

# Ut av akvariet

En sjangermessig analyse av *Kvinneakvariet* (1972)

av Bjørg Vik

Hedvig Odland



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap

Institutt for lingvistik og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2017



Hedvig Odland

## Ut av akvariet

En sjangermessig analyse av *Kvinneakvariet* (1972)  
av Bjørg Vik

Masteroppgave i nordisk litteratur  
Institutt for lingvistik og nordiske studier  
Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Copyright Hedvig Odland

2017

”Ut av akvariet” En sjangermessig analyse av *Kvinneakvariet* (1972) av Bjørg Vik

Hedvig Odland

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Alfa Trykk

# Sammen drag

Denne oppgaven er i hovedsak en sjangermessig diskusjon av novellesamlingen *Kvinneakvariet* (1972) av Bjørg Vik. Utgangspunktet for oppgaven er et utsagn av Irene Engelstad om at verket ”nesten kan sees som en kvinnelig utviklingsroman”. Ønsket om å utforske denne påstanden har iverksatt en gjennomgang av novellesjangeren, novellekretsen og romansjangeren, samt deres respektive undersjangre. Oppgavens utseende og organisering svarer til inndelingene i de tre sjangrene. I novellekapittelet har hovedtyngden ligget på teorier av Charles E. May, Allan Pasco og Mary Louise Pratt, samt Jørgen Dines Johansens og Morten Auklends presentasjoner av den moderne short storyen. I kapittelet om novellekretsen har jeg redegjort for teorier av Forrest Ingram, Rolf Lundén og Robert M. Luscher. Sistnevntes teori om *the short story sequence* har vist seg å være mest overførbar til Viks verk. I romankapittelet har jeg sett *Kvinneakvariet* i lys av særlig dannelsesromanen, som har vist seg å være et problematisk begrep blant annet på grunn av de mange hovedpersonene. I teorien om kollektivromanen har jeg anvendt Finn Klysner, men hans forutsetninger for romantypen utelukker *Kvinneakvariet*. Den endelige konklusjonen er at *Kvinneakvariet* utviser en hybriditet, og at den er en short story sequence.

# Forord

Først og fremst vil jeg gjerne takke min dyktige veileder, Gitte Mose, for inspirerende og solid veiledning. Takk for gode innspill og for at du har hjulpet meg med å holde motet oppe! Det har vært fint å ha noen å diskutere med.

Takk til mamma, pappa og Karen Mathea for oppmuntring og motivasjon.

Takk til alle mine venner for hyggelige avbrekk og positivitet.

Hedvig Odland

Oslo, november 2017

# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning</b> .....	<b>1</b>
1.1	Forfatterskapet .....	1
1.2	Motivasjon for prosjektet .....	2
1.3	Problemstilling.....	4
1.4	Forskning og publikasjoner .....	4
1.5	Teori.....	5
1.5.1	Novellesjangeren.....	5
1.5.2	Novellekretsen .....	7
1.5.3	Romansjangeren.....	8
1.6	Disposisjon.....	8
<b>2</b>	<b>Novellesjangeren</b> .....	<b>10</b>
2.1	Definisjon .....	10
2.1.1	Historie.....	12
2.2	Kategoriseringer.....	13
2.2.1	Det formelle.....	13
2.2.2	Det tematiske .....	15
2.2.3	Utvikling fra den klassiske novelle til short story og Kurzgeschichte .....	17
	<b>Novelleteori og <i>Kvinneakvariet</i></b> .....	<b>19</b>
2.2.4	"På bussen er det fint" .....	19
2.2.5	"Liv" .....	24
2.2.6	"Hilsen fra sørgepilens land" .....	29
2.3	Oppsummering.....	37
<b>3</b>	<b>Novellekretsen</b> .....	<b>38</b>
3.1.1	Historie.....	38
3.2	Teorier.....	39
3.2.1	Short story cycle .....	39
3.2.2	Short story sequence .....	41
3.2.3	Short story composite.....	43
3.2.4	Oppsummering.....	46
3.3	<b>Hybriditet i <i>Kvinneakvariet</i></b> .....	<b>47</b>
3.3.1	Tema, språklige bilder og motiver.....	47
3.3.2	Kvinnemytologisering.....	48
3.3.3	Personer .....	50
3.3.4	Tid.....	51
3.3.5	Cycle, sequence, cluster eller novella? .....	52
3.4	<b>Sekvensen</b> .....	<b>53</b>
3.4.1	Technical devices .....	54
3.4.2	Structural patterns .....	55
3.5	<b>Grad av enhet: Fra novellesamling til roman</b> .....	<b>56</b>
<b>4</b>	<b>Romansjangeren</b> .....	<b>58</b>
4.1.1	Etymologi og historie .....	58
4.1.2	Definisjon.....	59
4.2	<b>Den realistiske romanen</b> .....	<b>60</b>
4.2.1	Lukács og realismebegrepet.....	61
4.3	<b>Dannelsesromanen</b> .....	<b>63</b>

4.3.1	Definisjon.....	63
<b>4.4</b>	<b>Kvinneakvaret og romanen .....</b>	<b>65</b>
4.4.1	Romanens sjangertrekk .....	65
4.4.2	Realisme.....	66
4.4.3	Lukács: Romanens relevans i verden .....	67
<b>4.5</b>	<b>Dannelsesromanen .....</b>	<b>68</b>
4.5.1	Tredelt struktur: Hjemme – hjemløs – hjem .....	68
4.5.2	Forhold mellom forteller og hovedperson.....	70
4.5.3	Dannelse.....	70
4.5.4	1970-tallets utviklingsroman .....	72
<b>4.6</b>	<b>Hva "stemmer" ikke? .....</b>	<b>74</b>
4.6.1	Antall protagonister.....	75
4.6.2	Kollektivroman? .....	76
4.6.3	Avstand mellom fortellingene .....	78
4.6.4	Verket i lys av forfatterskapet.....	79
<b>4.7</b>	<b>Oppsummering.....</b>	<b>80</b>
<b>5</b>	<b>Konklusjon.....</b>	<b>81</b>
	<b>Litteraturliste .....</b>	<b>83</b>
	<b>Vedlegg / Appendiks .....</b>	<b>87</b>



# 1 Innledning

”I et kjønns historisk perspektiv står 1970-årene fram som et tydelig vannskille i etterkrigstiden [...] 1970-årene og første halvdel av 1980-årene ble en tid preget av oppbrudd og forandring” (Blom 2005: 336). Syttiårene forbindes med kvinnefrigjøring og oppblomstringen av politiske grupperinger som Nyfeministene, Kvinnefronten, Brød og Roser og Lesbisk bevegelse. Helt grunnleggende var bevisstgjøringen om undertrykkingens funksjon og at kvinnene ble klar over sin egen situasjon (2005: 369). Kjønnsrollene gikk gjennom en endring. Det ble stilt nye krav til mannen i hjemmet om økt deltakelse i barneoppdragelsen og hjemmets huslige sysler. Bruddet oppstod som et resultat av forberedelser i tiårene før. På 1950- og 60-tallet kjempet kvinneorganisasjoner for likelønn, samskatt og fri abort (2005: 366). Derfor oppfattet mange kampen for likestilling som utkjempet på 1970-tallet, og at kvinnens frigjøring nå stod for tur (2005: 369).

I denne konteksten gjorde forfatteren Bjørg Vik seg bemerket. Sammen med fem andre kvinner startet hun opp det feministiske tidsskriftet *Sirene*, som hadde sitt første opplag i 1973. Vik har blitt stående som en av de mest markante forfatterne i kvinnebevegelsen på 1970-tallet.

## 1.1 Forfatterskapet

Viks forfatterskap rommer novellesamlinger, romaner, skuespill og hørespill. Det er imidlertid førstnevnte som må sies å være hennes hovedsjanger, og hun kan uten overdrivelse regnes som en av landets fremste novellister. Det har blitt trukket linjer i forfatterskapet til både Cora Sandel (f.eks. Garton 1993: 190) og Torborg Nedraas (Øverland 1990: 112). Vik debuterte i 1963 med novellesamlingen *Søndag ettermiddag*. I løpet av få år ga hun også ut ytterligere to, *Nødrop fra en myk sofa* (1966) og *Det grådige hjerte* (1968). I disse tekstene skildrer hun middelklassens ekteskap og problemene som oppstår. Det ”nye” og sjokkerende ved forfatteren var den åpne skildringen av seksualiteten. Enkelte oppfattet henne som ”mykporno”-forfatter, grunnet de rå og ærlige beskrivelsene av kvinners erotiske lyster og behov (f.eks. Øverland 1990: 110). I ekteskapene skildres utroskap og en åpen seksualitet, og den representerer ofte en form for frigjøring hos kvinnene. Øverland skriver at nettopp seksualiteten danner en tematisk linje i forfatterskapet, men at det med tiden følger en innsikt

om at denne frigjortheten også kan være en illusjon. Seksualiteten bærer med seg skyggesider, som maktbruk, graviditeter og en fortsettelse av de tradisjonelle kjønnsrollene.

Sentralt i forfatterskapet til Vik finner en skildringer av den kvinnelige erfaringsverden. Det dreier seg om drømmer og illusjoner som slår sprekker, lek i portrom og bakgårder og tilbakeskuende innsikt som middelaldrende kvinne. Det virker som om barndommen spiller en stor rolle for forfatteren. Mange av novellene handler om kjønnsrollemønsteret og ufriheten det representerer. Det dreier seg også om makten de voksne utøver på de små, både rent kroppslig og i form av moralsk rettleiding. Denne kritikken rammer både kvinner og menn. Mødrene fører en streng justis om ”egnede” lekekamerater, innetider og hvilket levesett som er mest ønskelig. Fedrene kan på sin side utvise vold. Men kvinnenens hender kan også slå, som i novellen ”Liv”.

Utover i forfatterskapet ser tematikken ut til å ekspandere. Persongalleriet utvides, kvinnene blir eldre og fortelleren ser på kjønnsrelasjonene med et mildere blikk (Øverland 1990: 208). Fortsatt ser en glimt av tidligere temaer, som kritikken av det overfladiske og kommersielle. Et eksempel er ”En brukket negl”, der hovedpersonen er egosentrisk og svært opptatt av sitt eget ytre. Teksten inngår i *Forholdene tatt i betraktning*, som er Viks siste novellesamling.

## 1.2 Motivasjon for prosjektet

Interessen for Bjørg Vik og hennes forfatterskap kom som et resultat av et sjangerstudium ved UiO. Et av verkene på pensum var novellesamlingen *Kvinneakvariet* (1972). Verket består av ni noveller, som igjen er delt opp i tre seksjoner. Den første omhandler barndom og pubertet, mens den midtre seksjonen fremstiller livet som ung kvinne og husmor. Den siste delen skildrer den ”nye” kvinnerollen som er i ferd med å skapes.

Et utsagn av litteraturforskeren Irene Engelstad i artikkelen ”Den vanskelige friheten. Et tema i Bjørg Viks forfatterskap” (1976) gjorde at problemstillingen tok form. Artikkelen ble publisert i *Norsk Litterær Årbok*. Engelstads premiss er å demonstrere hvordan friheten utgjør et gjennomgående tema i Viks novellistikk. Hun drøfter valg av synsvinkel og skrivestil i tekstene. Med hensyn til førstnevnte, finner hun at de fleste novellesamlingene har synsvinkel hos begge kjønn, selv om den kvinnelige helt klart dominerer. Unntaket er *Kvinneakvariet*. Om verket står det:

Denne er da også den mest gjennomførte feministiske boka til Bjørg Vik. En annen – og mer formell – forklaring er at denne novellesamlingen er så stramt komponert at den nærmer seg romanformen. En kan nesten lese den som en kvinnelig utviklingsroman: med tre noveller om jentungers barndom og oppvekst, tre noveller om pubertet og ekteskap, tre noveller om den ”frie”, ”nye” kvinnen. Her ville en mannlig synsvinkel bryte denne komposisjonen fullstendig (Engelstad 1976: 191).

Det romanaktige begrunnes med konsistensen i synsvinkel og organiseringen i livsstadier. Påstanden vekket nysgjerrighet, og slik ble problemformuleringen til, å undersøke hvorvidt det er mulig å påstå at *Kvinneakvariet* kan betraktes som en kvinnelig utviklingsroman. Påstanden åpner for et nytt og lite utforsket rom i Viks forfatterskap. I litteraturen har de tematiske sidene ved *Kvinneakvariet* blitt prioritert. Dette har overskygget verkets sjangermessige tvetydighet, nettopp det at verket ikke kan sees som en ”vanlig” novellesamling. Verkets ”spesielle” egenskaper har også blitt påpekt av Janneken Øverland i artikkelen ”Kvinneroller – tilpasning eller opprør. Om Vigdis Stokkeliens og Bjørg Viks forfatterskap” i *Linjer i norsk prosa: Norge 1965-75* (1977). Hun kaller imidlertid verket for en ”kvinneroman”, og benytter en annen sjangermessig betegnelse enn Engelstad:

”Kvinneakvariet” er både novelle og roman. Den kan sees på som en beholder – et akvarium – som rommer flere ’svømmende’ kvinner, kvinner som er i bevegelse i øyeblikket, innenfor en gitt ramme. Her er ni noveller om individuelle kvinner som samlet blir til en kvinneroman (Øverland 1977: 260).

Selv om Øverland også har reflektert rundt *Kvinneakvariets* enhetlige sider, er det Engelstads utsagn jeg har valgt å forholde meg til. Som det har poengtert tidligere, har det tematiske fått en særlig vekt i forskningen på Viks novellesamlinger fra 60- og 70-tallet. Verkenes estetiske sider har blitt skjøvet litt i bakgrunnen. I *Norsk Kvinnelitteraturhistorie* (1990) skriver Øverland følgende om Liv Køltzows roman *Hvem bestemmer over Bjørg og Unni* (1979): ”Lest i ettertid er det åpenbart at den i tillegg har språklige og litterære kvaliteter som den mer innholdsorienterte samtidskritikken la mindre vekt på” (Øverland 1990: 206). Det er lett å tenke seg at det samme har vært tilfelle i Viks litteratur. I denne oppgaven ønsker jeg å utforske dette tomrommet ved å drøfte novellesamlingen *Kvinneakvariets* sjanger.

Historisk har novellen hatt et minoritetsforhold til romanen. Sjangeren har ikke hatt like gunstige vilkår, noe som blant annet har kommet frem i forlagsbransjen. En har heller ikke vært like opptatt av novellen som romanen. Dette er i ferd med å endre seg. Likevel er det interessant å kunne ”løfte frem” Viks noveller med denne oppgaven.

### 1.3 Problemstilling

Engelstads påstand er utgangspunkt for oppgavens problemstilling: Kan *Kvinneakvariet* (1972) leses som en kvinnelig utviklingsroman? Utsagnet vil forfølges ved en undersøkelse av novellesjangeren, romansjangeren og novellekretsen. Aktuelle undertyper vil også drøftes.

### 1.4 Forskning og publikasjoner

Vik har blitt omtalt i tredje bind av *Norsk Kvinnelitteraturhistorie*, i tillegg til at hun pryder bokens omslag. I tillegg til et forfatterportrett av litteraturprofessoren Irene Iversen, blir hun nevnt gjentatte ganger i bindet. Det har også blitt skrevet om forfatteren i *Norsk litteraturhistorie* (1996) av litteraturhistorikerne Harald og Edvard Beyer. Forfatterskapet sees som en fortsettelse av en psykologisk-realistisk tradisjon (1996: 443). I *Norsk litteraturhistorie* (2012) har hun blitt omtalt kort av litteraturprofessoren Per Thomas Andersen (2012: 514).

Det foreligger to tidligere hovedoppgaver om *Kvinneakvariet*, begge fra 1975. Den første er skrevet av Signe Haaland Utne og heter ”Kvinnefrigjøring som litterært tema”. Den andre er ”Litteratur i kvinnekampens tjeneste” og er skrevet av Marit Opeide. Utnes avhandling tar for seg en utvidet del av Viks forfatterskap, men med hovedvekt på verket fra 1972. Hun forsøker å finne frem til en gjennomgående tematikk: ”Da det er menneskeskildringen og ideene i verkene som har interessert meg mest, er der naturlig at jeg har valgt å skrive om utviklingen av motiv og tema i forfatterskapet” (Utne 1975: 5). Utne har en mimetisk forståelse av verket, og vil i tillegg redegjøre for hvordan de litterære kvinnenenes situasjon avspeiler samfunnsforholdene (Utne 1975: 7). I Opeides avhandling ligger en marxistisk forståelse til grunn, som inkluderer samfunnet, individet og forholdet mellom dem. Mer spesifikt sikter hun til Karl Marx sin teori om basis og overbygning, der førstnevnte omfatter produksjonsmidler og –forhold og sistnevnte er ideologier, religion og kultur. Hun skriver:

Grunnlaget for den litterære analysen vil derfor måtte ligge i en dialektisk kritikk av det samfunnet verket er blitt til i og forhold i samfunnet som ser ut til å bryte ned menneskets evne til å forstå seg selv som historisk bestemt (Opeide 1975: 1).

Om *Kvinneakvariet* i sin helhet skriver hun at den ”beskriver kvinners situasjon ut fra den erkjennelse at kvinner er en undertrykt gruppe i dagens samfunn. Jeg vil derfor se på boka som uttrykk for en undertrykt gruppes stilling, en gruppe med spesielle problem” (Opeide

1975: 3). Runa Alvheid Skuseth har skrevet om to av novellene i *Kvinneakvariet* i sin masteroppgave fra 2010, som heter ”Feministiske epifanier. Lesingar av 1970-talsnoveller skrivne av Ebba Haslund, Margareth Johansen og Bjørg Vik”. Der analyserer hun ”Liv” og ”Emilie” med hovedvekt på det estetiske. Mens Utne og Opeide ser hvordan litteraturen gir uttrykk for et større samfunnsbilde, har Skuseth og denne oppgaven anlagt en mer estetisk tilnærming. Min oppgave representerer en ny vinkling ved at den drøfter sjangerspørsmålet, mens Skuseth har valgt å behandle *Kvinneakvariet* som en novellesamling.

## 1.5 Teori

Mitt utgangspunkt er en sjangermessig undersøkelse og diskusjon av *Kvinneakvariet*. Jeg har valgt å dele inn i tre teorikapitler: Et om novellesjangeren, et om romanformen, og et om hybridformen mellom de to, kalt novellekretsen. Siden verket har blitt oppfattet som en novellesamling av allmennheten, har det vært naturlig å starte med dette kapitlet.

### 1.5.1 Novellesjangeren

Novellekapitlet rommer en del teorier. En del av dem vil det kun refereres kort til, mens andre har vært mer nyttige i arbeidet med *Kvinneakvariet*. Etter en del leting har jeg endt opp med å legge hovedvekten på følgende teoretikere: George E. May, Allan Pasco, Jørgen Dines Johansen og Morten Auklend.

Hos May fant jeg teorien om åpenbaringen og den eksistensielle tematikken. May er professor emeritus ved California State University, og har utgitt flere bøker om novellens særpreg. Han forsøkte å skape en sjangerdebatt, samtidig som han også mener å kunne karakterisere novellen slik den trer frem i dag. I 1976 ble antologien *Short Story Theories* utgitt, som var en samling med artikler om sjangerens art. Boken rommet både forfattere og teoretikere. I 1994 ble en ny antologi utgitt med nye tilskudd, kalt *The New Short Story Theories*. Mays egen teori om novellen har fått utvikle seg i løpet av forfatterskapet. I artikkelen «The Nature of Knowledge in Short Fiction» (1994) fant jeg de grunnleggende komponentene i teorien hans, mens verket «*I Am Your Brother*» (2013) ga flest redskaper å arbeide med i Viks univers.

May mener at novellen er kunstig, og svært ulik realisme. Den er fjern fra virkeligheten, drømmeaktig og introvert. Ofte kretser teksten rundt et brudd med hverdagen som fører til en innsikt. Hovedpersonen opplever at verden bringes ut av balanse for et øyeblikk, noe som gjør at novellen ofte får en eksistensiell tematikk. Det er en historie om å

miste fotfestet eller å nå en dyp erkjennelse.

Et av de mest vesentlige særtrekkene ved novellen, er det korte omfanget. Den amerikanske forfatteren Edgar Allan Poe fremsatte kravet om den sammenhengende leseøkten i «Review of *Twice-Told Tales*» i 1842. Kravet la føringer for novellens lengde, som måtte være tilstrekkelig kort til at den ble holdt fri for ytre forstyrrelser.

Litteraturprofessorene Allan Pasco og Norman Friedman har vært nyttige for å belyse måtene novellen kan være kort på.

Verket *Novelle teori etter 1945* (1970) av den danske litteraturprofessoren Jørgen Dines Johansen var klargjørende på ulike vis. Særlig nyttig var presentasjonen av engelske og tyske forsøk på å klassifisere nyere former av novellen. Disse går henholdsvis under navnene short story og Kurzgeschichte<sup>1</sup>. Han refererer blant annet til utsagn av de britiske forfatterne T. O. Beachcroft, Frank O'Connor og Seán O'Faoláin, samt den tyske teoretikeren Ruth J. Kilchenmann. Sistnevnte har vært viktig grunnet hennes beskrivelse av den tyske kortformens, kurzgeschichte, vektlegging av øyeblikket. Utsagnet hennes om «ein Stück herausgerissenes Leben» (Kilchenmann i Dines Johansen 1970: 176), som kan oversettes til «et bruddstykke av et liv», har vært nyttig fordi det både bemerker de «røffe» endene i fortellingen (brå begynnelse og avslutning), samt det korte tidsrommet handlingen utspilles i. Teoriene til de nevnte, samt andre, benytter han til å bestemme forholdet mellom novellen på den ene siden, og short story og kurzgeschichte på den andre. Konklusjonen hans er at de må betraktes som ulike muligheter innen samme sjanger. De nevnte teoretikerne ovenfor har vært viktige for å danne et bilde av den moderne short storyen. Essensen en kan trekke ut av Dines Johansens beskrivelse er vektleggingen av få scener, en implisitt forteller, oppløsning av det lineære forløpet og den åpne slutten.

Endelig har *Navnløs erfaring* (2016) av forskeren Morten Auklend vært nyttig, fordi han har gitt et godt og oversiktlig bilde av hva som karakteriserer den moderne novellen. Dette har fungert som et nyere supplement til Dines Johansens beskrivelse av short storyen.

I tillegg til teoriene ovenfor, har jeg anvendt et knippe andre, om enn i mindre grad. I *The New Short Story Theories* var også bidrag av den amerikanske litteraturprofessoren Mary Louise Pratt og den sørafrikanske forfatteren Nadine Gordimer. I artikkelen «The Short Story: The Long and Short of It» (1994) hevder Pratt at novellen er en egnet arena til å introdusere nye, kanskje tabubelagte temaer. Gordimer er interessant fordi hun nevner

---

<sup>1</sup> En kurzgeschichte er en tysk betegnelse for en blanding av skisse, novelle og anekdote (Lothe, Refsum, Solberg 2007: 119).

vekslingen mellom uvitenhet, beskrevet som en søvngjengeraktig tilværelse, og skrekkslagen innsikt. Dette minner en del om Mays brudd med virkeligheten, slik han omtaler den i «*I am your brother*». Den danske lektoren Marie Lund Klujeffs *Novellen* (1997) har vært nyttig som en innføring i sjangeren.

### 1.5.2 Novellekretsen

En novellekrets nyttiggjør seg av egenskapene til både novellesjangeren og romansjangeren. Den er en novellesamling som inviterer leseren til å se sammenhenger på tvers av fortellingene. Fortellingene er autonome nok til å leses som noveller, men verket har også tematiske og strukturelle bindinger som gir et inntrykk av enhet. I arbeidet med kapittelet har jeg valgt å støtte meg på tre teoretikere: Forrest Ingram, Robert M. Luscher og Rolf Lundén.

Ingram var en av dem som var tidligst ute med boken *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (1971). Som det fremgår av tittelen, er det han som står bak betegnelsen *short story cycle*. Termen spiller på noe sirkulært ved komposisjonen, og at ringen må sluttes på et vis. Det kan f. eks skje ved at avslutningen knytter an til begynnelsen. Definisjonen hans er "a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts" (Ingram 1971:19). Ingram vektlegger spesielt "the pattern of the whole", som forteller at helheten er viktig, og hvordan mønsteret bidrar til å skape det.

Luscher mener at leseprosessen har fått for lite oppmerksomhet. Han vektlegger derfor hvordan leseren stadig må endre oppfatningen av verket etter hvert som han leser. En innvending her er at dette er tilfelle i enhver leseprosess. Hver gang en har lest noe må en inkorporere det i det en allerede har lest. Luscher står bak betegnelsen *short story sequence*, som viser til noe mer lineært enn Ingrams definisjon. Definisjonen hans er "a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme" (Lohafer og Clarey 1989: 148).

Lundén har bidratt til en ny vinkling på sjangeren ved å også skape rom for det åpne og fragmenterte i verket. Han argumenterer for begrepet *short story composite*. I ordet også noe åpent og fragmentert, fordi ordet composite viser til noe som er satt sammen. Det er ikke noe sømløst over det, som i sirkelen eller den rette linjen. Definisjonen hans er "a form of

narrative consisting of interlocking, autonomous stories, a narrative consciously constructed around the tension between simultaneous separateness and cohesion” (Lundén 1999: 33).

### 1.5.3 Romansjangeren

Med tanke på at oppgaven er en sjangermessig analyse, vil naturlig nok romanen og dens undertyper bli vektlagt. Siden det her dreier seg om et realistisk verk, vet jeg at Georg Lukács sine teorier om realisme vil være interessant. Han vil imidlertid ikke tillegges for mye plass, siden det tas utgangspunkt i Engelstads påstand.

‘Utviklingsroman’ er et vidt begrep og kan benyttes om mange typer litteratur. Jeg har derfor valgt å tillegge den beslektede betegnelsen ‘dannelsesroman’ en del vekt. *The Way of the World* (2000) av den italienske litteraturteoretikeren Franco Moretti er å regne som et av standardverkene i møtet med denne typen litteratur. Der redegjør han for forutsetningene for den europeiske dannelsesromanens fremvekst på 1700-tallet og dens hovedkarakteristika. Imidlertid blir verket problematisk å anvende, fordi romantypen ofte impliserer en mannlig protagonist. I tillegg omhandler den individets avskjed med borgerskapet, til fordel for å bli en del av aristokratiet. En kan supplere med et sitat av den amerikanske litteraturprofessoren Susan Fraiman, som i boken *Unbecoming Women* (1993) skriver: ”Certainly the *Bildungsroman* has been defined in terms of works by, about and appealing to men” (Fraiman 1993: 2-3). Derfor vil Morettis verk tillegges minimal vekt i denne oppgaven, og i så fall kun for å belyse dannelsesromanens vending på 1900-tallet, som han skriver om i appendikset (2000: 229-245). Lena Malmbergs artikkel ”At skrive sig fri” risser opp et bilde av både bekjennelsesromanen og den kvinnelige utviklingsromanen på 1970-tallet. I *Den danske kollektivroman 1928-1944* (1976) av litteraturforskeren Finn Klysner fant jeg frem til kollektivromanens forutsetninger. Hans hensikt med boken er å ”rydde opp” i et ”ullent” sjangerbegrep ved å definere ‘kollektiv’, og å dele inn i tre subgrupper basert på typen interaksjon i gruppen. Klysners bok har vært nyttig i drøftingen av *Kvinneakvariet* som kollektivroman.

## 1.6 Disposisjon

Analysen gjøres i tre deler. I kapittel 2 blir det redegjort for novellesjangeren og dens definisjon. Deretter vil et utvalg av novellene analyseres på bakgrunn av denne sjangerens særtrekk. I kapittel 3 vil novellekretsen presenteres med vekt på egenskaper og variasjoner i begreper. Så vil trekkene sammenliknes med valgt verk. I kapittel 4 vil romansjangeren



presenteres, inkludert dens undersjanger, dannelsesromanen. Deretter vil det drøftes hvorvidt *Kvinneakvariet* kan betraktes som en versjon av utviklingsromanen.

## 2 Novellesjangeren

Novelleteorien kan sies å danne et uoversiktlig landskap. Det eksisterer nesten like mange teorier om den som det finnes tekster, og disse er igjen svært forskjellige. Det finnes teoretikere som prøver å få sjangeren til å ”ligge stille” og det finnes også dem som mener at en aldri vil få kontroll på den. Utvalget av det en velger å kalle noveller er mangfoldig. Den amerikanske forfatteren Edgar Allan Poe baserte seg f.eks. på lengde og tematiseringer som redsel og spenning, mens Heinrich von Kleist sin kortprosa gjerne rommet en form for ”uhørt” begivenhet. Den danske forfatteren Steen Steensen Blicher skrev så markante tekster at han i Danmark i ettertid fikk oppkalt sjangeren etter seg. Endelig kan en eksemplifisere med Hans Herbjørnsruds tekster, som er psykologiske. Ofte viser de en uhørt begivenhet. Samlet sett kan en kalle novellefeltet relativt åpent – det er rom for det meste, men allikevel er man sjelden i tvil om at det handler om en novelle.

### 2.1 Definisjon

Epikken blir regnet som én av litteraturens tre hovedsjangre. De to andre er dramatikken og lyrikken. Ordet ’epikk’ er en avledning av det greske ordet *epos*, som betyr «det som er sagt» (Aarseth 1994: 10). Innenfor epikken finner man sjangre som romanen, novellen, eventyret, anekdoten, legenden og parabelen. Formen er en undersjanger i episk diktning.

