

Sigrid Vårvik Sønnesyn

# "Å late nokon flyte motstraums"

Fiksjonens grenser i Gunnhild Øyehaug's  
*Vonde blomar*

Masteroppgave i nordisk  
Veileder: Gerd Karin Omdal  
Mai 2024



Sigrud Vårvik Sønnesyn

# "Å late nokon flyte motstraums"

Fiksjonens grenser i Gunnhild Øyehaug's  
*Vonde blomar*

Masteroppgave i nordisk  
Veileder: Gerd Karin Omdal  
Mai 2024

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



**NTNU**

Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

I denne oppgaven gjør jeg en lesning av Gunnhild Øyehaug's *Vonde blomar* (2020), og undersøker hvordan fantastikk, metafiksjon og intertekstualitet bidrar til å utforske grensene for fiksjonen i novellesamlinga. Oppgaven tar utgangspunkt i tre overordnede teoretiske perspektiver. Novellesamlingas fantastikk blir belyst av Rosemary Jacksons og Åsfrid Svensens forståelse av det fantastiske som en modus. Videre benyttes Gérard Genettes intertekstualitetsbegrep til å undersøke *Vonde blomar* sine intertekstuelle relasjoner. Patricia Waugh's forståelse av metafiksjon danner grunnlag for oppgavens metafiksjonelle perspektiv. De teoretiske perspektivene benyttes både hver for seg og samlet, slik at ulike sider ved Øyehaug's utforsking av grensene for fiksjonen blir undersøkt.

Utforskingen av fiksjonens grenser i *Vonde blomar* kommer til uttrykk på flere måter. Novellesamlingas fantastikk bidrar til å stille spørsmål ved, og utvide virkeligheten i fiksjonen. Fiksjonens forhold til virkeligheten blir videre tematisert av de intertekstuelle referansene i novellene, som knytter novellesamlingas fiksjon til virkeligheten på utsiden av fiksjonen. Utforskingen av fiksjonens grenser uttrykkes også ved *Vonde blomar* sin vektlegging av egen status som fiksjon, som følge av dens metafiksjonelle refleksjoner. I analysen kommer det fram at utforskingen av grensene for fiksjonen i *Vonde blomar* både fører til et større rom for hva som er mulig innenfor fiksjonen, og et mer nyansert bilde av forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

## Abstract

In this thesis I perform a reading of Gunnhild Øyehaug's *Vonde blomar* (2020), and study how the fantastic, metafiction and intertextuality contribute to exploring the limits of the fiction in this short story collection. The thesis is based on three overarching theoretical perspectives. The fantastic of the short story is elucidated by Rosemary Jackson's and Åsfrid Svendsen's understanding of the fantastic as a mode. Further, Genette's concept of intertextuality is employed for understanding the intertextual relations of *Vonde blomar*. Patricia Waugh's understanding of metafiction forms the basis of the paper's metafictional perspective. The theoretical perspectives are used both separately and in combination, so that various aspects of Øyehaug's exploration of the limits of the fiction are being studied.

The exploration of the limits of the fiction in *Vonde blomar* is manifested in several ways. The fantastic of the short story collection contributes to questioning and expanding the reality in the fiction. Also, the relationship of fiction to reality is addressed through the intertextual references of the short stories, which connect the fiction of the short story collection with the reality outside of the fiction. The investigation of the limits of fiction is also expressed through *Vonde blomar's* emphasis on its own status as fiction, as a result of its metafictional reflections. The analysis shows that the exploration of the limits of the fiction in *Vonde blomar* both expands the room for what is possible within the fiction, and contributes to a more nuanced picture of the relationship between fiction and reality.

## Forord

Arbeidet med denne oppgaven har både vært spennende og krevende. Skriveprosessen min kan gjerne best beskrives med utgangspunkt i ei av novellene som gjorde at jeg fikk øynene opp for Øyehaug's novellesamling: «Åh, nei, nok eit digressivt anfall! Han måtte slutte med dette, verkeleg. Blå kring snuten gjekk han gjennom skogen og tenkte irritert på dei utfordringane som personlegdomen hans hadde» (Øyehaug, 2020, s.69). Nå har jeg kommet meg ut av skogen, og til tross for et endeløst antall digressive anfall underveis, sitter jeg igjen med en ferdig masteroppgave.

Tusen takk til Gerd Karin Omdal; for veiledning, gode råd og støtte i arbeidet med denne oppgaven.

Takk til medstudentene mine på nordisk; for mange timer på lesesal, og for pauser når det har trengtes.

Til slutt vil jeg takke familien min: Takk for all støtte og for å ha gitt litteraturgleden videre.





# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning</b>	<b>1</b>
1.1	<i>Gunnhild Øyehaug</i>	2
1.2	<i>Problemstilling og struktur</i>	4
1.3	<i>Resepsjon og tidligere forskning</i>	5
<b>2</b>	<b>Teori</b>	<b>7</b>
2.1	<i>Fantastikk</i>	7
2.1.1	Rosemary Jackson	7
2.1.2	Åsfrid Svensen	9
2.2	<i>Metafiksjon</i>	11
2.3	<i>Intertekstualitet</i>	14
2.3.1	Bakhtin og Kristeva	14
2.3.2	Genette	15
<b>3</b>	<b>Analyse</b>	<b>17</b>
3.1	<i>Vonde blomar</i>	17
3.1.1	Blomstenes fantastikk	17
3.1.2	Øyehaug og Baudelaire	20
3.1.2.1	Det vondes blomar	22
3.1.2.2	Metaforiske og konkrete blomster	24
3.1.3	Novellas rammer og metafiksjonelle refleksjoner	25
3.2	<i>Omtrent slik</i>	28
3.2.1	Bildets sjangerbrudd	28
3.2.2	Intratekstuell meningsskapelse	29
3.3	<i>Protest</i>	30
3.3.1	En intratekstuell enhet	30
3.3.2	The Flowerburgers	32
3.3.3	Selvrefleksivitet og brudd på fiksjonsillusjonen	34
3.4	<i>Fuglar</i>	36
3.5	<i>Ved skjulet</i>	40
3.6	<i>Oppsummering av analyse</i>	46
<b>4</b>	<b>Avsluttende drøfting</b>	<b>48</b>
<b>5</b>	<b>Litteraturliste</b>	<b>50</b>
	<b>Masteroppgavens relevans for virket som lektor</b>	<b>55</b>



# 1 Innledning

I essayet «Astrup lyser. Om Nikolay Astrup og litt om nærleik og distanse» reflekterer Gunnhild Øyehaug over kunstens potensial til å skape nye verdener, og hvordan dette kan belyse forholdet mellom virkelighet og fiksjon: «[...] måleriet (som fiksjonen) kan måle ut moglege verder, moglege tankar og moglege scenario, som ikkje treng å forplikte seg fullt og heilt til det referensielle, til ei sanning som kan etterprøvast og kontrollerast [...]» (Øyehaug, 2022, s. 55-56). Fiksjon innebærer en form for atskillelse fra virkeligheten, ved at den ikke behøver å forholde seg til alle virkelighetens grenser. Samtidig er fiksjon også en form for representasjon og omskriving av virkeligheten. Forholdet mellom fiksjon og virkelighet er dermed preget av både motsetning og sammenheng. Fiksjonens skille fra virkeligheten gjør likevel at det skapes noen grenser for hva fiksjon er, og skal være. Disse grensene blir i stor grad en selvsagt del av fiksjonen. I møte med Gunnhild Øyehaug's *Vonde blommar* (2020) blir man som leser likevel slått av opplevelsen av at noe er annerledes og overskrider det man ellers møter i fiksjonen. Utforskningen av grensene for fiksjonen skjer på flere nivåer i novellesamlinga. På den ene siden framstår skillet mellom fiksjon og virkelighet i novellenes historieverden uklart. Samtidig oppleves også forholdet mellom novellesamlingas fiksjon og virkeligheten utenfor fiksjonen usikkert. Slik spiller Øyehaug på leserens forventninger til fiksjon og snur om på dem, og det åpnes for refleksjon rundt relasjonen mellom fiksjon og virkelighet. Å studere grensene for fiksjonen i *Vonde blommar* kan på grunnlag av dette både si oss noe om fiksjonen i seg selv og dens forhold til virkeligheten.

*Vonde blommar* er ei novellesamling skrevet av Gunnhild Øyehaug. Novellene handler blant annet om en bjørn som får digressivt anfall, ei kvinne som viser seg å være et monster, og det å oppleve at alt du tar i blir til slimåler. Til tross for at novellene finner sted i det som i utgangspunktet framstår som realistiske settinger, er det innslag av element som bryter med det realistiske. Dette gir mulighet for å utforske temaer og motiver som strekker seg forbi det som kommer til uttrykk i virkelighetsreferensiell fiksjon. De urealistiske elementenes inntreden i et i utgangspunktet realistisk univers, gjør det interessant å analysere novellene med utgangspunkt i det fantastiske. Fantastikk vil her bli forstått i lys av Rosemary Jacksons og Åsfrid Svensens beskrivelse av fantastikk som en modus. Denne forståelsen kan gi et rammeverk for å analysere de fantastiske elementene i *Vonde blommar*. Det fantastiskes inntreden i den realistiske verdenen som presenteres, gjør grensene mellom det realistiske og fantastiske mindre tydelige, slik at uvirkelighet og virkelighet gradvis glir inn i hverandre. De

fantastiske elementene og bruddene med det realistiske kan både si oss noe om forholdet mellom det realistiske og fantastiske i novellesamlinga, og hvordan dette påvirker forholdet mellom virkelighet og fiksjon i en større kontekst.

*Vonde blomar* preges av både interne og eksterne tekstreferanser. Novellesamlingas interne referanser fører til forbindelser innad i novellesamlinga, og det skapes en sammenheng mellom de i utgangspunktet enkeltstående novellene. Novellesamlinga preges også av referanser til andre verk og forfattere. Dette kommer særlig til uttrykk ved tittelreferansen til Baudelaires *Det vondes blomar* (1857). Sentralt i *Vonde blomar* står altså dens intertekstuelle referanser, som både kommer til uttrykk implisitt og eksplisitt. Dette skjer blant annet ved inntreden av en selvreflekterende og -kommenterende forteller. Her blir også ulike aspekter ved novellene stilt spørsmål ved og diskutert ved bruk av metafiksjonelle refleksjoner. Slik blir novellene eksplisitt tematisert som fiksjon. Intertekstualiteten og metafiksjonen som kommer til uttrykk i *Vonde blomar* utfordrer, i likhet med de fantastiske elementene, forventningene til fiksjonens grenser. En analyse av *Vonde blomar* med vekt på intertekstualitet og metafiksjon kan dermed utforske hvilke grenser som finnes i fiksjonen, og hvordan disse kan utfordres og utvides. I analysen av *Vonde blomar* som metafiksjonell tekst, vil Patricia Waughs forståelse av metafiksjon legges til grunn. Hennes perspektiv gir både grunnlag for å si hva metafiksjon er, og hvilken funksjon den har i litteraturen. Utgangspunktet for den intertekstuelle analysen vil være Gérard Genettes intertekstualitetsbegrep. Hans begrepsapparat og -forståelse egner seg godt i denne oppgaven, da den åpner for en tekstnær analyse.

## 1.1 Gunnhild Øyehaug

Gunnhild Øyehaug debuterte som forfatter i 1998, med diktsamlinga *Slaven av blåbæret*. Siden den gang har hun gitt ut flere romaner, filmmanus, novelle- og essaysamlinger. Øyehaug har studert litteraturvitenskap og arbeidet ved Universitetet i Bergen og Skrivekunstakademiet (Sørbø, 2018, s. 630). For sitt forfatterskap har hun blant annet mottatt Sultprisen og Doublougprisen, og verkene hennes har blitt oversatt til flere språk (Kolon forlag, u.å.).

Flere av Øyehaug's verk skildrer motiv og tema som kan knyttes til det fantastiske. I hennes første novellesamling, *Knutar*, møter leseren blant annet en gutt som har så sterk navlestreng

at det ikke går an å klippe den av, slik at han og moren gjennom hele livet er forbundet (Øyehaug, 2019a). Øyehaug utforsker videre forholdet mellom uvirkelighet og virkelighet i flere av sine essay, blant annet i essaysamlinga *Stol og ekstase* + (2019b). I essayet «Lengtar du ved ein bensinstasjon? – Om Catharina Gripenberg og det fantastiske» tar hun utgangspunkt i Gripenbergs poesi. Her beskriver hun det hun ser på som Gripenbergs styrke som poet:

[...] evna til å skape ei «eiga verd» som speglar den «eigentlege verda» og som får sagt noko heilt vesentleg om røynda, og som samstundes får skapt eit slags tillegg, noko nytt, ei verd som *er* slik at pilane på skilta gror ut av skilta, ei *poetisk* verd, som er like vesentleg som det vesentlege diktet seier om røynda [...]. (Øyehaug, 2019b, s. 113)

Øyehaug vektlegger litteraturens evne til å skape nye og alternative verdener som kan si oss noe om den virkeligheten vi er en del av. Det Øyehaug verdsetter hos Gripenberg er også beskrivende for hennes eget arbeid: litteratur som utforsker grensene for fiksjon og skaper en ny virkelighet. Dette gjør at *Vonde blommar* fungerer i forlengelsen av det som framstår som Øyehaug's litterære prosjekt.

Intertekstualitet står også sentralt i Øyehaug's forfatterskap. Her kan man se spor av Øyehaug's bakgrunn fra litteraturvitenskap, da hun skrev sin hovedoppgave om den franske lyrikeren Arthur Rimbaud (Lauritsen, 2023). Både Rimbaud og andre betydningsfulle forfattere, herunder Charles Baudelaire, nevnes gjennomgående i Øyehaug's tekster, og skaper forbindelser mellom Øyehaug's forfatterskap og allerede eksisterende verk. Ved å vise til andre forfattere og verk som allerede er utgitt, skaper Øyehaug en utvidet ramme for tekstene sine, og de plasseres i relasjon til andre forfatterskap og tekster.

Professor i nordisk litteratur, Sissel Furuseth, beskriver Øyehaug som en forfatter med overskridelsesvilje og litterært overskudd: «[...] alle hennes tekster bærer preg av et sterkt ønske om å overskride sjangergrenser. Hun skriver noveller med fotnoter, litteraturkritiske artikler med fiksjonskarakter, dikt med metapoetiske refleksjoner og kortprosa med dramatisk dialog» (Furuseth, 2006, s. 232). Viljen til å overskride og eksperimentere blir understreket av Øyehaug's refleksjoner omkring virkelighet og uvirkelighet, men også av de metafiksjonelle refleksjonene som er til stede i tekstene hennes.

Å analysere *Vonde blomar* med vekt på fantastikk, metafiksjon og intertekstualitet kan altså gi en dypere innsikt i Gunnhild Øyehaug's forfatterskap og hennes litterære prosjekt. *Vonde blomar* er ei novellesamling som på ulike måter utfordrer litteraturens grenser og våre forventninger til fiksjon. På bakgrunn av dette viser den til fiksjonens grenser som noe som ikke er fastsatt, men i stedet er i konstant forhandling og endring.

## 1.2 Problemstilling og struktur

Følgende problemstilling vil danne utgangspunkt for denne oppgaven: Hvordan bidrar fantastikk, metafiksjon og intertekstualitet til å utforske grensene for fiksjonen i *Vonde blomar*? For å utforske og svare på denne problemstillingen vil jeg lese utvalgte noveller i *Vonde blomar* i lys av teorier om fantastikk, intertekstualitet og metafiksjon. På den måten vil ulike perspektiver på fiksjonens grenser bli belyst. Hvert av de teoretiske perspektivene kunne isolert ha vært utgangspunkt for en analyse av novellesamlinga. Likevel vil jeg argumentere for at det å se disse i sammenheng, bedre vil kunne belyse kompleksiteten og helheten i *Vonde blomar* sin utforsking av fiksjonens grenser.

*Vonde blomar* er ei novellesamling bestående av tjuetru noveller. Det vil dermed ikke være hensiktsmessig eller mulig å studere alle novellene i denne oppgaven. Jeg har dermed vært nødt til å gjøre et utvalg av noveller, og avgrense analysens fokusområde. Novellene jeg har valgt kan på ulike måter fortelle oss noe om novellesamlinga som helhet. Hoveddelen i analysen vil ta for seg de tre novellene «Vonde blomar», «Omtrent slik» og «Protest». Til tross for at de i utgangspunktet er enkeltstående noveller i novellesamlinga, knyttes de gjennom felles tematikk og motiv, intertekstuelle referanser og metafiksjonelle kommentarer sammen. Samspillet mellom novellene reflekterer sammenhengen mellom analysens tre teoretiske utgangspunkt, og kan dermed belyse ulike sider av denne oppgavens problemstilling. For å utdype og få fram andre aspekter ved oppgavens teoretiske perspektiver vil også novellene «Fuglar» og «Ved skjulet» bli analysert. På den måten håper jeg å kunne få fram hvordan Øyehaug tar i bruk metafiksjon, intertekstualitet og fantastikk for å utforske og utvide grensene for fiksjonen i *Vonde blomar*.

Oppgaven vil først presentere de teoretiske perspektivene som danner grunnlag for analysen. På bakgrunn av dette vil jeg analysere fem av novellesamlingas noveller, med vekt på hva de kan si oss om fiksjonens grenser. Novellene får fram ulike aspekter ved oppgavens

problemstilling. Derfor vil ikke hver analysetekst belyse både fantastikk, metafiksjon og intertekstualitet. I stedet vil analysene vektlegge de mest sentrale sidene ved hver tekst og de teoretiske perspektivene som best kan belyse disse. Til slutt vil jeg på grunnlag av analysene drøfte hva *Vonde blomar* sin utforsking av grensene for fiksjonen kan si oss om forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

### 1.3 Resepsjon og tidligere forskning

*Vonde blomar* er ei relativt ny novellesamling, og det finnes dermed foreløpig lite litteraturvitenskapelig arbeid om den. Likevel er det skrevet noen masteroppgaver om Gunnhild Øyehaug og hennes forfatterskap, der én har tatt for seg *Vonde blomar*. Carl Tomas Nising skrev i 2023 ««Enden av ein tråd»: om oppløsning som form i Gunnhild Øyehaug's *Vonde blomar*». Nising's oppgave legger vekt på Øyehaug's bruk av ironi, dekonstruksjon og oppløsning i *Vonde blomar* sin meningsskapelse. I tillegg finnes det masteroppgaver som tar utgangspunkt i noen av de samme teoretiske perspektivene som jeg legger til grunn i min oppgave. De teoretiske perspektivene blir imidlertid brukt i møte med andre av Øyehaug's verk, og er heller ikke oppgavens hovedfokus. To masteroppgaver tematiserer Øyehaug's bruk av intertekstuelle referanser: ««Eg lèt som om eg taklar dette»: Eksperiment og identitet i Gunnhild Øyehaug's *Vente, blinke. Eit perfekt bilete av eit personleg indre*» av Ingrid Senje Rasmussen fra 2012, og Mari Bentdals oppgave fra 2020; ««i byrjinga var Ordet»: En tematisk undersøkelse av feillesninger i Gunnhild Øyehaug's roman *Presens Maskin*». Videre har også Øyehaug's fantastikk blitt tematisert i «Ironi som skapande tilstand – Lesingar av noveller frå *Draumeskrivar* (2016) av Gunnhild Øyehaug», skrevet av Sigrid Sandemose i 2020. Til tross for at disse masteroppgavene tar utgangspunkt i noen av de samme trekkene ved Øyehaug's forfatterskap som jeg gjør i denne oppgaven, har min oppgave et nytt perspektiv på dem<sup>1</sup>. Dermed overlapper ikke oppgavene i betydelig grad med min egen.

