

Fakultetet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

## Mellom verk og tekst

En undersøkelse av spenningen mellom tekstlesning og verktenkning i den stedsspesifikke novellesyklusen *København* av Katrine Marie Guldager.

Sigurd Stranda

Masteroppgave i nordisk litteratur NOR-3910, mai 2024.



Figur 1: *The Bustling Amager Square, 1932*, av Paul Gustav Fishcer. (<https://artvee.com/dl/the-bustling-amager-square-copenhagen>). Alle-mannseie.



## Sammendrag

Denne oppgaven er en sjangermessig diskusjon av den stedsspesifikke novellesamlingen med spesielt henblikk på Katrine Marie Guldagers novellesyklus *København* (2004). Oppgaven tar sikte på å utforske novellens dobbeltposisjon i novellesyklusen hvor den samtidig opptrer som autonom tekst og som del av et større verk. Sjangeren konseptualiseres som en balanse mellom det som med Timothy C. Aldermans definisjon kalles for sentripetale og sentrifugale krefter. Dette er kreftene som trekker enkeltnovellen inn mot verkets helhetlige meningsdannelse, og kreftene som separerer dem fra denne helheten og gjør dem lesbare som autonome tekster. Spesielt er det den lesemetodiske tilnærmingen til sjangeren og den meningsskapingen som oppstår i spennet mellom novellens selvstendige meningsdannelse og verkets helhetlige meningsdannelse som analyseres. Jeg leser derfor Guldagers noveller på to nivåer: Først som autonome tekster, deretter som bestanddeler i det større verket *København*. Jeg viser at det i den helhetsorienterte lesningen oppstår nye fortolkningsmåter som både står i konflikt med og utdyper enkeltnovellenes meningsinnhold. Jeg foreslår derfor at en lesemetodisk tilnærming til novellesyklusen må ivareta dette spennet og de fortolkningsmessige mulighetene som ligger i det, heller enn å forsøke å fullstendig syntetisere novellenes egenartede innhold for å tilpasses en helhetlig verktenking, eller å insistere på deres fullstendige autonomi.

## Forord

Jeg vil takke alle som har bidratt til fullføringen av denne masteroppgaven.

Aller fremst vil jeg takke min veileder, Morten Auklend, for viktig rettleiding, verdifulle samtaler, og for å ha ledet oppgaven inn på rett spor når jeg har ført den inn på ville veier. Det har vært en sann glede.

Jeg vil også takke mine forelesere og medstudenter ved UiT – Norges arktiske universitet for å ha gjort studiet til det det er. I et stadig lite miljø har møtene med engasjerte enkeltindivider vært desto mer verdifull. Takk også til venner, familie og kollegaer som har inspirert og motivert arbeidet. Takk spesielt til June som har bidratt med mye trengt korrektur med fokus på klarspråk, og ikke minst for å ha vært en uvurderlig støttespiller gjennom arbeidet.

Til slutt vil jeg takke Katrine Marie Guldager for å ha skrevet en utmerket novellesamling. Det har vært en sann svir å jobbe med boken, og det er et bevis på hennes styrke som forfatter at jeg ikke er lei av den etter gjentatte lesninger.

Sigurd Stranda

Tromsø, mai 2024

# Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Oppgavens emne.....	1
1.2	Refleksjoner rundt metode og problemstilling .....	3
1.3	Oppgavens utforming .....	5
2	Teoretisk bakgrunn.....	6
2.1	Innledende refleksjoner og begrepsmessige avklaringer.....	6
2.2	Novellens autonomi .....	7
2.3	Novellesyklusen.....	9
2.4	Sjangerbestemmelse og fortolkning .....	15
2.5	Stedet som ramme .....	19
3	Forfatteren og forfatterskapet.....	23
3.1	Drengen på stentrappen-trilogien .....	23
3.2	Først som roman, så som novellesamling.....	24
3.3	København: Introduksjon og resepsjon .....	26
4	Analyse.....	28
4.1	«Nørreport» .....	28
4.1.1	Knutepunktnovellen .....	28
4.1.2	Åpne sår og ensomme fellesrom .....	29
4.1.3	En engasjert forteller .....	31
4.1.4	Blikket som katalysator .....	33
4.1.5	Avslutning .....	36
4.2	«Indbrudd».....	37
4.2.1	Brobyggeren .....	37
4.2.2	To mørke rom.....	37
4.2.3	Soniske bindeledd .....	40
4.2.4	Et hjerte av gull .....	42

4.2.5	Avslutning .....	43
4.3	«Pandekager».....	44
4.3.1	Kjernefamilien uten kjerne.....	44
4.3.2	Frihetens territorium.....	45
4.3.3	De utilfredse .....	48
4.3.4	Avslutning .....	49
4.4	<i>København</i> .....	49
4.4.1	Et orkestrert nettverk.....	50
4.4.2	Byens desintegrering .....	51
4.4.3	Individets samholdskraft .....	53
4.4.4	Stedet som mulighetsrom.....	57
4.4.5	Avslutning .....	60
5	Den stedsspesifikke novellesyklusen .....	61
5.1	Den konseptualiserte helheten og den individuelle erfaringens fragmentering .....	62
5.2	Individ og samfunn.....	63
5.3	Permanens, forgjengelighet og åpenhet.....	64
5.4	Avsluttende kommentar.....	66
6	Konklusjon .....	66
	Referanseliste .....	68
	Illustrasjoner.....	71

# 1 Innledning

## 1.1 Oppgavens emne

Bakgrunnen for denne oppgaven er en observasjon av måten lesere møter og forstår noveller i samling. I 2022 skrev jeg bacheloroppgave om to utvalgte tekster fra Laila Stiens bok *Hjem til jul* (2010). I arbeidet med boken oppdaget jeg at det oppstod en fortolkningsmessig problematikk. Boken består av flere ortografisk adskilte kortepiske tekster som hver for seg har et selvstendig meningsinnhold. Samtidig har samtlige av tekstene samme utsiger og henter fortellinger fra samme miljø. Spørsmålet som dukket opp i lesningen var derfor hva som utgjør tolkningsobjektet; hvorvidt det var de enkelte novellene eller verket som helhet. Den vanlige fortolkningsmessige tilnærmingen til novellen legger til grunn at den er en enkeltstående og autonom tekst som kan/skal stå for seg selv. Denne tolkningspraksisen kalles gjerne for *omstartsprinsippet*, beskrevet slik av Marit Grøtta:

Formelt sett fremstår imidlertid hver korttekst som selvstendig, og lesningen av slike tekstserier skaper derfor en følelse av diskontinuitet: De store narrative linjene uteblir, argumentasjonsrekkene mangler, og resultatet er at en stadig må begynne på nytt. Slik blir *omstart* det prinsippet som gjelder i lesningen av korttekster, og dette gjør også lesningen av slike tekster til hardt arbeid. (Grøtta, 2009, s. 13)

Dette stemmer i stor grad for et flertall av tekstene vi kaller noveller, for i den typiske novellsamlingen er nettopp omstart en naturlig tilnærming all den tid den enkelte novellen presenterer et selvstendig meningsinnhold. Omstartsprinsippet er derfor i mange tilfeller dekkende for å underbygge den enkelte novellens status som autonom tekst. Leseren forholder seg til den enkelte teksten som selvstendig. Samtidig står novellen sjelden alene; den samles i antologier, tidsskrifter og novellesamlinger. Novellen inngår altså i større utgivelser hvor den ofte ikke bare står sammen med andre noveller, men gjerne er samlet sammen i/under et felles uttrykk, en felles stil, tematikk og/eller motivbruk. Likevel er det unntaksvis at den konteksten som samlingen utgjør som helhet blir trukket inn i tolkningsprosessen. I og med novellens posisjon som del av et større verk kan en spørre om omstartsprinsippet virkelig er dekkende.

Som Paul March-Russel påpeker i *The Short Story: An Introduction* medfører lesingen av novellen som en del av en antologi en estetisk problematikk: «[T]he extent to which reading several short stories together violates Poe's contention that a short story is to be read as a single and self-sufficient unit» (March-Russel, 2009, s. 53). Novellen i samling, enten den forekommer i verk fra en enkelt forfatter eller i antologier, utfordrer dens status som selvstendig tekst.

Spørsmålet er om presset fra helheten (samlingen eller antologien) utvider leserens horisont og dermed påvirker lesningen av enkeltnovellen.

I dette arbeidet skal jeg utforske den fortolkningskonflikten som oppstår i møte mellom leseren og novellen i samling. Kan en tolkningspraksis på en og samme tid ivareta meningsinnholdet både i enkeltnovellen og i samlingen som helhet? Dette reiser spørsmål om den enkelte novelle skal leses isolert eller om verket bør leses helhetlig. Herunder ligger et spørsmål om hva som utgjør tolkningsobjektet. Dette er spørsmål som blir spesielt aktuelle i lesningen av *novellesykluser*.<sup>1</sup>

I *novellesykluser*, til forskjell fra det som i det følgende kalles «ikke-organiserte samlinger» finnes det en klar relasjon mellom novellene som utgjør samlingen. Disse samlingene utfordrer derfor autonomitanken som typisk legges til grunn i lesningen av noveller. Som problemstilling har jeg derfor valgt følgende spørsmål: Hvilken betydning har det fortolkningsmessige spennet mellom tekstlesingen og vekteningen i analysen av *novellesyklusen*?

For å gi en innledningsvis karakterisering av *novellesjangeren* kan Timothy C. Aldermans beskrivelse nevnes:

As a group the stories are enclosed by unifying frames of story, theme, character or setting; individually each story maintains its own closure and meaning in itself. The integration of every collection, therefore, is never absolute, for each episode or tale is a self-sufficient part. (Alderman, 1982, s. 3)

Sjangeren kan beskrives som samlinger med noveller som inneholder et enhetliggjørende element, hvor den enkelte novellen samtidig ivaretar mening som selvstendig enhet ved å stritte imot den fullstendige integreringen som en del av verket. Alderman vektlegger altså her en balanse mellom kreftene som integrerer og kreftene som separerer novellene. Spørsmålet er hvordan den enkelte novellen samtidig kan ivareta status som selvstendig tekst og som del av et overordnet verk?

---

<sup>1</sup> Omtales også som *novellesekvenser*, *konseptuelle samlinger* eller *integreerte novellesamlinger*. Det anerkjennes her at det kan oppstå forskjeller mellom disse nært beslektede begrepene, men distinksjonen mellom disse ansees ikke som vesentlig for dette arbeidet.



Herunder oppstår det et spørsmål om det i en slik organisering ikke vil oppstå et nødvendig spenn mellom del og helhet, hvor det oppstår konflikter mellom meningsinnholdet i novellen og meningsinnholdet i samlingen lest som helhet? I så fall kan det være fruktbart å utforske dette spennet som meningsbærende aspekt. Dette spennet er et særegent trekk ved sjangeren, og mitt forslag er derfor at en utforsking av dette må forstå novellesyklusen som en egen sjanger med egne konvensjoner, sjangerkoder<sup>2</sup> og hypoteser.

Som inngang til denne undersøkelsen har jeg valgt Katrine Marie Guldagers novellesyklus *København* (2004), hvor det titulære København brukes som ramme for de 11 novellene. Valget er gjort til dels fordi jeg vurderer verket slik at det i spesielt stor grad demonstrerer del/helhetproblematikken som det er oppgavens hovedanliggende å utforske. Jeg er også til dels inspirert av Guldagers egne poetologiske refleksjoner rundt sjangerspørsmålet.<sup>3</sup>

Alderman påpeker at det finnes mange måter å ramme inn en novellesyklus på: «story, theme, character or setting» (Alderman, 1982, s. 3). Med hensyn til omfang har jeg avgrenset undersøkelsen til sykluser som gjør bruk av en felles type ramme, i dette tilfellet *sted*. Å velge en felles type integrerende element som stedsspesifisitet mener jeg også vil gi oppgaven skarpere fokus og grunnlag for komparasjon. I tillegg til å analysere enkeltnovellenes forhold til sted, skal jeg undersøke de verkinterne forbindelsene i boken, altså de måtene de enkelte novellene er sammenkoblet.

Blant verkene som ligger til grunnlag for komparasjon vil et spesielt fokus ligge på kontempore nordiske samlinger, herunder Kyrre Andreassens *Det er her du har venna dine* (1997), Frode Gryttens *Bikubesong* (1999) og Kaspar Colling Nielsens *Mount København* (2010). Som viktige historiske forelegg nevnes også Giovanni Boccaccios *Dekameronen* (1352) og James Joyces *Dubliners* (1914).

## 1.2 Refleksjoner rundt metode og problemstilling

Det er et mål at oppgaven skal inngå i og være et bidrag til den sjangerteoretiske diskusjonen av novellesyklusen som form. Dette innebærer ikke at oppgavens anliggende handler om klassifisering. Klassifisering er ikke et mål i seg selv, og det er min oppfatning at rigide og klart

---

<sup>2</sup> Definert av Annemette Hejlsted som «et register af konventioner, som den enkelte tekst må spille på med passende kraft for at blive genkendelig som tilhørende en sjanger» (Hejlsted, 2016, s. 49).

<sup>3</sup> Gjengitt i 3.1.1.

adskilte sjangerkategorier står i fare for å forminske og hermetisere forståelsen av enkeltverk. Dersom en sjanger reduseres til og defineres ut ifra en tanke om essensiell form, kvalitet eller tematikk, står leseren i fare for å påtvinge tekster bestemte, og for rigide, forståelsesmønstre.

Ifølge Per Stounbjerg (2012) er sjanger først og fremst en kategorisering vi foretar som et verktøy for å forstå teksten (Stounbjerg, 2012, s. 129). Der det ikke i seg selv er noe poeng å kategorisere, kan en allikevel med Stounbjerg si at sjangerforventninger utgjør en komponent i den hermeneutiske prosessen. Sjangerforventninger inngår i leserkontrakten, og som resepsjonen av flere av verkene som skal diskuteres her vil vise utgjør tilnærmingen til verkets sjanger et fortolkningsmessig meningsbærende element.

En viktig avklaring for oppgaven er at teoriene om konvensjoner som historisk har karakterisert novellesyklussjangeren ikke her skal brukes som lesemetodisk inngang til verket. Det er heller slik at en identifisering av sjangerens virkemåter kan gi nyttige begreper og analyseverktøy. Et poeng i denne sammenheng kommer fra Sandra Zagarell, som skriver at sjangre utvikler seg:

[U]nevenly rather than evolving in an orderly fashion, they stand behind individual works of literature but do not govern them. To put it another way, individual literary works participate in genres rather than belong to them, and a number of genres are often present in a given work. (Zagarell, 1988, s. 502)

Formålet med analysene i dette arbeidet er altså å utforske forholdet mellom tekstene og verket for å bedre forstå sjangerens konvensjoner og tekstens bidrag til disse. Oppgaven er i så måte orientert mot hvordan tekstlesing og verktenking inngår i en hermeneutisk leseprosess. Spørsmålet som stilles er altså ikke hvorvidt samlingene som kommenteres her *er* novellesykluser – det er bare en merkelapp – men heller om en lesning med teorier om noveller og novellesyklusers form kan gi nye innganger og nøkler til å forstå syklussjangeren og verkene som tilhører den.

Det uavklarte spørsmålet rundt tolkningsobjektet i novellesyklusen krever en metodisk tilnærming som hensyntar sjangerens form. Jeg skal derfor undersøke verk innenfor sjangeren med spesielt blikk på den meningsskapingen som skjer innenfor det uavklarte spennet mellom del og helhet. Målet er å belyse Guldagers noveller gjennom den dobbeltposisjonen de står i, altså å lese de enkelte novellene både som selvstendige tekster og som deler av et større verk. Novellene til Guldager skal derfor leses på to nivåer. Først skal et utvalg enkelt noveller fra samlingen analyseres som selvstendige tekster etter omstartsprinsippet. Her vil jeg altså i minst

mulig grad tillate innflytelsen fra rammen å påvirke lesningen. Jeg skal da sette til side de verkinterne forbindelsene og fokusere på meningsskapingen som skjer i den enkelte novellen. På det andre nivået skal novellene drøftes som en del av samlingen sett under ett. Her vil de verkinterne forbindelsene settes i sammenheng med hverandre, og jeg vil utforske forholdet mellom rammen og novellen.

Jeg skal videre drøfte hvorvidt funnene av analysen(e) kan si noe meningsfullt om sjangeren som helhet. I denne sammenheng skal lesningen av *København* inngå i en bredere drøfting av sjangeren, hvor flere samlinger ligger til grunnlag for komparasjon. Målet er å ha et bredt grunnlag for diskusjon og komparasjon innenfor sjangeren og samtidig å anerkjenne at lesning av noveller krever nærlesning med fokus på detaljer og konsentrasjon.

Denne metodiske tilnærmingen til materialet er inspirert av Forrest Ingrams forslag til en kritisk tilnærming til novellesyklusen: «Each story of the collection must be studied in detail. [...] After each of the stories has been examined, the critic of a short story cycle will begin to notice in detail what relationship exists among these stories» (Ingram, 1962, s. 51). Etter Ingrams tilnærming vil enkeltnovellen hverken isoleres helt eller integreres fullstendig i helheten.

### 1.3 Oppgavens utforming

I kapittel 2 gjennomgås temaets teoretiske bakgrunn. For å klargjøre hva som menes med novellen som selvstendig tekst skal jeg i denne delen først drøfte novellen som autonom tekst og redegjøre for autonomibegrepet. Videre skal jeg gå gjennom teorier om novellesyklusen som form. Kapittelet avsluttes med en redegjørelse av noen aspekter ved stedet som ramme som vil være nyttige i analysen av stedets betydning i verket.

Kapittel 3 består av analyser av enkeltnoveller i *København*, samt syklusen som helhet. Etter som spørsmål knyttet til verktenking og analyseobjekt er arbeidets fremste anliggende, er dette den omfangsmessig største delen av oppgaven. Her gis først en presentasjon av Katrine Marie Guldagers forfatterskap, etterfulgt av en diskusjon av de to verkene *En plads i historien* (2008) og *En plads i familien* (2015) samt Guldagers tre første novellesamlinger som senere har blitt utgitt som og forstått som trilogi i *Drengen på stentrappen* (2009). Videre skal tre noveller nærleses. Disse er «Nørreport», «Indbrudd» og «Pandekager». Til sist diskuteres samlingens helhetlige meningsdannelse.

I kapittel 4 vil de teoretiske drøftingene og de analytiske funnene fra det foregående inngå i en større drøfting om den stedsspesifikke novellesyklusen. Her skal jeg gjennomgå noen aspekter

ved den stedsspesifikke novellesamlingen som relaterer til meningsdannelsen som oppstår i spennet mellom del og helhet. Kapittel 5 vil oppsummere funnene av studien og syntetisere disse til en teori om lesningen av novellesykluser.

## 2 Teoretisk bakgrunn

### 2.1 Innledende refleksjoner og begrepsmessige avklaringer

I det følgende gjennomgås noen av de teoretiske problemene som hefter ved den stedsspesifikke novellesyklusen som form. Under dette ligger redegjørelser av novellens autonomi, en sjanger-teoretisk tilnærming til novellesyklusen og noen stedsteoretiske betraktninger. Det skal understrekes her at det stedsteoretiske aspektet ved oppgaven er underordnet det sjangerteoretiske, og at disse derfor også er underordnet i den teoretiske kartleggingen.

Ettersom jeg legger til grunn at den enkelte novellen skal være lesbar som autonom tekst, er det viktig å først redegjøre hva som her menes med autonomibegrepet. Her bygger jeg på Atle Kittangs diskusjon av autonomiestetikken i *Diktetekunstens relasjonar*. Store deler av novelle-teorien bygger på singularitet som essensiell egenskap ved sjangeren. Teorier har derfor typisk vektlagt novellens autonomi og i liten grad forholdt seg til novellens verkkontekst. Jeg viser til eksempler fra Edgar Allan Poes klassiske teori, samt Brander Matthews formalistiske tilnærming.

I novelleforskningen distingveres det ofte mellom den klassiske novellen og den moderne amerikanske Short-Storyen. Det det kan gjøres meningsfulle distinksjoner mellom disse formene, deler jeg Annemette Hejlstedts oppfatning om at dette i all hovedsak er snakk om «historiske varianter av samme sjanger» (Hejlsted, 2016, 28). Novellen kan deles inn i distinkte undersjangere, men brukes altså her som samlebetegnelse for tekster innenfor det kortepiske formatet. Det er allikevel verdt å påpeke at et flertall av de kontemporære novellene som diskuteres i dette arbeidet, inkludert Guldagers, faller trygt innenfor Short-Story-tradisjonen. Tekstene hennes ligger alle mellom 8 og 10 sider.

Forskningsfeltet rundt novellesyklusen har vært begrenset, men noen større arbeider om sjangeren finnes. De viktigste studiene dette arbeidet er to avhandlinger. Først har Forrest L. Ingrams *Representative Twentieth-Century Short Story Cycles: Studies in a Literary Genre* (1967) vært viktig for sitt grunnleggende definisjonsarbeid, og er opphavet til syklusbegrepet. Spennet

mellom den enkelte novellen og helheten identifiseres allerede i Ingrams studie som et viktig aspekt ved sjangeren: «Central to the dynamics of the short story cycle is the tension between the one and the many» (Ingram, 1938, s. 9). Videre har Timothy C. Aldermans *The Integrated Short Story Collection as Sjanger* (1982) vært spesielt inspirerende på grunn av sin beskrivelse av den enkelte novellens sentrifugale krefter og rammens sentripetale krefter. I tillegg trekker jeg inn perspektiver fra Suzanne Ferguson, Paul March-Russel og Robert Luscher.

I diskusjonen av stedet som ramme innleder jeg med noen stedsteoretiske avklaringer med utgangspunkt i Franco Moretti og Per Thomas Andersen. Jeg trekker også inn noen stedsfilosofiske betraktninger fra Anniken Greve. Jeg vil også her redegjøre for hva som menes med ramme-begrepet, spesielt med henvisning til Alderman.

## 2.2 Novellens autonomi

I artikkelen «Recent Short Story Theories» (1989) spør Norman Friedman hvordan vi på mest mulig logisk rigid vis kan tilnærme oss en definisjon av novellen. Det er gjennom en systematisk gjennomgang av den kortepiske prosaformen at Friedman finner at en logisk tilnærming ikke kan gi noen presis definisjon per se: «For my own part, I do not really believe there is any such thing as the short story more specific than ‘a short fictional narrative in prose’» (Friedman, 1989, s. 29). Likedan leder en tidligere systematisk undersøkelse gjort av Asbjørn Aarseth til den konklusjon at forsøk på å definere novellen ofte ender opp med å bli for ekskluderende. Aarseth viser til at man derfor må vende seg til «novelleteoriens minste felles multiplum, omfangskriteriet» (Aarseth, 1976, s. 138). Jeg slutter meg til Friedman og Aarseths påstander om at en mest mulig presis beskrivelse av sjangeren alltid vil falle tilbake på omfangskriteriet, men slik Aarseth selv skriver: «Vårt hovedsynspunkt, at en novelle er en episk prosatekst av relativt kort omfang, kan virke noe løst og ubestemt» (Aarseth, 1976, s. 144).

Omfangskriteriet er nyttig fordi det favner bredt, men for å kunne distingvere mellom novellen som *én* episk prosatekst og som en bestanddel i et større verk, må vi se til måten novellen virker som autonom sjanger. Jeg ønsker her å operere med et bredere og mer inklusivt novellebegrep, med Wittgensteins familielikhets til grunn. Den formuleres slik av Alastair Fowler: «Representatives of a genre may then be regarded as making up a family whose septs and individual members are related in various ways, without necessarily having any single feature shared in common by all» (Fowler, 1982, s. 41).