Etymologisk sett stammer ordet ’novelle’ fra det franske *nouvelle*. Det har igjen sitt opphav i det franske ordet *novella*, som betyr ’liten nyhet’. Opprinnelig ble benevnelsen anvendt om nye lovtilllegg i keiser Justinians lovverk *Corpus Juris*, og beskriv små ”nyheter” i lovsamlingen (Aarseth 1994: 119). På 1200-tallet ble termen brukt om korte prosafortellinger med nyhetspreg. På slutten av det samme århundret ble det utgitt en samling med slike historier med navnet *Il Novellino* (Aarseth 1994: *ibid*). Omtrent halvannet århundre senere benyttet forfatteren Giovanni Boccaccio begrepet i *Dekameronen* (1353). På det angloamerikanske kontinentet benytter man termen *short story*, siden *novel* brukes om romanen. Allerede i etymologien settes en altså på sporet av to ulike tradisjoner: den amerikanske og den europeiske.

Historisk finner en forløper til novellen i middelalderen, med exemplumet, anekdoten, legenden og fabelen (Aarseth 1994: 119)<sup>2</sup>. I europeisk tradisjon fremholdes *Dekameronen* som den første novellesamlingen. Den består av en rekke små historier, som igjen er omgitt av en rammefortelling. Vender en blikket mot andre kontinenter, finner en eksempler på novellesamlinger med en liknende struktur. Det klassiske verket *Tusen og én natt* er fra 900-tallet og handler om en kvinne, Sheherazad, som utsetter sin egen henrettelse ved å fortelle historier hver natt. En forskjell mellom europeiske og orientalske eksempler ligger i synet på fortellerhandlingen. Mens førstnevnte forbinder det med underholdning, legitimerer sistnevnte fortellerfunksjonen ved at en grusom handling må avverges, som en henrettelse (Sjkløvsjø i Aarseth 1994: 120). Med *Dekameronen* ble mye av grunnlaget lagt for den europeiske novelletradisjonen. Blant de eldre novellesamlingene var for eksempel rammefortellingen et kjent syn. Her kan en blant annet nevne Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* (nedskrevet i perioden 1387-1400) og Johann Wolfgang von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795).

Novellen er en episk prosatekst av relativt kort lengde (Aarseth 1994: 144). Kravet om den «relativt korte lengden» forteller oss at den tradisjonelt har blitt sammenliknet med andre sjangre og undersjangre. Den mest vanlige har vært romanen. Det er heller ikke uvanlig å sammenlikne med eventyret, anekdoten, diktet og vitsen. Ofte blir dens særpreg mest tydelig i lys av de andre formene. En vanlig og akseptert definisjon er at novellen er kortere enn en roman, men lengre enn en anekdote. Den har likhetstrekk med begge former. Som anekdoten, er den ofte fristilt fra sosiale og historiske rammer. Ved at den er nettopp det, har den potensiale til å holde seg aktuell i lang tid etter nedskrivningsprosessen. Begge har sitt omdreiningspunkt rundt en sentral hendelse eller situasjon. Ofte er det også et poeng som tydeliggjøres. I likhet med romanen kan novellen fremstille et forløp, men dette blir gjerne konsentrert i en sentral hendelse eller situasjon. Romanen har mulighetene til å gi et mer nyansert og fullstendig bilde av årsak og virkning. Det er flere teorier som kan settes i sammenheng med dette. Det har f. eks. blitt hevdet at novellen har et skjebnepreg i seg, fordi romanen har mer plass til å presentere ulike synsvinkler og forklare, der novellen heller antyder og iverksetter spørsmål. Andre hevder at novellen er mer ladet med mening og at den krever at en må «lese» mellom linjene. Eksempelvis har den tyske teoretikeren Johannes Klein hevdet at novellens mest nærliggende form er diktet (Dines Johansen 1970: 71).

---

<sup>2</sup> Et exemplum er en «kort, allegorisk fortelling der en hendelse eller et menneskes livsløp forevises som eksempel til etterfølgelse for kristen moral og dydighet (Lothe, Refsum, Solberg 2007: 60).

Det har lenge pågått diskusjoner om hvordan novellen skal defineres. Det er en felles konsensus om at novellen kan innplasseres mellom anekdoten og romanen i omfang, og at den er en episk prosatekst av kort lengde. Utover dette slutter teoretikerne å enes. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007) skriver Jakob Lothe at novellen, i likhet med romanen, unndrar seg en presis definisjon (Lothe, Refsum, Solberg 2007: 154). I *De ti sannheter* (2007) omtaler litteraturprofessoren Åsfrid Svensen dette som et «resignert standpunkt», men mener at en fortsatt kan ”arbeide med” novellebegrepet (Svensen 2007: 132). Nedslagspunktene i debatten dreier seg om utvalg av tekster, geografi og om den akrono eller diakrono betraktningmåten skal legges til grunn. Noen sentrale spørsmål er: Hvilke prosatekster skal danne grunnlaget for konstitueringen av et sjangerbegrep? Er short story og novelle det samme, og bør forskjellene mellom den amerikanske og den europeiske tradisjonen vektlegges? Hva skal danne basis for utbyggingen av en definisjon?

### 2.1.1 Historie

forløpere til novellen i middelalderen, med exemplumet, anekdoten, legenden og fabelen (Aarseth 1994: 119)<sup>3</sup>. I europeisk tradisjon fremholdes *Dekameronen* som den første novellesamlingen. Den består av en rekke små historier der tematikken spenner seg fra det erotiske og romantiske til det tragiske. Disse omgis av en rammefortelling om syv kvinner og tre menn som søker tilflukt i en herskapsbolig på grunn av pesten som herjer i Firenze. For å avlede seg selv fra omstendighetene veksler de på å fortelle hverandre historier.

Vender en blikket mot andre kontinenter, finner en eksempler på novellesamlinger med en liknende struktur. Det klassiske verket *Tusen og én natt* er fra 900-tallet og handler om en kvinne, Sheherazad, som utsetter sin egen henrettelse ved å fortelle historier hver natt. En forskjell mellom europeiske og orientalske eksempler ligger i synet på fortellerhandlingen. Mens førstnevnte forbinder det med underholdning, legitimerer sistnevnte fortellerfunksjonen ved at en grusom handling må avverges, som en henrettelse (Sjklovskij i Aarseth 1994: 120). Med *Dekameronen* ble mye av grunnlaget lagt for den europeiske novelletradisjonen. Blant de eldre novellesamlingene var for eksempel rammefortellingen et kjent syn. Her kan en blant annet nevne Geoffrey Chaucers *Canterbury*

---

<sup>3</sup> Et exemplum er en ”kort, allegorisk fortelling der en hendelse eller et menneskes livsløp forevises som eksempel til etterfølgelse for kristen moral og dydighet (Lothe, Refsum, Solberg 2007: 60).

*Tales* (nedskrevet i perioden 1387-1400) og Johann Wolfgang von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795).

Novellen har sitt utspring i den muntlige fortellertradisjonen, derav fortellerens rolle i teksten. Et kjennetegn ved epikken er verbets tempusform. Historien er fortalt i fortid, som markerer at handlingen er avsluttet. Tidligere var det vanlig at fortelleren fungerte som en garant for historiens sannhet og ekthet. Dette er ikke lenger et krav. I løpet av historien ser man en tendens til at fortelleren har blitt mer tilbaketrasket. Med den minimalistiske novellen og den moderne short storyen åpnes det mer for leserens egen tolkninger, heller enn at fortelleren fører ordet.

## 2.2 Kategoriseringer

Det er mange måter å kategorisere på. Det finnes noen formelle krav som baserer seg på f.eks. lengde, tredelt struktur, nøkkelsymboler og plot. I tillegg er det teorier om at novellen skal romme noe helt spesielt, som en begivenhet. Andre mener at det ikke er formen, men det tematiske sjangeren rommer, som skaper dens egenart. En ser også at geografien har hatt innvirkning på novellen. Den klassiske, tyske novellen skiller seg f.eks. fra andre former.

### 2.2.1 Det formelle

#### Lengde

Novellens korte lengde har blitt påpekt av mange og den regnes som et av de mest markante sjangertrekkene. Lengden kan ha flere aspekter, teoriene har omfattet både det rent definitoriske, men også dens funksjoner i teksten.

Poe var blant de første som påpekte dette aspektet. Utsagnet hans om at teksten skulle kunne bli lest ”at one sitting” la føringer for leseøkten. Dette hadde en nær sammenheng med kravet om totalitet, som har gått under betegnelsene ”unity of impression” og ”effect of totality”. For Poe var det vesentlig at alle aspekter ved novellen, fra store til de små, støttet opp om helheten. Forfatteren måtte bestemme seg for hvilke følelser han ville fremkalle hos leseren og deretter la alle deler gjenspeile dette. Inntrykket på leseren måtte ”utvannes” minst mulig av forstyrrende elementer. Dermed ble lengdekravet avgjørende, fordi avbrudd i leseøkten ville minske effekten på leseren. Poes mål var at leseren i størst mulig grad skulle være ”at the writer’s control” (Poe 1976: 47).

Mens Poe har beskjeftiget seg med en formell definisjon basert på et lengdekrav, har andre konsentrert seg om andre aspekter ved kortheten. Allan Pasco mener f.eks. at kravet om det lille omfanget representerer en potensiell begrensning for forfatteren, men at sjangeren paradoksalt nok formidler en hel verden dersom den lykkes: "For a short story to succeed, the author must overcome the restraints of limited length and communicate not a segment, a tattered fragment, but a world" (Pasco 1994: 127). Novellen har flere virkemidler den kan dra nytte av for å overskride det knappe omfanget:

Equally because of the need of brevity, the short story tends toward the general. Even when detail is rife, readers expect the vocabulary to bear more than its usual significance and are, I suspect, more prone than with the novel to universalize. Not only does every word carry a full weight of meaning, short stories also make frequent use of ellipsis. Readers expect to generalize, to read in depth and between the lines (Pasco 1994: 125).

Norman Friedman skriver om konkrete måter forfatteren kan forholde seg til novellens format i artikkelen "What makes a Short Story Short?" (1976). Han opererer med begrepene *size of the action*, *scale* og *point of view* (Friedman 1976: 133). Den første omfatter begivenhetens størrelse. Denne kan være stor eller liten. Novellen kan f.eks. fremstille skjebnen til et menneske eller behandle én enkelt scene. Dersom handlingen er omfattende, krever det en strengere økonomisering med utvalget. Novellen "Portrommene" i *Kvinneakvariet* fremstiller f.eks. et helt skoleår, mens "Ta ikke noe med på veien" tar utgangspunkt i en fiktiv samtale der jeget henvender seg til et fraværende "du". Førstnevnte har en mer kompleks handlingsstruktur enn sistnevnte, som kan betegnes som én scene. Med "scale" mener Friedman at forfatteren kan endre målestokken på hendelser. En ubetydelig detalj kan få uante proporsjoner, mens en helt avgjørende begivenhet kan vies minimalt med plass. Point of view dreier seg om valget mellom en personal eller aural forteller i novellen. I denne oppgaven vil ikke "point of view" få så stor betydning.

### **Kort tidsrom**

Flere har påpekt at novellen fremstiller et utsnitt av et liv. I mange tilfeller har teoretikerne her valgt å kontrastere sjangeren med romanen, som kan fremstille et langt, nyansert og kanskje flerstrengt forløp. Den svenske forfatteren Ivar Lo-Johansson opererer f.eks. med begrepet situasjonsnovelle, som fokuserer på en stemning eller en liten, ubetydelig situasjon. Dette har også blitt kalt for den tsjehovske novelle, hans tekster var med på å forme en egen litterær retning. Den sørafrikanske forfatteren Nadine Gordimer legger seg på samme linje når hun hevder at novellens fremstiller øyeblikket. Akkurat som ildfluene lyser opp

omgivelsene i noen knappe sekunder, belyser novellen en situasjon eller et tema for en liten stund. Hva som *har* hendt eller *vil* hende, får ikke leseren vite. Veien videre ligger i mørke. Den tyske teoretikeren Ruth J. Kilchenmann kan også knyttes til synet med betegnelsen ”ein Stück herausgerissenes Leben”, som kan oversettes til ”bruddstykke av et liv” (sitert i Dines Johansen 1970: 176).

### **Begivenheten**

Historisk sett har begivenheten spilt en sentral rolle. Dette synet har særlig blitt representert ved romantikerne Goethe og Kleist, som mente at novellen burde inneholde en såkalt ”uhørt” begivenhet. Med uhørt kan en tenke seg en usedvanlig hendelse, samtidig som ordet også betegner nyhetsmomentet– det er en historie som hittil har vært ukjent for leseren. Goethes utsagn har senere generert nye debatter om hvordan denne begivenheten skal tolkes. Litteraturforskeren Søren Baggesen mente at det dreide seg om irrasjonelle elementer, og at han kunne gjenfinne spor av dem i Blichers noveller fra 1800-tallet. Aage Henriksen mente det heller var snakk om ”planer og formål, der krydses af uforudsete hændelser ”, som f.eks. en stokk i en maurtue (Henriksen 1971: 80).

Novellen har gjort mange formelle vendinger i løpet av historien. Særlig mot slutten av det 19. århundret har kravet om begivenheten blitt skjøvet litt i bakgrunnen. En kan snarere tale om en ”ikke-begivenhet”. I den moderne novellen, slik den vokste frem i tiden rundt 1880 og 1890, ble konflikten ofte flyttet inn i subjektet i form av en indre konflikt, og fikk dermed et mer psykologisk preg. Marie Lund Klujeff har påpekt at begivenheten kan være av subjektiv betydning, og at den av hovedpersonen regnes som viktig. En tilsynelatende irrelevant detalj kan føre til at den subjektive verden rakner. I ”Kappen” (1842) av Nikolai Gogol har en slitt og hullede kappe enorm betydning, og når den ikke lenger kan lappes velger hovedpersonen å avslutte livet.

### **2.2.2 Det tematiske**

Mens mange har vist interesse for novellens formelle utforming, har andre ment å finne en sammenheng i sjangerens innholdsmessige side. Denne oppfatningen spiller på en eksistensiell og ofte alvorspreget tematikk. Disse teoriene spiller i hovedsak på bestemte emosjoner, erfaringer og marginale temaer som fellestrekk i tekstene.

Frank O' Connor har f.eks. hevdet at novellen viser "an intense feeling of human loneliness" (1976: 87). Han hevder at romanen kjennetegnes av nøkkelordene samhold og fellesskap, mens novellen fremstiller ensomheten.

Andre teoretikere viser til en form for overskridende erfaring som setter personens liv i perspektiv. Ofte bærer denne opplevelsen med seg en innsikt og høyere forståelse av tingenes orden. Typisk presenterer novellen en hverdag som består av vaner og plikter, før det skjer et brudd. Alminnelighetene kolliderer og hovedpersonen ser omgivelsene i nytt lys. Dette synet har i hovedsak blitt representert av teoretikere som May og forfatteren Nadine Gordimer. De mener begge at novellen har den alvorspregede, kanskje til og med skrekkslagne, innsikten som sitt tematiske omdreiningspunkt. May mener at åpenbaringen skjer som en følge av et brudd med hverdagen, mens Gordimer mener det dreier seg om en vekslning mellom apatisk søvngjengertilstand og angstpreget innsikt (Gordimer 1976: 180-181 og May 2013: 154).

Endelig holder mange fast ved at sjangeren egner seg for marginale temaer, fordi novellen alltid har blitt tolket i lys av romanen. Litteraturprofessoren Mary Louise Pratt hevder å se dette og skriver: "Just as it is used for formal experimentation, the short story is often the genre used to introduce new (and possibly stigmatized) subject matters into the literary arena" (Pratt 1994: 104). Forfatteren Guy de Maupassant har f.eks. benyttet seg av sjangeren til å bryte ned tabuer om seksualitet og klasse. O' Connor mener at novellen fremstiller en "submerged population group", som kan variere på tvers av forfatterskap og litterære epoker:

That submerged population changes its character from writer to writer, from generation to generation. It may be Gogol's officials, Turgenev's serfs, Maupassant's prostitutes, Chekhov's doctors and teachers, Sherwood Anderson's provincials, always dreaming of escape (1976: 86).

De sosiale gruppene som han beskriver kjennetegnes gjerne av materiell elendighet. Men det kan også dreie seg om fraværet av åndelige forbilder i et samfunn.

### **Charles E. May: Det hverdagslige og det uvanlige**

May har i størsteparten av sin karriere forsøkt å organisere teoriene om novellens særpreg. I flere artikler har han argumentert for at novellen rommer en spesiell type erfaring, som er åpenbaringen. Han sammenstiller sjangeren med romanen, og hevder at de dekker to ulike områder av virkeligheten. Sistnevnte forholder seg til den sosiohistoriske verden slik



mennesket opplever den i det daglige. Novellen derimot, er drømmeaktig, introvert og fjern fra virkeligheten (May 1994: 133). Den er antisosial. Den har som oppdrag å defamilialisere<sup>4</sup> og stiller spørsmål ved alle aksepterte sannheter. Den fremstiller menneskets dypeste, mest rystende øyeblikk, mener han: ”The short story is the most adequate form to confront us with life as we perceive it in our most profound moments” (May 1994: 142). I mange noveller er det slik at hovedpersonen blir utsatt for en avgjørende begivenhet og slik når en høyere forståelse av seg selv og omgivelsene:

The short story’s most basic form assumption is that everyday experience reveals the self as a mask of habits, expectations, duties, and conventions. But the short story insists that the self must be challenged by crisis and confrontation. This is the basic tension in the form (May 2013: 208-209).

Her ser en at også May taler om en form for begivenhet, i likhet med Goethe og Henriksen. Jeg har valgt å innlemme teorien hans under det tematiske, fordi teorien hans er mer omfattende enn kun hendelsen.

I boken *Navnløs identitet* (2016) skriver Morten Auklend om både novelletrekk og Ingvar Ambjørnsens kortprosattekster. Der nevnes også May og hans teori. Hverdagen representerer noe monotont og alminnelig, men bruddene med den er det som er verdt å fortelle. Det er i forbindelse med brytingen av mønsteret at den avgjørende innsikten kommer inn:

Hverdagens repetisjoner brytes altså av noe unikt som avslører karakterenes fasadeaktige tilværelse, og disse bruddene viser til et sannere livsinnhold. Men denne spenningen – altså en spenning mellom nødvendigheten av en hverdag og denne hverdagens motsetning – kan novellen aldri innløse [...] (Auklend 2016: 22).

For May er det problematisk å se novellesjangeren som en del av en realistisk tradisjon, fordi han opplever den som kunstig. Novellen er ikke bare en fortelling, men kan også betraktes som en tekst med fornemmelser, intuisjon og flytende persepsjoner. Den har heller ikke mulighet til å fremstille utvikling i et stort tidsperspektiv (May 2013: 154).

### **2.2.3 Utvikling fra den klassiske novelle til short story og Kurzgeschichte**

De litterære periodene har satt sitt preg på novellen, og den har derfor hatt ulike uttrykk i løpet av historien. Den klassiske novellen og den moderne short storyen kan regnes som to

---

<sup>4</sup> Tanken om defamilialisering stammer opprinnelig fra den russiske litteraturteoretikeren Viktor Sjklovskij. I artikkelen ”Kunsten som grep” (1916) skriver han om ”underliggjøring” i kunsten.

ytterpunkter i sjangeren, samtidig som en kan se en historisk linje mellom de to. Førstnevnte kjennetegnes av en stram oppbygning og en inndeling i begynnelse, midte og slutt. Denne formen er i tråd med Goethes krav om den inntrufne, uhørte begivenheten. Handlingsforløpet er avsluttet når historien skal formidles videre, så fortelleren har den nødvendige oversikten. Scenene er organisert og ferdig tolket. Begivenheten fremtrer i form av at noe ukjent rammer en ordnet verden, i tråd med Henriksens redegjørelse ovenfor.

Nyere former av novellen vokste frem på slutten av 19. århundre, som den tyske Kurzgeschichte og den moderne short story. Formen kjennetegnes av en annen oppbygning enn den klassiske novellen. I den moderne short storyen åpnes fortellingen som regel *in medias res* ved at leseren settes direkte inn i en dialog eller en situasjon. Slutten er ofte åpen ved at den iverksetter spørsmål eller ender med en spørrende replikk. Mange ganger betegner den noe usammenhengende ved tilværelsen. Det er sjelden novellen har en avrunding. Ingvar Ambjørnsen uttaler eksempelvis i boken *Navnløs Erfaring* (2016) at han ofte avslutter med et nytt språklig bilde, som skaper refleksjon og undring hos leseren. Ideen om en brå begynnelse og åpen slutt er egentlig en utdypning av Ruth Kilchenmanns sitat, ”ein Stück herausgerissenes Leben”. Novellen skal fremstå som at den er revet ut av livet. Hvis en river ut f.eks. en side av en bok, vil papirstykket ha grove, ujevne kanter, slik begynnelsen og slutten nettopp viser. Charles E. May beskriver det som at teksten gir inntrykk av tilfeldig avgrensning (May 2013: 151). I den moderne short storyen er den plotorienterte begivenheten avvirket eller plassert i bakgrunnen. Ofte er den erstattet av en indre konflikt. Det er mennesket reaksjon på en situasjon som er det sentrale, ikke handlingen. Det er dette som menes med at den moderne short storyen er psykologisk. I boken *I am your brother* (2013) skriver May at novellen er sentrert rundt stemninger, intuisjon og flytende persepsjoner (May 2013: 126). Hva angår fortelleren, er han eller hun som oftest redusert til en minimal størrelse og forholder seg objektivt til det fortalte. Fortellingen skal fremtre mest mulig livaktig, som om situasjonen utspilles foran leserens øyne. Forklaringer uteblir, og leseren må gjette seg frem til betydningen. Flere har påpekt at skrivestilen er indirekte og antydende. Litteraturprofessoren A. L. Bader skriver følgende i ”The Structure of the Modern Short Story” (1941): ”To suggest, to hint, to imply, but not to state directly or openly – this is a favored contemporary technique” (Bader 1941: 88). Endelig vil en kort tidsutvikling og få sceneskifter gir novellen intensitet.

Siden det i hovedsak har skjedd en bevegelse bort fra den tradisjonelle novellen og over til den moderne versjonen av den, vil trekkene utdypes noe mer. I sin tolkning av Ingvar Ambjørnsens novellistikk redegjør Morten Auklend for sjangertrekk ved novellen slik den

har utviklet seg de siste 150 årene. Her nevnes blant annet forkjærligheten for knapphet, som understrekes gjennom dyrkingen av bildene, symbolene og motivene. I tillegg ser man en økonomisering i tid og rom, som resulterer i få scener. Sjangeren får også et snev av mystikk, siden novellen heller antyder enn å forklare. Novellen gir ofte inntrykk av å holde tilbake informasjon for leseren. Til sist vil det smale tidsaspektet og de få scenene skape intensitet (Auklend 2016: 21).

## Novelleteori og *Kvinneakvariet*

### 2.2.4 ”På bussen er det fint”

Første seksjon består av tre noveller som tematiserer barndom og oppvekstvilkår.

Fortellingene tar i hovedsak utgangspunkt i hjemmet og familien. Det er en dystertid som skildres, ingen av jentene har det spesielt godt. Det er hjem med vold, uro og utmattede mødre. I alle novellene figurerer alkoholen og det er ofte mennene som har et problematisk forhold til den. Alkoholen er aldri langt unna – den tar form som kroppslukt, flasker i brunt papir eller ustødige skritt. Hjemmet fremstilles som et sted som kan være utrygt.

I den første novellen gis det et innblikk i hverdagen til en liten jente under okkupasjonstiden. Det er mangel på det meste og faren hennes er ofte alkoholpåvirket når han kommer hjem. Da spises middagen i taushet, av frykt for å fremprovosere noe. I den andre novellen er hovedpersonen noe eldre. Sammen med resten av familien er hun på vei til tanten, onkelen og søskenbarna som bor i landlige omgivelser. Oppholdet er imidlertid forbundet med uro, og hun føler seg ubekvem. I den siste fortellingen går handlingstråden over et skoleår. Det handler om utviklingen av et vennskap, og det antydes hvordan relasjonen legger føringer for fremtiden.

I ”På bussen er det fint” er hovedpersonen en jente som er bosatt i byen. Navnet hennes er ikke oppgitt. Slektningenes landsted blir referert til som ”Svenskeplassen”. Da de ankommer stedet blir hun møtt av kusinene Ingeborg og Britt. Sammen tar de følge gjennom skogen til huset. Hovedpersonen forbinder naturlandskapet med uro og redsel, spesielt er det kuene som skaper frykt. Hun besøker fjøset med faren og onkelen og blir med kusinene på bærplukking. Ingeborg og Britt hevder at de som bor i byen ”blir syke og dør”. Dette forsterker grublingen og redselen til hovedpersonen. Hun tenker på kaninburene i nabolaget som er plassert ved en bratt skrent, og vet at ”[h]vis hun falt ned den skrenten ville hun dø”

(Vik 1972: 25)<sup>5</sup>. Det er skremmende at døden er noe hun bestemmer over selv. I et byks over skigarden som omgir Svenskeplassen faller hun, og får trøst av tante Alfhild. Handlingen avsluttes på vei hjem til byen. Hun sitter på bussen og vil helst sitte på fanget til far. Det vet hun ikke er mulig, fordi hun er for gammel.

### Struktur

Novellen omfatter ti sider, som stemmer med den moderne novellens krav om korthet. Poes krav til en sammenhengende leseøkt er innfridd. Handlingen innledes *in medias res* med at hovedpersonen befinner seg på bussen. Dette gjør hun også i avslutningen. Fortellingen får et preg av sirkelkomposisjon, ettersom første og siste setning er identisk: ”På bussen er det fint”. Det er også verdt å påpeke at begynnelsen og avslutningen svarer til ”slice of life”-begrepet. Som May påpekte, betyr det at avgrensningen virker tilfeldig (May 2013: 151). Tidsperspektivet kunne blitt forlenget uten å ha ødelagt historien.

Teksten er delt opp i to fragmenter og disse er atskilt med en blank linje. Første del omfatter bussturen og tiden frem til hovedpersonen får trøst på kjøkkenet til tante Alfhild. Den andre fremstiller bussturen tilbake mot byen. Den blanke linken markerer også en ellipse i teksten. Noen timer av ettermiddagen og kvelden er utelatt.

Fortellingen starter med å redegjøre for hvordan oppholdet vanligvis fortøner seg. Handlingen bærer preg av å være fortalt iterativt, som f.eks. setningen ”[s]ånn er det alltid når de kjører den lange veien til tanten og onkelen og kusinene og fetterne” (18). Første del av fortellingen likner en eksposisjon for det vanlige forløpet når familien besøker Svenskeplassen. Det er fortelles altså om én av mange opphold hos tanten og onkelen. Under bærturen slutter imidlertid beskrivelsene av vaner og skikker. Dette skiftet understreker at noe vesentlig i fortellingen befinner seg her. På dette stadiet øker også jentas ubehag og redsel. Setningene blir innskutte og lesehastigheten øker. I siste del virker hovedpersonen rolig, siden hun er i ferd med å falle i søvn. Det som imidlertid vekker oppsikt, er setningen: ”Hun vil være våken og kjøre buss og kjenne etter på alt det rare og litt vonde som bølger i henne, i takt med bussens rykninger” (27). En blir nødt til å spørre seg hva det ”rare og litt vonde” er. De andre stedene i teksten er avsnittene markert med innrykk, mens det her er markert med en enkeltstående linje. Det antyder noe endelig, som om noe er annerledes fra novellens begynnelse.

---

<sup>5</sup> Heretter vil det refereres til *Kvinneakvariet* utelukkende med sidetall.

## **Tid og rom**

Fortellingen settes inn i en større kontekst ved stadige sammenlikninger med tidligere reiser til Svenskeklassen. De første sidene kan nesten tolkes som en eksposisjon. Deretter begynner den egentlige fortellingen. Her er Pascos utsagn relevant om at novellen har potensiale til å romme en hel verden (Pasco 1994: 127). Den er både kort og lang på samme tid. Det fortelles om én utflukt, samtidig som fortellingen settes inn i en større ramme. Fortelleren vektlegger at akkurat denne dagen inngår i en rekke av flere turer til Svenskeklassen, som enten har vært eller vil komme. Handlingen utspilles i løpet av en dag. Den romlige utstrekningen er begrenset til ombord på bussen eller på Svenskeklassen og dens nærområde. Dette stemmer med den moderne short storyens økonomisering med tid og miljø.

Det gjøres et poeng ut av det romlige aspektet i ”På bussen er det fint”. Miljøet er delt inn i ”trygge” og ”farlige” soner. Først og fremst beskrives byen som trygg. Det er ikke tegn til at hovedpersonen forbinder hjemstedet sitt med ubehag. Hun hopper paradiset, begraver døde fugler, ringer til venninnene og tar trikken. Hovedpersonen har derimot et ambivalent forhold til Svenskeklassen, som består av soner som vekker både positive og negative assosiasjoner. Først og fremst er skogen utrygg. Den fremstår som vill, med kuer som går fritt og hester som kan slite seg. Den rommer også fremmede, rare lukter. Innenfor leet til huset er det trygt, med unntak av fjøset. Det ser ut til at dyrene gjør henne urolig, siden hun også er ukomfortabel med å berøre grisen. Det gir mening at det kjente er trygt, mens det ukjente virker truende. Naturen og dyrene skaper negative assosiasjoner. Siden kjent og ukjent kan knyttes til henholdsvis trygt og utrygt, kan inndelingen i soner tolkes som et bilde på forholdet mellom barndom og voksenliv. Bussen representerer i så fall en unntakstilstand fordi den blir et stadium mellom rollene. Der er det ingen som ”vil henne noe”.

