

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 18.09.20

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/novelle.pdf>

## Novelle

(\_sjanger, \_skjønnlitteratur) “Novella” (italiensk) betyr “nyhet”. Den minimale definisjonen på en novelle er en fortelling med få personer der handlingen foregår over eller er fokusert på et relativt kort tidsrom.

Det kan være vanskelig å skille mellom en lang novelle og en kort roman. Harry Jacobsen (1957) kaller den danske forfatteren Herman Bangs tekst “Ved Vejen” (eller *Ved Vejen*) for en novelle. I Bang-minneutgaven utgjør “Ved Vejen” 155 sider, i en pocketutgave utgjør den ca. 130 sider. Iben Holk begrunner at det dreier seg om en roman: “*Ved Vejen* udkom første gang i novellesamlingen *Stille Existenser*, 1886. Siden har den fået status som roman på grund af sit omfang og den komplekse substans, og er selvstændigt udgivet flere gange” (Holk 2000). Ernest Hemingways *The Old Man and the Sea* (1952) kan godt kalles en novelle av dem som er enige i at “it is a book that demands to be read in a single sitting” (Boxall 2006 s. 469).

Det selges svært få novellesamlinger i verden sammenlignet med romaner. I en angloamerikansk kontekst skriver Sheenagh Pugh: “[I]t is near impossible for a profic writer [dvs. profesjonell forfatter] who is not already a recognized novelist to get a collection of short stories considered by an agent or publisher.” (Pugh 2005 s. 177) Pugh er ikke sikker på om dette skyldes tilbud eller etterspørsel: “[I]t is hard to tell whether profic readers really prefer the novel or just don’t get much choice about it.” (s. 177)

Novellesamlinger har sjelden vært “hovedbok” i norske bokklubber, men det skjedde med Ragnar Hovlands *Vegen smal og porten trang* (1981) i Den norske bokklubben i mai 1981. Den første novellesamlingen som ble hovedbok i Bokklubben Nye Bøker var Ingvild H. Rishøis *La stå*, og dette var så sent som i 2007.

Noen novellesamlinger har blitt bestselgere kort tid etter utgivelsen, f.eks. den tyske forfatteren Judith Hermanns *Sommerhus, senere* (1998) (Neuhaus 2009 s. 262).

Den franske dikteren Charles Baudelaire skrev midt på 1800-tallet i teksten *Nye notater om Edgar Poe* at novellens intensitet skyldes at den leses i ett, ikke avbrutt slik romaner vanligvis leses (gjengitt etter Soler 2001 s. 83).

Mellom novelle (i den europeiske tradisjonen) og roman er det generelt disse forskjellene:

Novellesjangeren	Romansjangeren
1. kort lengde og konsentrasjon	1. ekspansjon og fleksibilitet
2. én eller få hendelser	2. lange forløp og mange hendelser
3. det emosjonelle og intuitive i hendelser	3. det ytre og sosiale ved handlinger
4. irrasjonalitet, krefter fra menneskets indre	4. oppbygging av psykologiske mønstre gjennom menneskers vilje og planlagte prosjekter
5. noe bryter inn i hverdagsvirkeligheten	5. kjente, realistiske forestillinger om virkeligheten (gjelder ikke alle romaner)

Ifølge Richard Taylor ligner novellen romanen på alle måter bortsett fra at den begrenser seg til én enkelt, fullstendig episode og har sin styrke i konsentrasjon og intensitet (mens romanen rommer lange linjer og har bredde). I en novelle er episoden som handlingen er sentrert om en meningsfull enhet (1981 s. 48). Tekster innen novellesjangeren handler oftest mer om hva mennesker blir utsatt for enn om deres vilje og bevisste handlinger.

“How do you keep a narrative brief and still have it function as a story? Compared to writing novels, writing short fiction is mainly a question of knowing what to leave out. What you leave in must imply everything that’s missing.” (Jeffrey Eugenides i <https://www.theparisreview.org/blog/from-the-archive/page/5/>; lesedato 12.02.20)

Ifølge den tyske dikteren Johann Wolfgang von Goethe (som har skrevet en novelle kalt “Novelle”) handler novellen om “en bemerkelsesverdig eller uhørt hendelse”. “Romaner tenker jeg på som strukturer, satt sammen av byggeklosser. Noveller er mer formuleringer av inntrykk.” (Merethe Lindstrøm i *Morgenbladet* 2.–8. mars 2012 s. 36)

En novelle åpner seg mot en helhetstolkning av tilværelsen, den er en bit av en stor helhet. Noveller er ofte sentrert om en (liten) krise, en kritisk fase i et enkeltliv som peker videre til grunnleggende menneskelige livsvilkår. De handler gjerne om hverdagskrise og -konflikter (Marx 1997 s. 62), om “den spesielle dagen”, det uvanlige i et vanlig liv eller om menneskers opplevelser av det uforklarlige. I den

vestlige novelletradisjonen har tekstene ofte vært konsentrert rundt “some significant moment, some instant of perception.” (Reid 1977 s. 28) Tekstene kan vise hvordan mennesker i unntakssituasjoner reagerer på uvanlige måter (Marx 1997 s. 66).

Noe som kan virke lite, får stor betydning. Mye ligger under det som fortelles, slik at hver begivenhet i teksten peker ut over seg selv. Vesentlige hendelser blir ikke fortalt. Leseren må tenke seg til resten på egen hånd, også hvilken mening hendingene har i en større sammenheng. En novelle kan være en “initiation story” der hovedpersonen får en avgjørende ny innsikt om livet og om seg selv, og gjennomgår en karakterforandring (Marx 1997 s. 90).

“[T]he short story typically centres on the inward meaning of a crucial event, on sudden momentous intuitions [...]; by virtue of its brevity and delicacy it can, for example, single out with special precision those occasions when an individual is most alert or most alone.” (Reid 1977 s. 28)

En novelle “may be virtually without start or finish, representing only a state of affairs rather than a sequence of events. This is generally true of the work of some writers; Galsworthy said Chekhov’s stories are ‘all middle, like a tortoise’, and Chekhov himself once remarked: ‘I think that when one has finished writing a short story one should delete the beginning and the end’. In discarding patterns of enclosure the short-story writer can perhaps discover a freedom and imaginative truth inherent in this genre. [...] there has been a growing tendency during the present century [1900-tallet] for short stories to be ‘all middle’, to avoid structural complications in general and terminal climaxes in particular.” (Reid 1977 s. 62-63)

“[S]tasis has become very common in modern stories. ‘Stasis’ is perhaps a misnomer in most cases, since some activity takes place. Rather than being inert, the character shows himself unable or unwilling to alter his situation; the movement is of a treadmill sort or suggests continuous transit without a foreseeable re-entry into social relationships. This inconclusiveness becomes a meaningful principle of structure. Only the most rigid dogmatism would lead one to regard as faultily fragmentary a piece like Ted Hughes’s ‘Snow’, narrated by someone whose situation is totally mysterious to himself and us because he is literally surrounded by blankness; perhaps he is in a post-mortem limbo, or ...? Similarly inconclusive situations pervade Jorge Luis Borges’s ‘The Gods’ Script’, in which the sole character merely meditates (interminably, we are led to suppose) on the idea of endlessness, and John Barth’s ‘The Night-Sea Journey’, a monologue by a swimming creature – Human? Piscine? Spermatic? – who is in some sort of oceanic expanse but unaware of his goal or meaning, if any. This kind of narrative, open at both ends, frequently centres on a certain character-type: the bird-of-passage figure whose significance depends on the fact that his origins and destinations are beyond the narrative’s scope.” (Reid 1977 s. 64-65)

“[W]hile it may be true that in its nineteenth-century development the short story normally incorporated such Romantic features as the singling out of a significant moment of awareness, it does not follow that any such features are essential to the genre.” (Reid 1977 s. 29)

“[T]he personal crisis-point is not at all necessary. If a significant revelation does occur, it *may* involve a perceived moment of truth for a character, but frequently it will be for readers only. [...] there is no moment of crisis in some of Hemingway’s most memorable fiction. Virtually nothing happens in ‘A Clean, Well-lighted Place’, and indeed that nothing, *nada*, is precisely what the story is about. And there are numerous stories by other writers, for instance Fielding Dawson’s account of inconclusive pub encounters, which do not raise the action, external or internal, to any momentous peak. Moreover, what makes some stories linger in the mind is that we are left uncertain about the nature and extent of the revelation, peak of awareness, that a character has apparently experienced. We sense that, while there has indeed been an important shift of perspective in her/his view of things, its significance may not yet have been fully apprehended by that character. This is true of some fine stories by Nadine Gordimer; in a thoughtful essay on her work, Kevin Magarey remarks that what the reader finally understands is often also ‘in the consciousness of actors or narrator, but subliminally’. Sometimes, indeed, even a most attentive reader could hardly indicate very precisely what the climatic insight amounts to, palpable though its importance may be. ‘Friday’s Footprint’, the title piece in one of Gordimer’s books, culminates in a moment when Rita arrives at the brink of recognizing *something* about herself, about her present marriage, about her previous marriage, about the essence of her relationship with both husbands. But the denouement is not quite completed; at the end she is still struggling with the knot of her feelings, and so is the reader.” (Reid 1977 s. 56-58)

