

Marte Edvardsen

# Sjanger og overskridelser i novellesamlingen *Ansiktet som solen* (1996), av Anne B. Ragde.

Masteroppgave i Lektorutdanning i språkfag for trinn 8-13

Veileder: John Brumo

Mai 2022



Marte Edvardsen

**Sjanger og overskridelser i  
novellesamlingen *Ansiktet som solen*  
(1996), av Anne B. Ragde.**

Masteroppgave i Lektorutdanning i språkfag for trinn 8-13  
Veileder: John Brumo  
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for språk og litteratur



## Sammendrag

Denne masteroppgaven analyserer novellesamlingen *Ansiktet som solen* (1996), skrevet av Anne B. Ragde, i lys av klassisk og moderne novelle teori. Teorien består av en gjennomgang av novellens historiske utvikling, novellens moderne tradisjon og relevant fortellerteori. Med utgangspunkt i dette undersøker oppgaven hvordan novellesamlingen forholder seg til novellens sjangerkonvensjoner. Bakgrunnen for denne masteroppgaven er et novelleprosjekt knyttet til novellesjangerens utvikling. Slik bidrar oppgaven til nyere novelleforskning idet den analyserer en novelle fra nyere tid, med høyde for den klassiske europeiske novellen, som ble introdusert av Giovanni Boccaccio på midten av 1300-tallet.

Masteroppgaven svarer på problemstillingen ved å foreta seg en nærlesning av tre utvalgte noveller, som skal representere samlingens karakteristiske sjangertrekk og tematikker. Både i form og metode er boken *Novellen – Teori og analyse* (2016), skrevet av Annemette Hejlsted, mye brukt i oppgaven. Analysemodellen består av syv snitt som hun bruker for å definere novellen. Disse syv snittene er fiksjon, karakterer, begivenhet, handling, forteller, prosa og realisme (Hejlsted, 2016, s. 15). Selve analysen bygger på en analysemodell basert på disse syv sjangertrekkene.

Gjennom lesningene av Anne B. Ragdes noveller, er det mulig å finne flere tolkninger av sjangeren. Tematisk virker det som at hun forsøker å skissere en alternativ kvinneskikkelse, ved å ta for seg skitten og grotesk virkelighet. Analysefunnene peker på ulike og uvanlige fremstillinger av kvinner. Det ses særlig på hvordan Ragde bruker novellens polemiske karakter til å belyse tema knyttet til feministiske verdier. Dette viser seg i de ulike realistiske kvinneskikkelsene som blir undervurdert, forhåndsdømt og undertrykt av menn. Konklusjonen til oppgaven er at Ragde bryter ut av ulike novelletradisjoner, men at hun gjennom en overskridende tematikk og rammefunksjon også forholder seg til den.

## Summary

This Master thesis analyzes the collection of novellas *Ansiktet som solen* (1996), written by Anne B. Ragde, in the light of classical and modern novella theory. The theory consists of a review of the novella's historical development and modern tradition, in addition to relevant narratological theory. Based on this, the thesis examines how *Ansiktet som solen* relates to the conventions of the novella genre. The background for this thesis is a project related to the development of the genre novella. In this way, the thesis contributes to recent research as it analyzes a novella from more recent times, taking into account the classic European novella, which was introduced by Giovanni Boccaccio in the mid-14th century.

The thesis has used the method Close Reading, reading three selected novellas, which will represent the collection's characteristic genre features and themes. Both in form and method, the book *Novellen – Teori og analyse* (2016), written by Annemette Hejlsted, is widely used in the thesis. The analysis model consists of seven sections that she uses to define the novella. The seven sections are fiction, character, event, plot, narration, prose, and realism (Hejlsted, 2016, s. 15). The analysis of *Ansiktet som solen* chosen novellas itself is based on these seven genre features.

Through the readings of Anne B. Ragde's novellas, it is possible to find several interpretations of the genre. Thematically, it seems that she is trying to outline an alternative female figure, by dealing with dirty and grotesque reality. The analysis findings point to a different and an unusual representation of women. Particular attention is paid to how Ragde uses the polemical character of the novella to shed light on themes related to

feminist values. This is evident in the various realistic female figures who are underestimated, prejudiced, and oppressed by men. The conclusion of the thesis is that Ragde breaks out of various traditions of the novella, but that she also relates to it through an excessive theme and framework function.

## Forord

Mitt første møte med Anne Birkefeldt Ragde var en sen høstkveld i 2007. Som de fleste andre nysgjerrige 9-åringere lot jeg meg friste ut av dyna, snikende halvveis opp trappa for å få et glimt av det foreldrene mine så på tv. Det som jeg nå i ettertid skjønnte var serierpremiere på den filmatiserte romansuksessen *Berlinerpoplene*, sitter igjen som et traume selv etter 15 år. Sjokket av å se en sønn finne sin egen mor død og sengeliggende i sin egen avføring sammen med den skrekkelige lyden av grisehyl, skar gjennom marg og bein. Slik skulle jeg aldri glemme Anne B. Ragdes evne til å fremheve stemningen rundt det ubehagelige gjennom en usensurert virkelighet.

Jeg må derfor innrømme at jeg ble litt redd da veilederen min, John Brumo, ga meg en novellesamling av Anne B. Ragde som et forslag til analyseobjekt i starten av masterprosessen. Novellesamlingen innfridde alle bekymringer med sine overskridende tematikker som psykiske lidelser, flytende hjernemasse og erotiske fantasier. Lite visste jeg, at jeg skulle komme til å elske det.

For dette må jeg takke deg, John. Som har vist meg verdien i å kaste meg ut idet jeg føler meg aller mest usikker på. Jeg vil også takke deg for tålmodigheten din i starten av prosessen, da jeg foraktet fristene du satte. Det hadde ikke gått uten deg, så takk for gode tilbakemeldinger og viktige innspill.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke mine kjære medmasterstudenter. Dere har vært livbøyer i et hav av teori, og gode venner i perioder med lite motivasjon. Dette kommer jeg aldri til å glemme.

*Marte Edvardsen*

Comfort Hotel Trondheim, mai 2022

# Innholdsfortegnelse

<b>1.0 Innledning</b> .....	5
1.1 Overskridende novellesamling .....	5
1.2 Anne B. Ragde – en noe undervurdert forfatter? .....	6
1.3 Sjangerteori og problemstilling .....	7
<b>2.0 Teori</b> .....	8
2.1 Sjanger fra antikken til klasserommet .....	8
2.2 Novellen som etikett og sjanger .....	9
2.3 Novellen og short storyen – to sider av samme sak? .....	10
2.4 Modernistiske noveller .....	11
2.5 Novellens tidlige historie og rammefortellingen .....	13
2.6 Det uventede og det irrasjonelle ved begivenheten .....	15
2.7 Realismens sentrale plass i novellen.....	16
2.8 Det erotiske og seksuelle ved kvinnen.....	17
2.9 Narratologi.....	19
<b>3.0 Metode</b> .....	20
<b>4.0 Analyse av novellesamlingen</b> .....	20
4.1 Novellesamlingens helhet og sammenheng .....	20
4.2 Analyse av «Ikke gå på Storeveien».....	21
4.3 Analyse av «Ansiktet som solen» .....	26
4.4 Analyse av «Sølvi melker sitt hår» .....	35
<b>5.0 Avslutning</b> .....	46
5.1 Oppsummering og konklusjon .....	46
<b>Siterte verk</b> .....	49
Relevans for lektoryrket.....	50





## 1.0 Innledning

### 1.1 Overskridende novellesamling

Anne B. Ragde ble beskrevet som et friskt pust etter utgivelsen av novellesamlingen *Ansiktet som solen* i 1996. Novellesamlingen består av 14 noveller som beskriver ulike historier knyttet til kvinner i alle aldre. Miljøet i de fleste novellene er enten lagt til en families hjem, eller leiligheten til en enslig kvinne. Problemene i novellene er knyttet til jenter eller kvinners indre psykiske lidelser, ønsker eller hemmeligheter. Spiseforstyrrelser, tvangstanker, lyst og barndomstraumer utgjør noen av disse problemene. Noen av de mer erotiske novellene, som «Kjellerboden» og «Han kommer nå», beskriver seksuelle fantasier som blir oppfylt av en fremmed mann. En noe tabubelagt kvinnelig kåthet beskrives uten forbehold i de novellene som skildrer damer som lengter etter seksuell tilfredsstillelse. Noen av de andre tar for seg en mer alvorlig tematikk knyttet til kvinners undertrykte rolle i parforhold der mannen utnytter kvinnen seksuelt. Dette kan vi blant annet lese i de drøye og billedlige formuleringene til novellen «Sølvi melker sitt hår» der mannen uten samtykke «[...] klatret oppover mot gårsdagens kyllingfrikassé [...]» (Ragde, 1996, s. 143). Vi kan allerede her få et inntrykk av Ragde som en mer frittalende norsk forfatter i både tema og språk.

I *Ansiktet som solen* skildrer Anne B. Ragde alternative kvinneskikkelser som bryter ut av rollen som *madonna*; «[...] de har drømt, prompet, pillet seg i nesa, klødd seg i rumpa, det er ikke til å tro» (Ragde, 1996, s. 132). Spesielt i de tre novellene «Ikke gå på Storeveien», «Ansiktet som solen» og «Sølvi melker sitt hår» leser vi grensesprengende noveller når det kommer til tematikk og form. Persongalleriet i de ulike novellene er preget av traumer, selvforakt og psykiske problemer. De er ulike kvinner som forsøker å overleve problemene de har i hverdagen. Harald Skjøsberg (1996) skriver dette for *Dagbladet* like etter utgivelsen: «Ragdes kretsing rundt det stygge, det skakke, det gale, gjør henne til en farlig, urovekkende forfatter. Åpenbart for truende for Den norske Bokklubben, der man ser ut til å foretrekke mer glansede versjoner av vår norske virkelighet» (Skjøsberg, 1996). Hun roses for sine groteske og overskridende skildringer, men for noen, blant annet Den norske Bokklubben, ble det tilsynelatende *for mye*. Denne anmeldelsen gir derfor et interessant skråblikk på hvorfor *Ansiktet som solen* ikke fikk den mottakelsen som den kanskje fortjener: Som «[...] en av de ærligste vår norske nåtidslitteratur kan mønstre [...]» har Anne B. Ragde ingen hemninger når det kommer til å utfordre tabuer knyttet til kvinners seksualitet og ytterst mørke tankesprang (Skjøsberg, 1996). Det er ikke alle forfattere som har motet til å oppsøke disse tematikkene, og enda sjeldnere at de har kvaliteten i sin penn til å kunne følge opp med kraften og intensiteten i Ragdes formspråk. Som nevnt er det ikke bare tematikkene i novellesamlingen som er overskridende, men også formen. I *Ansiktet som solen* tar hun sjangerkonvensjonene til det ytterste idet hun viser tendenser til både den klassiske novellen og til den modernistiske. For å nevne noen trekk er en metanovelle, rammefunksjon og fokaliseringsinstans noen av de mest interessante narratologiske grepene Ragde har tatt i bruk i sine overskridende noveller. *Ansiktet som solen* er en novellesamling som overrasker på flere områder. Kan det hende at vi har undervurdert det litterære potensialet, både når det kommer til Anne B. Ragde og novellesjangeren? Forhåpentligvis vil en tematisk og formell lesning av de tre utvalgte novellene gi noen svar på disse spørsmålene.

## 1.2 Anne B. Ragde – en noe undervurdert forfatter?

Anne Birkefeldt Ragde har i løpet av et langt forfatterskap etablert seg som et velkjent navn i norske hjem. Hun debuterte med romanen *En tiger for en engel* i 1990, og har siden da gitt ut flere kritikerroste bøker. I kategorien for barn og ungdom ga hun ut *Biografien om Sigrid Undset. Ogsaa en ung Pige* (2001), som i likhet med hennes andre bøker har blitt oversatt til 23 språk. I forbindelse med denne mottok Ragde den prestisjetunge Brageprisen for en ungdomsbok – en sjanger man sjeldent vinner priser for. Dette satte søkelyset på forfattertalentet som tre år senere fikk sitt gjennombrudd med romanen *Berlinerpoblene* (2004). Gjennombruddet innledet romanserien om et familiedrama rundt arveoppgjøret på gården Neshov. Som følge av dette første bindet i bokserien på seks bøker, ble hun hyppig omtalt i *Dagbladet* gjennom flere enkeltstående avisartikler tilknyttet skriveprosessen til bøkene. I en artikkel i *VG* leser vi hvordan Anne B. Ragde så seg nødt til å skrive ferdig den avsluttende boken med avrevet leddbånd i bekkenet, da hun ikke ville «[...] 'miste det' eller komme ut av skrivningen [...]» (Norli, 2017). Dette tyder på en forfatter med mye innlevelse, idet hun en uke i strekk sto foran en kasse og skrev ferdig boken i «[...] smertehelvete etter å ha falt av kontorstolen [...]» (Norli, 2017). Romanserien ble ifølge *NRK* en salgssuksess uten sidestykke i norsk litteratur (Hvidsten, 2016). I tillegg til publikums anerkjennelse skulle også flere priser som Riksmålsforbundets litteraturpris, Bokhandlerprisen og Den norske leserprisen etter hvert pryde peishyllen til «Årets trønder», som Ragde ble kåret til i 2006. Til tross for all oppmerksomhet, i form av priser og anerkjennelse, er biografisk informasjon likevel en mangelvare når det kommer til navnet hennes. Dette viser seg kanskje tydeligst ved at Wikipedia-siden til Anne B. Ragde for det meste bare er lister over utgivelser og mottatte priser. De mer inngående analysene av Ragde som forfatter er altså enda ikke skrevet. Hva er årsaken til dette? Har hun kommet i skyggen av andre mer verdsatte litterære strømninger i de senere år – som for eksempel virkelighetslitteraturen, der navn som Karl Ove Knausgård og Vigdis Hjorth lettere har fått innpass i eliten? En påstand kan være at det på forskningssiden finnes et tomrom å fylle.

Et kjennetegn ved Ragde er jo at hun nettopp utfordrer etablerte forestillinger vi har om for eksempel et idyllisk familieliv på en gård som Neshov. Her er det en sammenheng til hvordan hun bryter like etablerte forestillinger om kvinnen i novellesamlingen *Ansiktet som solen*. På denne måten kan hun kanskje fremstå feministisk og forut for sin egen tid idet hun i denne samlingen skildrer komplekse og realistiske kvinner. Dette i kontrast til andre forfattere, som på samme tid kanskje tviholdte mer på de skjønnmalte idealene. Kanskje er denne måten å bryte normalen på en av grunnene til at anerkjennelsen uteble? Har den litterære eliten oversett hva som egentlig bor i Ragdes realisme? Etter suksessen med *Berlinerpoblene* er Anne B. Ragde riktig nok blitt sett på som en populær, men ikke en spesielt kunstnerisk og ambisiøs forfatter. Her er det nok blitt stilt spørsmål til ambisjonsnivået til Ragde, i og med at hun ved første øyekast lett kan falle inn under kategorien som en middelbrow-forfatter – altså en som står for lett tilgjengelig kunst. Kan svaret være at hun skriver kun for å underholde? Er det kun skrivegleden som motiverer, når den større litterære anerkjennelsen uteblir?

Med disse spørsmålene i betraktning, ønsker denne oppgaven å utforske en problemstilling som ser nærmere på både novellen og forfatteren. For å kunne undersøke det karakteristiske ved novellesamlingen *Ansiktet som solen* fra 1996, har jeg valgt ut tre noveller som tar for seg ytterpunktene i samlingen. Slik er det grunnlag for å uttale seg om samlingens helhet ut ifra de enkelte novellene som alle tematiserer det overskridende og grensesprengende i stor grad. Blant annet får vi lese om to jentunger som betrakter hjernemassen til et trafikkoffer med stor fascinasjon, og uten frykt. En kvinne som

bruker meningsløs sex og vin for å greie seg igjennom hverdagen, og en forteller med en selvdestruktiv innlevelse og tvangstanker knyttet til sin egen rolle som forfatter. Gjennom disse 14 novellene setter Ragde det mest utfordrende og desperate ved kvinner i sentrum. Da det altså kan være grunner til å dykke dypere inn i Anne B. Ragdes forfatterskap, åpner det seg en mulighet til å ta Ragde mer på alvor i en litteraturvitenskapelig kontekst. I tillegg til at novellesamlingen er et analyseobjekt verdig på grunn av de utfordrende tematikkene og den billedspråklige kvaliteten, er det på tide å se nærmere på samlingens sjangeretikett.

### 1.3 Sjangerteori og problemstilling

Opgavens overordnede mål er å undersøke et utvalg av tekster fra samlingen *Ansiktet som solen* (1996) i et sjangerperspektiv: *På hvilke måter forholder de tre novellene «Ikke gå på Storeveien», «Ansiktet som solen», og «Sølvi melker sitt hår» seg til novellens sjangerkonvensjoner?* Her vil tekstenes ulike fremstillinger av kvinner være en tematisk rød tråd i besvarelsen av dette spørsmålet, som særlig søker mot å se hvordan overskridelse er et virkemiddel i Ragdes novellediktning. Før selve analysen, forutsettes et dypdykk i flere novelledefinisjoner som tar for seg både det historiske og det kvalitative ved sjangeren. En må først komme til bunns i hva en novelle egentlig er, før en kan gjenkjenne den i Ragdes tekster. Teoridelen vil innledningsvis gå tilbake til antikken for å kunne gjøre rede for det generelle begrepet sjanger, før den skal ta for seg den klassiske novellens historie. For å kunne undersøke om – og eventuelt hvordan – Anne B. Ragde bryter med novellesjangeren vil denne teoridelen også ta for seg teori som angår den amerikanske termen *short story* og sjangerkonvensjoner tilhørende modernistisk novelle teori. Slik blir hele utviklingen av sjangeren tatt høyde for i møte med de tre novelle tekstene.

For å rettlede meg gjennom novellens historie fra antikken og frem til i dag har jeg valgt å støtte meg på Annemette Hejlsted historiske gjennomgang i boken *Novellen: Teori og analyse* (2016). Fra denne boken har jeg også valgt å ta utgangspunkt i analysemodellen hun presenterer i kapittel 8. Denne modellen består av syv analysemomenter som vil fungere som en ramme for oppgavens analysedel. Grunnen til dette er at modellen tar for seg syv sentrale sjangerkonvensjoner knyttet opp mot novellens verden, karakterer, begivenhet, plot, forteller, modus og forvaltning av novellesjanger. Når det kommer til teorigrunnlaget til disse konvensjonene, støtter oppgaven seg på flere kilder som tar for seg novellen som sjanger. Gjennom litteraturkritikerne Lars Arild og Jørgen Haugan, belyses flere aspekter og misforståelser rundt novellen som sjanger og sjangeretikett. Gjennom artikkelen «Novellen i teori og praksis: Asbjørn Aarseth og Maurits Hansen» utfordrer de Asbjørn Aarseths novelledefinisjon fra kapittelet «Novellen som fiksjonsprosaens kortform» i boken *Episke strukturer: Innføring i anvendt fortellerteori* (1976). Her blir Aarseth kritisert for å stille flere spørsmål enn det han egentlig svarer på. Til tross for denne kritikken har Aarseths utgivelse en verdi gjennom en omfattende redegjørelse av novellens historie.

De to største navnene i gjennomgangen av novellehistorien, vil være Giovanni Boccaccio og Johan Wolfgang von Goethe. Boccaccios *Dekameronen* (ca. 1350-1353), anses som et utgangspunkt for europeisk novellediktning, og med det regnes han som opphavsmannen til den *romanske novellen*. I tillegg til å skrive et verk av høy litterær verdi, nølte han ikke med å dikte kun for underholdningens skyld: «Som forfatter henvender Boccaccio sig til kvindene og tilbyder dem sine fortællinger som tidsfordriv, dvs. som underholdning og flugt fra ulykkelig kærlighed» (Hejlsted, 2016, s. 6). Ved å se tilbake på utgangspunktet er det derfor ikke urimelig å argumentere for at

underholdningsperspektivet ikke nødvendigvis trenger å gå på bekostning av den litterære verdien. I *Dekameronen* finner vi også grunnlag til å utforske om skildringer av kvinnenens seksualitet faktisk er noe som kan definere sjangeren tematisk, men som i ettertiden har blitt gått bort fra. I likhet med Boccaccio søkte også Johan Wolfgang von Goethe etter å sprengre grenser tematisk. «I sin opposisjon til borgerskapets 'moralske fortellinger' utnyttet Goethe den romanske novellens fortellerkvalitet: en uavhengig fortellerposisjon som tillot fri omtale av det erotiske, et klarsynt blikk for tilfellets lek med menneskelige egenskaper» (Arild & Haugan, 1986, s. 351). Her vil det være interessant å undersøke om den klassiske arven fra Boccaccio og Goethe preger Anne B. Ragdes noveller. Med dette som utgangspunkt skal jeg analysere novellesamlingen *Ansiktet som solen* (1996) ut ifra novelleteorien som er presentert. Nå vil jeg gi det nødvendige teorigrunnlaget for å kunne svare på problemstillingen. Her er forståelsen av begrepet *sjanger*, første holdepunkt.

## 2.0 Teori

### 2.1 Sjanger fra antikken til klasserommet

*Sjanger* er et begrep som oppsto i antikken ved behov for å definere og skille litteratur fra hverandre. Begrepet *sjanger* blir, av Johansen og Klugeff (2009), oversatt til *slekt* idet forfatterne søker tilbake til ordets greske opphav. Å inndele etter sjanger er en form for kategorisering, med fokus på hvordan ting er knyttet sammen og adskilt fra hverandre. Dette danner et beskrivende bilde av hvordan de ulike litterære sjangrene henger sammen, som en stor og innviklet familie. Dette kan forstås bedre ved å gi et tilbakeblikk på sjangrenes opphavelige forfedre. Som kjent er de tre opprinnelige sjangrene i litteraturen fra antikken drama, lyrikk og epikk. Under hovedsjangeren epikk var det eposet som var den dominerende undersjangeren, noe som etter hvert ble erstattet med romanen. På grunnlag av romanens oppslutning på 1800-tallet fremstår den også som den mest anerkjente sjangeren den dag i dag. Det er ikke å stikke under stol at forfattere som skriver romaner får større anerkjennelse enn ved noen annen sjanger innenfor den lengre prosalitteraturen. Dette utelukker derimot ikke at også andre sjangre innenfor her har en litterær verdi. Her leder dette frem til den aktuelle sjangeren som ved flere anledninger har blitt debattert og redefinert av litteraturvitere og -kritikere i århundrer uten hell: *novellen*.

I klasserommet på grunnskolen introduseres elevene tidlig for sjangerbegrep og sjangerkonvensjoner. Hensikten er å øke forståelse for tekst og for å kunne gjenkjenne ulike teksttyper som en del av lese- og skriveopplæringen. I disse definisjonene vektlegges sjangerkonvensjonene eller sjangertrekkene, da hensikten er å kunne skrive en bestemt type tekst. For å ta utgangspunkt i novellen, som er en av de mest brukte fiktive sjangrene i klasserommet, kan et utdrag fra oppslagsverket *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1992) eksemplifisere en slik kvalitativ definisjon:

The *Novelle* is a fictional narrative of indeterminate length (a few pages to two or three hundred), restricted to a single event or conflict, which produces an element of suspense and leads to an unexpected turning point (Wendepunkt) so that the conclusion surprises even while it is a logical outcome. (Cuddon, 1992, s. 641-642)

Her defineres novellens karakteristiske egenskaper etter lengde, innhold og oppbygning. En slik sjangerdefinisjon gir altså et sett med sjangerkonvensjoner som en finner igjen i

tekstene i samme sjanger. Derfor er dette kjennetegn som beskriver sjangeren kvalitativt.