## **Forteller**

Novellen er en tredjepersonsfortelling med en auctorial forteller. Tankene til hovedpersonen veksler mellom å bli gjengitt i indirekte fri stil og indirekte tale. Enkelte steder står det at ”hun tenker at de ser på henne fordi hun er pen”, som er et eksempel på sistnevnte. Her og der finner en eksempler på førstnevnte: ”Kanskje kommer hun til å dø før Britt og Ingeborg fordi hun bor i byen” (25). Effekten blir en veksling mellom nærhet og avstand til hovedpersonen, siden indirekte fri tale gir en opplevelse av å ligge tettere på jenta. I enkelte tekstpartier er det uklart hvem som taler. Det gjelder blant annet innledningen, der bussen og dens umiddelbare omgivelser blir skildret. Det virker imidlertid som om det er fortelleren som fører ordet, fordi det oppgis at sjåføren har ”god rygg” og at ”[g]røftkantene er grå av

sommer eller brune av vår”. Det viser til en språkføring og observasjon som sannsynligvis ikke tilhører en liten jente. Fortelleren virker objektiv og tar ikke stilling til forløpet. Det er overførbart til kravet om den tilbaketrukne fortelleren i den moderne short storyen.

### **Roller og ufrihet**

Teksten tar opp temaer som overgangen mellom barndom og livet som voksen, samt forventninger knyttet til disse rollene. Det dreier seg om en bevissthet om seg selv og om kvinnerollen som hovedpersonen er i ferd med å formes inn i. Det er omgivelsene som har gjort henne oppmerksom på sitt ytre. Hun opplever å stadig være gjenstand for andres blikk/observasjon. Dette omfatter både familie, slekt og mennesker hun ikke kjenner. Det kliniske, vurderende blikket forbindes med ubehag:

Hun har sett det i mors ansikt og i øynene hos mennesker på trikken, at det tynne ansiktet og de store brune øynene og det lyse håret gjøre henne til noe pent å se på. Ved kjøkkenbordet, med det grønne tunet utenfor og sommerlyset gjennom gardinene og fetternes runde ansikter og Britts tykke snille fingre, liker hun ikke at de ser på henne [...] (21).

Da hun møter kusinene opplever hun at de studerer beklædningen hennes. Hun er kledd i sandaler, foldeskjørt, knestrømper og hårløyfe, plagg som gjør henne kvinnelig. Da de går mot huset, opplever hun at de vil ”gå bak og se henne bakfra også” (19). Samtidig har hun tillært det betraktende blikket selv, siden hun vurderer Ingeborg som mer attraktiv enn søsteren.

Det rettes også interesse mot atferden som hører til kvinnerollen. Mens de vasker opp sammenlikner hun seg med kusinene, og registrerer at de behersker rengjøringen og oppdragelse av småsøsken godt. Forholdet til kvinnerollen er preget av ambivalens, for hun er både nysgjerrig og skuffet over egne prestasjoner. Etter å ha observert Britt skjenne på lillebroren, ønsker hun seg en lillebror hun kan oppdra og ta ansvar for. Samtidig føler hun seg mindreverdig fordi hun ikke tørker opp like fort som Ingeborg, eller vet hvor bestikket skal ligge.

Dersom forberedelsene til kvinnerollen og overgangen til voksenlivet er det som iverksetter uroen, er det fortsatt uforståelig hvorfor angsten øker under bærplukkingen i skogen. Fjøset og kuene vekker også ubehag, men dette er heller ikke forklart.

## Det ville og ukjente

Skogen representerer noe fremmed og ukjent for hovedpersonen. Den står som motstykke til det siviliserte livet i byen med trikker, telefoner og trengsel fra mennesker. Skogen er en ny verden å orientere seg i, med fremmede lukter, dyr som går fritt og ingen stier. Hun er redd for at de skal gå seg bort og ”bli gående i skogen hele natten” og ønsker at foreldrene skal rope dem inn til mat. Kuene er det som vekker størst frykt, uten at det presiseres hvorfor. Som symbol står kuen for livgivende egenskaper og det moderlige (Biedermann 1992: 227). Det moderlige kan betraktes som en vesentlig del av kvinnerollen. Den irrasjonelle frykten for kuer kan dermed oversettes til redselen forbundet med det å bli kvinne, men også, på det mer generelle plan, å bli voksen. Det fremmede landskapet kan tolkes som kvinnerollen hun skal føres inn i. Hun har vansker med å orientere seg i den og må stole på at kusinene kan veilede henne. Det at hun håper at moren eller tante Alfhild skal rope på dem, kan tolkes som at hun ønsker seg tilbake til den trygge barndomstilværelsen.

Ubehaget ser ut til å nå sin fulle størrelse da hovedpersonen tenker på skrenten med kaninburene i byen. Når man mater kaninene står man med ryggen til det bratte stupet. ”Hvis hun falt ned den skrenten ville hun dø. Hun har stått der og tenkt det og blitt redd fordi hun forstod at døden kunne være noe hun bestemte over selv”, står det (26). Dette er novellens form for klarsyn, en mulig utvei som tegnes opp. Selvmordet representerer en flukt fra kvinnerollen og voksenlivet hun forberedes på. Denne innsikten virker skremmende på hovedpersonen, som må være forholdsvis ung.

I lys av konteksten ovenfor gir avslutningen også mening. Hovedpersonen har besluttet å godta den gradvise endringen i rolleforventninger, nærmere bestemt overgangen fra jente til kvinne. Hun har akseptert de nye retningslinjene. Moren bærer på en blomsterbukett, som beskrives som ”de store triste blomstene som heter peoner” (26). Dette kan understreke det litt vemodige ved situasjonen. Den blanke linjen før siste avsnitt har noe finalt og endelig ved seg, og viser formelt at noe er avsluttet. Barndommen er et tilbakelagt kapittel. I tanker og replikkvekslinger blir også dette tydeliggjort. Moren spør om hun har hatt det hyggelig, og hun ”nikker ivrig, smiler” (27). Allerede på dette stadiet er hun i ferd med å tillære seg å maskere egne følelser. Hun ønsker seg opp på farens fang, men motstår trangen fordi hun vet at hun har blitt for ”voksen”.

En kan argumentere for at scenen med bærplukkingen kan relateres til Mays perspektiv på novellen. Den logiske og rasjonelle tankegangen er skjøvet i bakgrunnen her. I stedet for vektlegges det sanselige og den irrasjonelle frykten. Hovedpersonen *hører* kvister som knekker, *kjenner* på lodne bær og legger som rispes opp og *ser* på ”mosen og konglene

og bregnene og alle plantene som hun ikke vet hva heter” (23). Redselen tar form som et knip i magen. May beskriver nettopp novellen som noe antisosialt, introvert og drømmeaktig. En kan absolutt beskrive skogsscenen som et av hovedpersonens ”most profound moments” (May 1994). Hans beskrivelse av novellens forløp er også svært forenlig med ”På bussen er det fint”. Leseren innføres i noe vanepreget og hverdagslig, representert ved utflukten til Svenskeplassen. Den iterative frekvensen på de to første sidene understreker dette. Deretter kommer bruddet, som er scenen i skogen. Selvmordet åpenbarer seg som en mulig flukt, men jenta velger å godta overgangen til voksenlivet.

### 2.2.5 ”Liv”

I midtseksjonen har fortelleren flyttet blikket ut av hjemmet og over i det offentlige rom. Det er classeskiller og arbeidsliv som står på agendaen. Her presenteres unge kvinner med ulike økonomiske bakgrunner. Det er den ufaglærte tobarnsmoren Liv, tobarnsmoren og bibliotekaren Emilie og attenåringen Anja, som kommer fra en svært ressurssterk familie. Hun er opprørt over verdiene som foreldrene formidler, og føler seg følelsesmessig tom. Liv og Emilie er begge gift og utilfredse med tilværelsen. Begge opplever at dagene er tappet for mening. Førstnevnte er så utmattet at hun knapt fungerer i hverdagen, mens sistnevnte bryter ut av ekteskapet på søken etter nye verdier.

Hovedpersonen i novellen ”Liv” er trettito år gammel og gift med Sven. Sammen har de barna Stig og Kai. De jobber på en fabrikk som produserer asjetter. Handlingen begynner med at Liv skjeller ut ektemannen fordi han har tenkt seg ut døren med en skitten skjorte. Leseren får en innføring i dagen hennes, som begynner kvart på seks. Hun smører matpakker og ser over klær. Mens hun vasker tallerkener går tankene til barna, mannen og familiens økonomi. Fellestrekket er at alt dette tar form som bekymringer. I lunsjen legger en av kollegene hennes, Gun, press på henne for at hun skal stille opp på fagforeningsmøtet. Ingen av kvinnene har mulighet, de skal støpe grunnmur og har vaskedag. Liv er utmattet psykisk og fysisk, men har ikke krefter til å snu spillet. Da sønnen har sølt melk utover gulvet, blir det for mye for henne. Hun slår ham hardt i ansiktet. I samme øyeblikk står Sven i døren og spør om hun skal på møtet. Da bryter hun sammen i gråt og spør hvem som ”gjør livet hennes slik”.



## **Komposisjon av scener**

Tekstfragmenter fra hjemmet og fabrikken utgjør til sammen en fortelling, men fortellingen er ikke organisert kronologisk. Scenene er organisert som avsnitt atskilt med stjernesymbol. Det er like mange scener fra hjem og arbeid, til sammen åtte, som er kombinert annenhver gang. Ved å sortere avsnittene fra jobb og hjem hver for seg, dannes to fortellinger.

Den ene fremstiller Livs arbeidsdag. Hun står opp kvart på seks, smører matpakker og ser over tøyet til sønnene. Ti på halv syv kjører hun og ektemannen til fabrikken. Før klokken blir kvart på fire skal hun pusse 2500 tallerkener. Mens hun står der, bekymrer hun seg for mann, hjem og barn. Hun fantaserer også om tårnet med tallerkener som hun pusser, og hvor høyt det vil være i løpet av en dag, uker og år. Klokken halv ett er det tid for lunsj. Hun spiser sammen med kollegene Gun, Inger og Agnes. Førstnevnte vil ha de andre med på møtet. De skal diskutere gruppedelingen, om hvorfor kvinnene er plassert i de laveste lønnsgruppene. De andre har planer, men Liv sier hun muligens vil komme. Da klokken er ti over halv fire kjører de hjem sammen. Resten av dagen lager hun middag, vasker opp og tenker på rydding av loftsboden og møtet til Gun. Deretter kommer sammenbruddet.

Den andre delen omfatter Livs huslige plikter. Det starter med utskjelling av Sven. Etterpå fortsetter hun med klesvask på badet. I neste scene er det ettermiddag. Hun står ute og planter blomster mens hun observerer guttene leke. Klærne er hengt opp til tork. Neste avsnitt forteller om helgens gjøremål. Fredag kveld er leiligheten gjort ren, mens lørdagen fylles med mer rengjøring eller baking. Det er også dagen de gjør innkjøp. Den dårlige samvittigheten trenger seg på da guttene er lagt. Hun skulle ønske hun hadde mer overskudd til mannen sin, som har skjenket i brennevin i glassene og tent lys.

## **Utforming**

Novellen omfatter femten sider og føyer seg dermed etter Poes lengdekrav. Fortellingen åpner *in medias res* i form av en konfrontasjon mellom Liv og ektemannen Sven. Om barna står det at de "lusker rundt henne og ser skremt forbi henne" (55). Scenen varsler et nytt utbrudd, for avslutningen blir et slags fjernt ekko av begynnelsen. Her er det den ene sønnen som er offer for raseriet. Ved en titt på avslutningen er denne også brå og ender i et spørsmål. I likhet med "På bussen er det fint" virker også størrelsen på narrativet her arbitrært, slik May beskriver "slice of life"-fortellingen. På den andre siden bidrar utbruddene til å ramme inn fortellingen, slik at avslutningen knyttes til begynnelsen. Ved at fortellingen slik får et preg av sirkelkomposisjon, markeres det at Liv går i ring.

## **Tid**

Tidsrommet for fortellingen er noe vagt. Ut av novellen kan en lese at Liv vasker leiligheten fredag ettermiddag. Lørdag benyttes til innkjøp på formiddagen og baking eller vask av kjøkkenskap om ettermiddagen. Søndag pleier de å dra på utflukt. Sammenbruddet hennes skjer mest sannsynlig en tirsdag, for det står at hun onsdagene brukes til å forberede middager. Hun må stryke tøyet, for ”hvis hun legger bort resten til imorgen, rekker hun ikke å lage opp middag for et par dager, slik hun gjør hver onsdag” (68-69). I første scene holder hun på å vaske tøy, mens en i neste avsnitt kan se klær som henger til tork ute. Det er imidlertid uklart hvilken dag dette kan foregå. Dersom en skal trekke en foreløpig konklusjon basert på dagene som faktisk nevnes, kan tidsrommet i novellen dreie seg om ca. en halv uke.

Det som kompliserer ytterligere, er frekvens. Overalt i novellen finner en ord og uttrykk som antyder at handlingen er fortalt iterativt. Det står f.eks. ”[a]lt er som vanlig”, ”av og til går en asjett i vrakkassene”, ”[I]ørdag skifter hun på sengene eller pusser vinduer” eller at hun ofte tenker på hvordan huset skulle sett ut.

Pascos utsagn om novellen er relevant også her. Hverdagen fremstår som en rekke av plikter, rutiner og gjøremål. Ved at handlingen i tillegg bærer preg av å være fortalt iterativt, blir det understreket at Livs situasjon er den samme fra uke til uke, kanskje år til år. Slik peker fortellingen utover seg selv og omtaler noe mye større enn tidsspennet i novellen. Leseren kan generalisere handlingen til å karakterisere livet hennes, siden det stadig påpekes at ingenting forandrer seg.

## **Forteller**

Fortelleren er tilbaketrukket og har en lite fremtredende posisjon i novellen. I tillegg er språket nøkternt og hverdagslig. Dette gjør at han/hun fremstår som objektiv til forløpet. Dette er trekk som kjennetegner fortelleren i den moderne short story. Selv om en kan argumentere for at fortelleren er lite synlig, viser han eller hun seg i seleksjonen og kombinasjonen av scener. Det ser ut til at organiseringen av scener viser hvordan Liv er ”dobbel arbeidende”, både på fabrikken og i hjemmet. En får innsikt i hvorfor Liv ”går i ring” og ikke klarer å forandre situasjonen. Når det gjelder den uoversiktlige handlingssekvensen, er strukturen med på å underbygge Livs indre kaos. En klarere struktur ville ikke kunne underbygge forvirringen hun opplever. De romlige og tidsmessige sprangene viser hvordan hun føler dagene ”sluker hverandre”, slik som på side 67, der hun med ”et slags mykt sjokk” opplever at frukttrærne er avblomstret.

Utvalget og komposisjonen utdyper hva kvinnerollen egentlig fordrer, som ennå stod noe uklart for hovedpersonen i ”På bussen er det fint”: Liv skriver lapper, ser over tøy, lager matpakker, forbereder måltider, passer på sønnene. Det vies plass til handlingsreferater av hennes huslige sysler:

Fredag kveld har hun gjort rent i hele leiligheten. Lørdag skifter hun på sengene eller pusser vinduer, hun har dusjet og stelt håret, om ettermiddagen skal hun gjøre rent i kjøkkenskapene eller bake. Skal de på tur søndag må hun forberede søndagsmiddagen også (62).

Målet med slike detaljer er å gi et fullstendig bilde av årsakene til at Liv ikke klarer å ”snu spillet”.

### **Språklige bilder**

Auklend skriver at novellen dyrker metaforer, motiver og symboler (21). I ”Liv” finnes flere språklige bilder, disse er henholdsvis spindlene, hendene og en dyremetaforikk.

Foran seg på arbeidsplassen har Liv fire durende spindler (57). Litt lenger ned på siden står det: ”Det er som om gjentakelsen i arbeidet lager gjentakelser i hodet, det blir de samme små sirklene hun trækker rundt i, det er spindler i hodet også”. Gjentakelsen i tanker og arbeidsoppgaver og spindlene har fellestrekket at de beveger seg i et fast mønster. Dette understreker at hovedpersonen formålsløst ”går i ring”. Det blir dermed et symbol på gjentakelsen av vaner. En spindel er også en del av en maskin, noe som er mekanisk. Det blir menneskets motstykke, med sin frie vilje og rasjonalitet. På side 58 står det: ”Og spindlene i hodet går langsommere og langsommere, har mindre og mindre å spinne rundt”. Liv blir gradvis mer mekanisk i atferden.

Hendene spiller en vesentlig rolle i novellen. På første side står substantivet på en egen linje. Like etter følger utsagnet: ”[D]et er bare hendene, der er hendene de har bruk for” (55). At ordet er enkeltstående på en egen linje, vitner om dets betydning. Det er mest nærliggende å tro at det er arbeidsplassen til Liv som har bruk for hendene. Påstanden gjelder ikke bare henne, den inkluderer også Svein: ”De tunge hendene hans på rattet, hendene, det er dem de vil ha” (56). Videre kan en lese at Livs hender arbeider og ”gjør det de skal” når hun er på fabrikken. De ”står i båser som tause kyr og lar seg melke” (61). Ved arbeidsløst observerer Liv at mannens hender ser ”litt mer ufølsomme ut for hver dag”. Når hun bryter sammen foran ham har de blitt store og hjelpeløse. Hendene hennes har akkurat slått sønnen. Det kan tolkes som om det ikke er første gangen, for blikket hans er kaldt og tåreløst. Sønnene har blitt vant til de harde hendene.

I novellen finner en også en dyremetaforikk. Den opptrer første gang på side 56: ”[P]orten blir låst bak dem, ikke at det gjør så mye, men å vite om det, at de er låst inn som dyr” (56). Det er noe ufritt ved tilværelsen på fabrikken. De voktes over på en annen måte enn kontorarbeiderne. Dette har sitt utspring i forskjellen mellom de timelønte og månedslønte. Sistnevnte har med diffuse arbeidsoppgaver som er vanskeligere å kontrollere. De har større frihet – de kan gå til tannlege og i butikker i arbeidstiden uten å trekkes i lønn. Liv og kollegene sammenliknes med kyr. De stamper foran maskinene og hendene er som kyr som står i båsen og lar seg melke. I tillegg er en fellesnevner produksjonen både arbeiderne og kyrne står for. Arbeiderne er både ufrie og viljeløse. De har blitt ”temmet” av alle årene på fabrikken. Liv undrer seg over oppførselen til kollegaen Inger. Hun har begynt med en ”kaninaktig, rykkende gumling” (63).

Hvordan skal en tolke denne billedbruken? På side 60 står det: ”Når en har gått i tåken lenge nok, stampet som et lydig dyr ved maskinene lenge nok og sett de andre stampe, blir det ikke mange fine følelser igjen” (60). Forskjellen på dyr og mennesker er fornuften. Arbeidet er ikke stimulerende på noe vis, verken intellektuelt eller sosialt. Arbeidsoppgavene er svært ensformige. Dermed har Liv og kollegene hennes gradvis sluttet å tenke selv, de har blitt viljeløse og utfører oppgavene mekanisk. Dette understrekes også av utsagnet ”[h]un burde tenke noe. Det er som om gjentagelsen i arbeidet lager gjentakelser i hodet, det blir de samme små sirklene hun trækker rundt i, det er spindler i hodet også” (57).

Det ser ut til at hendenes hensikt er å vise hvordan Liv og Sven påvirkes av arbeidet. Dette kommer en på sporet av i sitatet over, fra side 60 – det blir ikke ”mange fine følelser igjen” av arbeidet. Atferden deres blir stadig mer mekanisk og instrumentell. Sven vet ikke lenger hvordan han skal trøste konen sin, noe som uttrykkes gjennom de ”hjelpeløse” hendene hans. Liv hender er ufølsomme og harde, de er hender som slår. Similen som benyttes foran speilet kan tolkes i samme retning. Øynene hennes er ”svarte som steiner”. Blikket kan si mye om følelser, men her er det livløst, akkurat som steiner. Det er som fabrikkens inventar tar bolig i Liv. Spindlene Liv har foran seg omgjøres for eksempel til spindler i hodet. Der tar de form som bekymringer om mann, hus og barn.

### **Krisen og forandringen**

May skriver at novellens typiske narrativ er der hovedpersonen må gjennom en krise eller avgjørende begivenhet (May 2013: 249). Handlingsforløpet i ”Liv” munner også ut i en krise, og den er eksistensiell. Særlig treffende er sitatet til Auklend om bruddet med hverdagens vaner, forventninger og normer, som avslører hovedpersonens fasadepregede livsførsel. Det

ser ut til at Liv er i ferd med å forstå, i hvert fall deler av, årsakssammenhengene bak tilværelsen. Om hun til slutt vil bryte ut, slik som Emilie, er lite trolig. Symbolikken, som ble tolket i negativt lys, samt Livs tanker om forandring gjør det vanskelig å tro at hun vil oppnå den nødvendige innsikten. Forholdet til forandringen er ambivalent, hun er fullstendig klar over at mønsteret av vaner må brytes: ”Resten av dagen går i jevnt tråkk, hun ser at hun gjør de samme tingene om og om igjen, ting som aldri gjør henne anderledes” (68). På den andre siden fremheves sløvheten som det beste med arbeidet: ”Hun står ved spindlene igjen, den kjente lyden, de kjente bevegelsene, det roer henne ned, gjentagelsen roer ned alt i dem” (65).

Sammenstillingen av Liv og Gun er kontrastfylt. Det kan se ut til at de er representanter for den ”gamle” og den ”nye” kvinnerollen, som er i ferd med å ta form. Liv gjør tvangsaktig rent, vasker klær, skriver lister og lager matpakker. ”Hun vet at hun pusser vinduene oftere enn de andre, vasker mere klær og at Gun sier hun kaster bort tiden og sliter seg ut. Men Gun vet ikke hvordan det er, hvordan det ser ut inni henne”, står det (62). Det ser ut til at rengjøringen symboliserer noe mer enn det rent hygieniske, som en måte å opprettholde den mentale likevekten på. Men, det er nok også en vesentlig del av kjønnsrollen. Det kan ligge en integritet i de rene klærne, de nypussede vinduene og det ellers plettfriske hjemmet. Det er forventninger knyttet til det kvinnelige. Om Gun oppgis det at hun er ung, ugift, barnløs og har fått utført abort. I tillegg ”ypper” hun i foreningen og ”skal gjøre inntrykk på mannfolk” (61). For Liv er det beste ved arbeidet sløvheten som følger, mens hun vet at Gun vil si at det er det verste (65). Dette belyser sistnevntes iver etter å påvirke og å ”bruke sin stemme”. Liv er for nedbrutt og utslitt til å bruke sin.

### **2.2.6 ”Hilsen fra sørgopilens land”**

Siste del handler om alternative måter å leve på. Det handler om livet som ”fri” kvinne og nye problemstillinger som dukker opp. Hvordan skal en integrere den nye identiteten inn i en romantisk relasjon og hvordan ser den nye kjærligheten ut? Blikket er flyttet utover og ekspanderer utenfor Norges grenser. Fortelleren viser undertrykking og frigjøring i andre land. På denne måten gjøres frigjøringen til et universelt anliggende.

Den første novellen er den korteste i hele samlingen, og omfatter fire sider. Der skildres et kjærlighetsforhold mellom en mann og en kvinne. Relasjonen har vært preget av mye avstand. Hovedpersonen oppsummerer forholdet og innser at følelsene har kjølnet. Neste historie finner sted i ”en av Europas gamle hovedsteder”. Hovedpersonen har følelser for Karsten, men oppdager underveis at de tenker forskjellig om de store spørsmålene. Reisen

gjør at hun blir mer kjent med seg selv og hva hun trenger. I siste novellen utforskes spenningsfeltet mellom hengivenhet og eiendomsløshet i kjærligheten. Hun erfarer at menn er redde for forandringen frigjøringsprosessen fører med seg, og spør seg om det er mulig å leve i et godt samliv med de nye premissene.

Hovedpersonen er en ung kvinne som er på et utenlandsopphold med mennene Karsten og Jens. Det er grunn til å tro at oppholdet er jobbrelatert, siden de omtaler hverandre som delegater. Av beskrivelsene kommer det frem at landet har dårlige sivile rettigheter og at både sosiale og økonomiske forhold er dårlige. En av de lokale, mannen Jerzy, er en av dem som forsøker å protestere mot regimet. Studenten Magdalena er dagens guide, og sammen besøker de kunstmuseer og ”betydningsfulle personer” (104). Jens forsvinner utover kvelden, så hovedpersonen blir alene med Karsten, som hun har romantiske følelser for. Utover ettermiddagen blir stemningen mer trykkende for jeget, og hun bryter ut i gråt da de er ute på en bar om kvelden. Hun forteller Karsten at hun sover dårlig om nettene, og han holder henne med selskap på hotellrommet mens hun skal innta en sovetablett. Det ligger til rette for at noe skal skje mellom dem, men ingen av dem tar initiativet. Novellen avslutter med en drøm om Karsten med et istykkerslått ansikt som prøver å formulere ord, men de er ødelagt. Hun forsøker å plukke opp bitene av ord.

### **Komposisjon**

Novellen omfatter 13 sider, som ikke er en oppsiktsvekkende lengde. Poes lengdekrav er dermed oppfylt. Handlingen løper over en dag i en europeisk by. Det snevre tids- og romaspektet skaper intensitet. Også denne novellen kan karakteriseres som ”ein stück herausgerissenes Leben” fordi handlingen starter *in medias res* og avslutningen ikke har en form for *denouement* eller avrunding. Novellens første setning markerer at noe har skjedd før leseren trådte inn i handlingen: ”Denne morgen i en av Europas gamle byer bør jeg tenke en fornuftig tanke” (103). Stemningen som anføres bærer preg av at noe vesentlig har hendt i forkant. Det antydes at dette er relatert til Jerzy. Den enkeltstående linjen som er viet til setningen ”[i]ngen nevner det som hendte igår, ingen nevner Jerzy” (103) markerer viktighet. Dette underbygger at mistanken stemmer. I tillegg til at novellen her holder tilbake vesentlig informasjon, illustrerer den Friedmans påstand om skalering. Volden mot Jerzy er utelatt fra narrativet, og den nevnes i én setning. Det demonstrerer at det viktige i en novelle ofte er det som ikke fortelles.

## Struktur

Visuelt virker teksten ganske kompakt. Dette understreker det tunge og monotone ved samfunnet og relasjonene. Det er lite luft på sidene. Det som bryter, er den enkeltstående linjen ”[i]ngen nevner det som hendte i går, ingen nevner Jerzy” (103). Her belyser det formelle Jerzys rolle i fortellingen, han er en opprører som forsøker å bryte opp i det rutinepregede og kontrollerte.

Det gjøres et poeng ut av kontrastene åpent og lukket i novellen. Dersom en følger fortellingen, beskrives det meste som åpent, bredt og stort i byen. På side 107 er det et brudd. Plutselig befinner de seg i en gammel bydel med trange, små gater. Underlaget de går på er ikke lenger glattslipte og firkantede fliser, men brolegning. De går inn i et vertshus, der mennesker sitter trangt og det spilles musikk. Det lukkede og trange forbindes med noe positivt. Det er rom for individualitet. Det er her arbeiderne lever ut et øyeblikks lykke før de går hjem. Menneskene prater med hverandre eller danser. Baren blir et slags pusterom i tilværelsen.

På side 111 er det også et skifte. Det er en dobbelthet i beskrivelsene av følelser. Det starter med at hovedpersonen gråter i et vertshus fullt av lystige mennesker. Et stykke lenger ned på siden kan en lese: ”Sympati, forakt, medfølelse, avsky. Jeg liker dere, liker den flate nakne byen og det store tunge landet og jeg er skremt og kvalm, skjelver på hendene, har lyst til å le eller skrike, dra til noen, danse eller kysse” (111). Et fellestrekk er at de gangene hun føler noe sterkt, er hun ”bedøvet” med enten sovemedisin eller alkohol. Det kan skyldes at hun endelig slipper kontrollen.

Novellen er en førstepersonsfortelling. Det er interessant, fordi de tidligere seksjonene har operert med tredjeperson. En kan tenke seg at fortelleren har trukket seg mer tilbake for å la hovedpersonen få mer plass. Hun får nå føre ordet selv, uten å tolkes av utenforstående. Kvinnen får dele erfaringene sine, men uten et mellomledd. Replikkene er gjengitt i direkte tale, som markerer den tilbaketrukne fortelleren. Disse grepene gjør at leseren kan oppleve å komme enda tettere på de fiktive personene. Noe informasjon holdes skjult for leseren. En vet ikke hva som har skjedd dagen før, men at Jerzy etter all sannsynlighet har blitt straffet med vold for opprøret sitt. Mannen figurerer både i starten og slutten av novellen. I begynnelsen står det at ingen snakker om det som hendte med ham dagen før, mens Karstens ansikt i avslutningen er smeltet sammen med Jerzys. Sistnevnte nevnes flere ganger i novellen, det er en form for gjentakelse. Ved at han gjør opprør mot systemet symboliserer han forandring (og håp).

## **Det monotone**

Enkelte adjektiver dukker stadig opp i novellen. Denne adjektivbruken understreker flere aspekter ved fortellingen. I byen har gatene brede fortau med glatte, firkantede fliser. Veiene er brede. Jordene er vide og flate. Alle store og små detaljer beskrives som flate og jevne. Det er en slags monotoni i miljøskildringene, fordi det er lite som bryter. Det er ingenting som stikker seg ut. Når noe er flatt er det lite variasjon. Det mangler en stor kontrast. Et annet aspekt ved miljøet er kontrasten mellom det åpne og det lukkede. Både det urbane og det rurale landskapet karakteriseres som åpent – det er flatt, vidt og bredt. Det lukkede fremstilles som mer trygt.