I tillegg til masteroppgavene, har også Sissel Furueth bidratt i det litteraturvitenskapelige arbeidet knyttet til Gunnhild Øyehaug. I artikkelen «Postteoretisk lek. Om Gunnhild Øyehaug's poetikk» (2006) diskuterer Furueth Øyehaug's forfatterskap med utgangspunkt i

---

<sup>1</sup> I tillegg til de nevnte masteroppgavene er det også skrevet to andre masteroppgaver om Øyehaug's arbeid: «Dei nynorske blikka: Ei undersøking av tre posisjonar i den nynorske metadiskusjonen: Det nynorske blikket, Kraftsentrum, Siss og Unn» av Inger Størseth Haarr (2010), og «Om mat i litteraturen – En studie av to norske romaner: Gunnhild Øyehaug's *Undis Brekke* (2014) og Jan Kjærstads *Homo Falsus* (1984)» av Madelaine Joys (2017).

novellesamlinga *Knutar* (2004). Videre drøfter hun Øyehaug's arbeid som redaktør i litteraturtidsskriftet *Kraftsentrum* i artikkelen «The literary magazine and the making of a writer: Gunnhild Øyehaug in the space of possibles» (2016). Selv om det er begrenset litteraturvitenskapelig arbeid knyttet til Øyehaug's forfatterskap, har *Vonde blomar* mottatt gode kritikker både nasjonalt og internasjonalt. Aftenpostens anmelder, Mari Grydeland, skriver i sin anmeldelse av *Vonde blomar* blant annet at Øyehaug «[...] bekrefter sin status som en av våre mest innovative, morsomme og uærbødige forfattere med den nye novellesamlingen» (Grydeland, 2020). Novellesamlinga var også nominert til Bibliotekets litteraturpris 2023 (Kolon forlag, u.å.).



## 2 Teori

### 2.1 Fantastikk

Den moderne fantastiske litteraturen begynte å vokse fram på slutten av 1700-tallet (Omdal, 2010, s. 27). Fantastisk litteratur som et sjangermessig eller analytisk begrep er likevel et enda nyere fenomen. Blant de tidligste forekomstene av bruk av begrepet finner vi Charles Nodiers «Du fantastique en littérature» fra 1830 (Omdal, 2010, s. 9). Siden den gang har flere bidratt i teoretiseringen av den fantastiske litteraturen. Sentralt i forståelsen av fantastikk står tanken om det fantastiske som en motpol til realisme (Omdal, 2010, s. 11).

#### 2.1.1 Rosemary Jackson

I moderne tid er Rosemary Jackson en av de mest sentrale teoretikerne innen fantastisk litteratur, med verket *Fantasy. The Literature of Subversion* fra 1981. I dette arbeidet tar hun utgangspunkt i, og videreutvikler Tzvetan Todorovs forståelse av fantastisk litteratur, som han presenterte i det teoretisk definerende verket *Introduction à la littérature fantastique* fra 1970. Todorov vektlegger i sin forståelse av fantastikk forholdet mellom det realistiske og det imaginære. Leserens møte med fantastiske element vil ifølge Todorov preges av usikkerhet og nøling, da det vil være i strid med en realistisk virkelighetsoppfatning: «The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event» (Todorov, 1989, s. 25). Denne nølingen og usikkerheten vektlegges også i Jacksons forståelse av fantastikk. Selv om Jackson tar utgangspunkt i Todorovs arbeid, kritiserer hun også noen aspekter ved definisjonen hans. Sentralt i kritikken står Todorovs manglende fokus på ideologi, psykoanalyse og det ubevisste i møte med det fantastiske (Jackson, 1991, s. 61). Selv om dette er viktige aspekter ved Jacksons forståelse av fantastikk, vil de ikke tas opp i videre redegjørelse og analyse. I stedet vil fokuset ligge på Jacksons forståelse av fantastikk som en modus, som står i motsetning til Todorovs syn på det fantastiske som en egen sjanger. Dette vil bedre kunne belyse og gi et rammeverk for å forstå de fantastiske elementene som kommer til uttrykk i *Vonde blomar*.

Rosemary Jackson beskriver det fantastiske som en modus, altså en litterær diskurs som ikke er sjangeravhengig (Omdal, 2010, s. 21). Her defineres det fantastiske ut fra sin posisjon i forhold til det realistiske. Slik står det fantastiske i motsetning til virkeligheten, der en realistisk verden presenterer «[...] an «object» world «objectively» [...]» (Jackson, 1991, s.

20). I stedet går det fantastiske utover det realistiske, til det urealistiske, som representerer åpenbare umuligheter (Jackson, 1991, s. 20). Det fantastiske tar utgangspunkt i det realistiske, men bryter ut av denne modusen, og blir i stedet en motsats til det realistiske: «[...] the fantastic is a spectral presence, suspended between being and nothingness. It takes the real and breaks it» (Jackson, 1991, s. 20). Slik bryter den fantastiske modusen opp det realistiske, og det skjer en «[...] re-creating of the real» (Jackson, 1991, s. 20). Den fantastiske modusens brudd med det realistiske innebærer ikke at det realistiske blir borte, men at det foregår en endring i forholdet mellom virkelighet og fantasi. Det fantastiske slipper ikke unna den realistiske verden, men eksisterer ifølge Jackson i et parasittisk eller symbiotisk forhold til det virkelige (Jackson, 1991, s. 20). Den fantastiske modusen kjennetegnes av sitt forhold til det realistiske, og skaper dermed et motsetningsforhold mellom det realistiske og fantastiske.

Jackson viser til at fantastikken er basert på oksymoron, der ulike motsetninger holdes sammen til tross for at de ikke kan møtes og bli ett. Det ekte og uekte, det umulig og mulige fungerer sammen, til tross for at de i utgangspunktet er motsetninger og gjensidig utelukkende. Dette forholdet kommer til uttrykk i det Joanna Russ omtaler som «negative subjunctivity»: «[...] fantasy is fantasy because it contravenes the real and violates it. The actual world is constantly present in fantasy, by negation ... fantasy is what *could not have happened* [...]» (Russ, 1973, s. 51, sitert i Jackson, 1991, s. 22). Som følge av at det realistiske representerer det som er mulig i en reell verden, blir det også tydelig hva som bryter med disse forestillingene. Slik kommer de fantastiske elementene til uttrykk ved at de representerer det som ikke kan skje i virkeligheten. Fantastiske og realistiske element står på den måten i et motsetningsforhold til hverandre, samtidig som at de er avhengige av hverandre for å komme til uttrykk.

Den fantastiske modusen tar, ifølge Jackson, opp i seg og består av element fra to mer tradisjonelle moduser; «the marvellous» og «the mimetic». «The marvellous» er en modus som ofte kommer til uttrykk i eventyr, med element av magi, romantikk og det overnaturlige (Jackson, 1991, s. 33). «The mimetic» får i motsetning fram et narrativ som forsøker å imitere en ytre virkelighet, der den fiksjonelle verden framstår som en ren imitasjon av den virkelige verden utenfor fiksjonen (Jackson, 1991, s. 33-34). De to modusene står dermed som motsetninger, med ulikt forhold mellom fiksjon og virkelighet. I fantastiske narrativ foregår det en blanding av element fra «the mimetic» og «the marvellous»:

They assert that what they are telling is real – relying upon all the conventions of realistic fiction to do so – and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what – within those terms – is manifestly unreal. They pull the reader from the apparent familiarity and security of the known and everyday world into something more strange, into a world whose improbabilities are closer to the realm normally associated with the marvellous. (Jackson, 1991, s. 34)

Slik Jackson ser det, legger den fantastiske modusen i utgangspunktet til grunn at handlingen i en fortelling finner sted i en realistisk verden, som leseren kan kjenne igjen, og som ligner «the mimetic». Deretter skjer det et brudd med den realistiske verdenen og de forventningene som knyttes til den, ved at element som ikke er mulige i en realistisk verden blir introdusert, og trekk fra «the marvellous» kommer til uttrykk. Leseren av teksten blir på den måten transportert fra en kjent og realistisk verden, til en verden som bryter med reglene for hva som er mulig i den virkelige verden. Slik oppstår den fantastiske modusen i krysningspunktet mellom «the mimetic» og «the marvellous».

Som følge av at det fantastiske tar opp i seg element både fra en realistisk og en urealistisk verden, foregår det kontinuerlig en dialog eller forhandling om hva som er virkelig i fiksjonsuniverset: «[...] the fantastic is a mode of writing which *enters a dialogue with the «real» and incorporates that dialogue as part of its essential structure*» (Jackson, 1991, s. 36). Slik blir spørsmålet om hva som er virkelig eller ikke en del av selve teksten. Dermed vil det ikke alltid være nødvendig eller mulig å avgjøre hva som er virkelig. I stedet er det usikkerheten knyttet til virkeligheten, og forhandlingen av tekstens realisme som kjennetegner den fantastiske modusen. Dette blir av Jackson beskrevet som fantastikkens sentrale tematiske problemstilling (Jackson, 1991, s. 48). Her blir kategoriseringen av virkelighet og uvirkelighet, realistisk og urealistisk, problematisert nettopp ved at det ikke finnes noe klart skille mellom dem. Det som til vanlig blir sett på som urealistisk, blir en del av den fantastiske modusens historieverden, og åpner for refleksjon knyttet til om det kan være realistisk. Til tross for at det dukker opp element som bryter med vår forståelse av hva som er realistisk, gjør den fantastiske modusens narrativ at det skapes usikkerhet og nøling rundt hvor grensene mellom det realistiske og urealistiske går. Slik utvider den fantastiske modusen rammene for en realistisk historieverden.

### 2.1.2 Åsfrid Svensen

I norsk sammenheng har professor emerita i nordisk litteratur, Åsfrid Svensen, stått sentralt i forståelsen av fantastisk litteratur. Av de som har skrevet om fantastikk i Norge, ligger hennes

forståelse tettest opp mot de fenomenene som kan gjenkjennes i Øyehaug's litteratur. I boka *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur* (1991) undersøker hun forholdet mellom normalitet og fantastikk, med vekt på virkelighetsoppfatninger som kommer til uttrykk i litteraturen. Svensen opererer med en relativt vid definisjon av fantastisk litteratur: «*Med fantastisk litteratur mener jeg litteratur der vesentlige innslag er sterkt i strid med vanlige normer for ytre sannsynlighet*» (Svensen, 1991, s. 16). Hun påpeker videre at dette ikke betyr at all ikke-realistisk litteratur er fantastisk, men at det fantastiske viser til et brudd med det som regnes som sannsynlig eller mulig i verdenen utenfor litteraturen. Det fantastiske vil dermed ofte være uforenelig med det som ellers oppfattes som virkelig (Svensen, 1991, s. 16). I likhet med Jackson betrakter ikke Svensen fantastikk som en bestemt sjanger, men noe som beveger seg på tvers av ulike sjangre. Det som kjennetegner og binder sammen fantastiske tekster, vil dermed være kontrasten mellom det virkelige og uvirkelige (Svensen, 1991, s. 16).

Svensen vektlegger virkelighetens rolle i fantastikken: «Det fantastiske i litteraturen springer alltid ut av virkeligheten. En forfatter kan ikke skape av ingenting; stoff, ideer og formende impulser må hentes fra den virkelighet forfatteren opplever i seg og om seg [...]» (Svensen, 1991, s. 186). På den måten vil virkeligheten være utgangspunkt for den fantastiske litteraturen. Sentralt i Svensens forståelse av virkelighet er likevel at man ikke kan snakke om en felles virkelighet, men at det i forskjellige kulturer og samfunn finnes ulike virkelighetsoppfatninger. Dermed er ikke virkeligheten et bestemt konsept, men noe som oppleves og tolkes ulikt fra menneske til menneske (Svensen, 1991, s. 187). Dette fører til at det blir vanskelig å betegne en generell normalvirkelighet som gjelder for alle. Litteraturens framstilling av virkeligheten blir dermed en framstilling av et bestemt virkelighetsbilde. Svensen begrunner dette med at fiksjon alltid i en eller annen forstand vil være en virkelighetsbeskrivelse (Svensen, 1991, s. 12). Normalvirkeligheten som kommer til uttrykk i fiksjonen vil på bakgrunn av dette være et vrengebilde av utenomlitterær virkelighet (Svensen, 1991, s. 14).

Det som kjennetegner fantastikk, er likevel bruddet med normalvirkeligheten. Utgangspunktet for handlingen i fantastiske tekster, og det som driver dem framover, er «[...] møtet og brytningen mellom en normalvirkelighet og fenomener som er umulige og uvirkelige ut fra normalitetens lover» (Svensen, 1991, s. 297). Svensen beskriver de fantastiske kreftene som noe forbudt, utstøtt og forvrent, som i kraft av å skille seg fra normalvirkeligheten får fram

noe ignorert eller mangelfullt ved den (Svensen, 1991, s. 14). Det skapes altså en kontrast mellom normalvirkeligheten og de fantastiske kaoskreftene som ikke er forenelig. Slik vrenger fantastikken om på normalvirkeligheten og får den til å virke snever og vilkårlig. Som en konsekvens av dette fungerer fantastikken, ifølge Svensen, både oppløsende og nedbrytende, da den får fram normalvirkelighetens svakheter og upålitelighet. Det fantastiske blir dermed ikke bare noe som står i motsetning til normalvirkeligheten; det blir også en provokasjon mot den gjeldende virkeligheten og vekker forestillinger om en alternativ verden (Svensen, 1991, s. 12-13).

Forholdet mellom det realistiske og urealistiske, virkelighet og fantastikk, står sentralt i både Jacksons og Svensens forståelse av det fantastiske. Begge ser fantastikk som en motsetning til normalvirkeligheten, og vektlegger fantastikkens brudd med det realistiske. På den måten utfordrer fantastikken normalvirkeligheten og utvider rammene for hva som kan regnes som realistisk. Forholdet mellom det realistiske og urealistiske er likevel ikke gitt, men er i konstant forhandling og endring, og dermed gjenstand for analyse. Disse perspektivene vil være sentrale i analysen av *Vonde blomar*. Her vil det bli lagt vekt på de fantastiske elementenes funksjon og hvordan de virker inn på virkeligheten som kommer til uttrykk i fiksjonen. Å studere de fantastiske elementenes brudd med det realistiske og normalvirkeligheten i novellesamlinga, kan også si oss noe om forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Disse perspektivene blir utdypet og kommer klarere til uttrykk ved å undersøke hvordan metafiksjon og intertekstualitet fungerer i litteraturen.

## 2.2 Metafiksjon

Studiet av metafiksjon er, i likhet med fantastikk, relativt nytt. Begrepet ble for første gang brukt av den amerikanske tekstkommentatoren og forfatteren William H. Gass i 1970 da han valgte å bytte ut det på det tidspunktet velbrukte begrepet antiroman med metafiksjon (Skei, 1995, s. 13). Likevel er ikke interessen for fenomenet metafiksjon ny, og spørsmål om hvordan mennesker reflekterer, konstruerer og medierer sin virkelighet er noe som strekker seg lenger tilbake i tid (Waugh, 1988, s. 2). Selv om man kan argumentere for at det å være opptatt av litteraturens språk og fremstillingsform er en del av romansjangeren, og dermed noe som er uavhengig av litterære strømninger, blir metafiksjonen av mange forbundet med postmodernismens litterære uttrykk (Skei, 1995, s. 13). En av de første som studerte metafiksjon som fenomen på en inngående måte, var den britiske litteraturviteren og

professoren i engelsk litteratur, Patricia Waugh. I boka *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* fra 1984 undersøker og beskriver hun hva metafiksjon er, og hvordan metafiksjon virker i litteraturen. Metafiksjon som teoretisk utgangspunkt kan rette oppmerksomhet mot hvordan litteraturen belyser sammenhengen mellom fiksjon og virkelighet, og si oss noe om skriveprosessen og tekstens egen selvbevissthet. Dette er også noe Waugh vektlegger i sin definisjon av metafiksjon:

*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the fictional text. (Waugh, 1988, s. 2)

Waugh peker på at metafiksjonell litteratur både er selvbevisst og selvrefleksiv. Slik retter den oppmerksomhet mot at det å skrive litteratur er en måte å utforske litteraturen i seg selv på, og fokuserer på fiksjonsskapelsen. Selve skriveprosessen er her det mest grunnleggende aspektet av en tekst, og vil dermed også være noe som blir problematisert (Waugh, 1988, s. 22). Ved at metafiksjonell litteratur retter oppmerksomhet mot egen skapelse, kommer det Waugh beskriver som en grunnleggende motsetning til uttrykk: konstruksjonen av en fiksjonell illusjon og avdekkingen av den samme illusjonen. Denne motsetningen får fram kjernen i metafiksjonen: «In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction» (Waugh, 1988, s. 6). Metafiksjonell litteratur er altså bevisst på seg selv som fiksjon, og stiller også spørsmål ved, og tematiserer egen tilblivelse og konstruksjon. Waugh knytter den økende bevisstheten rundt litteraturens skapelse som kommer til uttrykk i metafiksjonell litteratur, til en økt sosial og kulturell selvbevissthet (Waugh, 1988, s. 3).