“Romanen er vår tids skjønnlitterære sedler, novellene skillemynt. Og ja, selvsagt er dette ment bokstavelig: Romaner selges i mye høyere tall, har flere lesere, flere utenlandskontrakter, flere og mer av alt. Romanen er den støyende storebroren som i patriarkalsk tradisjon stjeler lys, luft og virak fra sin beskjedne lillesøster novellen. [...] Novellesamlingen minner om andre ting: En godt kuratert utstilling, en tematisk skulpturserie, men kanskje aller mest albumet i popmusikken. Som kuttene på et album kan enkelttekstene i en novellesamling være varierte og forskjellige, vise bredde enten i virtuos grad eller i form av “noe for enhver”. Vanligere er en relativt klart definert enhet ut av faktorene, hvor kunstnerens personlighet og stil slår gjennom i hver sang eller tekst, slik at helhetsinntrykket blir helhetlig, forhåpentligvis uten å bli enstonig eller entydig og uspennende, noe som kan skje både innen musikken og litteraturen. [...] novellens evne til å rive leseren emosjonelt fra side til side i løpet av noen få minutters lesning. [...] til en form for eksplosjon kommer, hva som helst for å bryte det voksende ubehaget, for å sette et desperat nødvendig punktum eller helst utropstegn.” (Lasse Midttun i *Morgenbladet* 25. september–1. oktober 2009 s. 40)

“Noveller selger dårlig, blir ikke satset på [...] I 2007 ble det solgt nesten en million romaner i Norge. Antall solgte novellesamlinger var 40000. Selv diktsamlinger selger bedre enn noveller. Salgstallene fra Den norske Forleggerforening taler sitt klare språk. Noveller er nærmeste en ikke-eksisterende genre i Norge. Av skjønnlitteratur foretrekker norske bokkjøpere nesten utelukkende romaner og krim. Av diktsamlinger selges det nesten dobbelt så mange, som av novellesamlinger. I 2007 ble det solgt 95000 diktsamlinger mot 41000 novellesamlinger. - Forlagene ber bare om én ting, romaner, romaner, romaner. Man må stille på forlaget med en begrunnelse og en unnskyldning for at det ikke er en roman man har skrevet. Novellene er fortsatt et stebarn i litteraturen, sier Vidar Kvalshaug. [...] Det er så mye lettere med en roman, som har en bestemt handling. [...] Så lenge innkjøpsordningen består, der det offentlige kjøper inn tusen eksemplarer til bibliotekene av det aller meste av utgitt skjønnlitteratur, tror Vidar Kvalshaug novellene vil bestå. Men han ønsker mer oppmerksomhet. [...] Forlagssjef i Kolon Bjørn Aagenæs, forlaget som har utgitt kritikerroste novellesamlinger av forfattere som Siv Kristin Rotevatn og Ari Behn, er ikke enig i at novellene er stebarn. Men han innser at forlag kan ønske seg romaner. - Mange av de yngre forfatterne skriver noveller, de ses på som begynnergenre. Det tar ti år å få oppmerksomhet som forfatter. Når Hans Herbjørnsrud og Kjell Askildsen kommer med novellesamlinger mangler det ikke på omtale. En yngre forfatter får mindre oppmerksomhet når han eller hun skriver noveller. Det kan også hende at folk synes det er vanskeligere å lese noveller, fordi det føles som om man må “begynne på nytt” flere ganger. [...] Det er klart at noveller sjelden blir bestselgere. Samtidig har de et trofast publikum. De er dessuten ofte å finne i antologier og skolebøker. Derfor kan de ha flere lesere enn salgstallene forteller om.” ([https://www.aftenposten.no/kultur/i/Kppn6/Noveller-selger-darlig\\_-blir-ikke-satset-pa](https://www.aftenposten.no/kultur/i/Kppn6/Noveller-selger-darlig_-blir-ikke-satset-pa); lesedato 21.09.17)

Novellesjangeren er nært beslektet med dramasjangeren (Kayser 1973 s. 210). Det er konsentrasjonen om en hendelse som forbinder novellen med dramaet (Kayser 1973 s. 355).

En sjanger-sammenligning:

Romanen	Novellen	Dramaet (skuespill)
- fortellende - orientert mot utvikling	- en mellomposisjon: fellestrekk med både roman og drama	- strukturert omkring handling/episoder  - orientert mot konflikter

Det er mange undersjangrer av noveller: kjærlighetsnovelle, kriminalnovelle osv.

Grunnleggende kjennetegn ved novellen som sjanger:

- korthet, en kort fortelling. Dette har konsekvenser for funksjon og opplevelse: leder leseren til å tenke på slutten fra begynnelsen av (-> frampek)
- ingenting er overflødig; kortfattede beskrivelser; raske penselstrøk der leseren må fylle inn bildet selv
- enhetlig framstilling (logisk, handlingsmessig, følelsesmessig); mer intens enn romanen pga. begrensningen i lengde
- ofte om en forandring, en forvandling i et menneskes liv (men mange unntak fra dette)
- begivenheter framfor handlinger, skjebnens spill (tilfeldigheter) gjør (eller kan gjøre) seg gjeldende
- ofte in medias res-åpning (rett inn i en situasjon, vi finner først etterpå ut hva situasjonen går ut på, hvem personene er osv.)
- har en god avslutning som er overraskende, men som likevel føles naturlig (“Of course!”), ikke kunstig, urealistisk/bløffende eller banal (“So what?”)

Krav til en god novelle ifølge Dianne Doubtfire (1983):

- en interessevekkende begynnelse
- bygger på en original idé
- gir et levende bilde av personene (f.eks. ved hjelp av en slående replikk), ikke generaliseringer
- en fengslende atmosfære, f.eks. med lukter, lyder
- ikke lange forklaringer og beskrivelser (Victor Jones: en må få fram personene kort og tydelig i begynnelsen, ellers må leseren revurdere sitt inntrykk i løpet av novellen og blir forstyrret av dette; da mister teksten nerven)
- konflikt: mellom personer, i en persons indre, natur-menneske; f.eks. en avgjørelse eller en trussel
- spenning, og denne blir holdt ved like. Leseren sitter med et spørsmål, f.eks.: “Elsker hun han?”, “Blir han avslørt?”, “Hvordan vil den og den reagere?”
- ikke (for mye) forklaring; la begivenhetene tale for seg selv
- en god avslutning er overraskende, men føles likevel naturlig. Ikke la hovedpersonen dø eller (noe som er typisk i elevnoveller) våkne opp av en drøm

“Criticism needs to distinguish, then, between the merely tricky ending and the ending which jolts us into perceiving something fundamental about what we have been reading.” (Reid 1977 s. 61-62)

“Short-story beginnings are [...] demanding of writer and reader. The reader must be immediately involved. This doesn't mean that we as readers necessarily understand the beginning. It just means that the writer has succeeded in placing us in the world of the story, and we don't want to leave until it's over because we feel involved, curious, and committed. [...] In the short story there's always a shadow cast on the present by what has just been said or not said, by what was imagined but not accomplished, or even by a wish. While the plot develops, past and present wrangle, and the characters struggle against that tension. At the end, there's the peace that comes with the release of tension, for good or ill.” (Laura Furman i <https://www.penguinrandomhouse.com/books/550313/the-o-henry-prize-stories-2017-by-laura-furman-editor-prize-jury-david-bradley-elizabeth-mccracken-brad-watson/#excerpt>; lesedato 07.05.20)

En god novelle kan ha “calibrated presuppositions, pressure-cooker plot, and claustrophobic prose” (Boxall 2006 s. 679). Slutten er ofte en rystende og uventet “omdreining” av noe som har vært i kim gjennom fortellingen.

På begynnelsen av 1800-tallet trykket amerikanske forlag britiske forfatters verk uten å gi dem eller deres britiske forlag noe vederlag. Denne billige tilgangen på britiske kvalitetsforfattere som kunne trykkes uten å betale noen av opphavs-personene, førte imidlertid til at samtidens amerikanske forfattere fikk vansker med å få utgitt sine tekster, bortsett fra noveller og andre korte tekster i tidsskrifter. Dette er en av grunnene til den sterke novelletradisjonen i USA (Sayre 2011 s. 85-86).

“As for the market factor, it issued chiefly from the absence of international copyright regulations and the consequent proliferation in America of cheap reprints from overseas. Since British novels could be pirated so simply and profitably, American publishers were seldom keen to sponsor work by local novelists, a costly luxury. The short story, on the other hand, could find a ready public through the gift annuals and periodicals, which became increasingly popular after about 1830. Among those whose fiction appeared in these ‘slicks’ were such eminent writers as Poe and Hawthorne.” (Reid 1977 s. 29)

I den amerikanske short story er det ofte en outsider som er den sentrale personen – et barn, en sinnssyk, en skadet eks-bokser, en landstryker, en traumatisert soldat osv. (Marx 1997 s. 65). “Short stories do frequently focus on one or two individuals who are seen as separated from their fellow-men in some way, at odds with social norms, beyond the pale. In this respect short stories can properly be called romantic, as [Frank] O'Connor proposes, or even Romantic by virtue of their affinity with those works by Wordsworth, Coleridge, Byron, Nerval and others

through which move wanderers, lonely dreamers, and outcast or scapegoat figures.” (Reid 1977 s. 27)

Den amerikanske forfatteren Shirley Jacksons novelle “The lottery” fra 1948 er “one of the most widely admired short stories in the world, the top of its class” (Dave Sim i Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 42). “Is Shirley Jackson’s ‘The Lottery’ dominated by the idea that even a placid-seeming community produces violent impulses which it needs to exorcise by ritual sacrifice? To the extent that reductive interpretations are appropriate to the tenor of some stories, those stories are virtually parables.” (Reid 1977 s. 38)

Sjangerkonvensjonene/-reglene preger forståelsen av unntakene. Det er mye eksperimentering og bevisste valg av utradisjonelle skrivemåter. Dessuten brukes sjangerbetegnelsen på ulike måter. Den tyske forfatteren Erwin Strittmatters *En tirsdag i september: 16 romaner i stenogram* (1970) er en novellesamling. Det som på tysk kalles “Funknovelle” (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 384) er et hørespill med kort, episodisk handling og med mer episke/fortellende trekk enn de fleste hørespill. Altså en slags novelle for radiokringkasting.