I tillegg ligger det en tanke bak det meste. Alt er liksom planlagt. Det kommer frem i beskrivelsene av monumentene, som omtales som ”minnemerker man skal stanse ved og tenke bakover” (109).

Det samme gjelder følelser. Ansiktene skildres som brede og grå. Det er få svingninger i følelsesspekteret. Innbyggerne har ”flate” personligheter. I tillegg kommer adjektivene som går på farger. Ansiktene er grå, bleke og med skygger under øynene. Det er noe lite vitalt over dem. Heisføreren har f. eks ansikt som ”tørret, gråhvit gjærdeig” (108).

Samspillet mellom kollegene er også ”dødt”. Det er ingen ”store” følelser i noen av konstallasjonene mellom Jens, hovedpersonen og Karsten. Jeget har en kjæreste som venter hjemme, men hun virker likegyldig til relasjonen. Hun forsøker å skrive et postkort, men er ikke sikker på om savnet etter ham er så stort. Det samme vil jeg hevde gjelder Karsten. Det blir aldri til noe. Jeg tror det er mer et eventyr eller en slags rastløshet enn kjærlighet. Den fysiske kontakten uteblir og ingen av dem griper sjansen på hotellrommet.

Møtet med politikerne og byråkratene er ”glatt” og overfladisk. De ”sklir” unna, svarer vagt og ubetydelig.

Dersom en samler trådene fremstilles samfunnet og relasjonene som monotone. Det er ingenting som overrasker og ingenting som peker seg ut, verken personer eller landskapet. Til og med butikkvinduene er rolige, med beskjedne utstillinger (109). I et totalitært samfunn skal heller ingenting skille seg ut. Alt er rutinepreget og under kontroll. Samfunnet er stivnet. Det er hardt og kaldt med harde kanter. Det er lite fleksibilitet i hva en kan si og gjøre.

## **Ufrihet**

Det er to trekk ved teksten som kan knyttes til ufrihet. Det første er at fortellingen er lagt til et samfunn der det er ufrihet. Miljøet danner et bakteppe for samspillet mellom de tre kollegene, som er i forgrunnen. Det andre er rollene. Det ligger en ufrihet i å bli puttet i roller og



mønstre. Det er en ufrihet gjennom ulike roller gjennom hele novellen. Hun beskriver rollen som delegater, innbyggerne og forholdet til Karsten.

Som delegater kommer en på vegne av noen. Man representerer noe større enn seg selv. Det er grunnen til at Karsten, Jens og jeget blir servile i møtet med byråkratene. De kan ikke reagere spontant og naturlig, men må spille med: ”Vi drikker te av varme glass og svir fingertuppene, anstrender oss for å finne nye spørsmål, konsentrerer oss om tedrikkingen” (105). Dette er anstrengende i lengden. Jeget spør seg: ”[I]kke at vi har latt som vi trodde, men fikk vi vist at vi ikke trodde?” (ibid).

Innbyggerne må også spille roller. De kan komme i vanskeligheter dersom de handler i strid med det akseptable. Jeget har lyst til å snakke med dem og er lei av å være tilskuer. ”Har lyst til å snakke med noen, hva synes du, hvor lenge, hvordan, hva gjør du, hva synes du – ” (110). Hun kommer frem til at det beste er å la være, siden de skal fortsette å leve ”Innenfor”.

Det er en rastløshet hos hovedpersonen gjennom hele novellen. Det ser ut til at hun strever med å finne seg til rette i rollene og forsøker å rokke ved dem, og dette gjelder særlig samspillet mellom henne og Karsten. Alle samtaler har blitt ført før: ”Egentlig orker vi det ikke. Vi gir hverandre stikkordene, det får klare seg. Alle samtaler har vært ført før, vi holder oss til parodiene, de blir også trettende” (104). Det er et monotont forhold til mennene. De store svingningene mangler. Det er ingen stor interesse for noen ting. Et sted beskrives hennes indre som ”oppråkket” (112). Ordet peker mot det rutinepregede. Hun tar de samme valgene hver dag og velger aldri en ”ny sti”. Det er lite nytt liv i samtaler, akkurat som gjentakelsen av adjektivene understreker. Til og med kommunikasjonen er død.

Denne dagen forsøker hun å bryte mønsteret. ”Jeg sier at jeg har bestemt meg for å tenke en fornuftig tanke idag. [...] Det skal være noe om oss. Om mennesker slengt inn i en uvirkelig virkelighet” (104). Forsøket på å føre en ny samtale blir hånliggjort av Karsten, som kaller det et ”tradisjonelt utgangspunkt”. Samme kveld inviterer hun til en samtale om kjærligheten, men han svarer matt. Nok en gang avvises forsøket. Den borgerlige frigjortheten tror han heller ikke på.

Karsten er opptatt av ord, det trauste og det monotone. Han er ikke til å rokke ved. Han finner en trygghet i det forutsigbare. Han vil ikke noe annet sted. Dette blir en stor motsetning mellom de to. Hovedpersonen søker forandring og vil løse opp i det stivnede. Han blir overrasket når det viser seg at de er uenige om kvinnefrigjøringen. For ham er det tryggest at kvinner ikke mener så mye, eller vil så mye. Som jeg snart vil vise, utdyper drømmen dette.

## **”Bildet”**

Den store forbokstaven viser rent ortografisk at ”bildet” er viktig for hovedpersonen. Det er navnet på en visjon eller fremtidsdrøm som jeget har. Den er så viktig for henne at hun ikke vil dele den med Karsten. Han skal ikke få ødelegge den. I bildet er ikke ansiktene grå eller bleke, men lysende. Når ansikter lyser, skyldes det noe som kommer innenfra. Når noe gløder, har man en energi. Det er altså mennesker med et engasjement inni seg. Den typen kjærlighet hun beskriver kan være alle steder – i små gårdsrom eller på vide sletter. Dette kan overføres til samfunnet de befinner seg i, der lykken (som bare varer et øyeblikk) er knyttet til trange rom, som den overfylte baren.

Å ha et ansikt som lyser har også en energi. Det er levende. De innbitte ansiktene tar ikke inn sanseintrykk, de har nok med å overleve. Menneskene i bildet klarer å ta inn inntrykk, de sanser. Det uttrykkes ved at ”[d]e vet om trærne og insektene, plantene og luften, lyset og vannet” (113).

I tillegg til friheten som beskrives, visualiseres også en ny type kjærlighet. Den er eiendomsløs og fri for maktutøvelse. Den er likestilt og springer ut av en trygghet. Det ser ut til at Karsten frykter det han kaller ”den borgerlige frigjørtheten” fordi han liker stabilitet, kontroll og det trygge, kjente. Forandringer gjør ham usikker, og han er redd for å miste kontroll.

## **Drømmen**

Novellen avslutter med at hovedpersonen har en drøm. Å avslutte med et symbol eller bilde er ikke uvanlig i novellistikken, fordi det skaper undring hos leseren (Auklend 2016: 231)..

Drømmen kan knyttes direkte til samtalen om kvinnefrigjøringen. Det er uproblematisk mellom Karsten og jeget så lenge de to er enige. Når det viser seg at de er uenige, står de ikke lenger på felles grunn. Det har blitt en avgrunn mellom dem, siden de ikke lenger har samme verdensanskuelse. Leser en nøye, står det: ”Å røpe en drøm, et slags håp, vil være et slag i ansiktet på ham” (113). Talemåten blir bygget ut til et motiv i drømmen. Ansiktet til Karsten er knust, og ut kommer bare uforståelige ord. Jeget kryper rundt på bakken og forsøker å sette sammen de knuste ordene.

En kan tolke det som at Karsten har fått ”et slag i ansiktet” fordi jeget har vist at hun støtter kvinnes frigjøringskamp. Slik kan skaden tolkes som et resultat av en voldelig revolusjon. At jeget kryper på bakken og plukker opp mannens ord, kunne antydning en form for forsoning, slik omformingen av den mannlige og kvinnelige kjønnsrollen skapte nye

rammer for familie- og samliv. Altså en ny virkelighet som krever et nytt språk. Det blir imidlertid problematisk å forklare Karstens skadde ansikt. Ordene hans er viktige for jeget, som også kan tyde på at hun forsøker å forstå mannens språk. Dette er viktig, fordi det også er språket til patriarkatet. Ved å forsøke å forstå disse ordene, hankses en også med kilden til makt.

Jeget plukker opp ordene hans, som kan forstås som at hun forsøker å organisere dem, å forstå hva hun har foran seg. Det er ikke sikkert at hun kombinerer dem på samme måte. Kanskje er det det nye kvinnespråket som er i ferd med å skapes.

Her berører fortelleren et tema som er sentralt i de andre novellene i tredje del. Kommunikasjon og samspill er viktig i begge tekstene, men den aller siste som er mest lik. Her strever også hovedpersonen med de nye premissene for kjærligheten. Hun forsøker å formidle hva som er viktig for henne i et parforhold, men opplever ikke at mennene forstår. Her er det også en ny virkelighetsforståelse. I ”Ta ikke noe med på veien” er også kommunikasjonen vanskelig. Hovedpersonen forsøker å få i gang en samtale, men møter motstand: ”[E]n annen gang skal de snakke om døden” (99). Det som imidlertid er likt, er det lite livaktige. Forholdet har visnet, akkurat som kommunikasjonen mellom Karsten og jeget er statisk og monotont. De store svingningene mangler. Relasjonene i første og andre novelle kan sammenliknes med lange ekteskap. Det ene er ”dødt” (derav dødsmetaforikken), mens det andre er stumt. De trenger ikke å snakke sammen, for alle samtaler har blitt ført før. Felles er også at det er kvinnene som er proaktive og forsøker å ”redde” relasjonen.

### **Miljøet og kvinnekampen**

Den gamle hovedstaden kan tolkes som en allegori. Det er mange trekk ved fortellingen som peker mot kvinnefrigjøringen. Akkurat som en ikke skal mene for mye eller stikke seg for mye ut, har det samme synet preget kvinner opp gjennom historien. Samfunnet skildres som grått, sjelløst og pregløst. Det skyldes undertrykkelsen. Likheten er hvordan en kvinne blir når hun undertrykkes.

Hovedpersonen merker seg Jens sitt vesen. Han er ”holdningsløs” og utstråler sjarm, varme og gavmildhet. Videre reflekterer hun over sitt eget selvbilde og at det er lenge siden hun har kjent en varme overfor selv, en type selvaksept. Hun er usikker på om det går an å fortsette kampen videre uten å være glad i seg selv. Jeg tror det har noe med identitet å gjøre, å ha en viss formening om hvem man er. En kan knytte det opp mot speilet og hjemløsheten som beskrives på side 107. Hun er en del av en reise, en historie om kvinners frigjøring, men har ennå ikke nådd stadiet der hun føler seg hjemme. Hun lever ikke som i ”Bildet”.

Jeg et blir særlig opprørt over synet av en arbeiderkvinne i en kirke. Det er tydelig at hun er utmattet, for hun holder stadig på å falle i søvn mens hun ber. Det står: ”Det plutselige sinnet: det var *hit* hun gikk med trettheten og fattigdommen!” (110). Den kraftige reaksjonen kommer av at det er religionen som representerer håp, når folket heller burde organisert seg og stått samlet. Det er åpenbart at jeget trekker paralleller til sin egen kamp. Nettopp å organisere seg er det Gun sikter til i ”Liv” når hun sier ”solidaritet” (60).

Noen linjer i teksten kan også relateres til den kvinnelige erfaringsverden. Det er en beskrivelse av landskapet: ”Lave tunge hus i tre, murhus, harde kantede sandgrå hus, hus som har sett alt, tålt alt, hus uten håp” (110). Det samme gjelder kvinner. De har også måttet tåle mye, både i hjem og det offentlige.

### **Det eksistensielle**

Friheten og kampen for den er noe grunnleggende ved tilværelsen. Som tidligere nevnt tar Gordimer utgangspunkt i vekslingen mellom det søvnaktige og den redselsfulle innsikten. Det er som om samfunnet som beskrives befinner seg i en dyp søvn. Menneskene har ikke ”våknet” ennå.

For jegets del består ikke innsikten så mye i at hun og Karsten er forskjellige. Det er derfor hun forsøker å invitere til samtaler, trække opp ”nye stier” i hodet og finne nye innfallsvinkler. Det er mest han som blir sjokkert over at de ikke er enige. Innsikten ligger mer i at det er en ny virkelighetsforståelse, og at de må finne en ny måte å kommunisere på.

O’Connors skriver at det er samfunnets svakeste som skildres. I novellen tar det form som de innbitte, grå ansiktene til arbeiderne som er for svake til å sanse verden rundt seg. De lever egentlig ikke, bare overlever. Dette kan slås sammen med Pratts påstand om at novellen egner seg spesielt til å introdusere stigmatiserte temaer i litteraturen. Både kvinner og det kuede, kneblede folket føyer seg inn under begrepet ”the submerged population group”. Overalt i novellen vises det hvor dårlige levekår befolkningen har. Husene er beskjedne og i dårlig stand, kvinnene står bøyd over åkeren og ansiktene er livløse. Det uttrykkes også gjennom den kvinnelige guiden:

Magdalena og jeg går til de nonfigurative [skulpturene], hun forklarer, nevner navn, er stolt av dette, at dette får de lov til. Magdalena har godtatt tragedien og er ung og uskyldig i den, hun er ikke ung på den riktige måten. Kanskje er hun ung på den nye måten, den nødvendige (106-107).

## 2.3 Oppsummering

Tekstene ovenfor demonstrerer det sjangermessige aspektet på flere nivåer. For det første gjennom økonomiseringen med personer, tid og miljø. Komposisjonsmessig kjennetegnes de alle ved at de begynner *in medias res* og avslutter uten noen særlig form for avrundning. Det er lite ytre handling og dersom den foreligger i noen grad, fremstiller den noe lite ekstraordinært. Verdien ligger i det psykologiske, der fellestrekket kanskje kan påstås å være hovedpersonens reaksjoner på samfunnsstrukturen og rolleinndelinger. Reaksjonen overfor Karsten i ”Hilsen fra sørgepilens land” ligger jo egentlig i hans rolle som mann, og ikke så mye i hans spesifikke personlighet. I tillegg finner en eksempler på språklige bilder som er med på å skape flere betydningslag i den ellers komprimerte fortellingen. Ved å tolke dem demonstrerer novellen at den dekker et større område enn først antatt. En liten fortelling sier noe om en stor verden, slik Pasco påstår. Tekstene er forenlige med den moderne novellesjangeren.

På grunn av plassbegrensninger i oppgaven har det ikke vært mulig å gi rom for en analyse av alle de ni novellene. I arbeidet med dem gjøres leseren raskt bevisst på tredelingen i stadiene barndom, voksenliv og den nye kvinnerollen. Dette skaper et overordnet narrativ som gjør det fristende å betrakte verket som en helhet. Konsistensen i kvinnelig synsvinkel og en skildring av den kvinnelige erfaringen virker samlende. I tillegg har verket ingress og en inndeling i romertall.

## 3 Novellekretsen

Formen går under mange navn, som *short story cycle*, *short story sequence*, *short story compound* og *composite novel*, alt etter hvilke egenskaper som har blitt vektlagt av teoretikerne. På engelsk er *short story cycle* den mest etablerte betegnelsen. På norsk er novellekrets det mest vanlige begrepet å bruke<sup>6</sup>.

En novellekrets er en samling med fortellinger som befinner seg innenfor samme bokperm. Fortellingene er lenket sammen på en måte som gjør at helheten representerer noe mer enn summen av delene. De fleste teoretikerne som presenteres her betegner denne effekten som et åpent inntrykk, fordi verket inviterer til flere tolkningsmuligheter.

Leseren kan oppfatte sammenhenger på tvers av novellene som gjør det mulig å analysere helheten på ulike vis. Samtidig demonstrerer hver historie en grad av autonomi fordi de uten problemer kan leses enkeltvis. Det er heller snakk om at rammen rundt tilfører noe ekstra enn at den enkelte teksten avhenger av de omkringliggende tekstene. Novellene er ”selvforsynte”. Et nordisk eksempel er *København* (2004) av Katrine Marie Guldager, som tar utgangspunkt i et knippe innbyggere i den danske hovedstaden. De fiktive personene danner et nettverk av løse og tettere forbindelser. Derfor kan den også kalles en nettverksroman. Motiver, personer og transportmidler opptre igjen og skaper sammenheng. Alle fortellingene er tatt fra ulike deler av byen. Noen fortellinger griper mer inn hverandre enn andre, mens liv bare passerer hverandre i et kort glimt.

Novellekretsen har likhetstrekk med både romanen og novellesamlingen, og kan betraktes som en hybridsjanger mellom de to. Den spiller både på det enkeltvis og oppstykkede ved novellene og det enhetlige som romanen representerer.

### 3.1.1 Historie

Begrepet *cycle* skriver seg tilbake til oldtiden, da en gruppe greske diktere som kalte seg for *cyclic poets* skrev en serie med dikt. Verket *Metamorphoses* av Ovid (datert 8 f.Kr.) kan medregnes i sjangeren. Det samme gjelder *Canterbury Tales* av Geoffrey Chaucer (nedskrevet 1387-1400 e.Kr.), *Tusen og en natt* (ca. 800 e.Kr) og *Dekameronen* av Giovanni

---

<sup>6</sup> Siden ’novellekrets’ er det mest etablerte begrepet på norsk, kommer dette til å anvendes også i denne oppgaven. Når det er sagt, synes jeg ikke det er et særlig godt begrep, siden en krets peker mot noe sirkulært og leder tankene mot en *short story cycle*.

Boccaccio (skrevet i perioden 1349-1353). Verkenes egenskaper synliggjør to egenskaper ved syklusen: Det første er at hver enhet består av en selvstendig fortelling, og sekundært, at det er en helhet i verket som skaper struktur, bevegelse og tematisk utvikling (Nagel 2001: 2). Flere teoretikere har sett novellesyklusen som en forløper til romanen slik den utviklet seg fra 1700-tallet av, blant annet litteraturprofessorene James Nagel og Rolf Lundén<sup>7</sup>. Dette i lys av verk som *Canterbury Tales* og *Dekameronen*.

Et paradoks er at det har blitt vist liten interesse for hybridformen tidligere, til tross for at mange av de store dikterne har skapt tematiske og tekstlige forbindelser i forfatterskapene sine. En endring i oppfatningen så man først på starten av 1970-tallet. Da var en i ferd med å konstruere et teoretisk rammeverk. Flere termer ble tatt i bruk, alt ettersom hva som ble fremhevet av egenskaper. Dallas Lemmon innførte *rovelle*, Joel Silverman presenterte *short story composite*, mens Joseph Reed stod for *short story compound*<sup>8</sup>.

## 3.2 Teorier

Det er tre teoretikere som er sentrale i mitt arbeid med sjangeren. Disse er Forrest Ingram, Robert M. Luscher og Rolf Lundén.

### 3.2.1 Short story cycle

Forrest Ingram definerer *short story cycle* som «a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts» (Ingram 1971: 19). Han begrenser seg altså til noveller som befinner seg i samme bok. I tillegg må novellene være organisert av forfatteren, ikke av forleggeren. Ingram vektlegger særlig «the pattern of the whole», som leseren opplever suksessivt og på flere nivåer. Det er dette mønsteret som gir samlingen et inntrykk av enhet.

Ingram skriver at hver fortelling kan virke relativt enkel, men at dynamikken til syklusen som helhet kan representere en utfordring for kritikeren. Han sammenlikner

---

<sup>7</sup> James Nagel skriver om novellesyklusen i *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre* (2001), mens Rolf Lundén skriver om *the short story compound* i boken *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite* (1999).

<sup>8</sup>Videre lesning:

Lemmon, Dallas Marion. 1970. "The Rovellet, or the Novel of Interrelated Stories: M. Lermonotov, S. Keller, S. Anderson". University Microfilms.

Reed, Joseph. 1973. *Faulkner's Narrative*. Yale University Press.

Silverman, Raymond Joel. 1970. *The Short Story Composite: Forms, Functions, and Applications*. University of Michigan.

syklusen med en uro i bevegelse, der de sammenkoblede delene ser ut til å skifte posisjoner i forhold til de andre delene. Skiftende indre forhold endrer den opprinnelige oppfatningen av syklusens mønster. Formen er unnvikende og må studeres i detalj (Ingram 1971: 13).

Syklusen må forstås som et kontinuum der romanen og den «ordinære» novellesamlingen med uavhengige, ikke-relaterte noveller. Ingrams bok baserer seg på både teori og utprøvingen av den på tre verk, som befinner seg ulike steder på kontinuumet. Disse er Frank Kafkas *Ein Hungerkunstler* (1922), William Faulkners *The Unvanquished* (1938) og Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio* (1919). I stedet for å vise til utenlandske eksempler, kan en like gjerne ta utgangspunkt i Viks forfatterskap. *En gjenglemt petunia* (1985) representerer den ordinære novellesamlingen, mens *Roser i et sprukket krus* (2001) er et eksempel på romanen. Ingram poengterer at fortellingene ikke trenger å begrenses av bokpermen, det er tilstrekkelig at de befinner seg i samme forfatterskap.

Ingram hevder at roman og short story cycle velger ut ulike hovedpersoner. Romanen velger seg ut protagonister som det er verdt å følge gjennom en hel bok. I en short story cycle er bipersonene vel så viktige. «In cycles, «minor» characters collectively receive as much, if not more, attention than do the «major» protagonists» (Ingram 1971: 22). Denne tanken er ikke ny, og kan gjenfinnes f.eks. i Frank O'Connors novelleteori, der det hevdes at novellen ikke baserer seg på identifikasjon mellom leser og de fiktive personene (O' Connor 1976: 85-86).

Hovedpersonene har en tendens til å danne fellesskap på ulike nivåer. De kan være tilknyttet hverandre via geografisk tilhørighet, alder, kjønn eller relasjoner. Båndene mellom personene kan være løse eller faste. I *Kvinneakvariet* er den åpenbare fellesnevneren kjønn. «However this community may be achieved, it usually can be said to constitute the central character of a cycle», skriver Ingram (Ingram 1971: 22).

Når det gjelder slutten, må formen trekke på andre virkemidler enn romanen. «Since short story cycles do not usually have a single multiple-stranded action which must taper off through climax and denouement as do most traditional novels, its typical concluding section or sections round off the themes, symbolism, and whatever patterned action the cycle possesses» (Ingram 1971: *ibid*). Av slike grunner må syklusen avsluttes på andre måter. Den konkluderende delen avslutter gjerne mønstrene. Vanligvis gjøres dette ved å avrunde fortellingene i en siste novelle, evt. flere. Temaer, motiver og symboler avvikles, av og til også karakterer. Tidligere var rammefortellingen et vanlig litterært verktøy for å oppnå fullstendighet. Når rammen var fylt, ble arbeidet ansett som fullført. En annen teknikk er å benytte prolog og epilog.



Det er sjelden noe tidsmessig forhold mellom historiene som fortelles, men ofte aner leseren et mytisk sprang i tid. Det kan også skje at syklusen forholder seg til tid på et generelt, løst plan. En kan ane hvilken tid historiene utspilles i, uten at dette kan fastlegges bestemt.

### 3.2.2 Short story sequence

Robert Luscher deler interessen for det gjensidige spillet mellom novellen og konteksten, men mener ett aspekt har blitt viet for lite oppmerksomhet. Han hevder at novellekretsens suksessive side ikke har blitt vektlagt nok. Det dynamiske har blitt underspilt i teorien om denne typen verk. Av disse grunnene innfører han begrepet om *short story sequence*. Det han mener er viktig, er virkningen sekvensen har på leseren. Han definerer short story sequence som «a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme» (Lohafer og Clarey 1989: 148). Det dreier seg altså om en samling med fortellinger som er valgt ut og organisert av forfatteren. Leserens blir bevisst de underliggende mønstrene med sammenheng, og må stadig endre oppfatningen av mønster og tema etter hvert som han eller hun leser. Nettverket av forbindelser må altså være såpass tydelige at leseren blir klar over dem. Luscher retter oppmerksomheten mot leseren og hvordan han eller hun forsøker å forstå de underliggende mønstrene, og stadig må omstrukturere nettverket av forbindelser. Helheten som tekstene danner vil endres kontinuerlig, fordi neste tekst i samlingen ofte skyver meningen i en ny retning. Også her er helheten foranderlig, for sekvensen er ingen konstant størrelse under leseøkten.

Novellekretsen må finne andre måter å skape sammenheng på enn romanen. Luscher deler inn i tre grupper med enhetsskapende strategier. Den første omfatter tekstlige verktøy, som tittel, forord, etterord og rammefortellinger. Som det har blitt poengtert av Ingram, Dines Johansen og Baggesen, er ikke sistnevnte like mye brukt i dag. Den neste gruppen består av felles fortellere, personer, bilder, miljø og tema. Avslutningsvis kan forfatteren også ta i bruk strukturelle virkemidler som kontraster, sammenstillinger og en løs tidsmessig sekvens.

Ikke alle novellesamlinger kjennetegnes av en «rød tråd». Noen ganger er det simpelthen samlinger, og ikke sekvenser. Hva kjennetegner denne typen hybriditet? Luscher nevner titler som er ulike fra titlene i samlingen, som f.eks *Golden Apples* (1949) av Eudora Welty. Et annet og mer geografisk nærliggende eksempel er verket *København* (2004) som også har en selvstendig tittel. Verdt å merke seg er det også at denne tittelen understreker noe felles ved novellene, som bidrar til å slå ring om samlingen. Luscher deler inn i tre strategier

for å skape helhet i verket. Disse kaller han «technical devices», «organic unities» og «structural patterns». Han skriver:

Simple technical devices such as a title, a preface, an epigraph, or framing stories may be used; in addition, more organic unities such as common narrators, characters, images, locale, and themes may be present. Finally, structural patterns involving counterpoint, juxtaposition, or a loose temporal sequence can bring the stories together (Luscher 1989: 150).

Luscher deler Ingrams oppfatning om at sekvensen kan betraktes som et kontinuum, med romanen på den ene siden og den ordinære novellesamlingen på den andre. I den «vanlige» novellesamlingen spriker temaene i mange retninger og det er forskjellige personlighetstyper som trer frem for leseren. Ulike emner tas opp. Forfatteren har gjort en minimal innsats med å skape tekstlig og tematisk sammenheng. Når konfliktene og temaene begynner å bli likeartede, begynner verket å ekspandere utenfor novellesamlingens grenser.

Luscher plasserer *Golden Apples* og *Winesburg, Ohio* på midten av skalaen. Begrunnelsen er at det er en god balanse mellom tekstenes egen autonomi og helheten de sammen skaper. En sequence, som er preget av en viss strukturell og organisk enhet, legger opp til at leseren må «fordøye» hver enkelt tekst før han eller hun er klar for neste. De opptrer som selvstendige enheter, ikke som i kapitlene i en bok, der en haster videre for å finne ut hva som vil skje videre. At teksten må bearbeides mentalt før en kan begi seg videre til den neste, er en indikator på at fortellingen kan regnes som autonom. Lundén forfekter et slikt synspunkt, som jeg snart vil si mer om. Her står altså de to teoretikerne på felles grunn.

Et annet kriterium for å nå skalaens midtpunkt er dynamikk. Virkemidlene som skaper helhet i samlingen må også iverksette noe ekstra, et større tema som skaper fremdrift: «In other words, the reader must perceive that thematic similarities and patterns of coherence ultimately forward the development of some larger theme, not just bind the work mechanically» (Luscher 1989: 163-164). Dette likner Ingrams forestilling om temaet som stadig forandrer seg og utvikles, og det ser ut til at Luscher også har noe slikt i tankene her.

En annen type dynamikk kjennetegner også midtpunktet av kontinuumet. Åpenbare tegn på at samlingen er sekvensiell, er en modning og utvikling. Det dreier seg her om en psykisk modning eller utvikling hos en person eller karaktertype. «More obviously sequential are volumes loosely structured around or roughly composing the story of a character's (or character type's) growth and maturation» (Luscher 1989: 164). Eksempler som blir gitt her er *Crossing the Border* (1976) av Joyce Carol Oates og *In Our Time* (1925) av Ernest Hemingway. For å krysse midten av kontinuumet og nærme seg romanformen, må skjebnen i

den helhetlige fortellingen bli mer fremtredende. «On the other side of this midpoint, the fate of the overall narrative begins to assume greater prominence, but the stories still remain independent units» (Luscher 1989: 165). I volum med sterke bindinger tenderer hovedprotagonisten til å dukke opp i flere fortellinger: «One of the most common techniques in highly unified short story sequences is the recurrent protagonist, often because an author finds himself unable to confine a fictional protagonist to a single story» (Luscher 1989: *ibid*). Dette er tilfelle i *København*, der enkelte personer figurerer i bakgrunnen av en novelle, for så å ha hovedrollen i en annen.

### 3.2.3 Short story composite

I artikkelen "Recalcitrance In the Short Story" (1989) skriver forfatteren og litteraturprofessoren Austin M. Wright om hvordan verk gjør motstand mot en definisjon. Dette gjelder både hos forfatteren og leseren – forfatteren som forsøker gi en form til verket og leseren som forsøker å gjenskape den. Med form menes verkets helhetsskapende, organiserende egenskaper. "[F]ormal recalcitrance is simply the resistance offered by the materials to that form as it tries to shape them" (Wright 1989: 116). Wright mener at opplevelsen av å ha "forstått" en roman er en illusjon og tett knyttet til persepsjonen av en form. Han skriver:

Rather, it is an illusion of form, a conviction that we are in the process of discovering a form, a belief that further contemplation or rereading will enable us to find a comprehensive principle of coherence. Such a principle, we imagine, would be capable of accounting for everything. We are convinced it exists; further reading or reflection will disclose it fully (Wright 1989: *ibid*).