Videre opp i grunnskolen øker kravet til tekstforståelse, og en utfordrer elevene gjennom analyse. For å analysere bruker en gjerne konvensjonene til sjangeren for å kommentere tekstens form og innhold. Sjangerkonvensjoner er godt implementert i skolesystemet og blir dermed et verktøy som angår alle som leser, skriver eller analyserer tekster. I all hovedsak bruker vi sjanger til å kategorisere og fortolke tekster. Novellen skiller seg ut ved at den er en «[...] relativt kort fiksjonsfortelling [...]» som egner seg både til å skrive og analysere (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 154). Videre gir *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007), i likhet med de fleste andre leksikon, en lengre historisk definisjon. Idet en analyserer novellen kan en oppleve at den avviker fra de tradisjonelle definisjonene på flere områder. Det er her den historiske delen av sjangerdefinisjonene blir viktig. Når forfattere skriver en bestemt sjanger redefinerer de også definisjonen gjennom sin egen tolkning, som igjen fører til en konstant utvikling for sjangeren. Selv om sjanger ikke bare er et begrep for forfattere og litteraturteoretikere, er det de vi lener oss på for å gi oss de konvensjonene vi trenger. Å undersøke tekster i et sjangerperspektiv handler om å se dem i lys av en tradisjon – og dermed undersøke hvordan de viderefører eldre sjangertrekk og hvordan de avviker fra dem. Her er det også interessant å se hvilke leseforventninger sjangeretiketten forutsetter, særlig når det kommer til de mer etablerte sjangrene med godt etablerte konvensjoner.

## 2.2 Novellen som etikett og sjanger

Novellen er en sjanger som inngår i en lang strid på tvers av landegrensene. Denne striden går ut på å definere hva en novelle egentlig er, og hva en novelle skal være. Før denne striden legges til grunn i en historisk gjennomgang, kan det være nyttig med en utforskning av sjangerens historie, i tillegg til karakteristiske trekk. Slik er det naturlig å starte med selve ordet *novelle* som både etikett og sjanger. I klasserommet skilles det sjeldent mellom disse to, da etiketten og sjangeren er blitt oppfattet med tilnærmet identisk betydning. I forskningsmiljøet rundt novellen er debatten mer komplisert. Noen som har beskjeftiget seg med dette i nyere tid er Annemette Hejlsted, Lars Arild og Jørgen Haugan. De to sistnevnte har skrevet en artikkel kalt «Novellen i teori og praksis: Asbjørn Aarseth og Maurits Hansen» (1986), som tar for seg et kapittel i boken *Episke strukturer: Innføring i anvendt fortellerteori* (1976), skrevet av Asbjørn Aarseth. Artikkelen er en hard kritikk av kapittelet «Novellen som fiksjonsprosaens kortform» fra 1976. Her stiller Arild og Haugan seg åpenbart misfornøyd med Aarseths forsøk på å skrive novelleteori. Et viktig poeng i kritikken er hvordan Aarseth ikke skiller mellom sjangeretikett og sjanger, og at han ikke definerer sjangeren tydelig nok. Årsaken til den mangelfulle defineringen forklares av forfatterduoen, som et resultat av en historisk banalisering av novellebegrepet: «I løpet av det 19. århundre gikk det så meget språklig kludder og inflasjon i novellebetegnelsen at den opprinnelige tilsiktede motsetning mellom novelle og moralsk fortelling ble utvisket» (Arild og Haugan, 1986, s. 364). Videre trekker de også inn hvordan massepublikasjonen av kortere fortellinger i ukeblad med etiketten «novelle» skapte en enighet om at novellebegrepet kunne brukes som en paraplyterm for all kortprosa. I et forsøk på å oppklare dette, kan vi få mer innsikt gjennom Annemette Hejlsteds forskning i novelleteori i boken *Novellen – teori og analyse* (2016).

I bokens andre kapittel definerer Hejlsted novellen som en sjanger med et sett sjangerkoder som igjen utgjør sjangerkonvensjonene (Hejlsted, 2016, s. 49). Her vektlegger hun det hun kaller *de syv snitt*. Disse syv er «[...] fiksjon, karakterer,

begivenhet, plot, fortæller, prosa og realisme» (Hejlsted, 2016, s. 15). Mot slutten av denne teoridelen, vil særlig begivenhet og realisme utdypes mer, med bakgrunn i flere teoretikere – men først fordrer oppgaven en avgrensning av novellebegrepet. Denne beskrivelsen sammenfaller med oppgavens egen innledende teoridel om sjanger og sjangerkonvensjoner. Her sikter jeg både til sjanger som kategori, men kanskje først og fremst som et verktøy til å bedre forstå hva forfatteren har forsøkt å gjøre. I tillegg til å være det forståelsesverktøyet, handler sjanger i like stor grad om forventninger:

Genren er først og fremst et uomgængeligt forståelsesredskab. For at forstå en tekst må vi opstille en hypotese om, hvilken type den er [...] Hypotesen må ofte revideres undervejs, ikke mindst når genstanden er moderne litteratur. Men vi kan ikke lade være at kategorisere, og genrer er netop en form for kategorisering. (Stounbjerg, 2013, s. 129-130)

Her bruker Per Stounbjerg ordet *hypotese* i samme mening som Hejlsted snakker om forventning. «Hvis overførslen af en tekst til læseren skal være succesfuld, må der være en vis overensstemmelse mellem tekstens udformning og læserens genreforventning» (Hejlsted, 2016, s. 50). Sjangerforventningen er i dette tilfellet leserens oppfattelse av novellesjangeren. Slik danner leseren seg et førsteinntrykk angående hvilken tekst dette er ut ifra novelletiketten som forfatter eller forlag har tillagt teksten. «Et aspekt heraf er, at genreetiketten er forfatterens, forlagets, boghandlerens osv. signal til det aktuelle publikum og udgår fra deres antagelser om dette publikums genreoppfattelse» (Hejlsted, 2016, s. 51). Det er her heterogeniteten av sjanger og sjangeretiketten skaper et problem. Tekster som forfattere og forlag kaller for *noveller*, er ikke nødvendigvis noveller per definisjon. Dette avhenger riktig nok av hvilken definisjon en tar utgangspunkt i, da definisjonene kan variere. Tekst som derimot får andre etiketter, som beretninger, fortellinger o.l., men som likevel blir oppfattet av leseren som en novelle, er en novelle. Slik opererer vi med en kjernedefinisjon av et sjangerbegrep, basert på hvordan novellen oppfattes, lettest kategoriseres og identifiseres. Altså er det sjeldent snakk om et enten eller, som også kan være beskrivende for en annen kompliserende faktor når det kommer til å avgrense novellen fra lignende sjangre. Dette leder oss inn på et nytt problem angående short-storyens debatt og forvirring. For hvor går egentlig grensen mellom den klassiske novellen og den engelske termen short-story?

### 2.3 Novellen og short storyen – to sider av samme sak?

Spørsmålet om grensen mellom nettopp novellen og short-storyen angår og opptar de fleste av teoretikerne oppgavens teori er bygget på til nå. Her råder det også uenighet mellom dem. Gjennom boken *Novellen – Teori og analyse* (2016) viser Annemette Hejlsted at hun er blant dem som ikke ser noen grunn til å skille mellom novellen og short-storyen. Her mener hun at det heller er det snakk om en samlebetegnelse. Begrunnelsen hennes er de sammenfallende strukturelle likhetene, det like litteraturhistoriske opphavet og at de begge er realistiske prosafortellinger. I tillegg sikter hun til argumentet om navnet, da ordet novelle og short-story betyr det samme på tvers av landegrenser (Hejlsted, 2016, s. 14). Asbjørn Aarseth ser ut til å være av samme oppfatning, når han viser til Washington Irving og oppblomstringen av den amerikanske short-storyen. I større grad er han tilbøyelig til å nevne en separat fremvekst av en skriftlig tradisjon på andre siden av Atlanterhavet, men han ser den i tett relasjon med europeisk novellekunst (Aarseth, 1976, s. 133). Her nevner han Irvings flittige bruk av rammefortellinger, og en ironisk holdning til kravet om moralisering – som den tidlige Boccaccio blant annet er et eksempel på i begge tilfeller. På neste side sier han med egne

ord at han «[...] ser ingen grunn til å skille mellom *novelle* og *short-story* [...]» (Aarseth, 1976, s. 134). Samtidig drar han også inn sentrale russiske navn som Pusjkin, Gogol, Turgenjev og Tsjekhov som viktige bidragsytere til den moderne novellesjangeren. Her ser han sjangertrekk som kortere omfang, mangelen på tydelige rammer, og større preg av stemninger fremfor den store begivenheten – som en «historisk forskyvning» i novellens utvikling – fra den tyske tradisjonen, og frem til den russiske med tilslutningen av den amerikanske (Aarseth, 1976, s. 134). Dette strider imot den novelleteoretiske pioneren Søren Baggesen, og perspektivet han presenterer i *Den Blicherske novelle* i 1965. I denne boken trekker han frem forskjellene mellom novelle og short-story i følgende sitat:

Denne genre tenderer i endnu højere grad end novellen mod koncentration, for dens enhedskabende moment er situationen. Gennem situationen frennanes en stemning, der er bærende i 'short storyens' univers. Formelt kommer 'short storyen' til at stå novellen fjernt, for den er ikke som denne afhængig af fortællerens tilstedeværelse. (Baggesen, 1965, s. 45)

Idet Baggesen ser et tydelig skille mellom disse to, er det interessant at Aarseth og Hejlsted mener det motsatte. For noen er altså short-storyen en videreutvikling av den klassiske novellen, mens andre mener den er et brudd, og dermed en helt egen sjanger. Her er det hensiktsmessig å vise tilbake til debatten om sjangeretiketter til novellen i moderne tid. Selv om jeg i denne masteroppgaven i størst grad skal ta høyde for den klassiske novellen, kan jeg ikke overse short-storyens verdi i novellens historie. Som allerede presisert er sjanger i kontinuerlig utvikling, da en ny novellesamling vil være preget av hvordan andre og samtidige novelleforfattere har brukt novelleformatet. Dette leder oss inn på nyere teori som legger et teorigrunnlag for å kunne gjenkjenne en modernistisk novelle.

## 2.4 Modernistiske noveller

I dette teorikapittelet er hensikten å gjøre rede for hva en modernistisk novelle er og hvordan en kan kjenne den igjen. Det skal jeg gjøre ved å se på to ulike tekster og forfattere, som begge skriver om karakteristikken til modernistiske noveller. Den første er delkapittelet «Modernistiske noveller» i boken til Annemette Hejlsted. Den andre teksten er kapittelet «Chekhov and the Modern Story», fra *The New Short* (1994), skrevet av Charles E. May.

Annemette Hejlsted dedikerer et lite kapittel i boken *Novellen: Teori og analyse* (2016), til den modernistiske novellen. Her virker det som hun har tatt utgangspunkt i sine egne syv analysmomenter idet hun gjør rede for den modernistiske novellens estetiske kjennetegn. I definisjonen legger hun særlig vekt på karakter og karakterens subjektive opplevelse av livet. «Genstanden for den modernistiske novelle er som for den modernistiske roman den subjektive opplevelse af livet» (Hejlsted, 2016, s. 143). Her trekker hun linjer mellom den modernistiske novellen og den modernistiske romanen ved å sitere Virginia Wolf sin forklaring om hvordan den subjektive opplevelsen av virkeligheten skildres: «[...] fiksjonens passende materiale, enhver følelse, enhver tanke; alle hjernens og åndens kvaliteter trækkes der på; ingen perception er forkert» (Hejlsted, 2016, s. 144). Detaljrikdommen er like sentral i den modernistiske novellen, både når det kommer til karakterer og miljø. Hejlsted påpeker hvordan modernistiske noveller hovedsakelig utspiller seg i gjenkjennelige hverdagsmiljøer skildret gjennom en enkelt karakters oppfatning av miljøet (Hejlsted, 2016, s. 144). Slik bærer de altså et stort preg av realisme når det kommer til novellens verden, som kjennetegnes av detaljrikdom.



Dette viser seg ved at karakterene tilhører en moderne middelklasse, der det er deres moderne hverdagsliv som sagt setter rammene for begivenhetsrekken og skildringene (Hejlsted, 2016, s. 147). Karakterene inntar en nøkkelposisjon i den modernistiske novellen på flere områder. For det første gjennom å være informanter til leseren av novellen. «De er i vid udstrækning agenter for læseren, idet det er gennem deres oplevelser, følelser, tanker og refleksjoner og dialoger, at læseren får adgang til novellens verden og de hændelser, der indtræffer i den» (Hejlsted, 2016, s. 144). I likhet med den klassiske novellens begrensede omfang, får tomme plasser sin rettmessige funksjon også her. På denne måten inviterer modernistiske noveller til undring i stor grad. Dette skjer spesielt gjennom å skildre reaksjonene til karakterene, uten å forklare hvorfor de reagerer som de gjør. Mer tematisk forklarer Hejlsted karakterene i den modernistiske novellen «som aktører i en social interaksjon, dvs. som en art rollespillere, der deltager idet sociale spil med deres ballast af erfaringer» (Hejlsted, 2016, s. 147). Slik har refleksjoner og indre dialog en sentral plass, som igjen forklarer hvordan modernistiske noveller er mer karakterdrevet enn den klassiske novellen som setter begivenheten i sentrum. Hejlsted gjør oppmerksom på hvordan begivenheten kan opptre som en helt hverdagslig situasjon i den moderne novellen kontra den klassiske (Hejlsted, 2016, s. 144). Ved denne forvandlingen har den modernistiske novellen beveget seg bort fra den objektivt oppfattet inntrufne og katastrofale begivenhet – kjent fra Goethes novelledefinisjon. Dette kan forklares ved hvor mye den modernistiske novellen legger vekt på den subjektive opplevelsen på livet. Så lenge situasjonen virker katastrofal for den enkelte karakter, trenger ikke begivenheten i seg selv å være veldig dramatisk. «Samlet set fremstiller modernistiske noveller opplevelsen og reaksjonen på en situation, der viser tegn på noget, der er katastrofalt for eller hos den oplevende» (Hejlsted, 2016, s. 145). Hejlsted forklarer dette ved at det nødvendigvis ikke er den inntrufne katastrofale begivenheten som skaper undring; «Typisk fungerer karakterernes reaktion på det katastrofale underliggjørende [...]» (Hejlsted, 2016, s. 145). Dette gir mye mening med tanke på novellens trekk angående skildringer av følelser, tanker og refleksjoner.

Neste karakteristiske trekk hos den modernistiske novellen er plottet. «Sjuzettet i modernistiske noveller præsenterer ofte brudstykker af en forudgående fabula, hvis sammenhengen med hændelserne i den fremstillede nutid fremtræder løs og åben for fortolkning» (Hejlsted, 2016, s. 145). Oppbygningen som ofte viker fra en kronologisk struktur, utfordrer igjen tolkningsevnen til leseren, da det kan være flere gåter som ikke blir løst. En åpen slutt vil derfor også være et karakteristisk trekk for den modernistiske novellen, i tillegg til hvilken forteller novellen har. «Fortælleren i modernistiske noveller er hyppigt en jegfortæller eller en tredjepersonsfortæller med indre syn på en enkelt karakter» (Hejlsted, 2016, s. 145). Videre skriver hun hvordan tredjepersonsfortelleren noen ganger skifter synsvinkel, noe jeg videre i oppgaven gjør rede for som en skiftende *fokaliseringsinstans*.

Annemette Hejlsted refererer til flere inspirasjonskilder for novellen, uten at de har fått plass i sjangerhistorien. En av de hun nevner er Franz Kafka, en forfatter som gjerne forbindes med underliggjørende fortellinger som forutsetter en fortolkende leser. Dette er tendenser Hejlsted peker på som kjennetegn for den modernistiske novellen, sammen med de andre trekkene som er gjort rede for. En som var tidligere ut enn Annemette Hejlsted til å definere de estetiske trekkene til den modernistiske novellen, er Charles E. May. I kapittelet «Chekhov and the Modern Story» (1994), legger han Anton Tsjekhov sine teorier til grunn for hvorfor den modernistiske novellen har de karakteristiske trekkene som den har. Charles E. May har spesialisert seg på noveller, og setter et fokus på novellen som en «undervurdert sjanger». Han starter ved å introdusere oss for Anton Tsjekhov, som han løfter frem som en foregangsman for

sjangeren. Med dette mener jeg hvordan May bokstavelig kaller Tsjekhovs kortfiksjoner for: «the beginnings of a new or 'modern' kind of short fictions that combined the specific detail of realism with the poetic lyricism of romanticism (May, 1994, s. 199). Videre vil jeg kun trekke frem poenger fra kapittelet til Charles E. May, der han drøfter hva som er karakteristisk for den modernistiske novellen. Det første punktet er hvordan novellene kan virke begivenhetsløs, da det er stemningen som er poenget. «Such notion of character as mood and story as a hazy 'eventless' becoming is characteristic of the modern artistic understanding of story [...]» (May, 1994, s. 200). Dette begrunner han med hvordan novellene strevde etter realismelitteraturens fokus på en bestemt stemning i stedet for et hendelsesforløp. Det som er interessant er hvordan den modernistiske novellen også motsetter seg realismelitteraturen på andre områder. Ifølge Tsjekhov er karakterene representasjoner av stemninger og dermed ikke fullverdig realistiske karakterer, slik som i romanen. I tillegg er den modernistiske novellen mindre avhengig av det tradisjonelle plottet, da fokuset heller ligger på en «[...] single situation in which everyday reality is broken up by a crisis [...]» (May, 1994, s. 201). En av de viktigste bidragene Tsjekhov har til den modernistiske novellen er hvordan en skildrer det komplekse indre livet til en karakter ved bruk av mindre detaljer. «The answer for Chekhov, and thus for the modern short story generally, is to find an event that, if expressed 'properly,' that is, by the judicious choice of relevant details, will embody the complexity of the inner state» (May, 1994, s. 202). Slik kunne en skape en illusjon om et indre liv, kun ved fokus på eksterne detaljer. T. S. Elliot definerer det som: «[...] a detailed event, description, or a characterization that served as a sort of objectification or formula for the emotion sought for [...]» (May, 1994, s. 202). Dette er i dag en sentral karakteristikk av den modernistiske novellen, og blir kalt for et *objektivt korrelativ*. Videre har også den impresjonistiske oppfatningen av verden en sentral plass i disse novellene, gjennom det subjektive perspektivet på virkeligheten. Charles E. May nevner Tsjekhov som elementær forståelsen av novellen som sjanger. Dette begrunner han med hvordan den russiske forfatteren fristolte novellen fra andre tidligere sjangre som exemplum og den realistiske romanen. Dette fører oss tilbake i historien, og forutsetter at neste teorikapittel tar for seg novellens tidligere historie for å forklare utviklingen bedre.

## 2.5 Novellens tidlige historie og rammefortellingen

Ifølge både Hejlsted og Stounbjerg er sjanger et dynamisk begrep. Slik er også novellen i en kontinuerlig utvikling som strekker seg langt tilbake i historien. Hvor langt bak strekker denne utviklingen seg, og hvor langt unna er egentlig den moderne novellen sine forløpere og sitt opphav? Først og fremst er novellens historie viktig fordi novellehistorien utgjør et naturlig sammenligningsgrunnlag for nyere novellediktning. Nye noveller er varianter av en gammel tradisjon – og det er interessant å undersøke hva som bryter med – eller videreføres – fra den gamle novelletradisjonen. Til tross for Arild og Haugans kritikk av Asbjørn Aarseth, gir hans historiske gjennomgang i «Novellen som fiksjonsprosaens kortform» (1976) et godt grunnlag for å skaffe seg en litteraturhistorisk oversikt over novellens forløpere og tidlig utvikling.

Aarseth starter kronologisk ved å gjøre rede for ordet novelle sin opprinnelige latinske betydning som en «nyhet» i lovsystemet til keiser Justinians. Videre på 1200-tallet ble betegnelsen brukt om en litterær kortform, og noe som kan bli forstått som å være en kort fortelling i prosa med et formål å formidle en nyhet. I slutten av dette århundret ble disse tekstene satt sammen til en samling kalt *II Novellino* (Aarseth, 1976, s. 119). Videre i middelalderen oppsto det flere kortprosasjangere og narrative former

slik som fabel, legende, anekdote og exemplum. Her er det nærliggende å antyde et slektskap på grunn av form, og måten de ble formidlet på. Arild og Haugan belyser mer inngående om exemplumtekstene som vokste frem i middelalderen i kirkens ærend om å produsere didaktiske og moraliserende tekster. Intensjonen bak de var kirkelig underkastelse ved å fremme egenskaper som fromhet og ydmykhet (Arild & Haugan, 1986, s. 349). Med alle disse forskjellige forløperne blir det vanskelig å tillegge noen tittelen som *oppfinneren* av novellesjangeren. Om det likevel er noen som skal opphøyas som sentral i novellens tidlige historie, er Boccaccio et naturlig sted å starte ifølge Aarseth (1976).

Giovanni Boccaccio skrev seg inn i litteraturhistorien med *Dekameronen* rundt midten av 1300-tallet. Samlingen på 100 fortellinger han kalte noveller ble såpass populær at den sørget for at novellen etter hvert fikk en sterk stilling i europeisk terminologi. Selv om en ikke kan kalle Boccaccio sjangerens oppfinner, var han en stor grunn til hvorfor etiketten novelle ble foretrukket på lignende tekster:

*Dekameronen* er dessuten preget av at den er blitt til i en tid da så mange aspekter av Europas åndsliv var i ferd med å åpne seg for impulser fra ikke-kristne kulturformer – greske, romerske og ikke minst arabiske idéer og forestillinger spilte en voksende rolle i land som Italia, Spania og Frankrike på 1300-tallet. (Aarseth, 1976, s. 119)

Noe som gjør denne store samlingen av noveller ekstra interessant er hvordan de inngår i en større sammenheng. *Dekameronen* er en rammefortelling, en teknikk som ble introdusert i europeisk fortellerkunst av Giovanni Boccaccio – men også her kan han likevel ikke kalles opphavsmannen. Som sitatet ovenfor forteller var dette en tid der orientalske ideer fikk større innpass i Europeisk litteratur.

Arabisk fortellerkunst ble først og fremst allmennkjent i den vestlige verden gjennom samlingen *Tusen og én natt* som består av ulike fantastiske fortellinger som dateres til 900-tallet (Aarseth, 1976, s. 120). *Tusen og én natt* handler om en konge som dreper hver kone han gifter seg med etter bryllupsnatten, for å ikke sette seg i en posisjon der de kan være utro mot han. Bakgrunnen er at dette har skjedd utallige ganger, helt til han gifter seg med Sjeherasad. Hennes måte å holde seg i live på, blir å fortelle kongen en ny historie hver kveld uten å røpe slutten før neste natt. Slik blir fortellervirksomheten, høydepunktet og spenningen avgjørende for å ikke bli myrdet. På denne måten virker det sammenbindende for verkets helhet, samt at det skaper en undertone for hvordan man bedømmer kvaliteten til hver enkelt fortelling.

«Særegenheten for arabisk prosafiksjon er teknikken med å sette flere fortellinger inn i en ramme som i seg selv er en spennende fortelling» (Aarseth, 1976, s. 120). Som handlingen i samlingen beskriver fungerer ikke fortellerens virksomhet bare som kontekst, men som en legitimering av fortellingenes eksistens og hvorfor de blir fortalt.

I likhet med *Tusen og én natt* er også *Dekameronen* organisert etter samme system med mange enkeltstående fortellinger med samme utgangspunkt. Her deler de også noe tematisk idet begge novellesamlingene tar utgangspunkt i livsnød. *Dekameronen* starter med at ti unge adelsmennesker rømmer fra pesten i Firenze i 1348, hvor de til sammen forteller 100 historier (Aarseth, 1976, s. 120). Her konkretiseres omstendighetene rundt fortellervirksomheten, i tillegg til å antyde noe om fortellerens individuelle forutsetninger. Selv om prinsippet er det samme i den arabiske rammefortellingen og den europeiske, velger Aarseth likevel å vise til den russiske formalisten Viktor Sjklovskij som mente at: «[...] den orientalske rammen forteller om hvorledes eventyr og fortellinger brukes i den hensikt å få utsatt eller avverget en uønsket handling» mens den europeiske rammekomposisjonen legger vekt på fortellinger

som noe verdifullt i selv å lytte til eller fortelle (Aarseth, 1976, s. 120). Her kan en såklart diskutere om rammen rett og slett bare er tilpasset de ulike kulturene for å oppnå en troverdig situasjon for sin mottaker, eller om det er snakk om to ulike narratologier. Dette understreker også underholdningsperspektivet knyttet til den europeiske diktingen, som en finner svært tilstedeværende i Boccaccios noveller. Her kan også Petter Aaslestad tilføye noe om tematikken i *Dekameronen*, da han skriver at mange av novellene er kjent for sin «[...] humor og grovkornethet [...]» (Aaslestad, 1999, s. 121). Fra et narratologisk perspektiv understreker Aaslestad hvordan rammefortellingen innledningsvis markerer at handlingen i novellen er avsluttet, og at den er fortalt til noen som er i stand til å fortelle den videre (Aaslestad, 1999, s. 122). Han definerer *den episke ursituasjonen* ut ifra hvordan det stadig minnes om at en *forteller* forteller en historie og at historien tilhører denne fortelleren, gjennom innskutte bemerkninger midt i novellen (Aaslestad, 1999, s. 122). «Rammefortellingens funksjon kan synes å være at fokus rettes inn mot å fortelle, og at tiden går» (Aaslestad, 1999, s. 123). Dette henger tett sammen med Boccaccio sine noveller i *Dekameronen*, der ti unge mennesker skulle få tiden til å gå mens de ventet på at pesten skulle gå over.