Det har ofte hendt at en novelle har blitt publisert, og senere blitt til første kapittel i en roman. Det gjelder f.eks. amerikanske Flannery O’Connors novelle “You can’t be any poorer than dead” (1995), som ble første kapittel i hennes roman *The Violent Bear It Away* (1960).

Kjell Askildsens noveller “serverer stramt komponerte portretter av mannlig seksualitet og dysfunksjonelle familierelasjoner, gjennomsyret av en tiltalende merkverdighet” (Max Liu sitert fra *Morgenbladet* 16.–22. mai 2014 s. 45). Askildsen “arbejder bare langsomt og er, siger han, godt tilfreds, om han i løbet af en dag får skrevet blot 3-4 linjer. Til gengæld behøver han ikke rette særlig meget, kun må han til stadighed stryge, komprimere, stramme, så hver eneste situation står klart. [...] Alle seks tekster i *Hundene i Tessaloniki* kredser intenst om en tavshed – den pinlige, lammende, tavshed, der opstår, når nogen har sagt noget forkert. Man knuges, og vi krummer tæer over disse lydhøre studier i irritation, aggression, mistillid og gammelt nag. [...] Askildsen vil nemlig om bag facaden, ind til de lag i sine personer, hvor forskellen mellem “rigtigt” og “forkert” betyder mindre end følelsens sandhed og livsintensitetens styrke. Ofte havner han derfor i et felt af meningsløshed og ensomhed” (Erik Skyum-Nielsen i *Morgenbladet* 1. oktober 1999 s. 15).

I Askildsens tekster er det dramatisk i stillheten, det usagte, små bevegelser og flyktige blikk. Det er ofte vonde, betente relasjoner, og ørsmå signaler personene imellom om det de virkelig føler og tenker. Emosjonelle gnisninger kan lede til dramatiske avgjørelser. Askildsen kan skildre personer som mange lesere vil synes er usympatiske, men han tar ikke (direkte) parti for noen av personene i novellene.



Fortelleren fordeler ikke ansvar og skyld. Leseren skal være fristilt til å ta stilling til personene i teksten.

“Etter at alt unødvendig er fjernet, består den askildsenske grunnsituasjon av to-tre personer. De er som regel ektefeller, søsken eller foreldre/barn, de veksler forurettede eller anklagende eller engstelige blikk, de utsier sine små setninger fulle av intendert eller uintentert malise, mens de utfører små og banale gjøremål, som å tenne en sigarett eller åpne en vinflaske.” (Erik Bjerck Hagen i *Morgenbladet* 3.–9. oktober 2014 s. 51) Hos Askildsen kan taushet fungere som dialog.

“Espen Haavardsholm slo i festskriftet til Askildsens 70-årsdag fast at forfatterskapet nesten i sin helhet handler om nære familiekonstellasjoner. Haavardsholm laget følgende katalog over de temaer Askildsen behandlet i sin “diamantharde prosa”: “Sønner og fedre. Brødre. Par som fører hverandre bak lyset. Mødre i sorg. Drepte bikkjer i kjelleren. Livstruende sjukdommer. Antatte gjerningsmenn. Enslige menn som tar med sosiale ofre hjem. Gammel oppmagasinert gift. Hjemmeulykker, arbeidsulykker, trafikkulykker. Gravferder. Lammelser. Fedre og døtre som ikke er på talefot. Ekteskap som er gått i baklås. Smugkikking. Smuglytting. Unge søsken som snakker forbi hverandre. Oldingsøsken som forsøker å unngå hverandre. Familiemedlemmer som, mangfoldige år etterpå, støter sammen på ny. Ensomhet.” ” (*Morgenbladet* 3.–9. oktober 2014 s. 46-47) I tradisjonen fra Askildsen er f.eks. Gro Dahles *Pelsjegerliv* (1991).

“Skriver man noveller i Norge i dag, vil man uvegerlig måtte se seg sammenlignet med Kjell Askildsen (født 1929) og Hans Herbjørnsrud (født 1938). Forfatterskapet deres er av en slik kvalitet og sammenhengskraft at Askildsen og Herbjørnsrud, som to jordhungrige koloniherrer, tilsynelatende har trukket en linjalrett grense gjennom den norske novellens kontinent og delt det broderlig seg i mellom, uten å etterlate så mye som en liten flekk av ubeskrevet mark til sine etterkommere. I den ene delen av landet hersker Askildsen med sine korte, registrerende beretninger der personene står alene igjen uten annet enn sin egen fornuft og selvbeherskelse til skydd mot den transcendentale hjemløsheten og de helvetes andre. I Herbjørnsruds landsdel er det derimot den språklige overdådigheten som rår og fyller fortellingene med magisk realisme, hallusinatorisk energi og en traumatisk fortid som alltid rører urolig på seg rett under torva.” (Olaf Haagensen i *Morgenbladet* 19.–25. juni 2015 s. 54)

Anders Bortne sin novellesamling *Natt'a der oppe, natt'a der nede* (2008) “bryter med det norske novelleidealet – som grovt sett ligger i å se det store menneskelige drama i den grå lille hverdag. Bortne går motsatt vei. Han finner det lille i det store rom. Som i fortellingen om de tjuesju astronautene på ei romferje som etter åtte års ferd må ta et valg. Snur de ikke, kommer de aldri hjem mer. Én stemme står igjen og bestemmer utfallet. Men det som opptar ham er verken de store mysterier der ute i universet, eller de hjemme. Det er kjærligheten til kollegaen, halsgropa hans

og søkket bak øret: Utforskningen av et mikrounivers mens de farer gjennom verdensrommet.” (Cathrine Krøger i *Dagbladet* 9. februar 2009 s. 41)

Den japanske forfatteren Haruki Murakamis *Blindepilen og den sovende kvinnen* (på norsk 2009) er en samling på 24 noveller som forfatteren skrev i perioden 1983-2005. “Et gjennomgangstema her er plutselig tap, uforutsette begivenheter som snur opp ned på alt. Det kan være tsunamier, bilulykker, sykdommer eller rett og slett bare kjærlighet eller trygghet som forsvinner. Menneskelivet er skjørt og u håndterlig, man kan bare nyte lysstreifene og håpe på det beste. [...] [Novellene] løfter frem skjønneten i det trivielle, viser ensomheten i en kjele med spaghetti og strør ut velsignelser fra jazzens gud.” (*Morgenbladet* 24.–29. april 2009 s. 39)

En megetsigende tittel på en novellesamling er Richard Yates’ *Eleven Kinds of Loneliness* (1962). Sverre Nyrønnings novellesamling *Naken* (1996) inneholder tekster om mennesker som ifølge forlaget “står forsvarsløse overfor kullkastende problemer livet plutselig kan tvinge på oss”. I forlaget Samlagets årskatalog 2009 stod det om Sigrid Merethe Hanssens novellesamling *Ingen heime* (2009): Hanssen “skriv om menneske som ikkje kjenner seg heime i sitt eige liv, og som kvar på sin måte tek steget ut av dei faste rammene – med dei konsekvensane dette får.” I samme katalog stod det om Rune F. Hjemås’ novellesamling *Indianarar* (2009) at samlingen “handlar om unge og gamle menneske, ofte par, som opplever at kvardagslege situasjonar brått kan snu og bli dramatiske.” Den franske forfatteren Anna Gavaldas novellesamling *Eg vil at nokon skal vente på meg* (på norsk 2001) skildrer “mennesker som var i ferd med å gjøre noe dristig, noe overskridende.” (*Dagbladet* 31. mai 2010 s. 43)

Laila Stien har en stor novelleproduksjon, ofte med tematisering av de vanlige, folkelige: “Det dreier seg om frisørens lengsel, helsearbeiderens forelskelse, bilmekanikerens depresjon. Om brakkeliv, campingturer til Sverige, uønskede graviditeter, James Bond på video og drømmen om å kunne snurre et konjakkglass slik de gjør det på tv. Hun gir oss innblikk i de utallige hverdagstragediene som utspiller seg bak norske husvegger, men også i det famlende støtteapparatet vi kan utgjøre for hverandre, og de ørsmå oppmuntringene som kan redde liv. [...] Ofte er det selve kulturen, med sine uskrevne regler om hva man kan si og gjøre, som nedsetter skiller mellom enkeltmenneskene. Resultatet blir at man aldri når helt inn til hverandre – man ser hverandre som *gjennom* glass. [...] Den ytre dramatikken har aldri vært fremtredende i hennes bøker, men etter hvert forsvinner den nesten helt. Til gjengjeld vokser detaljene i betydning. Et ølglass som veltes, et par forsvunne tøfler som kommer til rette, lyden av skritt i en trapp – det kan ramme leseren med stor kraft.” (Bjarte Breiteig i *Morgenbladet* 30. mars–12. april 2012 s. 56-58)

Merethe Lindstrøms novellesamling *Jeg kjenner dette huset* (1999) handler om “steder i livet [...] som blir som et komma, en nesten umerkelig pause eller vendepunkt som både binder sammen og skiller det som kommer før og etter.”