Mennesket er meningsøkende av natur. Det leter etter sammenhenger og er overbevist om at nærlesning og refleksjon vil få alle biter til å passe inn i puslespillet. Tanken om struktur og å fastlegge mening har tidligere stått sterkt. Med dekonstruksjonen ble målet å "bygge ned" verket igjen ved å rette fokus mot tekstens ambivalens og indre motsetninger.

En kritisk tilnærming til sjangerteoriene finnes i Rolf Lundéns *The United Stories of America* (1999). Lundén mener at tidligere forskning har unnlatt å se «løse tråder» i bevisføringen for hybridformens eksistens. Teoretikerne har stirret seg blinde på det sirkulære, helhetlige og fullendte. Like viktig er det å se delene som ikke så lett lar seg integrere — fortellinger som befinner seg i periferien av tematikken eller trekk som skaper fragmentering og ambivalens. I bokens introduksjonskapittel skriver han at «unity,

coherence, and closure have been privileged at the expense of discontinuity, fragmentation, and openness» (Lundén 1999: 8). Med andre ord har teoriene vært preget av en holistisk tankegang. Lundén stiller seg på motsatt side i diskusjonen, og mener det må være rom for noe mer i begrepet. I artikkelen «Faulkner, Welty and the Short Story Composite» (2004) hevder litteraturprofessoren Sandra Lee Kleppe at en mer passende tittel på boken hans kunne vært «The *Disunited* Stories of America» (Kleppe 2004: 173). Lundén er av den oppfatning at det vil være mer riktig å skape rom for begge sider av dikotomiene åpen/lukket, helhet/enhet og kontinuitet/diskontinuitet. Hittil har bare den ene siden blitt representert.

Lundén kritiserer begrepene som har blitt benyttet tidligere. Det er problematisk at karakteristikken fungerer svært godt på enkelte verk, mens andre vanskelig lar seg beskrive ved hjelp av slike ordelag. Cycle impliserer eksempelvis at samlingen har en sirkelkomposisjon, mens sequence tegner et bilde av verkene som sekvensielle der ett element følger etter et annet. Det er ulike måter å skape sammenheng i et volum på. Lundén foretrekker å benytte begrepet *short story composite*. Termen står for «an open work consisting of closed stories» (Lundén 1999: 60). Med dette menes at leseren opplever hver historie som lukket når han eller hun er ferdig med den, men at det endelige inntrykket er at den er en åpen bok. Hver fortelling evner altså å «holde seg flytende» på egenhånd, samtidig som helhetsinntrykket er et løst nettverk med muligheter for andre kombinasjoner. Det er en felles konsensus blant teoretikerne om hva sjangeren omfatter på et generelt plan. Han viser til Raymond Joel Silverman, som beskriver denne typen verk som: «a group of stories written by one author, arranged in a definite order, and intended to produce a specific effect» (Lundén 1999: 33). Historiene gir mening både isolert og sammen. Lundén noterer seg at bøkene som tradisjonelt har blitt ansett for å representere sjangeren karakteriseres av stor variasjonsbredde. Det medfører vanskeligheter når en skal utarbeide en definisjon:

From *Dubliners*, to *Winesburg*, to *Go Down, Moses*, to *The Golden Apples*, to *The Unvanquished*, there is a wide spectrum ranging from openness to closure [...] These five works possess narrative structures so different that it is actually difficult to see how any of them could serve as a representative example of the genre (Lundén 1999: 34).

Luscher og Ingram betrakter formen som et kontinuum med romanen og novellesamlingen som ytterpunkter. Lundén er enig i at definisjonsproblemet kan løses herifra. Å betrakte sjangeren som en gradvis størrelse som utfolder seg over et spekter er mer gunstig. «It allows for various structural patterns to emerge without the rigidity of exact boundaries», skriver han (Lundén 1999: 36).

Han ser for seg betegnelsen short story composite som et slags konglomerat bestående av fire deler. Disse er cycle, sequence, *cluster* og *novella*. De to første stammer henholdsvis fra Ingram og Luscher. Forskjellen er at han legger til noe mer i begrepene. Med begrepet cycle ser Lundén for seg at novellesamlingen i all hovedsak er organisert syklisk. Det innebærer at første og siste novelle lenkes sammen på et vis, slik at kretsen blir fullendt. Avslutningen må peke tilbake mot utgangspunktet eller settes i kontakt med det. Her blir *The Golden Apples* benyttet som eksempel, siden første novelle handler om fortelleren, som senere dør i avslutningen av verket. Denne formen har høy grad av enhet og sammenheng. Lundén utelater leserens stadige omstruktureringer av mønsteret fra betydningen sequence. I stedet ser han for seg en samling med fortellinger som bygger trinnvis på hverandre. Hver historie hekter seg til den forutgående, men helheten bærer ikke preg av å være veldig lukket eller enhetlig. Det dreier seg om et element som følger etter et annet. Fortellingene kan være organisert tidsmessig, logisk eller kronologisk. *The Unvanquished* (1938) av William Faulkner og *On The Line* (1957) av Harvey Swados hører inn under denne kategorien. Sistnevnte tar for seg ti menn som jobber ved et samlebånd på en fabrikk. Fortellingene er organisert etter hvor arbeiderne er plassert ved båndet.

Cluster kjennetegnes av en løs struktur. Her kan novellene bevege seg i ulike retninger. Samlingene preges i større grad av diskontinuitet og fragmentering enn sammenheng. Det vil si at fortellingene ikke nødvendigvis følger en kronologi, og at sprangene mellom dem kan være store. Visse fortellinger kan skille seg ut og lar seg ikke så lett integrere i helheten. *In Our Time*, *Go Down*, *Moses* og *Love Medicine* (1984) av Louise Erdrich er kjente eksempler innen sjangeren. Fellestrekket for alle tre er at de viser en høy grad av ubestemmelighet. Strukturen er åpen og det er ikke alltid at forbindelsene mellom fortellingene er åpenbare. Leseren må finne disse sammenhengene selv.

Med novella sikter Lundén til den tradisjonelle rammefortellingen, slik eksempelvis Boccaccio har komponert den, og en forteller som dukker opp gjentatte ganger. Ofte er dette en måte å skape sammenheng mellom fortellinger som ellers har få likhetstrekk. De mer moderne eksemplene kan fremstille et knippe personer som et fellesskap, selv om de ikke kjenner til hverandre. *Winesburg, Ohio* er en representant for denne typen organisering. Det finnes også novellesamlinger som skaper helhet ved hjelp av forord, tematikk og miljø. Slik blir dette volumets bærebjelke.

I mange tilfeller vil verket passe med karakteristikk til flere av gruppene. For å illustrere dette viser Lundén at en også kunne argumentert for at *Winesburg, Ohio* var grunnleggende syklisk eller sekvensiell. Syklisk fordi fortellingene kretser rundt personen

George Willards ankomst og avreise. Sekvensiell fordi personene han møter kan anses som «stasjoner» i hans modningsprosess.

### 3.2.4 Oppsummering

Det tre teoretikerne er alle enige om at novellekretsen kan sees som et kontinuum med novellesamlingen og romanen som ytterpunkter. Verkene kan ha en stram eller løs komposisjon. Allerede i betegnelsene trer forskjellene frem. Ingram er mest opptatt av hvordan det sirkulære opptrer på ulike nivåer i teksten, f.eks. hvordan temaer, symboler og personer stadig dukker opp igjen. Dette er nært knyttet sammen med mønsteret, som han kaller «the pattern of the whole». Stadiet leseren befinner seg på avgjør hvilke mønstre som trer frem, slik som nye mønstre vil tegnes i kaleidoskopet for hver gang en ser. Mønsteret er altså unnvikende i formen.

Luscher mener at leseren må prioriteres mer i teorien. Han/hun må forholde seg til det som har blitt sagt og hvordan denne informasjonen ”farger” det følgende. Hver novelle forbereder oss på den neste på et vis. Det kan skje ved at de utvider og utdyper konteksten, personene, symbolene og temaene som ble utviklet av det forutgående. Ingram nevner riktignok leseren i definisjonen sin, og omtaler det som ”the reader’s successive experience”. Forskjellen ligger i at han/hun kun er en bestanddel i teorien, mens Luscher anser leseren som selve hovedleddet. I tillegg vektlegger han at hver fortelling skal forholde seg til den forutgående, som en lenke. Han ser for seg en trinnvis utvikling der hvert steg bygger på det forutgående.

Lundén er viktig fordi han har forsøkt å organisere begrepsfloraen. Hans betegnelse blir et slags paraplybegrep som uttrykker organiseringen av de fire undergruppene cycle, sequence, cluster og novella. Composite betyr noe sammensatt og peker også på vektleggingen av det fragmenterte og åpne. Noe som er satt sammen bærer fortsatt preg av å være i biter. En kan fortsatt skimte delene, slik en ser omrisset til hver brikke i et puslespill. Lundéns teori har også betydning fordi han har videreutviklet Ingrams og Luschers begreper. Det vektlegges at sekvensen også kan uttrykke hvordan fortellingene er lenket til hverandre, noen ganger kausalt og andre ganger rent fysisk, som personene ved samlebandet i *On the Line* (1957).

### 3.3 Hybriditet i *Kvinneakvariet*

Siden det teoretiske grunnlaget nå er lagt, skal jeg redegjøre for hvilke trekk som skaper hybriditet i verket til Vik. Dette innbefatter tema, språklige bilder, personer og tid. Derifra kan en avgjøre hva slags undertype som er mest passende for verket.

#### 3.3.1 Tema, språklige bilder og motiver

Det tematiske er en vanlig måte å skape sammenheng mellom novellene på. Det er derfor ikke overraskende at både Ingram og Luscher har nevnt dette. Begge omtaler det tematiske som en foranderlig størrelse, som vil skifte form etterhvert som leseren drives gjennom verket. Ingram ser tematikken i samspill med språklige bilder, ord, personer og motiver. Den blir egentlig et resultat av hvordan disse elementene kombineres. Han sammenlikner det hele med et hjul som ruller, der kjernen er tematikken, mens kantene er nettopp disse elementene. Ved at hjulet ruller, retter han oppmerksomheten mot dette samspillet flytende natur. Et hjul som ruller er en gjenstand i bevegelse. Dermed blir det vanskelig å fange dens natur, fordi formen avhenger av hvor hjulet befinner seg på ethvert tidspunkt. "A cycle's form is elusive. Its patterns must be studied in detail and as the cycle progresses from first story to last" (Ingram 1971: 13).

Som vi har sett, plasserer Luscher sjangertrekk på et kontinuum med novellesamlingen og romanen som ytterpunkter. For at verket skal nå midten av linjen, og dermed være sekvensiell, må de tematiske likhetene og mønstrene av sammenheng fremme utviklingen av et større tema. Her ser man også at det tematiske er noe dynamisk. Dette er jo også i tråd med tanken om selve sekvensen. En kan bare danne seg mening om tematikken på grunnlag av det man har av informasjon for øyeblikket. Oppfatningen av temaer vil derfor avhenge av hvilket stadium en befinner seg på i leseprosessen.

I *Kvinneakvariet* er det for eksempel visse elementer som går igjen. I mange av novellene støter en på innesperring og fangenskap. Disse "bildene" er sjelden like, men kan ta form som mye forskjellig. Noen ganger er bildene fremtredende og helt sentrale, mens de andre ganger er små detaljer i bakgrunnen. I første novelle uttrykkes det gjennom barneboken *Essa i India* (1936) av Fredrik F. Endresen, som hovedpersonen Gerd leser på sengen. På et av bildene er Essa avbildet i et bur, da hun er tatt til fange av et stammefolk bestående av menn. Hun skal ofres til tigerguden. Det står at Gerd alltid studerer bildet lenge. Med tanke på at det snakk om en illustrert barnebok, og at den i tillegg inneholder såpass mange illustrasjoner, er det noe påfallende at nettopp dette bildet har så stor betydning for

hovedpersonen. Jeg oppfatter dette som en del av den klaustrofobiske metaforikken i *Kvinneakvariet*. I novellen "Liv" står det at hun og de andre ansatte er sperret inne som dyr, og at kollegaen hennes har begynt med en kaninaktig tygging. Til forskjell fra harer er kaniner alltid knyttet til fangenskap. Dette kan lenkes til både kaninburene på klippen i "På bussen er det fint" og Essa i buret. Emilie i novellen med samme navn kjenner også på klaustrofobien. Hun drømmer om å kaste mannen ut av huset, knuse lyspærene og vindusrutene og sitte i et luftig og halvmørkt rom og vente (77). Dette kan også tolkes som en reaksjon på å være stengt inne. Døtrene hennes tegner trette fugler og skriver fortellinger om lamme piker. Fuglen er et kjent symbol på frihet, og ved at den er sliten, orker den kanskje ikke å fly. Det samme gjelder den lamme piken, som ikke kan bevege seg fritt.

Fantasier om død og skade er også et motiv som går igjen. Det dreier seg om menn som faller under hjulene på trikken, fall utfor bratte klipper, knuste ansikter og døde mennesker med foldede hender og blålige lepper. Novellen "Ta ikke noe med på veien" preges av en tydelig dødsmetaforikk. Her skildres en kjærlighet som har tatt slutt. Relasjonen har i perioder vært lidenskapelig, men nå har ikke forholdet lenger livets rett. Dette uttrykkes gjennom skildringen av mannens kropp og skildringen av han som noe nesten utenomjordisk. I tillegg forsøker hovedpersonen å starte en samtale om døden. En fellesnevner for mange av handlingene som beskrives, er at de er dramatiske og voldsomme. Det er ikke typisk kvinnelige handlinger, siden kvinner tradisjonelt velger mer passive måter å avslutte livet sitt på.

### **3.3.2 Kvinnemytologisering**

Allerede i verkets epigraf redegjøres det for mytene som kvinnene omgis av kontinuerlig. Disse mytene er illusjoner om hvordan kvinner skal fremstå. Verket er full av en slik kjønnsmytologisering, som omfatter kvinners plikter i hjemmet, utseende og atferd. I første novelle står Gerd og venninnen og studerer forsidene på ukebladene i kioskvinduet. Kvinnene har "sorte munn og harde permanentkrøller" (14). En sort munn kan forstås som en åpen munn, som om kvinnen er klar for å tilfredsstille mannen oralt. I tillegg til at dette er en måte å objektivere kvinnen på, viser det det asymmetriske forholdet mellom kjønnene.

I "Portrommene" beskrives en annen situasjon. Lillian og Tora pleier å klippe ut filmstjerner og lime inn bildene i kladdebøker. Måten Lillian trekkes inn i bildene beskrives nesten som suggererende: "[H]un rykkes inn i bildene, trekkes inn mot blek glatt hud, skinnende øyne, fuktige lepper, trette øyelokk, svømmende hår" (29). Det kvinnelige idealet



her har også erotiske undertoner. Verdien som presenteres via det kommersielle ser ut til å påvirke mer enn en først skulle tro. Lillian og venninnen Tora ler av de nakne kvinnekroppene i svømmehallens garderobe, og kan ikke forstå hvordan deres egne kropp er en dag skal "forråde dem slik". Drømmene om hvordan Lillians liv en dag skal se ut er også tydelig preget av ukebladene. Hun ønsker seg den samme livsstilen som mediene forfekter:

Hun har sett bilder av vakre rom med store møbler og lamper, hun går fra rom til rom på myke tepper og setter roser i krystallvaser, hun ligger foran kaminen på en bjørnefell, hun har flere små hunder, hun tar imot gjester i sort eller gul kjole, hun har perlekjede og ringer på hendene (32).

Da Benedikte i klassen ber henne med hjem, blir Lillian euforisk. Det viser seg nemlig at klassevenninnen kommer fra en bemidlet familie – en verden Lillian med sin arbeiderklassebakgrunn ikke kjenner til. Det banker i halsen og hun blir andpusten. I løpet av samme dag bestemmer hun seg for å "bytte" ut bestevenninnen Tora fra det kjente nabolaget med ressurssterke Benedikte.

I den midtre delen av novellesamlingen finner en to kontrasterende syn representert ved den attenårige piken Anja og tobarnsmoren Liv. Førstnevnte er kritisk til foreldrenes livsstil og forbruk, herunder også måten kvinnene blir tingliggjort. Hun bor i Hjortefaret, et nabolag med tulipanbed, hjemmeværende mødre og høy økonomisk status. Liv, på den andre siden, arbeider på en tallerkenfabrikk og ønsker seg livet "de andre" har. De andre er kvinner med "blanke finpussete fasader, velklede, solbrente, de med tulipaner i hagen, rengjøringshjelp og utenlandsreiser" (62). Alt som beskrives her er karakteristikk av beboerne i Hjortefaret.

Kvinnerollen synliggjøres også ved «maskene» som hovedpersonene gjemmer seg bak. Det kommer eksempelvis frem i de stive smilene til hovedpersonene. Det er et smil for å opprettholde fasaden. Disse ansiktsuttrykkene viser en tvetydighet. Til tross for den varme gesten et smil representerer, får leseren hint om at det ikke er ektefølt. Smilene blir til forvridde grimaser, som en slags forvridd versjon av reklamenes glansbilder. I "Emilie" smiler hovedpersonen selv om blikket indikerer det motsatte. Hun spiller bevisst kvinnerollen: «Hun ser på ham, noe blankt hardt skinner i øynene, de smilene øynene» (73).

I "Ta ikke noe med på veien" står det at jeget smiler et "kvinnesmil" og at det kommer fra brystet et sted. Men så står det: "[...] det er varmt og overbærende smil, ingen skal tro noe annet" (100). Med «ingen» menes det nok egentlig den romantiske partneren som hun henvender seg til. Dette er kanskje den novellen der det falske smilet og latteren kommer

mest frem. Avslutningen handler også om fasade, men her har den slått sprekker: ”Mitt hus forfaller også, Frans, men jeg skal le, le for oss begge. Er det noe galt med latteren? Siden skal jeg fortelle deg at det gjør vondt å le” (102).

I eksemplene ovenfor blir det tydelig at kjønnsrollen er akseptert og at den spilles bevisst, slik Emilie gjør. Men, det er også en forestilling som er i ferd med å bli «avslørt», slik jeget er i ferd med å gjøre i det siste sitatet. Hun er i ferd med å fortelle elskeren at «det gjør vondt å le».

Som en ser, er et gjennomgående tema i *Kvinneakvariet* mytene om kvinners livsstil, oppførsel og væren. I relasjon til dette har Ingram noen interessante betraktninger. Det som er med på å karakterisere novellesyklusene er at de forholder seg til myter i en eller annen grad:

The dynamic pattern of recurrent development (which I will call ”typically cyclic”) affects the themes, leitmotifs, settings, characters, and structures of individual stories. As these elements expand their context and deepen their poetic significance, they tend to form, together, a composite myth (Ingram 1971: 21).

Det kan dreie seg om fiktive steder, som Andersons by Winesburg eller Faulkners Yoknapatawpha County. Det kan også ha noe med atmosfære å gjøre, som i *Golden Apples* eller *Dubliners*. I disse verkene er det noe uvirkelig og drømmeaktig som trer frem. Det er interessant at Ingram bruker nettopp ordet ”myth”, fordi dette er noe helt grunnleggende ved *Kvinneakvariet*.

Det står ganske klart for leseren at *Kvinneakvariet* er et mimetisk verk som forsøker å gjengi et realistisk virkelighetsbilde. Det ligger en åpenbar samfunnskritikk i verket. Vik opererer ikke med fiktive byer slik som f.eks. Sherwood Anderson gjør. Ingram skriver at ”[r]ealistic detail does not disrupt symbolic intent. Rather, it enhances it” (Ingram 1971: ibid). I Viks verk har kvinnene ulike forestillinger om hva som utgjør en kvinne og om hva slags liv de skal leve. Disse mytene er med på å tilsløre samfunnets egentlige mekanismer. I ”Emilie” når hovedpersonen denne erkjennelsen, og innser at samfunnet er innrettet for menn (94).

### 3.3.3 Personer

Det faktum at alle hovedpersonene er kvinner virker samlende og gir inntrykk av enhet. Videre kan de deles inn i mindre grupper: tre ganske unge jenter, unge kvinner eller mødre og tre middelaldrende kvinner. Som kjent, skriver Ingram om en kollektiv protagonist. Likhetsstrekk eller forbindende ledd mellom personene gjør at det dannes et fellesskap.

Her slutter imidlertid en del likheter, for formålet er nok heller representativitet. Det er både historier om nederlag og «suksess» som fremvises, som f.eks. Liv og Emilies skjebner. Førstnevnte gjentar de samme handlingene tvangsmessig samtidig som hun ønsker å bryte ut av mønsteret. Hun arbeider i en fabrikk og livet hennes er ikke spesielt bemerkelsesverdig. Hun får aldri den store innsikten i sin situasjon, den opptrer kun i små blaff. Emilie er i større grad en historie om å lykkes, i den grad at hun klarer å skue bak samfunnsstrukturene og forstå hvilke grep som må til. Samtidig hadde det nok kostet henne mindre om hun ikke stod alene. Både Ingram og Luscher har synspunkter som belyser dette. Ingram mener at hybridsjangeren skiller seg fra romanen i valget av protagonist. Mens romanen krever visse egenskaper av hovedpersonen for at han/hun skal være verdt å følge gjennom en hel bok, kan novellesyklusen tilby et større mangfold. Biroller i romanens persongalleri kan ofte få hovedrollen i en av novellesyklusens fortellinger. Dette er Liv et eksempel på.

Luscher mener at visse skikkelser kan opptre igjen, men at de sjelden dominerer verket helt. Ofte vil disse fortellingene være ispedd andre narrativer som komplementerer eller kontrasterer hovedprotagonistens skjebne. Dette er også aktuelt for eksemplene fra novellene «Liv» og «Emilie». Sammenstillingen av kvinnenens liv danner en effektiv kontrast. Det er tvilsomt at virkningen hadde blitt like sterk dersom novellene hadde blitt organisert annerledes.

Samlet kan en si at både Ingram og Luscher fremhever en ”demokratisk” side ved novellesyklusen. Ved at én person sjelden får dominere novellesamlingen og at også bakgrunnsfigurer blir belyst, blir verket mer mangfoldig og flerstemmig. Denne egenskapen ved novellesyklusen gjør det mulig å utforske det komplekse og sammensatte ved et tema. Som tidligere nevnt, hevder Mary Louise Pratt at novellesyklusen egner seg godt til å belyse flere sider av et emne, som f. eks. et minoritetssamfunn. Det kan også sees som en fortsettelse av O’Connors tanker om å gi samfunnets utstøtte en stemme; også de svake skal få et talerør.

### **3.3.4 Tid**

Verket opererer med et overordnet tidsperspektiv. Det gis vage tidsreferanser i de fleste novellene. En er kjent med at første novelle utspiller seg i 1943 under okkupasjonstiden, derav tittelen «Søndag 43». I neste novelle benytter jentas familie seg av kollektiv transport, bussen, når de skal besøke slektningene som bor i landlige omgivelser. Det oppgis at hovedpersonen har fasttelefon i byen, noe kusinene hennes ennå ikke har fått tilgang til. I både «Søndag 43» og «Portrommene» er mødrene hjemmeværende, som svarer til

femtitallets ideal om en klar kjønnsrollefordeling. Samtidig kommer det frem at Lillians venninne, Tora, har en mor som arbeider. Derfor har Tora egen nøkkel. Det belyser de økonomiske forskjellene mellom jentene, siden Lillians familie har råd til å leve på én inntekt. I «Liv» har familien spart opp til bil, selv om de er en del av arbeiderklassen. Dette gjenspeiler samfunnsutviklingen, der bilen i økende grad ble en del av husholdningene. Emilie er den første som bryter ut av kjernefamilien. Opprøret fant først sted på 60- og 70-tallet. Novellene strekker seg altså over en periode på 20-30 år, fra 1943 til tidlig på 70-tallet. Alt tyder på at novellene er kronologisk organisert. Fortelleren har altså en klar linje i oppbyggingen. Dette er et grep som danner helhet, fordi det skapes en viss dynamikk og utvikling. En oppbygging tilsvarende den som ble beskrevet kan relateres til sekvensen. Ordet 'sekvens' er en tidsmarkør. Det spiller på det tidsmessige, fordi elementene er organisert i en fast rekkefølge. I *Kvinneakvariet* finnes også en slik fast rekkefølge.

### 3.3.5 Cycle, sequence, cluster eller novella?

Hittil har det blitt redegjort for de tre teoriene, deretter trekkene ved *Kvinneakvariet* som gjør at verket skiller seg fra «the mere short story collection». Videre må det avgjøres hvilket av begrepene som er mest forenlig med verkets natur: novella, cluster, sequence eller cycle.

En novella kjennetegnes som kjent av en rammefortelling og en forteller som dukker opp gjentatte ganger. Fortelleren er relativt tilbaketrukket, og utmerker seg ikke spesielt i verket. Epigrafen kan eventuelt betraktes som en rammefortelling: Den presenterer en historie om kvinner som svømmer i et akvarium og en spådom om at glasset vil bryte. Spådommen er samtidig et frampek. Det ble også nevnt at temaer og omgivelser kunne skape enhet. Det kan opptegnes et bybilde som bakgrunnsteppe for de fleste av novellene. Det fortelles om portrom, trikker, t-bane, bygårder, parker, hustak med snø, blokker og fabrikker. Det er ikke utenkelig at de fleste fortellingene utspilles i en by som Oslo. I tillegg stemmer påstanden om at de fiktive personene behandles som et fellesskap, til tross for at de ikke kjenner hverandre. Basert på dette er det mulig å argumentere for at det er byen Oslo, og skjebnene dens, som skildres.

En cluster har fortellinger som beveger seg i ulike retninger. De spriker. Enkelte av dem gir også inntrykk av å stå «utenfor» fellesskapet, fordi de er vanskelige å integrere i helheten. Visse noveller har en litt annen tematikk enn resten. Et eksempel kan være «Klatrerosene», som kritiserer de vestlige landenes forbruk. Formelt skiller den seg også ut grunnet vekslingen mellom dagbok og fortellerens redegjørelse for nabolagets husholdninger,

med vekt på det materielle og økonomiske.

I en cycle bør verket ta form som en sirkel. Det kan skje ved at første og siste novelle danner en form for sirkelkomposisjon. I begynnelsen presenteres en eksplisitt tematikk, rollene representerer ufrihet. Gradvis klarer kvinnene å bryte løs fra den tradisjonelle kvinnerollen. I siste del blir nye rammer uttrykt ved økt frihet individuelt, seksuelt og i partnerskap. Dette kan vitne om at deler av problemet er i ferd med å løses. I så fall knytter begynnelsen an til avslutningen, som en løkke. En ser også tegn til at verket avrunder temaer, motiver o.l. i siste novelle. På siste side nevnes «de trette kvinnene på de første morgentrikkene», som stemmer godt med Emilie (130). Deretter nevnes «[d]en tause flokken, som aldri går i demonstrasjoner, som aldri samler seg og skriker opp. De er for trette». Dette er Livs skjebne, hun er for utmattet til å opponere mot samfunnets utforming. Det blir også skrevet om «løgnkvinnene, på plakater og vegger og lerreter», som er Lillian og Gerds idealer. «De tapre grimasene» og «løgnsmilet» knytter an til flere av hovedpersonene, siden fasadebyggingen er en vesentlig del av kvinnerollen.

Det er flere aspekter ved *Kvinneakvariet* som samstemmer med en sequence. For det første er det forståelsen av verket som noe lineært. Dette stemmer godt med tidsaspektet der utviklingen strekker seg over (opptil) tretti år. Ordet sequence har jo også en tidsmessig side, fordi det forutsettes en fast rekkefølge av elementer. Til sist har verket noe progressivt over seg, fordi det skjer en utvikling i alder og personlighet.

Foreløpig ser det ut til at de to siste begrepene er de mest aktuelle for verket. Det virker likevel som om sequence er det mest treffende, fordi en fint kunne inkludert en fortelling til. Vik kunne i teorien ha skrevet en tiende novelle som fortsatte etter «Håpløsheten etter alle ordene og uroen etterpå». En sirkel er mer formet som en knute, og det ville vært mer problematisk å inkludere nok en fortelling. Jeg forstår derfor *Kvinneakvariet* som en sequence.

### 3.4 Sekvensen

Det er altså klargjort at sekvensen kan anses som det mest nærliggende begrepet for Viks verk. Som nevnt tidligere, redegjør Luscher for tre hovedtyper å skape sammenheng på. Dette var *technical devices*, *organical unities* og *structural patterns*. Som kjent omfatter førstnevnte tittel, forfatterens forord, epigraf og rammefortelling. Organical unities omfatter felles personer, tema, motiver og miljø. Mye av dette har blitt gjennomgått under *Kvinneakvariets* enhetsskapende strategier. Deretter følger structural patterns, som har å gjøre

med novellenes forhold til hverandre, som motsetninger, sammenlikninger og det tidsmessige. Jeg har valgt å legge særlig fokus på den første typen, technical devices.

### 3.4.1 Technical devices

Jeg vil her utdype trekkene som raskt ble nevnt i forbindelse med Gérard Genette i oppgavens innledning. Gjennom selve tittelen har forfatteren gitt verket et selvstendig navn, istedenfor å ta navnet til en av novellene. Dette gjør at tittelen dreies mot å beskrive noe som er felles for alle novellene, noe som er "common ground" og spiller på helheten. Tittelen gjør nettopp dette, ved at den viser til fellesskapet av kvinner som skildres i verket. Dessuten har forfatteren vektet novellene likt, og ikke som i senere novellesamlinger der én av tekstene er tittelnovelle. Eksempler på dette er *En gjenglemt petunia* (1985) eller *Forholdene tatt i betraktning* (2003). Lundén mener at en forskjell mellom novellesamlinger og novellesykluser er at førstnevnte ofte har tittel lik en av novellene, mens sistnevnte har en uavhengig tittel (Lundén 1999: 44). Dette trekker ytterligere i retning av at *Kvinneakvariet* er en short story sequence.