## 2.6 Det uventede og det irrasjonelle ved begivenheten

Annemette Hejlsted trekker frem begivenheten som ett av de syv snittene en novelle er bygd opp rundt. «Noveller er tekster, der er fælles om en række dominante træk, bl.a. at de er fiktionstekster, hvis handling er koncentreret omkring en begivenhed» (Hejlsted, 2016, s. 15). Mannen som etablerte begivenheten som en del av novellens kjernedefinisjon var den velrennomerte tyske vitenskapsmannen og dikteren Johan Wolfgang von Goethe. Goethe formulerer hva en novelle er i et brev til Eckermann i 1835, for å forklare hvorfor han har gitt sin fortelling etiketten *Novelle*: «[...]vi vil kalde den *Novelle*; for hvad er en novelle andet end en indtruffet, uhørt begivenhed» (Hejlsted, 2016, s. 21). I artikkelen til Arild og Haugan, forklarer han begivenheten som «den fremmede verdens uventede tilsynekomst» (Arild & Haugan, 1986, s. 351). I forlengelse av dette, og i likhet med ordet *novelle* sin latinske betydning, fremmer Goethe *nyheten* ved den uhørte begivenheten som det viktigste: «fordi det uden sammenhæng vækker forundring og et øjeblik sætter vores fantasi i bevægelse, berører følelserne overfladisk og lader forstanden helt i ro» (Hejlsted, 2016, s. 21). I likhet med Boccaccio utnyttet Goethe novellens mulighet til å være polemisk mot samfunnets rådende normer, her definert gjennom den uavhengige fortellerposisjonen. «Det borgerlige samfunn og spørsmålet om individets plassering innenfor de nye sosiale rammer blir et påtrengende felt for litterære bearbeidelse og fortolkning» (Arild & Haugan, 1986, s. 350). Slik har novellen den egenskapen at den kan utforske miljøet handlingen er lagt til med en ny psykologisk oppmerksomhet. Det var denne filosofiske forskjellen Goethe brukte for å skille novellen og den moralske fortellingen, idet han la grunnlaget for den tyske novellelitteraturen (Arild & Haugan, 1986, s. 351).

En annen kjent novelleteoretiker som prøver å definere novellesjangeren med bruk av begivenheten er Søren Baggesen. I boken *Den Blicherske novelle* (1965) definerer Baggesen novellen i slutten av første kapittel, med bakgrunn av blant annet Boccaccio sin klassiske novelle og den tyske novellelitteraturen. Definisjonen lyder som følgende: «Novellen er en prosafiksjonsform, som beskæftiger sig mere med de irrationelle elementer i tilværelsen, med menneskets vilkår, end med mennesket selv. Disse irrationelle elementer opfattes som begivenheder, der kommer til menneskene udefra, og som ses udefra» (Baggesen, 1965, s. 44). De irrasjonelle elementene i tilværelsen blir det samme som det Goethe definerer som begivenheter. Her fremmer de

to novelleteoretikerne forskjellige dimensjoner ved begivenheten. Idet Goethe fokuserer på begivenheten som noe uventet, vektlegger Baggesen det irrasjonelle i en spesifikk betydning. «Her er det blot tale om en annen slags irrationalitet, begivenhederne er spænende, ubehagelige tildragelser, som udefra påføres hovedpersonene» (Baggesen, 1965, s. 42). Baggesen legger frem de irrasjonelle elementene, som noe som skjer med menneskene uten at de selv har kontroll. I tillegg til dette sier definisjonen hans noe om et strukturelt forløp i novellen ved bruk av begrepene begivenheter, determinasjonspunkt og tolkningspunkt. «Novellens enhed skabes gennem et determinationspunkt, som enten er de irrationelle magters afgørende indslag i tilværelsen, eller som omvendt er et vendepunkt i begivenhedsforløbet, som samler de hidtidige begivenheter i sig» (Baggesen, 1965, s. 45). Hejlsted forsøker å illustrere hvordan determinasjonspunktet, som sammenfaller med vendepunkt eller høydepunkt, ikke trenger å inntreffe novellen på samme sted i begivenhetsrekken som tolkningspunktet (Hejlsted, 2016, s. 37). Dette avgjøres av samspillet med rekken begivenheter, og utgjør i den store helheten poenget ved novellen. Dette gir mer mening om en tar i betraktning at Baggesen anser novellen som en fortelling av hendelser som allerede har skjedd, som en «fiktioen om et faktisk avsluttet forløb, der berettes» (Baggesen, 1965, s. 41). På denne måten finnes det et ekte poeng, selv om måten en kommer frem til poenget kan variere.

## 2.7 Realismens sentrale plass i novellen

Realismens tilstedeværelse er uunnværlig i novellen, da den ved flere novelleteoretikere blir anerkjent som et dominerende trekk for sjangeren. Her kan det være oppklarende å spørre hva som egentlig menes med realisme innenfor denne litterære sjangeren, og hvor grensen til det sjangerbrytende egentlig faller. Her plukker jeg opp tråden angående realisme, som tidligere ble nevnt med Annemette Hejlsted sin novelledefinisjon bestående av de syv snitt. Essensen i Hejlsted sitt syn på realisme, eller den realistiske modusen, i novellen går ut på at «den fremstiller almindelige mennesker og begivenheter i deres almindelige liv» (Hejlsted, 2016, s. 71). Videre understreker hun hvordan realismen, som en sjangerkonvensjon, brytes når høyere makter eller overnaturlige vesener fysisk deltar i handlingen. En realistisk modus som sjangerkonvensjon pekes på av flere novelleteoretikere. Gjennom bokkapittelet til Aarseth leser vi hvordan Goethe har gitt novellesjangeren et overveiende virkelighetsnært preg. Her er det interessant å se nærmere på Goethes rammefortelling og metanovellen *Unterhaltungen detscher Ausgewanderten* fra 1795, og akkurat hvordan den realistiske modusen kommer til uttrykk (Aarseth, 1976). Novellen er realistisk i den forstand at karakterene skildres som alminnelige mennesker. Selv om dette varierer kan det sammenlignes med tragedien der hovedpersonen er «bedre» enn gjennomsnittet, og med komedien der hovedpersonen gjerne er «under gjennomsnittet». For det andre bruker Goethe de alminnelige karakterene til å stille kritiske spørsmål som direkte kan overføres til den europeiske novellediktningen. Et eksempel på dette er metakommentarene karakteren Luise, baronessens datter, har på miljøet i handlingen. Dette utgjør en kritikk på miljøet som daværende litteratur ble lagt til, ved å ta i bruk en karakter som befinner seg i lignende miljø. Her er poenget til Goethe, gjennom Luise, at «[...] en har lettere for å identifisere seg med personene når handlingen finner sted i et miljø en kjenner seg fortrolig med, og dermed vil virkningen bli sterkere» (Aarseth, 1976, s. 128). Novellen skildrer også en uventet, plutselig begivenhet, og dette virker derfor sterkere når begivenheten rammer «vanlige folk». Slik fremheves novellens polemiske mulighet og funksjon gjennom et realistisk og kjent miljø for leseren.

For å skissere en realistisk karakter vektlegger Boccaccio menneskelige svakheter slik som hykleri, sjalusi, forfengelighet, naivitet og overtro (Aarseth, 1976, s. 121). Her kan vi trekke noen linjer frem til Søren Baggesen som tar i bruk novellen «Den sorte edderkopp» av Jeremias Gotthelf fra 1842, med den tyske originaltittelen «Die schwarze Spinne». Ved å utnytte novellens mulighet for psykologisk fremstilling, legger han også miljø og karakter som to viktige utgangspunkt i sitt novellebegrep. Her vil oppgaven se nærmere på hvordan Baggesen legger frem den realistiske karakteren. Baggesen kommenterer hvordan Christine beskrives som en karakter, i «Den sorte edderkopp», med nedsettende trekk i tillegg til å være en god kone:

I disse få streger er da tegnet er da tegnet et kvindepportræt. En stærk kvinde både fysisk og psykisk; selvrådig, men også betenksom over for andre; modig, men ikke from; beslutsom og intellektuell overlegen over sine omgivelser, som hun deler snuhed med. Men i al sin styrke isolert, fremmed og med et skvat af en mand. (Hadet til af foragten for ham er en af de følelser, hun bærer med over i sin forandrende skikkelse, han får en særlig fryktelig medfart af den sorte edderkopp). (Baggesen, 1965, s. 35)

I «Die schwarze Spinne» finnes det en del fantastiske elementer, som en kan tenke at Hejlsted kanskje ville fordømt som sjangerbrytende. Dette er noe Baggesen helgarderer seg imot, idet han forsvarer novellen fra å inngå i en «fantastisk verden»: «Både i tid og sted er scenen for begivenhederne fast lokalt forankret. De optrædende personene er ikke typiske eventyrfigurer, men bønder, som måske ikke alle er så nøje udarbejdet som Christine, men som dog er tegnet som individer» (Baggesen, 1965, s. 36). Med dette fullfører Baggesen sirkelen tilbake til Hejlsted. Det etableres et syn på realisme i miljø og karakter som samsvarer både med det virkelighetsnære miljøet hos Goethes og de menneskelige egenskapene i karakterene til Boccaccio.

## 2.8 Det erotiske og seksuelle ved kvinnen

*Dekameronen* var et pioner-verk fordi den fortalte om vanlige folks dagligliv – og om kjærlighet, lyst og begjær. Den fortalte om hvordan menn og kvinner risikerte mye for å oppleve kjærlighet, ofte ved å tøyne grenser og gå utenfor det «sømmelige». Arild og Haugan skriver, i sammenheng med dette, om hvordan Boccaccios nye og sekulariserte novelle – tidligere gjort rede for i forlengelse av rammefortellingen – skisserte mennesker som grunnleggende styrt av sin egen kjønnsdrift:

Det var som bekjent det seksuelle i *Dekameron* som vakte furore. Men liksom det er seksualiteten og dermed kvinnen som kjønnsvesen som utgjør begivenheten og sprengstoffet under den metafysiske faderorden, så er det altså også kjærligheten som i noen av historiene blir den makt som frelser fra motgang. (Arild & Haugan, 1986, s. 350)

Aarseth skriver mer utfyllende om den sensuelle makten over menneskene når det kommer til kjærligheten og trekker da særlig frem lengselen knyttet til den illegitime elskov - som mer verdifull enn selve tilfredstillelsen (Aarseth, 1976, s. 121). Denne lengselen blir dermed et hovedtema og noe som råder over alle helt uavhengig av sosial status, ifølge Boccaccios noveller: «Novellene viser hvordan intellektet går naturens ærend. Motstand i form av sosiale konvensjoner og institusjonaliserte leveregler er en litterær nødvendighet for en genre som søker sin viktigste effekt nettopp i fremstillingen av de naturlige følelsers triumf over konvensjonene» (Aarseth, 1976, s. 121). Her tematiseres også det *overskridende* ved novellen som sjanger gjennom erotikken. Boccaccio forsvarte selv den grensesprengende erotikken gjennom sitt etterord i

*Dekameronen* med at «det ikke finnes noe som er så usømmelig at ikke et menneske kan si det når det bare blir brukt sømmelige ord» (Kragerup, Boccaccio, G., Gade, S., Svihus, B. O., Watz, T., 2017). I lys av denne påstanden er det interessant hvordan Søren Baggesen forholder seg til «usømmelighet». Baggesen analyserer Heinrich von Kleist sin novelle «Die Marquise von O» fra 1808, i boken *Den Blicherske novelle* (1965). Handlingen i «Die Marquise von O» er blitt beskrevet av Susan Winnett som «the most-delicately accomplished rape in our literature» (McAllister, 2005, s. 183). Baggesen gir oss et fint eksempel på *eufemisme* idet han beskriver begivenheten om en kvinne som «bliver, sig selv uafvidende, besvangret af grev F» (Baggesen, 1965, s. 27). I likhet med sin egen delikate skildring, av noe en også kunne kalt en sovevoldtekt, bemerker han seg hvordan denne begivenheten er såpass uhørt at den rett og slett ikke kan omtales (Baggesen, 1965, s. 22). På denne måten tematiseres også det overskridende i tematikken knyttet til det erotiske.

For å nærme oss den mer moderne skandinaviske novellediktningen vil denne teoridelen gi et siste innblikk i mannen Per Thomas Andersen benevner som den betydeligste norske prosaforfatteren fra de første tiårene av 1800-tallet; Maurits Hansen (Andersen, 2012, s. 170). Andersen legger mye av begrunnelsen av denne berømmelsen i omfanget av Hansens forfatterskap, da han skrev et imponerende antall tekster i ulike sjangre for å livnære seg. Med en stor produksjon av kortere prosatekster, var han en av de mest leste forfatterne i sin tid. Han sto også for det som trolig er verdens første kriminalroman med *Mordet på Maskinbygger Roolfsen* (1839). For novellesjangerens utvikling tillegges han også en betydelig rolle i Skandinavia, men det er forskning nærmere vår egen tid som har undersøkt nettopp det. «I motsetningen mellom novelle og lesefrukter stod Maurits Hansen fortrinnsvis på lesefruktenes side» (Arild & Haugan, 1986, s. 352). Han ble altså ikke anerkjent i sin egen samtid, til tross for å ha stått for det som viste seg å være banebrytende arbeid for en hel sjanger.

En av de mest anerkjente tekstene Hansen skrev – og som han blant annet har fått tittelen «Norges første novellist» for (Aarseth, 1976) – var *Novellen* (1827). Denne metanovellen har blitt analysert flere ganger, og får gjennom lesningen til Arild og Haugan (1986) en mer inngående analyse når det kommer til temaene knyttet til kvinnens seksualitet. *Novellen* handler om en gruppe menn som prøver å lage en novelle, og gjennom flere forsøk skisserer kvinneskikkelsen Jomfru Sars. Maurits Hansen, som selv deltar i novellen som karakteren Martin, beskriver kvinnen i første omgang som en eldre og dyster kvinne med noe omhyggelig rundt seg. «Han observerer hvordan hun drikker i smug, og hvordan hun settes i voldsom affekt av uskyldige småting [...]» (Arild & Haugan, 1986, s. 355). Etter hvert endrer Martin syn på kvinnen som går fra å være et vilt og lidenskapelig vesen til å bli en stakkarslig eldre kvinne. Arild og Haugans analyse leser Martin med en fri fantasi der handlingene blant annet er styrt av det erotiske på lik linje med novellene til Boccaccio, Goethe og Blicher (Arild & Haugan, 1986, s. 360). Her foreslår de hvordan de mest radikale overskridelsene i denne novellen rett og slett handler om den kvinnelige seksualiteten som tillegges Jomfru Sars (Arild & Haugan, 1986, s. 360).

Arild og Haugan sammenligner Hansen og Blicher ved at de i pengesnød kunne skrive underholdende i fri prosa for å tjene penger. Her foreslår forfatterduoen hvordan novellen i tillegg kunne være en fri prosa hvor en samtidig kunne innsmygle sine erotiske fantasier (Arild & Haugan, 1986, s. 352). Ifølge Arild og Haugan skal det ha vært tilfellet for danske Sten Steensen Blicher i sin tid (1986, s. 352). I likhet med at Blichers fortellerholdning som i sin intensjon var en parallell til Boccaccios ironi overfor det kirkelige exemplum, og til Goethe overfor den moralske fortellingen, vil denne oppgaven senere utforske hvorvidt Anne B. Ragdes novellesamling strekker seg tilbake til disse

tradisjonene (Arild & Haugan, 1986, s. 352). Det er uansett mulig å fastslå at det eksisterer en erotisk linje i novellehistorien som faktisk fortsetter helt til Maurits Hansen og den norske novelletradisjonen.

## 2.9 Narratologi

Et nøyaktig narratologisk begrepsapparat er en forutsetning for å kunne forstå litteratur. Narratologi, eller fortellerteori, gir oss disse nødvendige metodene og begrepene til å analysere fortellende tekster (Aaslestad, 1999, s. 7). En utdypning av noen fortellerteoretiske poenger og narratologiske begreper vil derfor være avgjørende for å kunne foreta seg en grundig nok analyse av prosalitteratur. Et slikt sentralt begrep er eksempelvis *fortellerinstansen*. Fortellerinstansen er i flere tilfeller analysenøkkelen til hvordan en skal forstå tekst og forfatterens skjulte budskap. En som har et eksempel på dette er den trolige grunnleggeren av narratologien, Gerald Genette (Aaslestad, 1999, s. 7). Genette utviklet metoden, *fortellingens diskurs*, for å bedre kunne forstå den komplekse romanen *På sporet av den tapte tid* (1913) av Marcel Proust (Aaslestad, 1999, s. 127). Det er dermed viktig med presise narratologiske begrep for å kunne analysere kompliserte tekster som gjerne skiller seg ut på dette området. Videre vil denne teoridelen trekke frem og gjøre rede for noen av de mest relevante begrepene som skal brukes i analysene av Anne B. Ragdes noveller.

I boken *Narratologi – En innføring i anvendt fortellerteori* (1999) etablerer Petter Aaslestad en relevant definisjon av personal og aural fortellerposisjon ved bruk av Franz K. Stanzel sin artikkel «The encirclement of narrative» (1955). «Med personal fortellerposisjon mener man at fortellingen er holdt i tredjeperson, men at perspektivet utgår fra en av de fiktive (hoved)personene. Med aural menes at perspektivet er fortellerens» (Aaslestad, 1999, s. 84). Selv om disse begrepene er hensiktsmessige, gjør de ikke tilstrekkelig rede for skillet mellom fokaliseringsinstansen og fortellerstemmen. Petter Aaslestad gjør rede for begrepet fokalisering ved å sammenligne det med synsvinkel eller det gamle begrepet «point of view». Her presiserer han særlig forskjellen for å forhindre sammenblandingen av fortellerstemmen og fortellersynsvinkelen. «Fokalisering handler om hvor mye informasjon fortellingen kan gi ut fra fortellingens egen logikk. Med andre ord: hvordan den narrative informasjonen er regulert ut fra hensynet til fiksjonell troverdighet» (Aaslestad, 1999, s. 84). Fokaliseringsinstansen er derfor personen det narrative perspektivet går ut fra, og det forekommer at den narrative informasjonen reguleres. Innenfor fokaliseringsinstansen presenterer Aaslestad en hovedinndeling mellom intern og ekstern fokalisering. Ved intern fokalisering blir sansningssenteret tillagt en av de fiktive personene, og ved ekstern fokalisering befinner sansningssenteret seg utenfor personene (Aaslestad, 1999, s. 86). Avslutningsvis i kapittelet etablerer han at fokaliseringsposisjonene kan ha en grunnleggende betydning ved det tematiske, noe som kan være interessant å utforske i en analyse av en novelle.

I forlengelse av Aaslestad intensjon om å klargjøre misforståelser rundt begrep i fortellerteorien, fremhever han også forfatteren og fortelleren som to atskilte størrelser (Aaslestad, 1999, s. 97). Det mest interessante å gå nærmere inn på her er begrepet *upålitelig forteller*:

Begrepet antyder at fortelleren kan bli tillagt den egenskap å formidle direkte «gale», upålitelige opplysninger. «Feilinformasjonen» kan skyldes ønsket om å skjule ting - som kriminalfortellinger hvor det helt til slutt viser seg at det er fortelleren selv som er morderen -, eller fortelleren har kanskje ikke den tilstrekkelige intellektuelle innsikt i den fortellingen han forteller. (Aaslestad, 1999, s. 98)



Begrepet kan lett eksemplifiseres med romanen *Sult* av Knut Hamsun fra 1890. Denne romanen som har en personal forteller, skildrer handlingen gjennom sin egen synsvinkel. Resultatet er subjektive og fordreide skildringer av folk og miljø, som gir uttrykk for førstepersonens galskap. Siden vi ikke får et objektivt bilde på virkeligheten, som en aural forteller kan gi oss, er dette et eksempel på en upålitelig forteller. Franz Karl Stanzel tar for seg den upålitelige fortelleren som en konsekvens av den personale fortellerposisjonen i sin artikkel «A Theory Of Narrative» fra 1984:

The presence of such a narrator [...] and his endowment with an individuality which is also physically determined leads to a limitation of his horizon of perception and knowledge. For this reason he can have only a subjective and hence only conditionally valid view of the narrated events. (Stanzel, 1984, s. 89)

På denne måten reguleres den narrative informasjonen av en personal forteller, i tillegg til å vise seg som delvis upålitelig i sin mangel på innsikt. Etter dette siste teorikapittelet ligger det nå til rette for å begynne lesningen av Anne B. Ragdes noveller.

### 3.0 Metode

I analysen av de tre novellene «Ikke gå på Storeveien», «Ansiktet som solen» og «Sølvi melker sitt hår» av Anne B. Ragde, skal jeg ta utgangspunkt i Annemette Hejlstedts syv snitt. Disse snittene er: Novellens verden, begivenhet, plot, forteller, modus(realisme) og forvaltning av novellesjangeren (Hejlsted, 2016, s. 153). Selv om disse karakteristikene skal utgjøre skjelettet i novelleanalysene, vil de bli vektlagt forskjellig.

Analysemomentene vil heller ikke forekomme i en bestemt rekkefølge, da hver analyse kommer til å vektlegge det mest karakteristiske i hver novelle. For å best mulig gi et bilde av hele novellesamlingen er det blitt valgt ut tre noveller som på hver sin måte representerer Ragdes behandling av sjangeren. Den spesifikke metoden som skal brukes i disse analysene er *nærlesing*. Nærlesning, eller den engelske termen *close reading*, defineres av *A Glossary of Literary Terms* som «the detailed and subtle analysis of the complex interrelations and ambiguities (multiple meanings) of the components within a work» (Abrams, 1993, s. 247). Slik vil det tematiske i hver novelle ha en stor rolle, i tillegg til å utforske novellens forvaltning av sjangeren. Lesningene eller analysene gjøres med bakgrunn i teorien som er lagt frem i teoridelen. Her er det hovedsakelig den klassiske novelleteorien som vektlegges for å analysere tekstene som noveller. I og med at Ragdes noveller er fra nyere tid, vil den modernistiske novelleteorien være behjelpelig for å kunne analysere egenskaper den klassiske novelleteorien ikke har et begrepsapparat for. I tillegg vil den vise til utvikling i novellesjangeren, som novellesamlingen *Ansiktet som solen* trolig eksemplifiserer med tanke på at den ble utgitt i 1996.