Som følge av at metafiksjonen retter fokus mot egen tilblivelse, viser den også tilbake på konteksten og virkeligheten den ble skapt ut ifra. Å studere hvordan en fiksjonell virkelighet blir konstruert i litteraturen og av språket som utgjør den, forteller oss noe om verdenen utenfor fiksjonen. Dette kan, ifølge Waugh, si oss noe om forholdet mellom fiksjon og virkelighet: «If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of «reality» itself (Waugh, 1988, s. 3). På den måten blir en teksts representasjon av en fiksjonell verden bare en representasjon av den virkelige verdenens diskurser (Waugh, 1989, s. 3). Selv om det i metafiksjonen foregår en kritisk studie

av konseptet virkelighet, er det ikke en ødeleggelse, men en problematisering av det (Waugh, 1989, s. 40). Metafiksjonen vektlegger altså at fiksjon og virkelighet er knyttet sammen, og retter fokus mot de strukturene som ligger til grunn for vår forståelse av disse konseptene.

Forholdet mellom fiksjon og virkelighet i metafiksjonen kan studeres ved å se på de rammene vi oppfatter virkeligheten, og dermed også fiksjonen, gjennom. Waugh definerer rammer med utgangspunkt i *Oxford English Dictionary* som «[...] construction, constitution, build; established order, plan, system ... underlying support or essential substructure of anything [...]» (Oxford English Dictionary, sitert i Waugh, 1988, s. 28). Alt, både den virkelige verden og fiksjonen, blir organisert og oppfattet gjennom disse rammene, og det er dermed ikke mulig å se bort fra dem. I metafiksjonen settes rammene og deres betydning for konstruksjonen av virkeligheten og fiksjonen i fokus. Her stilles det spørsmål ved hva en ramme er, og hva slags ramme som skiller fiksjon fra virkelighet (Waugh, 1988, s. 28). Både virkelighet og fiksjon konstrueres gjennom rammer, og metafiksjonen får fram problemet med å vite hvor en ramme slutter og en annen ramme begynner. Dermed finnes det heller ikke noe klart skille mellom fiksjon og virkelighet (Waugh, 1988, s. 29). En rammeanalyse kan belyse hvordan disse rammene fungerer i fiksjonen.

En rammeanalyse gjør det mulig å undersøke hvordan erfaringer organiseres. Slik blir det tydelig at erfaringer fra virkeligheten og fiksjonen er mediert og prosessert gjennom ulike rammer, og at ingenting er flytende og tilfeldig. Selv om rammer er grunnleggende til stede i alle former for fiksjon, blir de tydeliggjort og avdekket i metafiksjonen (Waugh, 1988, s. 30). Her studerer man hvordan rammene i litteraturen, altså de litterære konvensjonene, bryter sammen: «The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive method of metafiction» (Waugh, 1988, s. 31). Metafiksjonen skaper en fiksjonell illusjon ved hjelp av rammer, og avdekker samtidig denne illusjonen for leseren ved å bryte de gjeldende rammene og konvensjonene i virkeligheten og litteraturen. Dekonstruksjonen av rammene gjør det tydelig at litteraturen er fiksjon og noe som skiller seg fra virkeligheten. Dermed fører metafiksjonen med seg en selvbevissthet og -refleksjon rundt litteraturen som fiksjon.

Metafiksjonell litteratur retter gjennom selvbevissthet og selvrefleksivitet oppmerksomhet mot sin egen rolle som fiksjon. Ved å tematisere egen tilblivelse og konstruksjon, blir leseren

gjort bevisst på rammene som finnes i fiksjonen og i virkeligheten. Disse rammene blir også tydelige når man ser på forbindelsen som finnes mellom ulike tekster. En teksts referanse til andre tekster får fram hvordan et verk eller en tekst ikke er en isolert enhet, men noe som eksisterer i relasjon til andre verk. Slik utvides grensene for den enkelte teksten. Dermed kan også et perspektiv på litteraturens intertekstualitet utfordre og åpne for utforsking av fiksjonens grenser.

## 2.3 Intertekstualitet

### 2.3.1 Bakhtin og Kristeva

Begrepet intertekstualitet har blitt brukt av forskjellige teoretikere, og det finnes dermed flere definisjoner og forståelser av det. Begrepet ble først utviklet og tatt i bruk av Julia Kristeva, med utgangspunkt i Mikhail M. Bakhtins intersubjektivitetsbegrep. Den russiske litteraturteoretikeren Bakhtin så dialogen som det bærende prinsippet mellom ulike dynamiske stemmer og diskurser i teksters lag. Denne dialogismen innebærer at det alltid vil være ulike stemmer til stede i en ytring (Aamotsbakken & Knudsen, 2011, s. 69). Videre vektlegger Bakhtin viktigheten av å studere hvordan språket brukes i en sosial og historisk kontekst. Alle ytringer er dialogiske og dermed noe som deles med andre. Som en konsekvens av dette, vil ytringen både være i dialog med noe som har blitt sagt eller skrevet tidligere, og med noen som i framtida vil ta imot ytringen (Allen, 2000, s. 19). Bakhtin bruker Dostojevskijs poetikk som grunnlag for å beskrive at subjekter alltid vil være i dialog med hverandre: «Å være vil si å ha dialogisk samkvem. Når dialogen slutter, slutter alt [...]. To stemmer er et minimum for livet og væren» (Bakhtin, 2003, s. 197). Den konstante dialogen mellom mennesker i tekster utgjør kjernen i Bakhtins intersubjektivitetsbegrep, og får fram dialogens rolle i forholdet mellom mennesker.

Julia Kristeva gjør en strukturalistisk lesning av Bakhtin, som leder henne fra dialogisme og intersubjektivitet til intertekstualitet. Kristeva er en bulgarsk-fransk psykoanalytiker, feminist og filosof, som har hatt stor innflytelse på nyere litteratur- og språkteori. I teksten «Word, Dialogue and Novel» (1980) viser hun at det finnes ulike dimensjoner i tekstlig rom: «These three dimensions or coordinates of dialogue are writing subject, addressee, and exterior texts» (Kristeva, 1980, s. 66). Disse dimensjonen kommer til uttrykk gjennom en horisontal og vertikal akse. Den vertikale aksene får fram forholdet mellom subjekt og adressat, og den horisontale aksene får fram forholdet mellom tekst og kontekst. Når disse aksene møtes, blir



det tydelig at hver tekst er et krysningspunkt av tekst, der minst en annen tekst kan bli lest (Kristeva, 1980, s. 66). Med utgangspunkt i møtet mellom tekstens akser utvikler Kristeva intertekstualitetsbegrepet:

In Bakhtin's work, these two axes, which he calls *dialogue* and *ambivalence*, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigor is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read at least *double*. (Kristeva, 1980, s. 66)

Kristeva viser at tekster er forbundet og er i stand til å interagere med hverandre. På samme måte som Bakhtin, vektlegger hun dialogens rolle, men utvider forståelsen fra å gjelde subjekter i dialog over til tekstverdener (Aamotsbakken & Knudsen, 2011, s. 72). På bakgrunn av dette argumenterer hun for at tekster går i dialog med tidligere skrevne tekster, og tar opp i seg element herfra. Alle tekster vil, ifølge Kristeva, dermed være transformasjoner av andre tekster. Slik skapes det et nettverk av forbindelser mellom tekster skrevet til ulike tider. Alle tekster og teksttyper vil, fra Kristevas perspektiv, være skapt ut fra allerede eksisterende diskurser. (Friis, 2013, s. 144). Kristevas forståelse av intertekstualitet er i stor grad tekstfilosofisk: «Det intertekstuelle er først og fremst et træk ved begrepet «en tekst»» (Friis, 2013, s. 145). Kristevas utvikling av intertekstualitetsbegrepet, og forståelsen av tekster som noe som står i forbindelse med, og er i dialog med hverandre, har lagt grunnlaget for Genettes transtekstualitetsbegrep.

### 2.3.2 Genette

Den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette har også sitt teoretiske utgangspunkt i Bakhtins intersubjektivitet, og interesserer seg på samme måte som Kristeva for teksters forbindelser til andre tekster. Der Kristeva har en tekstfilosofisk tilnærming til intertekstualitet, har Genette i større grad en tekstteoretisk tilnærming, og ligger nærere teksten i seg selv. Slik kan denne tilnærmingen være bedre egnet til bruk i tekstanalyse. I boka *Palimpsests. Literature in the Second Degree* fra 1982 undersøker han teksters forhold til andre tekster. Her bruker han det overordnede begrepet transtekstualitet om tekstlig transcendens av tekster, og definerer begrepet som: «[...] all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts» (Genette, 1997, s. 1).

Transtekstualitetsbegrepet viser altså til sammenhengen mellom ulike tekster. Genette beskriver fem typer transtekstualitet, som på ulike måter får fram transtekstuelle relasjoner

mellom tekster<sup>2</sup>. I videre redegjørelse og analyse vil Genettes første underkategori av transtekstuelle relasjoner, intertekstualitet, være i fokus.

I sin definisjon av intertekstualitet viser Genette til Kristevas forståelse av begrepet, men legger til grunn en definisjon som er snevrere og mer begrenset enn Kristevas: «[...] a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another» (Genette, 1997, s. 1-2).

Kristeva ser intertekstualitet i større grad som et abstrakt fenomen som viser til den iboende forbindelsen som finnes mellom alle tekster, i kraft av en kontinuerlig påvirkning på hverandre. Denne tilnærmingen har dermed et mer overordnet perspektiv på teksters tilknytning til hverandre. Genette legger i sin forståelse av intertekstualitet større vekt på en teksts konkrete tilstedeværelse i en annen tekst. Slik vil hans intertekstualitetsbegrep ligge tettere opp mot spesifikke tekster, og hvordan disse eksisterer i relasjon til hverandre. Intertekstualitet kan ifølge Genette komme til uttrykk i ulike former, som på forskjellige måter får fram forbindelsen mellom tekstene. De intertekstuelle forbindelsene kan forekomme gjennom sitering, plagiat og allusjon (Genette, 1997, s. 2). Kjernen i Genettes intertekstualitetsbegrep dreier seg altså om forbindelsen mellom tekster som skapes ved en teksts manifeste tilstedeværelse i en annen.

Genettes intertekstualitetsbegrep kan si oss noe om hvordan det skapes forbindelser mellom tekster. Slik kan en teksts ramme utvides, da den gjennom intertekstuelle referanser også kan inkludere andre tekster og verk. Intertekstualitet viser ikke bare hvordan en tekst er til stede i en annen, men også at forbindelser mellom tekster skaper en utvidet ramme for tekstene. Selv om metafiksjon og intertekstualitet opererer med ulike tilnærminger og har forskjellige fokus, finnes det også likhetstrekk mellom dem. Både intertekstualitet og metafiksjon belyser teksters relasjon til andre tekster og til seg selv som tekst. Begge tilnærmingene retter fokus mot tekstens rammer, og dermed også mot forholdet mellom fiksjon og virkelighet som kommer til uttrykk i en tekst. En analyse med vekt på intertekstualitet og metafiksjon kan få fram ulike perspektiver på hvordan en tekst kan utfordre grensene som finnes i skjønnlitterære tekster. Begrepene egner seg dermed godt til å utforske grensene for fiksjonen i *Vonde blomar*.

---

<sup>2</sup> I tillegg til intertekstualitet, viser Genette til fire underkategorier av transtekstualitet: Paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekstualitet og arkitekstualitet. Disse blir beskrevet på side 3-9 i *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (1997).

## 3 Analyse

### 3.1 Vonde blomar

I novella med samme tittel som novellesamlinga, «Vonde blomar», møter vi en jeg-forteller som beskriver sine opplevelser med den innpåslitne passasjeren, Vendel, i jobben som bussjåfør. Hun forstyrrer sjåføren med historier om onde blomster. Etter hvert blir det klart at sjåføren har funnet på historien om Vendel. I stedet er han en taxisjåfør som selv ender opp med å plukke onde blomster. Blomstene gjør at han brekker to små bein under foten, som må opereres. Som følge av problemene forårsaket av blomstene, blir han avhengig av gode joggesko, og blir dermed full av angst for om disse joggeskoene går ut av produksjon. Underveis i novella gjør jeg-fortelleren seg ulike refleksjoner knyttet til de onde blomstene, og deres relasjon til andre onde blomster i litteraturen. Slik spiller også Charles Baudelaires diktsamling *Det vondes blomar* (1857) en viktig rolle i novella.

#### 3.1.1 Blomstenes fantastikk

Som det framkommer av tittelen, står de onde blomstene sentralt i novella, og deres betydning blir klar allerede fra første setning: ««Ingen trudde at desse blomane kunne gjere nokon vondt, men det kunne dei!» sa Vendel, høgt og tydeleg» (Øyehaug, 2020, s. 25). Videre beskrives det at blomstene har kvaliteter ved seg som skiller dem fra andre blomster:

«For eksempel», sa Vendel, «kunne dei som hadde plukka blomane, falle på veg opp trappa med blomane i handa som om nokon hadde dytta dei, eller dei kunne brenne seg på varmtvannet i springen, dei kunne svi grauten, fornærme naboen på det grøvste, tape stort på børsen, skli i dusjen, eller i verste fall kunne dei bli påkøyrde og drepne ein varm og vakker sommardag». (Øyehaug, 2020, s. 25)

Selv om det i virkeligheten finnes blomster som er giftige, og dermed farlige for mennesker, går konsekvensene av å plukke de onde blomstene forbi det som oppfattes som sannsynlig i normalvirkeligheten. Det er likevel ikke konsekvensene i seg selv som gjør dem spesielle; det å svi grøten eller tape på børsen er en naturlig del av menneskers normalvirkelighet. Isolert sett framstår heller ikke blomstene innledningsvis som uvanlige. I stedet er det forbindelsen mellom konsekvensene og de onde blomstene som gjør at man oppfatter at blomstene ikke lenger er i tråd med det som regnes som sannsynlig. Blomstene påvirker altså forhold som i utgangspunktet ikke har noen relasjon til blomster, og går forbi det årsak-virkning-forholdet som framstår som mulig i en realistisk verden. Leseren blir likevel ikke gitt noen forklaring på

hvordan dette er mulig. Blomstenes brudd med det realistiske blir videre forsterket av at de blir framstilt som aktive og med en egen vilje: ««Desse blomane», las Vendel, «var rett og slett utspekulerte og vonde [...]»» (Øyehaug, 2020, s. 25). Ifølge Svensen er det dette møtet mellom normalvirkeligheten og fenomener som ut fra normalitetens lover er umulige og uvirkelige, som setter i gang og driver handlingen framover i fantastiske fortellinger (Svensen, 1991, s. 297). Som følge av at de onde blomstene som fantastisk element blir introdusert fra starten av novella, må leseren allerede fra begynnelsen forholde seg til dem og deres eksistens som motsetning til den realistiske verdenen som omgir dem.

Til tross for at de onde blomstene har egenskaper som gjør at de skiller seg ut fra normalvirkeligheten, eksisterer det fantastiske og realistiske side om side:

Det som skjedde for min del, etter at eg hadde plukka ein bukett av det som viste seg å vere vonde blommar, var at eg knekte to små bein under foten [...]. Det var då eg på operasjonsbordet byrja å tenke på den blomdebuketten eg hadde plukka den dagen eg kjende smertene under foten, at eg innsåg at eg hadde vore så uheldig å plukke vonde blommar. Dei stod i grøftekanten, liksom innstukne mellom vanlege grøftekantblomar, raudkløver, jonsokblom, lilla storkenebb og smørblom. Og dei lyste i uvanlege fargar, neonkvitt, turkis, sjökkrosa og neongult. (Øyehaug, 2020, s. 29-30)

Grøftekantblomstenes navngiving bidrar til å styrke deres troverdighet som realistiske. Dette gjør motsetningen til de uvanlige og uspesifiserte onde blomstene større. De onde blomstene har et svært uvanlig utseende, med farger som understreker det særegne ved dem. Dermed skapes det en klar motsetning mellom de realistiske og urealistiske blomstene på grunnlag av utseende. Denne kontrasten blir videre forsterket av det som blir beskrevet som konsekvensen av å plukke dem: å brette to små bein under foten. Blomstene i grøftekanten representerer på den måten forholdet mellom det realistiske og fantastiske i fiksjonen. Møtet mellom de i utgangspunktet motstridende måtene å forstå verden på, gjør at både det realistiske og det fantastiske tilpasser seg hverandre, slik at det blir mulig for dem å eksistere parallelt. Slik symboliserer de ulike blomstene også hvordan det fantastiske og realistiske sammen utgjør novellas historieverden som helhet.

Til tross for at blomstene fra start blir presentert som en selvfølgelig del av novellas historieverden, stilles det etter hvert spørsmål ved de onde blomstenes status og eksistens. Dette skjer ved at jeg-fortelleren griper inn og forklarer at det han har fortalt ikke er sant: «Eg er ikkje bussjåfør, ikkje har eg vore taxisjåfør før eg blei bussjåfør, og eg er jo ikkje lei av Vendel, som ikkje finst. Alt dette er med andre ord oppdikta» (Øyehaug, 2020, s. 27). Det som

til nå har blitt fortalt brytes ned, og de onde blomstene som fantastiske element blir dermed også brutt ned. Historien om Vendel og de onde blomstene blir sidestilt som like usanne, og leseren opplever ikke lenger blomstene som noe som bryter med det realistiske i novella. Novellas virkelighet, som tidligere framsto som en symbiose av fantastikk og det realistiske, står nå igjen som rent realistisk. Slik blir det klart at de onde blomstenes funksjon knyttes til novellas modus. Etter at de onde blomstenes status som fantastisk element har blitt brutt ned, skjer det imidlertid et nytt skifte som igjen framstiller blomstene som noe som står i kontrast til den ellers realistiske historieverdenen: «Men sjølv om Vendel og min identitet som fāmælt og drittlei bussjåfør er oppdikta, er ikkje blomane oppdikta. Dei er faktisk direkte sanne [...]. Eg står ved alt eg har sagt om desse blomane, bortsett frå, altså, at det var ei «Vendel» som hadde skrive dei» (Øyehaug, 2020, s. 29). Vendel, som i begynnelsen av novella framsto som det realistiske og virkelige, blir her betegnet som uvirkelig. I stedet står de onde blomstene igjen som virkelige i den realistiske historieverdenen som nå blir beskrevet. Dette skiftet gjør at kontrasten mellom det virkelige og uvirkelige utfordres og snus om på.