Tittelen gjenspeiler flere trekk ved verket. For det første er et akvarium noe som er kontrollert. På samme måte som glasset hindrer fiskene i fri utfoldelse, begrenser det hegemoniske tankegodset i samfunnet kvinnene i å frigjøres. Et akvarium kan romme flere fiskearter som kan variere i alder og utseende. På samme måte tilhører kvinnene i novellene samme kjønn, men de har ulik alder, økonomisk bakgrunn og livsstil. Et akvarium eksisterer primært av estetiske hensyn og har ingen egentlig funksjon annet enn å pryde hjemmet. På samme måte spiller kvinnene sine roller hver dag. De er polerte, smiler stivt og skjuler sitt indre. Fasaden må opprettholdes til enhver pris. Som det vises i novellene "Hilsen fra sørgepilens land" og "Håpløsheten og uroen etter alle ordene etterpå", bør kvinnene heller ikke mene for mye. Dersom de først skal mene noe, bør oppfatningene ikke gå på akkord med mannens syn. På denne måten holdes de under kontroll og oppsikt, akkurat som fiskene i akvariet. Gullfisken, et vanlig syn i akvariet, assosieres jo nettopp med manglende intelligens og hukommelse, derav ordspillet "gullfiskhjerne".

Dersom akvariefiskene stadig blir betraktet, er de objekt for den som ser. I litteraturen og andre steder har kvinnen tradisjonelt blitt beskrevet av menn. I *Kvinneakvariet* er dette snudd, det er kvinnens perspektiv som tilbys. Det understrekes også av omslaget, som viser en kvinne som ser ut av vinduet. Hun har blitt subjekt.

Et klart varsel om at Viks verk fra 1972 ikke er "vanlig" novellesamling, er den

manglende sjangerindikasjonen. Dette ble nevnt kort i innledningen. I *Paratexts* (1997) skriver Genette om hva en kan lese ut av et verks materielle sider. Han påpeker at det ikke er krav om en undertittel med sjanger ved trykking. Ved en nærmere titt på Viks andre novellesamlinger, har de fleste verkene undertittelen ”Noveller” på forsiden eller på en av de første sidene. Dette understreker verkets hybriditet.

I verkets epigraf konkretiseres det ytterligere hva tittelen betyr. Fiskene kan tolkes som kvinner og vannet er mytene de til stadighet omgis av. Det loves at glasset vil briste til slutt. Dette kan som en spådom og prolepse om hvordan det hele vil ende:

... ennå er de innestengt i mytene  
de beveger seg i dem som fisker i et akvarium  
flere og flere stanger mot veggene  
snart brister glasset

Epigrafen støtter opp om helheten fordi den i korte trekk beskriver verkets overordnede fortelling. Det er kvinner som er omgitt av myter. De blir mytene mer bevisst, og forsøker å bryte ut av dem. Det vil de til sist lykkes med. Verdt å merke seg er det også hvordan utgaven fra 1976 underbygger frampeket i ingressen: Bokens omslag er illustrert og forestiller et akvarium. Akkurat som i de store akvariebygningene er glasstanken bygget inn i veggen. Rundt huset er det et grønt og frodig landskap. Det er en idyll som er innesperret bak en glass- og murvegg. Forsiden kan tolkes som et visuelt uttrykk for kvinnes fasade. Det ser tilsynelatende enkelt og idyllisk ut, men maskene de bærer skjuler deres indre følelsesliv. I forgrunnen kan man se tegn på at noen har begynt å bryte seg ut av akvariet. Deler av den omkringliggende muren viser tegn på ødeleggelse.

### 3.4.2 Structural patterns

Luscher skriver at

[e]ach successive apocalypse in some fashion prepares us for the next, shedding light on the compact worlds to follow. The volume as a whole thus becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact (Luscher 1989: 148-149).

Her rettes oppmerksomheten mot hvordan den neste novellen utdyper og kaster nytt lys over den forrige. Det gjør at andelen man allerede har lest stadig må tolkes innenfor nye rammer, som nettopp Luscher legger i begrepet sequence og leseprosessen. Med dette i mente blir det mer klargjørende hvor han tenker seg med structural patterns. Det er neppe tilfeldig at

novellene "Liv" og "Emilie" er "naboer" i verket. Den ene klarer ikke å "snu spillet", mens den andre løsriver seg fra mann og barn. En blir fristet til å sammenlikne og finne årsaker til de ulike utfallene. "Klatrerose" er omgitt av noveller der hovedpersonene har arbeiderklassebakgrunn. Disse er "Portrommene" og "Liv". Som tidligere nevnt, misunner karakteren Liv "de andres" liv representert ved beboerne i Hjortefaret i novellen før. Det samme synet finner man hos den yngre skikkelsen Lillian i "Portrommene". Hennes fremtidsvisjoner er også forenlig med livsstilen i Hjortefaret. Klassevenninnen Benedikte Schøning bor i en murvilla med byste i gangen og barnepike.

### 3.5 Grad av enhet: Fra novellesamling til roman

Store deler av Luschers sekvens er bygget opp rundt kontinuumet. Han plasserer verk og beskriver kjennetegn for stadiene fra novellesamlingen til romanen. Jeg vil forsøke å plassere *Kvinneakvariet* på denne linjen.

Som allerede nevnt, må verket ha et visst preg av dynamikk for å være en del av midtpunktet i kontinuumet. Leseren må erfare at tematiske likheter og mønsteret med sammenheng driver frem et større tema. En tematisk gjenganger i Viks forfatterskap er drømmen om og lengselen etter frihet. I *Kvinneakvariet* starter fortelleren i det små og beveger seg ut i det store, fra det hjemlige miniuniverset til arbeidsliv og klasseforhold, og til sist utenfor landets grenser. Det gjør at verket stadig får en mer politisk appell. På et overordnet nivå handler novellene om frihet og hvordan kjønnsrollene representerer det ufrie og kontrollerte.

Verk som er organisert rundt en karakter eller karaktertypes modning og/eller utvikling havner også i kontinuumets midtfelt. For *Kvinneakvariets* del må det her dreie seg om en karaktertype. Felles er uroen, om enn i varierende former. Det dreier seg om jenter eller kvinner som har vansker med å innrette seg i samfunnet. En del av dem føler seg "lurt" eller "ført bak lyset" fordi tilværelsen oppleves som "tom" og meningsløs. De spør seg hvorfor de ikke gleder seg over småbarnslivet eller ekteskapet når det var dette samfunnet "lovet" skulle være meningsfylt. Videre er det en utvikling i bevissthet og erkjennelse (episteme) gjennom verket der kvinnene gradvis blir mer "opplyst". Samtidig inneholder novellene små tidsmarkører som gjør at den utviklingen av det epistemologiske kan gjenspeile samfunnsutviklingen.

Foreløpig er det belegg for å hevde at *Kvinneakvariet* har nådd kontinuumets midtpunkt. Kan den nå lenger? Luscher hevder at et vanlig grep for å skape ytterligere enhet er at "the fate of the overall narrative" (Luscher 1989: 165) blir mer fremtredende i novellesamlingen. Handlingen blir altså mer enstrenget. Dette gjør at verket nærmer seg romanformen ytterligere. For å prøve ut



denne påstanden på *Kvinneakvariet*, må en først identifisere hva det overordnede narrative er.

Første del kjennetegnes av oppdragelsens direktiver og kontroll. Disse håndheves særlig av mødrene. Det er de som informerer ungpikene om at de er "for store" til å sitte på fanget eller kripe opp i foreldrenes seng. Det gjør at jentene er ufrie, fordi de ikke lenger kan gjøre som de vil. Leken i portrom og bygårder overvåkes også av mødrene, og det er klare meninger om hvem som egner seg som lekekamerat. I "Søndag 44" mener moren at Gerd blir urolig av å leke med Rut (13). I "Portrommene" vil moren at Lillian skal leke med Ellen, som går i Metodistkirken (31). Meningen med disse direktivene er at det skal "gå deg vel".

I neste del har det gått kvinnene vel utad, men fasaden begynner å slå sprekker. Kvinnene begynner gradvis å opponere mot kjønnsrollene. Emilie må bryte ut av kjernefamilien for å finne sin nye kvinnelighet. I «Liv» representeres opposisjonen ved kollegaen Gun, som oppfordrer hovedpersonen til mer likestilling i hjemmet og på arbeidsplassen.

Siste fase kan betegnes som "den nye virkeligheten". Noe er avsluttet og kvinnene må skape de nye rammene selv. Novellene har noe eksistensielt ved seg ved at hovedpersonene når ulike former for erkjennelse. I "Ta ikke noe med på veien" er det vissheten om at et romantisk forhold er "dødt". I "Hilsen fra sørgepilens land" forstår jeget at den nye definisjonen av kvinneverken krever et «nytt språk». Siste novelle kretser rundt innsikten om at kampen for kvinnefrigjøring må kjempes av kvinner alene. Vissheten om at det må skapes et nytt rammeverk er fellestrekk som finnes i siste del.

Hovedfortellingen dreier seg altså først om ytre kontroll, deretter opprøret mot normene og de nye rammene som skapes. Det er en streng samfunnsjustis om hvordan man skal være, det gjelder f. eks familieliv og kvinner seg imellom. Det at mødrene regulerer oppførsel, hvem en kan omgås og hvor, skaper i sin tur uselvstendige døtre. En blir ikke oppdratt til å stole på seg selv, men til å gjøre det som sømmer seg. Kvinnene må legge lokk på seg selv og holde fasaden. Vi ser at egentlig handler den overordnede fortellingen om frihet, som danner en tematisk rød tråd i Viks forfatterskap.

Som vist har Viks novellesamling tilstrekkelig grad av enhet til å passere midtpunktet på kontinuumet. Verket har tydelig sekvensielle trekk. Jeg er imidlertid nysgjerrig på hvor langt det er mulig å "tøye strikken". Den biologiske utviklingen og identitetsdannelsen er også trekk som kjennetegner løpet til utviklingsromanen. I neste kapittel vil jeg se *Kvinneakvariet* i sammenheng med den kvinnelige utviklingsromanen. Selv om det har først og fremst har blitt vist at *Kvinneakvariet* er et godt eksempel på en short story sequence, er det interessant å se hvilke andre trekk som vil tydeliggjøres og tre frem i lys av utviklingsromanen.

## 4 Romansjangeren

Romanen er den yngste av de større sjangrene. I likhet med novellen er den problematisk å definere, fordi det ligger så mange muligheter i sjangeren. Litteraturprofessoren Tone Selboe skriver at det er enklest å forholde seg til hva sjangeren utelukker; den er f.eks. ikke brev, ikke historieskrivning og ikke dikt. Likevel kan den inneholde alle disse formene. Med andre ord er romanen en ekspansiv sjanger. Dette har blitt vektlagt mangfoldige ganger. Thomas Espedal uttalte i Morgenbladet at romanen er eksperimentell av natur og at den derfor krever en stadig utvikling. Dersom den stagnerer, vil den ikke lenger være en roman (Morgenbladet 13-19.09.2013). Mulighetene er nærmest uendelige for hva sjangeren kan romme. Enda vanskeligere er det kanskje å definere formen i dag. Sjangrene er institusjoner, men der alle veggene er «blåst ut». Dessuten har forfattere gjerne en trang til å utvide grenser. Gine Cornelia Pedersen har for eksempel gitt ut boken *Kjærlighetshistorie: eller utenom og hjem eller et epos* (2015), selv om verket ikke oppfyller kravene til epos. Boken forteller verken om heltedåder eller kontakt med gudene, heller tvert imot. På forlagets nettsider omtales verket som roman, selv om det formelt sett er satt opp som et drama, med akter og replikker. Det påminner om et annet aspekt ved romansjangeren, som er det økonomiske. Romantitler selger godt i Norge, og sjangeren har ikke slitt med lav anseelse, slik det tidligere ble påpekt med novellen. Definitivt sett har det sjelden vært behov for å sammenlikne romanen med andre sjangre.

### 4.1.1 Etymologi og historie

Etymologisk stammer ordet roman fra *lingua romana* i 1100-tallets Frankrike. Det betegnet tekster som var skrevet på folkespråket romansk, og ikke latin, som var skriftspråket. Fra 1300-tallet ble begrepet brukt med samme betydning som i dag, det vil si om en lengre, narrativ prosatekst som er omfattende nok i størrelse til å stå alene (Aarseth 1994: 145).

En finner prototyper til romanen så langt tilbake som i antikken. Kjente verk fra denne tiden er *Satyricon* av Petronius (1. årh. e. Kr.), *Metamorphoses* av Apuleius (2. årh. e. Kr.) og hyrderomanen *Daphnis og Chloe* av Longos (datering usikker). Dateringen er usikker for sistnevnte, men den er yngre enn de to første (Aarseth 1994: 145-146). Som et nordisk eksempel har islendingesagaene flere likhetstrekk med romanen. De er fortellinger, fremstiller en persons utvikling og har gjerne en kompleks handlingsstruktur.

De tidlige romanene, som ridderromaner og gralsromaner, var mer handlingsorienterte og hadde gjerne et komplekst handlingsforløp. Fra 1500-tallet av kom tanke- og følelseslivet mer i fokus, og dette førte til en dreining mot en individualisering i litteraturen. Det litterære jeget fikk en større betydning i romanene. Disse trekkene har utviklet seg frem til vår tid. En tendens er at personers utvikling og modning er mer viktig.

Det er uenighet om hvor en skal sette startpunktet for romanen. Sjangeren har ingen Boccaccio i likhet med sin bror, novellen, slik Aarseth poengterer i *Episke strukturer* (1979). Fra et vestlig syn har det vært vanlig å regne pikareskromanen *Don Quijote* (1605) av den spanske forfatteren Miguel de Cervantes som den første. Den handler om Alonso Quijano, som er en godseier fra La Mancha i Spania. Han mister grepet om virkeligheten etter å ha lest for mange ridderromaner, og legger ut på en ferd som ridder. Boken kan leses som en satire over fortidens ridderromaner.

Romanen slo for alvor gjennom på 1700-tallet. Mange mener at den slo gjennom akkurat da, fordi klassisismen var på vikende front, og at det la grunnlag for mer eksperimentering i litteraturen. Slik lå forholdene til rette for at romanen kunne vokse frem. Den fremstilte et gjenkjennelig univers som flere samfunnsklasser kunne relatere til, og krevde ikke historiske, språkmessige og samfunnsmessige forkunnskaper slik eposet gjorde. Det eneste kravet som ble stilt var leseferdigheter. Dermed ble det en demokratisk sjanger som var tilgjengelig for alle lag av samfunnet (Aarseth 1994: 148). Flere har sett romanen som en avløsning av det tradisjonelle eposet. Sistnevnte kjennetegnes av en mer opphøyd og orakelpreget stil. Det kan heller ikke omtale alle slags hendelser, som romanen (1994: 147). Ved romanlesningen kan leseren også være mer avslappet i sin innstilling til sjangeren, mens eposet fordrer et visst alvor (1994: 148).

### 4.1.2 Definisjon

I oppslagsverket *Oxford English Dictionary* (2003) omtales romanen som «A fictitious prose narrative or tale of considerable length (now usually one long enough to fill one or more volumes) esp. & orig. [...] representing character and action with some degree of realism; a volume containing such a narrative» (OED 2003: 1949). Denne definisjonen viser flere vesentlige trekk ved romanen, som har blitt utdypet i *Litteraturvitenskapelig leksikon* av Jakob Lothe (2007). Jeg vil følge hans beskrivelse av sjangeren slik han redegjør for den her (Lothe, Refsum, Solberg 2007: 195).

Innledningsvis kan en konstatere at romanen er fiksjon, skrevet på prosa og at den

forholder seg til lesernes erfaringer i tid og rom. Det er et gjenkjennelig univers som fremvises. Romanen er en fortellende tekst. Det forutsetter at handlingen strekker seg ut i tid og rom, og at en eller flere fortellere organiserer fortellingen. Videre danner personene, begivenhetene og handlingen et plott som inngår i en historisk eller sosial kontekst og skaper en dynamisk handlingsutvikling. Denne verdenen holdes sammen av grep som gjentakelse, handlingsprogresjon og kausalitet. Avslutningsvis kjennetegnes romanen av lengden. Den utgir seg for å være en relativt lang tekst, til forskjell fra kortprosaen (Lothe, Refsum Solberg 2007: 195).

## 4.2 Den realistiske romanen

Den realistiske litteraturen forsøker å fremstille en ytre virkelighet i verket. Realistiske verk har som mål å gi et *mimetisk* bilde av virkeligheten. Denne typen litteratur søker å skildre alle lag av samfunnet. Det realistiske verket kan identifiseres gjennom struktur, innhold og språk. Siden målet er å gjengi virkeligheten på en så troverdig måte som mulig, er det sjelden en finner omfattende symbol- og metaforbruk. Realismens motsats er visjonær eller genidyrkende litteratur (Lothe, Refsum, Solberg 1997: 208-209). En vanlig misforståelse er at realistisk kunst har en privilegert plass sammenliknet med andre litterære retninger, grunnet dens måte å gjengi virkeligheten på. Som litteraturprofessoren Per Thomas Andersen poengterer, ligger det avanserte litterære teknikker også bak en slik type kunst. ”Det er ikke noe naturlig ved realismen, den er like kunstig som all annen kunst”, skriver han (Andersen 2012: 211).

Flere har forsøkt å kartlegge hva slags virkemidler som skaper en realistisk effekt. Roland Barthes hevder at hemmeligheten ligger i de ”overflødige” detaljene, og viser til et barometer som ligger på pianoet i novellen ”Un coeur simple” av Gustave Flaubert. Slike detaljer fungerer som litterært fyllstoff i teksten og skal gjøre historien mer levende for leseren. Roman Jacobson skiller mellom metonymi og metafor, og har knyttet førstnevnte opp mot den realistiske romanen. Bruken av metonymi er altså et særlig trekk ved slike verk. I artikkelen ”Metafor og metonymi” (1996) knytter Einar Eggen metaforen til lyrikken og metonymi til prosaen. ”Poesien er i sin kjerne punktuell, derfor er det rimelig at metaforen er så hyppig i denne genren, mens prosaen er fremadskridende, lineær, derfor er det naturlig at det kontiguitetsmessige assosiasjonsprinsipp spiller så stor rolle her” (Eggen 1996: 376). Et eksempel er da hovedpersonen i *Anna Karenina* (1877) tar livet av seg ved å hoppe foran toget. Bare kofferten/vesken hennes står igjen på perrongen (Eggen 1996: 376). Andre

eksempler er når klær, tilbehør eller vaner symboliserer en person, som er frekvent brukt i litteraturen.

Erich Auerbach vektlegger blandingen av stilnivåer. Ifølge klassisk retorikk kan en dele inn i lavstil, mellomstil og høystil. Til hver av disse hører spesifikke emner og sjangre. Tragedie og høystil identifiseres med hverandre, og den omhandler gudenes gjøremål og handlinger. Hverdag og mennesker blir tematisert i komedien. Med realismen blir tragedie, det menneskelige og lavstil forent. Den teoretikeren jeg imidlertid vil vektlegge i min oppgave, er Georg Lukács. Han ser romanen i lys av eldre sjangre, og presenterer romanen som den moderne tids epos. Dette er fordi romanen forsøker å skape mening i en ikke-autentisk verden, en oppgave som eposet behersket.

#### 4.2.1 Lukács og realismebegrepet

Georg Lukács har sitt teoretiske utgangspunkt i marxistisk litteraturteori. Perspektivet hans innebærer oppfatningen av kultur og ideologi som et resultat av økonomiske forhold. Den marxistiske tilhørigheten hans kan blant annet spores i koplingen mellom litterære epoker og sosioøkonomiske samfunnsendringer og i det hegelianske historiesynet. Med hegeliansk syn siktes det til oppfatningen av historien som en langvarig kamp mellom samfunnsklassene, og der den herskende gruppen gradvis vil øke sin kontroll over kapital og ressurser. Realismen danner en rød tråd gjennom hele forfatterskapet. Årsaken ligger kanskje i at kunsten betraktes som en speiling av samfunnet, den kan fortelle noe om virkeligheten.

Lukács' realismebegrep kommer til uttrykk gjennom tre punkter: ”typen”, ”totalitetsgestaltningen” og ”realismens seier”. Førstnevnte handler om hvordan personer og hendelser fremstilles i verket. Det individuelle og det generelle skal smelte sammen i en historisk sammenheng. Lukács utdyper det slik:

Det er ikke i kraft av at han er et gjennomsnitt at typen blir type, men heller ikke fordi hans individuelle karakter får betydning – den være seg aldri så dyptpløyende skildret, men fordi alle menneskelig som samfunnsmessig vesentlig bestemmende momenter i en historisk epoke løper sammen, krysses og finner sitt uttrykk i ham (Lukács 1975: 188).

Samfunnsmessige, menneskelige og historiske tendenser skal altså kunne spores i den fiktive personen. Karakteren må ha individuelle trekk for å skape troverdighet, men trekkene må også være allmenne nok til at det skaper gjenkjennelse hos leseren. Helge Rønning formulerer det som at ”[d]en individuelle skjebne står fram i kraft av at den uttrykker allmenne regler for utviklingen” (Lukács 1975: 18) i innledningen til *Realisme* (1975).

Punktet om totalitet tar utgangspunkt i måten tiden fremstilles på i dramatiske og

episke former. I dramaet trer krisen frem i et øyeblikk, mens romanen bygger opp et tidsforløp. Lukács kaller de to typene for intensiv og ekstensiv totalitet. Tidsaspektet er altså vesentlig i epikken. I tillegg er det vesentlig at skikkelser, miljø og det kontekstuelle gir et helhetlig bilde av virkeligheten.

Med sistnevnte menes det at romanen kan seire over forfatterintensjonen og gi et godt bilde av samfunnet, selv om forfatteren ikke har ment det slik.

Lukács mener at romanen står i en særskilt posisjon sammenliknet med epos og fortelling. Dette er tett knyttet opp mot heltens forhold til verden. Distansen mellom helten og omgivelsene har økt med tiden. I romanen er det en stor avgrunn mellom helten og verden. Denne avstanden kan aldri oppheves. Han eller hun blir introdusert for et samfunn preget av stor usikkerhet. Livsmeningen er ikke gitt på forhånd og det er usikkert hvilke sett av normer en skal operere med. Eposet er knyttet til antikken og omstendigheter som skiller seg fra romanens rammer. I det antikke Hellas var det autentiske og det virkelige liv ett. Meningens verden var fattbar og overskuelig. Lukács skriver: ”Grekeren kjenner bare svarene, men ingen spørsmål, bare løsninger (skjønt noen er gåtefulle), ingen gåter, bare former, intet kaos”. Verden var ikke kaotisk, fragmentert og meningsløs, tvert imot er det harmoniske og ordnede omgivelser som tegnes opp av Lukács. Den store dikteren Homer ”fant svaret før åndens gang i historien hadde gjort spørsmålet oppfattbart” (Lukács 2001: 24). Det var ikke stort annet å undres over enn å finne sin plass i det greske samfunnet.

Tematisk sett dreier romanen seg om heltens leting etter mening. ”Romanens indre form er [...] individets problematiske vandring til seg selv”, skriver Lukács (Lukács 2001: 65). Som det påpekes i sitatet er denne sjelelige reisen problematisk. Falne guder og guder som ikke har funnet veien hjem ennå blir til demoner. Verden fremstår som forvrengt fordi meningssammenhengen ikke lenger er forståelig. Tilværelsen blir meningsløs. Det som vanskeliggjør heltens søken etter mening, er at han verken vet hvor han skal lete eller hvilke verdier han leter etter. Som Helge Rønning skriver, er det slik at ”[r]omanhelten søker etter autentiske verdier i en inautentisk verden” (Lukács 1975: 14).

Med utgangspunkt i forholdet mellom helten og omverdenen er det tre romantyper som utkrystalliserer seg. Disse er den ”abstrakte idealismes” roman, den ”passive desillusjonsromantikks” roman og dannelsesromanen. I første tilfelle er protagonistens psyke for snever for verden. Her er heltens handlinger inadekvate og utdaterte for samfunnet han lever i. Han er aktiv, men atferden samsvarer ikke med omgivelsenes krav. Lukács nevner *Don Quijote* (1605) som eksempel. I det andre tilfellet er individet derimot passivt, ute av stand til realisere idealene sine. Psyken er ikke for snever, men for vid. Han er for edel og

oppofrende for verden, som fører til handlingslammelse. Dermed får romanen en kontemplativ stil der handlingen stort sett skjer inne i hovedpersonen. Heltens indre liv vies mer plass enn det ytre. Gustave Flauberts *L'Éducation Sentimentale* (1869) benyttes som eksempel. I den siste romantypen blir distansen mellom helt og omverden opphevet. Han resignerer og innretter seg i samfunnet. Som eksempel gis dannelsesromanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) av Johann Wolfgang von Goethe.

Som jeg snart vil vise, deler den realistiske romanen (jf. Lukács) og dannelsesromanen troen på borgerskapets vekst og muligheter. Bevegelsen bort fra det førmoderne samfunnet blir betraktet i positivt lys.

### 4.3 Dannelsesromanen

Som det ble demonstrert i oppgavens innledning, benyttet Engelstad termen 'utviklingsroman' i beskrivelsen av *Kvinneakvariet*. Dette er en vid betegnelse som favner et stort antall litteratur, fordi de fleste fiktive personer gjennomgår en form for utvikling. Det har allerede blitt redegjort for utviklingen og modningen hos personene i denne oppgaven i kapittelet om novellekretsen. Dannelsesromanen er beslektet med utviklingsromanen. Den er noe snevrere, men har fortsatt en del likhetstrekk med sistnevnte. Siden betegnelse står hverandre nært, vil det være av interesse å se hvordan dannelsesromanens trekk kan kaste nytt lys over *Kvinneakvariet*.

#### 4.3.1 Definisjon

Dannelsesromanen er en undersjanger av romanen og viser en persons utvikling. Dette skjer under påvirkning av blant annet ytre elementer som reiser, omgangskrets, lærere og kultur. I tillegg må individet lære seg å håndtere indre drifter, lyster og trangen til egen autonomi (Lothe, Refsum, Solberg 2007: 33). Dannelsesprosessen er altså en måte å finne en varig balanse mellom interne og eksterne forhold. I *Verdenslitteratur* (2007) omtales romantypen på følgende måte:

[E]n sjangerbetegnelse for romaner som kjennetegnes av at helten både i bokstavelig og mental forstand foretar en reise som markerer at hjemmemiljøet forlattes for en større verden – som på sin side byr på både utfordringer og skuffelser – før han, det er oftest en han, finner tilbake til et opprinnelig verdigrunnlag og forsones med hjemmet igjen” (Haarberg, Selboe, Aarseth 2007: 381).

Vanligvis spenner fortellingen seg fra barndom eller tidlige ungdomsår til voksen alder. Det biografiske forløpet står i sentrum av dannelsesromanen. Utviklingen som personen

gjennomgår er av moralsk, sosial og psykologisk art. Ofte er det en diskrepans mellom fortellerens og hovedpersonens bevissthetsnivå. Ved romanens slutt pleier denne forskjellen å utliknes. Romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) har en spesiell plass i teorien og regnes av mange som den første dannelsesromanen. Det er ikke en vanlig personutvikling som skildres, men en ”utfoldelse av den enkelte, unike subjektivitet” (Tygstrup 1992: 79). Dette hevder Frederik Tygstrup i *Erfaringens fiktion* (1992). Den personlige utviklingens slutt punkt er ikke sosialisering, men å nå sitt fulle, individuelle potensiale. Dermed er det en humanistisk tankegang som gjennomsyrrer verket, og ikke utilitarisme (Tygstrup 1992: *ibid*).

I tillegg tar verket opp et dilemma. Helten forholder seg til førmoderne idealer, samtidig som han eller hun skal integreres i det kontemporære samfunnet. Slik problematiseres dannelsens normative og deskriptive betydning. Denne typen tematikk ble vanlig fra og med Goethe. Dette synliggjør et vesentlig trekk ved dannelsesromanen. Det må være en avstand eller konflikt mellom individet og omgivelsene, som førstnevnte til slutt skal sosialiseres inn i. Når Jakob Lothe skriver at undersjangeren ”vanskelig beskrives uten at den samtidig blir innplassert litteraturhistorisk”, så er det fordi denne typen litteraturen særlig knyttes til 1700-tallet. Forfatteren Rigmor Bækholm er inne på noe av det samme, når hun kaller dannelsessjangeren for ”et fiktionsmessig svar på en samfunnsmessig utvikling” (Bækholm 1982: 300). I løpet av århundret går Europa gjennom store samfunnsmessige endringer, både den franske revolusjon, som sprer tankegods om demokrati og frihet, samt den industrielle revolusjon i Storbritannia.

Troen på humane fremskritt og at mennesket har nådd høyere bevissthetsformer ble for alvor svekket ved inngangen av det 20. århundre. Dette hadde konsekvenser for dannelsesromanen. Den italienske litteraturteoretikeren Franco Moretti peker på den første verdenskrigen som årsak i boken *The Way of the World* (2000). Mange har understreket litteraturens rolle som sosial aktør, men det motsatte kan også være tilfelle:

We tend to see social and political history as a creative influence on literary evolution, yet its destructive role may be just as relevant. If history can make cultural forms necessary, it can make them impossible as well, and this is what the war did to the *Bildungsroman* (Moretti 2000: 229).