(*Morgenbladet* 5. november 1999 s. 16) “Novellen kan være der som et avtrykk av en tanke satt ned på papiret, mens romanen er byggesteiner.” (Lindstrøm sitert fra *Dagbladet* 24. oktober 2011 s. 45)

Lena Niemis novellesamling *Den du ringer kan ikke nås for øyeblikket* (2009) “består av 15 fortellinger med 15 skjebner knyttet sammen etter stafettpinneprinsippet: Unni vil ikke lenger være sammen med Liv. Liv flykter ut i den iskalde oslonatta og snubler over gamle Magnar som har lagt seg i en sovepose på Karl Johan for å dø. Magnar prøver å ringe sin sønn, men sønnen får ikke tatt telefonen fordi elskerinnen hindrer ham. Elskerinnens samboer er rasende fordi han tapte i biljard. Han gjør en skjebnesvanger feil på jobben, som kollegaen oppdager. Kollegaen dagdrømmer om en helterolle da han kolliderer med Frode som havner på Ullevål med brukne armer. I nabosengen ligger Elise som har hoppet ut av vinduet fordi kjæresten forsvant med Amanda, som er gravid med Jarle som jobber på hotellet som Liv oppsøker etter å ha truffet lille Thea, hvis far ikke hentet henne på toget og som nå blir kjørt hjem av politimannen Mathias, som har en fortvilet kone som i 16 måneder har grått over den blå streken som aldri viser seg på graviditetstesten. “Den du ringer kan ikke nås for øyeblikket” handler nettopp om at den du ringer ikke kan nås for øyeblikket. Telefonnettet er nede, derfor alle misforståelsene, alle de skjebnesvangre valgene mennesker tar fordi de av ulike grunner ikke kan nå hverandre. Det mest elegante bildet på kommunikasjonssvikt er historien om Frode hvis døve kone er sykkelig sjalu. Han prøver forgjeves å fortelle henne at han ikke har vært utro. Men hvordan si det på tegnspråk når hans to brukne armer ligger i gips? [...] Vi lesere ser livet i fugleperspektiv, alle menneskene som dulter borti hverandre og bare nesten når hverandre. Den viser hvor hårfin balansen er mellom liv og død, lykke og katastrofe. Avslutningen på de mange fortellingene er urovekkende åpne.” (*Dagbladet* 7. september 2009 s. 43)

Den danske forfatteren Naja Marie Aids novellesamling *Bavian* (2006) viser at hun er en “en brå og ofte ubarmhjertig omveltningmester, som med små grep snur hverdagen ad absurdum, mot det verst tenkelige. Hendelser som i seg selv ikke nødvendigvis bærer bud om noe skjebnesvangert, får gjerne konsekvenser idet noen over- eller underreagerer på en gitt situasjon – de mister beherskelsen, eller de beholder den der dét er upassende.” (*Morgenbladet* 28. juni–4. juli 2013 s. 39)

I forfatteren Angela Hagens novellesamling *Mørk bil bak* (2011) møter leseren i den første novellen “et basketak mellom to unge ektefolk. Hun skal bare vise ham hva hun har lært på selvforsvarskurs, men situasjonen, som er sett med hans øyne, utvikler seg. Sjalusi, mistenksomhet og savn truer med å gjøre situasjonen farlig. [...] Det er det underliggende og tilbakeholdte som gjør situasjonene illevarslende. Den stilige tittelen [*Mørk bil bak*] signaliserer nettopp dette mørke og faretruende som nærmer seg. Og det nærmer seg bakfra. Uvarslet og katastrofalt.” (*Dagbladet* 7. november 2011 s. 49) *Mørk bil bak* “er en anstendig debut, men den har også noe oppskriftsmessig ved seg og er litt for tro en bestemt åre i norsk novellekunst: såkalt vanlige mennesker (ung & gammel, sosial spredning) i et ganske vagt, men

lett gjenkjennelig Norge av i dag (med et hint av distrikt: samvirkelaget, jernbanen, kaien, kafeen), korte og hverdagslige replikker, forsiktige geberder og et mildt trykk fra verden utenfor (det kan være alt fra en kongelig dåp til utenlandske soldater på vinterøvelse) som gir gjenklang i en bare så vidt antydning eksistensiell tomhet i eller mellom karakterene. Vi får et glimt inn i livet til mennesker som står på randen av noe, og etterlates der, i det uavklarte rommet mellom det som har vært og det nye som er i ferd med å utfolde seg. Kanskje kaster det om på alt, kanskje får det ingen ytre konsekvenser.” (Olaf Haagenen i *Morgenbladet* 6.–12. januar 2012 s. 37)

Line Bergs novellesamling *Skrottene* (2012) “er befolket av en serie hjelpetrengende mennesker. [...] Berg utforsker en rekke uventede innganger til hvordan både privat og institusjonalisert omsorg bedrives og forstås – og tidvis også misforstås. I tillegg viser tekstene en tilbakevendende nysgjerrighet på tomrommene som oppstår oss mennesker imellom, øyeblikkene hvor det plutselig skurrer [...] Enten personene står i et misforhold til hverandre av ren tilfeldighet eller om det er divergerende livsløp som skaper den eksistensielle avstanden, henter tekstene i *Skrottene* kraft fra et arsenal av misforståelser og uenigheter, ulikheter og fremmedhet.” (*Morgenbladet* 30. november–6. desember 2012 s. 50) I *Skrottene* skriver Berg “om slike korte sekunder da alt forandres. Da du fikk respekt for noen, eller da du mistet den. Da du plutselig var gått for langt og det ikke var noen vei tilbake. Hun viser hvordan vi både er kultiverte og primitive i våre reaksjonsmønstre, og i grunnen fundamentalt usikre på hverandre, og det gjør hun i ørsmå formater. En revolusjon kan finne sted i et løftet øyenbryn. [...] Novellen er definitivt en egnet sjanger for en forfatter som har en så utstrakt teft for komprimering og lading.” (*Klassekampens* bokmagasin 15. desember 2012 s. 9)

Anmelderen Ane Nydal har skrevet om “tendensen norske noveller har til å skildre passivitet som noe eksistensielt i seg selv, som nærmest automatisk skal si noe viktig og sant om samtidsmennesket. Telefonene ringer og ringer, men ingen tar dem. *Han* vil aller mest gi *henne* en klem, men skrur i stedet opp varmen på panelovnen. Når den ene karakteren etter den andre vender seg bort fra enhver sosial situasjon som kunne dempe lengselen de bærer på, etter Den andre eller Det ekte, kan det intenderte alvoret lett gli over i klisjeen. Og når tematikk gjenkjennes som konvensjon eller tendens, blir de litterære kravene atskillig strengere: Å skildre kommunikasjonssvikt, ensomhet og tomhetsfølelse i skandinavisk litteratur i dag, krever kanskje mer enn på flere tiår. [...] En fallgrube i tekster om menneskers passive tilnærming til en meningsfattig omverden, er at hovedpersonen nærmest kan oppsummeres med å være tilbaketrucken eller livsudyktig, fordi dette trekket blir enerådende.” (*Morgenbladet* 27. januar–2. februar 2012 s. 44-45)

I en anmeldelse av Line Bergs *Slik skjer det ikke* (2010) skrev Ane Nydal: “En nedlatende kvinne oppdager at broren har en mer meningsfylt hverdag enn henne, stikk i strid med hva hun har trodd. Et ektepar tviholder på rutinene når sønnen dør, og makter ikke å snakke om den avvikende hendelsen. Tider, skjebner og ansvar

for eget og andres liv kommer sammen i en bondes blick på bjelken han hoppet fra som barn. Den har nå et merke etter sønnens hengning. I *Slik skjer det ikke* finner vi venner som avviser hverandre, ektepar og søsken som snakker uten å samtale og ensomme mennesker som desperat søker kontakt med andre. Hverdagens kommunikasjonssvikt og en tilsvarende lengsel etter kontakt er et yndlingstema for mange noveller. I Norge er det kanskje Merethe Lindstrøm som går lengst i å dyrke en dvelende tilbakeholdenhet mellom mennesker som ønsker å ta på hverandre, men i stedet spør om varmen på panelovnen skal skrus opp. Dette stadige unnvikende samværet i norske noveller går på tålmodigheten løs. [...] Bare denne lille aksepten av omsorg oppleves som et herlig brudd med tendensen til evinnelig reservasjon og tilbaketrekning i norsk novellekunst.” (*Morgenbladet* 26. november–2. desember 2010 s. 41)

“Hva skyldes denne tendensen? Er det Kjell Askildsens bitre oldinger som har satt benkene sine i veien for nye noveller som skal finne sin vei? Fører Jon Fosses suksess med hypersensitive karakterer, som sorgtungt fortaper seg i fortiden eller isolerer seg i en beskyttet tosomhet, til at unge noveller tror at eksistensielt alvor bare kan frembringes av en sirkling rundt alt det usagte og av lokale verdensbilder som rakner? Den som mest innstendig forsøker å få reell kontakt med omverdenen i *Slik skjer det ikke*, er den gamle damen i “De hører henne ikke mer”, som ødelegger både skap og hofter for å få noen minutters besøk av naboen. Det er slående ironisk at denne uvanlig offensive holdningen fører til at hun dør. [...] som i “Gammelskogen”, fragmentert og upålitelig fortalt av en kvinne som er desorientert etter en bilulykke.” (Ane Nydal i *Morgenbladet* 26. november–2. desember 2010 s. 41) “Morgenbladets anmelder Ane Nydal kritiserte nylig norske novelleforfattere for å overbefolke historiene med unnvikende, anti-kommunikative folk.” (*Morgenbladet* 14.–20. januar 2011 s. 34)

Bruken av små detaljer som skal bety enormt mye, har blitt kritisert. Forfatteren Frode Johansen Riopelle sa i et intervju i 2009: “Samme hvor høyt jeg setter forfattere som Jon Fosse og Kjell Askildsen, kan jeg ikke fri meg fra tanken om at den type undertekstlitteratur der en persons øyekast og armbevegelser erstatter refleksjonen [= reflekterende partier i teksten] fort kan bli litt lett kjøpt” (*Morgenbladet* 12.–18. juni 2009 s. 33).