Med dette noe romsligere sjangerbegrepet skal jeg nå utforske betydningen av novellen som autonom sjanger. Først noen ord om hva som her menes med autonomi. En typisk formalistisk eller nykritisk tilnærming vil vektlegge tekstens uavhengighet av eksterne faktorer, og ikke minst dens avsluttethet. Altså at alle nødvendige bestanddeler for å forstå teksten befinner seg innenfor tekstens rammer. Men for novellen i samling problematiseres dette spørsmålet så snart novellenes innbyrdes sammenhenger blir synlige, og leseren må forholde seg til i hvilken grad disse skal være meningsbærende i lesningen. Stiller leseren det kravet at en tekst skal være formelt lukket, er den eneste mulige fortolkningsmessige tilnærmingen til novellesamlingen enten å isolere de enkelte novellene og tolke dem som adskilte tekster, eller å kun lese samlingen som ett helhetlig verk.

Et typisk krav til novellen vil i uansett tilfelle være at den ivaretar en selvstendig indre struktur som ikke er avhengig av rammen for å kunne leses og tolkes som autonom tekst. I tilfellet samlingen, og spesielt syklusen, nødvendiggjøres et autonomibegrep som ivaretar novellenes åpenhet mot hverandre.

Med leserens posisjon som tolkende instans blir autonomibegrepet utfordret videre. Chris Lawn skriver: «When reading one is always anticipating a total meaning in the text» (Lawn, 2006, s. 47) I novellesamlingen vil dette kunne innvirke lesepraksisen på en slik måte at leseren – omstartsprinsippet og graden av autonomi innenfor den enkelte novellen til tross – alltid vil ha et blikk mot novellens bidrag til bokens helhetlige meningsdannelse. Samtidig vil lesningen av den enkelte novellen alltid være påvirket av presset fra helheten.

Teorier om novellen har ofte vektlagt dens singularitet som et vesentlig trekk. I Edgar Allan Poes klassiske beskrivelse av den korte narrative prosaen skriver han berømmelig at den lar seg lese «at one sitting» (Poe, 1994, s. 61), og at effekten av dette er at sjangeren oppnår en «unity of effect or impression» (ibid. 60). Dette fokuset på singularitet videreutvikles blant annet hos Brander Matthews som i artikkelen «The Philosophy of the Short Story» legger Poes formulering om den enhetlige effekten til grunn og forklarer den slik: «A Short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation. [...] The Short-story is the single effect, complete and self-contained» (Matthews, 1994, s. 73). Nøkkelordet her er «self-contained», at novellen er selvstendig. Kanskje mest interessant med henblikk på novellesyklusen er likevel følgende: «The short story abhors the idea of the novel. It neither can be conceived as part of a Novel, nor can it be elaborated and expanded so as to form a novel» (ibid. 75). Og novellesyklusen føyer seg kanskje til denne

forståelsen, for heller enn å strekke ut noveller eller integrere de ulike handlingene i én diskurs, ivaretas novellene som adskilte tekster. Dette kan allikevel problematiseres, for i syklusen er novellens singularitet under konstant press fra helheten. Det er derfor novellens autonomi er en forutsetning for at det er snakk om nettopp adskilte tekster.

Atle Kittang skriver følgende om autonomiestetikken i *Diktekunstens Relasjonar*:

Det er teksten eller verket (inkludert 'livsverket', forfatterskapen) som det er analysens eller interpretasjonens primære mål å klargjere, og berre i neste omgang konteksten. I slik metodisk meining vil all tekstanalyse på eit eller anna vis måtte respektere den indre oppbygginga av ein tekst, som er autonomitankens sentrale referanse. (Kittang, 2009, s. 35)

Videre utfordrer Kittang skillet mellom den autonome og den *heteronome* lesningen av en tekst. I den typiske fremstillingen av dette skillet, er den autonome lesningen en lesning som kun ivaretar tekstens innbyrdes meningsstruktur, mens den heteronome tillater konteksten å belyse tekstens meningsinnhold. Kittang opponerer mot dette skillet, og skriver at den heteronome lesningen av en tekst må bygge på den autonome «dersom den skal ha interessante ting å seie om [tekstens] forhold til sine kontekstar» (ibid. 37). Kittang foreslår her en tilnærming som tar utgangspunkt i autonomiestetikken, hvor konteksten er sekundær. Det samme prinsippet kan legges til grunn i lesningen av novellesamlinger. Poenget er ikke direkte overførbart til novellen i novellesyklusen ettersom den enkelte syklusen kan leses som et autonomt verk. Allikevel er poenget verdifullt, for hvis vi tar sjangerbenevnelsen på alvor er nettopp den enkelte tekstens autonomi et viktig aspekt.

Autonomibegrepet slik det brukes i denne oppgaven, legger til grunn at novellen derfor lar seg lese som enkeltstående tekst. Altså er ikke tekstens meningsinnhold avhengig av rammens kontekst. Dette betyr ikke at disse må løsrives fra samlingen i lesningen. Det siktes heller til at det i sjangeren er et krav til selvstendighet. Hver novelle har derfor en selvstendig meningsdannelse som ligger til grunn i lesningen.

## 2.3 Novellesyklusen

Et fundamentalt verk i definisjonen og etableringen av den integrerte novellesamlingen som sjanger, er Forrest Leo Ingrams *Representative Twentieth-Century Short Story Cycles: Studies in a Literary Genre* (1967). Ingram skriver at novellesyklusen er en distinkt litterær sjanger som fortjener større kritisk anerkjennelse. Ingen har anerkjent eksistensen av en slik sjanger eller gjort noe forsøk på å samle det som eksisterer av (uensartet) forskning på området, hevder

han (Ingram, 1967, s. 22). Gjennom en sammenfatning av kritikken av James Joyces *Dubliners* (1914), Camus' *L'Exil et le Royaume* (1957) og Steinbecks *The Pastures of Heaven* (1932) viser Ingram behovet for en sjangerbenevnelse som ikke tvinger syklusen inn i forståelsesmønstrene som romanen eller den ikke-organiserte novellesamlingen fremtvinger:

Very few of the critics have seemed fully to realize what kind of work they were analysing. If they thought of it as a novel, they only embarrassed themselves when they looked for a 'main plot' or 'central strand of action'. If they assumed it was a 'mere collection of stories', they almost forced themselves not to notice the intricate dynamic patterns which the volume possesses. (ibid. 50)

Her kritiserer Ingram både «romaniserte» lesninger og lesninger som i for stor grad styres av omstartsprinsippet. Slike lesemåter gjenfinnes i resepsjonen av novellesykluser i samtidslitteraturen. I en lesning av *Bikubesong* i *Vagant* kommer Knut Hoem med en påstand om at hovedkarakteren i samlingen er «mann» (Hoem, 2000). Dette underbygger han ved å vise til en rekke noveller hvor maskulinitet er en hovedtematikk. I beste fall har Hoem vist at det finnes en gjennomgående tematikk som utgjør en intern forbindelse mellom novellene, og at dette derfor blir et hovedtema i verket. Men et hovedtema er ikke en hovedkarakter. Går en dypere inn i den enkelte teksten i verket, oppdager en fort at en har med minst 24 hovedkarakterer å gjøre, og at den enkelte teksten, i tillegg til å bidra inn i den overordnede strukturen, har sitt selvstendige anliggende. Å forsøke å enhetliggjøre disse ved å tvinge verket inn i en romanliggende forståelse forflater verkets mangfold. Gryttens bok handler om en rekke svært ulike individer.

For å ivareta novellesyklusens distinkte form vil Ingram etablere «novellesyklus» som et selvstendig sjangerbegrep. Senere kritikere (bla. Robert Luscher og Rolf Lundén) av Ingrams definisjon har påpekt at den står i fare for å vektlegge de innbyrdes forenende kreftene som samler verkene i for stor grad, og i for liten grad tar hensyn til tekstenes individualiserende tendenser. Ingrams fremste poeng, at novellesyklusen må analyseres på egne premisser, og den innbyrdes sammenhengen mellom de individuelle tekstene må fremheves tar jeg med meg i dette arbeidet.

Et mindre anerkjent, men betydelig arbeid mot utviklingen av en beskrivelse som vektlegger dette spenningsforholdet er gjort av Alderman, som argumenterer for at de sentripetale kreftene som verkets ramme utgjør, blir motvirket av de individuelle fortellingenes sentripetale krefter. Dette danner grunnlaget for hans beskrivelse av sjangerens struktur:



That structure is defined by two forces, those which harmonize the separate stories and those which maintain the individuality of each story, to be termed centripetal and centrifugal forces in this study. Other characteristics of the genre are secondary to the discussion of these major elements. (Alderman, 1982, s. 62)

De sentripetale kreftene er i denne sammenheng rammen, det som overbygger og integrerer novellene som bestanddeler i verket. De sentrifugale er novelles autonomi, det selvstendige meningsinnholdet som gjør at de stritter imot en fullstendig integrering. Novellen i novellesyklusen befinner seg derfor i en balansert dynamikk mellom disse kreftene.

For Alderman er forholdet mellom disse kreftene sjangerens fremste karakteristikk. Et viktig poeng hos Alderman er at rammen er mer enn «purely functional» (ibid. 77). Den er ikke bare et fortellerteknisk grep for å gi et inntrykk av helhet, men i seg selv verd å utforske som meningsbærende i teksten. (ibid. 62-63) Videre skiller Alderman mellom to typer rammer: den implisitte og den eksplisitte. Den sistnevnte synliggjør og tydeliggjør sammenhengen mellom novellene, gjerne i form av narrasjon før/mellom/etter de enkelte novellene.

Denne typen ramme finner vi i verk som i Giovanni Boccaccios *Dekameronen* (1353) som ofte krediteres som den første novellesamlingen. Samlingen kretser rundt en gruppe på ti mennesker som flykter fra pesten i Firenze til en villa på landsbygden. Her oppholder de seg i ti dager. For å få tiden til å gå forteller hvert medlem av gruppen én historie per dag. Disse fortellingene utgjør de individuelle novellene i verket. Boccaccio gjør altså bruk av en rammehistorie, en eksplisitt ramme, for å samle de 100 novellene i verket.

Den implisitte rammen må derimot oppdages som innlemmet i forholdet mellom novellene. Dette er ting som gjentakende karakterer, tematikker, motiver etc. Dette finner vi i verk som James Joyces *Dubliners* (1914) hvor alle novellene er lagt til Dublin, men hvor dette på ingen tidspunkt påpekes eksplisitt i teksten. Som lesere må vi derfor oppdage forholdet mellom novellene ved å gjenkjenne den gjentatte bruken av setting innad i hver novelle.

I tradisjonen etter *Dubliners* forekommer den implisitte rammen i den kontemporære litteraturen langt oftere enn den eksplisitte. Men det finnes unntak. I de to bøkene *Mount København* (2010) og *Den danske borgerkrig 2018-24* (2014) av Kaspar Colling Nielsen finner vi eksempler på bruk av den eksplisitte rammen. I *Den danske borgerkrig 2018-24* forteller en 475 år gammel rikmann ved navn Geoff om den titulære borgerkrigen til sin 350 år gamle hund. Ved siden av denne hovedfordelingen fortelles flere kortere historier som er mer eller mindre

uavhengige av hovedfordelingen. Disse passasjene er kursiverte og slik sett ortografisk og handlingsmessig adskilte fra teksten.

I *Mount København* (2010) er rammen et 3500 meter høyt fjell som har blitt konstruert i Avedøre Holme i København. Novellenes karakterer befinner seg på eller i området rundt fjellet. Med et par betydelige unntak er historiene deres fullstendig adskilte fra hverandre. I «Pelikannen» blir Jan Peter kirurgisk transformert til et fuglemenneske som i novellens avslutning flyr fra fjellets høyeste topp; i «Syltede figner» deltar presten Allan Jørgensen på et ekstremsportarrangement og når Gud gjennom fysisk utmattelse; mens i «Sammensvergelsen» forsøker Anders Nielsen å begå selvmord ved å hoppe fra berget, men lander i en komposthaug og ender opp med å leve inne i komposthaugen som en «krabbe på ryggen på pga. de brækkede læmmer» (Nielsen, 2010, s. 96).

I tillegg til å forbindes gjennom verkinterne forbindelser og den ytre rammen, knytter Colling Nielsen tekstene også sammen gjennom små tekstpassasjer imellom hver av novellene. Der fjellet i resten av samlingen oppleves i utsnitt og på nært hold som en del av livet til hovedpersonene i novellene, fortelles det i de mellomstående tekstpassasjene med distansert tone om fjellets tilblivelse og dets konsekvenser i et sosiologisk, økonomisk og biologisk perspektiv. Hver passasje kunne vært utsnitt fra en sakprosa bok om fjellet og har ofte en vag tilknytning til novellen den er knyttet opp mot. Tekstpassasjen før «Sammensvergelsen» handler for eksempel om avfallssystemet tilknyttet fjellet, hvor fjellets komposthaug inngår som element i påfølgende novelle.

*Mount København* inneholder også flere eksplisitte, bokstavelige verkinterne forbindelser. Flere av novellene har samme hovedkarakterer og kan leses i et kontinuum, som de to novellene «Magneto» og «Magnetos endeligt». I «Magneto» opplever hovedkarakteren Møller å bli stadig mer magnetisk under novellens forløp. Han tiltrekker seg magnetiske gjenstander som fester seg til kroppen hans. Til slutt er han transformert til en stor haug med metall før han i novellens avslutning blir truffet gjentatte ganger av lyn og smelter sammen med metallmassen til en «ubrydelig og skinnende metalkrop» (ibid. 83). Novellen ender med setningen «han var blevet Magneto» (ibid.). Slutten utgjør et definitivt slutt punkt for karakterens utvikling, en endelig transformasjon. I en ikke-organisert samling ville dette kunne leses som et punktum i en avsluttet historie, men ettersom novellen har en direkte oppfølger i «Magnetos endeligt», havner leseren i en posisjon hvor hen må forholde seg til novellen som en på samme tid avsluttet helhet og som en tekst som åpner seg opp mot resten av samlingen.

I et verk som *Mount København* er det novellenes singulære status og deres avsluttethet som gjør dem gjenkjennelige som konvensjonelle noveller. Dette er til tross for deres sterke kobling til den eksplisitte rammen og de verkinterne forbindelsene. Det samme kan sies om de kursiverte tekstpassasjene i *Den danske borgerkrig 2018-24*. En mulig innvending mot å lese denne boken som syklus er at integreringen i den større fortellingen er for omfattende til at boken lar seg betegne som noe annet enn roman. Hvis en velger å kalle de relativt autonome fortellingene i verket for noveller, er det nok heller snakk om noveller innlemmet i en roman enn en novellesyklus slik jeg bruker begrepet.

Et spørsmål som dukker opp i forbindelse med novellers integrering i rammen er i hvilken grad de *kan* ivareta sin autonomi hvis de skrives med den hensikt at de skal innlemmes i et større verk. Ifølge Robert M. Luscher fordrer den integrerte samlingen en viss type fortelling, «some generic renegade which violates the prescriptions of unity laid down by Poe and Matthews» (Luscher, 1989, 152). Novellen i den integrerte samlingen kan ikke være fullstendig lukket, men må ivareta en grad av åpenhet samtidig som den formelt sett ivaretar sin integritet som en autonom tekst.

Suzanne Ferguson poengterer i «Sequences, Anti-Sequences, Cycles, and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism» (2003) at en slik åpenhet for ofte har ledet kritikere til å misoppfatte novellesyklusen som noe annet enn en samling med noveller. Hun oppfordrer derfor til en kritisk tilnærming til sjangeren som i større grad ivaretar novellens status som nettopp novelle:

Before we get into mis-categorizing works containing short stories, I would like to see more attention rather than less to the special aspects of the short stories as stories, respecting the intentions of the authors (where evident), and helping readers rather than getting in their way. (Ferguson, 2003, s. 8-9)

Alderman sin beskrivelse av sjangeren besvarer etter mitt syn denne oppfordringen godt ettersom novellens autonomi er ivaretatt i de sentrifugale kreftene som skiller enkeltnovellene fra rammeverket. Fremst av disse kreftene er kanskje novellenes «sense of an ending» (Alderman, 1982, 76), at tekstene utgjør fullstendige og avsluttede narrativer. De klassiske novelleteoriene kan også fortelle oss noe om novellens singulære effekter, som demonstrert hos Poe og Matthews. Dette er aspekter ved sjangeren som tillater lesninger som er løsrevet fra helheten. For å ta Ingram sin originale definisjon på alvor, må derfor novellene i en novellesyklus, i motsetning til kapitlene i en roman, være selvstendige nok til at en leser *kan* plukke opp verket og lese en

hvilken som helst tekst løsrevet fra helheten som en autonom tekst med en intern meningsstruktur.

Balansen mellom de integrerende og separerende, eller sentripetale og sentrifugale kreftene, er det som gjør det mulig å skille mellom syklusen og tilgrensende sjangere. Denne forskjellen er av hermeneutisk betydning, for det er forskjell på måten en leser en roman og måten en leser en samling noveller. Romanen leses som et kontinuum, mens novellesamlingen tillater lesning etter omstartsprinsippet. Dette skillet synliggjør behovet for en definisjon som inkluderer leseren, fortolkeren, sin rolle i å identifisere verket. Dette finner vi blant annet hos Robert Luscher som definerer sjangeren som: «A volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme» (Luscher, 1989, s. 148).

Paul March-Russel foreslår også en tilnærming som understreker leserens rolle. Han foreslår en pragmatisk lesning hvor både det å lese syklusen som verk, og å trekke ut den enkelte novelle, muliggjøres. Dette er en tilnærming som ifølge March-Russel ikke minst understreker lesegledden som følger med sjangeren: «Consequently, another approach to the short story cycle might be through the enjoyment of reading» (March-Russel, 2009, s. 106). March-Russels poeng er godt fordi det fremhever en kvalitet ved sjangeren, og gleden ved å oppdage mønstre og meningsforhold i spillet mellom de enkelte tekstene. Et viktig aspekt i møte mellom leseren og Guldagers tekster i *København* er hvordan lesningen av en enkelt novelle gir tilfredsstillelsen av å ha lest en selvstendig og avsluttet tekst, og samtidig oppdage mønsteret som danner seg på tvers av novellene i verket.

Min egen tilnærming til sjangeren, slik det kommer frem i den metodiske redegjørelsen, skal bygge på Ingrams originale forslag. En kan tenke at rammen utgjør novellesyklusens fundament, men sjangerens realitet er at det ikke finnes noe verk uten enkeltnovellen. Det er i spennet mellom de autonome tekstene at rammen synliggjøres som en indre arkitektur i verket. Som Ferguson påpeker er verk innenfor novellesyklusen tross alt samlinger med noveller, og dette er grunnleggende i sjangeren. Med den teoretiske kartleggingen som er gjort i det forestående skal jeg i det videre diskutere sjangerens parametere. Her skal jeg gå dypere inn i grensene mellom novellesyklusen og beslektede sjangere ved å vise til noen eksempler på sjangermessig uklarhet innenfor tekstkorpuset. Med utgangspunkt i dette skal jeg diskutere sjangergrenser og ikke minst hvorfor disse distinksjonene er meningsfulle. Igjen er ikke målet kategorisering, men

å fremvise hvordan sjangerforventninger utgjør en hermeneutisk komponent. Jeg innleder med å demonstrere hvordan dette kan gjenspeile seg i resepsjonen til ett spesifikt verk.

## 2.4 Sjangerbestemmelse og fortolkning

Frode Gryttens bok *Bikubesong* har, noe berømmelig, fått sjangerbenevnelsen *roman* på tittelbladet. Dette har skapt en diskusjon om bokens sjanger i resepsjonen. En slik diskusjon er også nærliggende gitt bokens sjangerkarakteristikker. Boken består av 24 tekster, hvor rammen utgjøres av boligblokken «Murboligen» i Odda som samtlige hovedkarakterer er tilknyttet. Det finnes også overlappende elementer som skaper forbindelser mellom tekstene. En karakter kan opptre som hovedkarakter i én novelle og som biperson i en annen. For eksempel opptrer den hjemløse karakteren som omtales som «Gerhardsen» i flere noveller før han blir hovedperson i novella «Lykka mi snur no». Samlingen gjør også utbredt bruk av bien som gjentakende symbol. I «Politidrommar» har en av bipersonene tatovert en bie på skulderen, i «Tillitsmannen» tenker hovedpersonen at «[b]iene [...] aldri jobba på helligdager», og i «Song for ein skuggesboksar» gjentas Muhammad Alis berømte sitat omsatt til nynorsk: «Dans som ein sommarfugl, stikk som ei bie» (Grytten, 1999, s. 203). Biemotivet får forskjellige meninger som del av de enkelte novellenes selvstendige innhold, men sett under ett bidrar motivet til å hermeneutisk forbinde novellene. Biemotivet tar altså på seg ulike betydninger i de ulike novellene.

Som overordnet motiv i verket kan det – sett i lys av måten det språklig forbinder innbyggerne – leses som et bilde på deres ønske om å finne sammen med andre mennesker. En nøkkel til å forstå symbolet som del av samlingens helhetlige meningsdannelse ligger kanskje i samlingens avslutningsnovelle, «Dronninggelé». I denne novellen flytter et nygift par inn i en leilighet i Murboligen. Etter innflyttingen har de sex på gulvet. Under samleiet tenker hun: «Vi flyt saman» (ibid. 320). De begynner å sitere vakre ord til hverandre: «Honningbie, seier han. Duskregnlukke, seier eg. Safranbryst, sier han. Nattsommarfugl, seier eg. Sommarsumming, seier han. Rom 409, seier eg. Postkortkyss. Hollywoodhimmel. Dronninggelé» (ibid. 321). Verbalmarkørene forsvinner, og grensene mellom dem utslettes. Biemotivet settes i sammenheng med deres sammensmelting som par. Ønsket om å leve harmonisk med andre mennesker er gjentakende i boka. Murboligen befolkes av mennesker som er forbundet til det samme stedet, men som i mange tilfeller mangler en «kjerne» i livet sitt i form av en annen. Livene deres er individualiserte, ikke samlet av noen felles ideologi eller idé om stedet de bor på. De bor i samme blokk, men i den enkelte leiligheten er livene deres adskilte. Som novellene uttrykker gang på gang er de alle ute etter å finne en annen, å åpne opp de lukkede rommene og slippe hverandre

inn, slik hovedpersonen i «Fittetjuven» drømmer om at Odda skal være et sted hvor alle dører er åpne:

I drømmen såg han seg sjølv svevande over Odda, det var natt og stjerneklart, og han svevde over Odda og så tente lys i alle soveromma. Og han flaut over de skitne hustaka og kunne styre kroppen som han sjølv ville, sleppe seg ned til kva for eit hus han ville, og gli inn på kva soverom han ville, og der nede venta ei varm kvinne på han. (ibid. 211)

Til tross for disse verkinterne forbindelsene er tekstene helt klart skrevet som selvstendige fortellinger. Det er forskjellige hovedpersoner i nesten samtlige av tekstene. De er også tydelig typografisk adskilte. En kan si at *Bikubesong* befinner seg i et sjangermessig grenseområde som muliggjør lesning både som novellesyklus og kollektivroman. Spørsmålet er da hvor vi finner dette skillet, det som Alderman kaller balansen mellom de motstridende kreftene i verket, og hvor operativt det er for leseren? For å besvare dette, kan resepsjonen belyse hvordan sjanger-spørsmålet og de konvensjonene som er knyttet til det gir ulike utslag i lesningen.

Hoems lesning i *Vinduet* vektlegger romanformen, og har altså gått med på kategoriseringen gitt av forlaget. I en anmeldelse i NRK skriver Anne Cathrine Straume: «Men om det er en roman? Strengt tatt ikke, men likevel - jo, for siste kapittel gjør ringen sluttet» (Straume, 2000). For Straume blir altså den sykliske strukturen til samlingen avgjørende for å kunne rettferdiggjøre romanbenevnelsen. Samtidig anerkjenner hun at romanen «strengt tatt» ikke er noen roman. Det hun beskriver er, uten å selv bruke begrepet, en novellesyklus. En mer tydelig avvisning av romanbenevnelsen finner vi i Oddbjørn Johannesens anmeldelse i *Fædrelandsvennen*:

I hvert fall kaller forfatteren selv og forlaget årets bok en roman. Vaskeseddelteksten definerer den riktignok som en novellistisk roman. Det kunne vært like riktig å rett og slett si novellesamling — eller kanskje novellesyklus. Hvert kapittel er nemlig nokså autonomt. (Johannesen, 2002)

Sett bort ifra en uenighet om kategorisering kan en spørre om sjangerbenevnelsene gir utslag i måtene verket leses på? I tilfellet *Bikubesong* virker svaret å være ja. De ulike kritiske tilnærminger demonstrerer godt Stounbjergs poeng om hvordan sjangerforventninger legger føringer for forståelsen. Hoem forsøker å identifisere en hovedperson og vektlegger tydelig de sentripetale kreftene, mens Johannesen vektlegger novellenes autonomi.