## 4.0 Analyse av novellesamlingen

### 4.1 Novellesamlingens helhet og sammenheng

Anne B. Ragdes novellesamling *Ansiktet som Solen* (1996) inneholder 14 noveller som omhandler jenter og kvinner i ulike aldre. På omslaget av boken kan en lese at «De fjorten novellene i *Ansiktet som solen* beskriver ulike overlevelsesstrategier, preget av oppfinnsomhet, innlevelse og desperasjon» (Ragde, 1996). Novellene inngår i en verden der hverdagen er rammen for samtlige av novellene. Dette viser seg blant annet i de detaljerte beskrivelsene av konkrete kroppsdeler eller av de nyanserte og kompliserte

relasjonene mellom de ulike karakterene som i flere utgjør en familie. Realismen er en måte å skildre virkeligheten på som vi er blitt vant til, og vil naturligvis vise seg gjennom karakter- og miljøskildringer. I denne novellesamlingen ser vi mye bruk av realisme. Med dette mener jeg eksempelvis hvordan Ragde gir inngående skildringer på de mest hverdagslige plagene en kvinne kan ha. Eksempler på dette er hvordan novellen «Åpent vann» tar for seg selvforakten til en kvinne med spiseforstyrrelser – forårsaket av moren hennes, som fører henne gjennom utallige kjærlighetsforhold hun selv ødelegger på grunn av sitt giftige selvbilde. I novellen «Sirkelbevegelse» følger vi en eldre gift kvinne som gir uttrykk for hvordan hun ikke lenger elsker sin mann, gjennom kompulsive tanker tilknyttet det å holde det rent på kjøkkenet. Her inngår disse to novellene på en måte i samme univers idet begge sliter med tvangsmessige utbrudd på grunn av fortrenge følelser. Det er også flere noveller som ved noen anledninger tilsynelatende refererer til hverandre ved bruk av navn og hendelser i karakterene sine liv, på tvers av de enkeltstående novellene. Selv om dette ikke nødvendigvis trenger å ha en funksjon, kobler det novellesamlingen tettere sammen tematisk og skaper helhet. Slik pirker Ragde i de øvre lagene av kvinnens psykologi gjennom å eksponere de tankene en kvinne aldri sier høyt. Dette viser seg spesielt gjennom innsikten i karakterenes tanker, som fortelleren gir leseren.

En gjennomgående tematikk i disse novellene er hvordan de på ulike områder er svært overskridende. Dette viser seg spesielt tematisk idet Anne B. Ragde skildrer – drøye, pinlige og hemmelige – hendelser og fenomener som sjelden blir tatt opp i offentligheten. Spesielt i de mer erotiske novellene er disse tematikkene lett å peke på. Novellene som «Kjellerboden», «Ansiktet som solen» og «Han kommer nå» fremhever seksuelle kvinnekarakterer som drives av en intens lyst etter tilfredsstillelse fra det mannlige kjønn. Denne lengselen viser seg på kanten til irrasjonell i måten de intenst gir uttrykk for lyst, i tillegg til hvor følelsesløst forhold de har til samleie. Dette fører til en undring i hvilke behov som egentlig dekkes, da det tydelig ikke er et ønske om en dypere relasjon med mennene. I den helt andre enden av skalaen finner vi på lik linje overskridende noveller, uten erotikk, gjennom et uskyldig barnesinns betraktning av det groteske. Her er det detaljerte beskrivelser av døde kropp og kroppsdeler gjennom et naivt barnesinn – noe som gjør skildringene forstyrrende i mangelen på empati og forståelse av hva som burde sjokkere eller avskrekke. Slik vil den første novelleanalysen ta for seg «Ikke gå på Storeveien» både tematisk og formelt, med fokus på hvordan novellen forholder seg til novellesjangeren.

#### 4.2 Analyse av «Ikke gå på Storeveien»

«Ikke gå på Storeveien» er en novelle som kan sies å være bygget rundt en uhørt og irrasjonell begivenhet. Hendelsesforløpet presenteres kronologisk, og det forekommer noen prolepser som bygger opp spenningen mot begivenheten. Det som skiller seg ut med denne novellen er hvordan alt som kan sanses og alt som skjer skildres gjennom en ung jente sitt sinn. Dette er en interessant bruk av fokaliseringsinstansen som vi blant annet kan kjenne igjen i novellen «Av en forbryters dagbok» av Johan Borgen. Novellen ble utgitt i novellesamlingen *Natt og dag* i 1954, og er senere blitt filmatisert under navnet «Bestefar er en stakk». I denne novellen opplever man det samme naive barnesinnet som utgangspunktet for skildringer og forståelse. I lik stil utgjør perspektivet til barnet inngangen til den overskridende tematikken som vil bli vektlagt i analysen av «Ikke gå på Storeveien». Dette resulterer i en karakterutvikling, som oppgaven vil se nærmere på tilknyttet begivenheten.

Novellen handler om en ung jente som, uten å bli nevnt med navn, ønsker å gå på trilletur med dukkevognen sin sammen med venninnen Tove. De første setningene skildrer en kjernefamilie og deres hverdagslige handlinger. En nokså passiv karakter i novellen er faren som ligger på sofaen og leser avisen. Denne uendrede handlingen markerer det korte tidsspennet til novellen godt, siden han fortsatt ligger på sofaen med avisen idet begivenheten er over og novellen avsluttes. Miljøet er hverdagslig idet vi presenteres for en kjernefamilie. Her tar den idylliske rolige stemningen i hjemmet en vending, da det viser seg å ligge en liten tragedie bak denne overflaten. Denne tragedien blir raskt avslørt, da det viser seg at moren bærer på en stor sorg. I starten av novellen kommer det frem at moren har vært gravid, men at gutten døde i magen før han ble født. Her er det likevel datterens forståelse av denne situasjonen novellen handler om, da vi oppfatter moren gjennom hennes øyne: «Hun var tom i magen men den var fremdeles temmelig stor der en bror hadde bodd» (Ragde, 1996, s. 80). Gjennom datteren opplever vi miljøet som er preget av våren, og tankeganger preget av hva de voksne har sagt. Barnets motvilje og mangel på forståelse for de mer alvorlige konsekvenser utgjør begjæret som igjen fører til novellens begivenhet. Denne begivenheten utspiller seg ved at en bil og en moped krasjer på «Storeveien», som hovedpersonen og Tove er vitner til på trilletur. På en måte kan en gjenkjenne det generelle navnet «Storeveien» som et begrep som tilhører barnets verden. Videre gjør jentene en rekke sjokkerende valg i hvordan de håndterer kollisjonsofferet, i tillegg hvordan de skildrer det de sanser gjennom denne trilleturen. Uten å tilsynelatende bære preg av hva som egentlig har skjedd vender jentene hjem, men vi aner likevel et skifte og en mulig utvikling i datterens forståelse for morens sorg tilknyttet sitt dødfødte barn.

Novellen starter med å skildre en stue i en småbarnsfamilie, der referansepunktene tar utgangspunkt i datterens betraktninger av miljø, karakterer og handling. Det særegne ved novellen kommer til uttrykk gjennom fokaliseringsinstansen eller synsvinkelen. Mer presist har novellen en intern fokaliseringsinstans ved at det er hovedpersonen, som også er datteren, sanser. Dette begrunnes i hvordan leseren oppfatter skildringene av miljø og handling gjennom hovedpersonens kognitive funksjoner. Fortellerens skildring av moren som nettopp har født et dødfødt barn, er et godt eksempel på hvor tydelig synsvinkelen tilhører barnets: «Moren satt stille og hvit. Hun var tom i magen, men den var fremdeles temmelig stor der en bror hadde bodd. Bodd og dødd, dødd før han kom ut» (Ragde, 1997, s. 80). Gjennom denne fortellerholdningen fremheves det grusomme og irrasjonelle i novellen. Hvordan noe så sensitivt som et dødfødt barn kan beskrives på en så banal og makaber måte - ikke med intensjon om å behandle situasjonen ufølsomt, men fordi fortellerposisjonen mangler innsikten i hvor alvorlig liv og død er. Er det derfor her, ifølge Aaslestad sin teori om fortellerstemme, grunnlag for å omtale jentas fortellerstemme som en upålitelig forteller? Dette er et interessant begrep å sirkle litt rundt. Fortellerholdningen i denne novellen er nemlig sammenfallende med den delen av definisjonen som går ut på at den upålitelige fortelleren ikke har tilstrekkelig intellektuell innsikt i den fortellingen hen forteller, og med dette formidler feilinformasjon. Aaslestad fremhever i denne sammenhengen et viktig problem knyttet til begrepet «upålitelig forteller». Problemstillingen tar for seg at fokuset på fortellerholdningen går på bekostning av analysen av fortellingen (Aaslestad, 1999, s. 98). Istedenfor at det blir en analyse av en fortelling, blir det en analyse av barnesinnet. Her er det grunner til å være enig, i og med at denne analysen vektlegger barnesinnet i stor grad. Likevel er det et valg denne analysen gjør da den vektlegger fortellerholdningen som en særegenhet og en kvalitet ved novellen. I forlengelse av dette vil det kanskje ikke være rimelig å ta i bruk begrepet upålitelig forteller – selv om fortellerholdningen har sammenfallende likheter i egenskaper og trekk. For å se videre på

hvorfor fortellerholdningen er verdifull, er det verdt å nevne funksjonen den har for karakterutviklingen. Den manglende innsikten utgjør utgangspunktet for karakterutviklingen til datteren som skjer gjennom novellen. Barnets manglende forståelse for dødens alvor utgjør grunnlaget for det vi kan se som novellens begivenhet. Den uhørte begivenheten bygges blant annet opp gjennom frempekene og danner ut ifra dette plottet til novellen. Plottet om å ikke nærme seg denne «Storeveien», blir tydeligere gjennom morens gjentakende frase som sammenfaller med novellens tittel, som neppe er tilfeldig valgt. Dette blir drivkraften som bygger opp spenningen og til begivenheten som inntreffer som en plutselig hendelse, selv om den for leseren er nokså forventet.

Tittelen er novellens første prolepse på begivenhetens miljø, og står som en klar advarsel først og fremst ved å være en imperativsetning; «Ikke gå på Storeveien». Slik gjennomsyrrer den barnslige fortellerholdningen novellen ved å trosse befaingen om å ikke bevege seg bortover den trafikkerte hovedveien. Dette en oppførsel å forvente av et lite barn, som aktivt flytter grenser i nysgjerrighet. Denne påstanden begrunnes i hvordan barnet samtidig maser seg til viljen sin, om å bruke de finere og lettere småskoene: «Javel, da. Med småsko, men ikke på Storeveien» (Ragde, 1997, s. 80). Det andre og mest tydelige prolepsen på kollisjonen som fører til jentenes betraktning av kollisjonsofferet, er en tilsvarende handling i betraktelig mindre alvorlighetsgrad. Her er det skildringen av handlingen som gir oss en pekepinn på barnets nysgjerrighet over det groteske i hvordan hun pirker i en død flue. Uten anerkjennelse for at det kan oppfattes som ekkelt, betrakter barnet den døde fluekroppen uten å reflektere over dens død og hva det å være død betyr. Dette viser seg spesielt godt i hvordan hun skildrer fluekadaveret som «Et tomt hylster som når som helst kunne fly videre, fyller seg selv på nytt» (Ragde, 1997, s. 79). Dette er en av flere aspekter i novellen som understreker datterens mangel på forståelse for hvor alvorlig døden er. Tankegangen viser seg på nytt under begivenheten som stadig bygges opp gjennom morens gjentakende ordre om å ikke gå på Storeveien, men som barnet hennes uten ettertanke eller nøling velger å trosse. Barnet og Tove legger ut på tur med dukkevognene sine i småsko for en tilsynelatende rolig trilletur ut i vårværet, og spenningen tilspisser seg ved deres valg om å likevel gå på Storeveien.

Begivenheten inntreffer idet de triller på Storeveien og hører lyden av mopeden passere bakfra. Mopeden kolliderer med en rød bil i svingen ved bedehuset, der de egentlig ble enige om å snu før de skulle hjem igjen. Kollisjonen får et tilsynelatende fatalt utfall idet de vitner hvordan mannen blir slynget opp i lufta, mens bilen fortsetter ut i grøfta og blir stående. Den umiddelbare responsen til Tove er ikke preget, verken av følelser eller sjokk. De observerer derimot hendelsen på en distansert og nysgjerrig måte. Dette viser seg blant annet i utsagnet: «De kolliderte» (Ragde, 1996, 82). De krysset veien ved å først se til venstre, høyre og venstre slik som de har lært. Dette oppsummerer hvordan reaksjonen deres er blottet for innsikt i alvorlighetsgraden til ulykken. I tillegg til mangelen på forståelsen til hvordan dette var det moren egentlig advarte dem imot, når de fikk beskjed om å ikke gå på Storeveien. idet jentene nærmer seg mopedsjåføren skildres de mest groteske scenene med et barns sammenlikninger. Dermed oppleves de ikke groteske likevel. Eksempler på dette er hvordan jentene oppfatter at frontruta var blitt hvit som melk (Ragde, 1996, s. 82), og hvordan gurglingen ned i halsen til kollisjonsofferet minner om gurglingen etter en tannpuss (Ragde, 1996, s. 83). Her kommer fokaliseringensinstansen svært tydelig frem ved de barnslige sammenlikningene med melk og tannpuss. En annen viktig del ved denne begivenheten er når jentene setter seg på huk og betrakter hjernemassen som siver ut av øret til kollisjonsofferet. Igjen forsterkes tematikken rundt barnesinnet idet de fniser

av det svake rosa med grå striper i seg, og kommenterer – temmelig groteskt – at hjernemassen lukter kjøttfarse (Ragde, 1996, s. 83). Idet Tove plukker opp et strå og pirker i hjernemassen får prolepsen sin mening. Hovedpersonen pirket selv i slimet til den døde flua med en fyrstikk helt i starten av novellen, i tillegg til å betrakte den døde fluekroppen uten en mine eller refleksjon over hvor alvorlig det er at kroppsvæsker siver ut på denne måten.

Et annet fremtredende perspektiv under denne begivenheten og gjennom fortellerholdningen er dukkeperspektivet jentene har på kroppene til både flua og kollisjonsofferet. I begge skildringene av ofrene, som hovedpersonen gjør seg, er det et fokus på intakte lemmer som henger fast og kan vris på uten konsekvenser. Denne tanken utløses ved replikken: «Hodet virket underlig vridd, slik bare et dukkehode kunne vris» (Ragde, 1996, s. 83). Dette minner om dukkeperspektivet som blir gjort rede for idet sovedukken til Tove blir beskrevet. En sovedukke er ifølge denne beskrivelsen en dukke som lukker øynene idet den ligger på ryggen, i tillegg til at en kan vri kroppsdelene som en vil (Ragde, 1996, s. 80). Jentene betrakter også dukken som veldig ekte idet den beskrives med «ekte vipper» (Ragde, 1996, s. 80). Denne dukkeverdenen som de kan sies å leve seg inn i blir bekreftet idet de får en ide om å sette kollisjonsofferet opp på rumpa for at øynene skal åpne seg: «Vi må vekke ham, sa Tove. – Han kan ikke sove nå» (Ragde, 1996, s. 84). I likhet med hvordan de brekker beina til Dukke Liv i riktig stilling, bryter de på kroppen til mannen for å få han til å sitte oppreist. Flere likheter er hvordan de også hos mannen bemerker seg vippene, idet de drar i øyelokket for å vekke han – slik som hos sovedukken. De opplever blikket hans som helt hvitt, og funderer på hvor blåfargen er. Akkurat slik som fargen på øynene til de fleste dukkene er. Her avtar spenningen idet de løper hjem igjen, og vendepunktet har passert.

Det er ved disse begivenhetene den overskridende tematikken til novellen kommer til uttrykk, gjennom de irrasjonelle, spennende og ubehagelige tildragelsene som Baggesen gjør rede for i sin novelle teori. Jentene oppsøker et farlig sted, og det skjer en uventet hendelse. Ved å bruke ordet tildragelse er det irrasjonelle begjæret for å oppsøke det farlige særlig til stede i denne novellen. Her kan en stille spørsmål til om det er den ytre kraften som drar jentene mot det farlige, eller om det er barnets nysgjerrighet og opposisjon til regler som ligger til grunn. Selv om determinasjonspunktet inntreffer virker det ikke på jentene som at de har fått en ny forståelse for verden. Kollisjonen har ikke påvirket de i nevneverdig grad, i og med at de ikke har forstått alvoret i den. Likevel kan en ane en viss utvikling i hovedkarakteren når det kommer til barnets gryende empati på slutten, kontra mangelen på den i starten av novellen.

Hovedpersonen skildrer tidlig den tomme magen til moren sin, og gjennom jenta oppfatter vi en mor i sorg. Dette er ikke noe jenta forstår intuitivt, men gjennom ulike observasjoner av hva moren gjør og sier, etablerer hun en forståelse for situasjonen. Moren maser ved flere anledninger om hva jenta ikke skal gjøre. Idet moren pålegger datteren å pusse småskoene overdrevent grundig før hun går ut, reflekterer hun rundt hvorfor moren pålegger henne disse unødvendige oppgavene:

Tove hadde også småsko, men de var ikke pusset. Og hun hadde allerede en bror, en levende bror som gråt. Tove ville gjerne bytte med henne, ville heller ha en som alle savnet og som ikke holdt dem våken om natta. (Ragde, 1996, s. 80)

Det at hovedpersonen kommer frem til at Tove ikke trenger å pusse skoene fordi hun har en levende bror, skildrer barnets forståelse av situasjonen. «En mor med full mage og kanskje en levende bror inni, ville latt henne gå helt uten videre» (Ragde, 1996, s. 82)

Det er på denne måten enklere å forstå de konkrete konsekvensene som angår en selv, enn å sette seg inn i morens sorg. Denne mangelen på empati viser seg likevel ikke å vedvare idet jenta vender hjem etter hendelsen på Storeveien. Det er her den gryende empatien begynner. Her viser hun en større forståelse idet hun tolker hvordan morens bemerkning om at det snart er sommer, har en trist undertone idet hun nok tenkte «[...] på vogna hun ikke skulle trille i solskinnet likevel» (Ragde, 1996, s. 85). Det virker som hun er i ferd med å utvikle en større empati i hvordan hun ber moren om å ikke være lei seg. Det mest fremtredende tegnet på karakterutviklingen til hovedpersonen er likevel når hun viser en forståelse for hva som kan gjøre moren trist: «Hun var på nippet til å si at det egentlig var blomster til noen med hvite øyne, men holdt inne. Moren ville bare ha misforstått, tatt seg til magen og blitt lei seg igjen» (Ragde, 1996, s. 85). Alle begivenhetene novellen har ført frem, gir til slutt en mening i denne siste sekvensen som fremstår som et slags tolkningspunkt, da den gryende empatien er noe som gradvis utvikler seg for den unge hovedpersonen. Slik er barnets forståelse for de grusomme realitetene livet har å by på, novellens viktigste tema.

Novellen som sjanger forutsetter en realistisk modus, noe «Ikke gå på Storeveien» bærer preg av gjennom skildringene av virkeligheten slik vi forventer og er vant til. I likhet med Hejlstedts definisjon fremstiller novellen «Ikke gå på Storeveien» alminnelige mennesker og realistiske begivenheter i karakterenes hverdag. Selve vendepunktet til fortellingen, som er kollisjonen, er en realistisk hendelse på en hovedvei som hyppig blir advart mot. Selv om jentenes tilnærming til offeret er nokså uvanlig å overvære, er de ikke urealistiske. Slik er det heller ingen tegn til noen høyere makter som blander seg inn, og novellen fremstilles svært nøktern gjennom fortellerholdningen. Karakterene skildres i lik grad som vanlige mennesker som opplever sorg og prøver å håndtere det på best mulig måte for å skåne andre. Dette er hverdagslige problemer en kan kjenne seg igjen i, og resulterer i at leseren kan relatere seg til situasjonene med flere referansepunkt. Karakterene, slik som moren, er langt ifra fullkommen idet hun lar sin egen sorg gå utover andre. I likhet har også hovedpersonen svakere karaktertrekk idet hun mangler empati. Her kommer Boccaccios definisjon av en realistisk karakter til nytte, da både moren og jenta viser tydelige tegn til menneskelige svakheter. Kanskje morens intense behov for å passe på sin datter slik at hun fremstår eksemplarisk med pussede småsko, egentlig handler om en kompensering for at hun ikke greide å passe på sitt eget barn i sin egen mage. I så fall vitner det om et menneske med problemer knyttet til sorg og omsorg.

Novellen er preget av sansene på ulike måter, da fortellingen drives fremover av hovedpersonens skildringer av det hun legger merke til. Gjennom syn, hørsel, lukt, smak, berøring og kulde bruker hun nesten hele sanseapparatet når hun observerer alt rundt seg. Lukten tillegger en ekstra dimensjon når det kommer til betraktningen av kollisjonsofferet, men det er også flere begivenheter som driver fortellingen fremover til vendepunktet. Følelsen av lette bein som hopper rundt på den delvis tørre grusen etablerer ikke bare årstiden og miljøskildring, men en stemning. «Hun frøs på føttene, tærne verket, hun nøt det» (Ragde, 1996, s. 81). Følelser som forekommer av motsetninger som dette forsterker inntrykket og aktiverer leseren da de er motsigende. Det forekommer flere motsetninger i novellen som går igjen på flere nivå. De største motsetningen er liv og død, og barn og voksen. Slik er det en drakamp mellom disse som går ut på forståelse. Hovedpersonen innehar en barneperspektiv på hva som er lov. «Bakken var farlig, hun hadde ikke lov til å sette seg noen steder. [...] Kulde ville sive opp i henne, hadde moren sagt, og gjøre henne syk» (Ragde, 1996, s. 81). Her fortsetter monologen idet hun veslevoksent uttaler hvordan jentekropper lett får blærekatarr. Slik stilles de opp mot hverandre og lager et driv gjennom novellen. Dette kan utdypes videre

i hvordan jentene ikke gjør det leseren forventer. idet kollisjonen finner sted forventer vi som mennesker at det utløser en reaksjon. Verken jenta eller Tove reagerer, og dette skaper undring og driver spenningen fremover. Vi forventer også at de enten løper til eller fra ulykken i sjokk, men de velger heller å se seg over veien slik de har blitt fortalt før de rolig nærmer seg offeret. Selv om motsetningene utløser reaksjoner er de likevel ikke urealistiske, noe som leder frem til analysens siste punkt som handler om forvaltningen av novellesjangeren

Anne B. Ragde forholder seg gjennom denne novellen til novellesjangeren i aller høyeste grad. Ved den klassiske novelleteorien som er lagt til grunn i oppgavens teorikapittel, viser det seg sterkest ved modusen, begivenheten og fortolkningspunktet. Som allerede gjort rede for forutsetter novellesjangeren den realistiske modusen som er svært til stede i denne novellens skildringer av karakterer og miljø. For å belyse flere områder der Ragde forholder seg til sjangeren er det interessant å se nærmere på begivenheten. «Ikke gå på Storeveien» sine prolepser og driv mot en begivenhet er sterk gjennom mange gjentakelser og motsetninger. Det blir sagt mye mellom linjene, noe som resulterer i analysens mange poeng rundt dukkeperspektivet og følelsene rundt et dødfødt barn. Med dette som grunnlag er denne novellen konsentrert omkring en begivenhet som inntreffer plutselig som en nyhet, selv om den på et vis er forventet på grunn av spenningsoppbyggingen. I samsvar med Søren Baggesens novelleteori er kollisjonen jentene bevitner på Storeveien, en irrasjonell og spennende begivenhet. Her fremhever han også hvordan begivenheten er noe som kommer til mennesket utenfra, som en ubehagelig tildragelse som påføres karakterene. Det som skjer videre i deres betraktning av kollisjonsofferet er en forlengelse av denne begivenheten som i likhet med Goethes definisjon vekker forundring og setter fantasien vår i bevegelse. Her er det likevel ikke totalt sammenfallende med Goethes teori på fortolkningspunktet.

Novelleteorien til Goethe forutsetter at karakteren opplever en fremmed verdens uventede tilsynekomst som i en helt ny verdensforståelse som følger av vendepunktet i novellen. I «Ikke gå på Storeveien» fremgår ikke denne utviklingen av forståelse like plutselig og fullstendig slik som Goethe definerer den som. Til tross for dette er den i like stor grad til stede og viktig for novellens fortolkningspunkt. Adjektivene Baggesen og Goethe bruker om begivenheten som ubehagelig, spennende og irrasjonell, karakteriserer også begivenheten i denne novellen. Her vil jeg som siste poeng trekke frem underholdningsperspektivet Anne B. Ragde mestrer ved denne novellen i forhold til den særegne fokaliseringsinstansen som skiller novellen ut fra mange andre. Ragde viser gjennom dette til kvaliteter som tilhører den opprinnelige klassiske novellen ved å tematisere liv og død, noe som peker tilbake til Boccaccio sine noveller på 1300-tallet.