“Jan Kjærstad skrev i *Dagbladet* i 1996 en bredside mot litteraturkritikkens “Askildsen-syndrom”: “Det lavmælte honoreres høyere enn det støyende, det sparsomme mer enn det fabulerende og idésprutende. Det underdrevne har større status enn det overdrevne.” Men Kjærstad gjorde oppmerksom på at han ikke var ute etter person, men syndrom: “Merk: Jeg er ikke ute etter Askildsen, men etter dette nærmest automatiske knefallet, over-sympatiseringen, for det minimalistiske, metaforfattige, knappe. Det kan virke som om idealromanen for norske kritikere egentlig er novellen.” ” (*Morgenbladet* 3.–9. oktober 2014 s. 46-47)

Den svenske forfatteren Linda Boström Knausgård har blant annet publisert *Grand Mal* (2011). “Det er en samling noveller og korttekster som alle preges av desperasjon og vilje. [...] Tittelnovellen handler om et par som har snakket med en prest om den forestående dåpen til sitt nyfødte barn, noe de har blandede følelser for. De sitter på en uteservering og ser plutselig en gutt få et slikt anfall. Det er et godt bilde på boken – at en ytre hendelse eller trussel, stor eller liten, brått kommer inn i livet til menneskene som befolker novellene, og forandrer alt fra ett sekund til et annet. [...] Det er vel fordi det alltid er en underliggende fare som ligger og dirrer. Livet kan forandres på et øyeblikk. Det er det spennende å skrive om. Det øyeblikket når telefonen ringer og du får vite at faren din er død – alt forandres, hvordan man oppfatter rommet, stemmene, all lyd. Øyeblikket blir enormt i utstrekning. Jeg kan stoppe opp ved slike øyeblikk og dra dem ut. Flere noveller i boken foregår i ett utstrakt øyeblikk. [...] De er fra en halv til tretten sider.” (Boström Knausgård i *Morgenbladet* 8.–14. juni 2012 s. 38)

Den tyske forfatteren Ferdinand von Schirachs *Skyld* (på norsk 2012) inneholder 11 noveller. Schirach “regnes som en av Tysklands mest profilerte forsvarsadvokater. “Skyld” er hans andre novellesamling. Den første het “Forbrytelser” (2011). Som titlene tilsier handler de begge om forholdet mellom forbrytelser, skyld og soning, mellom jus og rettferdighet. [...] Samtlige av disse novellene [i *Skyld*] har en overraskende vri mot slutten, som også gjør dem til god krim.” (*Dagbladet* 20. februar 2012 s. 38)

Den amerikanske forfatteren Don DeLillos novellesamling *Engelen Esmeralda: Ni noveller* (på norsk 2012) “tar oss med til Hellas, Karibia og USA, til mennesker som er på ferie, i fengsel, i verdensrommet, i hverdagen. Hver historie er en egen gåte med en egen logikk. [...] Komposisjonen er kanskje det beste av alt. Gjennom små bevegelser og vendinger og bestemte punkter som går igjen, danner man seg bilder av et helt liv. [...] Tolkingsrommene i disse historiene er store nok til å gå seg bort i. Midt i en hverdagsskildring, en scene mellom noen mennesker og en eller annen samtale, kommer en helt enorm tanke. Den kommer så plutselig på, og treffer garantert ett eller annet, men hva? Som en av karakterene i novellen “Puslingen” spør: “Hvis vi som er her, ikke vet hva en ting er, hva er det da?” Flere ganger må jeg gå tilbake for å prøve å forstå om det er noe jeg er gått glipp av, eller om det bare skal være sånn. Det minner litt om å leve.” (Thea Marie Dolva i *Fædrelandsvennen* 27. november 2012 s. 10)

Laurel Ann Nattress har redigert novelle-antologien *Jane Austen Made Me Do It: Original Stories Inspired by Literature’s Most Astute Observer of the Human Heart* (2011), med noveller inspirert av den britiske forfatteren Jane Austens romaner og hennes liv. “Den ferske novellesamlingen *American Innovation* [...] er skrevet av Rivka Galchen, og konseptet er å gjenfortelle klassiske noveller – men nå fortalt i første person og med kvinnelig hovedperson. Novellemesteren Jorge Luis Borges, russiske Nikolaj Gogol og Haruki Murakami er blant gubbene som får sine verk

bearbeidet. Galchens bok får strålende kritikker i *The New Republic*.”  
(*Morgenbladet* 16.–22. mai 2014 s. 45)

“The term ‘composite novel’, coined by Maggie Dunn and Ann Morris in 1995 [i boka *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*], refers to the short story cycle, that is to say to collections of short stories which share common settings and characters. Such texts therefore display some overall thematic and structural features, allowing readers to follow the development of one or more characters through the sequence of tales.” (Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 78)  
Eksempler er James Joyces *Dubliners* (1914) og Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio* (1919).

“Forrest L. Ingram in his study *Representative Short-Story Cycles of the Twentieth Century* (1971) [...] defines his subject as ‘a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts’. Thus characters, settings, leitmotifs, deepen their significance as they recur with variations in one story after another, and moreover a sense of community normally develops through the series. It may be localized in a particular place (Joyce’s Dublin, Anderson’s Winesburg), or centred on a family (as in Faulkner’s *Go Down Moses*), or dispersed through a looser-knit group sharing only an area of social malaise (Moorhouse’s *Futility and Other Animals* and its sequel *The Americans, Baby*). ‘However this community may be achieved’, says Ingram, ‘it usually can be said to constitute the central character of a cycle.’ While individual protagonists will perhaps appear in several sections of the cycle, and the sections be interrelated chronologically, neither of those connective principles is necessary. Joyce’s *Dubliners* deserves to be regarded as a cycle because of its integral patterning and its evocation of Dublin as a ‘centre of paralysis’, but its stories have no clear temporal relationship with each other nor any characters in common.”  
(Reid 1977 s. 47)

Den amerikanske forfatteren Sherwood Anderson skrev om sin egen bok *Winesburg, Ohio: A Group of Tales of Ohio Small-Town Life* (1919): “The stories belonged together. I felt that, taken together, they made something like a novel, a complete story . . . I have even sometimes thought that the novel form does not fit an American writer ... What is wanted is a new looseness; and in *Winesburg* I had made it my own form. There were individual tales but all about lives in some way connected ... Life is a loose, flowing thing. There are no plot stories in life.”  
William Giraldi forklarer om *Winesburg, Ohio*: “The book often cited as the first American novel-in-stories resembles neither a novel nor a story collection but is rather a sequence of character sketches that are supposed to reach narrative cohesion through the limp fact that the people share a town and are acquainted with one another. George Willard might be the main character but only because his name appears more often than any other. When Anderson writes, “The tales that Doctor Parcival told George Willard began nowhere and ended nowhere,” he could

very well be describing his own tales.” (begge sitatene fra <http://therumpus.net/2011/05/the-mysterious-case-of-novel-in-stories/>; lesedato 19.06.13)

“Sherwood Anderson’s *Winesburg, Ohio* stands as an obvious paradigm of the modern short-story cycle. Its form is clearly between an episodic novel and a mere collection of discrete items. The setting is fairly constant in place and time, and many characters appear in more than one story, with George Willard being present in all but a few. But the tight continuous structure of a novel is deliberately avoided; Anderson said he wanted ‘a new looseness’ of form to suit the particular quality of his material. His people are lonely, restless, cranky. Social cohesion is absent in their mid-western town. Even momentary communication seldom occurs between any two of them. *Winesburg* is undergoing a human erosion caused by the winds of change blowing from the cities, by the destabilizing of moral codes, and by the intrinsic thinness of small-town life. The ‘new looseness’ of *Winesburg, Ohio* can convey with precision and pathos the duality that results: a superficial appearance (and indeed the ideal possibility) of communal wholeness, and an underlying actual separateness. Reinforcing this structural pattern are certain leitmotifs, such as the title image in ‘Hands’. Opening the book (except for its prologue), this story concerns the inability of one acutely sensitive and isolated man, Wing Biddlebaum, to express his feelings in words to young George Willard; it includes a painful episode from his past, explaining his emotional agitation; and it ends with a scene in which the central image of his hands becomes imbued with symbolic significance. Always moving nervously and ineffectually, the hands are a perfect focus for Anderson’s main theme: they suggest fluttery impulses towards human contact, thwarted both by the individual’s timidity and by others’ failure to understand and respond. Throughout the ensuing stories, manual gestures continue to be emphasized, whether expressing frustration or despair or aggression.” (Reid 1977 s. 47-48)

“Sometimes the unifying bonds in a short-story cycle are barely strong enough to distinguish it from an assortment of independent stories. Faulkner’s *Go Down Moses* is problematic in this way. It is plainly no novel, and in fact ‘the individuality of most of the stories almost demolishes the cohesion of the larger unit’, in Ingram’s view, yet Faulkner’s intention to design the book as a unit is clear. Gradually, as one section follows another with movement back and forth between the present century and the nineteenth, a complex family history emerges obliquely. To grasp the genealogy is to grasp the essential meaning of the whole. But while each story gains greatly from being juxtaposed with the rest, it is also true that one of them, ‘The Bear’, dominates the volume and is very often read as a separate novella, and that another, ‘Pantaloon in Black’, does not fit into the family chronicle at all. *Go Down Moses*, *Winesburg*, and numerous other modern short-story cycles such as Eudora Welty’s *The Golden Apples* and John Steinbeck’s *The Pastures of Heaven* locate their unity of place in some rural region. In this they follow the most notable nineteenth-century prototypes, Turgenev’s *A Sportsman’s Sketches* and Daudet’s *Lettres de Mon Moulin*.” (Reid 1977 s. 48-49)