At *Bikubesong* har blitt forsøkt forstått som roman er ikke et unikt tilfelle. Tendensen til å lese novellesykluser som romaner finner Ingram i gjennomgangen av resepsjonen til *Dubliners*

(1914), *L'Exil et le Royaume* (1957) og *The Pastures of Heaven* (1932). Denne tendensen kan vi gjenfinne også i mottakelsen av kontemporære samlinger. I sin omtale av Guldagers *København* i boken «*Hvor burde jeg da være?*»: *kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur* (2013) skriver Per Thomas Andersen at *byen* kan ansees som hovedperson i verket (Andersen, 2013a, 200). Dette poenget gjentas av Natasha Kahr i avhandlingen *Københavns koordinater* (Kahr, 2018, s. 25).

Kanskje kan denne tendensen til å enhetliggjøre verkene i lesningene tilskrives romanens kulturelle hegemoni. I Bakhtins «Epos og roman»-essay skriver han hvordan romanen som dominerende sjanger fører til en *romanisering* av de øvrige sjangrene:

Spesielt interessante er de fenomener som lar seg observere i epoker hvor romanen fremstår som ledende sjanger. Hele litteraturen gripes da av en eneste utviklingsprosess og en egen form for 'sjangerkritikk'. [...] I de epoker som domineres av romanen, blir alle de øvrige sjangrene i større eller mindre grad 'romanisert'. (Bakhtin, 2003, s. 121)

Novellen står allerede i den posisjonen at den er for kort til å utgis selvstendig, den må inngå i et større tekstfellesskap. Ved å introdusere sentripetale krefter som får novellene til å nærme seg hverandre, nærmer også novellesamlingen seg romanformatet. Det Bakhtin kaller romaniseringen av de klassiske sjangrene gir gjenklang også i novellesyklusen. Eller som Suzanne Ferguson skriver: «As Bakhtin contends, the novel is the norm, attracting everything into its vortex» (Ferguson, 2003, s. 7) Det er ikke vanskelig å se behovet for å sammenfatte tematikker og fellesnevner i omtalen av en novellesamling i en omfangsbegrenset form som for eksempel en kritisk anmeldelse, men når språket som brukes i denne omtalen går så langt som å presse samtlige noveller inn i en forståelsesramme hvor verket *må* være ett hovedanliggende, blir verket redusert. Dette er en feilslutning født av behovet for en enhetlig forståelse av verket. Novellesyklusen er unik fordi den sammenfører flere enkeltnoveller med all deres selvstendige virkningskraft til et tekstfellesskap hvor de er samlet.

Interessen for novellesyklusen fra forfattere og forlag kan, slik Marie Lund skriver i *Novellen: Struktur, historie og analyse*, være økonomisk motivert: «Måske henger denne utvikling sammen med de dårlige vilkår for den enkelte novelle i forhold til tidsskrifter og magasiner» (Lund, 1997, s. 73). Også Rebekah Clarkson påpeker de økonomiske insentivene i *5251: The Short Story Cycle and the Representation of a Named Place*, hvor hun skriver at romanen både er lettere å markedsføre og mer salgbar enn en novellesamlingen (Clarkson, 2015, 13). Bakhtins

idé om romanens kulturelle hegemoni blir derfor forsterket av sosioøkonomiske og kommersielle forhold.

Dersom en tenker på novellesyklusen som en romanisert form av den ikke-organiserte novellesamlingen, er den allikevel ikke fullt ut en roman. Den ivaretar fortsatt den enkelte novellens relative selvstendighet. Der den kritiske resepsjonen i for stor grad forsøker å tre romanformen ned over syklusen, fratrar den også den enkelte tekstens selvstendige meningsinnhold. Enhver leser av *Bikubesong* eller *København* kan se at disse verkene har flere karakterer, flere tematikker, flere spor.

Men dersom syklusen opererer innenfor det jeg vil kalle for et sjangermessig uklart, eller i alle fall uavklart område, blir spørsmålet når vi som lesere begynner å gjenkjenne novellesyklusen i denne gråsonen. Når slutter verket å være syklus og begynner å ligne romanen? Som en inngang til å utforske denne uklarheten skal jeg undersøke kollektivromanen nærmere. Rent formelt har kollektivromanen noen likheter med novellesyklusen: Den har à priori flere hovedpersoner, ofte flere handlingstråder, og som et resultat av dette gjerne narrative episoder som fremstår som relativt autonome.

Trude Marsteins bok *Gjøre godt* (2006) har blitt lest som kollektivroman i hele sin resepsjonshistorie. Samtidig har den noen påfallende likhetstrekk med Gryttens *Bikubesong*, som tross alt (til tross for sjangerbenevnelsen på tittelbladet) leses som novellesamling. Begge bøkene utspiller seg på et begrenset geografisk område og gjør bruk av mange synsvinkler. Marsteins bok er satt til den fiktive småbyen Grøstad og gjør bruk av hyppige skift i perspektiv. Det er totalt 118 fokalinstanser i boken. Til tross for at mange av karakterene har nære relasjoner, fremstår hvert av perspektivskiftene som brudd i teksten, og det er ikke mulig å snakke om noen virkelig sentral handling som samler karakterene. Det nærmeste boken kommer et sentralt omdreiningspunkt er at den flere ganger refererer til en 50 års-markering på et hotell i byen. Når lesere ikke ser ut til å ha vurdert muligheten for at de relativt isolerte episodene i *Gjøre godt* består av kan leses som noveller eller fortellinger, slik mange har lest Gryttens bok, er det nok til dels på grunn av bokens typografi (perspektivskiftene markeres bare ved linjeskift), men også fordi episodene ikke fremstår som singulære eller avsluttede. Perspektivskiftene gir ikke følelsen av en avslutning med et påfølgende anslag, men ganske enkelt av en fortsettelse, av et kontinuum.



For å demonstrere dette skal jeg se på det første perspektivskiftet i boken. Overgangen mellom første og andre fokalisering foregår som følger (jeg kaller dem her for F1 og F2): I F1 ankommer jeg-fortelleren, Peter, fødebyen sin med tog. Han kommer tilbake til byen for å starte i ny jobb på sitt gamle arbeidssted på et kontor i Grøstad. På vei inn i byen ser han en kvinne, Karoline, i et tog som kjører i motgående retning. Dette utløser et minne om et kortvarig seksuelt forhold mellom de to. I avslutningen til F1 ser Peter en mann og en kvinne som drikker vin på en balkong. Dette avløses av F2, hvor perspektivet ligger hos en av menneskene på balkongen som observerer toget på vei sørover. Disse to tekststykkene har altså ingen nødvendig sammenheng, bortsett fra at de temporalt og geografisk foregår i nærheten av hverandre og på den måten åpner seg opp mot hverandre.

Og likevel: I Marsteins bok er ikke de sentripetale og sentrifugale kreftene i balanse. De enhetliggjørende effektene er sterkere enn de separerende. Episodene flyter over i hverandre, til tross for at de ulike fokaliseringene ikke utgjør noen ensartet historie. Det finnes ingen følelse av en inntruffen begivenhet, ingen avslutning som avrunder eller avslutter den enkelte narrative episoden. Hadde de ulike tekststykkene stått for seg selv som selvstendige kortepiske tekster, ville de fremstått i beste fall som ufullendte kortprosastykker, men sammen utgjør de et akkumulert nettverk av forbindelser som gir romanen en følelse av helhet. Siden de 118 stykkene er avhengige av hverandre for å skape denne følelsen av helhet, kan en også si at verket best leses som roman. Dette til forskjell fra *Bikubesong*, hvor hver av tekstene kan leses løsrevet fra verket og fortsatt gi en følelse av noe helhetlig og avsluttet.

Til slutt må det bemerkes at avgjørelsen mellom grensene mellom total integrering og nødvendig separering av tekstene i novellesyklusen er forutsatt forholdet mellom leseren og teksten. Det er i den grad leseren opplever teksten som en avsluttet helhet at den kan leses som selvstendig novelle.

## 2.5 Stedet som ramme

I den stedsspesifikke novellesyklusen er stedets funksjon som ramme et avgjørende trekk. For å forstå hva denne funksjonen innebærer må det fastlegges hva som menes med ramme-begrepet. Herunder hva som må til for at leseren opplever stedet som en sentral kraft i verket. I det hele tatt må det klargjøres hva som menes med *sted* i litteraturen. Det er dette som skal drøftes i det følgende kapittelet.

I boken *Atlas of the European Novel 1800-1900* distingverer Franco Moretti mellom to tilnærminger i studiet av stedet og litteraturen: Steder i litteraturen og litteratur på stedet, altså studiet av fiktive steder og studiet av historiske steder og litteraturens innvirkning på dem (Moretti, 1998, s. 3). Denne studien faller inn under den første kategorien. Samtidig skal det bemerkes at stedene som brukes som ramme i novellesyklusene som det vises til i dette studiet alle i større eller mindre grad har forelegg i virkelige steder. Det er derfor verd å bemerke at der steder i litteraturen er basert på virkelige steder, kan leserens oppfattelse av stedet i litteraturen informeres av våre forhåndskunnskaper. For eksempel vil vår kunnskap eller mangel på kunnskap om det virkelige stedet Odda kunne ha en innvirkning på måten vi leser det litterære stedet Odda når vi leser *Bikubesong*.

«Stedene danner mening i den litterære konteksten, og er derfor knyttet til sin sjanger og form» skriver Per Thomas Andersen i *Identitetens Geografi* (Andersen, 2006, s. 10). I tilfellet novellesyklusen er den litterære konteksten dobbeltbunnet, for det samme stedet inngår i flere litterære konstruksjoner innenfor samme verk. Ramme-begrepet kan derfor virke noe upresist fordi det viser til noe som er utenpåliggende, mens det i tekstene i novellesyklusen opptrer som motiv internt i tekstene. Dette påpeker også Alderman, som foreslår at rammen også kan konseptualiseres som bjelker eller drager som synliggjør rammens rolle som del av verkets interne struktur (Alderman, 1982, s. 72).

En lesning av stedets betydning i verket må forstås som en ansamling av de ulike måtene stedet opptrer som setting eller motiv i enkeltnovellene. Fjellet på Avedøre Holme i *Mount København* har ikke noen ensartet funksjon i samlingen, men tar på seg ulike funksjoner som litterært symbol i de ulike novellene. I «Pelikanen» er det et springbrett for frihet; i «Kikkert» er det et utkikkspunkt; i «Syltede figner» er det en plattform for ekstremsport.

Et annet eksempel finner vi i måten Andreassen gjentar stedsmotiver i *Det er her du har venna dine*. I samlingen er det den fiktive bygda Rotberg som er den stedsspesifikke rammen for novellene, og en av stedsmarkørene som går igjen er stedets kraftverk. I tittelnovellen blir kraftverket et bilde på den sentrale konflikten mellom den fraflytta jeg-personen og kompisene hans, som har blitt igjen i bygda. «At du ikke steller deg opp på kraftverket. Står og bænger litt der. Det er faan ta mer rytme i kraftverket enn detta bråket her» (Andreassen, 1997, s. 15). Kraftverket, som summer hele tida og som begge kompisene jobber på, blir et bilde på deres konsistente mas og støy. Til forskjell er jeg-personen forbundet med stillhet. Han er ordknapp,

reagerer på den høylytte musikken i bilen, og i novellens avslutning kommer han med en anmodning om å være stille og lytte: «Hør, hvisker jeg. [...] Bare hør, sier jeg.» (ibid. 16).

I en annen novelle i samlingen, «Hundredager» er nedleggelsen et viktig motiv. Det betones hvordan bygda er i regresjon: Jernbanestasjonen er nedlagt; det pleide å være turister i området, men de er der ikke lengre. En av hovedpersonene husker et sirkus som besøkte bygda i hans barndom, men sirkuset har ikke vært der siden. Igjen opptrer kraftverket. I en scene er de to hovedpersonene på bygdas rådhus, og en av dem, Gard, ser et fotografi på veggen som viser en arbeider i ei høyspentledning under utbygginga av kraftverket. Det viser til en tid da bygda var under utvikling. «[A]nleggstida» (ibid. s. 37) er ordet Gard bruker, og det skapes slik en kontrast mellom fortidens oppbygging og nåtidsplanets nedleggelse.

De to novellene demonstrerer hvordan stedet som ramme virker både på den enkelte novellens nivå og på overordnet nivå. I tittelnovella brukes kraftverket sin soniske kvalitet som et bilde på en underliggende personkonflikt innad i en kompisgjeng, i «Hundredager» som et bilde på en forandring over tid. I begge opptrer det som en konstant kraft, et bilde på bygdas bestandighet og uforanderlighet. Stedets betydning blir noe foranderlig, noe som endrer seg ettersom det belyses av ulike utsigere og fokalistanser. I dette ser vi behovet for å utforske rammen som motiv både på tekstens og verkets nivå.

I så måte er altså stedet som ramme i novellesyklusen i kjernen av del/helhet-problematikken. Stedet kan både knyttes til de individuelle novellene det inngår i, og utgjøre et sentrum for verket som helhet. Stedet som sentrum er også, slik Anniken Greve skriver i *Her. Et bidrag til stedets filosofi* (Greve, 1998) en av dets essensielle egenskaper: «Selv om det ikke kommer til uttrykk i all tanken vår om sted, er stedets rolle som sentrum og orienteringspunkt, som et ordnende moment ved verden, et grunnleggende trekk ved stedet» (Greve, 1998, 22). I novellesyklusen vil stedet typisk ikke bare være et sentrum som sådan, men et sentrum for menneskelig eksistens og aktivitet, og derfor uløselig knyttet til tanken om samfunn. Det spennet mellom del og helhet som novellesyklusen opererer innenfor er derfor i den stedsspesifikke novellesyklusen knyttet til forholdet mellom individ og samfunn. Enten det er Gryttens Murboligen, Andreassens Rotberg, Colling Nielsens eller Guldagers København, utgjør stedet alltid et sentrum, og dets respektive innbyggere en bredde av ulike erfaringer av det samme stedet.

Men hvor synlig må stedet være som sentral kraft i verket før det oppfattes som ramme for leseren? I de så langt omtalte novellesyklusene har stedet vært en eksplisitt faktor i samlingenes

organisering, noe som gjerne åpenbarer seg allerede i verkenes titulering. *Dubliners*, *København* og *Mount København* viser alle eksplisitt til rammen i tituleringen, mens bikuben i *Bikubesong* og ordet «her» i *Det er her du har venna dine* viser til henholdsvis Murboligen i Odda og bygda Rotberg. I nevnte samlinger er stedet også gjengående i samtlige noveller, og er derfor tydelig til stede som litterært motiv. *Bikubesong* og *Det er her du har venna dine* synliggjør begge stedets rolle både i tituleringen og ved å la repeterte stedsmotiver opptre i flere av enkeltnovellene. Men også mindre eksplisitte geografiske markører kan skape en følelse av sted og sammenheng. Flere novelleforfattere skriver med en klar forankring i sted uten å referere til et spesifikt geografisk område. Et eksempel på dette er de tidlige novellesamlingene til Laila Stien. Her er stedsnavn og dialektbruk, spesielt i dialoger, markører på at novellene befinner seg i samme geografiske landskap (Kjelen, 2023, s. 38). Spørsmålet er da hvorvidt stedet i slike tilfeller utgjør en sterk nok sentripetal kraft i verket til å rettferdiggjøre en syklus-lesning.

Stedets størrelse vil også spille inn på leserens oppfattelse av stedet som sentrum. *Bikubesong* og *Det er her du har venna dine* handler om relativt små steder, og det blir lett å gjenkjenne settingen som tilbakevendende. Hva om parameterne utvides? I *Mount København* og *København* er det storbyen som utgjør samlingens ramme. Disse samlingene er det allikevel lett å gjenkjenne som sykluser fordi de verkinterne forbindelsene er så synliggjort i verket. Men settingen kan gjøres mer tilforlatelig. Til sammenligning kan en se til Ingvild H. Rishøis tredje novellesamling, *Vinternoveller* (2014), hvor samlingens tre noveller alle er satt helt eller delvis til Oslo. Dette blir synliggjort ved bruk av stedsmarkører som Linderudsenteret (s. 11), Karl Johan (s. 40) og Tøyen skole (s. 83). Ellers ser ikke samlingen ut til å gjøre noe poeng ut av (den felles) geografien. Steder i byen går i liten grad igjen, og personene i de ulike novellene ser ikke ut til å ha noen forbindelseslinjer til hverandre. I et slikt tilfelle kan verket neppe kalles for en novellesyklus utelukkende basert på felles setting. Med andre ord må stedet som ramme tilstrekkelig utgjøre en sentral kraft i verket for at det skal være meningsfullt å lese den som syklus. I den grad *Vinternoveller* lar seg lese som en syklus, er det andre sentripetale krefter i boken som er mer fremtredende, som et persongalleri som er ofre for sosiale og økonomiske forskjeller og en årstid, som det vises til i tittelen, som både inngår konkret i hver enkelt novelle og kan sies å symbolisere en «kjørlighet» i samfunnet (Bones, 2015, s. 110). Stedet er allikevel ikke en forutsetning for en slik lesning av verket som syklus.

For å ta spørsmålet om geografisk avgrensning til sine ytterpunkter: Hva om alle novellene i en samling er satt til samme landsdel, land, kontinent eller planet? Hvor trekker leseren grensene for hva som utgjør en tydelig nok geografisk avgrensning til å lese stedet for ramme? Som det

gjentatte ganger påpekes i stedsteoretiske tilnærminger til litteraturen er stedet en forutsetning for all litteratur. Det er derfor i denne sammenheng viktig å skille mellom stedet som en nødvendig bestanddel i litteraturen, og litteraturen hvor stedet utgjør et faktisk organiserende sentrum.

Her kommer jeg tilbake til det mest avgjørende aspektet ved stedet om vi skal betrakte det som ramme, nemlig dets virke som sentripetal kraft i verket. Stedet må la seg gjenkjenne som samlende tekstorganiserende sentrum i verket for at det skal være meningsfullt å tenke på det som ramme. Til forskjell fra *Vinternoveller* er bruken av storbyen som gjentatt setting et åpenbart intensjonelt grep i Katrine Marie Guldagers *København*.

### 3 Forfatteren og forfatterskapet

Katrine Marie Guldagers forfatterskap har sett en bevegelse fra diktsamlinger til novellesamlinger til romaner. Novelleforfatterskapet begrenser seg primært til den første halvdel av forfatterskapet med utgivelsene *København* (2004), *Kilimanjaro* (2005), og *Nu er vi så her* (2009). Novellene fra disse samlingene har senere blitt utgitt i samleverkene *Drengen på stentrappen* (2009) og *København ; Kilimanjaro* (2011). I 2015 gjorde hun også en noe ukonvensjonell retur til novellesjangeren i form av en omskrevet roman med *En plads i familien* (2015) som var en bearbeidelse av romanen *En plads i historien* (2008).

#### 3.1 Drengen på stentrappen-trilogien

De tre samlingene *København*, *Kilimanjaro* og *Nu er vi så her* er gitt ut som trilogi. Samlingene faller alle innenfor novellesyklus-sjangeren, men demonstrerer også etter tur en fallende grad av sammenhengskraft internt i verkene.

I *København* er samtlige noveller satt til København, og det er hyppige overlappinger og forekomster av referanser til personer eller hendelser mellom novellene. I *Kilimanjaro* utvides parameterne til Afrika, spesielt Tanzania og hovedstaden Dar Es Salaam. Fortsatt er stedet en viktig ramme, for samlingen opptrer i vekslingen mellom disse to stedene. Videre skaper Guldager forbindelser mellom de to samlingene gjennom gjentakelsen av motiver som revner, gjennomsiktighet, trafikkulykker og sugemaller for å nevne noen. Per Thomas Andersen ser denne sammenhengen mellom bøkene som sterk nok til at de «må sees i sammenheng» (Andersen, 2013a, s. 201). Dette underbygges av at samlingene er gitt ut med under et års mellomrom og

at de senere har blitt samlet i én samleutgave. Begge samlingene består også av 11 noveller fortalt av en eksternt plassert utsiger.

I *Nu er vi så her* er graden av integrering langt mindre. De geografiske stedene blir sterkt utvidet fra København og Tanzania til et bredt utvalg steder i Danmark, i tillegg til steder som Los Angeles, London og Uganda. Antall noveller utvides fra 11 til 18. Utsigeren er også her vekslende. Der utsigelsesposisjonen i de to forestående samlingene er bundet til en eksternt plassert tredjepersonsforteller, er det jeg-fortellere i 10 av novellene i *Nu er vi så her*. Det forekommer noen motiviske gjentakelser fra de forrige samlingene, men igjen er disse mindre hyppige. Samlingens sterkeste signal om at den er forbundet til de foregående samlingene er kanskje at én av novellene, «Hjemkomst II» er en direkte oppfølger til novellen «Hjemkomst» fra *Kilimanjaro*. Tittelen kommuniserer derfor novellens status som oppfølger, og dermed også at den har en forbindelse til et tidligere verk. Det totale inntrykket er likevel at *Nu er vi så her* utvider parameterne på alle fronter og derfor har en mindre grad av sammenhengskraft enn de tidligere utgivelsene. Trilogien impliserer kanskje nettopp derfor at det nettverket av interne forbindelser som etableres i *København* strekkes ut og blir mindre finmasket, men at bøkene likevel deler et felles anliggende.

### 3.2 Først som roman, så som novellesamling

Spesielt interessante å drøfte som en del av spørsmålet om novellesyklusens form sett opp mot romanens, er Guldagers to utgivelser *En plads i historien* og *En plads i familien*.<sup>4</sup> Grunnfortellingen i begge bøkene kretser omkring en familie og individene den utgjøres av over tre generasjoner. *Historien* er en kollektivroman. Perspektivene flettes sammen til én diskurs. Spesielt vektlagt er vekslingen mellom individenes behov for å markere seg som nettopp individer, og måten familien utgjør en forventning til at individene skal inngå i en kollektiv enhet. Et viktig element blir hvordan en hendelse fra krigen preger familien i nåtiden. Familiens patriark, Peter Fischer, skjøt en angiver under den tyske okkupasjonen av Danmark. Dette blir fortiet på nåtidsplanet. Det mest dramatiske utslaget dette får på handlingsplanet kommer i romanens avslutning. Emma, et medlem av familiens tredje generasjon, blir skutt av barnebarnet til angiveren. Slik får familiens fortid et direkte utslag i ett av individenes liv. Herav tittelen som viser til

---

<sup>4</sup> Forkortes i det følgende til henholdsvis *Historien* og *Familien*.

familiens plass i historien og hvordan det å tilhøre en familie blir en del av familiemedlemmenes identitet for seg selv og andre.

I *Familien* blir stoffet omformet til noveller. Heller enn å la individenes historier fortelles som én sammenhengende tekst, blir de her til 11 noveller. Dette har en rekke effekter på måten leseren møter verket. For det første blir det langt mer oversiktlig, og individenes ulike anliggender løftes frem. *Familien* innledes med et personinventar som forklarer familierelasjonene, for i den stadige sammenflettningen av perspektiver og det store persongalleriet kan et slikt være nødvendig for å holde oversikt. Kanskje den viktigste endringen er implisert av tittelskiftet: Heller enn å fokusere på familiens plass i historien, handler det nå om individets plass i og forhold til familien. Guldager skriver i forordet til *Familien at Historien* originalt utkom i formen den gjorde fordi hun hadde «et brændende ønske om at skrive en roman» (Guldager, 2015, s. 9). Videre skriver hun at novellesyklus-formen var bedre tilpasset innholdet:

For når jeg nu genlæser bogen, er det tydeligt for mig, at den falder omkring en række enkeltpersoner, snarere enn at skabe en samlet handling; at der er tale om noveller, og derfor har jeg rettet tilbage. Ud af den mislykkede roman har jeg genskabt novellerne. (ibid. 10)

Dette gir et interessant innblikk i Guldagers sjangerpoetologiske perspektiv. Hun impliserer her at novellesyklusen er bedre egnet til å fortelle flere individers historie enn romanen.