Den upålitelige fortellerens skiftende forklaring på hva som er sant og ikke, skaper en usikkerhet hos leseren. Innledningsvis forstås Vendel som virkelig, mens de onde blomstene i motsetning framstår som et uvirkelig element. Da fortelleren viser til Vendel som fantasi, og samtidig insisterer på at de onde blomstene er virkelige, oppstår det nøling rundt hvordan de onde blomstene skal forstås. Usikkerheten leseren opplever knyttet til de onde blomstenes status som virkelige eller uvirkelige er et sentralt trekk ved fantastisk litteratur. For å beskrive usikkerheten som oppstår i fantastikken, viser Jackson til en lesning av Pushkins *The Queen of Spades* (1834) gjort av Dostojevskij: «You believe that Herman really had a vision ... however, at the end of the story, i.e. when you have read it through, *you cannot make up your mind*» (Linnér, s. 179, sitert i Jackson, 1991, s. 27). Dostojevskij vektlegger at de fantastiske elementene ligger så tett opp til virkeligheten at det blir mulig å tro at de kan være virkelige. Som følge av dette oppstår det usikkerhet hos leseren (Jackson, 1991, s. 27). Det sentrale ved de onde blomstene som fantastisk element er dermed nølingen leseren opplever i møte med dem. Ved at deres virkelighetsstatus i løpet av novella blir endret, slik at leseren hele tiden må ta stilling til hvor realistiske de er, skjer det også en kontinuerlig forhandling knyttet til om de er virkelige eller ikke. Det å plukke blomster som fører til at to små bein under foten brekker, virker usannsynlig. Det er likevel ikke lenger fra det som kan oppfattes som mulig, enn at det kan vekke en usikkerhet hos leseren knyttet til de onde blomstenes status som realistiske. Slik

vekker nølingen også en refleksjon hos leseren rundt hva det faktisk ville innebære hvis de onde blomstenes eksistens var mulig.

Et sentralt trekk ved fantastikken er ifølge Svensen at den utfordrer og sprenger våre vanlige forståelsesmønstre (Svensen, 1991, s. 11). Slik åpner den for en utvidelse av grensene for hva vi kan forvente i en fiksjonell historieverden. De onde blomstenes inntreden i den realistiske verdenen fører med seg en forskyvning i synet på hva som oppfattes som virkelig og uvirkelig. Blomstene kan representere hvordan de fantastiske kreftene trer inn i den realistiske verden og snur om på vår forståelse av virkeligheten. Fantastikkens tilstedeværelse gjennom de onde blomstene, kan også reflektere en problematisering av grensene mellom fiksjon og virkelighet. Åpner man for at de onde blomstene kan være realistiske i den fiksjonelle historieverdenen, oppstår det også en mulighet for at disse kan eksistere i den virkelige verden. Nølingen leseren møter blomstene med, kan overføres til fiksjonen i seg selv: Kan man egentlig si hvor novella slutter å gjenspeile virkeligheten, og man har trådd over grensene til urealistisk fiksjon, når disse grensene er i kontinuerlig endring? De fantastiske kreftene som blomstene i «Vonde blommar» er et uttrykk for, får dermed fram hvordan forholdet mellom det realistiske og fantastiske i novella også kan si oss noe om forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

### 3.1.2 Øyehaug og Baudelaire

Øyehaug's bruk av tittelen *Vonde blommar* gjør det klart at det finnes en forbindelse mellom novellesamlinga og Baudelaire's diktsamling. Selv om det er en omskriving av diktsamlingas tittel, er sammenhengen tydelig, og verkene settes i relasjon til hverandre. Genettes intertekstualitetsbegrep kan dermed rette fokus mot forholdet mellom de to verkene og hvordan denne forbindelsen påvirker vår lesning av *Vonde blommar*. Baudelaire er en av Frankrikes mest kjente og betydningsfulle poeter gjennom tidene. Hovedverket hans, *Det vondes blommar (Les fleurs du mal)* (1857), står igjen som en viktig påvirkning på moderne poesi. *Det vondes blommar* sin posisjon og betydning i litteraturen gjør det til et verk mange vil gjenkjenne og ha en viss kunnskap om, slik at det dannes et grunnlag for intertekstuelle referanser.

Novellesamlingas tittel, *Vonde blommar*, er en allusjon til Baudelaire's *Det vondes blommar*. Allusjonen fører til at det ikke bare skapes en forbindelse mellom de to verkene, men at *Det*

*vondes blomar* får en tilstedeværelse i seg selv i Øyehaug's novellesamling. På grunnlag av dette kan det argumenteres for at *Det vondes blomar* eksisterer parallelt med *Vonde blomar*, nærmest som et fundament for novellesamlinga. Dette fører til at det skapes forventninger om sammenheng mellom verkene allerede før leseren har begynt å lese novellene. Slik blir forbindelsen til Baudelaire's diktsamling en del av leserens forventningshorisont i møte med novellesamlinga. *Vonde blomar* eksisterer dermed i en utvidet sammenheng helt fra begynnelsen.

Forbindelsen mellom Øyehaug's *Vonde blomar* og Baudelaire's *Det vondes blomar* kommer ikke bare til uttrykk i novellesamlingas tittel, men blir også tematisert underveis i tittelnovella:

Blomane er skremmande, og eg veit at det har vore skrive om vonde blomar før i litteraturhistoria, vi veit vel alle at Charles Baudelaire, den franske diktaren, skreiv diktsamlinga *Les Fleurs du mal*, som kom ut i 1857 i Frankrike, og som heiter *Det vondes blomar* på norsk (ein litt krøkkete tittel, eg synest dei berre burde heite *Vondskapens blomar* eller *Blomar frå det vonde*, eller i verste fall, med tanke på min eigen tittel, *Vonde blomar*) [...]. (Øyehaug, 2020, s. 29)

Her blir forbindelsen mellom verkene konkretisert. Dette skjer ikke bare ved at diktsamlingas tittel blir nevnt og gjentatt, men også ved at den blir kommentert av novellas forteller. En forutsetning for allusjoner er at forbindelsen er eksplisitt og at det vises til en konkret tekst som leseren allerede har kjennskap til (Friis, 2013, s. 145). Novellas forteller sørger her for at leseren, selv om hen ikke kjenner til Baudelaire fra før, blir klar over forbindelsen mellom de to verkene. Denne klargjøringen muliggjør utnyttelsen av det fulle potensialet til «Vonde blomar» som intertekstuell referanse. Relasjonen mellom novella og diktsamlinga blir videre understreket av refleksjonene rundt tittelen, som tydeliggjør fortellerens bevisste forhold til *Det vondes blomar*. Slik er Baudelaire's verk en del av novella og forståelsesrammene som ligger til grunn for den.

Det ondes blomster, som kommer til uttrykk i Baudelaire's diktsamling, blir altså overført og får en ny betydning i Øyehaug's novellesamling. Når novellas forteller presenterer forbindelsen mellom de to verkene, blir det presisert at det er en tydelig forskjell mellom dem. I «Vonde blomar» blir Baudelaire's onde blomster overført fra sin metaforiske status til konkrete onde blomster: «[...] men der er blomane ein metafor. Her, i denne teksten, er dei heilt konkrete. Og dei er altså sanne» (Øyehaug, 2020, s. 29). De onde blomstene settes inn i

en ny kontekst, samtidig som novellas forteller understreker deres opphav. Som følge av dette eksisterer blomstene i novella både metaforisk og konkret, da intertekstualiteten fører til at Baudelairens onde blomster kontinuerlig er en del av leserens forståelse av blomstene. Til tross for at de ulike blomstene eksisterer parallelt, er det også tydelige forskjeller mellom dem, som skaper dynamikk i den intertekstuelle relasjonen. Denne ulikheten kan komme til uttrykk ved å studere betydningen Baudelairens onde blomster har i et av diktene i *Det vondes blommar*.

### 3.1.2.1 *Det vondes blommar*

*Les Fleurs du mal* ble for første gang gitt ut i 1857. Kort tid etter utgivelsen ble diktsamlingen trukket for retten med anklager om at den var blasfemisk og umoralsk. Rettsaken resulterte i at seks av diktene ble sensurert. Først i 1949 ble diktsamlinga igjen utgitt i sin helhet (Buvik, 1996). Sentralt i *Det vondes blommar* står forholdet mellom det skjønne og det onde.

Litteraturviter Per Buvik beskriver i *Poesiens skandale. Om Baudelaire* (1996) hvordan Baudelaire forsøker å «[...] «trekke ut *skjønnheten* av Det onde», liksom han taler om «Skjønnheten i Det onde»» (Buvik, 1996, s. 33).

Forholdet mellom det onde og skjønnhet kan illustreres ved å studere diktet «Øydinga» («La destruction»). Diktsamlinga er delt inn i flere avdelinger, der «Øydinga» er det første diktet i avdelinga med samme navn som diktsamlinga<sup>3</sup>. Her kommer det kontrastfylte, men likevel gjensidige forholdet mellom skapelse og ødeleggelse, skjønnhet og det groteske til uttrykk:

Djevelen ringar seg rundt meg i stadig renn  
han hyllar seg inn i luft eg ikkje kan kjenne.  
Eg slukar han heilt og føler at lunga brenn  
og blir fylt av ein skammeleg trå som kan blende.

Min kjærleik og trong til kunsten kjenner han godt  
og nyttar kvinnas lokkande skapnad og skikkar,  
under maska ho ber, som er slu og bigott,  
blir leppene mine van til giftige drikkar.

Han lokkar meg vekk frå Gudsaugets blikk,  
forpusta av motgong, full av panikk  
til ørken, der Keisemda utløyser tårer.

Og kastar i synet mitt, rådvilt og spent,  
tilsøla klede, opprivne årer,  
og Øydingas blodige instrument.  
(Baudelaire, 2014, s. 174)

---

<sup>3</sup> Diktet er henta fra Haakon Dahlsens gjendiktning av *Les Fleurs du mal* fra fransk til nynorsk fra 2014.



Djevelen, som et symbol på det onde, omgir det lyriske jeg; det finnes i lufta og fyller lungene. Slik framstår det onde altomfattende. Likevel er det onde ikke entydig knyttet til noe negativt og grusomt: «og blir fylt av ein skammeleg trå som kan blende» (Baudelaire, 2014, s. 174). Det onde fører med seg et begjær etter noe mer; noe som strekker seg forbi det som kan virke ondt, og mot skjønnheten.

Det ondes forbindelse til skjønnheten og kunsten blir tydelig i andre strofe. I kontrast til det onde står kjærligheten det lyriske jeg har til kunsten. Kunsten og det vakre er likevel ikke upåvirket av det onde. I stedet kommer det onde til uttrykk gjennom det skjønne: «og nyttar kvinnas lokkande skapnad og skikkar, / under maska ho ber, som er slu og bigott,» (Baudelaire, 2014, s. 174). Kvinnene og kunsten fungerer som symboler på skjønnheten. Slik står de i et motsetningsforhold til djevelen og det onde, samtidig som de eksisterer i et avhengighetsforhold og påvirker hverandre. På den måten blir det klart hvilken skjønnhet som finnes i det onde. Som en konsekvens av dette vil alltid skjønnheten, og dermed også kunsten, ha en vond bismak.

I diktets tredje og fjerde strofe blir det tydelig at det onde har kraft i seg til å bryte ned og ødelegge: «Han lokkar meg vekk frå Gudsaugets blikk [...] til ørken, der Keisemda utløyser tårer» (Baudelaire, 2014, s. 174). Skjønnheten, og det onde den innehar, har store konsekvenser og kan føre en ut i avgrunnen. Slik blir det onde avslørt og kommer til syne. Ødeleggelsen og nedbrytinga kan likevel også knyttes til skjønnheten: «[...] Øydingas blodige instrument» (Baudelaire, 2014, s. 174). Det blodige instrumentet kan her vise til kunsten og poesien, som til tross for det onde det har i seg, også kan formidle skjønnhet. Diktet ender dermed med tanken om at det fra ødeleggelse og det onde kan oppstå skjønnhet.

«Øydinga» beskriver motsetningen, men også det gjensidig utfyllende forholdet mellom det onde og skjønnhet. Slik reflekterer diktet diktsamlingas tittel, *Det vondes blommar*: Blomster, som blir forbundet med det skjønne, tilhører det onde. Det finnes altså noe vakkert i det onde, men det onde er også til stede i det som er vakkert. Forholdet mellom skjønnheten og det onde er hos Baudelaire komplekst, og dreier seg om liv og død, himmel og helvete, nedbryting og ødeleggelse. *Det vondes blommar* er dermed ei diktsamling preget av stort alvor og store kontraster.

### 3.1.2.2 Metaforiske og konkrete blomster

Jeg-fortelleren i «Vonde blomar» plukker onde blomster etter å ha sett dem i grøftekanten. Dette er et resultat av at de skiller seg ut fra de andre, og har et utseende som tiltrekker ham: «Så eg tok dei som eg aldri hadde sett før. Buketten blei vanvitig vakker» (Øyehaug, 2020, s. 30). Slik lokkes han av det vakre, som deretter viser sin sanne natur. Jeg-fortelleren brekker, som følge av at han plukket de onde blomstene, to små bein under foten. Dermed blir det klart for ham at det som virker vakkert, også kan ha det onde i seg. Jeg-fortellerens opplevelse med de konkrete onde blomstene kan knyttes til forholdet mellom det onde og skjønnhet i «Øydinga». Her blir det også tydelig hvordan det som virker vakkert, har noe mer ved seg: «[...] og nyttar kvinna's lokkande skapnad og skikkar, / under maska ho ber, som er slu og bigott [...]» (Baudelaire, 2014, s. 174). Skjønnhet kommer altså ikke alene, men fører med seg det onde, i form av negative konsekvenser. Den intertekstuelle referansen til *Det vondes blomar* underbygger og forsterker på den måten forholdet mellom skjønnhet og det onde som kommer til uttrykk i «Vonde blomar».

Til tross for at Øyehaug ved den intertekstuelle referansen til *Det vondes blomar* skaper en forbindelse til Baudelaire's verk, er det tydelige ulikheter i blomstenes uttrykk og konsekvens. Baudelaire's blomster er symbolske, og speiler et forhold mellom skjønnhet og det onde preget av stort alvor. I «Vonde blomar» insisterer i motsetning fortelleren på at blomstene er konkrete. Slik tar Øyehaug avstand fra Baudelaire's symboltunge blomster, og gjør dem i stedet håndfaste og mindre alvorlige. De onde blomstene jeg-fortelleren i «Vonde blomar» plukker, fører med seg uante konsekvenser og bekymringer:

Eg har ofte kjøpt fem par av same sko når eg endeleg har funne nokon som eg ikkje får vondt av, men eg vågar liksom ikkje å kjøpe ti, og ikkje har eg råd til det heller. Eg har til og med skofokuserte mareritt, som ofte endar med at skoa blir øydelagde, eller at eg må gå utan sko. Det siste gjekk føre seg på ein uendeleg lang togstasjon i San Francisco, der det regna, også innandørs, så den kvite joggeskoen min blei brun og øydelagd, av det eg med eit slags draumeblikk forstod at var ein rund, liten lort, inni sko. Var det angsten, rett og slett? (Øyehaug, 2020, s. 30-31)

På samme måte som hos Baudelaire, er det onde til stede i det som er vakkert. Likevel er kontrasten mellom det vakre og det onde mindre hos Øyehaug. De brukne beina og skoproblemene framstår ironisk små og trivielle sammenlignet med nedbrytingen og ødeleggelsen som står som skjønnhetens motpol i *Det vondes blomar*. Novellas avslutning

markerer denne avstanden, med fortellerens forestilte forslag til hvordan Baudelaire ville ha reagert på novellas ubetydelige blomster: «[...] *vonde blomar, my ass*» (Øyehaug, 2020, s. 31).

Den intertekstuelle referansen som kommer til uttrykk i «Vonde blomar» er ikke en direkte overføring av motiv og betydning fra *Det vondes blomar*, men i stedet et spill på den allerede eksisterende symbolikken som finnes her, der betingelsene endres. At Baudelaires verk er kjent for leseren, åpner for dette spillet, der det alvorlige og tunge blir gjort om til noe absurd og lett. Slik har blomstene i «Vonde blomar» en dobbelthet ved seg. De viser både til de rent konkrete blomstene jeg-fortelleren plukker, og samtidig, gjennom den intertekstuelle referansen, til Baudelaires onde blomster. Forholdet mellom de to tekstene er ikke begrensende, men fungerer i stedet utvidende, ved at tekstenes samspill utvider grensene for novellas og fiksjonens eksistens. Novella eksisterer i forlengelsen av Baudelaires *Det vondes blomar*, og bruker den som utgangspunkt for egen handling. Dens intertekstuelle referanser fører til at novella ikke bare får mening som enkeltstående novelle, men som del av et nettverk av fiksjonelle tekster.

### 3.1.3 Novellas rammer og metafiksjonelle refleksjoner

Til grunn for «Vonde blomar» ligger det en forventning hos leseren om at novella er fiksjon. Slik kan den knyttes til begrepet litterær fiksjon, som blir definert av professor Thomas J. Roberts: «*A book is fiction by intention if its writer has knowingly made it factually untrue but also warned his readers he has done it*» (Roberts, 1972, s. 9, sitert i Farner, 2010, s. 18). Sentralt i forståelsen av fiksjon står altså at handlingen i det fiksjonelle verket ikke er identisk med virkeligheten, og at mottakeren må være klar over dette (Farner, 2010, s. 18). Som følge av at «Vonde blomar» er en del av ei novellesamling, der det blir opplyst på bokas forside at det er noveller, ligger det til grunn en forforståelse og forventning hos leseren om at novella er fiksjon. Novellas fiksjonalitet og fiksjonelle ramme understrekes og bygges videre opp i begynnelsen av novella:

«Ingen trudde at desse blomane kunne gjere nokon vondt, men det kunne dei!» sa Vendel, høgt og tydeleg. Ho sette seg alltid på det første setet på høgre side, slik at ho hadde fritt leide til meg, og viss det var opptatt, sette ho seg på setet bak meg, lente seg fram og snakka til bakhovudet mitt. (Øyehaug, 2020, s. 25)

Her plasseres leseren midt i handlingen i det som tydelig framstår som en fiksjonell verden som er atskilt fra virkeligheten. Slik konstrueres det en fiksjonell ramme som består av de konvensjonene og normene som er knyttet til fiksjon.