#### 4.3 Analyse av «Ansiktet som solen»

Den neste novellen som skal analyseres er «Ansiktet som solen». I motsetning til «Ikke gå på Storeveien» som tydelig vektlegger begivenheten, peker enkelte trekk i «Ansiktet som solen» mot en mer moderne tradisjon. Med dette mener jeg at den har et større fokus på karakterutvikling, i tillegg til at begivenheten ikke fremstår særlig tydelig. Her er det uvisst om Anne B. Ragde har valgt å fremheve novellen ved å gi novellesamlingen samme navn, eller om dette er en påfallende tilfeldighet. Dette er uansett bare en av grunnene til hvorfor akkurat «Ansiktet som solen» er neste analyseobjekt, da novellen utfordrer og skaper undring på flere områder. Er det direkte referanser til andre noveller, eller prøver Ragde bare å plassere novellen i samme univers for å skape en helhet i novellesamlingen? Tar Ragde i bruk novellesjangerens polemiske egenskap ved å sette lys på fordommer og stereotyper knyttet til kvinnen og kvinnens seksualitet? I første

omgang vil analysen gi et kort handlingsreferat, før den beskjeftiger seg på disse spørsmålene gjennom Annemette Hejlstedts syv analysemomenter.

Novellen starter med en skildring av Lotte, fra den mannlige ekspeditørens perspektiv. Skildringen er subjektiv fra ekspeditørens ståsted, da den er forhåndsdommende og sterkt tilknyttet ekskonen hans. Her kan en derfor lese ekspeditøren som fokaliseringsinstansen i starten av novellen, idet han betrakter Lotte som går inn i butikken og ber om ti halvflasker rødvin. Her leser vi hans harde fordømmer mot Lotte som en «karrierекvinne» i negativ betydning. Dette utløser en selvransakelse hos Lotte, som et svar til ekspeditørens fordomsfulle holdning. Deretter reiser hun hjem til leiligheten sin, som hun bor alene i. Lotte anerkjenner seg selv som en karrierекvinne, og fremstår deretter like selvstendig som det en gjerne forbinder med merkelappen. For hver flaske hun drikker, forekommer det flere tilbakeblikk på hennes eget kjærlighetsliv og minner fra sin tidlige pubertet. Minnene som trigges idet hun ser gjennom et gammelt fotoalbum handler også en del om hennes mor og far, og deretter løper tankesprangene fritt videre. Forholdet til moren virker kjærlig, samtidig som det gis uttrykk for at moren har overført en skam over den frie kvinnelige seksualiteten. Dette vil bli eksemplifisert idet vi skal gå dypere inn i karakterskildringene. Kjærlighetslivet er utbrodert til den minste detalj, og det er flere av hennes tidligere elskere som utgjør en større betydning for hvem Lotte er som person. Det dukker opp en elsker fra Stavanger som uten tydelig forvarsel melder sin ankomst til hjembyen hennes over telefonsvarer. Her er det mulig å spekulere i om det likevel finnes en begivenhet i novellen, da det virker som mannen utgjør en stor betydning i novellens siste situasjon. Gjennom barndomsminner opplever vi at Lotte føler skam over sin egen menstruasjon. Dette bekreftes kanskje i hvordan hun nekter å slippe den langreste mannen inn i leiligheten, med mensen som eneste argument. Her aner vi flere viktige tematikker som krever en grundigere nærlesing. Ved flere anledninger viser Lotte motstand til følelsesmessig dypere relasjoner, idet hun skyver ivrige elskere unna. Dette er en novelle som skildrer et komplekst indre liv, knyttet til hverdagslige problemer med rot i barndomstraumer. På grunn av dette fungerer novellen som en forklaring om hvorfor hun er som hun er.

Kan «Ansiktet som solen» leses som en kvinnes seksuelle utvikling, eller som et «svar» på ekspeditørens fordømmende blikk helt i starten av novellen? For å undersøke dette nærmere skal jeg i første omgang se nærmere på situasjonen mellom den fordømmende ekspeditøren og Lotte. Det er først og fremst ekspeditøren i kassen som identifiserer og plasserer Lotte i en stereotypi. På denne måten skaper han et førsteinntrykk for oss lesere om hvem Lotte er. Han forenkler henne idet han tenker «karrierекvinne», og frarøver hun nyanser som menneske. I denne situasjonen får vi et godt eksempel på mannssjåvinisme, idet ekspeditøren tar seg retten til å plassere Lotte inn i stereotypien:

Karrierекvinne, tenker ekspeditøren. Ekspeditørens kone har nettopp forlatt ham etter ti år som hjemmевærende og fem vekttall på universitetet, og derfor kjenner han lusa på gangen. Enten så stikker de av fra sine ektemenn, eller så sprer de lårene for andres ektemenn. «Karrierекvinne» er et skjellsord fra ekspeditørens side, en merkelapp han klistrer i panna på Lotte, før han hengir seg til sorgen om hva han selv har mistet, uten å spørre hvorfor». (Ragde, 1996, s. 53)

Uten selv å anerkjenne seg som en del av problemet til hvorfor ekteskapet tok slutt, skyver han all skyld over på ekskonen sin. Ekspeditøren undertrykker sine sårede følelser, da det kanskje er enklere å være sint enn lei seg. I lik stil uttrykker han forakten over sin egen karrieresøkende ekskone, over kvinner som ligner henne. I dette tilfellet blir hatet til ekspeditøren naivt siktet inn på «karrierекvinnen» som han også enkelt



forhåndsdommer Lotte til å være. Hatet for denne stereotypen, som han beskriver som enten illojal eller ludder, uttrykker seg videre i hvordan han håper vinflaskene til Lotte knuses på gata etterpå: «Selv om han ikke hadde hatt det minste imot å se henne miste alle flaskene i gata så vinen flommet som svineblod» (Ragde, 1996, s. 54). Dette skaper utgangspunktet for novellen, men også for plottet videre som drives frem av analepser – tilbakeblikk.

«Ansiktet som solen» har en original struktur og plot. Novellen er strukturert som en serie tilbakeblikk, men fortellingen drives frem av at hun vandrer rundt i leiligheten i ulike rom. Det er ekspeditørens blikk som i all hovedsak utløser tilbakeblikkene novellen drives frem av. Dette viser seg også i hvordan hun etter noen glass rødvin tenker tilbake på situasjonen med ekspeditøren:

Hvorfor skulle du absolutt glo sånn på meg? Du har faen ikke noe med hvor mange rødvinflasker jeg kjøper. Peislyset flakker over bildene. En jente med pistrete fletter og røde flettebånd, skoleransel og løse melketenner, oppskrubbede knær og en altfor stor sykkel. (Ragde, 1996, s. 55)

Etter bemerkningen fortsetter tilbakeblikket på et barndomsminne. Tilbakeblikkene omfavner historier fra hennes liv fra barn til voksen, og maler et bilde av hvem Lotte er og hvorfor. Som følge av dette har novellen en oppbygning med mange anakronier. Med det menes et flertall analepser og prolepser som naturligvis skaper en uoverensstemmelse mellom den kronologiske rekkefølgen i historien. I en mer tematisk forstand avdekker de sammenhenger mellom tilbakeblikkene, der tiden sammenfaller mellom fortelling og historie. Lotte forteller sent i novellen om et minne hun har av at alle gulvene i leiligheten på et tidspunkt har blitt kastet opp på. Dette beskriver hun som «en lang rekke merkelige sammentreff» (Ragde, 1996, s. 62). I likhet med denne beskrivelsen kan også avsporingene fra den kronologiske tidslinjen virke som en lang rekke vilkårlige og merkelige tilbakeblikk. Her opplever en likevel at trådende samler seg mer etter hvert som novellen utfolder seg. Noen av disse åpenbaringene uttrykker Lotte eksplisitt, og noen leses mer mellom linjene. Et eksempel er når hun forteller om et barndomsminne hun har, da hun som liten tjuvlyttet på en privat voksensamtale mellom sin mor og hennes venninne. Der forteller moren hvordan hun aldri kunne fordra «sengegymnastikken» som Per Ivar, faren til Lotte, visstnok var helt vill etter (Ragde, 1996, s. 59). Faren var på det tidspunktet død, noe moren nesten virket å være lettet over når det kom til akkurat dette området. Her synes jeg Ragdes formulering av at faren døde ved å få «girstanga i mellomgulvet» blir lettere ironisk, og at det åpenbart ble for mye for Per Ivar med tanke på den høye kjønnsdriften. Etter dette tilbakeblikket bygger Lotte på med et nytt minne der hun uttrykker når og hvor åpenbaringen hendte: «Hun forsto ikke hva sengegymnastikk var, og glemte bemerkningen. Ikke før hun ble voksen husket hun den igjen, faktisk i morens begravelse. Da var plutselig setningen der i all sin gru, og hun begynte å gråte» (Ragde, 1996, s. 60). Her uttrykker hun en åpenbaring eksplisitt, og novellen bygger en forståelse for Lottes karakter gjennom selvransakelsen i egne minner.

Det forekommer også prolepser i novellen. Et eksempel er hvordan hun ved åpningen av den tredje flasken rødvin søler litt vin i ansiktet, noe som skaper en overdreven reaksjon: «Hun gnir vinen av seg, hardt nedover med håndflaten. *Ikke i ansiktet, ikke i ansiktet ... æsj ...*» (Ragde, 1996, s. 56). Her aner vi et traume på grunn av en litt voldsom avvergene reaksjon, noe vi i ettertid får bekreftet. Senere i den kronologiske historien forteller hun om den gangen hun spydde idet hun fikk sæd i munnen, hvordan mannen umiddelbart gikk og hvordan det ikke var mer varmt vann

igjen til å dusje seg ren (Ragde, 1996, s. 63). Dette er et eksempel på hvordan tilbakeblikk skaper sammenheng mellom handlingene hennes nå i ettertid. Vinflaskene fungerer som tidsmarkører i den kronologiske tiden hun fysisk befinner seg i. Da hun en etter en drikker de tomme innimellom tilbakeblikkene. Slik er novellen strukturert som en serie tilbakeblikk, og som en forklaring om hvorfor hun er som hun er. Oppbygningen setter en ramme for strukturen til alle tilbakeblikkene og hendelsene. En annen ting som organiserer novellen, er måten historien blir fortalt på.

«Ansiktet som solen» blir fortalt gjennom en tredjepersonsforteller, som har innsikt i tankene til blant annet ekspeditøren og Lotte. Selv om novellen i størst grad blir fortalt i tredjeperson, er det hyppige innslag av replikker fra Lotte og andre karakterer i tilbakeblikkene. Lotte snakker også en del med seg selv idet hun alene i leiligheten kan finne på å krangle med stemmen fra radioen. Et eksempel er når en psykolog bruker kjelleren som en metafor for det jeg antar er underbevisstheten: «Vi må alle kjenne vår kjeller [...] Etter en krise i livet må vi ned og rydde opp, for kanskje vi har slengt ting ned dit, underveis i krisen» (Ragde, 1996, s. 55). Lotte drikker opp glasset med rødvin, og svarer fornærmet «Rydde i kjelleren ... hva pokker vet du om min kjeller ...» (Ragde, 1996, s. 55). Her skjønner vi at Lotte har en del «rot i kjelleren sin», noe vi ved videre lesning får bekreftet gjennom de ulike traumene hun har opplevd fra barn til voksen. Disse traumene henger tett opp mot de viktigste tematikkene i novellen, og vil bli fremhevet gjennom en nærmere karakteranalyse av Lotte.

«Ansiktet som solen» er uten tvil en svært karakterdrevet novelle. Lotte gjør seg som den umiddelbare hovedpersonen i novellen ved at det er hennes livshistorie vi blir geleidet gjennom. I tillegg handler den første situasjonen i boken om hvordan hun ser ut, og hvordan hun blir betraktet. Karakteren Lotte blir i novellens første setning direkte skildret med støvlethæler idet hun handler vin. Dette får meg til å tro at hun delvis også får merkelappen «karierekvinne» basert på utseende. Fantasien min tegner henne som en penere dame, ut ifra støvlettene og objektiviseringen av ekspeditøren. «Enten stikker de av fra sine ektemenn, eller så sprer de lårene for andres ektemenn» (Ragde, 1996, s. 53). Han hadde nok ikke kritisert henne like hardt for å være et sex-objekt, om hun ikke hadde sett bra nok ut for han til å forbinde henne med sex. Dette kan såklart kritiseres ved at han først og fremst forbinder henne med ekskonen sin. Men igjen, var jo også hun attraktiv nok for ekspeditøren med tanke på at de var sammen. For ikke å nevne at det faktisk var hun som forlot han. Selv om dette blir en nokså indirekte skildring, bekreftes mistanken om et penere utseende med en senere direkte skildring av Lottes utseende:

Hun er svært slank. Hun liker bare andre kvinner som er tjukkere enn henne selv, eller mindre pen enn henne. Gode speil. Dem kan hun holde lange monologer for. Lange monologer handler om hvor godt hun har det alene. Men hun inviterer dem ikke hjem til seg. (Ragde, 1996, s. 63)

Det viser seg altså at hun er svært utseendefixert i hvordan hun ikke takler kvinner som enten er penere eller slankere. I dette sitatet er det også en del jeg ikke helt forstår. idet hun refererer til «Gode speil» er jeg usikker på om hun faktisk sikter til gjenstanden en speiler seg i, eller om hun refererer til kvinner som speiler utseende hennes. Ved å følge det første alternativet gir det mening at hun liker å speile seg, da det å holde lange monologer i et speil ofte kan være et resultat av at en liker det en ser. Som hun selv sier handler lange monologer, mens man ser seg selv i speilet, om hvor godt en har det med seg selv. Riktignok på et overfladisk nivå. Her poengterer hun likevel hvordan hun ikke inviterer eller kjøper med speilene hjem til seg selv. Dette kan kanskje henge sammen med hvordan Lotte mister fasaden i den hun låser seg inn i sin egen leilighet. «Lotte

låser inngangsdøren bak seg og setter stresskofferten godt innunder klærne i garderobeskapet; hun tar av seg ulldrakten, finner en ren joggedress på badet, trekker for gardinene i hele leiligheten og sjekker telefonsvareren» (Ragde, 1996, s. 54). På denne måten kan en se på leiligheten som et fristed der hun slipper å tenke på hvordan hun ser ut, siden hun trekker forbi alle gardinene. Spiller vi videre på dette resonnementet gir det i så måte mening at hun ikke har lyst til å holde lange monologer i speilet hjemme i en joggedress. Ved det andre alternativet, som tolker at «Gode speil» er en kvinne som speiler utseende hennes, kan det også gi mening at hun holder lange monologer. Her kan det virke naturlig at en gjerne holder lengre monologer om hvor bra man har det, om det kanskje ikke stemmer med virkeligheten. Likevel er dette en måte å opprettholde en fasade på, da det finnes mange fordommer om at mennesker som bor alene er ensomme. Uavhengig om Lotte faktisk er ensom, vil det i hennes hode være viktig å ikke gi det uttrykket utad. Denne tolkningen forklarer i så fall hvordan hun ikke inviterer disse «like pene» kvinnene hjem til seg selv i frykt for at de kan gjennomskue fasaden. En følelse som det er interessant å se nærmere på hos Lotte som karakter, er ensomheten.

Det er flere grunner for å tro at Lotte er ensom. En av de er bemerkningene angående halvflaskene i vinhylla: «Hun har drukket så masse at hun like godt kan begynne å kjøpe helflasker, la mannen på polet tro hun har inngått et fast forhold, og ikke minst få fylt opp de svarte hullene i vegg» (Ragde, 1996, s. 64). Her handler det, i muligens lik forstand som med det «gode speilet», om å ikke gi uttrykk for ensomheten. Strekker vi tolkningen hakket lengre, kan en lure på om det også handler om at Lotte ikke har lyst til å føle på ensomheten selv. «Veggen over komfyren har hull i treverket som er ment for helflasker, med nok vin til at to kan dele. De slanke halvflaskene fyller ikke åpningene, og blir liggende som små iriser i bunnen av svarte øyehull» (Ragde, 1996, s. 54). Ved dette utdraget er det åpenbart at Lotte er bevisst på at hun er alene, noe som blir fremhevet ved at hun ser seg nødt til å kjøpe halvflasker med vin istedenfor helflasker. I forbindelse med konsumeringene av halvflaskene med vin kommer det også tidlig frem en bemerkning som kan knyttes til dette: «Når hun blir påvirket av alkohol begynner hun alltid å mumle for seg selv. Hun burde hatt en hund» (Ragde, 1996, s. 55). Igjennom novellen drives handlingene og skildringene også frem av replikker fra Lotte. Hun påpeker hvordan hun burde hatt en hund, noe folk gjerne gjør når de savner selskap. Desto mer hun drikker desto mer behov har hun for å prate, skjønt ikke med folk. Som allerede eksemplifisert snakker Lotte tilbake til radioen idet hun kanskje føler seg truffet av det stemmen i radioen sier. «Med fjernkontrollen vrir hun halsen om på både psykolog og intervjuer før hun setter en fyrstikk til vedskiene med avisapapiret bak» (Ragde, 1996, s. 55). Her er det tydelig at det ligger noe uoppløst i «kjelleren» til Lotte som hun ikke selv vil komme til bunns i. En hypotese knyttet til ensomheten hun befinner seg i, er hvordan hun føler en skam til sin egen seksualitet og kropp.

I tilbakeblikkene Lotte gjør i forbindelse med at hun kikker igjennom fotoalbumet indikerer noe om *når* skammen oppsto. Hun poengterer hvordan hun ikke smiler på noen bilder bortsett fra ett:

Tatt under vannsprederen på kanten av en liten kjøkkenhage. Sol. Vannet pisker ned over henne. Ansiktet er vendt oppover mot ingenting, munnen gapende i et hyleskrik, latter og forferdelse på samme tid. Hendene er knyttet og trykket opp mot haka, albuene presset mot en smal blek brystkasse med to runde brystknopper som stritter i gåsehud. Hun nyter det, roper det ut. En stram liten sprekk der lårene møtes. En stram liten sprekk som ikke visste noen ting, nesten ikke at den var der selv engang. Det var bare en del av det hele, av spruten, av gåsehuden, av nytelsen. (Ragde, 1996, s. 55-56)

Lotte skildrer det uskyldige barnets kropp og frihet. Fri fra fordommene som karrierekvinnene og fri fra å være et sexsymbol på grunn av kvinnekroppen. Det er som om Lotte lengter tilbake til denne friheten, før hun brutalt er nødt til å løsrive seg fra minnet: «Hver gang, hver eneste gang slipper hun taket rett før det blir farlig» (Ragde, 1996, s. 56). Fortsettelsen er brutal idet moren bringer skam over den nakne kroppen ved å be henne kle på seg; «Du er jo nesten ti år gammel!» (Ragde, 1996, s. 56). Andre gangen moren viste forknytte holdninger var når de så en naken mannerumpe på TV: «Moren bøyd hodet til side og sukket, slik som hun brukte å sukke når Lotte hadde melding med hjem fra skolen for å ha glemt skolebøker tre ganger på rad. Lotte forsto at moren ikke likte å se mannerumpe på TV» (Ragde, 1996, s. 57). Det gir mening hvordan moren ikke satte pris på naken mannerumpe, i forhold til utsagnet hennes angående sengegymnastikken som hun ikke kunne fordra. Lotte var selv nysgjerrig og fablet om hvordan mannerumpa så ut foran. Siden hun åpenbart ikke kunne snakke med moren sin om slike ting, betalte hun nabogutten for å se tissen hans. Nabogutten sladret og moren reagerte skamfullt over hendelsen «Hun spurte hvordan Lotte kunne skuffe henne slik, og om hun hadde tenkt på hva naboene ville si» (Ragde, 1996, s. 58). Gang på gang undertrykker moren Lottes nysgjerrighet for kropp, noe som resulterer i at Lotte arver en skam. Denne skammen er svært fremtredende i Lottes håndtering av menstruasjon. Dette kommer sterkere til uttrykk i hvordan hun selv tjente penger for å kjøpe bind, og hvordan hun bar de brukte bindene helt ned i søppelsjakten for at moren ikke skulle legge merke til de. «Antageligvis ville moren si engelske ord hvis hun så dem, og tenke på mannerumper, det var det ikke verdt» (Ragde, 1996, s. 59). Her refererer Lotte til begrepet «Don't make a meal out of it!» (Ragde, 1996, s. 57), som betyr at man ikke skal overdrive noe eller gjøre noe større eller vanskeligere enn det egentlig er. Her forstår en hvorfor Lotte unngikk å prate med moren sin om de vanskeligste tingene knyttet til den seksuelle utviklingen sin. Det virker som om redselen for at moren skulle bli skuffet eller skambelagt var veldig stor. Skammen for menstruasjon har vedvart siden, idet vi leser hvordan hun enda prøver å holde den helt for seg selv. «Hun går på toalettet og skifter o. b. og skjelver på hendene. Har hun husket å trekke for alle gardinene? Det drypper rødt i toalettskåla. Bare hun kan se det» (Ragde, 1996, s. 60). I likhet med da hun trakk for gardinene idet hun byttet til joggedress, blir det igjen viktig at de er trukket for da hun har mensesen. Den enkle sammenlikningen blir at hun ønsker å skjule det. En annen episode knyttet til skammen rundt menstruasjon skjedde på et jobbseminar. En av mennene fra et annet distriktskontor hun hadde planer om å legge an på, så at hun blødde igjennom buksa. Dette førte til at hun skamfullt valgte å slutte i jobben (Ragde, 1996, s. 60). Skammen er derfor noe som sitter sterkt forankret i Lottes hode.

Ved å lese disse tilbakeblikkene skjønner vi hvorfor Lotte oppfører seg som hun gjør, da hun forklarer minner som det kan trekkes konklusjoner fra. Likevel er det ikke alle replikkene hennes som gir like mye mening. Ved første lesning virker tankesprangene til Lotte svært vilkårlig og nonsens. Et eksempel er hvordan hun plutselig sammenligner korketrekkeren med en pingvin med utstrakte vinger: «Pingviner kan ikke fly, de går med ungene sine mellom beina, og varmer dem med en bred fettfold som henger fra buken» (Ragde, 1996, s. 59). Her er det ikke godt å si hva funksjonen til denne sammenlikningen skal være, og om den idet hele tatt har en betydning. Det som kan gi mening er hvordan novellen inneholder utelukkende alle tankene til Lotte, også de som ikke gir mening. Slik utdyper også novellen Lotte som en kompleks og realistisk person, i og med at ikke alle tanker trenger å ha en dypere mening.

Jeg spurte om «Ansiktet som solen» kunne leses som en kvinnes seksuelle utvikling, og har siden kommet inn på noen av tilbakeblikkene som gjør seg særlig betydningsfulle i forhold til ensomheten og skammen. Neste punkt vil derfor være den seksuelle siden av Lotte, som skiller henne fra moren. Lotte er en kvinne som tidlig oppdaget og undersøkte sin egen seksualitet. «Hun hadde ligget med fire gutter før hun fikk orgasme for første gang. Hun var seksten år og hun fikk den alene» (Ragde, 1996, s. 58). Videre gjøres det rede for akkurat hvordan hun fikk den. Slik gir novellen er godt innblikk i Lottes seksuelle utvikling, fra første møte med mannerumpe på TV'n til den siste elskerinnen hun i fortellingens nåtid skyver unna. Mennene hun forteller om er derfor viktig i forhold til hvem Lotte er og hvordan hun forholder seg til dem gjennom fysiske relasjoner:

I utlandet og i andre norske byer tillater hun seg elskere. Hun knuller med dem hardt og lenge, kniper øynene igjen og sprer lårene og vil ikke se på dem mens de pumper henne full. Hun liker det bakfra. Hvis hun ikke får orgasme, ber hun dem gå etter at de selv har fått utløsning, da er det umulig for henne å sove sammen med dem. Også de kaller henne karrierekvinne. De liker at hun er det, de tør si det høyt. (Ragde, 1996, s. 56)

Dette er et oppsummerende utdrag som beskriver avstanden Lotte har til sine tidligere relasjoner til menn. Her forsterkes det seksuelle aspektet ved merkelappen «karrierekvinne», og vi aner en distansert kvinne. Hun tillater seg bare elskere utenfor sin egen byggen. Hun holder ikke øyekontakt under samleie, da det kan føre til en dypere relasjon. Hun bruker mennene for sin egen seksuelle tilfredsstillelse, og poengterer hvordan de ikke burde bli om de ikke oppfyller sin hensikt. Dette blir i tillegg bekreftet i hvordan Lotte nekter et mannlige besøk nettopp fordi hun har menses. I starten skjønner en ikke helt hvorfor hun unngår han, annet enn at hun aldri tillater seg en elsker i samme by. Idet han møter opp på døren sender hun han vekk på grunn av at hun har menses, uten at han forstår hvorfor det er et problem: «Men . . . jeg har kommet helt fra Stavanger, det spiller vell ingen rolle om du har menses . . .?» (Ragde, 1996, s. 64). For Lotte virker det som om skammen knyttet til å blø fra underlivet er selvforklarende for hvorfor de ikke kan ha sex. «Han må da forstå at det hele er meningsløst hvis de ikke kan knulle? Hva i himmelens navn er ellers poenget?» (Ragde, 1996, s. 64). Dette viser seg svært godt i hvordan hun undrer seg over denne mannen som kommer reisende hjem til henne fra Stavanger. Mannen kommer uanmeldt, idet han tror dette er noe hun ønsker. Her skylder hun seg selv fordi hun uttrykte glede over at han ringte, siden hun først hadde trodd at han satt i Stavanger og hyggepratet. Her er det de mange desperate forsøkene hans via telefonsvarer som bryter tilbakeblikkene til Lotte. «Han må bare ringe, og innbille seg en masse, blant annet at hun knullet han av kjærlighet» (Ragde, 1996, s. 54). Her er det ikke urimelig å trekke linjer tilbake til hvordan moren ikke likte å ha samleie med mannen sin som hun elsket. Kanskje det å ha samleie, for Lotte, ikke er noe hun forbinder med kjærlighet? Lotte virker gjennom dette sitatet blottet for muligheten til å ha en dypere relasjon med mannen fra Stavanger, men tilfredsstilles i stor grad av at noen har lyst på henne. I like stor grad virker hun å ha glede av å avvise de.