Til sist skal jeg nevne måten *historien* spiller på noen metafiktive tråder som er spesielt interessante i sammenheng med den sjangerteoretiske diskusjonen. Mellom romanens 6 deler dukker det opp en rekke intermessoer som reflekterer over store temaer som sannhet, fornuft og følelser, kjærligheten etc. «Intermezzo 3» blir spesielt metafiktiv når den kommer med følgende refleksjon rundt fortellerens posisjon:

Også færtælleren flyttede sig, flyttede sig fra hovedhøjde til toppen af et kobberbelagt tårn, af og til flyttede fortælleren ligefrem op på en sky, der eksploderede, fordi skyer altid eksploderer og ikke kan bære vægten af kød. Så bevægede fortælleren sig atter ned bland mennesker, sprang fra én hjernes elektriske strøm til en annen. (Guldager, 2008, s. 123)

Her reflekterer verket tilsynelatende over sin egen fortellers posisjon, dennes evne til å forflytte seg fritt fra person til person. I siste del av boken avsløres det derimot at intermessoene er forfattet av en av bokens karakterer, Ole. Det som tilsynelatende var en refleksjon over den fristilte fortellerens evne til å binde sammen bevisstheter til én fortelling, peker til slutt tilbake på en av bokens individer. Guldager utfordrer slik tanken om at bokens individer er samlet

under noen form for meningsfull, helhetlig diskurs. Kanskje var det nettopp derfor romanen måtte bli til noveller?

### 3.3 København: Introduksjon og resepsjon

Jeg har i den teoretiske diskusjonen vektlagt novellesyklusens balanse mellom de sentripetale og sentrifugale kreftene i verket. I analysedelen skal jeg undersøke hvordan disse kreftene får utslag i novellene ved å først demonstrere lesninger av enkeltnoveller som vektlegger deres selvstendige meningsinnhold. Før jeg går inn på de tre novellene som skal analyseres, skal jeg kortfattet introdusere verket og dets resepsjon.

København består av 11 tekster som har til felles at deler av eller hele teksten er satt til København. Samlingen gjør bruk av gjentakende karakterer, motiver og ikke minst språklige bilder. Det er snakk om en stor forekomst av verkinterne forbindelser. Altså har rammen en sterk tilstedeværelse.

Resepsjonen har i særlig stor grad vektlagt de verkinterne forbindelsene. I *Dansk litteratur set fra maanen* (2006) skriver Thomas Bredsdorff at den klassiske novelleformen er fraværende og at «der [er] så megen indbyrdes berøring mellem bogens elleve ‘noveller’ at de næsten ligner kapitler i en roman. Bogen er altså i flere henseender en blandform» (Bredsdorff, 2006, s. 234). Dette er altså en lesning som hevder at de sentripetale kreftene i verket er så sterke at den nesten ikke er gjenkjennelig som novellesyklus. Videre skriver Bredsdorff at formen er karakteristisk for tiden vi lever i og demonstrerer «forestillingen om både et menneske og en kultur uden centrum, som en række sidestillede varianter» (ibid. 234-235). Syklus-formen settes altså her i sammenheng med en mangel på fellesskapsfølelse i samfunnet som Bredsdorff identifiserer som et hovedtema i samlingen. Lesning vektlegger spesielt den første novellen, «Nørreport», som nærleses og brukes nærmest som en modell for lesningen av resten av boken. Videre vektlegges synsvinkelen, og Bredsdorff skriver at det er «et netværk af synsvinkler eller fortællerpositioner ikke hævet over personerne, men snarere placeret under dem, som usynlige forkastninger i dens jordbund» (ibid. 247). De sentrifugale kreftene som fører menneskene sammen blir derfor først og fremst rent spatiale, og blir i Bredsdorffs lesning ikke til noe virkelig sentrum for menneskelig fellesskap.

Per Thomas Andersen identifiserer også mangelen på fellesskap som et hovedtema i boken «*Hvor burde jeg da være?*»: *kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur* (2013):



«[S]lik hører menneskene sammen i de ulike novellene; tilfeldig, uten fellesskap med hverandre, men på samme sted» (Andersen, 2013a, s. 201).

Natasha Nass Kahr har en stedsteoretisk tilnærming til verket i sin masteravhandling *Københavns Koordinater* (2018). Hun slutter seg til Andersens formulering om byen som en hovedperson i verket. Kahr vektlegger også mangelen på fellesskap som en tematikk, men finner grunnlag for et noe mer optimistisk syn på stedet. Hun analyserer stedene i byen med Frederik Stjernfelts beskrivelser av byen ved å distingvere mellom sted, gate og plass (Kahr, 2018, s. 6). Hun finner at gaten og stedet (steder som rom i hjemmet, butikker, puber etc.) fremhever Københavnerne anonymitet og fremmedgjorthet. Plassen<sup>5</sup> leser Kahr derimot som et sted som utløser refleksjon og en åpenhet mellom mennesker (ibid.).

Anders Thorsens lesning av verket i «På sporet af den tabte tand» (2008) tar i større grad enn noen andre stilling til sjangerproblematikken i verket. Han fremlegger at samlingen best lar seg lese som én helhet på grunn av de vesentlige betydningene som oppstår i samspillet mellom novellene (s. 117). Thorsen forfølger derfor måten novellene er forbundet til hverandre ved å spore de gjennomgående motivene på tvers av novellene. Som i resten av resepsjonen finner Thorsen at det ikke finnes noe virkelig fellesskap mellom personene, og at verkets språklige forbindelser tilsynelatende har liten sammenheng med den tematiske ensomheten: «*Københavns* tydelige sammenhengskraft virker paradoksalt i forholdet til fremmede, ensomme personer. Men på grund af detaljernes distraherende forbundethed projiceres også den fremmedgørelse, der tematiseres» (ibid. 133).

Oppsummert har *København* blitt lest litteraturhistorisk som et eksempel på nyere tids postmodernisme, stedsteoretisk som en fremvisning av storbyens anonymisering, og den har blitt nærlest som én lang tekst. Felles for resepsjonen er at samtlige lesere har fremhevet mangelen på fellesskap mellom personene i samlingen som et hovedanliggende.

I de følgende analysene skal jeg primært være opptatt av hvordan verktenkningen virker inn på meningsskapingen i teksten. Hvorfor har Guldager valgt å fortelle disse historiene i denne sjangeren, og hvilken effekt har formvalget på forståelsen av enkeltnovellen og verket som helhet. I min analyse skal jeg jf. Ingrams modell undersøke et utvalg enkeltnoveller i detalj før

---

<sup>5</sup> Spesielt sentrale steder som torg, rådhusplasser etc. Av Stjernfelt beskrives disse som preget av individets valgmuligheter (Stjernfelt, 1996, s. 20).

jeg forsøker å sette forholdet mellom dem i sammenheng. Dette er for å i størst mulig grad ivareta den enkelte novellens autonome meningsinnhold for så å undersøke hvordan dette eventuelt modifiseres ved å innlemme det i en lesning av syklusen som helhet.

Utvalget som er gjort skal i størst mulig grad vise til en bredde både i fokusering og stil innad i samlingen. Det skal også fremheve delene av boken som i størst mulig grad kan være med på å belyse spennet mellom tekst og verk. Jeg åpner med en lesning av første novelle i samlingen, «Nørreport». Denne er interessant av flere grunner. For det første kommer den først i samlingen og er derfor den eneste novellen som i en perm-til-perm-lesning vil leses uten innflytelse fra de andre novellene. Videre er det tenkelig at lesninger av «Nørreport» kan være styrende, eller i alle fall influerende for hvordan en leser møter verket. Den er også interessant fordi den, i alle fall tilsynelatende, bryter med en del klassiske forventninger til novellesjangeren. Det forekommer også enkelte symboler der som yter motstand mot leseren og ikke ved første gjennomlesning åpenbart tilføyer seg strukturen, men som dukker opp igjen i senere noveller og kanskje først får sitt meningsinnhold i sammenheng med helheten. Jeg vil allikevel unngå å trekke inn andre noveller i analysen. Jeg skal i første instans ta sjangerbenevnelsen på alvor, følge omstartsprinsippet og ignorere forbindelsene som oppstår mellom novellene i de individuelle analysene. Dette er selvsagt en påtvunget lesemetodikk, men den har et formål, nemlig å ivareta den enkelte novellens status som autonom tekst, og se hvilket meningsinnhold en selvstendig analyse frembringer. Jeg mener det er ved å belyse den enkelte tekst selvstendig at vi best kan se hvordan den snakker inn i tekstfellesskapet.

## 4 Analyse

### 4.1 «Nørreport»

#### 4.1.1 Knutepunktnovellen

Brander Mathews påstand om at novellen «deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation» (Matthews, 1994, s. 73), utfordres allerede i den første av *Københavns* 11 noveller, «Nørreport». Den novellistiske konsentrasjonen finnes her ikke i fokuseringen på den enkelte karakteren eller handlingstråden, men istedenfor i Guldagers bruk av lokalitet for sentrum av utsigerens oppmerksomhet. Den titulære Nørreport stasjon, Københavns travleste trafikkpunkt og mest befolkede område,

brukes som et knutepunkt i novellen. Som et virkelig utsnitt av storbyens mylder krysser mennesker hverandre, og utsigerens fokusering flytter seg hyppig.

Fokaliseringen ligger i alt hos seks personer i novellens forløp. For å få en oversikt av novellens handlingstråder skal jeg oppsummere den som et resymé av disse: 1) Bitten er på tur til café for å møte en venninne. På Nørreport mister hun brillene sine og får øye på en enslig gutt på stentrappen. Hun går inn i en skobutikk, prøver et par sko, bestemmer seg for å ikke kjøpe disse. Hun møter venninnen og vender tilbake til Nørreport hvor hun igjen ser gutten på stentrappen. 2) En eldre kvinne kjøper godteri til en gutt hun tar vare på mens foreldrene hans er bortreist. Gutten på stentrappen ber henne om penger, hun avviser ham. Hun reiser til leiligheten hvor gutten hun tar vare på bor. De to spiser middag. 3) Venninnen til Bitten er forsinket på grunn av et slagsmål på toget. 4) Gutten på stentrappen balanserer på en trappeavsats, føler seg svimmel, faller og slår ut en tann. Han blir plukket opp av ambulansen og kjørt på Rigshospitalet. Han undersøkes, og vender snart tilbake til Nørreport for å lete etter tannen sin. 5) Guttens søster har vært med på slagsmålet på toget og kommer til Nørreport i det broren blir fraktet til sykehus. Hun reiser etter broren og besøker ham på Rigshospitalet. Senere går hun forbi Bitten i Købmagergade. 6) En jente finner guttens tann, konkluderer med at den er et stykke plastikk og kaster den fra seg.

Novellens personer støter på hverandre, men de kjenner og anerkjenner i liten grad hverandre. Heller om å snakke om noen enkelt persons «slice of life» presenteres leseren her for et «slice of place», et utsnitt av det tett befolkede stedet.

#### **4.1.2 Åpne sår og ensomme fellesrom**

Natasha Kahr påpeker at et flertall av karakterene i Guldagers knutepunkt-noveller ikke er navngitte, noe som bidrar ytterligere til deres anonymisering (Kahr, 2018, 30). De er «Drengen på stentrappen», «den ældre kvinde», «sykepleiersken» etc. Personenes anonymisering overfor hverandre speiles slik ved å la beskrivelsene deres være begrenset til ytre karakteristika. Personene er som rene rekvisitter for hverandre, og nærmest flyter i hop med stedet. Sagt på en annen måte er selve folkemylderet en del av måten personene selv opplever «Nørreport».

Mangelen på fellesskapsfølelse er gjennomgående i novellen. Dette gjelder ikke bare de tilfeldige krysningene i bybildet, men også de nære relasjonene. Når Bitten har vært på café med venninnen er de utslitte etter samværet: «De to veninder, der havde drukket kaffe ved

Storkspringvandet, hadde etterhånden brukt mange penge og sølte, at de hadde arbejdet hardt» (ibid. 14).

I *Til Stede* (2014) skriver Per Thomas Andersen om gatens anonymisering med utgangspunkt i Nørrebro:

Transportens fart, rytme og bevegelsesmønster, befolkningens tempo på vei fra gjøremål til gjøremål er blant de viktigste elementene i den lineære gatefortellingens språk. Det mest bemerkelsesverdige budskapet i fortellingen er sannsynligvis at ingen i denne overbefolkede mengden egentlig er del av samme historie. Nørrebrogade får en til å tenke: Er vi noensinne det? Fins det overhodet felles erfaringer, felles fortellinger? Har vi ikke alle hver våre små historier, hver våre grunner til at vi er her akkurat nå, hver vår bakgrunn og hver våre forhåpninger. (Andersen, 2013b, s. 37)

Det samme spørsmålet stiller novellen i sin litterære fremstilling av Nørreport. Stedet kan, med Andersens begrep kalles for «de ensommes fellesrom» (ibid. 62). Dette er et sted hvor mennesker er geografisk nært hverandre, men grunnleggende sett alene.

Ikke bare er personene i «Nørreport» fundamentalt alene, men de beskytter seg aktivt mot hverandre. Dette betones av personenes innhylling/skjerming mens de beveger seg i bybildet. Bitten og den eldre kvinnen innhyller seg i skjerf, den syke gutten er pakket inn i en dyne, den tenksomme jenten har på seg hodetelefoner. En spesielt betydningsfull formulering av beskyttelsesbehovet kommer når den eldre kvinnen besøker den syke gutten: «Da aftensmaden var ved at være færdig, lod hun drængen komme ud i køkkenet, hvor han sad med dynen viklet omkring sig, som var han ét stort sår» (Guldager, 2004, s. 13). Det ligger en sårbarhet til grunn for menneskenes beskyttelse fra hverandre, et ønske om å hegne om sin egen sfære.

Personene distraherer også seg selv ved å være forbrukere. Gjøremålene deres er ofte knyttet til handel og deres rolle som konsumenter. Spesielt er det en hyppig forekomst av oral konsumpsjon. De spiser middag, drikker kaffe, kjøper sukkertøy og sigaretter. Der et flertall av novellens personer er orale konsumenter er det påfallende at det er gutten på stentrappen (og hans søster) som er tannløse.

I tillegg til å pakke seg inn, beskytter personene seg ved å innta private rom, spesielt leiligheten og cafeen. Dette er møteplasser, steder som muliggjør menneskelig kontakt. Men som tidligere poengtert er det ikke ensbetydende med at noen meningsfull kontakt faktisk forekommer. Møtet mellom Bitten og venninnen fremstår som lite tilfredsstillende, og den eldre kvinnens besøk

hos den syke gutten gir heller ingen indikasjon på en reel omsorgsfølelse. Det er først når de skal spise middag at hun lar han komme ut av rommet, og det fremstår derfor heller slik at det er en omsorgsrolle avfødt av plikt.

Personene i folkemylderet beveger seg fra sted til sted, de er beskyttet og de konsumerer. Gutten på stentrappen er derimot statisk forbundet til Nørreport, han er ubeskyttet og han mangler penger og mat. Denne kontrastvirkningen er en av novellens sterkeste grep, for sett opp mot gutten på stentrappen som «havde det afgjort ikke godt» (ibid. s. 9) virker de øvrige personenes anliggender bagatellmessige. Dette peker tilbake på novellens organisering, på måten den velger ut sine personer og orkestrerer dem. Kanskje peker dette tilbake på en utsiger som er engasjert i novellens verden og vil løfte frem denne kontrastvirkningen og vise frem en ulikhet i samfunnet?

#### **4.1.3 En engasjert forteller**

Anders Thorsen skriver at *Københavns* sammenhengskraft er mer en språklig konstruksjon enn en reel kraft i karakterenes liv. Det er altså «således tale om fællesskaber, der snarere findes i sproget end i fiktionen» (Thorsen, 2008, s. 131). Det samme kan sies om forbindelsene mellom personene i «Nørreport», for det er tilsynelatende kun den stedsmessige nærheten som samler dem. Forflyttingen av fokalisering skjer ved tilsynelatende tilfeldige nedslag i folkemassen, som om individene skal integreres i en felles fortelling de ikke egentlig har noe med å gjøre. Men nedslagene i folkemassene er ikke vilkårlige, og som Thorsen skriver videre etableres det forbindelseslinjer mellom personene som de selv ikke ser. For å undersøke disse nedslagene nærmere skal jeg derfor utforske utsigerens.

Utsigeren i «Nørreport» er eksternt plassert og opererer diegetisk. Dette er kanskje ikke påfallende, for stilen er ofte rapporterende. Leseren kan derfor få inntrykk av en av en nøytral observatør som til enhver tid er underlagt den gjeldende fokalisering, men dette er ikke tilfellet. Flere steder bryter utsigeren inn i et kommenterende modus, som når den eldre kvinnen støter på gutten på stentrappen som spør om hun kan unnvære et par kroner: «Men naturligvis kunne hun ikke det» (Guldager, 2004, 10). Denne kommentaren kan like gjerne være indre som ytre fokusert, men den underliggende ironiserende kritikken gir inntrykk av en utsigelsesinstans som, til tross for at den flere steder fokaliserer gjennom personene den til enhver tid fokuserer på, etablerer en stor grad av avstand. Slik Thorsen skriver er det snakk om «en stemme, som er gjennomgående og skal vise sig som samfundskritisk» (ibid. 29).

Hva er i så fall utsigerens prosjekt, poenget med å løfte frem akkurat disse personene i akkurat dette rommet? Samfunnskritikken Thorsen peker på ligger nok i stor grad i fortellerens bruk av kontraster. Dette er en novelle befolket av ensomme individer, men av dem alle er gutten på stentrappen det fremste symbolet på fremmedgjøringen i samfunnet. De andre personenes posisjon i samfunnet gjør at de kan beskytte seg og gjøre seg uavhengige av hverandre. Gutten er derimot den sårbare som ikke kan beskytte seg, og blir et direkte offer for folkemassens mangel på mellommenneskelig ansvarsfølelse.

Den fremste indikasjonen på at fortelleren er spesielt engasjert i gutten finnes i novellens åpning som består av en ytre beskrivelse av han: «Drengen, der satt på stentrappen på Nørreport Station, havde det afgjort ikke godt. Måske var han påvirket af et eller andet, måske var han hjemløs, under alle omstændigheder så han du ad hevede til, han svedte» (Guldager, 2004, s. 9). Ved å la denne første beskrivelsen av gutten være ytre fokusert, ser leseren han slik den selv ville sett han om en passerte han på gaten. Utsigeren dweler litt ved gutten før scenen avløses av det første skiftet i fokalisering.

Det er en ironisk kontrast mellom den åpenbart skadelidende gutten som passerer i stillhet, og Bitten som mister brillene sine og straks får hjelp til å plukke dem opp igjen. Dette går tilbake til menneskene som rekvisitter for hverandre. Gutten passerer som en naturlig del av bybildet, ikke som et felles problem som må løses. Utsigerens prosjekt ligger i synliggjøringen av de gjentatte blikkene på gutten, hans lidelse og befolkningens manglende inngripen. Han er i beste fall en bagatell, i verste fall noe foraktelig: «Kvinden, der passerede ham på trappen, slyngede et rødt uldtørklæde omkring sig, og idet hun passerede drengen, sendte hun ham et foragtelig blik» (ibid. 9).

Den eldre kvinnen avviser et eksplisitt ønske om hjelp:

Drengen så faktisk du til at have det dårligt, men kvinden tænkte, at han nok bare var træt. [...] Pludselig hørte hun en stemme, der gjorde hende så forskrækket, at hun nær var faldet. – Kan du ikke undvære et par kroner? Det var drengen, der var vågnet af sin døs. Men naturligvis kunne hun ikke det. I stedet koncentrerede hun sig om at holde balancen. (ibid. 10)

At hun ser at han har det vondt til tross: Hun gjør ingenting. Det gjør ingen av de forbipasserende. Nørreport blir et sted uten ansvarsfølelse eller omsorg. Dette viser utsigeren frem ved å

løfte guttens situasjon og dvele ved ham gjennom en rekke bevisstheter, gjennom en rekke blikk, alle like likegyldige.

#### 4.1.4 Blikket som katalysator

De hyppige skiftene i fokaliseringen er desorienterende. Slik enhver folkemasse mangler en kjerne, et ensrettet og felles formål, fremstår novellens kjerne som fordunklet, som noe som må letes etter. Jeg har så langt antydnet at novellens kjerne ligger i utsigerens sosiale engasjement. Gutten på stentrappen er et barn av Nørreport, et bilde både på den abstrakte fremmedgjøringen i samfunnet og gatebarnets konkrete lidelse. Han er oftere subjekt enn objekt, en måte å vise frem det fremmedgjorte bymenneskets mangel på omsorg for den andre. Avslutningsvis skal jeg gi et forslag til hovedperson og vise til en mulig endring.

Bredsdorff skriver at novellene i *København* mangler den klassiske novellens form, men jeg vil her legge frem et forslag til novellens begivenhet og vise til hvordan denne utløser en endring hos en av novellens karakterer.

Det er ingen i folkemassen som griper inn i guttens åpenbart omsorgstrengende situasjon. Det er først gjennom en dramatisk ytre hendelse at noen tar ansvar. Gutten faller fra en avsats. Han mister tannen sin og slår seg til blods. Der han tidligere har tilhørt det anonyme bybildet, leder denne hendelsen til at *noen* ser han, griper inn og ringer ambulansen. Slik fraktes gutten vekk fra Nørreport til Rigshospitalet. Sykehuset som sted er et instrument for fellesskapets omsorgsansvar. Gutten får helsehjelp og besøk av sin søster, og samfunnets krav til behandling utføres prosedyremessig. Men altså kun prosedyremessig. For også i møte med det offentlige helsevesenet er anonymisert og mangler noen reell form for omsorg. Leseren får ingen innsikt i hvem som ringer ambulansen, den dukker ganske enkelt opp som et svar på den akutte situasjonen, og gutten blir «lagt op på en bære» (ibid. 12). Også på Rigshospitalet er hjelpen minimal og upersonlig: «Tandlægen undersøgte drængen. – Hvorfor faldt du? spurgte han. – Jeg var så svimmel, svarede drengen. – Idiot, sagde søsteren» (ibid. 13). Behandlingen strekker seg aldri ut over dette til tross for at gutten er åpenbart vanskeligstilt.

I det han forlater Rigshospitalet for å lete etter tannen sin, avviser han muligheten for at det offentlige helsevesenet, dette instrumentet for utøvelsen av samfunnsansvaret, kan hjelpe han. Han vender tilbake til Nørreport, og på spørsmål om han ikke ble hentet i ambulanse tidligere på dagen svarer han avvisende: «– Nej, sagde drengen. – Det var ikke mig. Jeg har bare tabt min tand» (ibid. 15). Det ligger en resignasjon i denne avgjørelsen om å vende tilbake til gaten

for å lete etter tannen. Gutten som i novellens åpning ba fremmede om hjelp aner ikke lengre muligheten for at noen andre, hverken forbipasserende på gaten eller offentlige ansatte kan gjøre han «hel» igjen. Det må han gjøre selv. Kanskje er det derfor dette søket etter tannen blir så avgjørende for ham.

Samtidig som gutten foretar sin tur/retur Nørreport, gjør en annen karakter det samme. Bitten drar på en café ved Amagertorv sammen med sin venninne, og de to drar så tilbake til Nørreport. Det er i Bitten jeg foreslår en signifikant endring, og i denne er *blikket* en viktig katalysator. Gjennom hele novellen blir gutten sett på. Han blir iaktatt av forbipasserende og undersøkt på sykehuset, men han blir ikke *sett*. Det er københavnerens manglende evne til å se gutten som noe annet enn som et statisk del av bybildet eller som behandlingsobjekt, men som et menneske med behov for omsorg som fører til hans endelige desillusjon. Dette er understøttet av en utbredt bruk av en optikkens indeksikalitet, som også rammer novellen inn. Spesielt er det de to møtene mellom Bitten og gutten dette uttrykkes.