Illusjonen av en fiksjonell verden og de rammene som bygger den opp, blir likevel brutt når jeg-fortelleren bryter inn i teksten: «Her må eg dessverre lage ein slags bråstopp i teksten, utan anna forklaring enn at ingenting av dette eg har fortalt så langt, er sant» (Øyehaug, 2020, s. 27). Jeg-fortelleren, som til nå har vært en del av den fiksjonelle verdenen, bryter her ut av fiksjonstekstens rammer. Fortelleren plasserer seg på utsiden av den fiksjonelle historien, og retter fokus mot tekstens eksistens som tekst. Til tross for at fortelleren bryter med forventningene til en fiksjonell tekst, påvirker ikke dette novellas fiksjonalitet. I stedet blir novellas status som fiksjon her understreket av fortellerens refleksjoner rundt teksten. Fortellerens inntreden overskrider og dekonstruerer på den måten den fiksjonelle rammen som ble etablert i begynnelsen av novella.

Novellas søkelys på seg selv som fiksjonell tekst, fører til at den i stor grad blir selvbevisst. Denne selvbevisstheten understrekes av refleksjonene som kommer til uttrykk rundt novellas fiksjonsskapelse:

Avslutningsvis vil eg seie at eg lurar på kva Baudelaire hadde sagt dersom han hadde oppdaga at tittelen hans hadde blitt brukt i ei novelle som handla om problem med sesambeina og joggesko som går ut av produksjon, og innpåslitne folk på treningsstudio og oppdikta buss-sjåførar og -passasjerar. (Øyehaug, 2020, s. 31)

Her rettes det oppmerksomhet mot tekstens status som novelle, og dermed fiksjon. Slik understrekes fiksjonsrammene som ligger til grunn for novella. Videre viser refleksjonen at handlingen i novella er et resultat av en bevisst skapelsesprosess. Som Waugh påpeker, kjennetegnes metafiksjonell litteratur nettopp av fokuset på egen skapelse. Ved å rette oppmerksomhet mot de valgene som har blitt tatt i novella, blir det tydelig at handlingen er konstruert og et resultat av bevisste valg utenfor fiksjonen i seg selv. Dermed kunne den, hvis det ble tatt andre valg, også vært annerledes. Fortellerens selvbevisste refleksjon belyser hvordan fiksjon kontinuerlig skapes basert på valg gjort av forfatteren i skriveprosessen. Dette blir videre understreket av tematiseringen av novellas forhold til virkeligheten:

Hadde dette vore ein skog vi hadde gått gjennom, var vi no komne fram til ei lysning: sanninga. Hadde dette vore ein draum, var vi no komne til det tunge tidspunktet då nokon røskar i deg og du vaknar. Hadde dette vore eit fotografi som ein hadde lagt oppi ei balje med framkallingsvæske og det sakte, men sikkert vaks fram eit motiv på papiret, må eg seie at det som *har* skjedd i dag, viss eg no i denne blanke framkallingsvæska skal halde meg til fakta, er at eg på treningsstudioet blei forfølgd, ikkje av ein irriterande passasjer, men av ein innpåsliten eldre mann som gjerne ville tulle og tøyse på kvart einaste apparat eg var på. (Øyehaug, 2020, s. 27-28)

Motsetningsforholdet mellom drøm og sannhet, og det som har skjedd og det som kunne skjedd, kan representere hvordan fiksjon konstrueres av valg gjort i skapelsesprosessen. Fortelleren viser at det i novella er et bevisst forhold mellom hva som er sant eller ikke, og at dette henger sammen med valg tatt i fiksjonen. Framkallingsvæska som får fram fotografiets motiv, kan videre gjenspeile metafiksjonens funksjon i novella. På samme måte som et bilde blir klart og kommer til uttrykk ved hjelp av framkallingsvæske, blir også novellas struktur og rammer tydeliggjort i metafiksjonen. Som følge av at rammene for hvordan vi forstår novella blir tydeliggjort og problematisert, kan leseren få et innblikk i måten fiksjonen er konstruert på. Slik blir det klart at fiksjonens konvensjoner ikke er iboende i litteraturen, men i stedet er konstruert med utgangspunkt i en virkelig verden.

Waugh viser i sin forståelse av metafiksjon til at den metafiksjonelle litteraturen, som følge av sin selvbevissthet og konstruksjonen av en fiksjonell virkelighet, kan si oss noe om forholdet mellom fiksjonen og virkeligheten utenfor fiksjonen. Når novellas forteller griper inn, skapes det et skille mellom virkelighet og fiksjon: «Dei er faktisk direkte sanne, sjølv om eg har skrive ein tekst om dei» (Øyehaug, 2020, s. 29). Her blir det indikert at ting som skrives om i tekster, altså i fiksjonen, til vanlig er uvirkelige, og dermed står i kontrast til virkeligheten utenfor fiksjonen. Likevel insisterer fortelleren på at blomstene, til tross for at de blir beskrevet i fiksjonen, er sanne. Novellas selvbevisste forteller retter altså fokus mot rammene og konvensjonene som gjelder fiksjon. I samme stund brytes disse rammene ned. Slik forsvinner gradvis skillet mellom virkelighet og fiksjon, og rammene som konstruerer virkelighet og fiksjon glir inn i hverandre. Fiksjonen er på den måten både en forlengelse og et resultat av virkeligheten. Novellas selvbevisste refleksjon rundt skillene mellom fiksjon og virkelighet sier oss noe om forventningene som finnes til fiksjonen i virkeligheten, og at grensene for fiksjonen er i konstant forhandling.

## 3.2 Omtrent slik

«Omtrent slik» følger direkte etter «Vonde blomar». Teksten består av tittelen «Omtrent slik» og et bilde av Baudelaire. Slik skiller den seg tydelig ut fra resten av novellesamlinga, da dette bildet er det eneste som finnes. I utgangspunktet er det bare bildet og tittelen som utgjør «Omtrent slik» sin handling og uttrykk. Det blir dermed interessant å studere hva bruddet med resten av novellesamlingas tekster innebærer, og hvordan tekstens mening blir skapt.

### 3.2.1 Bildets sjangerbrudd

*Vonde blomar* er ei novellesamling. Dette blir eksplisitt uttrykt på bokas omslag, med sjangerbeskrivelsen «noveller». Begrepet novelle har blitt forsøkt definert på ulike måter gjennom sjangerens historie, da det har vært stor variasjon i hva som har blitt regnet som noveller. Professor i nordisk litteratur, Asbjørn Aarseth, er blant dem som har definert begrepet, og har brukt følgende definisjon: «*Novellen er en episk prosatekst av middels lengde [...]*» (Aarseth, 1979, s. 135). Definisjonen er relativt vid, og mange ulike tekster vil kunne falle innunder denne beskrivelsen. Likevel legger det faktum at novella skal være en prosatekst visse føringer for hva ei novelle kan være. Lektor i litteraturvitenskap, Annemette Hejlsted, utdyper denne definisjonen, med vekt på sjangerens medium: «Da genrekoderne er bundet til mediet – skrift, bilder, tale, lyd, tegninger – er genren mediespecifik. Således er novellens genrekoder skriftlige, dvs litterære [...]» (Hejlsted, 2016, s. 50). Novellesjangeren kjennetegnes altså av dens skriftlighet.

Som følge av at «Omtrent slik» bare består av tittelen og bildet av Baudelaire, bryter den med både Aarseth og Hejlsteds definisjon av novellesjangeren: Den er ikke en prosatekst av middels lengde, og dens uttrykk er først og fremst knyttet til bildemediet. Teksten markerer på den måten både et brudd med novellesjangeren og resten av novellesamlinga. At bildet har blitt en egen, selvstendig tekst, og ikke bare er en del av «Vonde blomar», åpner for å se sjangerbruddet som et bevisst valg gjort av Øyehaug. «Omtrent slik» viser dermed en selvbevissthet rundt sjangerbruddet, og kan fungere som en kommentar til egen sjangerbenevnelse. Det blir likevel ikke gjort et poeng ut av sjangerbruddet, og problematiseringen av dens sjangertilhørighet blir en implisitt del av tekstens konstruksjon. I stedet fungerer teksten som en del av helheten, og som utfylling til novellene som omgir den. Kombinasjonen av det tydelige sjangerbruddet og tekstens sammenheng med

novellesamlingas andre noveller, gjør at «Omtrent slik» utfordrer sjangergrensene uten å gå i direkte opposisjon til dem. Dette fører til en utforskning og utvidelse av novellesjangeren og hvordan den kommer til uttrykk i *Vonde blomar*.

### 3.2.2 Intratekstuell meningsskapelse

I tillegg til sjangerbruddet, er det mest sentrale med «Omtrent slik» dens samspill med «Vonde blomar», da den står som en tydelig kommentar til den forutgående novella. Slik er ikke «Omtrent slik» en enkeltstående tekst i novellesamlinga, men settes i forbindelse med noveller innad i samme verk. Denne forbindelsen gjør at Genettes intertekstualitetsbegrep må utvides, slik at det ikke bare kan si oss noe om relasjoner mellom ulike verk, men også mellom tekster som er del av samme verk. På bakgrunn av dette blir det aktuelt å trekke inn begrepet intratekstualitet. I introduksjonen til boka *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations* (2003), «Intratextuality: Texts, Parts, and (W)holes in Theory», beskriver Alison Sharrock intratekstualitetsbegrepet:

It is the hypothesis of intratextuality that a text's meaning grows not only out of the readings of its parts and its whole, but also out of readings of the relationship between the parts, and the reading of those parts as parts, and parts as relationship [...]. Intratextuality is about how bits need to be read in the light of other bits, but it is also about the bittiness of literature, its uncomfortable squareness-in-round-(w)holeness. (Sharrock, 2003, s. 6-7)

Sharrock vektlegger at en teksts mening ikke bare stammer fra tekstens separate deler, eller fra teksten som helhet. Relasjonen mellom de ulike delene står også sentralt i en teksts meningskapelse. I ei novellesamling som *Vonde blomar*, vil altså enkelttekstenes relasjon til hverandre være av betydning, og de må derfor leses i lys av hverandre. På bakgrunn av dette vil relasjonen mellom tekster innad i samme verk være viktig for å forstå helheten. Begrepet kan dermed si oss noe om hvordan «Omtrent slik» står i relasjon til andre tekster i *Vonde blomar*, og hvordan denne sammenhengen bidrar til en dypere forståelse både av enkelttekstene og av helheten de er en del av.

Tekstens tittel, «Omtrent slik», fungerer som en direkte kommentar til «Vonde blomar». Avslutningsvis i den forutgående novella reflekterer fortelleren over hvordan han tror Baudelaire ville ha reagert på bruken av tittelen hans, *Det vondes blomar*; i et verk som så tydelig skiller seg fra sin opprinnelige betydning og bruk:

Avslutningsvis vil eg seie at eg lurar på kva Baudelaire hadde sagt dersom han hadde oppdaga at tittelen hans hadde blitt brukt i ei novelle som handla om problem med sesambeina og joggesko [...]. Eg trur han hadde knipe leppene saman. Eg trur han hadde hatt tynt hår kamma til den eine sida. Eg trur han hadde hatt ei stor silkesløyfe i halsen, og at det ville ha vore mørkt ikring han. Eg trur han hadde glodd olmt inn i kamera, så olmt at han hadde sett skremmande ut. (Øyehaug, 2020, s. 31)

«Omtrent slik» fungerer som et svar på denne beskrivelsen og refleksjonene knyttet til Baudelaire, og skaper en tydelig intratekstuell relasjon mellom de to tekstene. Her står relasjonen mellom tekstene sentralt i meningsskapelsen. Slik går tekstene fra å være lukkede, individuelle enheter, til å utfylle og utvide hverandres meningspotensial. I likhet med «Vonde blomar» sine intertekstuelle referanser, har også «Omtrent slik» sin intratekstuelle referanse betydning for hvordan teksten leses og forstås. Likevel er det i større grad viktig å kjenne til teksten det refereres til i «Omtrent slik». Selv om den intertekstuelle referansen til Baudelairens *Det vondes blomar* står sentralt i å kunne forstå «Vonde blomar» fullt ut, er det mulig å lese novella også uten å ha inngående kjennskap til det refererte verket. Ved at «Omtrent slik» i så stor grad knytter seg opp til, og kommenterer den forutgående novella, oppstår spørsmålet om den i det hele tatt kan forstås uten kjennskap til utgangspunktet for den intratekstuelle referansen. Leser man teksten som en enkeltstående tekst er det bare tittelen og bildet som er gjenstand for tolkning, og man mister mye av det meningspotensialet som finnes. Uten kjennskap til den forutgående novella, er teksten kun et fotografi av en alvorlig mann som stirrer inn i kameraet og dermed også på leseren. Til tross for at blikket hans drar leseren inn mot bildet, legges det ikke noen føringer for hvordan dette skal tolkes eller forstås. Skal man kunne få fram tekstens fulle potensial, er man altså avhengig av å kjenne til, og ha lest «Vonde blomar». Slik kan den intratekstuelle forbindelsen mellom de to tekstene få fram helheten «Omtrent slik» er en del av, og hvordan relasjonen mellom tekstene knytter seg til utforskningen av grensene for fiksjonen i *Vonde blomar*.

### 3.3 Protest

#### 3.3.1 En intratekstuell enhet

Sammenhengen mellom «Vonde blomar» og «Omtrent slik» blir videre understreket av den neste novella; «Protest». Her bindes tekstene og forbindelsene mellom dem sammen, slik at de til sammen utgjør en intratekstuell enhet. Slik blir det klart at relasjonen mellom tekstene fører til at de blir mer enn sine enkelte bestanddeler, og at mye av meningen oppstår i samspillet mellom enkelttekstene. Selv om denne relasjonen gjør at tekstene kan betraktes



som en intratekstuell enhet, er det en enhet preget av indre motsetninger. Disse motsetningene bidrar til, og muliggjør den intratekstuelle relasjonen, da de fører til at tekstene bevisst posisjonerer seg i relasjon til hverandre. Motsetningene innad i den intratekstuelle enheten kommer særlig til uttrykk i «Protest». I likhet med «Omtrent slik», står novellas tittel som en direkte kommentar til foregående tekster. En protest forutsetter at det finnes noe å protestere mot, og tittelen gjør at de to tekstene den følger etter blir en del av leserens forståelse av «Protest». Denne sammenhengen blir understreket av at begge de forutgående tekstenes titler blir nevnt i «Protest». Dermed oppstår det en utdyping av den intratekstuelle forbindelsen som kom fram i «Omtrent slik».

Den intratekstuelle forbindelsen mellom tekstene blir gjort eksplisitt fra begynnelsen av «Protest». Her kommenteres de forutgående tekstene, og det rettes et kritisk søkelys mot dem, både knyttet til form og innhold:

Vi vil protestere mot at biletet er trykt *utan at fotografen, Etienne Carjat, er kreditert*. Vi protesterer mot at vi ikkje høyrer så mykje som eit pip om at Baudelaire var svært kritisk til fotografikunsten, og at det kan hende er *dette* vi ser bore gjennom blikket hans og mot den stakkars fotografen, og altså *ikkje* det uhyre usannsynlege at Baudelaire skulle ha fått et glimt inn i framtida og lese teksten «Vonde blomar» i hverande samling [...]. Vidare protesterer vi mot at biletet står åleine utan tekst, med berre ei overskrift som lyder «Omtrent slik». Det gjer «teksten» (som altså slett ikkje er der! Det er jo berre eit fotografi!) altfor open, han kan tolkast i alle moglege retningar. (Øyehaug, 2020, s. 33)

«Protest» fungerer som en konsekvens av dens intratekstuelle forbindelser i forlengelsen av «Vonde blomar» og «Omtrent slik», og bygger på og utdyper leserens forståelse av de tidligere tekstene. Her blir det både stilt spørsmål ved forbindelsen mellom Baudelaire og «Vonde blomar», og det rettes et kritisk blikk på sjangerbruddet som finner sted i «Omtrent slik». Protestene fører til at novella tar opp i seg og snur om på element fra de tidligere tekstene. De intratekstuelle referansene blir dermed ikke bare en gjentakelse av de tidligere tekstene. I stedet presenteres nye perspektiver på dem, blant annet ved en alternativ forklaring på det «[...] olme, sjølvhatske blikket [...]» (Øyehaug, 2020, s. 33) til Baudelaire. Novellas tette forbindelse til de andre tekstene kan få det til å framstå som om novellas funksjon nettopp er som utdyping og kommentering av tekstene den etterfølger. Selv om ei novellesamling ofte kan framstå som ei samling av fragmenterte og enkeltstående fortellinger, fører «Protest» sine intratekstuelle referanser til at dette skillet blir mindre, og at de tilsynelatende enkeltstående tekstene bindes sammen.

Til tross for at «Protest» i stor grad fungerer som en kommentar til «Vonde blomar» og «Omtrent slik», fungerer den også på et selvstendig nivå i novellesamlinga. Slik får den fram at intratekstuelle relasjoner både betrakter de ulike delene av seg selv, og relasjonen mellom disse delene. Dette skjer ved at jeg-fortelleren går bort fra den innledningsvise refleksjonen rundt de forutgående tekstene, og i stedet knytter nye refleksjoner og assosiasjoner til Baudelaire og portrettet av ham. Her beskriver jeg-fortelleren hvordan en mannlig kollegas forelskelse i henne ender, som følge av at han har fått for seg at hun ikke var i stand til å gå i dybden av følelsene sine. Denne opplevelsen knytter fortelleren til Baudelaires portrett: «Kvar gong eg såg portrettet av Baudelaire, måtte eg tenke på han, og hans innbitne mørker, eg såg for meg at han såg ut nett slik ansiktet til Baudelaire gjer her, idet han innsåg at eg ikkje var i stand til å gå i djupna av mine eigne kjensler [...]» (Øyehaug, 2020, s. 35). Baudelaires portrett blir her gitt en ny kontekst og tolkning, slik at det ikke lenger bare forbindes med de tidligere tekstene, men også får en eksistens utenfor assosiasjonen til «Vonde blomar». Dette fører til at «Protest» kan leses på flere nivåer: Den kan både ses på som en direkte kommentar til «Vonde blomar» og «Omtrent slik», og som ei selvstendig novelle som tilfører noe eget til helheten. Novellas ulike nivåer muliggjøres av de intratekstuelle referansene, og de forbindelsene som utgår fra disse. Til tross for at den intratekstuelle relasjonen ligger tydelig til grunn for «Protest», er den i mindre grad enn i «Omtrent slik» en forutsetning for å kunne forstå novella. Intratekstualiteten setter dermed «Protest» i relasjon til andre tekster, samtidig som den også muliggjør en selvstendig eksistens for novella.