Moretti hevder altså at krig og konflikter fører til en krise for romantypen. Samtidig som personligheten fortsatt skal konstitueres, vises det særlig i litteraturen etter modernismen at samfunnet ikke lenger kan tilby nødvendige dannelseselementer. Individet må lete andre steder etter varige idealer og verdier. Litteraturprofessoren Tone Selboe skriver følgende om Thomas Manns roman fra 1924: ”I *Trolldomsfjellet* kommer dannelsesromanens form til syne



som en innsikt i det umulige i å strebe etter dannelse i en verden som ikke lenger kan oppvise de verdiene dannelsen forutsetter”. Dette skriver hun i *Verdenslitteratur* (2007). Videre hevder hun at Manns roman blir ”en kommentar til en verden og en tid der menneskers ord og handlinger ikke lenger formår å forandre noe, og der tanken om selvutvikling, dannelse og modning innføres i en slags absurd struktur” (Haarberg, Selboe, Aarset 2007: 443).

## 4.4 *Kvinneakvariet* og romanen

Ved slutten av kapittelet om novellekretsen ble det tydelig at *Kvinneakvariet* har sterke tematiske og strukturelle bindinger. Verket passerte midtfeltet i Luschers kontinuum og er nærmere romanformen enn novellesamlingen. Formålet med dette delkapittelet er å ta fatt i Engelstads påstand om at *Kvinneakvariet* ”nesten kan leses som en kvinnelig utviklingsroman”. Verket vil innledningsvis sammenstilles med romanens sjangertrekk. Deretter vil det redegjøres kort for hvordan verket er realistisk litteratur. Deretter vil Engelstads påstand gradvis tas opp med en gjennomgang av dannelsesromanen og 70-tallets kvinnelige utviklingsroman.

### 4.4.1 Romanens sjangertrekk

Tidligere i kapittelet ble det redegjort for sjangermessige kjennetegn slik de ble demonstrert av Jakob Lothe (Lothe, Refsum, Solberg 2007: 195). Før en kan diskutere undersjangre, som realistiske romaner og utviklingsromaner, er det hensiktsmessig å diskutere kort de grunnleggende romantrekkene opp mot *Kvinneakvariet*.

Umiddelbart kan en identifisere tre trekk ved sjangeren som verket oppfyller. For det første er *Kvinneakvariet* fiksjon ved at den opererer med et imaginært univers med fiktive personer, hendelser og handling. Samtidig forholder verket seg til lesernes livserfaringer i tid og rom ved at den fiktive verdenen er gjenkjennelig for leseren. Mange av fortellingene kunne f.eks. hatt Oslo eller en mindre norsk by som miljø, og de rådende tanker i verket speiler en bestemt tidsperiode. Verket er også skrevet på prosa, noe som skiller den fra lyrikken. Dersom en betrakter de ni novellene som ett, omfatter de til sammen 131 sider, som innfrir kravet om den ”betydelige lengden”. Videre kan *Kvinneakvariet* betraktes som en fortelling der handlingen strekker seg over en tidsmessig og romlig akse. Tidsperspektivet er omtrent tretti år, siden første fortelling finner sted i 1943 under okkupasjonstiden. Fortellingen avsluttes tidlig på 70-tallet (siden verket blant annet ble utgitt i 1972). Med tanke på rom, kan det argumenteres for at verket fremviser flere bydeler, inkludert forsteder,

industriområder, bykjerne og drabantbyer. Med andre ord har *Kvinneakvariet* en bred samtids- og miljøskildring. En fortelling medfører også krav om én eller flere fortellere som strukturerer handlingen. I verket fra 1972 er sistnevnte tilfelle. Det er ingen felles forteller, men det ligger en tydelig struktur bak fortellergrepet. Som nevnt atskillige ganger tidligere, er det et mønster i synsvinkel og valg av hovedpersoner. Til sist bør personer, hendelser og handling sammen danne et plott. Det innledes med barndomsskildringer, som samtidig danner verkets eksposisjon. Gradvis kompliseres handlingen ettersom pikene blir til voksne hovedpersoner. De mørke ekteskapsskildringene må sies å være høydepunktet – og for noen, som Liv – den ultimate tragedien. For de som klarer å bryte ut, tar historien en mer positiv vending. Foreløpig kan en konkludere med at *Kvinneakvariet* har noe ”romanaktig” ved seg.

#### 4.4.2 Realisme

Det er liten tvil om at *Kvinneakvariet* hører inn under realistisk litteratur. Verket er en kommentar til samfunnet og forsøker å gjengi virkeligheten på en troverdig måte. I dette universet er alle samfunnsklassene representert (Lothe, Refsum, Solberg 2007: 208-209). Kjennetegnene for realistisk litteratur ble presentert tidligere i kapittelet. Disse vil anvendes for å underbygge at *Kvinneakvariet* hører inn under den litterære retningen.

Personer som Liv (”Liv”), Lillian og Tora (begge figurerer i ”Portrommene”) representerer arbeiderklassen. Lillian er bedre stilt økonomisk enn venninnen Tora, noe som kommer til uttrykk gjennom beskrivelsen av oppgangene. Toras oppgang er fuktig, mørk og lukter sild (28). De økonomiske kårene kommer også frem av at kvinnene arbeider. Arbeiderklassekvinnene hadde ofte ikke noe valg angående arbeid, de var nødt til å sysselsette seg for å klare seg. Tora har egen nøkkel fordi moren hennes ikke er hjemmeværende. Når moren kommer hjem er hun ”alltid sliten” og de må hviske når hun hviler middag. Liv bor i blokk og har samme arbeidsplass som mannen, en tallerkenfabrikk. Det oppgis at hun ikke har utdanning utover den obligatoriske skolegangen. Middelklassen kan sies å representeres ved personer som Emilie. Til forskjell fra Liv bor hun i rekkehus, og hun er gift med en lærer. En kan anta at deres inntekt er noe bedre, ettersom de begge er faglærte. Den høyere klassen er også representert gjennom Anja og omgivelsene hennes i Hjortefaret. I familien hennes er selskaper, forretningsreiser, langreist mat og høyt forbruk en del av hverdagen. En ser altså at fortelleren har gått inn for å skildre alle lag av samfunnet. Det er nesten som det lille universet er skapt med hensikten å lage noe en kan generalisere og trekke slutninger ut fra. Forfatteren vil vise mangfold.

Som tidligere skrevet har Lukács særlig vist interesse for realisme. Som kjent har han tre konstituerende prinsipper, som er typen, totaliteten og realismens seier. Typen trer frem ved at det individuelle og det generelle forenes i ham/henne. I *Kvinneakvariet* er persongalleriet variert og de kan sies å ha hver sine ulike ”stemmer”. Språket endres etter om det er barn eller voksne som tenker. I ”Klatrerose” er f.eks. språket preget av en tydelig ungdomsdiskurs.

Det er ulike kvinner som ”trer frem” for leseren. Det gjør at personene får en individualitet. Samtidig er de et produkt av tiden de lever i. Skjebnen til kvinnene er et uttrykk for historiens gang, og avslutningene på novellene føyer seg ikke alltid etter leserens eller fortellerens ønske.

#### **4.4.3 Lukács: Romanens relevans i verden**

Lukács har skrevet om realismen som litterær epoke, men han har også en teori om romanen. Denne teorien omhandler særlig romanens relevans i verden og dens eksistensvilkår. Her er det særlig to karakteristikker av romanen som blir betydningsfulle med tanke på *Kvinneakvariet*. Den første er avgrunnen mellom hovedpersonen og verden. Meningen med livet er ikke gitt på forhånd og en vet ikke hvilket sett av normer en bør gå verden i møte med. I ”Emilie” reflekterer hovedpersonen over hva som er meningsfylt: ”Før hadde hun fornemmelsen av at Meningen var der, rett bak noe som skjedde, tett ved siden av ord som ble sagt, et håndgrep bare, så ville forhenget spjæres, det var der, hun fikk bare ikke øye på det” (76). Det ser ut til at Emilie innser at det er noe galt med verdiene og normene hun lever etter, for de har ingen tyngde eller alvor for henne. Hun vet ikke lenger hva motivasjonen bak atferden hennes er. Normene hun lever etter er samfunnets normer. Det er altså en avgrunn mellom henne og omgivelsene. Dette vises også ved at hun blir sendt til det en kan anta er en psykiatrisk institusjon: ”Selv om jeg nå tilsynelatende er frisk og kan reise hjem når som helst, føler jeg fortsatt at noe er sykt i meg” (90). Dersom en nekter å godta de aksepterte normene i et samfunn, blir en regnet som avvikende.

Emilies innsikt kan videreføres til Lukács påstand om at romanens tema er individets problematiske vandring til seg selv. Meningssammenhengen er ikke lenger forståelig. Protagonisten leter etter mening, men vet verken hva hun leter etter eller hvor hun skal lete. Dette beskriver godt kvinnene i *Kvinneakvariet*. De en uro i seg som kommer til uttrykk på flere måter. Dette er fordi samfunnet betrygger dem om at de lever etter normene, men fortsatt er det noe som føles ”galt”. I brevet til Jon skriver hun at hun jakter på kvinneligheten

sin, fordi noe gikk istykker i den hun hadde. Det kan tolkes dit hen at hun ikke stoler på idealene den ”opprinnelige” kvinnen er tuftet på, og at hun er på leting etter nye, varige verdier. Emilie er ikke den eneste som leter etter dypere mening, det gjør også andre kvinner. Biblioteket har mange besøkende, og mange av dem er kvinner.

Som vist, har Lukács’ romanteori overføringsverdi til Viks verk, men aspektene som har blitt gjennomgått ovenfor omhandler romanen generelt. Jeg vil bevege meg over til dannelsesromanen, og etter hvert, den kvinnelige utviklingsromanen.

## 4.5 Dannelsesromanen

Herfra vil blikket snevres inn til å gjelde dannelsesromanen. Det vil undersøkes om *Kvinneakvariet* oppfyller hovedkriteriene til undersjangeren. Disse trekkene er henholdsvis utvikling, oppdelingen i fasene hjemme – hjemløs – hjem, en distanse mellom forteller og protagonist som gradvis minsker, samt en form for dannelse. Med dannelse siktes det til konstitueringen av en personlighet. Som vist i forrige kapittel har *Kvinneakvariet* en suksessiv oppbygning som viser både personlig og biologisk vekst. Det er også mulig å argumentere for en form for åndelig vekst ved at kvinnene prioriterer selvrealisering og egne behov fremfor andres. Likevel ser en særlig i tredje del at gamle problemer erstattes av nye.

### 4.5.1 Tredelt struktur: Hjemme – hjemløs – hjem

Som nevnt tidligere i kapittelet, er dannelsesromanen bygget opp etter et kjent mønster: Hjemme, hjemløs og hjem. Første fase kjennetegnes av en trygg tilværelse, men individet opplever stadiet som «statisk» og lite utfordrende. De tre første novellene skildrer barndom, men det er ikke bare idyll som vises frem. Mødrene er ofte trette og i replikkene deres insinueres det ofte at døtrene er til bry. Barna er eksempelvis urolige eller de stiller for mange spørsmål. Det hviler mye ansvar på de små, som f.eks. Lillian, som ”må passe på at ikke noe hender” (30) når faren vender hjem fra arbeid beruset. Også Gerd må tidlig forholde seg til farens alkoholforbruk. Nabolaget har sett ham komme hjem svært beruset. Barndommen fremstilles altså som todelt, fordi den er potensielt «farlig», men også full av tidsfordriv og tidvis kjedsomhet. Det er mye uro i de små jentekroppene, som f.eks. hos Gerd: «Gerd prøver høreapparatet som ligger på benken, da kommer en av diakonissene og legger apparatet på plass og rister sørgmodig på hodet» (10).

Den hjemløse fasen kjennetegnes som kjent av motgang, meningsløshet, fremmedfølelse og identitetskriser. Dette er delen der protagonisten forlater det trygge og

legger ut på en symbolsk eller fysisk reise som innebærer mange prøvelser. Individene strever med identiteten og hvilke verdier de bør etterfølge. Dette emosjonelle tomrommet karakteriserer mange av kvinnene i andre og tredje seksjon av noveller. Emilie savner alvoret, for uten tyngden fremstår verden som meningsløs.

Noe av det som særpreger siste seksjon med noveller, er at blikket flyttes utover på universelt nivå. To av de tre hovedpersonene er på reise. I den første novellen er miljøet ubestemt, men snø kan observeres på takene. Den religiøse metaforikken med pave Frans er imidlertid ikke spesielt ”norsk”. I de neste novellene befinner kvinnene seg i ”en av Europas gamle byer” (103) eller i Paris. Å reise er kjent for å symbolisere individuasjonsprosessen<sup>9</sup> og selvutvikling, rett og slett ”å finne seg selv” (Stefánsson 2009). Kvinnene i tredje del kan sies å ha brutt seg ut av akvariet, men hva finner de der? I akvariet var rammene fastlagt for sosial omgang, plikter og normer. Fra å tidligere ha hatt en identitet som mor, ektefelle og venninne oppstår det nå et identitetsmessig tomrom. Hovedpersonene i ”Håpløsheten etter alle ordene og uroen etterpå” og ”Hilsen fra sørgopilens land” befinner seg utenlands i løpet av tidsrommet som skildres i novellene. Det kan tolkes som at de forsøker å finne frem til seg selv, eller som Emilie beskriver det – å lete etter sin kvinnelighet (95). Sistnevnte kan innføres som en av kvinnene utenfor akvariet, i brevet til ektemannen står det at hun må reise for å finne frem til nye kjønnsbetingelser: ”Fra idag har jeg ingen adresse. Jeg reiser om et par timer, alle formaliteter er ordnet, her tror de selvsagt at jeg reiser hjem. Jeg vet ikke hvor jeg reiser, bare at jeg må være alene nå” (95). Dette er forenlig med fasen som ”hjemløs”.

I ”Hilsen fra sørgopilens land” er det to scener som er viktige. Jeget observerer egenkjærligheten den mannlige kollegaen har til seg selv og misunner ham den. Hun tenker: ”Han minner meg om noe, dette å være glad i seg selv, det må være en stund siden jeg var det. I det siste har jeg undret om vi kan fortsette uten å være det” (106). Betegnelsen ”vi” henspiller trolig på kvinner og den kontinuerlige kampen for likestilling. På neste side står det at en ofte står foran speilet på reise, og videre, at ”det har noe med hjemløsheten å gjøre” (107). Det ser ut til at sitatene kan koples sammen som tegn på at hovedpersonen har problemer med sin egen identitet. I speilet vises et speilbilde. Man ser det andre ser. Hjemløshet er å ikke høre til. Det kan hende at jeget leter etter andres oppfatninger av henne som en søken etter hvem hun er.

Dersom Emilie og hovedpersonene i tredje del er på reise og fortsatt leter etter sin

---

<sup>9</sup> ‘Individuasjon’ betegner individets utskillelse fra totaliteten, og er et begrep lansert av den sveitiske psykiateren Carl Gustav Jung.

innerste kjerne, kan en ikke argumentere for at de har funnet seg til rette i tilværelsen. De befinner de seg fortsatt på dannelsesromanens andre stadium, som er «hjempløs»-fasen. Det underbygger Engelstads påstand om at verket *nesten* kan betraktes som en utviklingsroman, men ikke fullstendig. «Hjemme»-fasen ser ikke ut til å være etablert for kvinnene ennå.

#### **4.5.2 Forhold mellom forteller og hovedperson**

Som det ble redegjort for tidligere, er et av dannelsesromanens karakteristika distansen mellom fortelleren og protagonisten som gradvis minker. I fortellingens begynnelse vil leseren oppleve at førstnevnte ofte er på et ”høyere” erkjennelsesnivå og at denne diskrepansen vil minke gradvis utover i boken. Avslutningsvis vil fortelleren og protagonisten befinne seg på samme bevissthetsnivå, fordi hovedpersonen har oppnådd ny erkjennelse av prøvelsene han/hun har gått gjennom.

Det som er problematisk med *Kvinneakvariet*, er at synsvinkelen skifter underveis, slik at det i siste del er et sammenfall mellom hovedperson og forteller. Denne overlappingen kan potensielt forklares som at karakterene har blitt selvstendige nok til å føre ordet selv, istedenfor en forteller som beskriver dem. Det kan tyde på en tillit fra fortelleren til at kvinnene kan reflektere over sin egen situasjon på egen hånd.

I «Klatrerose» ser fortellerens kritikk ut til å ramme de hjemmeværende mødrene i nabolaget Hjortefaret. Livet skildres som meningsløst og «tomt». Fortellerens distanse til kvinneskjebnene tydeliggjøres gjennom bruk av ironi. Det bemerkes at Elsa Tollefsen «liker å veve, hun vever ryer i glade grønnblå eller rød blå farger, etter at huset har fått ryer i alle ganger og på barnerommene, vever hun noen for vennene også», samt at Karen Clausen ”passer på at hunden til Winge ikke sliter seg og kommer inn i hagen hennes” (45 og 42). Det er imidlertid ikke en distanse mellom selve hovedpersonen, Anja, og fortelleren. Hun er kritisk til familiens, og forøvrig resten av nabolagets, verdier. Fortellerens ironi er også merkbar i flere av de andre novellene, som f.eks. eksemplene på kvinnemytene i kapittelet om novellekretsen; Livs dagdrømmeri (62-63), Lillians dyrking av filmstjerner i kladdebøkene (29) og Gerds tanker om å bli «en farlig, liten dame» (15).

#### **4.5.3 Dannelse**

Som vist tidligere, havner dannelsesromanen i en krise med 1. verdenskrig fordi samfunnsforholdene umuliggjør denne typen litteratur. Det er vanskelig å opprettholde et harmonisk syn på Europa når en ser resultatene av krigen. Dersom det overhodet er mulig å

kalle noe for dannelsesromaner i denne perioden, blir det en ”forvridd” form for dannelse. Dette er fordi syntesen mellom individ og samfunn ikke kan finne sted.

Det ligger et konfliktperspektiv til grunn for Viks verk fra 1972. Samfunnet sees som arena for konflikter der enkelte besitter flere ressurser enn andre. Det gir grunnlag for at enkelte grupper av mennesker kan utøve makt over andre. Det er en konflikt mellom kvinner og menn. Det er samfunnets utforming og strukturer som er skyld i kvinnes dårlige kår. Hvordan kan de utvikle seg som mennesker dersom omgivelsene er utformet av og for menn? Samfunnet kan ikke lenger tilby verdier og idealer som det er verdt å etterfølge, noe som også karakteriserer den moderne dannelsesromanen. I ”Emilie” står det følgende:

Når hun ser på Janne og Jordi slår det henne at barn så anderledes ut før. De var hengivne, sjenerte og litt redde, men glade og sitrende av forventning, gjenskinnet av en lang fremtid lå over dem. Våre barn er ikke slik, tenker hun, de er kjølige, avventende og uten gjenskinnet, som om de ikke venter noen fremtid? (79)

En liknende bekymring finnes hos Liv. Mens hun observerer sønnene Kai og Stig føler hun ofte på angst: ”[H]va slags hverdager har de foran seg? hva slags verden å leve i” (59). Det er interessant at disse bekymringene ikke bare gjelder små jenter, men også det motsatte kjønn. Det er tydelig at verken Emilie eller Liv anser omgivelsene som et godt sted å vokse opp.

Dersom samfunnet ikke kan tilby verdier og idealer det er verdt å etterfølge, må kvinnene lete andre steder. Hvis de ytre omgivelsene ikke kan tilby ”hjelp”, må kanskje kvinnene søke innover i seg selv istedenfor. Mange av kvinnene føler at de må flytte på seg for å søke etter ”den nye kvinneligheten”. De reiser for å søke nye impulser, eller de forlater kjernefamilien.

Litteraturen kan også tilby nødvendige perspektiver. I ”Emilie” får leseren et par hint om dette. Det bemerkes at mange av bibliotekets besøkende er kvinner. På side 73: ”Det kommer mange kvinner etter bøker, hun har følelsen av at de leter etter noe konkret, noe hun burde ta opp fra en skuff eller plukke ut av kartoteket og gi dem”. Fordelen med skjønnlitteratur er det fiktive aspektet. Ved at den nettopp er imaginær, kan den presentere idealer som samfunnet ennå ikke kan oppvise. Den kan også skape identifikasjon og samhold fordi leseren gjenkjenner seg i erfaringsområdet som beskrives. Til sist har en også faglitteratur som kan avkrefte ”kvinnemytene” og opplyse. Mye tyder på at Emilie nyttiggjør seg bøker i sin frigjøringsprosess: ”Jeg leser også, det er blitt en sult. ”Vi må frigjøre oss selv, før vi kan frigjøre andre” (91). Tradisjonelt sett har også kvinner vært det kjønn som har lest mest bøker, også skjønnlitteratur. Det virker som om litteraturen kan være en kilde til

dannelse for disse kvinnene.

*Kvinneakvariet* viser jenter som sosialiseres inn i kjønnsroller. Dannelse i denne konteksten medfører å innføres i det patriarkalske samfunnet. Jentene, som etter hvert blir kvinner, erfarer før eller senere at forventninger og roller er på kollisjonskurs. Utad har de blitt dannet til ”gode borgere” som lever et liv i tråd med samfunnets konvensjoner. Kvinnene er nødt til å dannes på nytt, men denne gang på grunnlag av egne behov. På leting etter nye verdier må de søke andre impulser, som å organisere seg med andre kvinner eller lese relevant litteratur. Det er altså en ”dobbel” dannelse som finner sted.

#### **4.5.4 1970-tallets utviklingsroman**

Så langt har det blitt pekt på en del trekk som er typiske for dannelsesromanen. Verket viser en utvikling som både er biologisk og personlighetskonstituerende. Kvinnene oppnår også en form for klarsyn om at kjønnsrollene er kulturelt betinget, og ikke et resultat av biologi. Videre har det blitt vist en distanse mellom forteller og protagonist der sistnevntes verdensanskuelse nærmer seg førstnevntes, delvis på grunn av skiftet fra tredjeperson til førsteperson. Identitetsspørsmål og fremmedfølelse har også vist seg å være et tema for kvinnene. Når det gjelder inndelingen i de tre stadiene hjemme – borte – hjem, har jeg argumentert for at hovedpersonene ennå ikke har nådd sluttfasen. Jeg vil bevege meg inn på den kvinnelige versjonen av utviklingsromanen, for å se om dens trekk har overføringsverdi til *Kvinneakvariet*.

I en artikkel ved navn ”At skrive sig fri” (2011) skriver Lena Malmberg om hvordan bekjennelsesromanen fikk en ny renessanse på 1970-tallet. Denne typen litteratur var spesielt egnet til å skildre kvinners intimsfære fordi dagbokformen skaper forventninger om autentisitet og ekthet. Hun skriver: ”For den, der vil understrege sandfærdigheden og ægtheden i det fortalte, er dagbogen en oplagt genre” (Malmberg 2011). Mens 1960-tallets dokumentarisme vektla objektivitet, skapte det kommende tiåret rom for subjektet. Det personlige fikk mer plass i litteraturen. Mer interessant er det, at hun i samme artikkel skriver om den kvinnelige utviklingsromanen, som også fikk en oppsving i samme tiår. Dette har dannet et interessant bakgrunnstykke til området jeg nå vil undersøke. I enkelte tekstpartier vil jeg derfor låne sitater og poenger for å vise at *Kvinneakvariet* utviser mange av de samme tematiske egenskapene som denne litteraturen.



## Funksjon

En av funksjonene til den kvinnelige utviklingsromanen er at den skaper et litterært identifikasjonsobjekt. Ved at den fremstiller én kvinnes historie, forteller den ”alle” kvinners historie. Her kan det trekkes linjer til dannelsesaspektet tidligere i diskusjonen. Emilie observerer alle kvinnene som besøker biblioteket. Noe ved deres fremtreden sier henne at de er på utkikk etter noe konkret. Litteraturen kan skape styrke hos leseren fordi hun identifiserer seg med forholdene som skildres. Det er behov for kvinnelige, fiktive forbilder som forventer seg det ytterste av livet. I Emilies brev til ektemannen kritiseres den mangelfulle oppdragelsen kvinner får:

Hva jeg forsøker å si noe om, er om det halve mennesket som er podet inn i oss kvinner, alt vi må undertrykke og holde nede i oss for å passe inn i omgivelsene, alt vi aldri behøver å interessere eller bekymre oss for. [...] Velger vi et yrke, velger vi et forsiktig konvensjonelt, vi vi ikke til topps, hva skulle vi der å gjøre? (91).

I artikkelen ”At blive til noget” (2011) er forfatteren Olivia Levison sitert av Birgit Mortensen. Det er interessant at mye av innholdet er likt, selv om sitatet er fra 1884. Levison kritiserer kvinners kulturelle, personlighetsmessige og yrkesmessige dannelse, som hun mener er svært mangelfull. Hvis kvinner lærer seg noe nyttig, så er formålet å være en god samtalepartner for sin ektefelle. Hennes ønske er at kvinner skal ha et reelt valg mellom selvstendighet og ekteskap:

[...] opdrag dem til at stole paa sig selv, udrust dem, som man udruster Sønnerne, lær dem at beskæftige Ungdomsaarene med at samle Materiale til den Bygning, deres Fremtid skal opføre, lad dem faa det Mod, som Tillid til egen dyktighed giver (Levison sitert i Mortensen 2011).

Gjennom den kulturelle oppfostringen er kvinner og jenter opplært til at hjem-fasen, som siste ledd i dannelsesromanen, er nettopp hjemmet. Ekteskap og barn fremstår som den endelige destinasjonen for det kvinnelige kjønn. Ofte er det også der, i ekteskapet og småbarnstilværelsen, at kvinnene befinner seg i det dypeste mørke. Hovedpersonene Liv og Emilie deler begge følelsen av å være ”lurt”, de opplever ikke tilværelsen som meningsfull. Det kommer blant annet frem ved Emilies raseri over å se en ung kvinne som trykket barnet inntil sitt bryst, eller Livs sammenbitte ansikt. Det er et stort sprik mellom det samfunnet definerer som lykken og det subjektene selv erfarer. Det jeg forsøker å si, er at det er stor avstand mellom det samfunnet og det kvinnelige subjekt definerer som ”hjem”-fase.

## **Frigjøringsprosessen**

Malmberg beskriver hvordan frigjøringsprosessen kan se ut for disse kvinnene. Ofte innebærer denne typen løsrivelse brudd med kjernefamilien, sysselsetting og nye rammer for seksuell utfoldelse. Sistnevnte tolkes positivt lys fordi kvinnen kan gjenopprette seg selv som subjekt. Disse eksemplene er forenlige med *Kvinneakvariets* persongalleri. Verket viser totalt fire kvinner som har klart å slå revner i akvarieglasset. Disse er henholdsvis Emilie og de tre jegene i siste del.

Emilie er nødt til å forlate familien for å finne frem til sin ”nye” kvinnelighet”. Dette er ikke så rart, siden ekteskapet ofte oppfattes som arena for undertrykkelse og ufrihet. Det kommer blant annet frem i brevet hennes, der hun skildrer skammen hun har blitt påført hvis hun har ytret ønsker om noe annet enn livet som hjemmeværende.

Det ser ut til at kvinnene i siste del heller ikke er en del av kjernefamilien. Slik jeg tolker det, tilbringer jeget mer tid alene enn sammen med mannen hun kaller ”Francesco”. Det står f.eks. ”Alle dager jeg griper i tomme luften etter armene dine, halsen, nettene jeg leter etter øynene dine, famler med ordene våre som blir tynne og trekker seg sammen i harde knuter når du ikke er her” (100). I ”Hilsen fra sørgepilens land” nevnes en mann ved navn Iver som jeget vil skrive kort hjem til. En kan anta at dette er en form for romantisk partner. Han fremstår imidlertid mer som en figur i kulissene enn en person av stor subjektiv betydning. I ”Håpløsheten etter alle ordene og uroen etterpå” har hovedpersonen flere løse romantiske forbindelser. Forholdet hun har til kjærlighet er at den skal være eiendomsløs der ingen eier noen. Dette utløser ofte et ubehag hos det motsatte kjønn fordi de ”skal være en av mange” (123). Helhetsinntrykket i siste del blir derfor at den emosjonelle distansen til menn er større. De prioriterer seg selv først og relasjonene til dem blir noe sekundært.

## **4.6 Hva ”stemmer” ikke?**

Innledningsvis ble det vist at romanens sjangermessige kjennetegn kan være overførbare til *Kvinneakvariet*. Spesielt det tematiske har vist seg å være forenlig med utviklingsromanen slik Malmberg beskriver den i sin artikkel, og dessuten 1800-tallets kvinneromaner. Hittil i kapittelet har det i hovedsak blitt argumentert for at *Kvinneakvariet* kan betraktes som en utviklingsroman. Nå vil det som ikke ”stemmer” bli belyst.

#### 4.6.1 Antall protagonister

Som tidligere nevnt, fremstiller dannelsesromanen individets utvikling gjennom ulike livsfaser (Henriksen 1971: 186). I alt er det ni personer som figurerer i *Kvinneakvariet*, som enten blir omtalt i førsteperson eller tredjeperson. Det er altså et betydelig antall «hovedpersoner» foreløpig. Dersom noen av kvinneskjebnene kan sammenslås, kan dette redusere antall protagonister. Et annet alternativ er at de ni personene kan tolkes som ulike fasetter eller egenskaper ved én kvinne.