Et eksempel er når hun reiste til Syden med en kompis av sin avdøde far som hun møtte i begravelsen til sin mor. «Han ville ikke få fullt så dårlig samvittighet hvis de knullet på den andre siden av jorda, sa han» (Ragde, 1996, s. 61). Her har Lotte ingen problemer med å skjønne tankegangen, da det ikke virker som hun er på utkikk etter noe annet selv. Etter reisen sendte mannen henne et diamantkjede, som hun pent takket nei til og sendte i retur. «Dette var unødvendig. Takk for en fin uke» (Ragde, 1996, s. 61). Lotte romantiserer ikke reisen slik som mange andre kvinner kunne ha gjort. Hun

danner heller ikke en følelsesmessige relasjoner slik som mannen kanskje hadde forventet siden han sendte henne en gave for å gjøre opp for seg.

Noe som stikker seg ut med novellen «Ansiktet som solen» er hvordan den ved flere anledninger tilsynelatende refererer til novellen «Ikke gå på Storeveien». Dette viser seg idet hun forteller om en mann hun møtte på kvalitetssikringskurs i Tønsberg. Mannen fikk en telefon midt på natta, om at hans kone hadde fått et dødfødt barn (Ragde, 1996, s. 61). Dette er noe som allerede har skjedd i novellen «Ikke gå på Storeveien», da moren i den novellen sørger åpenlyst. Lotte tok vare på mannen, vasket og trøstet han. Hun la seg i undertøyet i sengen, mens han lå med hode på armen hennes og gråt seg i søvn. «Neste morgen, stille for at han ikke skulle våkne og bli skamfull, gikk hun tilbake på rommet sitt» (Ragde, 1996, s. 61). Igjen kommer skammen som en styrende følelse, og hun forlater rommet for å skåne han for den. Dette er den neste mannen hun viser interesse for i senere tid da hun «[...] savnet han i flere måneder, men forsøkte ikke å ta kontakt med ham» (Ragde, 1996, s. 61).

Lotte møter kanskje noen av fordommene til ekspeditøren, med tanke på at hun «sprer lårene for andres ektemenn». Likevel er hun mer kompleks enn som så, da det ligger mye bak til akkurat hvorfor. Her kan vi ikke annet enn å spekulere, men den unaturlige døden til faren gjør seg til hovedmistenkt i akkurat denne saken. Dette viser seg i hvordan hun kommer til å tenke på farens død rett etter at hun blir kvitt mannen fra Stavanger. «Endelig forsto han at det var meningsløst. Og plutselig ser hun for seg gutten som kom springende for å fortelle at det satt en mann i en bil oppe på Storeveien med girstanga i mellomgulvet» (Ragde, 1996, s. 65). I dette utdraget er det en bemerkelsesverdig likhet i begivenheten i novellen «Ikke gå på Storeveien» og hvordan faren til Lotte omkom. Flere iøynefallende likheter er formuleringen i beskjeden hun får idet kollisjonen blir kjent. «Hun måtte gå hjem, og ikke gå på Storeveien, hun måtte gå hjem til moren sin» (Ragde, 1996, s. 65). Med tanke på at det var faren som tok det eneste bildet hun smilte på, i tillegg til å være den med sans for sengegymnastikk, er det mulig å lese at hun hadde mer til felles med sin far enn sin mor. Unngår Lotte dypere relasjoner fordi hun mistet den nærmeste relasjonen hun hadde som barn? Hun forklarer selv hvordan hun med vilje lot seg falle for å få skrubbsår på knærne, da hun visste det førte til trøst og omsorg. Et vendepunkt var likevel da moren i panikk ble holdt nede av fire andre idet hun fikk beskjed om ulykken, og hvordan ingen trøstet Lotte. Her avslutter også novellen idet hun selv forsvarer hvordan kollisjonen ikke var farens feil, gjennom en logikk bare et barn kan kjenne seg igjen i. «Glasset var blitt helt hvitt, hadde gutten sagt. Og hvitt glass var umulig å se gjennom, det måtte vel moren forstå, at det var derfor bilen hadde kollidert, det var ikke farens feil» (Ragde, 1996, s. 65). Etter dette tilbakeblikket skildres det direkte hvordan Lotte legger seg under en kald dyne, men prøver å berolige seg selv: «Men hvis hun bare er tålmodig i noen minutter, vet hun den blir varm, like varm som henne, 37,5 grader Celsius, i hvert fall nesten» (Ragde, 1996, s. 65). Det er en selvstendighet over Lotte i hvordan hun trøster seg selv, som en slags overlevelsesstrategi fra traumene sine. Dette er også noe omslaget til *Ansiktet som solen* (1996), gir uttrykk for ved beskrivelsen av novellesamlingen: «Hverdaglige noveller som alle beskriver ulike overlevelsesstrategier, preget av oppfinnsomhet, innlevelse og desperasjon» (Ragde, 1996). Om vi leser novellen i lys av denne beskrivelsen kan en også se vinen som en slags overlevelsesstrategi for å komme seg igjennom dagen. I så fall kommer det hverdaglige i novellen frem særlig gjennom disse alminnelige tiltakene i en ensom og utfordrende hverdag.

Realismen er som omslaget fastslår svært til stede i alle novellene i samlingen. I akkurat denne novellen understrekes realismen i at novellen utspiller seg i en typisk moderne hverdagsvirkelighet. Mer konkret består hverdagen til Lotte av en tur på

butikken, og det å komme hjem til leiligheten etter jobb. Her skifter hun til en joggedress for så å slappe av resten av dagen. Dette er en alminnelig hverdag som en lett kan kjenne seg igjen i. Novellen har i tillegg et subjektivt syn på begivenhetene i handlingen, da det er livet til Lotte som blir skildret. Slik er det også hennes refleksjoner og tankesprang som i moderne tradisjon fremstilles. Følelsene Lotte har knyttet til skam og ensomhet blir i forlengelse av dette noe som sammenfaller med den realistiske novellekonvensjonen, i og med at de fremstår som menneskelige svakheter. Disse svakhetene inngår i skildringene av et komplekst kvinneportrett, som derimot ikke er en ny tradisjon. Her kan vi lett trekke linjer tilbake til Søren Baggesen, som i 1965 kom ut med en interessant analyse av den eldre novellen «Die schwarze Spinne» (1842). Her fremhever han skildringer av en kvinnekarakter med nedsettende trekk, selv om hun også blir omtalt som en god kone. Slik kommuniserer Baggesen at kvinnekarakteren i noveller er kompleks og sammensatt, til tross for fordømmene de bærer med seg.

Det er fristende å sammenligne med skildringene av Jomfru Sars i Maurits Hansens metanovelle «Novellen», fra 1827. I likhet med Lotte i «Ansiktet som solen» av Anne B. Ragde, blir også hun betraktet og skildret av en mann og fra en manns perspektiv. Slik blir hun i likhet med Jomfru Sars i «Novellen» tillagt negative egenskaper, i lik grad som hun blir seksualisert. Dette begrunnes i Martins syn på Jomfru Sars som et vilt og lidenskapelig vesen, selv om dette igjen endrer seg på slutten av novellen. Poenget i denne refleksjonen er at det å skissere det komplekse ved kvinnen ikke nødvendigvis er et moderne trekk. Er det mulig å plassere Ragde inn i en klassisk novelletradisjon ved å peke tilbake til det tematiske ved nordisk klassisk novellelitteratur? Dette er naturligvis spekulasjoner med uten særlig grunnlag til å hevde noe som helst. Likevel er det viktig å påpeke at den komplekse kvinnen og kvinnens seksualitet er temaer som har en sentral plass i den klassiske novellelitteraturen.

For å utforske videre om «Ansiktet som solen» forvalter novellesjangeren, viser jeg tilbake til Søren Baggesens historiske definisjon. Her blir jeg igjen usikker på om novellen egentlig innfrir kravene når det kommer til begivenheten og begivenhetsrekken. På den ene siden tar novellen for seg Lottes indre psykiske konflikter gjennom barndommen til sitt voksne liv. Her foreslår Baggesen at dette heller er noe som tilhører romanen. I tillegg mener han at novellen er betinget av begivenheter som bryter inn i menneskets tilværelse. I Ragdes novelle «Ansiktet som solen» leser jeg ikke en irrasjonell tildragelse som skjer i fortellingens nåtid. På denne måten har jeg også beskrevet den som en karakterdrevet novelle, noe jeg fortsatt står fast ved. Likevel lurer jeg på om den store begivenheten er der, bare at den har skjedd før novellens fortalte tid. Noe som virker å ha vendt livet til Lotte opp ned, er når hun forteller om farens plutselige død på Storeveien. Her sammenfaller lesningen av begivenheten også med Søren Baggesens syn på den, med tanke på hvordan han anser novellen som en fortelling av hendelser som allerede har skjedd. «Begivenheden kan også være fremstillet som en fortidig hændelse, der ligger til grund for den aktuelle begivenhed eller situation» (Hejlsted, 2016, s. 59). Tolkningen av farens død som den tidligere hendte begivenheten, forutsetter likevel en begivenhet i novellen. Her vender jeg tilbake til hvordan mannen fra Stavanger gjør seg betydningsfull som en del av denne mulige begivenheten. Tilbakeblikkene i novellen brytes flere ganger av telefonsvareren til Lotte. Beskjedene er alltid fra den samme mannen, som iherdig prøver å møte henne. «Hun skrur volumet ned igjen. Også denne gangen fyller han sitt hele minutt» (Ragde, 1996, s. 64). Slik bygges det også opp en spenning til hvor langt han er villig til å gå for å møte henne. Etter mange forsøk møter han til slutt opp på døren, og vi forventer at hun skal åpne opp. Lotte holder døren låst, og slipper ikke mannen inn. Hun bryter ikke fasaden, og opprettholder distansen hun alltid har gjort til sine mannlige relasjoner. Dette til tross

for at han stikker seg ut, med å faktisk reise til en annen by for å møte henne. «Ingen har noen sinne vært like mobil som henne, gjort det på samme måte» (Ragde, 1996, s. 64). Selv om mannens besøk for Lotte virker som en irrasjonell begivenhet, noe hun absolutt aldri kunne sett for seg, endrer det ikke hennes syn på saken. Her kan en trekke linjer til det Hejlsted kaller for en «mislykket transformation» (2016, s. 57). Lotte er etter dette tilbake til utgangspunktet, til tross for den inngripende hendelsen. På denne måten er det en liten mulighet til å plassere novellen innenfor sin gitte sjanger, når det kommer til begivenheten som en sjangerkonvensjon.

Konklusjonen min blir likevel å plassere «Ansiktet som solen» inn i en modernistisk tradisjon. Her viser jeg direkte til både Hejlstedts definisjoner og Charles E. May sine karakteristikk på den modernistiske novellesjangeren. Anne B. Ragdes novelle «Ansiktet som solen» handler i aller høyeste grad om karakteren Lotte, og presenterer seg på denne måten som en karakterdrevet novelle. Handlingen strekker seg over Lottes alminnelige hverdag og portretter på denne måten et moderne hverdagsliv. Novellens handling drives frem av hennes subjektive tilbakeblikk på barndommen, noe som gir innblikk i hennes indre liv uten å gjøre rede for det eksplisitt. Slik blir derfor plottet ført frem som bruddstykker av en foregående fabula. Dette fører til en stor del undring idet novellen inviterer til ulike tolkninger. Detaljriksomheten i skildringene er også svært til stede, og vi ser i denne novellen et godt eksempel på sitatet Hejlsted trekker frem av Virginia Woolf. I den inngående beskrivelsen av Lottes seksualitet er ingen del av erfaringene til Lotte utelatt. På denne måten kan en si at Ragde plasserer seg godt innenfor den modernistiske sjangeren ved de eksplisitte skildringene av de drøye temaene sex og menstruasjon. Ragde har også valgt en tredjepersonsforteller som på starten av novellen har et indre syn på ekspeditøren i kassen. Vi avslutter med å igjen se på begivenheten. Vi har allerede drøftet hvordan «Ansiktet som solen» kan bli sett på som en begivenhetsløs novelle, og hvordan dette i tillegg er et trekk for den modernistiske sjangeren. Her er det likevel viktig å påpeke hvordan begivenheten i den modernistiske novellen, ifølge Hejlsted, ikke trenger å være en dramatisk hendelse som fører til åpenbaring. Begivenheten kan være en hverdagslig uregelmessighet med større betydning for en karakter, uten at den egentlig trenger å berøre noen flere. Analysens siste poeng vil derfor peke på hvordan hverdagen til Lotte ble forstyrret idet hun fikk et uventet besøk av mannen fra Stavanger, selv om begivenheten feilet med å føre til en ny forståelse. Hun reagerer jo tross alt med konstateringen «dette var en underlig mann» (Ragde, 1996, s. 65), før hun legger seg i sengen uten forståelse for at det kanskje er hun selv som er underlig.

#### 4.4 Analyse av «Sølvi melker sitt hår»

Novellesamlingen *Ansiktet som solen* (1996) sin siste novelle heter «Sølvi melker sitt hår». Jeg har valgt å analysere denne, da den har vært den desidert vanskeligste novellen i samlingen å forstå seg på. «Sølvi melker sitt hår» er en kompleks novelle, med budskap som skjuler seg gjennom både form og innhold. Gjennom de mange omhyggelige skildringene av kvinnekroppen og dens funksjoner er ingen detaljer utelatt. Slik er den lik de andre novellene med den overskridende tematikken knyttet til det stygge og groteske, selv om «Sølvi melker sitt hår» kanskje tar det til et nytt nivå. I denne novellen opplever vi en annen fortellerinstans i forhold til de tidligere novellene i samlingen. «Sølvi melker sitt hår» drives frem av en forteller som også fremstår som en forfatter. Fortelleren skiller seg ut med sin voldsomme desperasjon etter å formidle historiene til ulike karakterer hun har funnet på. Innlevelsen til fortelleren får karakterene til å virke ekte, særlig med tanke på hvordan hun påstår at hun har fått



julekort fra den ene kvinnekarakteren hun skildrer historien til. «Hun vet det ikke, jeg fikk til og med julekort fra henne sist jul, hun skulle bare visst hva jeg pønsket på, kun for ansiktsløse leseres skyld» (Ragde, 1996, s. 140). Språket er ufiltrert, detaljert og symbolsk, som kanskje er en mer uvanlig blanding, men desto mer interessant å prøve å forstå. Dette viser seg i første omgang gjennom novellens tittel, som refererer til en av kvinnene den navnløse fortelleren forteller om. Et utdrag som gir kontekst til tittelen, er sitert bak på omslaget. En får en følelse av skittenrealismen når en leser dette utdraget, idet Ragde beskriver det våte håret til Sølvi som en «skittenvåt pisk», ribbeina som «et bardehvalkorsett» og ryggen som «en dinosaurkam». Her velger jeg å bruke det litteraturhistoriske begrepet skittenrealismen da den som kjent kjennetegner litteratur som tar for seg de skitne realitetene i samfunnet, som i novellesamlingens sammenheng er knyttet til kvinnens kropp og seksualitet. Sammenlikningene gir omhyggelige assosiasjoner, noe som skaper en stemning tidlig i novellen. Der er altså grunner til å tro at det er mer til novellen enn den språklige briljansen, da det finnes nok av tankeprang og sammenlikninger å undre seg over. Jeg skal derfor forsøke å analysere «Sølvi melker sitt hår» tematisk og formmessig, i lys av klassisk og moderne novelleteori.

For å gi et kort handlingsreferat blir novellen «Sølvi melker sitt hår» organisert av en slags vandring gjennom fortellerens «hus» av tanker og fantasi. Fortelleren som også ser på seg selv som en forfatter, gir oss fire forskjellige historier om fire forskjellige kvinner. Den første kvinnen heter Sølvi. Hun blir ekskludert av sine klassevenninner, og blir kjæreste med en gutt fra latinlinja. Etter hvert slutter Sølvi å møte opp på skolen, og det viser seg at kjæresten hennes nå er blitt sammen med en annen gutt. Noen måneder senere er det fortsatt ingen av jentene på skolen som har prøvd å ta kontakt med Sølvi. Hun velger å ta livet sitt ved å hoppe fra tårnet i Nidarosdomen. Likevel virker det ikke som det bryr noen i nevneverdig grad, da selv ekskjæresten står og ler i en telefonboks noen dager senere. Sølvi blir skildret som ekkel og ubetydelig. Den neste kvinnen fortelleren presenterer heter Solveig. Solveig hater sin mor, liker å vise seg frem og virker kynisk i hvordan hun leker med menn. Hun flørter med rektoren og forårsaker en skilsmisse uten grunnlag. Solveig sliter med å vokse inn i studiene, klærne og livet generelt. Denne historien bærer preg av en realistisk modus, og ender med at Solveig tar overdose med Valium. Sille sin historie ender også med selvmord, ved å stikke seg med en kjøkkensaks i magen. Hun er en elskerinne og får ikke sin kjærlighet gjengitt av sin elsker som er gift med en annen. Kravene han stiller henne er basert på et urealistisk og overfladisk kvinne- og skjønnhetsideal, da hun alltid skal være ren og underdanig. Her er det store likheter med novellens sist presenterte karakter, Siss. Den siste fortellingen om Siss er komplisert, da den uttrykker hvordan hun føler seg fanget av sin mann ved bruk av flere symboler og språklige bilder. Et eksempel er hvordan hun kutter av seg håret for å få han til å mislike henne, men det ender med at han heller tar henne bakfra i stedet for misjonær. I likhet med Sille er de sammen med menn som nekter å forholde seg til det stygge og ekte, da de vil at damer skal være «madonna». Innimellom historiene får vi innblikk i den lidenskapelige forfatterrollen, og dens negative sider. Novellen avsluttes med hvordan fortelleren konkluderer med at det hadde vært tryggere å tenke i bilder. Fortelleren skildrer hvordan ordene er orkaner som river ned huset, og hvordan hun som forfatteren klamrer seg fast i gulvet til fingrene blør. Det er et indre kaos i fortelleren som blir uttrykt på flere måter.

Novellens tematikk følger samlingens røde tråd når det kommer til å skildre alternative kvinneskikkelser med et innblikk i deres indre problemer. Perspektivet til novellen tilhører en førstepersonsforteller som ved sterk innlevelse gir oss historien til fire karakterer kalt Sølvi, Solveig, Sille og Siss. Fortelleren presenterer også forfatterrollen som en smertefull trang til å utlevere livene til karakterene som for henne

virker veldig ekte. Slik skiller denne novellen seg ut som en metanovelle eller en slags «kunsternovelle». Det er først og fremst en fortelling om forfatterrollen, og gjerne da baksiden av denne rollen. Vi leser refleksjoner av hvordan det er å være en forfatter gjennom fortelleren, som en altoppslukende trang til å lage karakterer som baseres på folk rundt seg. Det at fortellerinstansen fremstår som en forfatter kommer også særlig frem i hvordan fortelleren refererer til sitt eget forlag og til biblioteket: «Gi henne bort gratis, i hvert fall hvis man benytter biblioteket» (Ragde, 1996, s. 133).

Fortellerinstansen i «Sølvi melker sitt hår» utgjør en ramme for alle disse kortere historiene i novellen. Rammen skapes ved den indre dialogen til fortelleren, i tillegg til de delene der fortelleren snakker direkte til leseren. Dette kommer til uttrykk innimellom tankesprangene og refleksjonene når fortelleren henvender seg direkte til leseren for å «gi oss» de fire kvinnene: «Jeg gir deg Sølvi» (Ragde, 1996, s. 133), «Jeg gir deg Solveig» (Ragde, 1996, s. 135), «Jeg spenner hælene i gulvet og fingrene i sprekkene og gir seg Sille» (Ragde, 1996, s. 137) og «Jeg gir deg Siss» (Ragde, 1996, s. 140). Dette er funksjoner som peker tilbake til *den episke ursituasjonen* der det minnes om at det er en forteller som forteller historien og at historien tilhører fortelleren (Aaslestad, 1999, s. 122). Strukturen i novellen minner derfor om en struktur i den klassiske rammefortellingen. Her tenker jeg først og fremt på den som vi finner i *Dekameronen* av Boccaccio, men også i den arabiske samlingen *Tusen og én natt*. Fortellerrollen er sentral i denne formen, da den skaper rammen rundt de flere fortellingene som novellene presenterer. En interessant likhet er hvordan både fortelleren i «Sølvi melker sitt hår» og i *Tusen og én natt* er kvinner og at de forteller historier med en forutsetning om at livet deres avhenger av det. For ordens skyld kan det også nevnes at dette også gjelder *Dekameronen*, men at det der handler om ti unge personer som søker tilflukt fra pesten som herjer i Firenze – og på den måten også er under livsfare. Her er det likevel nødvendig å påpeke hvordan fortelleren i Ragdes novelle ikke faktisk er i livsfare slik som fortelleren i *Tusen og én natt* og fortellerne i *Dekameronen*. Den tematiske likheten er også lignende når det kommer til skildringene av kvinner i forbindelse med erotikk. Graden av eksplisitte og detaljerte skildringer når det kommer til kvinnens seksualitet står i stil med *Dekameronens* skildringer av elskerinnen.

Underholdningsperspektivet står sterkt i de dramatiske fortellingene, i tillegg til fortellerens symbolske sammenlikning med seg selv som et hus. «Jeg er et hus her jeg ligger» (Ragde, 1996, s. 131). Her tolker jeg at fortellerens «hus» er naturlig med tanke på at alle karakterene «bor» inni henne. I dette minnehuset bevares alle karakterene hun har skrevet om, idet hun så livlig skildrer at noen er spikret til tapetet og noen på trekors (Ragde, 1996, s. 131):

Jeg hører lyder fra midten av huset, andre og fjerde etasje, det er speil som faller ned fra veggene, speilbilder av alle jeg har sprettet opp fra halsen og ned til skrittet, pluss alle diplomene for vel utført disseksjon og skalpellføring, og kopier av alle annonsene hvor forlaget utbasunerte min flid i så måte. (Ragde, 1996, s. 137)

Lydene hun hører mener jeg kan tolkes som ulike kvinnekarakterer i hver sin del av huset. Dette gir mening da hun etter dette utdraget beveger seg ned til kjelleren hvor Sille ligger «Det er en grav der også, et menneske støpt ned i betongen. Et ganske lite menneske med beskyttende fettlag i huden» (Ragde, 1996, s. 137). På denne måten struktureres novellen som en vandring gjennom huset. Her kan det tenkes at strukturen er modellert etter en retorisk minneteknikk fra antikken, kanskje bedre kjent som «minnepalasset». Memoreringsteknikken gikk ut på at talere lærte seg ulike deler av en

tale ved å forstille seg at de gikk rundt i ulike deler av huset. Denne teknikken og struktureringen forsterker fortellerens rolle, som også blir fremhevet i starten av novellen. I forlengelse av fortellerrollens sentrale stilling brukes det i dette utdraget språklige bilder på forfatterrollen. Her tolker jeg at det å «[...] sprette de opp fra halsen og ned til skrittet [...]» (Ragde, 1996, s. 137) handler om å fortelle hele historiene deres fra det som foregår psykisk i hode til det som omhandler skrittet og det mer erotiske. «[...] diplomene for vel utført disseksjon og skalpellføring [...]» (Ragde, 1996, s. 137) viser igjen til forfatterrollen ved bruk av sammenlikninger. Slik fremstår forfatterrollen som en kirurg, som krever gode kunnskaper innen presisjon. Her har forfatteren blitt merittert for hvordan hun har skrevet historiene og måten hun har skildret de med pennen som jeg tolker er skalpellføringen. Dette viser til den billedlige språkbruken til Ragde, som skiller seg særlig ut i denne novellen.