### 3.3.2 The Flowerburgers

I tillegg til de intratekstuelle referansene som er til stede i «Protest», er det også klare intertekstuelle referanser som kommer til uttrykk. Her blir det blant annet vist til den amerikanske forfatteren Richard Brautigans diktsyklus, *The Galilee Hitch-Hiker*, som først ble utgitt i 1958:

Vi foreslår at Baudelaire heller blir plassert i ei eller anna handling. Dersom de har lese den amerikanske forfattaren Richard Brautigan sin vesle syklus på ni dikt om Baudelaire, ser de korleis det kan gjerast. Her driv Baudelaire på med mykje forskjellig. Han køyrer motorsykkel, han sleper eit asyl etter seg gjennom ørkenen, han hjelper til med å kverne kaffi, og han hjelper til i fuglegravferder, der han for eksempel seier fram bønner, «på storleik med døde fuglar». (Øyehaug, 2020, s. 34)

I likhet med referansen til Baudelaires *Det vondes blomar*, gjør Øyehaug referansen til Brautigan eksplisitt. Til tross for at det i dette tilfellet er en referanse til et verk som ikke er

allment kjent, blir det som følge av beskrivelsen av diktskyklusen klart for leseren hva den handler om, og hvorfor den er relevant i denne sammenhengen. Fortelleren i «Protest» kritiserer forbindelsen mellom Baudelaire og de to foregående tekstene, og presenterer ved den intertekstuelle referansen til Brautigan en alternativ kontekst for Baudelaire. Likevel finnes det flere likheter i måten Baudelaire blir rekontekstualisert i Øyehaug's *Vonde blommar* og Brautigans *The Galilee Hitch-Hiker*. Dette blir blant annet klart ved å se på diktet «The Flowerburgers»:

Baudelaire opened  
up a hamburger stand  
in San Francisco,  
but he put flowers  
between the buns.  
People would come in  
and say, «Give me a  
hamburger with plenty  
of onions on it.»  
Baudelaire would give  
them a flowerburger  
instead and the people  
would say, «What kind  
of hamburger stand  
is this?»  
(Brautigan, 1966)

Baudelaire har her blitt plassert i en hamburgerkiosk i San Fransisco, der han selger blomsterburgere i stedet for vanlige burgere. Slik blir blomstene det sentrale motivet og det som bryter med personene i diktet og leseren sine forventninger. Diktet fungerer i seg selv en intertekstuell referanse til *Det vondes blommar*. Baudelaires onde blomster, som er preget av det kontrastfylte og dramatiske forholdet mellom skjønnheten og det onde, er her gjort om til noe hverdagslig og konkret. Både Brautigan og Øyehaug har altså konkretisert Baudelaires blomster, slik at de går fra å være symbolske til konkrete gjenstander i verden. Dermed presenterer begge verkene en rekontekstualisering og et skifte i forståelsen av Baudelaires blomster. Ved å vise til Brautigans diktskyklus blir også disse diktene en del av leserens forståelse av blomstene i novellesamlinga. Den intertekstuelle referansen skaper dermed en relasjon mellom Brautigan og Øyehaug's tekster, og får fram at tekstene er en del av en større kontekst utenfor enkeltverkene i seg selv.

Referansen til Brautigans diktskyklus får også fram et mer generelt trekk ved de intertekstuelle referansene i «Vonde blommar», «Omtrent slik» og «Protest»: Både Baudelaires og Brautigans

verk er diktsamlinger. Dette skaper en sjangermessig kontrast mellom dem og novellene de blir en del av. Som følge av at ulike dikt blir integrert i novellene, oppstår det brudd med novellesjangerens prosa. Øyehaug viser dermed hvordan sjangerbetegnelser ikke trenger å være begrensende, og utvider i stedet hva som er mulig innenfor novellesjangeren. Øyehaug bevisste utforskning og spill på novellesamlingas sjangere reflekterer også en bevissthet knyttet til novellenes konstruksjon, og de rammene som ligger til grunn for den.

### 3.3.3 Selvrefleksivitet og brudd på fiksjonsillusjonen

Novellas protester fungerer også som et uttrykk for dens metafiksjonalitet. Innledningsvis i «Protest» blir leseren møtt av ulike protester fra novellas forteller: «Vi vil protestere mot at biletet er trykt *utan at fotografen, Etienne Carjat, er kreditert*. Vi protesterer mot at vi ikkje høyrer så mykje som eit pip om at Baudelaire var svært kritisk til fotografikunsten [...]. Vidare protesterer vi mot at biletet står åleine utan tekst [...]» (Øyehaug, 2020, s. 33). Her etableres en fortellerstemme som står på utsiden og betrakter de tidligere tekstene, «Vonde blomar» og «Omtrent slik», og kommenterer og feller dom over dem. Vi-et som protesterer kan også representere noe mer enn novellas forteller. Fenomenet der noen bryter inn og kommenterer fiksjonen kan gjenkjennes fra episk teater, spesielt knyttet til Bertholt Brecht. Brecht vektlegger hvordan teateret skal ha en didaktisk funksjon, der tilskuerne ikke skal være passive deltakere, men i stedet reflektere over dramaets innhold. For å oppnå dette er det nødvendig å bryte sceneillusjonen ved hjelp av fremmedgjøringseffekter (Helland & Wærp, 2011, s. 42-43). Vi-et i «Protest» som avbryter og bryter ut av fiksjonen, kan representere en form for fremmedgjøringseffekt. Protestene fungerer som en appell til publikum om å reflektere over det de har lest, samtidig som det også tydeliggjør den fiksjonelle illusjonen som ligger til grunn for tekstene. Øyehaug viser med dette igjen et spill med ulike sjangre: Konvensjonene for novellesjangeren brytes ved at teksten tar opp i seg element fra dramasjangeren.

Både forståelsen av vi-et som forteller og som en fremmedgjøringseffekt i det episke teateret, retter oppmerksomhet mot de foregående tekstene som konstruert fiksjon. Her brytes fiksjonsillusjonen, slik at rammene som ligger til grunn for den avdekkes. Dermed får det kritiske blikket på tekstene sett utenfra fram spennet som finnes mellom fiksjon og virkelighet. Slik studeres novella fra et ståsted utenfor fiksjonen, samtidig som den som betrakter befinner seg innenfor novellesamlingas fiksjon. Dette fører til at grensene mellom

fiksjon og virkelighet gradvis hviskes ut og glir inn i hverandre. Det er altså ikke lenger et klart skille mellom fiksjonen og virkeligheten utenfor fiksjonen. Som følge av at dette skillet blir mindre, kommer det fram hvordan fiksjonen er skapt med utgangspunkt i virkeligheten, og novellas kritiske blikk kan fungere som et uttrykk for konteksten novella ble skapt ut ifra. En lesning av «Protest» fra et metafiksjonelt perspektiv, belyser ikke bare sammenhengen den er del av innad i novellesamlinga, men kan også si oss noe om virkeligheten som finnes utenfor fiksjonen.

Videre tematiseres og problematiseres også fortellerposisjonen i novella. Slik blir det klart at dette ikke er en iboende del av en tekst, men et resultat av bevisste valg fra forfatterens side, som dermed også er mulig å endre: «Døme til inspirasjon: Vi blei ein gong skulda for at vi ikkje var i kontakt med våre eigne kjensler. Her merkar vi at det er vanskeleg å halde fram i utsegnsposisjonen «det kongelege vi». For det var jo ikkje slik at ein mann var forelska i heile analyseavdelinga» (Øyehaug, 2020, s. 34). Her trer fortelleren ut av «det kongelige vi», og over i en mer personlig jeg-forteller, og kommenterer novellas fortellerposisjon. På den måten blir det tydelig at vi-et, som i utgangspunktet skulle representere en analyseavdeling som kritiserte de foregående tekstene, i stedet består av en jeg-forteller. Slik skapes det et brudd i fortellingen, da oppmerksomheten tas bort fra det som blir fortalt og i stedet rettes mot den som forteller. Dette skjer som et resultat av at den opprinnelige fortellerposisjon ikke var i overensstemmelse med det som kom til uttrykk i novella. Skiftet i fortellerposisjonen gjør leseren bevisst på novellas forteller, som ellers framstår som en naturlig og iboende del av fiksjonen. Dette fører til en bevisstgjøring hos leseren knyttet til måten novella er konstruert på, og rollen fortellerposisjonen spiller i denne konstruksjonen. Tematiseringen av fortellerposisjon er dermed et uttrykk for «Protest» sin selvrefleksivitet.

«Protest» sin selvrefleksivitet og selvbevissthet kommer enda tydeligere til uttrykk i slutten av novella. Her henvender fortelleren seg direkte til leseren og reflekterer over skiftet i fortellerposisjon og novellas oppbygning: «Men no har denne protesten gått *fullstendig* over i anekdoten, og det må vi berre beklage på det sterkaste. Der ser de kva fallgruver som ligg og ventar på dykk straks de forlèt det kongelige vi!» (Øyehaug, 2020, s. 35). Novella, som i utgangspunktet skulle protestere mot de forutgående tekstene, kritiserer i dette utdraget også seg selv. Fortelleren trer her ut av sin posisjon i fortellingen og retter oppmerksomhet mot novellas konstruksjon og fiksjonsskapelsen som ligger til grunn for den. Ved at bruddet på konvensjonen for protesten blir påpekt av fortelleren, kommer rammene som ligger til grunn

for fiksjonen til uttrykk, og viser tilbake på rammene for forståelse av fiksjonen som finnes i virkeligheten. Novellas selvrefleksjon og -kritikk skaper dermed rom for utforsking av fiksjon gjennom fiksjonen i seg selv.

### 3.4 Fuglar

I «Vonde blomar» kommer det fram hvordan de onde blomstene som fantastisk element virker inn på den realistiske historieverdenen og skaper tvil om hva som kan forstås som realistisk. Novella viser dermed hvilken funksjon fantastiske element kan ha, og hvordan disse påvirker vår forståelse av forholdet mellom virkelighet og uvirkelighet. Å studere andre noveller i novellesamlinga kan si oss mer om den verdenen og virkeligheten som blir skapt som følge av fantastikkens tilstedeværelse, og hvordan Øyehaug bruker fantastikken som verktøy for å utforske fiksjonens grenser. I «Vonde blomar» foregår det en kontinuerlig reforhandling av de fantastiske elementenes status. I «Fuglar» blir i motsetning det fantastiske etablert fra begynnelsen av novella. Her rettes det ikke like mye oppmerksomhet mot det fantastiske elementet i seg selv. I stedet er det følgene det fantastiske har for virkelighetsforståelsen som er det sentrale. Dermed kan en analyse av «Fuglar» i større grad belyse den virkeligheten som blir til som følge av det fantastiskes tilstedeværelse.

I «Fuglar» møter leseren Nina, som skal ta en doktorgrad i ornitologi. En dag opplever hun at en del av hjernen faller i do, og det skal vise seg at denne delen av hjernen inneholdt all kunnskap hun hadde om fugler. Etter hvert som disputasen hennes nærmer seg, må hun prøve å lære seg alt om bekkasinfamilien på ny, samtidig som hun holder det som har hendt skjult for familien og dem rundt seg. Som følge av at det i «Fuglar» finner sted et så tydelig brudd på normalvirkeligheten, og at dette bruddet bare er tydelig for én av personene i novella, står det fantastiske som en motsetning til det realistiske på flere nivåer. Samtidig blir det også klart at det fantastiske kan eksistere parallelt med det realistiske. Dermed blir det interessant å se på forholdet mellom det fantastiske og det realistiske i «Fuglar», og på hvilken måte dette virker inn på forståelsen av virkeligheten som kommer til uttrykk i novella.

Det fantastiske gjør seg gjeldende allerede i novellas første setning. Her opplever Nina at det fantastiske trer inn i virkeligheten hennes som en del av en ellers triviell situasjon:

Då eg sat på doen og menstruerte, fall ein ganske stor bit av hjernen min ned i doskåla. Eg hadde jo sett hjernar på tv og kunne lett skilje hjernebit frå slimhinnebit. Der låg han, ikkje svart og klumpete, men brunrosa og skinande. Eg sa ingenting om det då eg kom inn att på kjøkkenet, berre sette meg til å ete taco som vanleg. (Øyehaug, 2020, s. 7)

Som følge av at denne uvanlige hendelsen blir konstatert på en nøytral måte, og som en del av en hverdagslig og velkjent situasjon, blir ikke kontrasten mellom det fantastiske og den realistiske konteksten opplevd som så stor. Dette blir videre understreket av at delen av hjernen som faller ut er i tråd med hvordan hjernen ser ut i realistiske sammenhenger. Det er ikke hjernen i seg selv som gjør at novella blir fantastisk, men hendelsen der den faller ut, da det å miste en del av hjernen i do utgjør et klart brudd med det som er mulig i en realistisk verden. Grunnlaget for novellas virkelighet som en kombinasjon av det fantastiske og realistiske, etableres dermed innledningsvis.

Etter at denne urealistiske hendelsen har funnet sted, prøver Nina å forstå hva som har hendt i lys av den realistiske historieverdenen hun er en del av. Her må hun finne en måte å leve med konsekvensene av det fantastiske inntreden i den realistiske normalvirkeligheten. Det er altså bare i begynnelsen av novella det fantastiske kommer direkte til uttrykk. Etter hvert går det opp for Nina at konsekvensen av det som har skjedd er at hun har mistet all kunnskap om det hun tidligere var ekspert på:

Dette eg heldt framfor meg, var altså det han kalla ein fugl, i meisefamilien, ingen av orda gav meining for meg. Eg googla. Fugl. Eg fekk opp ei rad ulike slike ting som altså var dette som i eintal blei kalla fugl, fleiral fuglar. Det var levande vesen, og eg såg at dei alle hadde denne spissen ut frå det eg etter kvart forstod var hovudet, at spissen varierte i storleik og form og blei kalla nebb. Og fuglar kunne faktisk flyge, dette måtte eg le høgt av då eg oppdaga det. (Øyehaug, 2020, s. 8)

Det blir ikke presentert noen forklaring på hvordan dette kunne skje, og hvorfor det akkurat var dette området av hjernen som ble rammet. Ninas forsøk på å lære seg, og på ny ta til seg kunnskap om fugler, fører til en underliggjøring av noe som framstår som et grunnleggende og selvsagt element i den realistiske verdenen. Slik presenteres det et helt nytt perspektiv på fugler. Det fantastiske inntreden i normalvirkeligheten tvinger både Nina og leseren til å se fugler, og, i forlengelsen av det, også virkeligheten på en ny måte.

Til tross for at det fantastiske tilstedeværelse får store konsekvenser for Nina og hennes liv, sier hun ikke noe til de rundt seg om hva som har hendt. Litt etter litt integreres det fantastiske i Nina sin forståelse av virkeligheten og blir en del av den realistiske verdenen som omgir

henne. Som følge av at hun holder hendelsen skjult, er hun også den eneste som er bevisst på det fantastiske inntreden i normalvirkeligheten, og som må innordne seg konsekvensene av det. Selv om Nina ikke forstår hva som har hendt, foregår det en form for stilltiende aksept, samtidig som at hun innser at ingen andre vil være i stand til å forstå: «Kva skulle eg svare? At eg hadde hatt mensen, og at han i dragsuget hadde tatt med seg all informasjon om fuglar? Ja, eg veit det er utruleg. Ja, det er veldig synd. Ja, eg driv å les meg opp no» (Øyehaug, 2020, s. 12). Slik etableres to parallelle virkelighetsforståelser, representert ved Nina og de andre personene i novella. De andre personene i novella får ingen forklaring på hva som har skjedd med Nina, og vet ikke om hendelsen som har funnet sted. Dermed finner de forklaringer som er i tråd med forståelsesrammer i deres normalvirkelighet. Det fantastiske som har skjedd oppleves ikke som en mulig forklaring, og de skylder i stedet på nerver: «Nina, eg trur du treng å ta deg ei veke fri, sa han. Reis heim til foreldra dine, gå litt turar, slapp av, ikkje tenk på disputasen» (Øyehaug, 2020, s. 9). Ved å ikke fortelle de rundt seg om hendelsen som har funnet sted, viser Nina forståelse for at hennes nye virkelighet ikke er forenelig med de andres virkelighetsforståelse. Likevel er det grenseområdet mellom det fantastiske og realistiske som ligger til grunn for Ninas virkelighet.

Grenseområdet mellom det realistiske og fantastiske står sentralt i utviklingen av Åsfrid Svensens fantastikkforståelse. For å belyse dette gjør hun lesninger av tekster som på ulike måter dreier seg om forholdet mellom virkelighet og uvirkelighet og brudd med normalvirkeligheten. På bakgrunn av disse lesningene blir det tydelig hvordan møtet mellom en normal verden og en verden som skiller seg fra det normale, står sentralt i den fantastiske litteraturen:

Men den «andre» verden har stor betydning for handlinga i fortellingene. Den virker inn på den «normale» verden på ymse vis, og personene handler i bevissthet om dens eksistens. I alle de utvalgte verkene spiller *grenseområdet* en viktig rolle i hendelsesforløpet. På overgangen mellom orden og ikke-orden skjer det et møte og en brytning mellom normaliteten og anormale foreteelser som ikke fullt ut lar seg forstå og forklare innenfor den etablerte virkelighetsforståelse [...]. Handlinga i de fleste av disse tekstene består av et spenningsfylt samspill mellom det normale og det marginale. (Svensen, 1991, s. 249)

Den «andre» verden representeres i «Fuglar» av at en bit av hjernen faller i do. Dette virker inn på Ninas verden og virkelighet, slik at det skjer en brytning mellom det realistiske og fantastiske, som preger resten av novellas handling. I virkeligheten som oppstår her finnes kjernen i den fantastiske modusen: Det fantastiske eksisterer parallelt med den realistiske



virkeligheten, og blir etter hvert også en del av den, gjennom Nina. Nina fungerer på den måten som en form for fantastisk kraft. Samtidig som det finnes et grenseområde mellom fantastisk og normalvirkelighet i Nina, skaper hun også et nytt grenseområde. Her møter hennes virkelighet, preget av det fantastiske, personene rundt henne sin virkelighet. Ninas møte med de rundt seg representerer fantastiskens brytning med normalvirkeligheten. Fantastikken som kommer til uttrykk i «Fuglar» har altså en dobbelthet ved seg, som får fram kompleksiteten i møtet mellom fantastisk og det realistiske.