I novellens åpning møter Bitten og guttens blick hverandre. Bitten gir ham et foraktfult blick, og i det hun bøyer seg frem, mister hun brillene sine: «Om det var den korte øjenkontakt med drengen eller noget helt andet, kunne hun ikke afgøre» (ibid. 9). Bildet her er tydelig: Bitten mister brillene og blir ute av stand til å se ordentlig, slik hun på et medmenneskelig nivå er ute av stand til å se gutten og hans behov for omsorg.

I spørsmålet om hovedperson er det påfallende at Bitten, som både i tanke og handling fremstår som like anonymisert som de øvrige personene, er den eneste navngitte personene i teksten. Forfølger vi Bittens og guttens respektive reiser tur/retur Nørreport, kan vi se hvordan de to er forbundet til hverandre og blir de eneste karakterene med en utvikling i løpet av novellens forløp.

De to karakterene møtes to ganger. Første gang skjer dette gjennom det foraktelige blikket. Det er derfor signifikant at deres andre møte vektlegger *gjenkjennelsen*. I det Bitten og venninnen ser gutten kjenner Bitten ham igjen og bestemmer seg for å rekke ut «en hjelpende hånd» (ibid. 14). Noe har skjedd i løpet av reisen til og fra caféen.

Jeg har allerede identifisert guttens fall som en begivenhet i novellen. Interessant nok er han i dette øyeblikket kausalt forbundet til Bitten som har forlatt skobutikken, for det er slamringen med døren (sammen med hans egen svimmelhet) som får han til å falle:



Døren til skoforretningen smækkede bag hende, og det gav et sæt i drengen på stentrappen. Han rejste sig og begyndte slingrende at gå op ad trappen. På et af de sidste trin fik han overbalance og faldt ned på reposen. (ibid. 11)

Som Bredsdorff bemerker er dette ikke en realistisk form for kausalitet: «Ingen butiksdør i Købmagergade kan smække så hårdt i at det kan give noget sæt i nogen på Nørreposrt Stations trapper» (Bredsdorff, 2006, s. 239). Allikevel er de to karakterene her forbundet til hverandre. Også besøket på skobutikken utgjør er en del av begivenheten i novellen. Marie Lund beskriver begivenheten som en «forstyrrelse af en eksisterende orden» (Lund, 1997, s. 25). Det er nettopp en slik forstyrrelse som forekommer:

Det par støvle, der havde fanget hendes interesse, var lige en anelse høyere, end hun var vant til, men hun ville alligevel prøve dem. Hun satte sig ned midt i forretningen og trak de gamle støvler af, pludselig følte hun sig overvældet af træthed. Men så rejste hun sig og gikk omkring i forretningen. Hun besluttet sig for, at hun ikke ville have støvlerne. (Guldager, 2004, s. 11)

Avvisningen av skoen er en avvisning av deres symbolverdi, nemlig konsum og beskyttelse. Der skoene rent fysisk ville forflyttet Bitten enda høyere i forhold til gutten på stentrappen som hun i novellens åpning «ser ned» på. Skoene skaper også en forbindelse til Bittens dobbeltgjenger; den eldre kvinnen.

Uden for stationen ventede hun på grønt lyst og stod over for en dame, der på mange måder lignede hende selv, bare hun var ældre. Den eldre kvinde hadde også et rødt uldtørklæde på, og nu ville tilfældet, at de to røde uldtørklæder strejfede hinanden i fodgængerovergangen. (ibid. 9-10)

Hun lar seg interessere av denne fremmede damen, men da kun på grunn av likhetene med henne selv. Denne passeringen virker derfor avslørende for Bittens narsissisme. Senere i novellen får denne et enda tydeligere utløp i det hun står og speiler seg i et butikkvindu og smiler til seg selv mens guttens søster står på andre siden av vinduet og tror smilet er rettet mot henne og smiler tilbake «Bredt og tandløst» (ibid. 14.). Signifikansen av denne speilingen kommer allikevel først til sin fulle rett når Bitten er inne på skobutikken. Bittens ombestemmelse kan som nevnt innebære en avvisning av skoenes symbolverdi. Men kanskje mer betydningsfullt er linjen som trekkes til den eldre kvinnen som i det øyeblikket hun avviste gutten på stentrappen var opptatt med å holde balansen fordi «Hendes støvler var en smule for høje» (ibid. 10). På et realistisk plan kan Bitten neppe være klar over significansen i dette øyeblikket, men her bryter

hun altså av parallellen mellom henne selv og den eldre kvinnen ved å ikke kjøpe de høye skoene.

Påfølgende slamrer hun døren bak seg, og i dette øyeblikket møtes de to handlingstrådene på nytt og et vendepunkt inntreffer. Gutten våkner, mister balansen og slår ut tannen sin. Fortellerteknisk forbindes de to personene i en motsatt bevegelse. Det er dette møtepunktet jeg foreslår som novellens begivenhet: Øyeblikket de to karakterene forbindes gjennom en hendelse som for dem begge utløser en endring.

I det de begge vender tilbake til Nørreport i avslutningen, avsluttes også novellens sykliske bevegelse, og de to møtes en siste gang. I denne avslutningen er det igjen blikket som betones, denne gangen som gjenkjennelse. Bitten gjenkjenner gutten som «drengen der tidligere hadde siddet på stentrappen» (Guldager, 2004, 15), og en pike som sitter i kiosken spør om han ikke ble hentet i ambulanse tidligere på dagen. I gjenkjennelsen ligger det at Bittens blick er forandret, hun har «sett» gutten i en utvidet forstand. I åpningen er det et foraktfullt blick, i avslutningen er det en gjenkjennelse uten modifikasjoner.

Det hele kan kanskje spores tilbake til åpningsøyeblikket. Gjennom den enkle gesten, at en «vendlig mand» (ibid. 9) hjelper henne på med brillene igjen, ser det ut til at synet hennes også billedlig sett begynner å endre seg. Det er en liten vennlig gest som vokser i løpet av novellen til den virkelig omsorgstrengende får en hjelpende hånd. Øyeblikket er åpent, for det er mulig at det hele er for sent, at guttens desillusjon er fullkommen.

#### **4.1.5 Avslutning**

For å avslutningsvis antyde hvordan «Nørreport» synliggjør og anvender verkets ramme, kan en si at den gir et bilde på hvordan Københavns offentlige sted fortoner seg. Det er et mylder av mennesker hvor fremmedgjøring oppstår. Det konkrete stedet Nørreport er med på å underbygge dette på grunn av sin store folketetthet og i sin status som trafikalt knutepunkt. Nørreport er ikke et sted hvor en oppsøker menneskelig kontakt, det er et sted en passerer. Den tematiserte fremmedgjørelsen er allikevel ikke en nødvendig egenskap ved stedet i teksten. Den viser tross alt hvordan fellesskaper kan oppstå i møter mellom enkeltindivider. Spesielt er det ved å «se» hverandre som individer at teksten peker på en vei ut av fremmedgjørelsen.

Som kanskje det mest geografisk samlende stedet i landets hovedstad blir «Nørreport» et bilde på hvordan Københavns status som sentralt sted ikke er ensbetydende med at det samler mennesker i en fellesskapelig betydning.

I neste novelle skal jeg se hva som skjer når handlingen flyttes sørvest, vekk fra det offentlige stedet og inn i de private rommene.

## **4.2 «Indbrudd»**

### **4.2.1 Brobyggeren**

Fra gatelivets tilfeldige sammenstøt av mennesker i «Nørreport» finner novellen «Indbrudd» sted i primært to rom forbundet av en gate. Det første er en herskapsleilighet hvor novellens hovedperson, Heinrich, besøker sin mor. Moren viser tegn til demens, og han har lovet henne å hjelpe å male. Forholdet mellom dem fremstår som anstrengt. Det andre rommet er en bar på andre siden av gaten som Heinrich oppsøker flere ganger i løpet av oppholdet. Leiligheten er det private stedet, familiens sted, beskyttet fra verden utenfor. Baren er en møteplass i det urbane samfunnet. Den skal også vise seg å være en farlig plass med mørke sider, og novellen ender med et brutalt dødsfall når disse to stedene kolliderer.

Heinrich er instrumentell i at dette skal skje. Det er han som bygger bro mellom dem. Han karakteriseres av en åpenhet i møte med andre mennesker, et ønske om å forene det private hjemmet og møtestedet. Når han først ankommer baren forsøker han å slå an en prat med bardamen: «–Faktisk bor min mor der, siger Heinrich. – Nå, siger bardamen tørt» (ibid. s. 22). Det er ingen interesse å spore. Heinrich er allikevel standhaftig i prosjektet, og forsøker å rekruttere noen av stamkundene på baren til å hjelpe ham med å flytte på møblene i leiligheten til moren. Her ligger altså Heinrichs åpenhet, hans villighet til å slippe fremmede mennesker inn i den private sfæren.

En kveld vender Heinrich tilbake til leiligheten og finner den brutt inn i. Inne i leiligheten blir han slått ned og banket opp av to innbruddstyver. De to tyvene forlater leiligheten og Heinrich finner sin mor død inne på soverommet. Heinrich sitt prosjekt får slik et tragisk utfall. Å invitere fremmede inn i privatlivets sfære fører til en brutal omveltning. I novellens avslutning kommer bardamen løpende over gaten og inn i leiligheten. Den tidligere åpne Heinrich er forandret, hans første prioritet er å stenge av privatlivets sfære: «Han løftede hovedet og siger: – Har du lukket døren?» (ibid. 30)

### **4.2.2 To mørke rom**

Baren er assosiert med uvennlighet og mørke. Første gang Heinrich oppsøker den blir den skildret som «lige så mørk som en hule» (ibid. 21). Bardamen og Heinrich har et uvennlig første møte. Ved ett av vinduene sitter en mann som bestiller en øl, men bardamen serverer han ikke.

Heinrich spør om hun kan ha glemt ham, hvorpå hun svarer: «Antyder du, at jeg ikke passer mit arbejde» (ibid. 23). Lasse, en av mennene han oppsøker for å få flyttehjelp bemerker at «Det er vist ikke Guds beste børn, der holder til i denne her bar» (ibid. 24). Implisitt er det Heinrich sitt forsøk på å oppsøke hjelp blant klientellet som leder til innbruddet, og i siste instans morens død.

Heinrich gir inntrykk av det naive åpne mennesket med et tragisk utfall. Samtidig synliggjøres det at han ikke er en uskyldsren aktør, for ønsket om å bygge bro mellom leiligheten og baren er like mye en flukt fra morens leilighet til et fristed.

Heinrich har et anstrengt forhold til moren. Sykdommen har endret henne, og derfor forandret essensen av deres relasjon. Sykdommen får et billedlig utløp i leiligheten som preges av kaos og uorden. Det står en stor stabel aviser i inngangen og moren har glemt smykkene sine under madrassen. Men det ligger også en uhygge i leiligheten som kommer til uttrykk når Heinrich først ankommer leiligheten og møter moren:

Hendes lange krøllede går ligger som et kaos af retninger omkring hendes ansigt. Heinrich fjerner blidt håret fra hendes pande og kigger op på alle de små, brune mahognirammer, der hænger på væggene, de spreder sig som mørke pletter du over hele rommet. (ibid. 20)

Rammene omkranser bilder på samme måte som håret til moren omkranser ansiktet. Imidlertid er ikke bildene beskrevet, de er tomme mørke pletter, et uttrykk for måten morens ytre er fysisk til stede, men mentalt fraværende. Den familiære relasjonen rammer inn forholdet mellom mor og sønn, men det som befinner seg innenfor familiens ramme er gjort ugjenkjennelig.

Slik blir Heinrichs maling av leiligheten et forsøk på å sette ting i stand igjen. Han vil skape orden i kaoset, men av de turene til baren flykter også Heinrich vekk fra leilighetens ubehagelige tilværelse. Det er som han ikke føler seg hjemme i familieleiligheten. «Indbrudd»-tittelen viser slik ikke bare til innbruddstyvenes inntrenging, men til Heinrichs skyldfølelse. Spesielt synliggjøres denne når han låser seg inn i leiligheten: «I stedet drejer han nøglen rundt. Han gør ikke noget forkert, og der er ingen grund til, at han skal føle seg skyldig» (ibid. s. 20). Leiligheten er blitt *unheimlich*, «everything that was intended to remain secret, hidden away, and has come into the open» (Freud 1919/2003, s. 32).

Under oppholdet ringer morens hjemmesykepleier og sier at det ikke er noen som kan besøke moren. Hun om Heinrich kan ta vare på henne i noen dager. Her blir Heinrich sitt ansvar for

moren tvunget ut av de praktiske gjøremålene og inn i leiligheten. Han blir nødt til å pleie henne og gi henne bad. Han er frastøtt ved tanken. Han gjør det, men kun av plikt. Omsorgen forblir derfor alltid på en armlengdes avstand. Han slipper henne ikke tett på seg. Moren viser derimot tegn til et stort behov for å opprette en fortrolighet i forholdet. Mens de spiser middag forsøker hun å nå ut: «Der er noget, jeg gerne vil tale med dig om. – Ja, siger Heinrich. – Selvfølgelig. Men ikke lige nu. Jeg skal lige have ryddet opp» (Guldager, 2004, s. 21).

Heinrichs besøk til baren fortøner seg derfor ikke som et rent altruistisk prosjekt. Det er like mye en personlig fluktrute, en måte å slippe unna leilighetens uhjemlige kvalitet. Et viktig aspekt er Heinrichs uvillighet til å bygge bro den andre veien. Han inviterer mennesker fra puben inn i leiligheten, men tar aldri moren med ut. Hun forblir bortgjemt, forbundet til leiligheten og skjult fra samfunnet. At dette i siste instans forvolder hennes død gjør at sykepleierskens ord klinger som et farevarsel inn mot novellens tragiske utfall: «De er nødt til at forlade sig hjælp fra familiemedlemmer, ellers kan det slet ikke hænge sammen» (ibid. 25).

I koblingen mellom leilighetens materielle forfall som et uttrykk for morens mentale forfall og forholdets fremmedgjørelse, er det spesielt ett symbol som gjør seg betydelig. Mens Heinrich undersøker veggen på kjøkkenet for å se om den må sparkles, oppdager han en sprekke:

Bag komfuret opdager han en revne, der ser ud til at vokse, jo længre den forsvinder ud af synsfelt. Han griber sig selv i at overveje, om den fortsætter hele vejen ned gennem bygningen, ned gennem jorden. Så klør han sig i røven. (ibid. 21)

Her er det som om Heinrich undrer seg over om den mangelen på fellesskap han opplever i det private rom også strekker seg til verden utenfor. Forbindelsen mellom det private og det offentlige stedet består i deres påfallende likheter, for både leiligheten og puben fortøner seg som mørke rom hvor det rår en mangel på omsorg. Dette varsles også i novellens åpning når Heinrich kjører ned gaten som forbinder de to stedene:

For at give plads til to cyklister, der kører ved siden af hindanden og snakker, kommer han til at køre lidt for langt ud på midten af vejbanen. Han krydser afstribningen og hører et kraftig horn. – Idiot! er der én der råber. (ibid. 19)

At han ser sprekken i veggen og i påfølgende setning klør seg i rumpen fremstår nok som en komisk avfeining av den foregående refleksjonen, men trenger slett ikke leses slik. Hva er vel en rumpesprekk om ikke en revne i kroppen? Dette kan være en underbevisst selvinnsikt hos

Heinrich hvor han ser seg selv som en utvidet del av revne-metaforikken. Kanskje er han selv medskyldig i kjøligheten i samfunnet?

### 4.2.3 Soniske bindeledd

Lo strazia quel vostro  
silenzio assai più.

Giacoma Puccini, *Tosca*

Det moren ønsker å si Heinrich forblir usagt. Det usagte er i det hele tatt en viktig del av novellen. Kommunikasjon forekommer mellom mennesker, men uten annen interesse enn egeninteresse, ref. innbruddstyvens villighet til å lytte til informasjon om den tomme leiligheten og deres samtidige anmodning: «Hvorfor kan folk ikke bare holde deres kæft?» (ibid.)

Hittil unevnt er novellens gjennomgående bruk av lyd- og musikkmotiver. Heinrichs åpenhet mot andre mennesker karakteriseres i novellens åpning av hans åpenhet for naboens pianospilling:

Hvad var det for en lyd? I det fjerne hører han kvinden i lejligheden nedenunder spille klaver. Hans bror har advaret ham om, at hun af og til spiller klaver hele dagen, om, at det kan høres temmelig tydeligt i lejligheen. Men Heinrich bliver ikke generet av den slags. (ibid. 20)

Natasha Kahr skriver at man i hjemmet er isolert fra byen, men kun adskilt av membraner som vegger og dører. Dette er naboens pianospilling er et bilde på, for lyden trenger igjennom disse membranene (Kahr, 2018, s. 34). Det som først er en åpenhet for denne forbindelsen, viser seg å ha blitt en avvisning i det pianospillet vender tilbake i avslutningen og Heinrich spør om døren er lukket. «Heraf kan det udledes, at byboerne fysisk set befinner sig tæt på hinanden, men mentalt langt fra hinanden», skriver Kahr (ibid.). For pianospillet fortsetter, ubrydd av de voldelige hendelsene i leiligheten over.

Heinrichs affeksjon for musikk markeres i den første barscenen hvor han setter seg ned og leser avisen: «Han ser en artikkel om en lokal operasanger og læser den nysgerrigt, han elsker opera og har set Puccinis *Tosca* toogtrediv gang på syv forskjellige scener i Europa» (Guldager, 2004, s. 22). *Tosca* utspiller seg i det tidlige 1800-tallets Roma, hvor to elskere, maleren Cavaradossi og operasangerinnen Tosca gjemmer en politisk flyktning og blir forfulgt av den sadistiske politisjefen Scarpia (Carner, 1985, s. 22-85). Dette er en intertekstuell referanse det er

verd å utforske, for det skal vise seg at Puccinis opera har oppsiktsvekkende møtepunkter med Guldagers novelle.

Den politiske flyktingen, Angelotti, gjemmer seg i første akt av *Tosca* i familien sitt kapell i Andrea della valle-kirken i Roma. Angelotti må gjemme seg på grunn av sine politiske overbevisninger. Moren til Heinrich blir bortgjemt i familiens leilighet på grunn av sin sykdom. De som er uønsket av samfunnet gjemmes bort i familiens sted.

Den sterkeste måten «Indbrud» henspiller *Tosca* ligger nok allikevel i deres dialektikk mellom idealisme og brutalitet, identifisert slik hos Burton D. Fisher:

The underlying theme of *Tosca* is the tension between the sadistic power of Scarpia, and the idealistic young lovers, Tosca and Cavaradossi. But the story also portrays a man's helplessness and impotence against evil, absolute and abusive power: it is the evil embodied in Scarpia's tyrannical power that inflames the drama. (Fisher, 2007, s. 23)

Denne idealismen er i tilfellet «Indbrud» kun ensomt til stede i Heinrich. Kanskje kan en si at novellen ironiserer over dette, for det er tross alt ikke en idealistisk kjærlighet som karakteriserer forholdet til moren. Han er derimot idealistisk i møte med samfunnet utenfor leiligheten.

I en av de mest berømte scenene i *Tosca* tortureres Cavaradossi mens Scarpia forsøker å få Tosca til å avsløre hvor Angelotti er bortgjemt. Denne har en parallell i scenen hvor innbruddstyvene mishandler Heinrich. Innbruddstyvenes praktiske formål ser ut til å være å være å finne materielle verdier, men scenes brutalitet ligger i deres latterfylte utøving av vold:

Ham, der har været ved at falde, smiler, men hans raseri er tændt. Blodet skyder i hans ansigt, og fra vinduet tager han tilløb og sparker Heinrich hårdt i mellemgulvet. Han griner, da han ser Heinrich krølle sig sammen. Den anden griner også, de griner begge to, mens de slår og sparker Heinrich, som var han en testdukke. (Guldager, 2004, s. 28)

Det er ingen rom for idealisme, her er kun brutalitet. I *The Lonely Voice* (1962) skriver Frank O'Connor at novellens subjekt ikke er helten, men den lille mannen. Denne blir av og til overlatt symbolske figurer. (O'Connor, 1962, author's intro.). I «Indbrud» blir Heinrich Fredriksberg allés egne forsmådde Tosca. Som heltinnen han har sett på scenen så mange ganger blir han pinet i sitt eget hjem. Han prøver å nå igjennom verbalt for å kommunisere med innbruddstyvene, men han klarer så vidt å få ut ordene, og mennene hører han ikke. «Hvad vil I have?

spørger han du i luften, men hans læber bevæger sig ikke, hans mund er helt tør. [...] Hvad vil i have? Mændene hører ham ikke» (Guldager, 2004, s. 27).

Dette er det ekstreme utfallet av en mangel på verbal kommunikasjon som preger hele novellen. Den ligger i forholdet mor/sønn og i forholdet Heinrich/bartenderen når han prøver å innlede en prat med henne. Den ligger også i forholdet bartenderen/kunden som bestiller, men ikke får servert noen øl. Mannen blir beskrevet som «én stor undskyldning for sig selv». (ibid. s. 23) Han er en ensom figur på et offentlig sted, og blir kanskje novellens fremste bilde på at personene i novellen ikke lytter til hverandre. I den fysiske beskrivelsen av mannen er det øret som fremheves, hvorpå det vokser noen «mærkelige gevækster [...] [n]ærmest som mos» (ibid. 23). Hørselens organ er korrumpert.

Mens Heinrich ligger på gulvet og lytter etter innbruddstyvene som har forlatt leiligheten hører han: «Der er nogen, der rumstrerer omme i baggården. Der er en fugl, der synger» (ibid. 29). Heinrich lytter, men kanskje kan vi ane at han lytter først og fremst etter faresignaler.

Heinrichs tragiske feil er derimot ikke at han ikke evner å oppsøke fellesskaper ute i samfunnet, men at han ikke ser morens behov for å bli lyttet til. Dette tydeliggjøres gjennom hennes død, og spesielt gjennom skadebeskrivelsen:

Da han kommer ind i sin mors værelse, ser han, at hans mor sidder ret op og ned og stirrer ud i luften. Der er en dyp, rød flænge i hendes hovedbund. [...] Et øjeblik bilder han sig selv ind, at det hele er en fejl, at hans mor slet ikke er død, at hun vil vågne om lidt. Men som han nærmer sig sengen, bliver det tydeligt, at hun er død, hun har tabt underkæben. (ibid. s. 29)

Såret i hodebunnen er både en utvidelse av revne-motivet og et bilde på morens kognitive sykdom. Denne henspilles også i måten liket stirrer tomt ut i luften. I det Heinrich innser at hun er død ser han også at hun har mistet underkjeven. Det moren ønsket å si forblir usagt. Heinrichs skyldfølelse og utilstrekkelighet i møte med sykdommen kulminerer i dette øyeblikket. Dette er allikevel ikke novellens utgang, for i avslutningen forbindes de to rommene i novellen atter en gang.

#### **4.2.4 Et hjerte av gull**

Vennlighet, omsorg og ansvar er ikke synonyme kategorier i «Indbrudd». Dette kommer sterkt til uttrykk gjennom bardamens etos i Heinrich sine to møter med henne. Det første møtet skjer i baren og er preget av verbal avvisning. Andre møte skjer i leiligheten, og her viser hun seg



som en person med både ansvarsfølelse og omsorg. Hun legger han på sofaen og gir han et glass vann. Hun får også novellens siste ord: «Bare rolig, [...] [v]i finder du af det» (ibid. 30).

Som en kontrastskikkelse kan vi se på Lasse, som i novellens første del fortøner seg som en vennlig skikkelse:

Da Lasse endelig kommer, er han en smule våd af regn, men vigtigst af alt: Han er i godt humør. [...] Efter han har slukket den værste tørst i baren, råber Heinrich til ham at han skal komme ned til ham. Lasse kommer straks ned og har et åbent, nysgerrigt ansigt». (ibid. 24)

Men denne vennligheten får ikke utslag i noe ansvar overfor Heinrich. Når han får vite at Heinrich har rekruttert bærehjelp fra baren, virker han ikke lengre interessert i å involvere seg i flyttingen.

