1997. Innledning. I: Steinar Gimnes og Jorunn Hareide: *Norske tekster – Prosa etter 1900*. Oslo: Cappelen.
- Grøndahl, Jens Christian 1999. Less is more. I: *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30.september 1999*, s. 117-124. Oslo: Forlaget Oktober.
- Grøtta, Marit 2003. Stein, saks og papir: Tor Ulvens kortprosa. I: Ole Karlsen (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor: Om Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Unipub forlag.
- Grøtta, Marit 2009. *Litterære bagateller: Introduksjon til litteraturens korttekster*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Hagerup, Henning 1993. ”Dette mørket er det det gjelder”: Om lys, mørke og utopiske anslag hos Tor Ulven. *Vagant*, nr.4/1993, s.67-68.
- Hagerup, Henning 1995. Ved Tor Ulvens død. *Klassekampen*, 27/05-1995. Også trykt opp i: Gro Byrkjeland (red.) 2004: *Tor Ulven: Forfatterhefte*. Oslo: Biblioteksentralen.
- Hartmann, Lone 2007. *Sproglige stilleben: En læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Heitmann, Rolf 2000. Novellegenrens rolle i Tor Ulvens forfatterskap. *Standart*, nr.3/2000, s.21-22.
- Henriksen, Levi og Mjåseth, Christer 2003. Til kamp for novellesjangeren. *Morgenbladet*, 22/08-2003.
- Herbjørnsrud, Hans 2003. *Samlede noveller*. Trondheim: Gyldendal.



- Holtet Larsen, Terje 2005. Forord. I: Kjell Askildsen: *Alt som før*, s. 7-17. Oslo: Forlaget Oktober
- Humpál, Martin 2003. Rasjonalitet og irrasjonalitet i Kjell Askildsens ”Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten” og ”Johannes’ oppmuntrende begravelse”. *Norsk litterær årbok*, 2003, s. 228-240. Oslo: Samlaget.
- Ipsen, Max 2008. Norske inspirationer i dansk kortprosa. *Passage*, vol. 59.
- Jacobsen, Roy 1999. Symboler? I: *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30.september 1999*, s. 17-29. Oslo: Forlaget Oktober.
- Janss, Christian og Refsum, Christian 2003. *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kafka, Franz 1992 [1925]. *Prosessens*. Oslo: Gyldendal.
- Kampevold Larsen, Janike 1995. Tor Ulvens umoderne univers. *Bergens Tidende*, 16/08-1995. Også trykt opp i: Gro Byrkjeland (red.) 2004: *Tor Ulven: Forfatterhefte*. Oslo: Biblioteksentralen.
- Kampevold Larsen, Janike 2000. Paradisisk materialitet. *Standart*, nr.3/2000, s. 28-30.
- Kampevold Larsen, Janike 2001. Etterord. I: Tor Ulven: *Prosa i samling*, s. 467-488. Oslo: Gyldendal
- Kampevold Larsen, Janike 2007. *Materielle variasjoner: Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*. Doktorgradsavhandling i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Kampevold Larsen, Janike 2008. *Å være vann i vannet: Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*. Trondheim: Gyldendal.
- Karlsen, Ole (red.) 2003. *Steinens hvorfor er ditt hvorfor: Om Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Unipub forlag.
- Lohafer, Susan 1983. *Coming to terms with the short story*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Lohafer, Susan og Clarey, Jo Ellyn (red.) 1989. *Short story theory at a crossroads*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Lothe, Jakob 2004. Short fiction as Enstrangement: From Franz Kafka to Tarjei Vesaas and Kjell Askildsen. I: Mats Jansson, Jakob Lothe og Hannu Riikonen (red.): *European and nordic modernisms*. Norwich: Norvik Press.
- Lothe, Jakob, Skei, Hans H. og Winther, Per (red.) 2004. *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Columbia, South Carolina: South Carolina University Press.

- Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lothe, Jakob, Skei, Hans H. og Winther, Per (red.) 2008. *Less Is More: Short Fiction Theory and Analysis*. Oslo: Novus Press.
- Loxley, James 2007 . *Performativity*. New York: Routledge.
- Lund, Marie 1997. *Novellen – struktur, historie og analyse*. København: Centrum.
- Lyngstad, Sverre 1994. Introduction. I: Kjell Askildsen: *A sudden liberating thought*, s.7-17. Norwich: Norvik Press
- Lønn, Øystein 2003. *Samlede noveller*. Trondheim: Gyldendal.
- Mandt, Geir Henning 2002. *Like omgivelser – ulike kulisser?: Et forsøk på å trekke opp grenser mellom roman- og novellesjangeren*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- May, Charles E. (red.) 1976. *Short story theories*. Athens: Ohio University Press.
- May, Charles E. (red.) 1994a. *The new short story theories*. Athens: Ohio University Press.
- May, Charles E. 1994b. The nature of Knowledge in Short Fiction. I: Charles E. May (red.): *The new short story theories*, s.131-143. Athens: Ohio University Press
- May, Charles E. 1995. *The short story: The reality of artifice*. New York: Twayne Publishers.
- Melle, Anita 1994. *Form og sosiale relasjoner i fem tekster av Kjell Askildsen*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- Mørkved, Kari Margrethe 1999. *Hundene i Tessaloniki – novellesyklus som postmoderne folkevise*. I: *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30.september 1999*, s.147-155. Oslo: Forlaget Oktober.
- Mørkved, Kari Margrethe 1999. *Intens stillstand: En tilnærming til Kjell Askildsens novelleformspråk i Hundene i Tessaloniki*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitetet.
- O'Connor Frank 1963. *The lonely voice: A study of the short story*. Cleveland and New York: The World Publishing Company.
- O'Connor, Frank 1976. The lonely voice. I: Charles E. May (red.): *Short story theories*, s. 83-93. Athens: Ohio University Press
- O'Faolain, Sean 1964. *The short story*. New York: The Devin-Adair Company.

- Oberholzer, Otto 1983. Kortprosa som litterär genre i historiskt och poetologiskt perspektiv. I: *Kortprosa i Norden: Fra H.C. Andersens eventyr til den moderne novelle*. Odense: Odense Universitetsforlag.<sup>184</sup>
- Olsen, Morten Harry 1989a. ”Det er vanskelig å få det til”. I: *Tråder: Artikler og essays*, s.41-54. Oslo: Forlaget Oktober.
- Olsen, Morten Harry 1989b. Fraværets estetikk. I: *Tråder: Artikler og essays*, s.35-40. Oslo: Forlaget Oktober.
- Olsen, Morten Harry 1989c. Kjell Askildsen og tidsånden. I: *Tråder: Artikler og essays*, s.25-34. Oslo: Forlaget Oktober.
- Olsen, Morten Harry 1994: Alt forandrer seg, alt forblir som før. I: Kjell Askildsen: *Alt som før: Kjell Askildsen i utvalg*, s.207-214. Oslo: Forlaget Oktober.
- Olsen, Morten Harry og Gjeitanger, Anne (red.) 1999. *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30.september 1999*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Rottem, Øystein 1995. *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen – bind 1: Fra Brekke til Mehren*. Oslo: Cappelen.
- Rottem, Øystein 1997. *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen – bind 2: Inn i medietidsalderen 1965-1980*. Oslo: Cappelen.
- Rottem, Øystein 1998. *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen – bind 3: Vår egen tid 1980-1998*. Oslo: Cappelen.
- Schopenhauer, Arthur 1988 [1818]. *Verden som vilje og forestilling*. Oslo: Solum forlag.
- Skei, Hans H. 1978. Litterær klassifikasjon, novelledefinisjoner og andre unyttigheter i litteraturvitenskapen: Noen betraktninger. *Edda* nr. 6/1978, s. 325-331. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skyum-Nielsen, Erik 1991. Tavshed og tale i Kjell Askildsens prosa. I: Hans H. Skei og Einar Vannebo (red.): *Norsk litterær årbok 1991*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Skyum-Nielsen, Erik 1999: Overbærende ironi: En retorisk figur i Hundene i Tessaloniki. I: Morten Harry Olsen og Anne Gjeitanger (red.): *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999*, s.125-131. Oslo: Forlaget Oktober.
- Skårderud, Finn 2003. Den store sårbarheten. I: Øystein Lønn: *Samlede noveller*, s.401-407. Trondheim: Gyldendal.