“But a minority of cycles has a metropolitan context – Frank Moorhouse’s work, for example. His prefatory note to his first book states: “These are interlinked stories and, although the narrative is discontinuous and there is no single plot, the environment and characters are continuous. In some ways, the people in the stories are a tribe; a modern, urban tribe which does not fully recognize itself as a tribe. Some of the people are central members of the tribe while others are hermits who live on the fringe. The shared environment is both internal (anxieties, pleasures and confusions) and external (the houses, streets, hotels and experiences). The central dilemma is that of giving birth, of creating new life.” Given Moorhouse’s view of this social area, it would be inappropriate to integrate the episodes into a novel, making their ends meet seamlessly. Discontinuity-in-relationship (between desire and act, lust and tenderness, conception and parturition, libertarian and conformist, younger and older, foreigner and native-born, male and female, Sydney and the bush ...) is as much a structural and stylistic principle of his writings as it is their theme, and the cycle is accordingly his natural form. A large Australian city in the 1960s may seem a far cry from a mid-western town in the early years of this century, but Moorhouse’s fiction and the *Winesburg* stories express fundamentally a similar sense of groping search by isolated characters (lives flowing past each other’, in Anderson’s phrase) for an elusive feeling of community.” (Reid 1977 s. 49)

Den amerikanske forfatteren Ernest Hemingways *The Nick Adams Stories* “was not assembled until 1972, eleven years after Hemingway’s death. Unlike [Sherwood] Anderson, Hemingway never intended for his tales to fuse, and certainly never claimed that they constituted “something like a novel.” Philip Young, in his preface to *The Nick Adams Stories*, reminds us that Nick’s experiences originally appeared in Hemingway’s collections “in jumbled sequence,” and then writes: “As a result the coherence of his adventures has been obscured, and their impact fragmented.” Young forgets that many Hemingway fans waited for a new Nick Adams story the way Sherlock Holmes fans waited for the next issue of *The Strand*. [...] Some of Nick’s stories are indeed more complete and self-contained than others – “The Battler,” “The Killers” – and some of them can certainly help illuminate the circumstances of others, but the expectation of an all-inclusive whole is *our* expectation. Hemingway cared nothing for it. He had begun his Nick Adams novel, called *Along With Youth*, but discarded it after realizing that Nick’s life was suited to short fiction only. The story-as-chapter would have struck him as a hopeless, inane enterprise. Even when taken together, the Nick Adams stories fail to harmonize fully or proffer a seamless evolution of Nick’s psyche – often months or years elapse between adventures – and this for the simple reason that Hemingway never meant for them to harmonize. Those searching for the narrative continuity that would make *The Nick Adams Stories* a precursor to the novel-in-stories will have to search elsewhere.” (William Girdali i <http://therumpus.net/2011/05/the-mysterious-case-of-novel-in-stories/>; lesedato 19.06.13)

Frode Gryttens *Bikubesong* (1999) ble av forlaget Samlaget omtalt som en novellistisk roman. Det finnes mange overganger fra en novellesyklus til mer eller mindre frittstående noveller. “Å plassere *Bikubesong* i en sjanger er ikke uproblematisk. [...] Hvert av kapitlene i *Bikubesong* kan godt leses som en novelle. For hvert kapittel introduseres en ny hovedperson, en ny historie med en avgrenset handling utspiller seg og hver historie har et overraskende sluttpoeng. Leseren kan velge seg ut et tilfeldig kapittel, lese det, og det vil gi mening. Imidlertid mener jeg en slik lesning av *Bikubesong* vil føre til at man mister noe vesentlig. Sjangre er med på å styre vår forventning til det vi leser, og når vi leser romaner, leter vi på en annen måte etter en sammenheng og et felles tema. Når forfatter og forlag kaller boka en roman, må det oppfattes som et signal om hvordan den skal leses. Tar vi dette signalet på alvor, vil vi oppdage at hele boka henger sammen. Den fungerer som et slags puslespill, der de ulike kapitlene står i forbindelse med hverandre. Historiene tar utgangspunkt i en og samme boligblokk, vi møter igjen de samme personene flere steder i boka, historiene har tematiske fellestrekk og noen viktige språklige bilder går igjen.” (Trude Hauge i <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26483/21803.pdf>; lesedato 05.12.17)

“[T]he literary short story has *never* experienced triumph in the American marketplace. Story collections by our best writers have garnered outstanding critical approval: winners of the National Book Award include Philip Roth’s *Goodbye, Columbus*, Bernard Malamud’s *The Magic Barrel*, and the collected stories of Faulkner, Katherine Ann Porter, and Flannery O’Connor, among others. A few scant story collections have stumbled upon commercial success: in 1953 Salinger’s *Nine Stories* stayed on the *New York Times* bestseller list for three months. But the demoralized majority of story collections published since Nathaniel Hawthorne’s *Twice-Told Tales* in 1837 and Edgar Allan Poe’s *Tales of the Grotesque and Arabesque* in 1839 have entered the world with a whimper and disappeared with a sigh.” (William Girdaldi i <http://therumpus.net/2011/05/the-mysterious-case-of-novel-in-stories/>; lesedato 19.06.13)

“Poe, the most important and popular magazine writer of his day, found it nearly impossible to publish his collection of tales, and when the book finally appeared after much pushing and pulling, it was a financial debacle from which Poe received barely a nickel. In his commanding biography of Poe, aptly subtitled *Mournful and Never-ending Remembrance*, Kenneth Silverman writes: “*Tales of the Grotesque and Arabesque* was in 1839 the most powerfully imagined and technically adroit collection of short fiction ever published by an American writer.” Even so, the publishing firm never recouped its printing costs. The American reading public felt nothing but indifference about powerful short stories, even when written by one of their most beloved magazine authors. Exactly one hundred years later, little had changed: when Faulkner’s collection *Knight’s Gambit* was released in 1949, his publisher skirted short fiction’s stain by referring to the collection as “a new book by America’s foremost novelist . . . his new book in six sections.” The publisher no doubt thought this a permissible description for a dust

jacket because each of the six mystery stories centers on the same character, Gavin Stevens, the county attorney in Yoknapatawpha. As with the twelve stories in Doyle's *The Case-Book of Sherlock Holmes*, the six stories in *Knight's Gambit* do not come close to constituting a novel. The publisher's refusal to tag the book a collection was a strategy to bamboozle buyers into thinking that the new Faulkner might be a novel." (William Girdaldi i <http://therumpus.net/2011/05/the-mysterious-case-of-novel-in-stories/>; lesedato 19.06.13)

"The mass circulation magazines – those in vogue from the middle of the nineteenth century to the middle of the twentieth – contributed to the story's reputation as a waste of time, a refugee in the world of literature. After Hawthorne and Poe had established short fiction as a genre of respectability, the popular "family" magazines, perennially concerned about sales, began peddling mediocre stories to a mushrooming, mediocre middle class. These magazines – *Saturday Evening Post*, *Collier's*, *Redbook*, *McCall's*, and *Good Housekeeping* among them – were careful not to be too intellectually challenging or formally sophisticated; consequently, the stories in their pages – even those by the master who penned *Gatsby* [dvs. Francis Scott Fitzgerald] – were considered filler, little more than entertaining distractions from the "real world" headlines of the moment. Today, most of the important magazines that helped introduce the nation to necessary story writers – Raymond Carver, Ann Beattie, Barry Hannah – have done away with the short story almost entirely: *GQ*, *Esquire*, *The Atlantic Monthly*. And the story's dismal situation is not improving, even for our best writers." (William Girdaldi i <http://therumpus.net/2011/05/the-mysterious-case-of-novel-in-stories/>; lesedato 19.06.13)

"When will American readers jar themselves awake and realize that despite the short story's origins in Gogol, American writers dominate the genre, and that this domination should be a wellspring of honor, of national pride. Our novelists thus far have not been able to touch the Russians and the French, our poets and dramatists cannot touch the English, but no other country in the world has produced story writers whose genius rivals that of Ernest Hemingway and Katherine Ann Porter, Raymond Carver and John Cheever, Flannery O'Connor and John O'Hara. We have made the modern form an American original, a form perfectly suited to modernity's fundamentally Freudian method of accessing phenomena: in segments. When Freud divided the psyche into three parts, he allowed for a similar way of scrutinizing the everyday but fraught world we move through. V. S. Pritchett wrote in a preface to one of his own story collections that our "nervous and reckless age" – our Freudian age – has forced us to observe our lives and the lives of others "in fragments rather than as a solid mass," and the best short fiction captures those nervous, reckless fragments with an accuracy a novel cannot muster." (William Girdaldi i <http://therumpus.net/2011/05/the-mysterious-case-of-novel-in-stories/>; lesedato 19.06.13)