I avslutningen er det bardamen som trer frem ut av den mørke hulen som er baren og kommer til utsetning. Hennes «lille guldhjerte om halsen» (ibid. 22) som Heinrich legger merke til i deres første møte, blir som et lys i mørket som strekker seg som en siste forbindelse mellom baren og inn i leiligheten. Avslutningen er tvetydig på en måte som – for å begynne å skape forbindelser til helheten – ligner «Nørreport». Den gir ingen indikasjon på om denne omsorgsfulle handlingen har kommet for sent for Heinrich, om dette avsluttende møtet kan begynne å sammenføre den revnen i fellesskapet som Heinrich opplever. Her anes allikevel et håp om at en følelse av ansvar for ens medmennesker kan oppstå også på møtestedet.

#### **4.2.5 Avslutning**

Sett under ett er bildet av fellesskapsfølelsen i de to hittil leste novellene, både på gateplan og i de private rommene, ikke spesielt optimistisk. «Indbrudd» viser et København hvor fellesskapsfølelsen er fraværende ikke bare i stedene som er forbundet til samfunnet, men også i stedene som er forbundet til familien. Igjen utfordres tanken på byens sentralitet som en reelt samlende kraft i samfunnet.

Familien er igjen et viktig stikkord i neste novelle. Der de tidligere novellene har vært bundet til relativt små utsnitt av byen, gir «Pandekager» et bilde av hvordan enkeltindividet kan konseptualisere byen som en helhet.

## 4.3 «Pandekager»

### 4.3.1 Kjernefamilien uten kjerne

I de hittil leste novellene har mangelforholdet mellom geografisk nærhet og menneskelig samhold vært tematisert. Enten det er på den offentlige plassen eller i de lukkede rommene, om det er mellom fremmede i bybildet eller mellom familiemedlemmer.

I «Nørreport» utforskes det geografiske stedet som sentrum i byen. I «Pandekager» utforskes familiefarens rolle som sentrum i familien. Hovedkarakteren i novellen er familiefaren Karl, som karakteriseres av rastløshet og et konstant begjær for det som ligger utenfor familiens sfære. Dette får utløp i en vedvarende utroskap mot hans kone Birgitte, og en forsømmelse av barnenes kontaktbehov. Utfallet er at samhold er fraværende i familieenheten, selv når de nærmest sett tvinges i hop på en skiferie i Tyin i novellens åpning.

I tillegg til Karl, fokaliseres familien ut ifra tre andre perspektiver: Birgitte, deres yngste datter, og Karls bror Heinz. Disse belyser på hver sin front hvordan de ulike rollene i familiekonstellasjonen forblir utilfredsstillende når familieenheten ikke utgjør et meningsfullt fellesskap.

Relasjonen mellom Karl og Birgitte gis relativt lite oppmerksomhet i novellen. I det hele tatt er Birgitte en karakter som i stor grad er usynliggjort. Hun er bevisst Karls utroskap, og strategien for å takle den er selvutslettelse: «Det rørte hende ikke, ikke mere, hun hadde lært at bevæge sig gennem deres ægteskab lige så upåvirket som en glaskugle» (ibid. 58). Hun emosjonelt avstumpet og kompenserer for en manglende kjærlighet i familien ved å kjøpe dyre ting. Hun rettfærdiggjør dette ved å tenke at det ikke er hennes problem, fordi det er Karl som har ansvar for økonomien. Altså viser hun til familiefarens rolle som forsørger. Dette kan videreutvikles til å tenke at Birgitte har gitt opp familieenheten (som helhet) og overlatt ansvaret til Karl. I Karls fravær som ansvarlig familiefar blir ikke Birgitte *mer* synlig som mor, hun forsvinner nesten helt.

Karls bror, Heinz, bor alene i en leilighet ved siden av en café som heter «Café Intime» (ibid. 55). Heinz er Karls antitese, en ungkar som drømmer om familielivets samhold:

Han havde en fantasi om, at han var med til at holde sammen på Karls familie. Det var derfor, han lod sig overtale til at gå med ind, derfor han slog sig ned ved bordet i køkkenet og drak en øl. Derfor han sad der som en slags centrum, mens børnene hentede deres kæledyr, og forældrene åbnede sin post. (ibid. 60)

Gjennom betoningen av Heinz «som en slags centrum» peker novellen samtidig på Karl og Birgittes manglende utøving av rollen som sentrale skikkelser i familien. Etter tilbakekomsten fra familieferien er de alle sammen straks i gang med sine separate gjøremål, det er ikke noe som forener dem.

Karls manglende rolle som sentrum markerer seg spesielt i forholdet mellom Karl og den yngste datteren. Under skiferien i Tyin klamrer hun seg til ham «som en sugemalle» (ibid. 56) og ber om å få lov til å fyre i peisen. Hun viser seg her både som kontaktsøkende, som hengitt farens beslutningstaking. Hun søker familierommets varme: «Flammerne gav genskin i hendes øjne» (ibid.). Faren, derimot, søker seg vekk fra familieforholdene så snart han får muligheten.

I slutten av novellen er Karl på jobb. Datteren har vært hjemme og lekt med marsvinet som er familiens kjæledyr, men finner dyrets selskap utilstrekkelig. Hun vil gjerne lage noe og ringer til faren og ber om veiledning. Faren gir ikke noe konkret forslag, han spør først «Hvad har du lyst til?» (ibid. 61). Dette utløser en desperasjon hos datteren:

*-Far, sagde hans datter desperat, som om forbindelsen var ved at blive afbrudt. -Far, er du der? Karl skubbede stolen tilbage og følte sig som blind passager på et skib, hvis destination han ikke kendte. – Jeg er lige her, sagde han roligt. – Hvad har du lyst til at lave? Er der ingen, du har lyst til at lege med? – Det ved jeg ikke, sagde pigen. – Du må gerne lave pandekager, sagde Karl. Det pleiede at trøste hende. Pigen svarede ikke. I stedet spurgte hun, hvornår han kom hjem. [...] – Mor kommer snart, sagde han. (ibid.)*

Det går opp for Karl at det datteren søker først og fremst er kontakt, men han gir henne ikke det hun trenger. Skipet brukes her som et bilde på familieenheten og på Karls manglende evne som «styrmann». I novellens avslutning velger han å forlate jobb for å dra til sin elskerinne istedenfor å reise hjem.

Familieforholdene er gjennomgående sårbare, noe novellen synliggjør ved å anvende similer som understreker det skjøre, porøse. Birgitte er som en «glasskugle», elskerinne til Karl er «lige så føyelig som et stykke papir». Detaljer som at Karl oppdager en revne i skituppen sin, at en datamaskin på jobben hans bryter sammen og at datteren knuser et egg på kanten av en skål bidrar til en følelse av at de skjøre forholdene er i ferd med å gå helt i stykker.

#### **4.3.2 Frihetens territorium**

Karls utroskap er ikke bare en forløsning av hans seksualdrifter, men også et handlingsmønster som står i opposisjon til begrensningene som familielivet representerer. Karl begjærer ikke bare

kvinnene han er utro med, han begjærer den friheten utroskapen representerer. Det finnes i novellen en konflikt mellom individets frihetsbegjær og familielivets begrensninger. For Karl fortøner dette seg nærmest som en territorial som utspiller seg på ulike steder i byen. Jeg skal undersøke hvordan novellen knytter mening til sted og hvordan dette gir uttrykk for Karl sitt frihetsbegjær.

Først skal det nevnes at «Pandekager» gir et helhetsblikk på København. Dette skjer når familien reiser tilbake fra skiferien og ser byen fra oven:

Karl nød at kigge på København, som han havde boet i hele sit liv. For sin datter udpegede han Utterslev Mose, Rigshospitalet og søerne. Han kiggede ned over byen og mærkede en glæde ved at genkende forskellige steder, men han mærkede også en vis forstemthed: Man kunne leve et helt liv i København uden at opdage, hvad der skete i resten av verden. (ibid. 59)

Her uttrykker Karl på en og samme tid en tilfredshet ved det familiære og en sorg over begrensningene dette medbringer. Karl konseptualiserer København som en by som først og fremst består av familiære steder. Som det følgende skal fremlegge leder sorgen over disse stedenes begrensning til en søken etter det et frigjørende sted.

Overordnet kan novellens stedsinventar deles inn i to kategorier: 1) Stedene som representerer familielivets begrensninger og 2) stedene som representerer frihetsbegjæret. I førstnevnte kategori er hytta i Tyin og familiens rekkehus i Måløv. I sistnevnte er Heinz' leilighet ved siden av Café Intime og elskerinnens leilighet. Et siste sted som skal nevnes er arbeidsplassen til eideomsfirmaet som Karl jobber i, og som analysen skal frembringe befinner denne seg i en signifikant mellomposisjon.

Den vesentlige forskjellen mellom hytta i Tyin og familiehjemmet er deres geografiske plassering. Hytta i Tyin ligger på et fremmed sted som fjerner Karls mulighet for unnvikelse fra familien. Han opplever stedet som klaustrofobisk: «Han syntes faktisk, det var anstrengende at være sammen med sin familie 24 timer i døgnet» (ibid. 56). Han tenker seg vekk fra stedet og til «Heinz, hans lillebror, der boede lige ved Café Intime på Frederiksberg» (ibid. 55). Så snart de ankommer familiehjemmet i København, søker han seg vekk fra det.

De frie stedene som Karl søker seg til skal vise seg å ikke være fullkomment frie, og de ser ikke ut til å gi Karl noen form for tilfredstillelse. Den retoriske fremstillingen av Karl sine utenom-ekteskapelig forhold bruker først avhengighetens språk: «Utroskaben blev en dårlig vane. Han

og hans sekretær blev som to narkomaner, der var ved at blive sindssyge af mangel på stof» (ibid. 57). På nåtidsplanet er Karl sitt besøk til elskerinnen preget av rutine:

Kvinden, der tog imod ham, kiggede på ham uden synderlig interesse, de havde kendt hinanden i nogle år nu. Det hele foregik efter en fast rutine. [...] Han klædte hende af, trak tøjet op over hendes ansigt, lod øjnene glide ned over hendes krop. Hun lagde sig ned, strakte sig. Hun sagde ingenting, tog imot ham lige så føjeligt som et stykke papir. (ibid. 62)

Den begeistring og kjærlighet som mangler i ekteskapet, finnes heller ikke i de utenomekteskapelege forholdene. De to elskerne velger tross alt å ha sex på benken fordi «de foretrak briksen frem for den rigtige seng» (ibid.). Altså ektesengen. Det er et desperat forsøk på å gjøre seg frie fra ekteskapets rammer.

Også arbeidsstedet til Karl er knyttet til frihetsbegjæret. Hans to første sidesprang skjer gjennom jobben. Det første forholdet er med sekretæren. På dette tidspunktet er Karl fortsatt forpliktet familiemann. Han skammer seg over forholdet, og slutter i jobben for å komme seg vekk fra det. I den nye jobben «gik det galt igjen» (ibid. 57), og påfølgende har Karl «været sin kone utro så længe, at han regnede det for normalt» (ibid. 56). På fortidsplanet er arbeidsplassen altså et utgangspunkt for Karls utroskap, et sted han knytter til frihet fra familien. I nåtidsplanet er denne statusen derimot truet:

Han havde glædet sig til at komme tilbage til ejendomsfirmaet, men mandag morgen havde været én lang konflikt mellem ham og hans partner. De var ikke uenige om, hvordan firmaet skulle køres, hvilke standard der skulle sættes. Det, der var blevet uudholdeligt for Karl, var den familiære tone. Inden for de sidste fem år havde hans partner nemlig ansat ikke bare sin fætter og sin svigerdatter, nu havde han også ansat sin kone. (ibid. 60)

Her gjør familielivet sitt inntog på frihetens territorium. For Karl betyr dette at stedene han kan føle seg fri er på tur til å forsvinne. Han holder på å tape den territoriale kampen, og er på randen av et sammenbrudd. Når datamaskinen på jobb bryter sammen er det som om Karl når et britepunkt. Han går rundt på kontoret og «rasede» (ibid. 62). Kollegaene ser på han, men han enser dem ikke, «han mærkede kun sin egen irritation» (ibid.). Like etter forekommer det ham at «hele lokalet lugtede af citron» (ibid.). Her forbindes novellens åpning og avslutning. I åpningen tenker Karl på sin bror mens han skreller en appelsin, i kjenner han lukten av sitron. Episodene speiler hverandre, for både på hytta i Tyin og på arbeidsplassen er det familiens begrensning som får det til å koke over for Karl. I begge reagerer han ved å søke en

utenforliggende frihet. Utfallet av dette frigjøringsprosjektet er derimot at Karl blir et menneske uten forankring og uten noen virkelig intimitet med et annet menneske.

### 4.3.3 De utilfredse

Karls relasjoner, både i og utenfor familien, er preget av en fremmedgjøring og en usynliggjøring. Hans kone er blitt som en glasskule, hans elskerinne som et stykke papir. Begge er pregløse, skjøre, de yter ikke motstand og de gir heller ikke noe tilbake.

En kan ledes til å tro at «Pandekager» er den arketyriske fortellingen om forretningsmannen som forsømmer familien sin til fordel for arbeid og elskerinner, og må innse verdien av familielivet. I så fall er Karl sitt konkrete seksuelle begjær og avhengighet av dette den største hindringen i å oppnå tilfredstillelse. Det er allikevel aspekter ved teksten som gir grunn til å tro at den gir uttrykk for et mer allmenngyldig begjær for det en ikke har.

Heinz, som står på utsiden av familien til Karl, begjærer også en endring i livssituasjonen. Når de kommer hjem til København, er det Heinz som kjører dem hjem til rekkehuset. Han undrer seg hvorfor det er han som kjører. Implisitt: Hvorfor ikke Karl kjører. Brødrene gir på hver sin side uttrykk for behovet for trygghet og frihet, men ingen av dem er tilfredse, de begjærer det den andre har.

Slik blir også de to stedene som tilhører henholdsvis Karl og Heinz forbundet til deres respektive livssituasjoner, og for dem begge representerer de slik en mangel i livet.<sup>6</sup> Men som Karls søken etter frie steder i København viser, finnes det ikke noe enkelt sted som kan romme den totale friheten. Så snart stedet har vært innenfor Karls territorium lenge nok til å bli familiært, representerer de ikke lengre nye muligheter. Derav Karls frykt for stedets begrensning slik det kommer til uttrykk under innflyvningen. Stedene Karl underlegger seg blir relasjonelt tomme, steder uten sentra.

Også familiens sted, rekkehuset i Måløv, blir et tomt sted; et tomrom som den yngste datteren forsøker å fylle på egenhånd. I den grad novellen åpner opp for meningsfylte forhold i familierommet er det den ensidige hengivelsen fra barn til forelder. Som Frank O'Connor skiver: «for the married there is no hope but to pass on the dream of escape to their children» (O'Connor, 1962, author's intro.). Det Karl gir til datteren er ikke sitt eget nærvær, men en oppskrift på et

---

<sup>6</sup> Demonstreres senere fra Karls perspektiv i novellen «En bænk i Tivoli».

stykke papir. I sitt fravær gjør han henne like skjør som de voksne som befolker novellen, og i det hun knuser egget på kanten av skålen er det som om Karls destruktive adferd viser seg å ha gått i arv.

#### 4.3.4 Avslutning

«Pandekager» er en novelle som handler om avbrutte forbindelser mellom mennesker og hvordan disse avføder stadig flere brutte forbindelser. Karls oppmerksomhet er stadig vendt vekk fra det han allerede har, og novellens forhold til sted blir som en territorial higen etter noe som ligger utenfor det bestående, utenfor de hjemlige stedene.

De så langt omtalte novellene i *København* har demonstrert hvordan samlingen betoner byens ulike steder som steder som gjerne skal være møtestedet mellom mennesker, enten i det private hjemmet eller på det offentlige møtestedet. I realiteten fremstår disse stedene kun som geografiske markører med et fravær av menneskelig ansvarsfølelse, kontakt og omsorg. I det følgende skal jeg vende oppmerksomheten mot samlingen som helhet og se hvilket bilde som danner seg når samlingens mange verkinterne forbindelser settes i sammenheng med hverandre.

#### 4.4 København

And they went further and further from her, beginning attached to her by a thin thread (since they had lunched with her) which would stretch and stretch, get thinner and thinner as they walked across London.

Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*

Nærlesingene i det forestående understøtter langt på vei resepsjonshistoriens vektlegging av mangelen på fellesskap som et hovedtema. Det skal allikevel bemerkes at to av tre av novellene som hittil har vært i fokus inneholder det vi kan kalle anløp til fellesskap i møtene mellom Bitten og gutten på steintrappen i «Nørreport» og bardamen og Heinrich i «Indbrudd». Til tross for at den forholdsmessig rommer betydelig mindre menneskelig lidelse enn de to andre novelene, ser «Pandekager» ut til å være mest pessimistisk på hovedkarakterens vegne. Karl er i en krise født av mangel på tilfredsstillelse, og novellen gir ingen indikasjoner på at han skal finne en vei ut av den.

Jeg har allerede antydnet en felles tematikk mellom novellene, og samtidig demonstrert hvordan de enkelte novellene virker autonomt ved å danne sine egne interne betydningsmønstre. For eksempel bruker «Nørreport» og «Indbrudd» henholdsvis optiske og soniske metaforer for å

uttrykke en felles (men ikke identisk) tematisk fremmedgjørelse. For å utforske spillet mellom enkelnovelle og helhet skal jeg avslutte diskusjonen av samlingen ved å se nærmere på verkets helhetlige meningsdannelse.

#### 4.4.1 Et orkestrert nettverk

Det finnes ikke noe enhetlig eller helhetlig København i enkeltnovellene som utgjør verket *København*. Enten det er «Nørreport» sin snevre geografiske fokusering på det offentlige stedet eller «Indbrudd» sine mørke private rom, er byen i den enkelte novellen kun sett utsnittsmessig. Selv i «Pandekager» sin innflyvning over byen, hvor byen ses ovenfra og i sin helhet, er den begrenset til de steder som gjenkjennes av fokalinstanten overblikket er orientert ut ifra. En kan si at det bildet av byen som bretter seg ut kaleidoskopisk: Stadig skiftende og uoversiktlig. Det danner seg aldri et klart bilde av byen, kun fragmenter av steder og utsnitt av liv. Disse utsnittene er sentripetale fordi de ikke tillater verket å danne fullstendige helheter. Stedet oppleves fragmentert. Det er ikke mulig å utpeke noen enkelt hovedkarakter, og det er ikke snakk om et overordnet plot som knytter fortellingene sammen. Spørsmålet er da hvorvidt de enkelt novelene, med sine interne anliggender bidrar til rammen på et slikt vis at en kan si at verket som helhet utgjør et felles anliggende.

Utover en delt tematikk i novellene, nøstes novellene sammen ved bruk av et nettverk av mennesker, symboler og kryssende handlingstråder. Anders Thorsens betraktning av at fellesskapene i *København* «snarere findes i sproget end i fiktionen» (Thorsen, 2008, s. 131) viser hvordan dette språklige nettverket ikke virker inn på karakterenes liv. Skal leseren da forstå *København* slik at de forbindelsene som finnes kun er en litterær konstruksjon, et bilde på det moderne livets mangel på felles identiteter og historier?

At forbindelsene mellom novellene i liten grad har en innvirkning i tekstenes verden, taler for den felles tematikken. Karakterene inngår i byens nettverk, men er ute av stand til selv å se nettverket som forbinder dem, slik de også er ute av stand til å finne fellesskaper med hverandre. Men verket insisterer på at menneskene *er* forbundet, at de inngår i en felles verden, og om de ikke selv er i stand til å se det, får verkets stadige gjentakelser av ensomme mennesker som krysser hverandre i byen leseren til å se at den eneste måten å oppløse ensomheten er å finne sammen og engasjere seg i hverandres liv.

I «Nørreport» identifiserte jeg en diegetisk utsiger med et anliggende. I tilfellet «Nørreport» skjedde dette gjennom å løfte frem kontrasten mellom folkemengden og den lidende gutten.



Det er flere grunner til å tro at denne utsigeren er felles for alle de 11 novellene. I samtlige noveller er det snakk om en eksternt plassert forteller. Tiden er riktignok vekslende; det anvendes både presens og preteritumsformer. Den viktigste grunnen til å identifisere en felles forteller er derimot ikke de narratologiske kategoriene, men fremvisningen av byens nettverk.

#### **4.4.2 Byens desintegrering**

Som eksemplifisert i de sårbare menneskene i «Nørreport», revnen i «Indbrudd» og den utbredte bruken av skjørhetssimiler- og metaforer i «Pandekager», betones det ødelagte, eller det sårbare til stadighet i samlingen. Dette bildespråket fortsetter å prege novellene gjennom hele samlingen. Det etterlatte inntrykket er at det hele tiden er noe som er på tur til å gå i stykker i byen. Hva disse destruktive metaforene viser må først utledes av novellenes meningsinnhold. De utgjør et gjennomgående overordnet motiv i samlingen. Noen ganger utdyper de hverandre. Andre ganger disharmonerer de.

Revnen, et motiv som først dukker opp bak komfyren i «Indbrudd», opptrer flere ganger i samlingen. I «Pandekager» dukker den opp på Karls skitupp. I en senere novelle, «Kysselepper», dukker den opp bak sengen på hotellet til hovedpersonen, Boris. Revnen går slik som en forbindelseslinje mellom novellene. Den opptrer derfor ikke bare som motiv i enkeltnovellen, men som motiv på tvers av dem. I «Pandekager» er revnen en ukommentert detalj uten åpenbar signifikans. Som gjentakelse av revne-metaforikken i «Indbrudd» derimot, står detaljen som en nesten direkte besvarelse på Heinrichs undring over hvorvidt den «fortsetter hele vejen ned gjennom bygningen, ned gjennom jorden» (ibid. 21). Det er gjennom forbindelsen tilbake til kjøkkenet i Frederiksberg Allé at revnen i skituppen i Tyin åpenbarer seg som en metafor for splittelsen innad i familien. Bredsdorff skriver: «En revne i en væg kan vægg underjordisk forbundet med en revne i en anden væg, i en anden novelle. Og være med til at afdekke et mønster» (Bredsdorff, 2006, s. 246). I dette tilfellet er mønsteret den gjentatte splittelsen i familien som enhet. De gjentatte symbolene er derfor ikke bare rene gjentakelser av hverandre, men forsterkninger av hverandre. Symbolets bærer med seg sitt meningsinnhold mellom novelene.

Allikevel må symbolenes dobbeltposisjon tas med i analysen. Deres bidrag til helheten i verket må sees opp mot deres bidrag til den enkelt novellens interne struktur. Når revnen dukker opp igjen i «Kysselepper» dissonerer den med måten den opptrer i de tidligere novellene. Her er den ikke foruroligende slik som i de foregående novellene, det er heller slik at «[r]evnen gjør ham rolig, for den er en slags holdepunkt i værelsets sammenstød af mønstre» (Guldager, 2004, s.

93). Også «Kysseløbber» er full av splittelser, både innad i Boris' kjernefamilie og i forholdet til hans bror som er i fengsel og som på svar på spørsmålet «Kan vi ikke være venner» svarer «Du kan rende mig i røven» (ibid. 96). Men revnen fremstår ikke her som et bilde på disse relasjonelle splittelsene. Thorsen leser revne-metaforikken som et bilde på åpningen som oppstår mellom mennesker, som et motsvar til byens mange lukkede dører som separerer dem (Thorsen, 2008, s. 122). I «Kysseløbber» er også Thorsens betraktning om revnens seksuelle konnotasjon spesielt passende ettersom den direkte etterfølges av en scene hvor Boris ligger med bartenderen på hotellet. Dette er et brudd med Boris hverdagsmønster. Hans vanlige tilværelse som familiefar brytes opp når han ligger med bardamen. En slik lesning stemmer godt overens med revnens beroligende effekt som et brudd i mønsteret. Sett i lys av verkets mange mønstre og forbindelser fremstår dette som en kommentar til verket som helhet. Lest opp mot revnens symbolverdi i de foregående novellene, derimot, står fortolkningene av symbolet i konflikt med hverandre.