---

<sup>184</sup> Det står ikke oppført noen redaktør for artikkelsamlingen, men det kan antas at det er Mogens Brøndsted, da han har skrevet forordet.

- Solstad Dag 2000 [1967]. Tingene og verden. I: Dag Solstad: *Artikler om litteratur 1966-1981*, s.42-54. Oslo: Forlaget Oktober<sup>185</sup>.
- Stegane, Idar 2003. ”Gull, vinter”. Eit leseforsøk. I: Ole Karlsen (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor: Om Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Unipub forlag.
- Stevenson, Lionel 1972. The Short Story in Embryo. *English Literature in Transition* nr.15/1972, s. 261-268.
- Svarstad, Randi 1997. *Åpent landskap: Formspråket i Kjell Askildsens Et stort øde landskap*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- Sæterbakken, Stig 2012 [2009]. Ja. Nei. Ja. I: Stig Sæterbakken: *Der jeg tenker er det alltid mørkt*, s.13-25. Oslo: Flamme forlag.
- Sæterbakken, Stig 2012. Afterword. I: Tor Ulven: *Replacement*, s.145-158. Champaign: Dalkey Archive Press.
- Tjønneland, Eivind 1993. Jacques Derrida. I: Trond Berg Eriksen (red.): *Vestens tenkere bind III: Fra Freud til Baudrillard*, s. 452-466. Oslo: Aschehoug.
- Toftgaard, Anders 2005. *Novellegenrens fødsel: Fra Il Novellino til Decameron*. København: Museum Tusulanums forlag.
- Tønnessen, Thomas 1998. *Mellom håp og desillusjon: En eksistensialistisk analyse av Kjell Askildsens nyere noveller*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- Ulven, Tor 1996. *Etterlatte dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Ulven, Tor 1997 [1988]. En form for ubehag. I: Tor Ulven: *Essays*, s.25-39. Oslo: Gyldendal<sup>186</sup>.
- Ulven, Tor 2000. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Ulven, Tor 2001. *Prosa i samling*. Oslo: Gyldendal.
- Ulven, Tor 2012. *Replacement*. Champaign: Dalkey Archive Press.
- Vagant*, nr.4/1993.
- van der Hagen, Alf 1993. Solskinshistorier?: De stygge historiene kan være veldig pene når det kommer til stykket. I: Alf van der Hagen (red.): *Dialoger*, s.9-32. Oslo: Forlaget Oktober
- van der Hagen, Alf 1996. Motgift. I: Alf van der hagen (red.): *Dialoger II*, s. 238-287. Oslo: Forlaget Oktober
- Vassenden, Eirik 2004. *Den store overflaten: Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: N.W. Damm & Søn AS.

---

<sup>185</sup> Artikkelen er opprinnelig trykt i tidsskriftet *Profil* (nr.2/67).

<sup>186</sup> Essayet er opprinnelig trykt i *Vinduet* (nr.3/1988).

Vinduet, nr.3/2008.

Våga, Anne Britt 2007. *Antydningens mester i den korte prosa?: En resepsjonsanalyse av hvordan tekstene til Kjell Askildsen blir lest og vurdert blant anmeldere og i akademia*. Masteroppgave i lesevitenskap, Universitetet i Stavanger.

Aarseth, Asbjørn 1979. *Episke strukturer: Innføring i anvendt fortellingsteori*. Oslo: Universitetsforlaget.

Aarseth, Asbjørn 1986. Kommentar og kritikk: Novellebegrepet til debatt. *Edda* nr.4/1986, s. 367-369. Oslo: Universitetsforlaget.

### **Masteroppgaver<sup>187</sup>**

Asser, Elisabeth Austad 2000. *Fra det unevnelige til det nevnerverdige: Et møte mellom to tekster av Kjell Askildsen og Martin Heideggers tenkning*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Borøy, Karin Kathrine 2003. *Alt som før?: Fremstilling av samliv og parforhold i seks noveller av Kjell Askildsen*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.

Brøndbo, Frode Alexander 2000. *"Jeg ville være alt det der": Om dødserfaring hos Tor Ulven, Michael Strunge og Gunvor Hofmo*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.