Hos fem av de ni hovedpersonene er navnene oppgitt. De resterende fire omtales enten som ”jeg” eller ”hun”. Personene som er navngitt er henholdsvis Gerd, Lillian, Anja, Liv og Emilie. Gerd og Lillian er piker, mens Anja befinner seg helt i starten av voksenlivet. Liv og Emilie er etablerte med barn og ektefeller. Kvinnene som har brutt ut av akvariet er ikke navngitt.

Som en liten digresjon, kan det legges til at Mary Louise Pratt i «The Short Story: The long and short of it» (1994) hevder at navnene er ufullstendige i novellen, mens det motsatte er tilfelle i romanen: «One small but revealing feature of short stories in this exemplary vein is that their characters are frequently given no proper name, or only a first name, like Bartleby the scrivener» (Pratt 1994: 103). I *Kvinneakvariet* er det kun to personer som omtales ved sitt fulle navn, disse er Liv Nilsen og Emilie Andersen. Det svekker i så fall romanbetegnelsen noe.

Generelt er det problematisk å tenke seg at enkelte fortellinger viser samme person på ulike stadier av livet. Det skyldes at jentene er navngitt i to av de tre barndomsskildringene, mens kvinnene i andre del alle har navn. I tredje del er hovedpersonene anonyme, men de har ulike personligheter. Én av dem har aldri levd etter konvensjonene, det antydes at hun har valgt bort ekteskap og familiestifting. Dette gjelder kvinnen i «Håpløsheten etter alle ordene og uroen etterpå:

Det er stillheten. Når den kryper under huden og får meg til å føle at tiden renner fra meg, at alle tog er gått [...]. I alle år har de andre forsøkt å fortelle meg at de har rett, forsøkt å få meg til å misunne dem barna, hjemmet, sikkerheten. Alt rundt meg forsøker å overbevise meg (120).

Valget hun tok om å avstå fra ekteskap og barn avskriver Liv og Emilies historier, fordi de allerede er mødre og gift. Denne kvinnen ser ikke ut til å ha fått barn, noe som antydes ved «toget som er gått» (120). Det ser heller ikke ut til at kvinnene i tredje del kan være en fortsettelse av Livs liv, fordi hun lite trolig vil bryte ut av mønsteret. Dersom hun bryter ut, er det vanskelig å se hvilken hovedperson som skulle gjenspeile hennes personlighet. I «Ta ikke

noe med på veien» er ikke den lyriske skrivestilen forenlig med Livs sinn. Det gjør for øvrig heller ikke Anja, grunnet den noe «rå» skrivestilen i dagbøkene. Bakgrunnen hennes uten utdannelse (68) er også vanskelig spore i «Hilsen fra sørgepilens land». Denne kvinnen virker velutdannet, reflektert og nysgjerrig, som på side 109: «Mennesket blir oppslukt enten av kollektivet eller av individet, siterer jeg» (109). Hun likner Anja mer i personligheten enn Liv, siden hun er opptatt av urettmessig fordeling av ressurser i samfunnet.

#### 4.6.2 Kollektivroman?

En kan konkludere med at det er problematisk å betrakte fortellingene som fragmenter av samme kvinneskjebne, fordi klassetilhørighet, personlighet og sivilstatus står i veien. Det gjør at det blir utfordrende å redusere antallet hovedpersoner.

Alternativt kan verket betraktes som en kollektivroman, der handlingen er sentrert rundt en gruppe mennesker som tilhører samme miljø eller sted. Aage Henriksen definerer f.eks. kollektivromanen som «en roman uden hovedperson. I stedet for en helt er et miljø, en arbeidsproce, en meningsgruppe eller en klasse gjort til den bærende enhed» i *Gotisk tid* (Henriksen 1971: 192). Forholdet mellom dannelsesromanen og kollektivromanen er interessant, og de to typene skiller seg med tanke på den bakenforliggende ideologien:

Den almindelige tendens er ellers at udviklingsroman og kollektivroman er tilbøjelige til at absolutere sig i modsatte, hinanden udelukkende holdninger. Den legitime interesse for den enkelte som problem og livseksperiment, der kan afdække skjulte lovmæssigheder, uddybe typebegrepet, har en tendens til at lukke sig foragtfuldt omkring de højere sjælekvaler, som de begunstigede har råd til. Mod dette individualistiske elitebegreb rejser kollektivromanen, der er af socialistisk oprindelse, sit robuste syn på det individuelle som tilfældigt særpreg, pittoresk egenart; det kan være genstand for medfølelse og humor, men som eksemplar af en art kan individet intet nyt oplyse om artens natur og grundlæggende vilkår (Henriksen 1971: 193).

I *Den danske kollektivroman 1928-1944* (1976) definerer Finn Klysner kollektivromanen som en «roman hvis hovedperson ikke er et individ men en gruppe, og som skildrer gruppens samfundsmæssige placering og evt. forandringer» (Klysner 1976: 9). Forandringene, som Klysner kaller det, innbefatter også sosialiseringprosessen. Han definerer 'kollektiv' eller 'gruppe' med utgangspunkt i et kvantitativt og et kvalitativt krav. Individet skal være i mer interaksjon med hverandre enn hver av dem er med andre. I tillegg har gruppen ofte en felles målsetting (Klysner 1976: 15-16). Med kollektiv siktes det altså til en form for fellesskap eller samhörighet. Dette synet på gruppebegrepet uttrykkes også av Sven Møller Kristensen i *Amerikansk litteratur 1920 - 1947*. Han beskriver den kollektive romanen som en form «hvor der fortælles om en gruppe sammenhørende personer» (Møller Kristensen 1948: 57). I

kollektivromanen er det altså vesentlig at en gruppe presenteres for leseren, og ikke et avgrenset antall mennesker.

I *Kvinneakvariet* må personene betraktes som enkeltindivider heller enn en gruppe. Det er ingen tegn til at de fiktive personene har kjennskap til hverandre. De har heller ingen felles målsetting til å begynne med, men et felles erfaringsområde. Dette forholdet endres med samfunnsutviklingen. Kvinnene begynner å utvikle et felles prosjekt og samholdet styrkes. I den niende novellen, «Håpløsheten etter alle ordene og uroen etterpå» er siste avsnitt som følger:

Sammen skal vi være utålmodige, det er mange landskap og lange strekninger, sammen skal vi finne den nye gleden, grimasene legger vi etter oss i de gamle avfallsdyngene. Hør, det rører seg, tusenvis av føtter på asfalt og gress, hør latteren, de kommer, de forlater de små rommene, de små husene og de store blokkene, de kommer fra kontorene og fabrikkene, fra hospitalene og skolene og magasinene og atelierene, alle våre søstre, hør, det rører seg - (131).

Her benyttes flere ord som betegner det nye fellesskapet. Ordet «sammen» nevnes to ganger, mens kvinnene omtales som «søstre». Dette vitner om et nytt samhold som ikke var å finne tidligere i verket. Det har blitt opprettet en kollektiv mentalitet. Spørsmålet blir om dette argumentet er tilstrekkelig til å kalle *Kvinneakvariet* en kollektivroman. Den kvantitative delen av gruppebegrepet er fortsatt ikke oppfylt.

For Klysters del kommer han frem til at romaner som unnlater å oppfylle gruppekriteriet ikke kan kalles for kollektivromaner. Denne gruppen romaner kaller han for sekundære kollektivromaner, som han så ekskluderer fra romantypen. «Det første iøjnefallende resultat af undersøkelsen er en eksklusion af de såkaldte «sekundære kollektivromaner» (romaner der tidligere af andre er blevet betegnet som «kollektivromaner») på grund av deres manglende opfyldelse af de kvalitative kriterier for genren» (Klyster 1976: 149). *Kvinneakvariet* kan altså ikke kalles en kollektivroman med tanke på Klysters resonnement.

Han hevder at denne romantypen, kalt den sekundære kollektivroman, heller bør henvises til det Sven Møller Kristensen betegner som 'den komplekse roman'. Denne sjangermessige merkelappen anvender han på John Dos Passos verk *Manhattan Transfer* (1925) og trilogien *U.S.A.* (1930-36). Er denne beskrivelsen muligens mer anvendelig på *Kvinneakvariet*? Ved første øyekast kan forholdene tyde på det, det er en roman som fremstiller likestilte personer som ikke kjenner til hverandre. «Det er romanen uden hovedperson, men med en række jævnbyrdige og hindanden oftest uvedkommende personer, hvis historier fortælles sideløbende og for det meste i smaa brudstykker, som en mosaikk

eller rettere et fletværk af mange forskellige traade» (Møller Kristensen 1948: 57). Møller Kristensen mener formen er svært egnet til å gi et nyansert og allsidig bilde av livet, en tid eller en by eller et samfunn, fordi det dannes noe i retning av en kulturhistorie (Møller Kristensen 1948: *ibid*).

Verket han knytter teorien til, *Manhattan Transfer*, har visse likhetstrekk med *Kvinneakvariet*. Den forteller om ti personer som er bosatt i New York. Historien strekker seg over en periode på tretti år. Tar man derimot utgangspunkt i sitatet ovenfor, er det flere aspekter ved formen som ikke stemmer. For det første fortelles historiene «sideløbende», som indikerer at handlingene foregår parallellt. Handlingsforløpene i *Kvinneakvariet* er organisert mer sekvensielt når det gjelder tid. Dessuten er ikke «mosaik, eller rettere et fletværk af mange forskellige tråde» (1948: *ibid*) en struktur som er beskrivende for *Kvinneakvariet*. Verket til Vik likner ikke en collage eller et nettverk, men er mer lineær. Møller Kristensens beskrivelse høres mer ut som en videreføring av en cluster eller composite, men med større enhet. Konklusjonen blir dermed at *Kvinneakvariet* heller ikke er «den komplekse roman».

### 4.6.3 Avstand mellom fortellingene

Et annet trekk ved verket som er problematisk, er avstanden som eksisterer mellom hver historie. Fra leserens perspektiv kan det representere en utfordring å sette seg inn i tekstens normsett gjentatte ganger. For hver historie utfoldes et univers med nye hovedpersoner, omgivelser, livsvilkår og handlinger. I tillegg varierer protagonistenes verdensanskuelser, deres perspektiv på verden. Dette gjør det noe problematisk å anse novellene som mulige kapitler. Nå bør det tas med i beregningen at romansjangeren er mangfoldig, men erfaringen er likevel at kapitler forutsetter en større sammenheng seg imellom.

Lundén, Luscher og Ingram vektlegger alle den enkelte novelles autonomi i novellekretsen. Førstnevnte skriver om grensetilfeller mellom roman og krets (Lundén 1999: 39-43). Ifølge han ligger forskjellene i kapitlenes manglende selvstendighet, men som novellene i kretsen nettopp utviser.

Tidligere i oppgaven ble *København* nevnt som eksempel på en novellekrets. Verket vil her trekkes inn kort for å illustrere forskjellene. Som kjent, har det blitt argumentert for at *Kvinneakvariet* er en sequence. *København* har en ganske annen struktur der relasjonene danner et nettverk grunnet de felles berøringspunktene. Karakterer dukker opp igjen, noen av dem er i familie. Den mest nærliggende undertypen er kanskje cluster, fordi enkelte historier ikke så lett lar seg integrere. Dette gjelder eksempelvis «Utterslev Mose». Fortelleren skiller

seg også ut. Han eller hun følger flere personer i hver novelle. Noen ganger fremstilles simultane forløp. Det gjør at den narrative instansen oppleves som «splittet». Grunnet de felles berøringspunktene og fortelleren, oppleves verket som mer «samlet» enn *Kvinneakvariet*. Fortellingene utspilles i selve *København* eller i dens umiddelbare geografiske nærhet. Dessuten streifer enkelte personer hverandre fysisk, i motsetning til i Viks verk. Dermed kommer en også inn på kollektivaspektet. Det er mer nærliggende å kalle *Københavns* persongalleri en gruppe, grunnet det geografiske og det relasjonsmessige. Samlet kan en si at *København* ligger nærmere romanen enn *Kvinneakvariet*.

#### 4.6.4 Verket i lys av forfatterskapet

En interessant vinkling er hva forfatteren selv har ment med valg av format og sjanger. I artikkelen «Den vanskelige friheten» (1976), som det ble redegjort for i oppgavens innledning, hevder Engelstad at Vik endrer skrivemåte og det formelle etter tema: «Skrivemåten i novellene tilpasses stoffet og skifter etter de rammene persontypene stiller og miljøet setter» (Engelstad 1976: 193). Dette begrunnes med blant annet valg av synsvinkel. Det samme trekket ser Janneken Øverland i «Kvinneroller - tilpasning eller opprør? Om Vigdis Stokkeliens og Bjørg Viks forfatterskap» (1977):

Det virker som om Bjørg Vik har vært seg sterkt bevisst de formelle sider ved litteraturformidling og at hun har gjort bruk av former som tjener stoffet i den grad det utvikler seg en tydelig `tendens` i det hun skriver (Øverland 1977: 261).

Dersom Engelstad og Øverland har rett, kan påstanden muligens oversettes til sjangerbildet. Et vesentlig spørsmål blir hva Vik har brukt novelle- og romansjangeren til i forfatterskapet. De første novellesamlingene tematiserer kvinnelig erotikk og seksualitet, utroskap og den harde virkeligheten som venter i samliv og ekteskap. I sentrum av kritikken ligger det asymmetriske kjønnsforholdet. *Kvinneakvariet* kan sies å utgjøre et tematisk høydepunkt i den første delen av forfatterskapet, fordi denne typen kritikk rammer hardest i dette verket. Etter 1972 ser tematikken ut til å ekspandere, og rommer nå ufrihet på flere nivåer: i oppdragelse, roller, mellom klasser i samfunnet og med tanke på hva reklame og mediebildet formidler. Som tidligere nevnt, blir også andre typer relasjoner emne for Viks penn. Mannen betraktes med et mildere blikk enn tidligere. I den senere litteraturen blir hovedpersonene eldre, i takt med forfatteren selv. I den siste novellesamlingen, *Forholdene tatt i betraktning* (2002), skildres særlig kjærlighetslivet hos den eldre generasjonen. Det samme gjelder romanen *Roser i et sprukket krus* (1998), som omhandler en sorgprosess ved tapet av en

ektefelle, men som også rommer kimen til en ny forelskelse.

Som det har blitt påpekt tidligere, har mange påstått at novellen har en helt spesiell tematikk. Mary Louise Pratt har hevdet at sjangeren egner seg til å fremstille nye og stigmatiserte temaer: «Just as it is used for formal experimentation, the short story is often the genre used to introduce new (and possibly stigmatized) subject matters into the literary arena (Pratt 1994: 104). Dette er hun ikke alene om å mene. I O'Connors utsagn om «the submerged population group» (O'Connor 1976: 86) ligger det også en oppfatning om at det marginale skal løftes frem (i litteraturen). Den tidlige delen av forfatterskapet forsøker jo nettopp å bryte ned tabubelagte emner, som kvinners erotikk og seksuelliv:

Kanskje kan man si at Bjørg Viks seksuelt aktive kvinner er en pendant til Agnar Mykles åpent skildrede menn fra 1950-åra, og at mye av den publisitet, berømmelse, oppsikt som Bjørg Vik fikk, skyldtes at hun ga kvinnen litterært seksuelt initiativ (Øverland 1977: 265).

Tanken bak *Kvinneakvariet* har nok først og fremst vært et politisk budskap, og det er grunn til å tro at novellesjangeren ble valgt på grunn av dens grenseoverskridende karakter og egnethet til å introdusere tabubelagte emner. Novellesamlingene før utgivelsen i 1972 gjenspeiler også også denne tanken. En novellesamling vil dessuten være spesielt egnet til å vise mangfoldet av kvinner, men samtidig felles erfaringsområder.

## 4.7 Oppsummering

*Kvinneakvariet* ligger tettest opp mot dannelsesromanen, utviklingsromanen og kollektivromanen. Det skyldes at verket har et dannelsesaspekt, en utvikling og en tredelt struktur som nesten oppfylles. De mange hovedpersonene gjør at tankene ledes mot kollektivromanen. *Kvinneakvariet* har et problematiserende forhold til dannelse, fordi den må skje dobbelt - først en sosialisering inn i et patriarkalsk samfunn, deretter på bakgrunn av kvinnenes behov. Den tredelte fasen har vist seg å «nesten» stemme, med den forutsetning at kvinnene fortsatt befinner seg i «hjempløs»-fasen.

Som vist, er det problematisk å behandle verket som både kollektivroman og dannelsesroman. Persongalleriet som fremvises er verken et fellesskap eller en gruppe i realiteten, selv om kvinnene er i ferd med å organisere seg politisk og mentalt.



## 5 Konklusjon

Denne oppgaven har vektlagt *Kvinneakvariets* estetiske sider. Mens tidligere avhandlinger har vektlagt særlig det tematiske, er min oppgave primært en sjangerdiskusjon. Med dette har jeg håpet å løfte frem en noe nytt ved *Kvinneakvariet*. I møtet med novelleteori ble det klart at tekstene kan betraktes som moderne short stories. Tekstene har ikke en kompleks handlingsstruktur, men viser et knippe scener fra hverdagen. Mens lite skjer på det ytre planet, er det ofte intense følelser som rører seg innvendig. Novellene er altså psykologiske. Mays utsagn om bruddet med hverdagen og innsikten det resulterer i, har vært nyttig i denne konteksten. Jenta i «På bussen er det fint» blir klar over fluktveien som selvmordet representerer, men velger heller å akseptere kvinnerollen hun er i ferd med å innvies i. I Livs tilfelle blir det epifaniske mer problematisk, fordi hun ikke makter å ”snu spillet”. Sammenbruddet resulterer ikke i klarsyn, men i forvirring. Kvinnen i «Hilsen fra sørgepilens land» innser at hun kan anvende fragmenter av mannens språk til å danne et eget. I Livs tilfelle blir det epifaniske mer problematisk, fordi hun ikke klarer å få innsikt om sin egen situasjon.

På den andre siden er det tydelig at *Kvinneakvariet* skiller seg ut blant novellesamlingene. Verket har f.eks. en del formelle likhetstrekk med novellesamlingen *En gjenglempt petunia* (1985), som også er inndelt med romertall og epigrafer. I tillegg tas det utgangspunkt i livsfasene, der de første novellene kretser rundt barndom og livet som ung voksen, mens de siste handler om middelaldrende personer. Selv om verkene har en del likheter, virker det som om forfatteren har gjort mindre arbeid for å skape en opplevelse av enhet i *En gjenglempt petunia*. Mens *Kvinneakvariet* har forholdet mellom kjønnene som sitt primærområde, demonstrerer den senere novellesamlingen flere typer relasjoner. «Kystlandskap» skildrer kjærligheten mellom far og datter, mens tittelnovellen viser båndene mellom utleier og leietaker. I «Jeg er Jutta» tematiseres sorg og tap hos en ung mann. En kan si at tematikken ekspanderer, i tråd med utviklingen i forfatterskapet (Øverland 1990: 208). Synsvinkelen ligger i tillegg hos både mann og kvinne. Samlet kan en si at *Kvinneakvariet* utviser et strammere formelt grep og en snevrere tematikk enn *En gjenglempt petunia*.

Ved å behandle *Kvinneakvariet* som en novellekrets, ble det tydelig at verket trekker på en del strategier for å gi leseren en opplevelse av enhet. Dette var blant annet gjentakelsen av motiver, temaer og språklige bilder, samt kvinnemytologiseringen og tidsaspektet. Ingram,

Luscher og Lundén hadde hver sine forestillinger om hvordan hybridsjangeren så ut, men det var Luschers sequence-begrep som var mest nyttig å gå videre med.

I romankapittelet ble det klart at verket ligger nærmest romantypene dannelsesroman, utviklingsroman og kollektivroman. I førstnevnte var særlig dannelse, utvikling og den tredelte fasen nyttig. Det ble tydelig at *Kvinneakvariet* opererer med en ”dobbel” dannelse, fordi kvinnene først må sosialiseres inn i et mannsdominert samfunn, for deretter å dannes med utgangspunkt i eget kjønn. Utviklingen er både av biologisk og erkjennelsesmessig art. Slik jeg har argumentert, har ikke kvinnene nådd ”hjem”-fasen ennå. Tilværelsen preges fortsatt av motgang og identitetskriser. At mange av dem befinner seg utenlands i siste seksjon, kan tolkes som at de forsøker å ”finne seg selv”.

Særlig problematisk er de mange hovedpersonene. Det viste seg å være utfordrende å kople sammen fortellinger, slik at de fremstilte ulike livsstadier hos samme person. Det som kompliserte ytterligere, var at mange av karakterene var navngitt. En undersøkelse av kollektivromanen, representert ved Finn Klysner, konkluderte med at verket faller utenfor kriteriene. Sven Møller-Kristensens redegjørelse for den komplekse romanen var heller ikke en treffende beskrivelse. Avslutningsvis har jeg argumentert for at avstanden mellom hver novelle gjør det utfordrende å se verket som en roman.

Innledningsvis i denne oppgaven ble stilt spørsmål om *Kvinneakvariet* kan sees som en utviklingsroman. Dette blir jeg nødt til å svare avkreftende på. Verket befinner seg et sted mellom novellesamlingen og romanen, i tillegg til at Luschers teori om sekvensen stemmer godt. Min konklusjon er at *Kvinneakvariet* er en sequence.

# Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utgave. [2001]. Oslo: Universitetsforlaget.
- Auklend, Morten. 2016. *Navnløs erfaring. Lesninger i Ingvar Ambjørnsens novellekunst 1994 – 2003*. Oslo: Cappelen Damm.
- Bader, A. L. 1945. «The Structure of the Modern Short Story». *College English* 7. (2): 86-92. [https://www.jstor.org/stable/371089?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/371089?seq=1#page_scan_tab_contents)
- Beyer, Edvard og Harald Beyer. 1996. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Biedermann, Hans. 1992. *Symbolleksikon* [1989]. Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: Cappelen.
- Blom, Ida. 2005. "Brudd og kontinuitet. Fra 1950 mot årtusenskiftet". I *Med kjønnsperspektiv på norsk historie*, redigert av Ida Blom og Sølvi Sogner, 333-390. Oslo: Cappelen.
- Bækholm, Rigmor. 1982. "Den engelske kvinderoman fra midten af det 19. Århundrede: Dannelsesroman – kvinderoman?". I *Udviklingsromanen – en genres historie*, redigert av Thomas Jensen og Carsten Nicolaisen, 296-316. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Caprona, Yann de. 2013. *Norsk etymologisk ordbok: Tematisk ordnet*. Oslo: Kagge Forlag.
- Eggen, Einar. 1996. "Metafor og metonymi". *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon* (1-2). s. 361-382.
- Engelstad, Irene. 1976. "Den vanskelige friheten. Et tema i Bjørg Viks noveller". I *Norsk litterær årbok*, redigert av Leif Mæhle. 190-204. Oslo: Samlaget.
- Engelstad, Irene, Jorunn Hareide, Irene Iversen, Torill Steinfeld, Janneken Øverland. 1990. *Norsk kvinnelitteraturhistorie 1940-80*. Bind 3 av *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, redigert av Irene Engelstad, Jorunn Hareide, Irene Iversen, Torill Steinfeld og Janneken Øverland. Oslo: Pax forlag.
- Fraiman, Susan. 1993. *Unbecoming Women*. New York: Columbia University Press.
- Friedman, Norman. 1976. "What Makes a Short Story Short?" [1958]. I *Short Story Theories*, redigert av Charles E. May. 131-146. Athens: Ohio University Press.
- Garton, Judith. 1993. *Norwegian Women's Writing 1850-1990*. London: The Athlone Press.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. [1987]. Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gordimer, Nadine. 1994. "The Flash of Fireflies" [1968]. I *Short Story Theories*. Redigert av Charles E. May. 263-267. *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University

- Press.
- Guldager, Katrine Marie. 2007. *København / Kilimanjaro*. [2004 og 2005]. Oversatt av Knut Johansen. Oslo: Gyldendal.
- Henriksen, Aage. 1971. *Gotisk tid: Fire Litterære Afhandlinger*. København: Gyldendal.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarseth. 2007. *Verdenslitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ingram, Forrest. 1971. *Representative Short Story Cycles Of The Twentieth Century. Studies In A Literary Genre*. The Hague: Mouton & Co.
- Jensen, Thomas, Carsten Nicolaisen. 1982. "Forord". I *Udviklingsromanen – en genres historie*, redigert av Thomas Jensen og Carsten Nicolaisen. 7-13. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Johansen, Jørgen Dines. 1970. *Novelle teori efter 1945*. København: Munksgaard.
- Kleppe, Sandre Lee. 2004. "Faulkner, Welty, And the Short Story Composite". I *The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, redigert av Jakob Lothe, Hans H. Skei og Per Winther. 172-180. Columbia: University of South Carolina Press.
- Klujeff, Marie Lund. 1997. *Novellen. Struktur, historie og analyse*. København: Centrum.
- Klysner, Finn. 1976. *Den Danske Kollektivroman 1928 – 1944*. København: Vintens Forlag.
- Kristensen, Møller Sven. 1948. *Amerikansk Litteratur 1920 – 1947*. København: Athenæum.
- Lo-Johansson, Ivar. 1941. «Den sociala novellen». *Bonniers Litterära Magasin*. 10, (4): 292-301.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Gyldendal.
- Lorenzen, Jørgen. 1976. *Litteratur*. København: GAD.
- Lukács, Georg. 1975. *Realisme*. [1920] Oversatt av Per Paulsen. Gyldendal.
- Lukács, Georg. 2001. *Romanens Teori* [1916]. Oversatt av Per Paulsen. Gyldendal.
- Lundén, Rolf. 1999. *The United Stories of America*. Rodopi.
- Luscher, Robert M. 1989. "The Short Story Sequence: An Open Book". I *Short Story Theory at a Crossroads*. Redigert av Jo-Ellyn Clarey og Susan Lohafer. 148-167. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Malmberg, Lena. 2011. "At skrive sig fri". *Nordic Women's Literature*. Lest 01.09.2017. <https://nordicwomensliterature.net/da/2011/01/04/at-skrive-sig-fri/>
- March-Russell, Paul. 2009. *The Short Story. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- May, Charles. 2013. *"I Am Your Brother"*. Createspace Independent Pub.
- Moretti, Franco. 2000. *The Way of the World*. 2. Utgave [1987]. Oversatt av Albert Sbragia. London: Verso.
- Mortensen, Birgit. 2011. "At blive til noget". *Nordic Women's Literature*. Lest 01.08.2017. <https://nordicwomensliterature.net/da/2011/01/04/at-blive-til-noget/>
- Nagel, James. 2001. *The Contemporary American Short Story-Cycle. The Ethnic Resonance of a Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Opeide, Marit. 1975. "Litteratur i kvinnekampens tjeneste: en analyse av Kvinneakvariet av Bjørg Vik". Masteroppgave. Universitetet i Trondheim.
- Pasco, Allan H. 1994. "On Defining Short Stories" [1991]. I *The New Short Story Theories*. Redigert av Charles E. May. 114-130. Athens: Ohio University Press.
- Poe, Edgar Allan. 1976. "Review of Twice-Told Tales" [1842]. I *Short Story Theories*. Redigert av Charles E. May. 45-51. Athens: Ohio University Press.
- Pratt, Mary Louise. 1994. "The Short Story: The Long and the Short of It" [1981]. I *The New Short Story Theories*. Redigert av Charles E. May. 91-113. Ohio University Press.
- Selboe, Tone. 2015. *Hva er en roman*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Simpson, Jessica og E. S. C. Weiner. 2003. *The Oxford English Dictionary: Moul-Ovum* Bind 10 av *Oxford English Dictionary*. Redigert av J. A. Simpson og E. S. C. Weiner. Oxford: Clarendon Press.
- Skei, Hans Hanssen. 2010. «Mindre er meir. Nye tankar om den korte forteljinga». *Ivar Aasen -tunet*. Lest 09.03.2017. <http://www.aasentunet.no/Hans+H.+Skei%3A+Mindre+er+meir.+Nye+tankar+om+d+en+korte+forteljinga.d25-SwIDGY0.ips?templatefolderid>
- Stefánsson, Finn. 2009. "Rejse". *Dansk symbolleksikon*. Lest 01.09.2017. [http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Litterære\\_og\\_sproglige\\_begreber/rejse](http://denstoredanske.dk/Symbolleksikon/Litterære_og_sproglige_begreber/rejse)
- Svensen, Åsfrid. 2007. *De ti sannheter. Mangfold og motsetninger i Torborg Nedraas' litterære verden*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Tygstryp, Frederik. 1992. *Erfaringens fiktion*. København: Tiderne Skifter.
- Utne, Signe Haaland. 1975. "Kvinnefrigjøring som litterært tema: en analyse av Bjørg Viks forfatterskap med hovedvekt på Kvinneakvariet". Masteroppgave. Universitetet i Bergen.
- Vik, Bjørg. 1972. *Kvinneakvariet*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- . 1985. *En gjenglemt petunia*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.

Wandrup, Fredrik. 2015. "Novellen er romanens fattige fetter". *Dagbladet*. 10.01.2015. Lest 10.03.2017.

<https://www.dagbladet.no/kultur/novellen-er-romanens-fattige-fetter/60193283>

Wright, Austin M. 1989. "Recalcitrance in the Short Story". I *Short Story Theory at a Crossroads*. Redigert av Jo-Ellyn Clarey og Susan Lohafer. 115-129. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Øverland, Janneken. 1977. "Kvinneroller – tilpasning eller opprør. Om Vigdis Stokkeliens og Bjørg Viks forfatterskap". I *Linjer i nordisk prosa: Norge 1965-1975*. Redigert av Helge Rønning. 241-280. Oslo: Pax Forlag.

Aarseth, Asbjørn. 1994. *Episke strukturer* [1979]. Bergen: Universitetsforlaget.

# **Vedlegg / Appendiks**