Fortelleren beskriver hvordan hun selv ligger på loftet på en rismatte midt på gulvet: «En orkan av bokstaver surkler gjennom loftsrommet, pirker og lirker under hofter og rygg for å tvinge meg opp fra gulvet, feie meg til havs» (Ragde, 1996, s. 131). Gjennom beskrivelsen av fortellertrangen som en orkan virker den såpass sterk at den har beveget seg fra å være noe fortelleren styrer til å bli en utenforkroppslig tildragelse. «Jeg blir liggende fordi jeg har greid å bore neglene ned i sprekkene mellom gulvplankene. Men neglene blør, jeg kjenner at de blør» (Ragde, 1996, s. 131). En kan undres over hva det å ikke slippe grepet betyr, da dette er noe som går igjen flere ganger i novellen. «Speilrammene smadres og glasset blir biter, som hagl i en vinterstorm, det rister i gulvplankene og neglene har løsnet ved roten, flenget oppned til første fingerledd, men jeg mister ikke grepet» (Ragde, 1996, s. 137). Selv grøsser det i kroppen idet jeg leser disse språklige bildene på noe jeg lurer på er forfatterrollen og trangen forfatteren har til å uttrykke seg i ord. Å yte motstand mot denne intense trangen, smerter henne idet hun føler en ustyrlig trang til å utlevere karakterene hun finner på: «Jeg gir deg Siss. Jeg må, kan ikke dy meg» (Ragde, 1996, s. 140). Denne trangen som skaper kaos ved at fortelleren prøver å holde igjen, minner om tvangstanker og konsekvensene av å stå imot dem. Fortelleren beretter jo om sine andre tvangstanker knyttet til dataspill og handleposer: «... og så er jeg inne i neste fase av tvangstanker: handleposene» (Ragde, 1996, s. 133). Slik kan det jo være at det å lage historier også er en tvangstanke, med tanke på hvor vondt hun får av å prøve å kontrollere det. «Kunne jeg stengt henne ute fra hodet mitt, bare latt henne forbli en kropp som aldri ble mitt ansvar?» (Ragde, 1996, s. 135). På denne måten virker det som om fortelleren prøver å unnsnippe rollen sin, men at hun ikke evner å slutte. Etter den første historien om Sølvi begynner hun å reflektere hvordan det hadde vært å ikke være forfatter:

Jeg kunne arbeidet på en sjokoladefabrikk, fylt ut tippekuponger og drukket øl kun i helgene, og vært medlem av Hjemmets Bokklubb og lest Se og Hør på senga og vært lykkelig. Da ville jeg ikke ligget her nå alene med skammen, og jeg kunne vært en populær person som alle ønsket velkommen på festene sine [...]. (Ragde, 1996, s. 135)

Scenarioet fortelleren drømmer seg bort i, er en forutsigbar livsstil med en fysisk fabrikkjobb. Sammenlignet med forfatteryrket kan en kanskje si at det å jobbe i sjokoladefabrikk ikke er like frustrerende og psykisk tyngende. Det å ikke kunne ta med jobben sin hjem, slik at du gir den makt til å konsumere hele deg, er noe fortelleren anser som veien til lykke. Dessuten fører forfatterrollen med seg noen særlige sosiale ulemper. Det er en skam som følger med det å være en forfatter. Denne skammen

henger sammen med at folk er redde for å bli skrevet om, og derfor ikke inviterer forfatteren til sammenkomster. Det er gitt at de som skriver fiksjon tar inspirasjon fra sitt eget liv og mennesker de observerer. Her ligger nok bekymringen for å bli utelatt på grunn av dette til grunn. Dette viser seg eksplisitt i hvordan hun kunne tenkt seg å være en populær person som blir invitert til fester (Ragde, 1996, s. 135). Denne samme bekymringen kommer også til uttrykk idet fortelleren introduserer hver karakter. «Jeg gir deg Sølvi. Du får henne gratis. Hun bad meg aldri om å holde livet hennes hemmelig» (Ragde, 1996, s. 133). Forfatterens argument er derfor at så lenge en ikke spør om å bli hemmeligholdt er alt fritt spill, om en skal sette det på spissen. Når det kommer til karakteren Sille, er tonen enda mer anspent i forhold til å utlevere henne:

Hun er en gave fra meg til deg, og tror du jeg er redd for å gi henne bort? Tror du ikke jeg er villig til å ofre Sille som en brekende offergeit i fritt fall fra et kirketårn mot en jublende menneskemasse for en god histories skyld? (Ragde, 1996, s. 137)

Det virker som om fortelleren slites mellom to verdener inne i seg selv. På den ene siden vil hun bli akseptert og inkludert, i drømmen om et annet liv enn det å være forfatter. På den andre siden er hun skamløs idet hun formidler de personlige livshistoriene til disse kvinnene ned til hver minste detalj. Denne frustrasjonen manifesterer seg i hvordan huset til fortelleren dramatisk faller mer og mer fra hverandre i kaos. «Speilrammene smadres og glasset blir biter [...]» (Ragde, 1996, s. 137). I tillegg skjelver taket som cellofan, kjelleren oversvømmes og hjørnestolpene i huset vibrerer.

Etter historien om Sille reflekterer fortelleren nok en gang over hvor «[...] deilig det hadde vært å slippe taket» (Ragde, 1996, s. 139). I denne sammenhengen betyr det å «slippe taket», å slutte å være forfatter. «Jeg kunne lært meg malerteknikk, begynt på kunstscole og vendt tankene innover, latt endeløse enorme malerier strømme utover, og ingen ville forstått det plukk og jeg ville ikke vært den onde sladrehanke, ordhora» (Ragde, 1996, s. 139). Igjen rives forfatteren i en indre konflikt, og refererer igjen til orkanen som ville feid henne ut av loftsrommet hun ligger med smerter i. I forlengelse av refleksjonen om hvordan livet kunne vært hvis hun ikke var forfatter, portretterer historiene fire alternative kvinnekarakterer som lider i like stor grad, om ikke mer. Realismen i de virkelighetsnære skildringene av hver og en er imponerende, og en skulle nesten tro at de er ekte kvinner i livet til forteller-skikkelsen. idet analysen til nå har gjort rede for store deler av den overordnede fortellerinstansen, vil den heretter ta for seg historiene til de ulike karakterene. Det er tross alt disse fire livshistoriene som utgjør novellens handling og som driver novellen fremover. «Sølvi melker sitt hår» er på grunn av dette en karakterdrevet novelle, men en spesiell struktur. For å finne det karakteristiske ved denne novellen skal vi utforske hver og en historie mer grundig. Her vil jeg trekke frem det som viser tendensen i novellesamlingen til Anne B. Ragde, i tillegg til det som skiller den ut fra samlingen. For å gjøre rede for hvordan novellen forvalter novellesjangeren vil jeg også bruke disse fire historiene til å peke på ulike analysemomenter.

Historien om Sølvi strekker seg fra et halvt år før hun dør, til hun tar livet sitt i juni. Det er her vi oppdager at fortelleren er en dame, idet hun identifiserer seg som en av jentene i klassen hennes. «Vi andre kysset i ett kjøp mellom norsktimer [...], gjemt i en dâm av lukter: fuktige duffelcoater, sigaretttrøyk og dekkstift mot kviser» (Ragde, 1996, s. 133). Vi får inntrykk av at Sølvi blir utestengt og uglesett, noe som ofte kan ha en større negativ virkning på offeret enn stygge ord: «[...] vi mobbet henne ikke, men det var vel egentlig det vi gjorde, kanskje» (Ragde, 1996, s. 133). Etter hvert slutter

Sølvi å prøve på å passe inn, og det er heller ingen som tar kontakt med henne. I dusjen etter gymtimen uttrykkes de skeptiske blikkene på Sølvi gjennom skildringen av hvordan hun vasker håret sitt, og hvordan kroppen hennes ser ut. Idet en bestemmer seg for at noen ikke passer inn, virker det som alt ved dem blir fremmedgjort og ekkelt. Dette ser vi et eksempel på når Sølvi, som egentlig er en helt vanlig blek jente, vasker håret sitt med sjampo:

Nå stod hun naken fremoverbøyd med det lange hvitgule håret i en skittenvåt pisk mot gulvet. Vi måtte se på henne alle sammen. Hun melket det. Strøk og strøk i lange tak med øynene lukket. Vannet sildret ned langs siden av ansiktet, og blå blodårer pulserte i søkket bak knærne; mellom ribbeina som stod stramme som et bardehvalkorsett, rundt brystkassen hennes. Ryggvirvlene lignet en dinosaurkam i en krapp bue, tåneglene var lange og uklipte. Hun melket, det tok aldri slutt. (Ragde, 1996, s. 134)

Skildringene er til å grøsse av og den språklige billedligheten er såpass sterk at den utløser akkurat samme reaksjon fortelleren selv forteller at hun fikk idet hun overværet denne situasjonen: «Vi hutret, fikk gåsehud, famlet etter håndklær og trykket brennende øyne inn i stiv frotté og lukket dem» (Ragde, 1996, s. 134). Det skittenrealistiske fokuset på det stygge ved kvinnekroppen går igjen som en rød tråd i hele novellesamlingen, men legges ekstra godt merke til i denne novellen. Det samme utenforskapet fortelleren føler på ved å være forfatter blir manifestert gjennom Sølvi og ekskluderingen hun opplever. Slik blir også følelsen rundt det å være annerledes og kanskje ikke passe inn konkretisert gjennom Sølvi. Måten Ragde skriver på, og perspektivet på situasjonen får meg som leser til å da del av mobbingen som foregår. Dette skaper en voldsom innlevelse, som gir meg en dårlig samvittighet idet jeg leser at Sølvi begår selvmord. Her er bruken av pronomenet «vi» en katalysator for denne følelsen. Historien er over idet hun bytter pronomen til «jeg»; «Kunne jeg ha gjort det på noen annen måte?» (Ragde, 1996, s. 135). Først kan det se ut som dette utsagnet handler om at fortelleren angrer seg overfor Sølvi, men det viser seg å være fortsettelsen på en indre dialog om forfatterrollen. Slik opprettholdes også rammen for historiene, med refleksjoner fra forteller om forfatterrollen.

Historien om Solveig tar utgangspunkt i nesten samme miljø som historien om Sølvi, idet handlingen utfolder seg på en skole. Hun «vokser ikke inn» i faget fransk fonetikk, og stryker fire år på rad. Solveig blir indirekte beskrevet som en oppmerksomhetssyk og kynisk ung dame, med tekke for det motsatte kjønn:

Hun flørtet med instituttstyreren i stedet for assistenten og forårsaket en voldsom skilsmisse enda han aldri hadde kysset henne, men hans kone trodde ham ikke, for hun hadde ringt hjem til dem tre ganger i uka og levert roser på døren. (Ragde, 1996, s. 136)

Dette psykologiske spillet var ikke nok for Solveig, som gav prøveoppvisning i seminarrømmet for den nye gjennomsiktige bikinien sin. Med tanke på at det var midt på vinteren og foran mange studenter i en lesegruppe, er det tydelig at Solveig er oppmerksomhetssyk. «Den er jo altfor LITEN, skrek hun og snurret rundt. Den passet, endelig passet den, satt som slikket på. Det tok slutt da moren hennes døde» (Ragde, 1996, s. 136). Her er det mulig med mange ulike innfallsvinkler, på grunn av det brede tolkningsrommet som finnes i historien. I utgangspunktet er bikinien alt for liten idet en fra lesegrupper utbryter, «Kjønnshårene er synlige tvers igjennom» (Ragde, 1996, s. 136). Så vet vi ikke hvor mye tid det går, men bikinien blir passende selv om hun kjøpte

den «[...]to nummer mindre enn den hun hadde prøvd og bestemt seg for å prøve» (Ragde, 1996, s. 136). Har hun tvunget seg ned i vekt for å passe bikinien? I hvert fall poengterer neste setning i utdraget at den passer utmerket. Dette tar derimot slutt da moren dør, noe som kan tyde på at hun går opp i vekt igjen. Radikal vektendring kan blant annet være et tegn på psykiske problemer, men i denne historien kan vi bare spekulere siden fortelleren gir oss svært lite informasjon. Tankene mine vandrer likevel til psykiske lidelser, da legene faktisk utskriver Valium – som er et angstdempende derivat. Om det er slik at hun går opp i vekt da moren dør, gir et tidligere poeng i historien mer mening. Solveig bærer med seg en lærdom fra sin mor, som på denne måten forutser vektøkningen. «Alt hun kjøpte var for stort, det hadde hun lært av sin mor. Selv da hun visste at hun ikke skulle vokse lengre, kjøpte hun for stort. Så hadde hun noe å gå på» (Ragde, 1996, s. 135). Slik kan denne lærdommen fra moren fungere som en prolepse. Det er vanskelig å ikke koble problemene Solveig har til moren, da hun eksplisitt gir uttrykk for at hun ikke var glad i henne (Ragde, 1996, s. 133). Historien til Solveig slutter med at hun tar overdose med Valium hentet fra fire ulike leger. Her undres jeg likevel svært mye over hvorfor hun velger å vaske kopper før hun velger en unaturlig avgang fra livet. Historien gir ingen tydelige svar, men får leseren til å stille mange spørsmål. Er det for eksempel en kobling mellom at Solveig synes moren luktet Sunlightsåpe, som er en husholdingsåpe som brukes til oppvask, og det at hun vasker kopper før hun tar selvmord? Historien fører til videre frustrasjon idet fortelleren plasserer seg inn i historien og sier: «Da vi løftet opp glasshåndkleet så vi sirlige rader av knøttsmå dukkecaffekopper og dukkeskåler i porselen med mønstre av små gule bamser som kastet en rød ball mellom seg» (Ragde, 1996, s. 136). Skildringen av dette er detaljrikt og maler et tydelig bilde. Det er i tillegg en svært hverdagslig handling å vaske kopper, men så skurrer det likevel siden det er dukkeservise. Hvorfor vasker Solveig dette?

Her tror jeg problemet med *størrelser* er analysenøkkelen til de mange rare og tilsynelatende tilfeldige handlingene til Solveig. Det er åpenbart at Solveig har et problem med størrelser, da hun ikke vokser inn i klærne sine og ikke vokser inn i fagene på universitetet (Ragde, 1996, s. 136). Hun velger å flørte med instituttstyreren i stedet for assistenten selv om assistenten «ville vært mye mer passende både når det gjaldt lengde og høyde» (Ragde, 1996, s. 136). Her er det igjen størrelsen fremhevet i målene *lengde og høyde*. Bikinien som blir for liten, men som passer til slutt er også et bilde på dette. Dukkeserviset konkretiserer problemet med størrelser som i overført betydning kan tolkes som det å ikke være riktig størrelse slik at det ikke passer inn. Her mener jeg historien om Solveig handler om å ikke passe inn i livet. I likhet med historien til Sølvi som konkretiserer følelsen av å bli ekskludert, konkretiserer de språklige bildene i historien om Solveig det å «ikke passe inn». Begge karakterene velger å begå selvmord som en konsekvens av problemene de har.

Det karakteristiske ved denne novellen er hvordan den psykiske opplevelsen av å ikke passe inn blir konkret gjennom språklige bilder. I likhet med hvordan forfatteren konkret blir skildret som et hus. Oppsummerende kan en si at Anne B. Ragde lykkes i å skape undring, men også innlevelse i aller høyeste grad. Den realistiske modusen etableres sterkt i de hverdagslige miljøene i novellene, og da særlig i de mest trivielle sosiale problemer mennesker sliter med. «Sølvi melker sitt hår» er likevel en svært komplisert novelle, da begrepet «tomme plasser» virkelig får betydning.

Sille er den eneste karakteren som blir eksplisitt beskrevet hvor i huset hun befinner seg. Hun bærer også et mer alvorlig preg over seg, med tanke på at hun presenteres med å være begravet ned i betongen. Sille er en elskerinne, og hun etterkommer alle kravene elskeren sin har: «med nybarberte legger og nappede øyebryn

og nypusset nese og filte negler, alltid glad, alltid glad, aldri skitten og uopplagt, fra sin beste side like til det siste, det var sånn han ville ha henne» (Ragde, 1996, s. 138). Hun er et offer for ensidig kjærlighet og hun gjør alt for at han skal være fornøyd. Han derimot stiller krav i tråd med uoppnåelige skjønnhetsideal en bare finner på film, og da kanskje gjerne pornografi. Denne påstanden bygger på hvordan han behandler Sille som en personlig og eksklusiv hore, men at hun skal opptre som en madonna. Han krever flere ganger hvordan «kjønnet skal holdes hellig», men da riktignok bare hennes kjønn (Ragde, 1996, s. 138). «[...] fant han utflodssnørr på pikken sin etterpå bad han henne fjerne det med tørkerull uten at hun fikk lov til å kommentere det. Hans sæd, derimot, var flytende melk og honning hun skulle kysse rennesteinen i takknemlighet for [...]» (Ragde, 1996, s. 138). Her ser vi tydelig en todeling i forventninger knyttet til kvinnen som en hore og madonna – styrt av menn. Som kvinne er det lett å bli provosert av hvordan Sille blir behandlet, da det kan være en skildring av hvordan enkelte menn tenker. Her skiller disse skildringene novellen ut, med tanke på hvor drøy handlingen faktisk er. «Han ville ikke høre om utflod som luktet av bedervede rekeskall når hun trakk trusene ned for å tisse» (Ragde, 1996, s. 137). I forbindelse med det modernistiske teorikapittelet er det grunnlag for å igjen trekke frem Virginia Wolf sitt budskap om at ingenting trenger å utelates. Denne historien inneholder vulgære beskrivelser som de fleste forfattere anser som tabu. Det gjelder ikke Virginia Wolf, og det gjelder heller ikke Anne B. Ragde. Det å tematisere elskerinnen har også en lang tradisjon tilbake til Boccaccio, som mente at ingenting var for usømmelig å skrive om så lenge det ble skrevet på en sømmelig måte. Sille, i samme stil som Sølvi og Solveig, tar til slutt sitt eget liv. Her kan vi sammenligne med hva Arild og Haugan skriver om kvinnen som kjønnsvesen og kjærlighet, og hvordan «[...] kjærligheten kan være den makt som frelser fra motgang» (Arild & Haugan, 1986, s. 350). I historien om Sille er den en ensidig kjærlighet til en mann som ikke elsker henne tilbake, som fører til hennes undergang: «Hadde han bare sagt at han elsket henne!» (Ragde, 1996, s. 138). Mest sannsynlig er det nettopp denne kjærligheten som kunne reddet henne fra å ta livet sitt.

Novellen «Sølvi melker sitt hår» er på den ene siden en metanovelle om forfatterrollen. På den andre siden forsøker novellen å skape noen alternative kvinneskildringer, og da særlig for å overskride dikotomien mellom kvinnen som hore og kvinnen som madonna. Noe som underbygger denne lesningen i høyere grad er novellens siste skildring av kvinnekarakteren Siss. Siss er i høyere grad levendegjort ved at hun visstnok sendte fortelleren et julekort sist jul; «[...] jeg fikk til og med et julekort fra henne sist jul [...]» (Ragde, 1996, s. 140). I mine øyne er hun den mest kompliserte kvinnekarakteren som blir presentert i denne novellen, men kanskje nettopp derfor også den viktigste. Hun er også den eneste som ikke ender opp med å ta sitt eget liv. I historiens første setning uttrykkes det sterkt at Siss hater sin mann, men at mannen hennes elsket hennes hår (Ragde, 1996, s. 140). Her er det allerede en indikasjon på en skjevhet som peker på hvordan Siss hater mannen sin som et helt menneske, mens mannen elsker en kvinnelig del av henne. I videre lesning er det grunnlag til å lese Siss som et konkretisert symbol på det todelte synet på kvinnen. Hun blir definert og plassert av sin mann i disse to båsene når det passer han. På dagtid er hun madonna, kone og mor, men på kveldstid er hun horen. «Hun gjorde som han sa, sa som han ville» (Ragde, 1996, s. 140). Hun skifter fra å være madonna og hore på mannens premisser slik som dette utdraget viser godt:

Han tar henne om livet, løfter henne på strake armer og plasserer henne der oppe, kler henne i en råsilkekjortel og legger barnet ved hennes bryst enda hun har fått avvent barnet for lenge siden og bare gir det flaske for å såre ham. I

mørket løfter han henne ned, griper hardhendt fatt i håret og tvinner det rundt brystene, slikker både dem og håret og lar henne skrike reperbahnsk etter at lyset er sløkket. (Ragde, 1996, s. 141)

I dette utdraget er den en sterk symbolisme gjennom hvordan han løfter henne opp og plasserer henne på en hypotetisk pidestall. Kjortelen i råsilke som han kler henne i, tolker jeg som et symbol på verdien og renheten hun har i dette perspektivet. Dette blir igjen forsterket med barnet til brystet, som fremhever morsrollen. Her fremstår Siss som en hellig kvinne som blir hedret av sin mann. Riktignok fordi han hedrer enkelte deler som gjør henne kvinnelig og verdifull i hans øyne. I den andre delen av utdraget løfter han henne ned fra denne opphøyde stillingen idet han pålegger henne rollen som elskerinne og hore. Det at han «lar henne skrike reperbahnsk» kan ikke bety annet enn at hun skal stønne som en hore idet han begriper seg på henne. Dette underbygges med bruken av «Reeperbahn» som et adjektiv, som egentlig er en bydel i Hamburg beryktet for sin horevirksomhet slik som «Red Light District» i Amsterdam.

Siss hater sin mann som stiller samme krav som Sille fikk av sin elsker. For det første skal alt være rent og hellig: «Fødte barn som han ikke ville se før etter at morkaka var kastet i sykehusets forbrenningsovn og babyhodet var vasket for blod og kjøttslintrer» (Ragde, 1996, s. 140). For det andre skal hun opprettholde de urealistiske skjønnhetsidealene: «Ingen flekker noe sted, rosetter av blod og liv som vitnet om at bak madonnakjortelen rant kroppen full av safter og råttent puss og skitt og urin» (Ragde, 1996, s. 140). I den andre rollen Siss har som hore stiller mannen krav i like stor grad. «Madonna madonna, men rett før hun kom fikk hun lov til å rope skitne ting ut i mørket, knull meg, stikk den feite pikken i meg, jeg er en hore!» (Ragde, 1996, s. 140). Han kritiserer hvorfor det ikke skummer av munnen hennes av opphisselse når hun kommer, «Enda hun alltid stønnet og vred seg og gav ham den sceneoppvisningen han ville ha» (Ragde, 1996, s. 142). Som følge av hatet som bygger seg opp blir Siss bitter og begynner å ta hevnen. «Hun blir kald og mutt og brenner grøten og krymper de beste ullgenserne hans, og hun ber om egen pensjonsordning etter at hun leste [...] at menn kan tro at kona vil skilles hvis kona ber om egen pensjonsordning» (Ragde, 1996, s. 140). Han svarer ved å trekke fingrene gjennom håret hennes, uten å ta noen av de indirekte og skjulte truslene hennes på alvor.