Byrkjeland, Gro 1994. *Den problematiske poesien: Mening og ikke-mening i Inger Elisabeth Hansens og Tor Ulvens lyriske diktning*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

Børressen, Pål Fredrik Englund 2002. *Forandringes fravær: En studie i Kjell Askildsens Hundene i Tessaloniki*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.

Daasvatn, Anne-Marie 1993. *Fra fordømmelse til det litterære toppsjikt: Forfatteren Kjell Askildsen sett på bakgrunn av sørlandspietisme og sørlandsmoral*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Bergen.

Fredly, Synnøve Ingvild 2001. *Det vesentlige i det trivielle: En lesning av tre noveller av Kjell Askildsen*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

---

<sup>187</sup> Liste over de masteroppgavene jeg nevner i resepsjonskapitlene, men som jeg ikke benytter direkte utover det.

- Kleven, Trine 2001. *Minimalisme på norsk: Analyse av tre noveller: Øystein Lønns "Thranes metode", Dag Solstads "Novelle" og Kjell Askildsens "Ingenting for ingenting"*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Tromsø.
- Kosberg, Kristin 2006. *Overflatens stilistikk: Tor Ulvens "Gull, vinter" og "Gleden ved landskapet"*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Kosović, Radoš 2010. *Ordet i villmarken: Retorikk og natur hos Jon Fosse, Tor Ulven og J.S Welhaven*. Masteroppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Agder.
- Kristensen, Stian 2003. *En kollektiv ensomhet: En lesning av Tor Ulvens forfatterskap*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Lindgård, Ragnhild Elisabeth 2004. *Kulissemotivet i "Sensommer", "Møte" og "Et spann av tid" i Kjell Askildsens Kulisser (1966)*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Tromsø.
- Lindset, Hilde 2005. *Stillhet i litteratur – stillhet i film: En undersøkelse av to adaptasjoner av Kjell Askildsens novelle "Carl Lange"*. Masteroppgave i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- Moltubakk, Jørgen Dalmo 2010. *Kjell Askildsen og kristendommen: En tematisk lesning av utvalgte tekster i Kjell Askildsens forfatterskap med utgangspunkt i lignelsen om den barmhjertige samaritan*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Neple, Anemari 2006. *Anskuelsens akvarium: Erkjennelsesproblematikk og grenseerkjennelse i Tor Ulvens sene prosa, med vekt på fire historier fra Vente og ikke se*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.
- Næss, Jan 1993. *Solipsistiske samtaler?: Ei pragmatisk tilnærming til Kjell Askildsen: Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo.
- Oppedal, Torbjørn 2007. *Stemmen uten ansikt: En virkemiddelsanalyse av lydbåndet i Samuel Becketts Krapp's last tape og Tor Ulvens Gravgaver*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Oterholm, Knut 1998. *Mot tommere sider: En reflekterende nærlesning av et utvalg dikt fra Tor Ulvens diktsamling "Det tålmodige"*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Rusten, Solveig Kristine Moen 2007. *Forkledd, gjenkjent og avslørt: En diskusjon av sammenhenger mellom tolkning og litterær kompetanse i lesningen av Kjell Askildsens*

novelle "En plutselig frigjørende tanke". Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Røed, Kjetil 2000. *Søppelsolens ansikter: Lesninger i Tor Ulvens "Søppelsolen"*.

Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Stenmark, Asbjørn 1999. *Mørkets øyeblikk: En lesning av Tor Ulvens roman Avløsning*.

Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

Aasen, David Allan 2005. *Det är till tystnaden du skall lyssna: Ei lesing av Tor Ulvens Stein og speil*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

### **Avisanmeldelser**

Bang, Per. 1991. Kald vind over øde landskap. *Dagens Næringsliv*, morgenutgaven 04/09-1991, s.21. Også tilgjengelig fra Atekst: <https://web.retriever-info.com/services/archive.html>

Bjørnstad, Ketil. 1991. Aggressiv sårbarhet. *Aftenposten*, morgenutgaven 13/09-1991, s.35. Også tilgjengelig fra Atekst: <https://web.retriever-info.com/services/archive.html>

Godø, Mikael. 1996 Et trangt øde landskap. *Morgenbladet*, 13/12-1996.