Fantastikkens forskyvning av normalvirkeligheten fører til at både Nina og leseren tvinges til å se virkeligheten på en ny måte. Novella ender med en form for aksept for den nye virkeligheten, som preges av samspillet mellom det realistiske og fantastiske:

Kven hadde eg egentleg blitt, tenkte eg mens eg sat på ein stein ved vatnet [...]. Kva var det eg kjende, kvifor måtte eg plutselig gråte, kvifor kjendest det som om eg hadde kjærleikssorg, som jo er ei merkeleg form for sorg sidan det du har mista, framleis finst? Vatnet svarte ikkje, ikkje fjella heller, men lufta rundt meg var heilt tindrande klar. (Øyehaug, 2020, s. 13)

Kontrasten mellom det fantastiske og realistiske, som i begynnelsen av novella framsto som en tydelig motsetning i Nina og hennes virkelighet, har nå ført til at det er mulig å se for seg en ny virkelighet. Dette skjer ved at normalvirkeligheten som følge av det fantastiske inntreden brytes ned, og at det deretter kommer til uttrykk en ny virkelighet der det fantastiske er til stede. Ninas undring over hvem hun har blitt, blir på den måten også en fundering over den nye og alternative virkeligheten hun representerer. Den nye virkeligheten betyr likevel ikke at det hun tidligere kjente til er borte, men at virkeligheten har blitt omorganisert. Her har det fantastiske utvidet normalvirkelighetens mulighetsrom. «Fuglar» fungerer dermed som en illustrasjon på måten Øyehaug bruker det fantastiske på for å skape en fiksjonell verden som strekker seg forbi det som blir sett på som mulig i en realistisk virkelighetsforståelse. Her skapes det en ny virkelighet der det fantastiske integreres i det realistiske, samtidig som de ulike virkelighetene også belyser og problematiserer hverandre. Slik rettes det gjennom framstillingen av Ninas nye virkelighet et kritisk blikk på normalvirkeligheten. Utforskingen av virkeligheten i «Fuglar» får dermed fram hvordan utforskingen av fiksjonen skaper grunnlag for en utvidet forståelse av virkeligheten.

### 3.5 Ved skjulet

Metafiksjon og intertekstualitet kan utdype vår forståelse av grensene mellom virkelighet og fiksjon. I «Ved skjulet» blir det klart hvordan disse perspektivene kan belyse og utdype hverandre. Novellas metafiksjonalitet er mer indirekte enn i de andre tekstene som har blitt analysert, og gir et annet perspektiv på fiksjonen enn det som tidligere har kommet til uttrykk. «Ved skjulet» er ei novelle som i stor grad tematiserer litteraturen og skapelsen av den, og som gjennom avdekkingen av rammene som ligger til grunn for den, kan gi innsikt i fiksjonsskapelsen. På samme måte som i de andre tekstene i *Vonde blomar*, bruker Øyehaug også i «Ved skjulet» referanser til andre tekster og forfattere aktivt i skapelsen av sine historieverdener. I «Vonde blomar», «Omtrent slik» og «Protest» ligger den intertekstuelle referansen til Baudelaires *Det vondes blomar* til grunn for handlingen og forståelsen av tekstene. «Ved skjulet» sine intertekstuelle referanser er mindre entydige, og kan på en annen måte belyse hvordan intertekstualitet kan utvide novellas og fiksjonens verden. Til tross for at det finnes fantastiske trekk i novella, velger jeg å ikke fokusere på dem. Det henger sammen med at de fantastiske elementene i «Ved skjulet» har samme funksjon som de som kom til uttrykk i de tidligere analyserte novellene. I stedet vil fokuset være på novellas intertekstualitet og metafiksjon, og hvordan disse perspektivene i samspill er en del av utforskningen av grensene for fiksjonen. Disse perspektivene kan også si oss noe om *Vonde blomar* som helhet.

«Ved skjulet» handler om de tre kvinnene Karolina, Harriet og jeg-fortelleren. Som de eneste overlevende etter en flykrasj, lever de ved et forlatt skjul langs ei elv, der de forsøker å finne ut hva som har skjedd og hvordan de kan overleve. Det stillestående livet blir en dag avbrutt, da en død mann flyter forbi dem på elva. Dette setter i gang refleksjoner hos kvinnene knyttet til hvordan deres opplevelser kan ses i forbindelse med hendelser som har funnet sted i litteraturen. Novella åpner dermed for refleksjon rundt hvordan tekster skapes i forlengelsen av andre tekster, og hvilke mekanismer som ligger bak skapelsen av fiksjon.

Settingen som blir beskrevet i novella er preget av stor usikkerhet, der personene hverken vet hvor de er eller hvorfor nettopp de har havnet der. Etersom de tre kvinnene er de eneste som overlevde flystyrten, forsøker de å finne ut hva som kan være forklaringen og meningen bak det: «[...] mens vi prøvde å late vere å setje spørjeteikn ved kvifor akkurat vi tre hadde overlevd, vi som alle tre kjende kvarandre, og hadde møtt kvarandre tilfeldig på flyplassen,

men sat på ulike stader i flyet. Vi var alle førtitre år. Vi skreiv alle bøker» (Øyehaug, 2020, s. 63). Det framstår som at årsaken til at de har havnet ved skjulet, ikke er tilfeldig. I stedet virker det som et resultat av noe som strekker seg forbi det de kan forstå, og valg de ikke kjenner til. Kontrasten mellom det som ser ut som tilfeldigheter og det som virker forutbestemt, blir videre understreket av at stedet de kommer til er forberedt for dem: «Dette er berre tilfeldigheter, sa Karolina, slik er livet. Ingen av oss sa noko om dei tre rakene som hadde stått oppstilt inntil veggen på det vesle skjulet vi fann etter å ha gått ein heil dag i endelause marker av gult, tørt gras» (Øyehaug, 2020, s. 63). På bakgrunn av disse refleksjonene framstår det som om de tre kvinnene er plassert i denne settingen av noen som befinner seg på utsiden av den virkeligheten de er en del av, og at det som hender dem er følger av beslutninger tatt der. Den verdenen og situasjonen som kommer til uttrykk i novella framstår dermed konstruert, og skiller seg fra den virkelige verdenen utenfor fiksjonen. I stedet kan det virke som om det er en kunstig verden som er skapt med bevissthet om skillet mellom virkelighet og fiksjon. Virkeligheten som kommer til uttrykk i novella, kan dermed reflektere måten fiksjon skapes på: På samme måte som forfattere plasserer karakterer i ulike settinger i fiksjonen, har kvinnene blitt plassert der av en kraft som ligger utenfor seg selv. Slik peker novella i seg selv tilbake på dens forfatter. Novella gir dermed uttrykk for en dobbelthet, der rammene som ligger til grunn for fiksjonen blir doblet. Det blir altså skapt en form for fiksjonell verden innenfor novellas overordnede fiksjonelle rammer, som en form for fiksjon innenfor fiksjonen. Som følge av dette, kan novella gi oss et metaperspektiv på fiksjonsskapelse og de rammene som ligger til grunn for vår forståelse av litteraturen. Kvinnenes tanker om situasjonen de har havnet i som konstruert, åpner også for en mer generell refleksjon knyttet til fiksjon og fiksjonsskapelse.

Metaperspektivet på fiksjon blir understreket av at alle de tre kvinnene selv er forfattere, og dermed har et bevisst forhold til litteraturen og skapelsen av den. Dette muliggjør refleksjoner knyttet til deres rolle som deltakere i fiksjonsskapelse:

Det er det dette betyr, sa ho plutselig, vi er figurar i kvarandre sine forteljingar, dette er mest sannsynleg ein tekst trykt på internett der vi er ulike lenker til andre forteljingar, som hypertekst, noko som vil seie at viss vi klikkar på kvarandre, så kjem vi vidare til andre forteljingar, prøv! [...]. (Øyehaug, 2020, s. 66)

Kvinnenes forsøk på å forstå egen eksistens knyttes til deres rolle i fiksjonen. Ved at kvinnene retter fokus mot seg selv som figurer i hverandres fortellinger, altså som fiksjonelle

karakterer, kommer en form for selvbevissthet til uttrykk. Kvinnenes diskusjon bidrar til avdekkingen av den fiksjonelle illusjonen de er en del av, ved at rammene som ligger til grunn for den blir belyst. Selv om de ikke kommer fram til et klart svar på hva som er årsaken bak det som har hendt dem, framstår refleksjonen og bevisstgjøringen rundt deres rolle i fiksjonen som det sentrale. Som en konsekvens av at de retter oppmerksomhet mot de fiksjonelle rammene som ligger til grunn for deres eksistens, blir også novellas fiksjonelle illusjon som helhet avdekket.

Kvinnenes refleksjon over sin status som mulige karakterer i fiksjonen dreier seg etter hvert over til refleksjon rundt litteraturens funksjon. For hva kan det egentlig bety at en død mann kommer flytende forbi på elva i den fiksjonelle verdenen de befinner seg i?

Vi likar å tenke i opposisjonar. Vi veit at ingen flyt motstraums, vi veit at vi ikkje kan flyge, så vi tenker oss at vi kan det. Og litteraturen, om vi tenker på litteraturen som eit samfunnsbidrag, er som regel i opposisjon til noko, i opprør mot det allment aksepterte, er de med? Å late nokon flyte motstraums er eit fint bilete på det, ikkje sant? [...]. Dei aller fleste forfattarane eg kjenner, er så himla opptatt av å vere i opposisjon at det er heilt komisk, sa Harriet. (Øyehaug, 2020, s. 64-65)

Liket som flyter forbi på elva får ikke bare sin funksjon i novella ved å bryte opp det stillestående livet kvinnene lever ved skjulet. Det er også et bilde på hva litteraturen kan gjøre, og hva som er mulig innenfor fiksjonens rammer. Slik gir kvinnene uttrykk for selvrefleksjon på vegne av den fiksjonsrammen de er en del av, og de viser seg som metastemmer i og om novella. Denne refleksjonen blir tatt videre av novellas jeg-forteller, som i enda større grad ser det som har skjedd som et uttrykk for litteraturens funksjon og rolle i den virkelige verden utenfor fiksjonen:

[...] og eg tenkte på dette, at ein vil at nokon skal kome, at ein vil at der skal vere ein samanheng, at ein kan føle at litt kviskring i sivet er ein tale frå eit naturfenomen til eit anna, nemleg deg, at alt dette graset prøvde å seie noko, at stjernene prøvde å seie noko, at vi ikkje var åleine. Det er jo difor det dukkar opp plutslege menneske som flyt motstraums i elver, tenkte eg, det er det det handlar om, ikkje berre *opposisjon*, men faktisk *respons*! (Øyehaug, 2020, s. 67-68)

I dette utdraget kommer novellas selvrefleksjon og dermed også status som metafiksjon fram: Det er ikke tilfeldig at mannen flyter forbi på elva, det er et resultat av valg tatt utenfor den fiksjonelle rammen de befinner seg i. Slik står handlingen i novella fram som konstruert, og som noe det ligger en tydelig mening bak. Her blir det også gitt uttrykk for hvilke intensjoner som ligger til grunn for fiksjonsskapelsen og dermed også novella: Litteraturen skal ikke bare

flyte motstrøms, men også invitere til respons. Slik retter novella fokus mot at den ikke er isolert, men en del av virkeligheten utenfor fiksjonen og den konteksten novella skapes i.

I forlengelsen av at novella i stor grad utviser selvbevissthet knyttet til egen status som fiksjon, retter den også oppmerksomhet mot andre tekster, og hvordan disse kan si oss noe om hva som ligger til grunn for litteraturen og dens skapelse. Novellas intertekstuelle referanser blir på den måten en metode for å si noe om litteraturen i seg selv. Samspillet mellom intertekstualitet og metafiksjon bidrar til å få fram at intertekstuelle referanser er en del av skapelsesprosessen, og dermed også konstruksjonen som utgjør novella. Som følge av at kvinnene i «Ved skjulet» er forfattere, framstår referanser til både egne og andres verk som en naturlig del av den fiksjonelle verdenen de befinner seg i.

Når den døde mannen kommer flytende forbi på elva, tenker jeg-fortelleren tilbake på en samtale de tre kvinnene hadde kvelden før. Her forsterkes tanken om at det som skjer er et resultat av en bevisst skapelsesprosess utenfra, og at hendelsene innenfor denne fiksjonelle rammen ikke er tilfeldige. Det blir også klart at det som skjer i novella plasserer seg i forlengelsen av allerede eksisterende tekster. Sammenhengen mellom disse tekstene og handlingen i novella er med på å understreke hvordan fiksjonen har utspring i en virkelighet og kontekst som påvirker fiksjonens innhold.

Vi diskuterte faren for å bruke det vi hadde lese i eige arbeid og tru det var heilt nytt. Karolina hadde syrleg kommentert at eg hadde skrive ei novelle der det kom flytande ein mann oppetter ei elv, motstraums, med skosålane først. Dette hadde ho også funne att i ei novelle av George Blaunders, og i ei anna av Loretta David [...]. Der finst også, men det veit du ikkje, openbert, sa eg, ein tekst av Kafka der det flyt ein person motstraums. (Øyehaug, 2020, s. 64)

En mann som flyter motstrøms opp ei elv er altså et kjent motiv i litteraturen. I likhet med de intertekstuelle referansene til Baudelaires *Det vondes blommar*, understreker intertekstualiteten her motivets symbolske betydning. Referansen til George Blaunders og Loretta David gjør likevel at disse intertekstuelle referansene skiller seg fra de andre som kommer til uttrykk i Øyehaug's novellesamling. Dette er ikke forfattere som finnes i virkeligheten, men kan i stedet forstås som en omskriving av navnene til de amerikanske forfatterne George Saunders og Lydia Davis. Man kan regne med at dette er forfattere som er en del av Øyehaug's litterære univers. I essaysamlinga *Miniatyrlesingar* (2017) beskriver Øyehaug blant annet Davis på denne måten: «Noko av det som gjer Lydia Davis til ein genial forfattar, er nettopp denne evna til å late magi oppstå av ekstremt presis observasjon» (Øyehaug, 2017, s. 41). I tillegg

nevnes også Kafka, en forfatter de aller fleste har kjennskap til, noe som forsterker referansenes troverdighet. Kombinasjonen av virkelige og oppdiktete forfattere kan også reflektere forholdet mellom virkelighet og fiksjon i novella. Til tross for at disse referansene blir trukket opp mot novellas motiv, framstår ikke innholdet i de intertekstuelle referansene som det viktigste med dem. I stedet er det intertekstualiteten i seg selv, og tematiseringen av forbindelsen mellom ulike fiksjonstekster, som framstår som det sentrale i «Ved skjulet». Som følge av at de intertekstuelle referansene ikke er reelle, men i stedet en forvrengning av virkeligheten utenfor fiksjonen, blir det tydelig at kvinnene befinner seg i en fiksjonell verden skilt fra virkeligheten. Dette retter fokus mot den fiksjonelle rammen som ligger til grunn for novellas verden, og avdekker fiksjonsillusjonen. Slik understrekes novellas kontrast til virkeligheten utenfor fiksjonen. I likhet med fiksjonsverdenen de er en del av, er også de intertekstuelle referansene som kommer til uttrykk konstruerte. Intertekstualiteten blir på den måten synlig som en del av fiksjonens skapelsesprosess. Novella kan dermed gi et metaperspektiv på intertekstualitet, der intertekstualiteten er en del av fiksjonens konstruksjon.

Intertekstualiteten i «Ved skjulet» kommer også til uttrykk gjennom mer konkrete referanser til andre verk. Jeg-fortelleren viser blant annet til et sitat av den danske forfatteren Inger Christensen. Sitatet er en del av refleksjonen rundt fiksjonens funksjon, som er gjennomgående i novella:

Eg har for eksempel vore irritert i ti år på at ingen av kritikarane som las den førre essaysamlinga mi, kommenterte epigrafen [...]. Det stod: «kommer nogen imod mig på vejen, sidder jeg med ansigtet vendt mod nogen s.u.», sa eg. Kva betyr s.u, no igjen, sa Harriet. Det betyr «svar utbedes». Som i ein invitasjon. Så forklarte eg alt for Harriet, korleis eg hadde tenkt at dersom dette sitatet frå Inger Christensen stod først i essaysamlinga, ville lesaren forstå at essaya var skrivne av nokon som leita etter svar frå nokon som sat på den andre sida av bordet, slik det er i alle kvardags situasjonar der ein sit overfor nokon ved eit bord. (Øyehaug, 2020, s. 67)

Den intertekstuelle referansen til Inger Christensen blir en del av en dobbel referanse. Jeg-fortelleren viser ikke direkte til Christensens verk, men til sin egen essaysamling, der dette sitatet er epigraf. Selv om dette ikke blir utdypet grundigere, er det naturlig å trekke paralleller til Øyehaug's forfatterskap. I essaysamlinga *Stol og ekstase* + (2019b)<sup>4</sup>, bruker

---

<sup>4</sup> Essaysamlinga *Stol og ekstase* ble først utgitt i 2006. I 2019 kom *Stol og ekstase* + ut, som i tillegg til originalutgaven inneholder to nye essay, en korttekst og en retting av en feillesning. Begge utgavene har den samme epigrafen.

Øyehaug Christensens sitat som epigraf. Som følge av dette viser jeg fortellerens intertekstuelle referanse også til Øyehaug's egen tekst, slik at *Vonde blomar* eksisterer i forlengelsen av resten av Øyehaug's forfatterskap. Denne sammenhengen understrekes videre av Øyehaug's vektlegging av epigrafens betydning i hennes nyeste essaysamling; *Hjartet i skalkeskjulet*, i essayet «Einannan. Om å lese»: «PS kvifor er det ingen som bryr seg om kva epigrafer seier? Dei seier jo gjerne alt» (Øyehaug, 2022, s. 18). Øyehaug's tekster befinner seg altså i relasjon til hverandre, og kan også utdype hverandre, slik at de eksisterer i en større sammenheng. Dette fører til at Øyehaug's fiksjon får en eksistens utover sine enkelte deler, og at det også foregår en utforskning av tekstenes grenser. Forbindelsen mellom Øyehaug's tekster blir videre utdypet av den posisjonen jeg-fortelleren får som følge av denne intertekstuelle referansen<sup>5</sup>. Jeg-fortellerens beskrivelse av seg selv som forfatteren av denne essaysamlinga fører til at Øyehaug selv nærmest plasserer seg i novella. Referansen gjør at fiksjon og virkelighet knyttes tettere sammen, ved at forfatteren gjør seg synlig i novella samtidig som hennes tilstedeværelse i virkeligheten utenfor fiksjonen kommer til uttrykk. Slik blir rammene som ligger til grunn for fiksjonen igjen avdekket.