Helt i begynnelsen fortelles det at «Han elsket hennes lange hår» (Ragde, 1996, s. 140). Siss oppfatter derfor sitt eget hår som symbolet på hennes kvinnelighet, og hennes forbindelse til madonnastempelet. Dette forsterkes i hvordan hun oppdager at sekretæren, som hun mistenker mannen er utro med, har lik frisyre som henne: «Hvordan kunne hun vite at sekretæren hadde lik frisyre og at han ville ha henne med det samme?» (Ragde, 1996, s. 141). I hevngjerrighet og i desperasjon for å frastøte sin mann, barberer hun av håret sitt hos frisøren. Hos frisøren er det spesielt én skildring av miljøet som underbygger denne tankegangen til Siss. Hun omtaler det avklippede håret som «[...] løse hår ingen eier lengre [...]» (Ragde, 1996, s. 141). Her fornemmer jeg at Siss har en anstrengt følelse til det å være noen eiendom. Når hun snakker med frisørdamen om ledig time, reagerer hun sterkt på frisørdamens svar: «- Ja, hvis De venter cirka en time, kan vi ta Dem. De skal ta henne. De skal ta henne så han ikke vil ha henne» (Ragde, 1996, s. 141). Siss blir beskrevet som full av hat i denne situasjonen, og viser et anstrengt forhold til beskjeden om at hun skal «bli tatt». Det å klippe håret sitt virker ut ifra dette en symbolsk handling for å frigjøre seg fra sin mann:

Nå kommer han ikke og tar meg, nå hater han meg, nå løfter han meg ned og slenger råsillekjortelen i sykehusets forbrenningsanlegg og lar meg sitte her med



pensjonsforsikringen i fred og ro, lar meg vokse inn i himmelen i fred og ro.  
(Ragde, 1996, s. 142)

Hun vil bli løftet ned fra pidestallen. Klærne som symboliserer hennes rolle som madonna og mor vil hun kaste i samme ovn som morkaken han nektet å se på ble kastet i. Siss vil gjennom sin egen pensjonsforsikring være selvstendig og ved dette kan hun oppnå freden til å være den hun vil, og vokse til den hun vil være. Selve formuleringen om at det er opp til han å «la henne» vokse inn i himmelen i fred og ro bekrefter det underdanige forholdet hun har til han. I forbindelse med dette danner hun et bilde som konkretiserer denne skjeve maktbalansen. «Kunne du bare latt meg sove på armen din uten å være lavere enn skulderen din [...]» (Ragde, 1996, s. 141). Jeg tolker det å sove på armen som en hengiven handling kjærester gjør ut av kjærlighet. Det å være lavere til tross for å ligge like høyt peker på maktbalansen de har. Slik kan denne indre dialogen bety at hun ønsker at de kunne hatt et hengivent forhold uten at han er en dominerende partner som undertrykker henne som kvinne. Dette kan underbygges videre idet den indre dialogen til Siss fortsettes med «[...] kunne du bare latt meg vokse inn i himmelen for siden å komme ned og fortelle verden hvordan skyene så ut ovenfra så trengte jeg ikke sitte her nå» (Ragde, 1996, s. 141). Friheten og viljen til å strekke seg lengre enn grensene som er satt, er det som skinner gjennom dette språklige bildet. Dette understreker tolkningen om at Siss føler seg begrenset og kanskje også fanget i en forhold der hun opplever å bli utnyttet og kontrollert.

Vendepunktet bygger seg opp idet Siss barberer av seg det som gjør henne attraktiv for han, i tillegg til å ikke vaske vekk rekeskall-lukten fra skjeden (Ragde, 1996, s. 142). Hun føler seg frigjort idet hun betrakter sitt eget hode og prøver å frastøte han med sin bulkete hodeskall; «Ligner dette en Madonna? Ser du ikke? SER du ikke, da?!» (Ragde, 1996, s. 143) piper hun i desperasjon. «Han veltet henne rundt, satte henne på alle fire som ei bikkje, åpnet rumpeballene og trykket seg inn i anus og løftet haka mot soveromstaket, stønnet innbitt» (Ragde, 1996, s. 143). Det at hun likevel ikke unnslipper han, underbygger den todelte kvinnerollen Siss konkretiserer. Selv om hun frigjorde seg fra madonnarollen, er hun fortatt underlagt han som elskerinne idet han behandler henne som en hore. Det interessante ved slutten av denne historien er hvordan hun endelig får orgasme, og hvorfor det er så viktig for henne at han ikke merker det. For det første kan det virke som hun prøver å skjule at hun får orgasme for å ikke gi han tilfredstillelsen av å tilfredsstille henne. Hun har jo tross alt drevet med handlinger av hevn for å uttrykke sin misnøye, og slik vil dette kanskje virke som en seier for han. For det andre virker det som hun kommer fordi hun endelig føler seg som en mann. Det er to ganger i historien om Siss, der hun skildrer orgasmen. Den første gangen holder hun på å få den idet hun vurderer å barbere av seg håret. «Kanskje jeg skal få orgasme og ikke er immun mot Men Only likevel?» (Ragde, 1996, s. 142). Det å barbere av seg håret gjør henne til mann som igjen er et symbol på å være likeverdig og fri. Her er det blant annet umulig å ikke peke på feminismen novellen uttrykker gjennom ønske om likestilling i forholdet. Den siste gangen, når hun faktisk får en fullverdige orgasme, er når hun blir tatt bakfra og lar tankene løpe løpsk:

En mann. Hun var blitt en mann. Hun balanserte kroppsvekten på én arm og strøk seg på nytt over issen og spydet kom med det samme, helt opp i strupehodet, en mann er aldri lavere enn skulderen selv om han ligger på armene og er liten.  
(Ragde, 1996, s. 143)

Her adresserer hun et problem angående likestilling, og novellen får i tillegg en polemisk rolle om en har lyst til å lese det. Problemstillingen til hvordan en mann aldri er

underdanig selv om han oppfører seg mindre, kontra hvordan en kvinne blir sett på som underdanig selv om hun ikke oppfører seg mindre. Det er umulig å si om Anne B. Ragde hadde feminisme i bakhodet idet hun skrev denne novellen, men det er uansett en mulig lesning på Siss som et bilde på en underdanig kvinne i et dominerende forhold. Historien om Siss er uten tvil en skildring av en alternativ kvinneskikkelse, med en komplisert forhold til sin mann som hun eksplisitt sier hun hater. Likevel blir hun hos han, selv om han behandler henne dårlig. Hun får orgasme, selv om han tvinger seg på henne. Alle disse motsigende kontrastene underbygger påstanden min om Siss som en komplisert kvinne, men derav en mer realistisk kvinneskikkelse enn de andre.

I hvilken type novellesjanger kan vi derfor plassere «Sølvi melker sitt hår» inn i? Den realistiske modusen gjennom skildringer av kvinnes liv er dominerende i «Sølvi melker sitt hår». Dette plasserer novellen i en mer modernistisk tradisjon, da det er noe som karakteriserer sjangeren i stor grad. Et annet analysemoment som peker i samme retning er mangelen på den tradisjonelle begivenheten. I novellen «Sølvi melker sitt hår» er det ikke en bestemt begivenhet som utgjør handlingens poeng eller budskap. Som sagt virker novellens misjon å være todelt. For det første er dette en metanovelle som tar for seg fortellerperspektivet og forfatterrollen. «Kunne jeg snudd meg bort, latt være å tenke i ord, ja, ofte i hele setninger og avsnitt?» (Ragde, 1996, s. 135). Her uttrykker fortelleren tidlig i novellen hvordan hun skulle ønske hun kunne unngå skjebnen med å være forfatter, og alle de negative aspektene som medfølger. På slutten av novellen kommenterer hun sitt tidligere retoriske spørsmål gjennom et underliggjørende språklig bilde med Dronning Elisabeth. Her går tankespranget ut på at Dronning Elisabeth er stoppet med tynne matter av skumgummi; «Kraget og overliv. Skjørt og belter. Det er mykt mykt, og gulvet har åpnet ryggvirvlene mine, åpnet dem inn til selve ryggsøylen» (Ragde, 1996, s. 143). Det er umulig å vite akkurat hva alle av Ragdes symboler og språklige bilder betyr. Likevel har de en tydelig funksjon ved at de skaper undring. Et godt eksempel på dette er da fortelleren på slutten av novellen brått nevner den engelske dronningen. Fortelleren henvender seg direkte til leseren i dette siste avsnittet i novellen og spør om du har sett Dronning Elisabeth (Ragde, 1996, s. 143). Dette får leseren til å se for seg dronningen, og understreker fortelleren og forfatterens makt til å skape innlevelse. Hvordan ord trenger seg inn i hodet til leseren og dikterer bilder i hodet. Gulvet i «huset» til fortelleren har åpnet ryggvirvlene og stukket seg inn til selve ryggsøylen hennes. Det er et gjensidig forhold mellom forfatter og leser, der begge får innpass i hverandres indre. Dette kan være en mulig tolkning idet hun til slutt konkluderer med at «[...] Dronning Elisabeth tenker nok i bilder, hun. Bilder og juveler. Det er det tryggeste» (Ragde, 1996, s. 143). Fortelleren sammenligner seg med dronningen i forhold til at hun har mer «skumgummi å gå på», da hun tenker i bilder og ikke i ord som en forfatter. Forfatterskapet og fortellertrangens selvdestruktive tanker gjennomsyrrer novellen idet huset virker å kollapse og fortelleren utvikler åpne sår som blør. Selv om denne novellen har en mer grotesk og drøy måte å skildre karakterer, følelser og miljø på, står den i en tydelig tradisjon som metanovelle. Her er det mulig å trekke linjer tilbake til tidlig skandinavisk novellelitteratur av Maurits Hansen. «Novellen» fra 1827 er tidligere brukt på grunn av sin tematikk knyttet til Jomfru Sars. I likhet med analysen om «Ansiktet som solen» har også «Sølvi melker sitt hår» lik tematikk knyttet til kvinneskildringer og kvinnens seksualitet, som med «Novellen». «Sølvi melker sitt hår» bærer også likhetstrekk med Hansens novelle gjennom nettopp det å være en metanovelle. Denne type novelle står i en klassisk novelletradisjon gjennom det å fortelle om det å fortelle. Forskjellen her er hensikten bak. Hansens metanovelle tar for seg hvordan en skriver en novelle, trolig med en intensjon om å etablere novellesjangeren på tidlig 1800-tallet. Her videreutvikler Ragde sin metanovelle ved å i en mer realistisk

tradisjon belyse baksidene av det å være en forfatter. Ved å i tillegg ha spor av en skjult feminismemetatikk i historien om Siss, kan en også forsiktig peke på novellens mulighet til å være polemisk idet hun skildrer alternative kvinneskikkelser. For å konkludere leser jeg «Sølvi melker sitt hår» som en modernistiske novelle mye på grunn av den realistiske modusen, mangelen på en tydelig begivenhet og en moderne kvinneskildring som gjennomgående tematikk. I tillegg er den store graden av tomme plasser, gjennom novellens mange uklare symboler, en tydelig karakteristik som tilhører sjangeren. De groteske og ekle språklige bildene danner en stemning som igjen peker på den modernistiske sjangeren. Dette karakteriserer novellesamlingen og er derfor noe som pryder bokens omslag med god grunn. Til oppsummering er dette en novelle som kan tolkes i flere retninger. Her har jeg likevel valgt å se den som en dobbelt metanovelle, da den både handler om forfattergjerningen, samtidig som den indirekte reflekterer over novellesjangeren.

## 5.0 Avslutning

### 5.1 Oppsummering og konklusjon

Anne B. Ragdes *Ansiktet som solen* (1996), er et verk på 14 noveller som overrasker på flere områder. Novellesamlingen kan enkelt karakteriseres av overskridende tematikker knyttet til jenter og kvinner i ulike aldre. Som leser blir man for det første overrasket over hvor ærlig og direkte Anne B. Ragde er som forfatter. I disse novellene skildres menstruasjon, seksuelle lyster, et dødfødt barn, hjernemasse og stinkende utflod. Selv om det er den overraskende drøye tematikken om først skaper reaksjon, er det flere aspekter ved novellene som skaper interesse fra et litteraturanalytisk perspektiv.

Etter å ha analysert tre utvalgte noveller av *Ansiktet som solen*, har jeg kommet frem til ulike funn hva angår form og fortellerteknikk. I den første novellelesningen av «Ikke gå på Storeveien» er det fokaliseringsinstansen som tilfører novellens skildringer et særegent preg. Idet perspektivet til fortelleren tilhører et barn, skildres grusomme hendelser uten innsikt i hvor alvorlige de egentlig er. En dødfødt bror oppleves som irriterende siden det fører til en mor som maser. Sovedukkeperspektivet på den døende mannen i veikanten, fremhever barnets manglende forståelse for døden. Tematikken er alvorlig og grotesk. Skildringene er overraskende idet de mangler en virkelighetsorientering, noe som er å forvente fra et barn. Her er det likevel en karakterutvikling idet barnet utvikler empati, og begivenheten på Storeveien fører til en endring i verdensbildet hos barnet. I form av den fremtredende begivenheten, kan dette ses som en naturlig forlengelse av den klassiske novellesjangeren.

Fokaliseringsinstansen i «Ansiktet som solen» har en sentral funksjon, ved at den danner utgangspunktet for den karakterdrevne novellen. Det som skiller ut denne novellen, er de mange analepsene som danner et bilde av hvem hovedpersonen er og hvordan hun har blitt slik. «Ansiktet som solen» gir oss en alternativ kvinneskikkelse med et problematisk forhold til egen menstruasjon, og et ukonvensjonelt syn på mannlige partnere. De er kun en kilde til sex. Overlevelsesstrategien til kvinnen – med åpenbare traumer fra barndommen – *blir* dermed sex, karriere og vin. I denne novellen leser jeg også et kritisk blikk til hvordan noen mødre oppdrar døtrene sine til å skamme seg over menstruasjon som noe skittent. Her blir også barnets seksuelle nysgjerrighet knyttet til noe skamfullt, som i novellen utvikler seg til å prege barnet i voksen alder. Novellen fremstår modernistisk da den gir en detaljert innsikt i kvinnens seksualitet og indre konflikter, uten å føre til en personlig åpenbaring – som peker mot at dette er en begivenhetsløs novelle. Her har jeg riktignok lekt med tanken om farens død på Storeveien som en mulig fortidig begivenhet, sett i lys av Baggesens teori om fortalt tid.

Det er også her rettet oppmerksomhet mot de direkte referansene «Ansiktet som solen» har til novellen «Ikke gå på Storeveien», med tanke på karakterer og stedsnavn. Den største overraskelsen i novellesamlingen er likevel novellen «Sølvi melker sitt hår». I tillegg til å være en metanovelle for forfatterrollen, er den også et forsøk på å skape flere alternative kvinneskikkelser. Novellen er en rammefortelling om fire ulike kvinner som bryter ut av den vanlige hore- og madonnadikotomien. Her uttrykkes novellesamlingens polemiske budskap tydeligst, i tillegg til å ta for seg baksidene av å være en forfatter.

Denne masteroppgaven innledet med følgende problemstilling: *På hvilke måter forholder de tre novellene «Ikke gå på Storeveien», «Ansiktet som solen», og «Sølvi melker sitt hår» seg til novellens sjangerkonvensjoner?* De ulike fremstillingene av kvinner har her vært en tematisk rød tråd, idet analysen har tatt for seg det overskridende ved dem. Det alle kvinnene i disse novellene har til felles er at de overskrider og utfordrer etablerte forventninger rundt tradisjonelle kjønnsroller i ulike faser av kvinnens liv. Samtidig utfordrer Ragde forventningene en har rundt novellesjangeren.

Anne B. Ragde kan sies å videreutvikle novellesjangeren ved å utfordre de klassiske novellekonvensjonene. Her sikter jeg til hvordan Ragdes noveller ikke nødvendigvis trenger å inneholde en uhørt begivenhet som fører til en ny forståelse av verden. Novellene hennes kan også gi en inngående skildring av en kompleks karakter uten å bryte med sjangeren. Lesningene peker på hvordan Ragde er påvirket av teori både fra den klassiske og modernistiske novellen, idet novellene kan identifisere seg med begge. Novellesamlingen *Ansiktet som solen* viser til en utvikling i novellesjangeren i Norge, da den tydeligst tar utgangspunkt i den klassiske novellen med tanke på tematikk. Underholdningsperspektivet og den erotiske og vulgære tematikken rundt kvinnen er ikke nyskapende, men den er fortsatt oppsiktsvekkende. Anne B. Ragde utfordrer hva som er lov å si høyt, idet hun gir ut en såpass vokal novelle om kvinnens seksualitet på tidlig 90-tallet. Det er ikke alltid satt pris på i sin samtid når man utfordrer tabuer knyttet til kvinners rolle i samfunnet, og hvert fall ikke i hjemmet. Stereotypiene knyttet til kvinnen som enten hore eller madonna har lang tradisjon, og her er det umulig å sette lys på tematikken uten å trække på tær. Her mener jeg det er grunn til å tro at novellesamlingens overskridende tematikk er en av grunnene til at *Ansiktet som solen* ikke er blitt like verdsatt ved sin utgivelse i 1996. Den andre grunnen handler om novellesjangerens mangel på verdi, for en litterær elite som setter romanen høyest. Blant annet viser Ragde i den karakterdrevne novellen «Ansiktet som solen», at noveller kan inneholde noen av de samme egenskapene som romanen blir verdsatt for. Her sikter jeg blant annet til et detaljert karakterfokus, som romanen ofte blir definert ut ifra. Novellens utvikling peker mot en modernistisk tradisjon der stemninger kan erstatte begivenheten, og der karakterene ikke nødvendigvis trenger å vise utvikling for at novellen skal uttrykke sitt budskap. Selv om Anne B. Ragdes noveller på mange områder peker mot en modernistisk tradisjon, er det formelle trekk ved novellene som viser en videreføring av den klassiske. Novellen «Sølvi melker sitt hår» eksemplifiserer dette ved å ta i bruk rammefunksjonen, som i en europeisk tradisjon innføres med Boccaccio. Det samme gjelder den sistnevnte novellen, som også er en metafortelling om det å fortelle og skrive fiksjon. Her er det i tillegg mulig å dra inn europeiske navn som Maurits Hansen og Johan Goethe.

Til slutt velger jeg å igjen trekke frem et sitat fra Aarseth sin definisjon av novellens funksjon og mulighet knyttet til innhold: «Novellene viser hvordan intellektet går naturens ærend. Motstand i form av sosiale konvensjoner og institusjonaliserte leveregler er en litterær nødvendighet for en genre som søker sin viktigste effekt nettopp i fremstillingen av de naturlige følelsers triumf over konvensjonene» (Aarseth, 1976, s.

121). Om det så gjelder å skildre det groteske, det erotiske eller det urettferdige, viser Anne B. Ragde motstand mot sterkt etablerte forestillinger knyttet til hva en kvinne kan tenke og hvordan en kvinne skal oppføre seg. Dette gjør hun ved å skildre ulike kvinner i ulike aldre, og i ulike realistiske situasjoner. Om det er slik som Aarseth sier, at novellen handler om å sprengte disse grensene, blir de overskridende tematikkene i *Ansiktet som solen* sammenfallende med novellens tematiske sjangerkonvensjoner.

Slik kan vi konkludere med at Ragde på den ene siden bryter ut av novellens klassiske novellekonvensjoner, idet novellene har tydelige trekk fra den modernistiske tradisjonen både tematisk og formelt. På den andre siden forholder novellene i *Ansiktet som solen* seg tematisk til den klassiske novellekonvensjonen, gjennom den erotiske og polemiske arven fra henholdsvis Boccaccio og Goethe. Formelt kan det trekkes linjer Boccaccios rammefunksjon i samlingens siste novelle «Sølvi melker sitt hår». Samtidig er jo metanovellen en tradisjon som blant annet står sterkt hos Goethe i Europa. Hjemme i Norge kan man vise til Maurits Hansen – og nå også Anne B. Ragde.

## Siterte verk

- Aarseth, A. (1976). *Episke strukturer: Innføring i anvendt fortellerteori*. Universitetsforlaget
- Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Terms* (6.utgave). Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Arild, L. & Haugen, J. (1986) Novellen i teori og praksis - Asbjørn Aarseth og Maurits Hansen. *Edda* (4.utgave), ss. 343–365.
- Baggesen, S. (1965). *Den Blicherske novelle*. København: Gyldendal.
- Cuddon, J. A. (1992). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (3.utgave). Penguin Books.
- Hejlsted, A. (2016). *Novellen: Teori og analyse*(1.utg). Samfunslitteratur.
- Hvidsten, S. (2016, 16.desember). *Enorm seersuksess for «Berlinerpoplene»*. Dagbladet. <https://www.dagbladet.no/kultur/enorm-seersuksess-for-berlinerpoplene/66390968>
- Johansen, J. D. & Klujeff, M. L. (2009). *Genre*. Aarhus Universitetsforlag.
- Kjældgaard, L. H., Møller L., Ringgaard, D., Rösing, L. M., Simonsen, P., Thomsen, M. R. (Red.). (2013). *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. Aarhus: Forfatterne og Aarhus universitetsforlag
- Kragerup, Boccaccio, G., Gade, S., Svihus, B. O., Watz, T., & Nationaltheatret. (2017). *Dekameronen*. Nationaltheatret.
- Lothe, J. Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*(2.utg.). Gyldendal.
- May, Charles E. (1994). "Chekhov and the Modern Short Story," I May, Charles E. (red.) *The New Short. Story Theories*. Ohio University Press. s. 199–217
- McAllister, Grant. P. (2005). *Kleist's Female Leading Characters and the Subversion of Idealist Discourse*. Peter Lang publishing
- Norli, Camilla. (2017, 14.mai.). *Anne B. Ragde skrev slutten på Berlinerpoplene i smertehelvete*. VG. <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/4pKPG/anne-b-ragde-skrev-slutten-paa-berlinerpoplene-i-smertehelvete>
- Skjøsberg, H. (1996, 29. oktober). *Glimrende Ragde-noveller*. Dagbladet. <https://www.dagbladet.no/kultur/glimrende-ragde-noveller/65405802>
- Stanzel, F. K. (1984). *A Theory Of Narrative*. Cambridge University Press.
- Stounbjerg, P. (2012). *Genre*. I Kjældgaard, L. H., Møller L., Ringgaard, D., Rösing, L. M., Simonsen, P., Thomsen, M. R. (Red.), *Litteratur: Introduktion til teori og analyse* (2.utg., s. 129-142). Aarhus: Forfatterne og Aarhus universitetsforlag

# Relevans for lektoryrket

Denne masterprosessen startet med at veilederen min rekrutterte meg inn i et novelleprosjekt. I den sammenheng utarbeidet jeg en oppgave som skulle ta for seg en nyere novellesamling, med et spørsmål til hvordan den forholder seg til novellens sjangerkonvensjoner. Slik inngår masteroppgaven min inn i en større sammenheng, da den skal bidra til videre forskning innenfor novellesjangeren.

Som følge av å delta i et forskermiljø, med et felles mål, besto mye av den tidlige prosessen av samarbeid. Faglige diskusjoner om oppgavens teoretiske grunnlag har ført til en større forståelse og en bredere oversikt over novellens historiske utvikling og ulike sjangerdefinisjoner. I denne masterprosessen praktiserte vi med gruppeveiledninger under skrivingen av teori, nettopp for å kunne dra nytte av hverandres forståelse og kunnskap. Slik har arbeidsprosessen vært representativ med tanke på hvordan en burde praktisere som lærere, i form av team. Dette er direkte overførbart i hvordan jeg mener en burde samarbeide med kollegiale i lektoryrket.

Det er tydelig at selve prosessen og samarbeidet er en verdifull erfaring, men hvordan er fordypningen i akkurat novellesjangeren relevant for lektoryrket? Novellesjangeren er som kjent en av de mest brukte sjangrene når en analyserer skjønnlitteratur i klasserommet. Dette kan begrunnes med novellens konsentrerte innhold, og derav kortere omfang. Tolkning av ulike skjønnlitterære sjangre er en konkret del av læreplanen. I forbindelse med dette kompetansemålet er det nettopp denne tolkningen jeg skal veilede mine fremtidige studenter i. Ved at novellesjangeren er en mye anvendt sjanger i skolen, vil jeg stille sterkt ved min fordypning i akkurat denne sjangeren. Ved å få lov til å fordype seg i klassisk og moderne novelle teori har jeg utviklet en større forståelse for de ulike tradisjonene i novellesjangeren. Her er også narratologien nevneverdig som en del av oppgavens teoretiske grunnlag, da det er viktig å ha et spesifikt og forklarende begrepsapparat.

I lys av dette er jeg overbevist om at denne masteroppgaven har gjort med til en bedre lærer i klasserommet – da arbeidet har ført til fordypning i et av skolens mest anvendte tekstsjangre.