Hjemås, Rune F. 2011. Om man ser nærmere etter. *Klassekampen*, 13/05-2011, s.12-13. Også tilgjengelig fra Atekst: <https://web.retriever-info.com/services/archive.html>

Horgar, Fartein 2001. Smerte og tomhet. *Adresseavisen*, morgenutgaven 07/05-2001, s.29. Også tilgjengelig fra Atekst: <https://web.retriever-info.com/services/archive.html>

Lange-Nielsen, Sissel 1983. Askildsens små historier. *Aftenposten*, 21/10-1983, s.39. Også tilgjengelig fra Atekst: <https://web.retriever-info.com/services/archive.html>

Rottem, Øystein 1991. Kjell Askildsen: Et stort øde landskap. *Bokbladet*, nr.9/1991, s.4-9.

Rottem, Øystein 1996. Raffinert, polert, uten sprekker. *Dagbladet* 15/11-1996, s.5. Også tilgjengelig fra Atekst: <https://web.retriever-info.com/services/archive.html>

Talén, Tinic 1991. Kunstverk uten gleder. *VG*, 16/10-1991, s.43. Også tilgjengelig fra Atekst: <https://web.retriever-info.com/services/archive.html>

van der Hagen, Alf 1991. Smertens lakoniske sanger. *Dagbladet*, 14/11-1991. Også trykt opp i: Gro Byrkjeland (red.) 2004: *Tor Ulven: Forfatterhefte*. Oslo: Biblioteksentralen.

Wulfsberg, Marius 1996. Sitt kjære, fortell. *Klassekampen*, 3/11-1996. Også trykt opp i: Gro Byrkjeland (red.) 2004: *Tor Ulven: Forfatterhefte*. Oslo: Biblioteksentralen.

Økland, Ingunn 1996. Sublimt om samlivets spilleregler. *Aftenposten*, morgenutgaven 16/11-1996, s.10. Også tilgjengelig fra Atekst: <https://web.retriever-info.com/services/archive.html>

### **Internettartikler og andre kilder**

Andersen, Per Thomas 2006. Derfor er Kjell Askildsen nummer én. *Dagbladet*, lastet ned fra: <http://www.dagbladet.no/kultur/2006/08/16/474104.html>.

Austin, J.L. 2000 [1962]. How to do things with words. I: J.L. Austin: *The works of J.L. Austin. Electronic edition*. Lastet ned fra: <http://www.library.nlx.com/xtf/view;jsessionid=F9EBBD13989124CF61FA5E7A3BD4B98B?docId=austin/austin.01.xml;chunk.id=div.austin.words.8;toc.depth=1;toc.id=div.austin.words.7;brand=default;query=>

Benneche, Ninja og Vik, Siss 2012. Gud ser ikke alt! Spesialsending om Kjell Askildsen i *Bokprogrammet* 24/04-2012.

Bjørnersen, Martin 2013. Tor Ulvens Årvoll. *Morgenbladet*. Lastet ned fra: [http://morgenbladet.no/boker/2013/tor\\_ulvens\\_arvoll#.URy7F6UsqjJ](http://morgenbladet.no/boker/2013/tor_ulvens_arvoll#.URy7F6UsqjJ)

Lindholm, Audun 2012. Forsinket forståelse. *Morgenbladet*. Lastet ned fra: [http://morgenbladet.no/boker/2012/forsinket\\_forstaelse#.URy6C6UsqjJ](http://morgenbladet.no/boker/2012/forsinket_forstaelse#.URy6C6UsqjJ)

Nydal, Ane 2012. Fininnstilte lekkasjer. *Morgenbladet*. Lastet ned fra: [http://morgenbladet.no/boker/2012/fininnstilte\\_lekkasjer#.URkaAaUsqjJ](http://morgenbladet.no/boker/2012/fininnstilte_lekkasjer#.URkaAaUsqjJ)