Thorsens lesning understreker at nettverket mellom menneskene, når alt kommer til alt, ikke viser til noen virkelig forbindelse mellom menneskene. Kanskje er det heller slik at verket må leses dithen at forbindelsene mellom menneskene, om ikke realistisk sett virkende i tekstens verden, er til stede for å vise at menneskene er forbundet, at et virkelig samfunn eksisterer men har blitt obstruert av menneskenes destruktive adferd? Blant alle de billedlige forbindelsene viser verket også frem de konkrete forbindelsene i byen, spesielt gjennom de mange forekomstene av trafikk. I «Nørreport» er det et slagsmål som stopper t-banen, i «Indbrudd» blir Heinrichs hensyntagen for å skape flyt i trafikken besvart med tilropet «Idiot!» (ibid. 19), og i «Sammenstødet» er det den trafikale kollisjonen som utgjør begivenheten som novellen sentreres rundt. I sistnevnte novelle er det den manglende oppmerksomheten på omgivelsene som forårsaker kollisjonen. De to kolliderende er en uoppmerksom kvinne som er høy på syre og en bil kjørt av en uoppmerksom sjåfør. Det som obstruerer trafikken og fører til sammenstøt er menneskene som ikke er bevisste sine omgivelser. De ser ikke nettverket som knytter dem sammen med sine medborgere som noe annet enn en fartsåre for sin egen framferd.

Fremmedgjørelsen er generell og nærmest altomfattende i verket. I mange tilfeller synliggjøres måten mennesker som ikke enda har mistet troen på et aktivt fellesskap i byen, gjør det i løpet av tekstenes forløp. Spesielt én gruppe er allikevel spesielt betydningsfull i denne sammenheng, nemlig barn. Barn er det ikke ferdig utviklede mennesket, påvirkelig og formbart av interaksjoner med omverden. *København* er full av barn hvis tro på fellesskapet står på spill. Som

demonstrert er barnet den skadelidende parten i «Nørreport» og «Pandekager». I disse blir barnets forsøk på å nå ut til mennesker de er avhengig av møtt med avvisning fra henholdsvis den anonyme folkemassen og familiefaren. I «Sammenstødet» sitter barnet i baksetet på bilen og spør hvor faren hennes er. Morens forklaring, at faren er i Sverige er ikke tilstrekkelig. Som resultat bestemmer datteren seg for at «Fra nu af ville hun være usynlig» (Guldager, 2004, s. 45). Når faren kommer flyvende over København er det som en gjentakelse av innflyvningen i «Pandekager»: «Det var klart vejr, og han nød at genkende forskellige steder: Rigshospitalet, søerne. Men når man kom fra Stockholm, havde man også følelsen af at komme til en mindre by. En provinsby, tænkte han» (ibid. 51). Igjen er det gleden ved gjenkjennelsen, men også byens begrensning som betones. Uten at det indikeres i novellens interne struktur blir dette for leseren en gjentakelse av motivet som er den fraværende faren og den fremmedgjorte datteren.

Det står noe på spill i *København*. Det er et sted hvor krefter er i bevegelse, krefter i retning videre fremmedgjøring i befolkningen. Men det finnes også motkrefter. Enkeltindivider prøver å nå ut til hverandre eller de støter motvillig mot hverandre. Jeg har så langt undersøkt *København* som et sted hvor ting går i stykker, men det destruktive kan også gi vei for at noe nytt kan bygges opp igjen, at nye fellesskaper kan oppstå. Jeg skal videre undersøke måten byen vises frem som et sted hvor reelle (ikke kun språklige) forbindelser mellom mennesker oppstår.

#### **4.4.3 Individets samholdskraft**

Det skjer noe i novellen «Stengade», som befinner seg midt i samlingen. I novellen følger vi et ektepar som utviser en form for samhold som er uhørt sett opp mot samlingens tidligere noveller. Kvinnen, Anne, reiser til Aarhus for å dra på et jobbmøte. I hennes fravær blir hennes mann, Niklas, fysisk syk: «Da han vågnede, var han syg. Det var det samme, hver gang hans kone rejste væk, han blev ikke rask, før hun kom hjem» (ibid. 65). Anne savner Niklas til den grad at hun vurderer å forlate Aarhus og reise tilbake til København: «Hun savnede sin mand, og skønt hun havde set ham samme morgen, føltes deres adskillelse forkert [...] Anne ringede ned til banegården i Aarhus for at høre, hvornår der gik et tog mod København» (ibid. 68-70).

I «Stengade» er hjemmet et godt sted og ekteskapet en god relasjon. Kanskje enda viktigere for samlingen som helhet er at København blir konseptualisert som et godt sted å komme tilbake til. Anne uttrykker en følelse for stedet som står i direkte motsetning til Karl («Pandekager») sin frykt for stedets begrensning: «Uanset hvor kort tid, hun havde været væk, elskede hun at komme hjem til København. Hun ville aldri bo andre steder» (ibid. 69).

Karakterenes evne til omsorg strekker seg også ut over ekteskapets grenser. I Stengade bor en gutt som ikke trives hjemme. Om dagene står han ute i bakgården og sparker en ball mot en vegg, og vil helst ikke komme hjem. På natten våkner han av at moren har et nattlig besøk fra en mann. Han åpner et vindu og ser ut mot bakgården, hvor han får øye på Niklas:

På den andre side af gården var der en mand, der stod og nød den kølige natteluft, men drengen kendte ham ikke og tænkte ikke mere på ham. Manden derimod var nysgerrig, hvad drengen angik. Han kunne genkende ham nede fra gården og følte pludselig en mærkelig omsorg for ham. (ibid. 69)

Her er det igjen gjenkjennelsen som omsorg, slik jeg har utforsket med Bitten og gutten på stentrappen i «Nørreport». Talende nok er det at «Stengade» følger en av handlingstrådene i «Nørreport» opp direkte. I det Anne vender tilbake til København, ser hun gutten på steintrappen på Nørreport stasjon. Novellen avsluttes slik:

Midt på trappen lagde hun mærke til en dreng, der sad og så rigtig så skidt du. Han havde lukkede øjne. Anne overvejede, om han var bevidstløs, og rørte forsigtig ved hans ene skulder. Drengen åbnede langsomt øjnene og sin ene hånd.

– Jeg har fundet min tand, sagde han og viste Anne det beskidne indhold af sin hånd.  
– Det er godt, sagde hun beroligende. Hun strøg det klæbrige hår væk fra hans pande og gik videre. (ibid.)

Mitt forslag i analysen av «Nørreport» er at tannen primært er et bilde på individets kamp for å ivareta seg selv i en passiv verden. Men tannen er ubrukelig og skitten. Å gjenfinne den forbedrer ikke guttens situasjon. Det viktige er derfor omsorgen som utvises, at gutten møtes med åpenhet av en fremmed.

Riktignok er ikke omsorg her synonymt med hjelp. I møte med de to guttene på hver sin kant, griper Anne og Niklas fortsatt ikke inn. Det er ingen grunn til å tro, derfor, at den følelsen av omsorg som kommer over Niklas, eller at den enkelte gesten til Anne – all den tid hun «gik videre» – har en direkte og håndgripelig effekt i retning forbedring av guttenes situasjoner. Men som tidligere vist i «Nørreport» kan den enkle, vennlige gesten være nok til å åpne opp et rom mot fellesskapet.

Til slutt må tekstens bruk av symotiv nevnes. Tre steder i teksten jobber Anne med en kjole hun har tatt med seg på jobbreisen. Kjolen har mistet en stropp. Første gang sitter hun på toget til Aarhus hvor det understrekes at hun måtte «bruge kræfter for at få nålen igennem» (ibid.

65). Senere sitter hun på hotellrommet i Århus og snakker med Niklas over telefonen. Mens samtalen pågår «fandt hun en saks frem og klippede den skæve top av» (ibid. 68). Dagen etter, hvor hun vurderer å reise hjem, syr hun stroppen på nytt. Reparasjonen, ødeleggelsen og den gjentatte reparasjonen samsvarer med Annes motvilje til å dra på jobbreisen. Den anstrengende handlingen for å interagere med samfunnet utenfor ekteskapet er påfallende sett opp mot *Københavns* hang til å fremheve det destruktive. «Stengade» viser at ikke alle sammenstøt mellom folk er voldelige. Utenfor ekteskapets trygghet ser vi hvordan Anne og Niklas på hver sin front vender blikket utover mot sine medborgere.

«Stengade» er en novelle hvor omsorg og samhold kan eksistere både innenfor ekteskapet og i møtet med fremmede. Den er ikke entydig optimistisk, men bryter drastisk med det som i de forestående novellene oppleves som en stadig gjentakelse av bylivets fremmedgjøring. For å sette den i sammenheng med revnen slik den opptrer i «Kysseæber» er den som den beroligende revnen som bryter med samlingens mønster av ensomme fellesrom. Derfor virker også tekstens typografiske plassering betydelig. Av de elleve novellene er «Stengade» plassert som nummer seks, altså midt i. Den vender også tilbake til samlingens første setting, Nørreport, og virker derfor som et tilsvarende til den første novellen. Som del av *Københavns* helhetlige betydningsdannelse er teksten med på å belyse betydningen av de mange individene som trosser byens fremmedgjørelse og oppsøker reelle samhold. For byens desintegrerende tendenser til tross, er byen også befolket av individer som vil reparere det som er i ferd med å gå i stykker.

I samlingens avslutningsnovelle «Glasskuglen» følges handlingen i «Indbrudd» opp. Hovedpersonen Niklas<sup>7</sup> oppsøker gjentatte ganger en bar ved Nørrebro stasjon. Det er nemlig «et eller andet ved bardamen, der fik ham til å klæbe ved situasjonen som lim» (ibid. 111). En kveld er baren stengt, men Niklas oppdager et lys fra bakgården. Når baren åpner igjen tre dager senere, forklarer bardamen at det har vært et innbrudd på Frederiksberg Allé, og at tyvegodsset fra innbruddet har «passeret gennem baren» (ibid. 113). Bardamen planlegger å pusse opp. Mens hun snakker om oppussingsplanene sine, griper Niklas inn. Novellen, og samlingen, slutter slik:

Men bardamen fortsatte, og til sidst rejste Niklas sig for at gå. Han skramlede med stolen. Når han pludselig greb hendes kæbe og trak hende ind til sig, var det egentlig ikke, fordi han havde lyst til at kysse hende. Det var mere for at få hende til at holde kæft. (ibid. 113)

---

<sup>7</sup> Teksten gir ingen indikationer på hvorvidt dette er samme Niklas som i «Stengade».

Baren i «Glasskuglen» er ikke den samme som i «Indbrudd» Det suspekke klientellet og den direkte koblingen til innbruddet i Frederiksberg Allé med sin mørke fremtoning og den sosialt engasjerte bartenderen, gjør den allikevel til en repetisjon av den. Ønsket om å pusse opp er derfor, i likhet med oppussingen av leiligheten i «Indbrudd», et ønske om å vise ansvar, å forvandle om et mørkt sted. Det er også her Niklas avslører sin manglende empati, for mens bardamen snakker, vil han helst at hun skal være stille og gir henne et kyss for å få henne til å «holde kæft» (ibid. 113).

Seksualhandlinger fører i det hele tatt i liten grad til at personer kommer nærmere hverandre i *København*. Sex er et substitutt, en sikkerhetsventil karakterene tyr til i mangel av meningsfylte forhold. Dette finns det eksempler på i Karl («Pandekager») og Boris («Kysseleber») utroskap med henholdsvis kvinnen i Saxogade og bartenderen på hotellet. For å igjen se tilbake til «Glasskuglen» er det i Niklas kyss et underliggende ønske om å bevare baren slik den er. I åpningen uttrykker Niklas et ønske om å komme nærmere bardamen, men det avsluttende kysset er den seksuelle tilnærmingen som et våpen mot bardamens idealisme.

Bartenderen sitt ønske om å pusse opp baren i «Glasskuglen» og Annes reparasjon av kjolen hvis stropp hun selv har klippet over viser et ønske om å reparere, om å føre sammen igjen en by og en befolkning på bristepunktet. Kanskje viktigere viser de behovet for å rive ned det bestående for å bygge noe nytt. Det hjelper ikke å «male over» (for å anvende «Indbrudd» og «Glasskuglen» sitt bildespråk) problemene i samfunnet. Meningsfylte samfunn må bygges opp fra grunnen. Karakterenes destruktive adferd er kanskje derfor ikke i siste instans et ønske om å ødelegge de bestående relasjonene og samfunnene, men å bryte gjennom den repeterende fremmedgjørelsen.

I «Utterslev Mose» fortaper hovedpersonen seg i flisene på Nørrebro: «Fliserne forsvandt umærkeligt under fødderne på hende, hun gik, uden at lægge mærke til hvor hun var. Hun kiggede hypnotisk ned i fliserne, som ledte hun efter et eller andet, en maske i et strikketøj» (ibid. 35). Hun ser etter et brudd i mønsteret, noe som avautomatiserer tilværelsen.

På denne måten inngår revnen, hvis utvikling kan spores fra symbol på splittelse til et beroligende holdepunkt, i dette begjæret etter å bryte med det bestående. Dette ønsket blir i novellens avslutning tilnærmet ved at han bryter med den maskuline rollen som familiefar. I novellens avslutning kler han på seg kvinneklær og leppestift. Når sønnene hans leter etter han inne på soverommet, finner de han liggende under sengen:

Det syn, der møder dem, er frastødende. Boris ligger og kigger op på dem med sin store, røde kyssemund. [...] Drengene skynder sig ned ad trappen og ser hverken hinanden eller Boris igjen, før de spiser aftensmad klokken seks. Boris har sit eget tøy på, og alle spor af læbestiften er væk (ibid. 99)

Men som avslutningen hinter til, fører det ikke frem, «status quo» opprettholdes slik det gjør i så mange av samlingens noveller.

Københavnerne Guldager gjør oss kjent med i *København* og deres stadig destruktive adferd viset et ønske om å bryte igjennom det som fremstår som en stadig gjentakelse av automatiserende og fremmedgjørende mønstre. I møter mellom enkeltindivider vises tilløp til samhold, men disse blir stadig underbygget en tvil, slik for eksempel Bittens («Nørreport») og Annes («Stengade») respektive møter med gutten på stentrappen. Disse gir begge grunn til å stille spørsmål ved at tegnene til omsorg vil ha en reell virkning i tilværelsen

#### 4.4.4 Stedet som mulighetsrom

Fugler og fjær er en vesentlig men hittil unevnt del av samlingens nettverk av symboler. I «Nørreport» er det en fuglefjær som gjør at den eldre kvinnen bøyer seg ned; i «Indbrudd» hører Heinrich fuglesang utenfor leiligheten i novellens avslutning; i «Sammenstødet» daler fjær ned over veikrysset.

Mye har blitt gjort ut av disse symbolene i resepsjonen. Anders Thorsen setter fjæren i sammenheng med utsigerens posisjon i teksten og skriver med henvisning til «Indbrudd» at

analogien binder Heinrichs bevidsthed sammen med et væld af detaljer i andre noveller. Denne analogi rækker langt du over hans bevidsthed. Og med den syngende fugl i baggården understreges det, at der er en stemme i *København*, som ikke er personernes. (Thorsen, 2008, s. 125)

Thorsen foreslår at dette igjen er snakk om språklige figurer som viser tilbake til fortelleren som ser alt i «fugleperspektiv», men at fjærene samtidig skiller seg ut ved å ha en reell virkning i tekstens univers. De er *årsaken* til at den eldre kvinnen bøyer seg ned i «Nørreport» og *årsaken* til trafikkuhellet i «Sammenstødet» (ibid.). Et spørsmål som da dukker opp er hvorvidt vi har med å gjøre en forteller som er til stede som en metafysisk instans i verket. Er utsigeren en som er i stand til å føre mennesker sammen ikke bare i språket som narrative motiver, men i realiteten? Thorsen konkluderer med at det primært er snakk om «sproglige sammenstød» (ibid.) også

her, men at det er «et påfaldende metafiktivt element i dét, at det netop er et skriveredskab [fjær], der ‘tilfældigt’ katalyserer den dramatiske trafikulykke» (ibid. 125).

Om det er tvilsomt at det er snakk om et reelt metafysisk nivå i *København* gir fuglenes, fjærenes, og i det hele tatt himmelen over København, uttrykk for befolkningens drøm om noe «større», om at de kanskje forbindes av noe utenfor byens begrensninger og mønstre. Om de ikke på noe reelt nivå føler seg samlet i byen, samles de kanskje av sin felles eksistens i universet. Dette uttrykkes i innflyvningene over byen i «Pandekager» og «Sammenstødet», samt i måten flere karakterer vender blikket sitt vekk fra byen og opp mot himmelen slik hovedpersonen i «Utterslev Mose» «havde brugt det meste af dagen på at kigge ud på skyerne» (Guldager, 2004, s. 33) eller måten gutten i «Stengade» «var lige ved at tage tøj på og liste ned i gården for at se på stjerner» (ibid. 68).

Spesielt ett tilbakevendende motiv illustrerer måten drømmen om det samlende stedet fortoner seg i byens arkitektur. Fontenemotivet opptrer i flere noveller, blant annet i «Nørreport» og i «En bänk i Tivoli». I førstnevnte novelle nevnes det kun som et orienteringspunkt. Bitten skal møte venninnen på «en café ved Storkespringvandet» (ibid. 11). I «En bänk i Tivoli» møter Heinz<sup>8</sup> en kvinne «ved springvandet foran koncertsalen» (ibid. 84). De to avtaler å møtes på samme sted dagen derpå, men hun dukker aldri opp.

Fontenen er en av de fremste bildene sentraliteter i byen. Der fontener historisk sett har vært funksjonelle, en kilde til uttak av vann for befolkningen, har vannledningene flyttet denne praktiske funksjonen inn i de private hjemmene. Fontenen i den moderne byen er derfor redusert orienterings- og møtepunkt. For øvrig spiller de en rent estetisk rolle i bybildet.

Storkespringvandet er motivisk forbundet til fugle- og fjærmotivet ettersom den er ornamentert med tre storkefigurer. I motsetning til levende fugler er den derimot fastmontert, altså er den permanent forbundet til stedet. Den har også en historie som godt demonstrerer fontenes funksjon som samlende og splittende sentrum i byen. Jeg vil derfor som en digresjon peke på hvordan fontenes tilblivelse og mottakelse godt demonstrerer fontenen som symbol på de motstridende kreftene i befolkningen. Fontenen ble avduket i 1894 og fikk motstand fra mange innbyggere fordi vannet, som den gang rant over storkenes vinger, traff dem da de passerte forbi.

---

<sup>8</sup> Høyst sannsynlig den samme Heinz som i «Pandekager» ettersom det oppgis at han «bor i en lille ejerlejlighed ved Café Intime» (Guldager, 2004, s. 84)



Motstanden var så stor at den førte til demonstrasjoner. Befolkningen begynte å putte fargestoffer i vannet, og gjerder måtte settes opp for å beskytte fontenen. Kommunens løsning, å stenge av vannet, gjorde at befolkningen begynte å bruke fontenen som søppelspann. (Bundgaard, 1996, «Klunketiden») På 1960-tallet ble fontenen en møteplass for ungdomsopprøret, og artisten Cæsar skrev protestlåten «Storkespringvandet» hvor han istemmesetter befolkningens reaksjon på opprøret:

Folk forarges, pladsen burde ryddes  
Det' for groft, det sku' forbydes  
Der er en, der si'r, de alle burde skydes  
Ved det store stygge Storkespringevand (Cæsar, 1966)

Fontenen har i bokstavelig forstand støtt folk fra seg ved å sprute vann på dem, og samlet dem i protest og opprør. Eller ganske enkelt ved å fungere som søppelbøtte. I «Nørreport» er fontenen først orienteringspunkt, men når den dukker opp igjen i en senere novelle, får den en ganske annen symbolverdi.

«En skilsmissehistorie» er i likhet med «Nørreport» og «Sammenstødet» en knutepunktnovelle hvor utsigeren belyser en rekke bevisstheter som krysser hverandre. En av novellens personer, en ung mann som har vært på et ungdomshus og malt, er på tur til fontenen for å møte en venn. Mannen har en gul malingsflekk i ansiktet. På turen krysser han en av novellens andre personer, som tenker følgende: «Tænk at gå omkring med gul maling i hovedet, tænkte han» (Guldager, 204, s. 78). Men like etter blir denne smålige tanken avløst av et øyeblikk hvor stedet blir lyst opp:

Men den gule farve korresponderede på en mærkelig måde med solens farve, og da den unge mand fra Ungdomshuset ankom til Storkespringvandet, var det, som om hele pladsen omkring Storkespringvandet blev fylt op av denne farve. Hvis man ville, kunne man se, hvordan også alle de mennesker, der hastede fra én forretning til en anden, i korte sekunder var helt gule. (ibid.)

Dette fokaliseres ikke gjennom noen av personene i novellene og må tolkes dithen at det er en ytring som kommer direkte fra utsigeren. Det er en anmodning om å vende blikket opp og for et øyeblikk se den sammenhengen som finnes mellom menneskene, for den finnes «hvis man ville».

Øyeblikket etter er denne sammenhengen borte:

Så var det slut. Fyren fra Ungdomshuset satte sig på kanten af Storkepringvandet. Hele sit liv havde han boet i København, men som han sad ved Storkepringvandet, følte han sig fuldstændig fremmed, han kunne lige så godt have sat sig på kanten af månen (ibid. 78).

Solen som bilde på menneskenes sammenheng blir avløst av månen som bilde på deres ensomhet. Men utsigerens anmodning blir stående. Ensomheten og anonymiseringen i byen kan motvirkes ved å simpelthen se hvordan menneskene er forbundet til hverandre. Utsigeren peker slik på stedet som et mulighets rom hvor mennesker kan ha betydningsfulle sameksistenser i byrommene.

#### 4.4.5 Avslutning

Da James Joyce utgav *Dubliners* i 1914 uttalte han at han skrev boken «to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city» (siteret i Bailey, 2021, s. viii). *København*, også en stedsspesifikk novellesyklus med storbyen som verktittel, må sies å være skrevet i tradisjonen etter *Dubliners*. Guldagers fremmedgjorte københavnere er slett ikke ulike Joyces paralyserte dublinere. Jeg skal avslutningsvis vende blikket mot hvordan del/helhet-problematikken kommer til uttrykk i verket.

Som nærlesingene i 3.2-3.4 viser er novellene autonome i den betydning at de lar seg lese som selvstendige enheter. Samtidig blir de symboler og motiver som går igjen i samlingen som helhet utdypet gjennom bokens helhetlige meningsdannelse. Fuglen som synger i bakgården i avslutningen til «Indbrudd» er et godt eksempel på dette ettersom den passer inn i novellens soniske indeksikalitet, samtidig som fuglemotivet faller inn under til verkets overordnede bruk av fuglemotivet.

Slik er det også med gutten på stentrappen som i «Nørreport». Han virker enestående i sin ensomme posisjon som lidende blant folkemassen, men som sett i lys av samlingen som helhet bare er ett av København mange ensomme barn.

Samlingens sentrifugale krefter, de individuelle fortellingene som de 11 novellene utgjør viser frem enkeltindivider i sin ensomme tilværelse. De sentripetale kreftene som rammen (stedet og utsigeren) utgjør løfter frem et nettverk av forbindelser. Som del av dette nettverket er den ensomme tilværelsen i byen ikke er noe unntaksvis som tilhører byens bortgjemte hjørner. Det er heller en felles erfaring for byens befolkning. Det gjentakende mønster som ofte forsøkes, men vanskelig kan brytes med.