Den amerikanske journalisten Martha Gellhorn er først og fremst kjent som krigsreporter. “Fra depresjonsdekningen i 1934 til USAs invasjon av Panama i 1989, var hun til stede og rapporterte fra så godt som alle store konflikter i verden. Gellhorn var også gift med Ernest Hemingway i krigsårene, de ble et par da de begge dekket den spanske borgerkrigen i Barcelona. Av Hopkins ble Gellhorn sendt til Nord- og Sør-Carolina og New England, områder kjent for sin tekstilproduksjon, iført nyeste parismote hun hadde fra et tre år langt opphold i Europa. I hatt med fjær, kjoler festet med brosjer og et tykt lag av mascara vandret hun rundt i slumområder og intervjuet arbeidsgivere, fagforeningsledere, arbeidere, arbeidsledige, ansatte i Relief-programmet og lokale politikere [...] I 1936 ga hun ut boka “The Trouble I’ve Seen”, som inneholder fire lange noveller basert på hennes erfaringer i felten. De handler om livet til en fattig, eldre kvinne og hennes familie som forsøker seg som gårdbrukere under Roosevelts Rural Rehabilitation-program, to streikende fagforeningsmenn, unge i etableringsfasen og en liten jente som hjerteskjærende nok begynner å prostituere seg i en alder av ti år, noe Gellhorn selv hadde sett. Boka ble omtalt som årets litterære sensasjon, og satte henne på forsida av *The Saturday Review of Literature*. [...] Menneskene som mottar relief, altså ledighetstrygd, bor gjerne i slumområder i trange hus som blir iskalde om vinteren. Folk mangler klær, oppvarming, mat og arbeid. Sykdommer som syfilis og tuberkulose spres, barna er underernærte, skolene dårlige og utdanningsnivået lavt. Menneskene er apatiske og slitne, mener Gellhorn, som ikke ser noen tegn til sosiale opprør, folk har fortsatt stor tro på presidenten. Noen steder fungerer hjelpeapparatet godt, på tross av å være overbelastet, andre steder blir det blandet inn i korrupsjon og lokale maktkamper. De arbeidsledige har det vanskelig, og særlig i “The Trouble I’ve Seen” går det fram hvor langt det sitter inne å ta imot hjelp, særlig for mennenes del. [...] Omtalt som en farlig kommunist ble hun kalt tilbake til Washington våren 1935. Gellhorn hadde likevel ikke falt helt i unåde, for Eleanor Roosevelt inviterte henne til å bo i Det hvite hus, hvor hun begynte å skrive “The Trouble I’ve Seen.” (*Klassekampens* bokmagasin 10. januar 2015 s. 5-6)

Den amerikanske forfatteren Raymond Carver hadde en “selvdestruktiv [...] oppførsel, før opptørking og AA-møter. Carver skrev i et essay at hans berømte, nedstrippede prosa hadde med glemsel å gjøre: Selv om han ikke skrev selvbiografisk, var episoder i novellene hans basert på opplevde bruddstykker. Men han husket aldri: Hvordan så rommet ut? Hvordan luktet blomstene? Alkoholen gjorde at hele kapitler i livet forsvant.” (*Dagbladet* 23. februar 2014 s. 42)

““Jeg skal si det som det er: Det er min fysiske og psykiske helse som står på spill her”, skrev Raymond Carver. Setningen er ikke hentet fra en av hans berømte noveller, men fra et uvanlig brev han forfattet til redaktøren sin, Gordon Lish, en julimorgen i 1980. Carver ba ham rett og slett “stoppe produksjonen” av sin kommende novellesamling. Årsaken var de voldsomme endringene Lish hadde foretatt i manuset hans: Betydelige omskrivninger; en endeløs rekke strykninger; noveller som var forkortet med inntil 70 prosent. [...] den velrenommerte

redaktøren som trakk den sjenerte Carver ut av alkoholismen og pengene, men samtidig gjorde så omfattende endringer i tekstene hans at forfatteren fryktet å bli “avslørt.” (Dagbladet 23. juni 2008 s. 38)

“Innflytelsen magasinet The New Yorker har hatt på den amerikanske novelle-sjangeren er nesten ubegripelig for oss nordmenn. I en artikkel om bladets skjønnlitterære bidrag på 1950-tallet beskriver Jonathan Franzen [i “The Birth of The New Yorker Story”, 2015] hvordan disse spaltene fungerte som en slags støpeskje for en helt særegen og etter hvert svært utbredt måte å skrive fortellinger på: “What made a story *New Yorker* was its carefully wrought, many-comma’d prose; its long passages of physical description [...]; and, above all, its signature style of ending. Outside the offices of The New Yorker, its fiction editors were rumored to routinely delete the final paragraph of any story accepted for publication.” ” (Morgenbladet 6.–12. november 2015 s. 48)

Den egyptiske forfatteren Naguib Mahfouz, som “publiserte mer enn 50 romaner og over 300 noveller i løpet av sin 70 år lange karriere, regnes som en av etterkrigslitteraturens nestorer og ble som første arabiske forfatter tildelt nobelprisen i litteratur i 1988.” (Morgenbladet 11.–17. februar 2011 s. 38)

“Italienske RAI3 har forlagskontrakt som premie i et nytt show hvor skribenter blir utfordret til å forfatte på stedet. Tekstene kommer på storskjerm. Også i Peru er forlagskontrakt premien og konseptet tøft. Maskerte deltagere får tre ord å skrive en novelle ut fra. Taperen må ta av seg masken.” (Morgenbladet 22.–28. november 2013 s. 51)

“Den amerikansk-nigerianske forfatteren Chimamanda Ngozi Adichie har på oppdrag fra The New York Times Book Review skrevet en novelle om den amerikanske valgkampen, “The Arrangements”. Novellen er fortalt fra synspunktet til Donald Trumps kone, Melania, som forbereder til selskap mens hun venter på at ektemannen skal komme hjem. Virginia Woolf-leserne der ute vil kjenne igjen åpningen: “Melania decided she would order the flowers herself.” Novellen ligger åpent tilgjengelig på nettsidene til The New York Times.” (Morgenbladet 1.–7. juli 2016 s. 44)

“På det enorme nettforumet Reddit publiserer brukere korte ideer til noveller hver uke under markøren [WP], *Writing Prompts*. Og tusenvis av brukere svarer med noveller basert på ideene. Et eksempel: [WP] Faren din går ut for å kjøpe melk, 50 år senere kommer han tilbake med kartongen i hånden, uten å ha blitt en dag eldre.” (Askild M. Aasarød i Morgenbladet 22.–28. desember 2017 s. 39)

“Det danske forlaget SMSpress utgir noveller spesialskrevet som en serie sms’er. Det kan by på problemer: For en novelle om en stalker, ble de anmeldt til politiet av fem lesere som trodde de fikk virkelige trusselmeldinger” (Dagbladet 7. februar 2015 s. 50).

“ “ADVARSEL: Meget livaktig”, står det skrevet i et rødt banner over omslagsbilledet til danske Steen Langstrups grøssernovelle om en morderisk stalker. Skjønt, det er vel riktigere å si illustrasjon enn omslag. Denne novellen finnes ikke i noen papirbok. Den er spesialskrevet for SMS, og sendes ut over seks dager, med oppstart hver mandag. Advarselen er høyst nødvendig – fem ganger har forlaget blitt politianmeldt av vettskremte lesere som trodde de fikk virkelige trusselmeldinger. De hadde riktignok bestilt og betalt for sms-novellen, men det var kanskje ikke så lett å huske flere dager etterpå, da det pep i telefonen og teksten “*I morgen skal du dø*” lyste mot dem. Novellene fra det danske forlaget SMSpress er eksempler på nye fortellinger som utfordrer synet på hva litteratur er. [...] - Vi kan styre tidspunktet meldingene kommer på, og spille på avsendernavnet, som for eksempel kan være mora til mottakeren. Eller vi kan lage automatiske telefonoppringninger med creepy beskjeder, fortalte redaktør Kim Baasch i SMSpress [...] - Formatet dikterer ikke historien. Formatet er historien, sa forfatter Kenneth Bøgh Andersen, da han ble intervjuet på scenen i Stavanger om sin sms-novelle “Helvete”: En serie sms-er fra en person som befinner seg i – ja, nettopp – Helvete, og har funnet en mobiltelefon. Først i siste sms får mottakeren vite hvem avsenderen er. Andersens novelle består av 12 meldinger, sendt ut over to dager.” (*Dagbladet* 24. februar 2015 s. 40)

“Den litterære verden har de siste to ukene latt seg forbløffe av “Cat Person”. Novellen, skrevet av Kristen Roupenian og publisert i *The New Yorker*, er blitt en nettsensasjon. Millioner har likt, delt, og kanskje også lest den. Sian Cain i *The Guardian* mener den må være tidenes mest omtalte novelle, kanskje bare i konkurranse med Annie Proulx’ “Brokeback Mountain” og Shirley Jacksons “The Lottery”. [...] Det er en grunn til at “Cat Person” har slått an digitalt. Fortellingen handler om en ung kvinne som vikler seg inn i et kort forhold til en mann, med påfølgende svært lite tilfredsstillende sex. Mer grunnleggende handler den om hvordan vi prøver å lage oss bilder av mennesker rundt oss ved hjelp av ordene, referansene og uttrykksikonene de deler med oss digitalt. Som når Roupenian skildrer hvordan paret kurtiserer hverandre: “De bygget et avansert reisverk av vitser via tekstmeldinger, små riff som utfoldet seg og endret seg så hurtig at hun noen ganger hadde problemer med å henge med [...] Når de klarte å få inn to eller tre gode vitser etter hverandre, oppsto en slags opprømt stemning, som om de danset sammen.” ” (Askild M. Aasarød i *Morgenbladet* 22.–28. desember 2017 s. 39)