Øyehaug blir som følge av den intertekstuelle referansen til eget forfatterskap en del av «Ved skjulet». Refleksjonene novellas jeg-forteller gjør seg knyttet til litteratur, kan gjenspeile Øyehaug's egne tanker om fiksjonsskapelse og litteraturens funksjon. «Ved skjulet» som metafiksjon kan dermed si oss noe om *Vonde blomar* som helhet. Ved å plassere seg inne i novella, plasserer Øyehaug seg også i relasjon til novellesamlinga. Det sentrale for jeg-fortelleren i «Ved skjulet» virker å være at litteraturen skal kommunisere til noen, og åpne for en form for respons: «At eg skreiv i uvisse, og håp, om at der var nokon på den andre sida. At min tekst var ein invitasjon, på ein måte» (Øyehaug, 2020, s. 67). Jeg-fortellerens tanker sier oss her noe om hvilke refleksjoner som ligger bak Øyehaug's tekster, og blir dermed uttrykk for novellas og novellesamlingas selvrefleksjon: Hva er formålet med fiksjon, og hvordan kan fiksjonen også få betydning utenfor seg selv? Slik bidrar «Ved skjulet» sine intertekstuelle referanser og metafiksjonelle perspektiver til å belyse novellas relasjon til andre tekster og til seg selv som fiksjonstekst. Dette gjør at grensene for fiksjonen kontinuerlig blir utfordret.

---

<sup>5</sup> Genette bruker begrepet intratekstualitet til å beskrive relasjoner mellom tekster innad et forfatterskap (Genette, 1997, s. 207). Siden dette lett kan forveksles med Sharrocks intratekstualitetsbegrep, beskrives relasjonen mellom Øyehaug's ulike verk i stedet som intertekstualitet.

### 3.6 Oppsummering av analyse

Det fantastiske i de analyserte tekstene kommer til uttrykk som element som bryter med det som oppleves som sannsynlig både av karakterene i novellene og av leseren. Slik påvirker fantastikken forholdet mellom virkelighet og uvirkelighet innad i fiksjonsverdenen, og fører til en forskyvning i hvordan virkeligheten kommer til uttrykk i fiksjonen. Til tross for at det fantastiske bryter med det som oppleves som sannsynlig i virkeligheten, fører samspillet med det realistiske til at det likevel ikke framstår som umulig. I stedet fører fantastikken til en utvidelse av fiksjonens mulighetsrom og til en ny forståelse av virkeligheten. Her utfordres grensene mellom fiksjon og virkelighet, og det oppfattes som uklart hvor fiksjonen begynner og ender. Fiksjonen inneholder dermed noe mer enn før de fantastiske elementene gjorde seg gjeldende i den fiktive virkeligheten.

Tekstenes metafiksjonalitet henger i større grad enn fantastikken sammen med virkeligheten utenfor fiksjonen. Selvbevisstheten og selvrefleksjonen som kommer til uttrykk, knytter fiksjonen til dens utgangspunkt utenfor fiksjonen. Her framstår skapelsen av fiksjon som et resultat av bevisste valg gjort utenfor fiksjonen. Tekstenes tematisering av denne skapelsen fører til at fiksjonen også rommer virkeligheten som finnes utenfor seg selv. Fiksjonsteksters fiksjonalitet er ofte et underforstått trekk ved dem. Metafiksjonaliteten i *Vonde blomar* gjør imidlertid at tekstene selv insisterer på at de er fiksjon. Dette skaper en form for paradoks: Ved å vektlegge sin status som fiksjon blir også virkeligheten den ble skapt med utgangspunkt i, en del av virkeligheten i fiksjonen. Slik foregår det en utforsking av grensene for fiksjonen, der også virkeligheten utenfor fiksjonen inngår i fiksjonen.

I likhet med novellesamlingas metafiksjon, skaper de intertekstuelle referansene som kommer til uttrykk i *Vonde blomar* en forbindelse til virkeligheten utenfor fiksjonen. Slik plasserer novellesamlinga seg også, på et mer overordnet nivå, i relasjon til den litterære verdenen som omgir den. Referansene gjør at både tekstene i seg selv og leseren av dem, må forholde seg til det som finnes på utsiden av den opprinnelige fiksjonsverdenen. Her blir element fra andre verk og tekster integrert i de enkelte tekstene og i novellesamlinga som helhet, slik at fiksjonens grenser blir utvidet. Virkeligheten man møter i tekstene i *Vonde blomar* er som en konsekvens av de intertekstuelle referansene, ikke begrenset til én enkelt fiksjonsverden, men preges av møtet mellom ulike virkeligheter innenfor fiksjonen. Samspillet mellom ulike



tekster og utvidelsen av novellesamlingas fiksjonsverden blir dermed et uttrykk for utforskingen av grensene for fiksjonen i *Vonde blomar*.

Analysen av de fem tekstene belyser hvordan Øyehaug benytter fantastikk, metafiksjon og intertekstualitet for å utforske grensene for fiksjonen i *Vonde blomar*. De teoretiske utgangspunktene for denne analysen har både blitt benyttet hver for seg og i samspill, slik at ulike aspekter ved utforskingen av grensene for fiksjonen har kommet til uttrykk. Dette kan videre si oss noe mer overordnet om hvordan det å studere fiksjonens grenser kan ha betydning for forholdet mellom virkelighet og fiksjon, også utenfor *Vonde blomar*.

## 4 Avsluttende drøfting

Utforskningen av grensene for fiksjonen er noe som har preget Gunnhild Øyehaug's forfatterskap. Slik framstår hun som en forfatter som både ønsker og evner å utfordre konvensjoner for hva som er vanlig og mulig innenfor litteraturen. I essayet «Rein som snø. Om tilhøvet mellom litteratur og litteraturteori i utøvande forfattarverksemd» (2019) bruker Øyehaug Baudelaires refleksjoner rundt kunstnere med og uten fantasi som utgangspunkt for å si noe om hvordan litteraturteori kan tilpasses til skjønnlitteraturen. Kunstnere uten fantasi vil bare kopiere leksikonet de bruker som utgangspunkt. De som har fantasi, vil i motsetning søke «[...] «i leksikonet de elementer som svarer til deres indre bilde; men når de tilpasser dem med sin kunstneriske sans, gir de dem en helt ny fysiognomi» (utsjånad, veremåte)» (Øyehaug, 2019b, s. 154). Bildet Øyehaug bruker på litteraturteori kan reflektere måten hun tilnærmer seg fiksjon på i *Vonde blommar*: I stedet for å kopiere fiksjonen som tidligere er konstruert, gir hun den en ny måte å være på. Øyehaug tilpasser fiksjonen med sin kunstneriske sans, slik at det oppstår fiksjon med et nytt og annerledes utseende. Dette medfører at hun oppsøker og utforsker grensene for fiksjonen, og kontinuerlig utfordrer leserens forventninger til fiksjonen. *Vonde blommar* gir uttrykk for allmennmenneskelige tema og hverdagslige problemer som er gjenkjennelige fra virkeligheten utenfor fiksjonen. Likevel har fiksjonen et potensial til å få dette til å bety og formidle noe mer, nettopp ved å la den kunstneriske sansen komme til uttrykk. Måten Øyehaug gjør dette på, her belyst med fantastisk, metafiksjon og intertekstualitet, fører til at det blir et utvidet mulighetsrom for fiksjonens framstilling av virkeligheten.

Et grunnleggende trekk ved fiksjonen er at den skiller seg fra virkeligheten utenfor fiksjonen. *Vonde blommar* får likevel fram sammenhengen mellom fiksjon og virkelighet. Handlingen i novellesamlinga knyttes opp mot den virkelige verdenen utenfor fiksjonen, og kan i utgangspunktet oppfattes som en refleksjon av den. Novellesamlinga er dermed i overensstemmelse med måten Geir Farner beskriver litterær fiksjon på: «Leseren oppfatter den fiktive verden som en parallell til den virkelige verden og forventer at forholdene i den fiktive verden tilsvarer forholdene i den virkelige verden i tilstrekkelig grad til at de to verdenene belyser hverandre» (Farner, 2007, s. 125). Det skjer likevel en gjennomgående utfordring av grensene mellom fiksjon og virkelighet, der fiksjonen ikke bare eksisterer parallelt med virkeligheten. I stedet fører novellesamlingas metafiksjon og intertekstualitet til

at virkelighet og fiksjon gradvis glir over i hverandre. Samtidig gjør fantastikkens forstyrrelse av virkeligheten at fiksjonen strekker seg forbi virkeligheten utenfor fiksjonen. Øyehaug tar utgangspunkt i virkeligheten, men snur om på den og tilpasser den, slik at den i fiksjonen får en ny form. Dette fører til at det som tidligere framsto som et klart skille, gradvis endres, slik at virkelighet og fiksjon ikke lenger er helt separert. Konsekvensen av Øyehaug's utforsking av fiksjonen er en mer dynamisk forståelse av fiksjonens grenser mot virkeligheten. Dette fører til en forskyvning i forholdet mellom virkelighet og fiksjon i den fiksjonelle verdenen i *Vonde blomar*. Samtidig påvirker denne forskyvningen også forholdet mellom fiksjon og virkelighet utenfor fiksjonen i seg selv, og kan si oss noe om litteraturens relasjon til virkeligheten.

Litteraturen vil alltid befinne seg i relasjon til samfunnet og konteksten den ble skapt ut fra. Å utfordre grensene for fiksjonen og dens forhold til virkeligheten, blir dermed også et utgangspunkt for å si noe om relasjonen mellom litteratur og virkelighet. Dette tematiseres av Øyehaug i novellesamlinga, og kan belyse hva hun forsøker å oppnå med utforskningen av grensene for fiksjonen i *Vonde blomar*. I «Ved skjulet» diskuteres litteraturens funksjon og at litteraturen skal stå i opposisjon mot det allment aksepterte. Eller med andre ord; flyte motstrøms. Dette er på mange måter beskrivende for *Vonde blomar* og Øyehaug's prosjekt. Den kontinuerlige utfordringen av fiksjonens grenser, både tematisk, form- og sjangermessig, framstår som et bevisst spill med litteraturens konvensjoner. Resultatet blir en fiksjon som snur om på, og utfordrer leserens forventninger til litteraturen, og som følge av dette, får det å flyte motstrøms til å oppfattes som mulig. Slik åpner litteraturen i opposisjon for et utvidet perspektiv på virkeligheten den har sitt utgangspunkt i. *Vonde blomar* går likevel ikke bare i opposisjon med forventningene og grensene for fiksjonen. Novellesamlinga går også i dialog med virkeligheten den oppsto ut ifra, nettopp ved å bruke fantastikk, metafiksjon og intertekstualitet til å utforske fiksjonens grenser og relasjon til virkeligheten. Slik gjenspeiles også ønsket om respons, som kom fram i undringen over litteraturens funksjon i «Ved skjulet». Bruddene med forventningene til fiksjonen, som følge av utforskningen av fiksjonens grenser, kan fungere som en henvendelse fra Øyehaug til leseren. Her inviteres leseren til å utforske nye måter å tenke og forstå virkeligheten og fiksjonen på. Dette fører til respons i form av underliggjøring og perspektivskifte. Øyehaug's bevisste spill med grensene for fiksjonen gjør *Vonde blomar* til ei novellesamling som i stor grad flyter motstrøms, der fiksjonen får en ny fysiognomi.

## 5 Litteraturliste

Aamotsbakken, B., Knudsen, S. V. (2011). *Å tenke teori. Om leseteorier og lesing*. Gyldendal akademisk.

Aarseth, A. (1979). *Episke strukturer: Innføring i anvendt fortellingsteori*. Universitetsforlaget

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Routledge.

Bakhtin, M. M. (2003). *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Cappelen akademisk forlag.

Baudelaire, C. (2014). *Det vondes blommar*. Bokvennen.

Bentdal, M. (2020). «i byrjinga var Ordet»: En tematisk undersøkelse av feillesninger i *Gunnhild Øyehaug's roman Presens maskin* [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. Duo UiO. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/79910>

Brautigan, R. (1966). *The Galilee Hitch-Hiker*. Cranium Press.

Buvik, P. (1996). *Poesiens skandale. Om Baudelaire*. Pax Forlag.

Farner, G. (2007). Hvordan fungerer litterær fiksjon? *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 10(2), 122-136.

Farner, G. (2010). Hvor går grensen mellom litterær fiksjon og virkelighetsutsagn? *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 13(1), 16-25.

Friis, E. (2013). Intertekstualitet. I L. H. Kjælgaard, L. Møller, D. Ringgaard, L. M Rösing, P. Simonsen & M. R. Thomsen (Red.), *Litteratur. Introduktion til teori og analyse* (s. 143-155). Aarhus universitetsforlag.

Furuset, S. (2006). Postteoretisk lek: Om Gunnhild Øyehaug's poetikk. I S. Gimnes & S. Paulson (Red.), «- ut i det ukjente»: *Festskrift til Erik Østerud på 70-årsdagen* (s. 229-241). Tapir akademisk forlag.

Furuset, S. (2016). The literary magazine and the making of a writer: Gunnhild Øyehaug in the space of possibles. I S. Paulson & A. Malvik (Red.), *Literature in Contemporary Media Culture: Technology – Subjectivity - Aesthetics* (s. 149-170). John Benjamins Publishing Company.

Genette, G. (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.

Grydeland, M. (2020, 8. november). Bokanmeldelse: Perfekte novelle for hjemmekontoristen. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/Alz8Pn/bokanmeldelse-perfekte-noveller-for-hjemmekontoristen>

Haarr, I. S. (2010). *Dei nynorske blikka: Ei undersøking av tre posisjonar i den nynorske metadiskusjonen: Det nynorske blikket, Kraftsentrum, Siss og Unn* [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. Duo UiO. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/25875?show=full>

Hejlsted, A. (2016). *Novellen. Teori og analyse*. Samfundslitteratur.

Helland, F. & Wærp, L. P. (2011). *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Universitetsforlaget.

Jackson, R. (1991[1981]). *Fantasy: The Literature of Subversion*. New Accents.

Joys, M. (2017). *Om mat i litteraturen – En studie av to norske romaner: Gunnhild Øyehaug's Undis Brekke (2014) og Jan Kjørstads Homo Falsus (1984)* [Masteroppgave, Universitetet i Bergen]. UiB Bora. <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/1956/15937>

Kolon forlag (u.å.). *Gunnhild Øyehaug*: <https://www.kolonforlag.no/authors/details/46>.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press.

Lauritsen, V. (2023, 14. mars). Gunnhild Øyehaug. I *Store norske leksikon*.

[https://snl.no/Gunnhild\\_%C3%98yehaug](https://snl.no/Gunnhild_%C3%98yehaug).

Nising, C. T. (2023). «*Enden av ein tråd*»: om oppløsing som form i Gunnhild Øyehaug's Vonde blommar [Masteroppgave, Universitetet i Bergen]. UiB Bora. <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/11250/3083936>

Omdal, G. K. (2010). *Grenseerfaringer*. Fagbokforlaget.

Rasmussen, I. S. (2012). «*Eg lét som om eg taklar dette*»: Eksperiment og identitet i Gunnhild Øyehaug's Vente, blinke. Eit perfekt bilete av eit personleg indre [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. Duo UiO. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/26461>

Sandemose, S. (2020). *Ironi som skapande tilstand. Lesingar av noveller frå Draumeskrivar (2016) av Gunnhild Øyehaug* [Masteroppgave, Universitetet i Stavanger]. UiS Brage. <https://uis.brage.unit.no/uis-xmlui/handle/11250/2734080>

Sharrock, A. (2003). Intratextuality: Texts, Parts, and (W)holes in Theory. I A. Sharrock & H. Morales (Red.), *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations* (s. 1-39). Oxford University Press.

Skei, H. H. (1995). *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Universitetsforlaget.

Svensen, Å. (1991). *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*. Aschehoug.

Sørbø, J. I. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie*. Samlaget.

Todorov, T. (1989[1970]). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press.

Waugh, P. (1988[1984]). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.

Øyehaug, G. (2017). *Miniatyrlesingar*. Kolon forlag.

Øyehaug, G. (2019a). *Knutar +*. Kolon forlag.

Øyehaug, G. (2019b). *Stol og ekstase +*. Kolon forlag.

Øyehaug, G. (2020). *Vonde blomar*. Kolon forlag.

Øyehaug, G. (2022). *Hjartet i skalkeskjulet*. Kolon forlag.





## Masteroppgavens relevans for virket som lektor

Som framtidig norsklærer er det viktig å finne måter å engasjere elever i litteratur, og legge til rette for at elever skal oppleve litteraturen som noe spennende og fengende. *Vonde blommar* kan, med sin måte å tilnærme seg fiksjonen på, i stor grad bidra i dette arbeidet.

*Vonde blommar* har et stort potensial i møte med elever og i undervisningssammenhenger. Novellesjangeren er i seg selv et godt utgangspunkt for arbeid med litteratur, da den i stor grad er overkommelig å lese for alle. *Vonde blomars* ulike sjangerbrudd kan også være en del av en mer generell sjangerutforskning og bevisstgjøring rundt sjangere. *Vonde blommar* har med sine ulike tolkningsmuligheter også et stort potensial for å skape spennende litterære diskusjoner i klasserommet. Slik kan elevene øve opp sin evne til å lese og forstå litteratur. Dette kan være viktig for å vise ungdommene at litteraturen kan være relevant i deres liv.

Som følge av at *Vonde blommar* utfordrer og utforsker grensene for fiksjonen, åpner den også for nye perspektiver på forholdet mellom fiksjon og virkelighet. I løpet av de siste årene har det vært mye diskusjon rundt fiksjonens grenser. *Vonde blommar* gir et nytt perspektiv på disse problemstillingene, og kan belyse hvilke muligheter som finnes innenfor fiksjonen. På den måten kan novellesamlinga være med på å utfordre elevenes måte å betrakte fiksjonen og dens forhold til virkeligheten på. Denne oppgaven viser også mer generelt at litteraturen ikke er isolert, men i kontinuerlig dialog med virkeligheten den blir skapt i. Dette kan videre være et godt utgangspunkt for arbeid med annen litteratur.

Min oppgave viser at det å studere utforskningen av fiksjonens grenser kan belyse sentrale aspekter ved litteraturen. Måten virkelighet blir skapt på i fiksjonen, forbindelsen mellom ulike tekster, og utforskningen av fiksjon med utgangspunkt i fiksjonen, er gode innganger til litteraturen i seg selv. Det å ha et bevisst forhold til grensene for fiksjonen er viktig i arbeidet med litteratur i klasserommet. Innsiktene og refleksjonene som kommer til uttrykk i denne oppgaven kan dermed også gjøre seg gjeldende i andre verk enn *Vonde blommar*.