Novellesyklusens form, som etter Aldermans beskrivelse er et spill mellom de sentripetale og sentrifugale kreftene i verket, svarer i *København* til det tematiske spillet mellom samlende og splittende krefter i byens befolkning. Med dette mener jeg å ha funnet et samsvar mellom form og innhold i verket. Spørsmålet når jeg nå igjen retter oppmerksomheten mot sjangerspørsmålet, er hvorvidt funnene fra *København* kan bidra til å si noe om sjangerens form.

## 5 Den stedsspesifikke novellesyklusen

Denne oppgaven har hatt et spesielt fokus på måten novellen og rammen både harmoniserer og disharmoniserer. Den overordnede verktenkingen i analysen har frembragt at novellene på hver sin måte bruker byen som et motiv for å utforske en felles tematikk i form av en felles fremmedgjøring i befolkningen.

Analysene har også vist at de ulike novellenes selvstendige meningsinnhold ikke behøver å sammenfalle, eller med en overordnet tematisk helhet i samlingen. Som tidligere påpekt har blant annet lesningen av revne-symbolets betydning i «Indbrudd» vist seg å stå i konflikt med det samme symbolets utvikling i rammen. Anders Thorsen påpeker en spesielt stor spenning som preger hele samlingen: «*Københavns* tydelige sammenhengskraft virker paradoksal i forholdet til fremmedgjorte, ensomme personer» (Thorsen, 2008, s. 133). Thorsen går her langt i å beskrive det spennet som finnes mellom novellenes autonome diskurs og det nettverket som utgjøres av samlingens helhet.

En innledende påstand i dette arbeidet har vært at denne typen spenning mellom del og helhet må ivaretas i lesningen av novellesyklusen, og utforskes som et potensielt meningsbærende element. Gjennom lesning på to nivåer har jeg vist hvordan spennet mellom del og helhet i novellesyklusen ikke bare beskriver en sjangerteknisk balansering mellom novellens autonomi og rammens integrering, men at disse også har tematiske utslag i teksten. Som Linda Hutcheon skriver i «The Art of Adaptation»: «While no medium is inherently good at doing one thing and not another, each medium (like each genre) has different means of expression and so can aim at certain things better than others» (Hutcheon, 2004, s. 109). Jeg avslutter min diskusjon av den stedsspesifikke novellesyklusen ved å peke på hvordan funnene mine i analysene av *København* kan si noe om de aspektene ved den stedsspesifikke novellesyklusen som oppstår i dette spennet mellom del og helhet.

## 5.1 Den konseptualiserte helheten og den individuelle erfaringens fragmentering

Joyces *Dubliners* er et viktig forelegg for enhver moderne novellesyklus med storbyen som ramme. Det er derfor betydningsfullt at Guldager har valgt tittelen *København* og ikke *Københavnere* eller *Københavnfolk*<sup>9</sup> Samlingens fokus er innbyggernes daglige liv og virke mer enn noen form for helhetlig fremstilling av storbyen. At tittelen flytter fokuset fra befolkningen til byen som stedlig helhet, impliserer derfor at samlingen har som anliggende å si noe om stedet.

Tanken om København som et (helhetlig) sted utfordres stadig i samlingen. Som lesningen av novellene fremviser, finnes det ingen delt erfaring av stedet, og ingen felles erfaring av byen. I verket finnes det like mange konseptualiseringer av stedet København som det finnes fokalin-stanser. Dette poenget om den manglende følelsen av storbyen som en helhet eksemplifiseres også i Paul March-Russels diskusjon av Christopher Isherwood sin *Goodbye to Berlin*. Isherwood skriver at i den moderne urbane erfaringen «is no city...only a man walking through it» (Williams, 1973, s. 243, sitert i March-Russel, 2009, s. 151). I den grad det finnes noe forsøk på å gi et helhetlig bilde av byen hos Guldager, er det gjennom den eksternt plasserte utsigeren som fremviser måten byen og byens innbyggere er sammenkoblet på. Dette står i kontrast til den individuelle erfaringen slik den uttrykkes gjennom innbyggernes liv og virke. Den individuelle erfaringen av stedet representert ved den individuelle novellen står derfor i veien for syklusens helhetlige fremstilling av sted. Stedet kan kun utgjøres av fragmenterte og uensartede erfaringer.

I *Mount København* er denne spenningen en mer eksplisitt del av samlingens utforming enn i *København*. Der hver novelle mellomstilles av en tekstplassasje hvor en utsiger forteller om fjellet i det som kan kalles en nøytralt observerende/dokumentarisk stil, er det som om de påfølgende novellene i desto større grad demonstrerer at stedet kun kan forstås som en rekke individuelle erfaringer. Resultatet i *Mount København* er, sågar som i *København*, at stedet i samlingen som helhet fremstår som en uklar og ufullstendig sammensetning av individenes erfaring av det.

---

<sup>9</sup> *Dubliners* utkom som *Københavnfolk* i sin originale danske oversettelse.

Individenes erfaringer av stedet er også knyttet til forholdet mellom individets egne steder og det større, felles stedet som omslutter det. I *København* ser vi gjentatte ganger hvordan befolkningen inntar private rom hvor de prøver å skape gode steder for sin egen eksistens, enten det er gjennom oppussingsprosjektet i «Indbrudd» eller leiligheten som fasiliteter det gode samlivet i «Stengade». Likedan er det med innbyggerne i *Bikubesong*, hvor Murboligen samler beboerne og derfor ofte representerer idéen om bofellesskapet som representant for samfunnet. Men beboernes dagligliv utspiller seg primært inne i de individuelle leilighetene.

March-Russel setter novellesyklusens fragmentering av den konseptualiserte helheten i sammenheng med modernismens utfordring av «linear narrative and authorial omniscience» (March-Russel, 2009, s. 103). Fordi novellesyklusen aldri vil fullstendig integrere sine bestanddeler til én overordnet helhet, overlates mye av den helhetlige meningsdannelsen i novellesyklusen til leserens evne til å trekke forbindelseslinjer mellom tekstene. I *København* er utsigeren til stede som en instans som løfter frem koblingene mellom individene i novellene. Samtidig kreves leserens deltakelse for å få disse koblingene til å utgjøre noen form for helhet.

Til slutt er også novellesyklusen sin iterative fremstilling av sted med på å utfordre tanken om helhet. Etersom den stedsspesifikke novellesyklusen sin konsentrasjon ligger i dens geografiske begrensninger og ikke i noen tradisjonell romanlignende konsentrasjon som dreier seg om én bestemt karakter eller plott, er en naturlig egenskap ved sjangeren at lokaliteter gjentas, men i ulike noveller. Spesielt er det steder som utgjør sentraliteter, altså steder som passeres og iakttas av mange av stedets innbyggere, hvor disse gjentakelsene blir naturlige.

Som vist til tidlige forekommer dette i gjentakelsene av kraftverket som motiv i *Det er her du har venna dine*. I *København* er Nørreport stasjon, kanskje samlingens fremste symbol på det sentrale stedet i byen, gjentatt flere ganger. Blant annet som en tilforlatelig gjennomfartsåre («Nørreport»), et kaotisk og fremmed knutepunkt («En skillsmissehistorie») og som familiært ankomststed («Stengade»). Gjentakelsen av stedet skaper iboende konfliktforhold i verket og lader stedet med en vifte av erfaringer.

## 5.2 Individ og samfunn

Stedet er som nevnt sentrum for menneskelig aktivitet knyttet til tanken om samfunn. I analysene av *København* har mye blitt gjort ut av novellesyklusens evne til å vise frem spenninger mellom individet og samfunnet. I *København* er individet i beste fall fremmedgjort fra tanken om byen som et samfunn, i verste fall i direkte konflikt med det.

I artikkelen «Narrative of Community» viser Sandra A. Zagarell til sjangerens<sup>10</sup> potensiale til å fremstille fungerende samfunn som et alternativ til den vestlige litteraturens tendens til å handle om «the self» (Zagarell, 1988, s. 499). Det er spesielt i fremstillingen av steder forbundet med minoritetssamfunn, spesielt hos kvinner i Zagarells fremstilling, at sjangeren finner sin styrke. I disse er det samfunnet og ikke individet som er subjektet: «The self exists here as part of the interdependent network of the community rather than as an individualistic unit» (ibid.). Måten dette oppnås på, er gjennom synliggjøringen av forbindelsene som forbinder individene som tilhører en samfunnsgruppe. I motsetning til i *København* er det altså snakk om mer reelle forbindelser:

In keeping with the predominant focus on the collective life of the community, characterization typically exemplifies modes of interdependence among community members. Additionally, writers present details of local life as integral parts of the semiotic systems of the community, and readers are urged to recognize local language and activities like washing and gardening as both absolutely ordinary and as expressions of community history and values. (ibid. 503)

I *København* er innbyggerne individualistiske og mentalt avsondret fra hverandre. Å kalle verket for et «narrative of community» kan derfor virke fjerntliggende. Zagarell viser oss her hvordan novellesyklusens fremvisning av samfunnets semiotiske systemer viser til individenes avhengighet av samfunnsstrukturene. Spennet del/helhet gjør derfor den stedsspesifikke novellesyklusen unikt egnet når det gjelder å fremstille samfunnet som subjekt.

### **5.3 Permanens, forgjengelighet og åpenhet**

Greve skriver at «[e]rfaringen av den fysiske omverdenens ro er avledet av dens permanens, men også dens ubevegelighet» (Greve, 1998, s. 154). Stedet ligger fast og er, sett fra et menneskelig perspektiv, ubevegelig i tid og rom. Individet er derimot forgjengelig sett i forhold til stedet, både på grunn av dets forgjengelighet og på grunn av dets flytting mellom steder. Om København ikke kan utgjøre noe fullstendig helhet, er byen slik den blir konseptualisert av den enkelte beboeren noe bestandig. Dette er også et spenn som utspiller seg i forholdet mellom novellen og rammen i den stedsspesifikke novellesyklusen. Der den enkelte novellen kun gir et utsnitt av liv, står den stedlige rammen fast.

---

<sup>10</sup> Zagarell bruker ikke novellesyklus-begrepet (hun etablerer her «Narratives of community» som eget sjangerbegre), men verkene hun viser til faller innenfor sjangeren som beskrevet i 2.3.

Stedets permanens gir derfor den stedsspesifikke novellesyklusen en følelse av åpenhet. Nye historier kan alltid fortelles så lenge stedet består. *København* er omfangsmessig begrenset til 11 noveller, men disse åpner seg opp mot hverandre, etablerer et nettverk av forbindelser som like gjerne kan utvides som avsluttes. Det er ikke mulig å trekke én narrativ linje fra beskrivelsen av gutten på stentrappen i «Nørreport», som åpner samlingen, til kysset i «Glasskuglen», som avslutter den. Heller er det slik at der utsigeren gjør *disse* 11 nedslagene, kunne den like gjerne fortsatt ad infinitum. De enkelte novellene i *København* gir leseren det Alderman kaller «the sense of an ending» (Alderman, 1982, s. 76), men det stadig utvidede nettverket gjør at syklusen ikke gir det samme inntrykket av å være avsluttet. Dette underbygges av *Kilimanjaro* (2005) og *Nu er vi så her* (2009). Guldager utvider riktignok parameterne,<sup>11</sup> men fortsetter å bygge videre på det samme nettverket. Selv om novellene fortsatt er selvstendig og individuelle, lar de seg gjenkjenne som deler av det samme universet som etableres i *København*. Begrepet syklus kan derfor virke misvisende fordi det impliserer en sluttet ring, noe formelt avrundet, mens novellesyklusen typisk karakteriseres av nettopp en slik åpenhet.

*Bikubesong* er et eksempel på en syklus med en mer intensjonelt komponert syklisk struktur. Samlingen er inndelt i fire hoveddeler hvor hver av delene refererer til én av oppgangene i Murboligen i Odda. Hver av novellene korresponderer til én av leilighetene i blokken. Bokens strukturelle utforming er slik en speiling av Murboligens fysiske utforming. I tillegg spenner nåtidsplanet i novellenes kronologi over en periode på ett år, og hver av de fire delene viser til én årstid. Plassert etter de fire hoveddelene fordelt på Murboligens 24 leiligheter, kommer novelle nummer 25. En vanlig oppfatning, uten at det gis eksplisitt uttrykk for det i novellen, er at hovedpersonen i samlingens siste novelle, «Dronninggelé», er den samme som i åpningsnovella «Syng meg i søvn». Den sykliske formen gjør ikke dermed at samlingen går tilbake til sitt narrative utgangspunkt, for der Murboligen ligger fast, beveger tiden seg lineært fremover. I «Syng meg i søvn» dør moren til hovedpersonen i leiligheten de deler; i «Dronninggelé» flytter han inn sammen med sin nye samboer, og døden gir rom for nytt liv.

Del og helhet, stedets permanens og de bevegelige livene som passerer gjennom det, kan altså å uttrykke spennet mellom individets forgjengelighet og stedets fortsatte eksistens.

---

<sup>11</sup> Da spesielt gjennom en geografisk utviding i *Kilimanjaro*, og en større fleksibilitet i utsigerens posisjon i *Nu er vi så her*.

## 5.4 Avsluttende kommentar

De her nevnte mulige aspektene ved den stedsspesifikke novellesyklusen er selvsagt ikke uttømmende. Det er heller ikke trekk som definerer sjangeren. Heller er det slik at disse skal fremheve spennet mellom del og helhet som meningsbærende aspekt i verket, og vise hvordan det i spillet mellom enkeltnovelle og ramme kan oppstå tematiske utslag.

## 6 Konklusjon

I dette arbeidet søkte jeg å svare på spørsmålet om det jeg innledningsvis kalte for en del/helhet-problematikk i verket. Dette gjelder hvordan leseren som fortolker forholder seg til enkeltnovellens dobbeltposisjon i novellesyklusen.

Nærlesninger av enkeltnoveller i Katrine Marie Guldagers *København* lest opp mot novellesyklusens helhetlige meningsdannelse på tvers av novellene har frembragt at novellene har et selvstendig meningsinnhold. Den enkelte novelle er altså ikke avhengig av rammens innflytelse. Samtidig bidrar novellen inn i den overordnede betydningsdannelsen i verket som helhet. Allikevel kan ikke novellene sies å harmonisere fullstendig med hverandre eller med den helheten som rammen utgjør. I denne diskongruensen ligger den stedsspesifikke novellesyklusens dialektikk: Slik som novellen står i en fortolkningsmessig dobbeltposisjon, står det litterære individet i en dobbeltposisjon mellom dets selvforståelse og autonome tilværelse i verden og fortellingen om fellesskapet og samfunnet som stedet representerer.

I *København* gir dette seg utslag i måten personene som befolker samlingen til stadighet prøver å beskytte seg mot storsamfunnet ved å innta private rom eller å haste forbi hverandre i bybildet uten å anerkjenne hverandre. Storbyens konsentrasjon av mennesker umuliggjør derimot forestillingen om en autonom eksistens. Slik novellene er adskilt for leseren gjennom tittelblader, er københavnerne kun beskyttet fra hverandre gjennom en skjør følelse av individualitet. Slik deres individuelle eksistenser stadig bryter inn i hverandre, er presset fra helheten i verket til stede i den enkelte novellen. For leseren blir spillet mellom del og helhet derfor et viktig og meningsbærende element i teksten.

Oppgavens hovedpåstand er at den lesemetodiske tilnærmingen til novellesyklusen må ivareta spennet mellom del og helhet uten å bruke enkeltnoveller som modell for å forstå resten av samlingen eller å forflate verket ved å tvinge det inn i en romanlignende forståelse. Denne



bygger på noen vesentlige begrensninger. Denne studien av sjangeren har begrenset seg til én type ramme, stedet, og er derfor begrenset i sin mulighet til å gi et bilde av den overordnede sjangerkategorien novellesyklus. Arbeidet har primært konsentrert seg rundt ett verk innenfor denne sjangeren, og jeg mener lesemethodikken i en videre utforskning av sjangeren burde utprøves på et større tekstkorpus. Videre har arbeidet konsentrert seg om fortolkningen av slike verk, og ikke gjort noen historisk undersøkelse. Der noen tidligere større arbeider har vist til en historisk kontinuitet i sjangeren, har ingen større historisk kartlegging blitt gjort innenfor nordistikken.

Jeg har i denne oppgaven ønsket å løfte frem en genre som i nordistikkens sammenheng har vært lite belyst. Jeg har ønsket å vise frem hvordan en lesning som vektlegger sjangerens trekk, spesielt der de skiller seg fra den kulturelt hegemoniske romanformen, skaper et fortolkningsmessig mulighetsrom som er – om ikke unikt for sjangeren – så i hvert fall spesielt meningsfullt å utforske. Om ikke annet håper jeg at oppgaven har lyktes i å vise frem kvaliteter i en spesielt god novellesyklus som fortjener å bli lest, enten det er stykkevis eller delt.

## Referanseliste

- Aarseth, A. (1979). *Episke strukturer: innføring i anvendt fortellingsteori*. Universitetsforlaget.
- Alderman, T. C. (1982). *The Integrated Short Story Collection as a Genre*. [Doktorgradsavhandling] Purdue University.
- Andersen, P. T. (2006). *Identitetens geografi: Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2013). «*Hvor burde jeg da være?*»: kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur. Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2013). *Til stede*. Vigmostad Bjørke.
- Andreassen, K. (1997). *Det er her du har venna dine*. Gyldendal norsk forlag.
- Bailey, I. (2021). "Introduction." I *Dubliners* (s. iv-xxiv). (Opprinnelig utgitt i 1914). Collins Classroom Classics.
- Bakhtin, M.M. (2003). «Epos og roman: Om romanstudiets metodologi.» (J. Børtnes, overs.) I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H. H. Skei (red.) *Moderne litteraturteori: En antologi*. (2. utg., s. 119-141) Universitetsforlaget.
- Boccaccio, G. (2015). *Dekameronen 1-3*. (M. Ulleland, overs.) De norske bokklubbene.
- Bones, S. (2015). «*Sånn er hun, sånn går det, sånn er hun*»: Form og tematikk i Ingvild H. Rishøis Vinternoveller. [Masteroppgave] UiT – Norges arktiske universitet.
- Bredsdorff, T. (2006). *Dansk litteratur set fra månen*. Gyldendal.
- Bundgaard, P. (2016). *København, du har alt: 1000 års byhistorie – fra Absalon til Gasolin*. Lindhardt og Ringhof.
- Cæsar. (2008). *Storkespringvandet. På Forfra og bagfra*. Exlibris. (Opprinnelig utgitt i 1966)
- Carner, M. (1985). «Synopsis.» I *Giacomo Puccini: Tosca* (s. 22–45). Cambridge University Press.

- Clarkson, R. (2015). *The Short Story Cycle and the Representation of a Named Place*. [Doktorgradsavhandling]. University of Adelaide.
- Ferguson, S. (2003). «Sequences, Anti-Sequences, Cycles, and Composite Novels: The Short Story in genre Criticism.» *Journal of the Short Story in English*. 41(2), 103-117.  
<https://journals.openedition.org/jsse/312>
- Fisher, B. D. (2006). «Commentary and Analysis.» I Fisher, B. D. Fisher (Red.), *Puccini's TOSCA*. (s. 13-28) Boca Raton: Opera Journeys Publishing.
- Fowler, A. (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Clarendon Press.
- Freud, S. (2003). «The uncanny». (D. McIntock, overs.) Penguin books. (Opprinnelig utgitt 1930)
- Friedman, N. (1989). «Recent Short Story Theories: Problems in Definition.» I Lohafer, S. & Clarey, E. J. (Red.) *Short Story Theory at a Crossroads*. (13-31) Louisiana State University Press.
- Greve, A. (1998). *Her. Et bidrag til stedets filosofi*. [Doktorgradsavhandling]. UiT – Norges arktiske universitet.
- Grøtta, M. (2009). *Litterære bagateller: Introduksjon til litteraturens korttekster*. Cappelen Damm akademisk forl.
- Grytten, F. (1999). *Bikubesong*. Samlaget.
- Guldager, K. M. (2004). *København*. Gyldendal.
- Guldager, K. M. (2005). *Kilimanjaro*. Gyldendal.
- Guldager, K. M. (2008). *En plads i familien*. Gyldendal.
- Guldager, K. M. (2009). *En plass i historien*. (K. Johansen, overs.) Gyldendal norsk forlag. (opprinnelig utgitt 2008).
- Guldager, K. M. (2009). *Nu er vi så her*. Gyldendal.
- Guldager, K. M. (2015). *En plads i familien*. Politikens Forlag.

- Hejlsted, A. (2016). *Novellen: Teori og analyse*. Samfundslitteratur.
- Hoem, K. A. (2000, 14. februar). «Solidarisk sang fra en nynorskforfatter.» *Vinduet*.  
<https://www.vinduet.no/kritikk/solidarisk-sang-fra-en-nynorskforfatter-om-bikubesong-av-frode-grytten/>
- Hutcheon, L. (2004). «On the art of adaptation.» *Daedalus*, 133(2), s. 108-111.
- Ingram, F. L. (1967). *Representative Twentieth-Century Short Story Cycles: Studies in a Literary Genre*. [Doktorgradsavhandling] University of Southern California.
- Johannesen, O. (2002, 21. mars). «Bikubesong.» *Fædrelandsvennen*. <https://www.fvn.no/kultur/i/rGI7A/bikubesong>
- Joyce, J. (2021). *Dubliners*. Collins. (opprinnelig utgitt 1945)
- Kahr, N. N. (2018) *Københavns koordinater*. [Masteroppgave]. Aalborg universitet.
- Kittang, A. (2009). *Diktetkunstens relasjonar*. Gyldendal norsk forlag.
- Kjældgaard, L. H., Møller, L., Ringgaard, D., Rösing, L. M., Simonsen, P., Thomsen, M. R. (2012). *Litteratur: Introduktion til teori og analyse*. Aarhus universitetsforlag.
- Kjelen, H. (2013) *Ein lovsong til trassen*. Orkana forlag.
- Lawn, C. (2006). *Gadamer: A Guide for the Perplexed*. Continuum.
- Lund, M. (1997). *Novellen. Struktur, historie og analyse*. Centrum forlag.
- Luscher, R. M. (1989). «The Short Story Sequence: An Open Book.» I Lohafer, S. & Clarey, E, J. (Red.) *Short Story Theory at a Crossroads*. (148-167) Louisiana State University Press.
- March-Russel, P. (2009). *The Short Story: An Introduction*. Edinburgh University Press.
- Marstein, T. (2019). *Gjøre godt: roman*. (2. utg.) Gyldendal norsk forlag.
- Matthews, B. (1994). «The philosophy of the short story». I C. E. May (Red.) *New Short Story Theories*. (73-80) Ohio University Press.

- Moretti, F. (1998/1997). *Atlas of the European Novel 1800-1900*. Verso.
- Nielsen, K. C. (2011). *Mount København*. Gyldendal.
- Nielsen, K. C. (2014). *Den danske borgerkrig 2018-24*. Gyldendal.
- O'Connor, F. (1963). *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Melville House Publishing.
- Poe, E. A. (1994). «Poe on short fiction.» I C. E. May (Red.) *The New Short Story Theories*. (60-72) Ohio University Press.
- Rishøi, I. H. (2014) *Vinternoveller*. Gyldendal norsk forlag.
- Stjernfelt, Frederik (1996): «Sted, gade, plads – en naiv teori om byen i Byens pladser.» I Zerlang, M. (Red.), *Byens pladser*. Borgen.
- Stounbjerg, P. (2012). «Sjanger.» I Kjældgaard, L. H., Møller, L., Ringgaard, D., Rösing, L. M., Simonsen, P. & Thomesen, M. D. (Red.) *Litteratur* (129-141). Aarhus universitetsforlag.
- Straume, A. C. (2000, 11. september). «Bikubesong.» *NRK*. <https://www.nrk.no/kultur/bikubesong-1.525122>
- Thorsen, A. (2008). «På sporet af den tabte tand: en nærlesing af Katrine Marie Guldagers 'København'.» *Synsvinkler* 17(37).
- Zagarell, S. (1988). «Narrative of Community: The Identification of a Genre.» I *Signs*, 13(3), s. 498-527.

## Illustrasjoner

- Fisher, P. G. (1932) *The bustling Amager square* [Maleri]. Artvee. <https://artvee.com/dl/the-bustling-amager-square-copenhagen>