## Sammendrag

Avhandlingen undersøker sjangerfeltet *kortprosa* i lys av Kjell Askildsens ”Johannes oppmuntrende begravelse”, hentet fra samlingen *Et stort øde landskap* (1991), og Tor Ulvens *Fortæring* (1991). Valget av primærlitteratur er gjort ut fra at tekstene i sjangerkontekst er å anse som diametrale motsetninger: Askildsens tekst er, i henhold til omfang og narratologi, en *novelle* i klassisk forstand. *Fortæring* eksperimenterer med sjangerformen i langt større grad: Dette er en samling svært korte tekster, av typen oppgaven definerer som *prosastykker*. Å ta utgangspunkt i et strukturelt så heterogent tekstkorpus, synliggjør grunnlaget for å diskutere et sjangerfelt – fremfor å drøfte mer konkrete undersjanger. Litteraturen utvikler seg i retning av å sprengre grenser for hva man definerer innenfor en gitt sjanger, noe som gjør diskusjoner rundt ”vide” sjangerfelt mer hensiktsmessige. Dette er en oppfatning som samsvarer med en retningsendring sjangerdebatten har tatt de siste tiårene: Man ser i økende grad at sjangerteoretikerne tar avskjed med diskusjoner tilknyttet distinksjoner og gradforskjeller mellom spesifikke sjangre som *novelle*, *fortelling*, *historie* etc., til fordel for å drøfte større perspektiver. Oppgaven vil i hovedsak problematisere bidrag fra to teoretiske grupperinger, som begge er med i denne retningsendringen. Disse, her representert ved henholdsvis Susan Lohafer og Hans H. Skei, behandler et bredt spekter undersjanger av *kortprosa* og viser med det grunnlaget for et slikt utvidet perspektiv. Selve lesningene tar for seg en rekke sjangertekniske grep i primærtekstene, som jeg hevder har det til felles at de skaper forfatterens særegne sjangerform. Metodisk lanserer jeg først en rekke nedslagsfelt i sjangerdebatten, før jeg belyser de sjangertekniske grepene i primærlitteraturen med støtte i denne diskusjonen. Korrelasjonen mellom sjangerdebatten og lesningene ligger til grunn for oppgavens funn: Tekstene bidrar til forståelsen av kortprosa på vidt forskjellige måter – Askildsens tekst er en nærmest ”entydig” *novelle*, og kan således til en viss grad tilskrives definisjonsmakt i *novelle*kontekst. Ulvens tekster bryter ned eksisterende normer, og bidrar dermed til å skape nye former for kortprosakunst. Mine forfatterskap belyser, gjennom et sjangerkontekstuellet motsetningsforhold, kortprosaens bredde.

## Abstract

This thesis examines the genre field *short fiction*, by analysing Kjell Askildsen's "Johannes' oppmuntrende begravelse" [John's encouraging funeral], from the short story collection *Et stort øde landskap* [A great deserted landscape] (1991), and Tor Ulven's *Fortæring* [Consumption] (1991). The primary literature has been chosen due to the fact that the texts, in a genre context, are regarded as diametrical opposites: Askildsen's text is, according to size and also narrative factors, a *short story* in the classic sense. *Fortæring* is much more experimental within the genre field; this is a collection of very short texts, which the thesis later will refer to as *prose pieces*. By starting with a structurally heterogeneous text corpus, the possibility of discussing a genre field is demonstrated, rather than focusing on more specific sub-genres. The development of literature is pushing the limits in regards to what is to be considered within a given genre, which in turn makes debates regarding a genre field more appropriate. This view corresponds with the change of direction the debate has taken in recent decades; discussions related to distinctive differences between specific genres such as *short story*, *novella* etc. is no longer the primary topic in genre theory. Henceforth, I will mainly discuss the contributions of two groups of short fiction theorists, both of which are included in this change of direction. These, represented here by Susan Lohafer and Hans H. Skei, examines a wide spectre of short fiction sub-genres and acknowledges this extended perspective. Moreover, the thesis will discuss a variety of technical aspects in the texts, aspects, which I argue, have in common that they create the authors' distinctive genre form. The texts contribute to the understanding of *short fiction* in very different ways: Askildsen's text by being a potentially "defined" *short story*, and thus may provide empirical evidence to *short story* definitions. On the other hand, Ulven contributes by disapproving of existing norms and by creating new art forms of *short fiction*. Methodically, I will first discuss a range of different aspects in the genre debate, before the primary literature will be discussed in relation to the aspects. The correlation between the debates and the texts is the foundation on which the conclusion of the thesis is built: Reading literature in a genre context can be used to provide new perspectives to the discussion centred around the concept of *short fiction*, as the authors' diametrical genre strategies shows the width of the genre field.