Philip Hensher redigerte i 2018 *The Penguin Book of the Contemporary British Short Story*. “Hensher ser ingen lysende fremtid for novellen. Ifølge ham er det kun novellekonkurransen som holder liv i sjangeren i dagens Storbritannia, med det resultatet at flere skriver for å tilfredsstille en jury enn for å bli lest.” (*Morgenbladet* 14.–20. desember 2018 s. 43)

## Historikk

Den amerikanske litteraturforskeren Gerald Gillespie skrev i 1967 om betegnelsen roman: “ ‘Novel’, from the sixteenth to the eighteenth centuries, had a meaning which, like the French *nouvelle*, stemmed from Italian *novella* and Spanish *novela*; it was applied, usually in the plural, to tales or short stories of the type contained in such works as Boccaccio’s *Decameron*, the *Heptaméron* of Marguerite de Navarre, Cervantes’ *Novelas Ejemplares* or Pettie’s *Petite Pallace*. It referred to a fictitious prose narrative with characters or actions representing everyday life (sometimes in the past but more often in the present – hence ‘new’, a matter of novelty, a *novella*); and as such it stood in contrast to the traditional ‘romance’, which was less realistic and longer. As late as 1774 ‘novel’ was still being regarded as a narrative of small compass: Chesterfield in his *Letters* described it as ‘a kind of abbreviation of a Romance’. Only in the nineteenth century, when the old romance had declined further as a genre, did the concept of the novel expand to fill the space available. By then the word ‘novel’ had lost its original associations. But on the Continent its cognates, especially the German *Novelle*, continued to be linked in many writers’ minds with the Renaissance *novella* despite an increasing disparity in size between much of their work and that small-scale prototype. In Boccaccio’s hands the *novella* was very succinct, seldom extending to more than about ten pages. This was one of the ways in which it opposed the medieval romance, a diffuse form. But it did normally delineate a completed span of action (such as the full course of a love intrigue), and hence nineteenth-century writers could claim to be working within a tradition that stemmed from the *Decameron* even when their own narratives stretched to 150 pages.” (Gillespie og Ian Reid i Reid 1977 s. 11)

Det er uklart hvilken tekst som er den første novellen i litteraturhistorien. Hos den romerske forfatteren Petronius Arbiter finnes det en kort fortelling – som utgjør del 61-64 i verket *Satyricon*, skrevet på 60-tallet e.Kr. – om møtet mellom personen Niceros og en varulv (“Belief in werewolves was common in antiquity. This is one of the best examples.”). Komposisjonen i fortellingen minner om en moderne novelle: “The narrative has many elements of the modern short story, and some critics regard it as one of the earliest specimens of this literary form.” (begge de engelske sitatene er fra Sage og Gilleland 1982 s. 178)

Sophie Trenkner skrev i *The Greek Novella in the Classical Period* (1958) om små fortellinger inkludert i lange greske fortellinger: “It is an imaginary story of limited length, intending to entertain, and describing an event in which the interest arises from the change in the fortunes of the leading characters or from behaviour characteristic of them; an event concerned with real-life people in a real-life setting.” (sitert fra Reid 1977 s. 16) “When a narrative with those features had also an earthy, pungent quality it was known as ‘Milesian’, after one of the authors of them, Aristides of Miletus (c. 100 B.C.); collections of Milesian tales were made in Greece during the first two centuries B.C. and soon became popular in Latin translations also. Although these are not extant *in toto*, individual tales of the Milesian sort do survive in other works.” (Reid 1977 s. 16)

Et eksempel på en novellelignende tekst fra antikken “is the neatly turned story of the Widow of Ephesus, related by Petronius, which goes as follows. A married woman of Ephesus, famous for her virtue, was so distraught when her husband died that she began a watch in his sepulchre, weeping inconsolably over the body. Several days and nights passed thus, during which this shining instance of fidelity became the talk of the town. Even the devoted maid who remained with the widow was unable to get her to eat, or to terminate this tearful vigil. Then it happened that some thieves were crucified nearby, a soldier being left on guard beside their crosses to prevent anyone from removing the bodies for burial. Hearing sounds of lamentation and seeing a light among the tombs, the soldier investigated. When he found there a woman of great beauty, sunk in grief, he fetched his supper and tried by various arguments to urge her to break her fast and desist from her profitless mourning. She paid no attention, but her maid could not resist the proffered food and wine. Eventually, since the maid had yielded first, the widow allowed herself to be persuaded too. Further capitulation followed when the widow grew aware of the soldier’s handsome appearance and fine manners. Undisturbed by the corpse, they took their pleasure together in the tomb. Meanwhile, relatives of one of the crucified took his body away; and when the soldier discovered this he rushed back to the tomb and was about to kill himself – whereupon the virtuous widow stayed his hand: declaring she would rather see a dead man hung up than a living one struck down, she ordered that her late husband be affixed to the vacant cross. This was soon done, and all the living were happy ever after. Not only has this story frequently been retold (by, among others, John of Salisbury in the twelfth century, La Fontaine in the seventeenth, Voltaire in the eighteenth and Christopher Fry in the twentieth), but it has a certain flavour, a piquancy of tone and plot, that we find in such latter-day writers as Maupassant. It smacks of the modern short story.” (Reid 1977 s. 16-17)

Marie de France levde i England i siste halvdel av 1100-tallet. Hun skrev tolv novelle-lignende tekster på vers, med den felles tittelen *Fortellingene* (*Les Lais* på fransk). Pionerer i framveksten av novellesjangeren i renessansen er Giovanni Boccaccio, Marguerite av Navarra og Matteo Bandello. Bandellos bok kom ut uten tittel og inneholdt 214 fortellinger/noveller. Historiens sentrum er skjebnen, som skaper mangfoldige komiske og tragiske situasjoner i menneskelivet, med lykke og nederlag (Wittschier 1985 s. 91-92).

“The Italian novelle resemble the fabliaux of France and of some of the other nations of northern Europe; they were probably originally influenced by French originals. Like the fablieux, the novelle find their subjects in the real world of living townsmen; the tone is very earthly, and the interest is usually centered on the development of a single action. The earliest surviving collection of Italian novelle is the *Novellino*, of whose original hundred tales only sixty-six survive; it dates from the end of the thirteenth century. Its range is much greater than that of the French fablieux and the collection includes chivalric, mythological, and moral tales as well as bourgeois stories of priests and women. Boccaccio (d. 1375), the first



great writer of the novelle, did not write until the middle of the fourteenth century.” (Artz 1980 s. 362-363) På 1400-tallet ble det utgitt en samling på 50 noveller med tittelen *Novellino*. Forfatteren var Tommaso Guardati, men han var bedre kjent under navnet Masuccio Salernitano (Wittschier 1985 s. 70).

Den italienske renessansefyrsten Lorenzo de' Medici skrev et par tekster som ligner noveller, bl.a. “Falkejakten” (“La Caccia col falcone”). Den politiske renessansefilosofen Machiavelli fra Firenze skrev novellen “Belfagor”.

Den spanske middelalderdikteren Juan Manuels *Bok med eksempler fra grev Lucanor og fra Patronio* (1335) er det første verket – før både Boccaccios *Dekameronen* og Chausers *Canterbury Tales* – i ikke-latinsk litteratur der mange korte fortellinger inngår i historien. Første del av boka inneholder blant annet noveller, fabler, lignelser og anekdoter, mens ordtak (og andre sjangrer) inngår i de etterfølgende delene av verket. Det dreier seg om 51 “historier” som tjeneren og rådgiveren Patronio forteller til den unge greven Lucanor. Både Shakespeare og Cervantes ble inspirert av å lese historier fra Manuels bok (Wittschier 1993 s. 38-39).

Franskmannen Antoine de la Sale ga på 1400-tallet ut *Hundre nye noveller* (fransk tittel *Cent nouvelles nouvelles*). Det er en samling fortellinger/noveller som tilskrives ulike fortellere og forfattere ved det franske hoffet. (Denne novellesamlingen ble i 1899 oversatt til engelsk med tittelen *One Hundred Merrie And Delightful Stories*.) Italieneren Giovanni Francesco Straparola ga ut en samling fortellinger under tittelen *De fornøyelige nettene* (1550-1553). Samlingen inneholder 73 fortellinger, deriblant 21 eventyr. Andre tekster i denne boka kan kalles noveller (Woeller og Woeller 1994 s. 135).

I sin bok med tittelen *Eksemplariske noveller* (1613; på norsk 1995) bruker den spanske forfatteren Miguel de Cervantes ordet “novela” om en kort fortelling. I *Eksemplariske noveller* lar Cervantes de to siste novellene henge sammen. Tekstene har titlene “Det falske giftemål” og “Samtalen mellom hundene”. I den første av dem forteller en soldat til en kamerat hvordan han mistet alt han eide gjennom en ekteskapssvindler, og deretter ble syk. Mens han langsomt frisknet til overhørte han en samtale mellom to hunder. Den ene hundens fortelling om sine opplevelser og den påfølgende samtalen mellom hundene utgjør den andre novellen (og den siste i novellesamlingen). Hundenes kyniske dialog har blitt oppfattet som parallell til de greske filosofene som ble kalt kynikere (det greske ordet “kyôn” betyr “hund”) (Strosetzki 1996 s. 115).

Den tyske presten og dikteren Johann Balthasar Schupp publiserte i 1660 den satiriske novellen “Corinna”, som var en angrep på ekteskapelig utroskap, skildret gjennom livet til tjenestejenta Corinna som av sin egen mor ledes til synd (Szyrocki 1968 s. 177).

Johann Karl August Musäus' *Buketffjær* (1787) var en tidlig tysk novellesamling. Den norske forfatteren Maurits Hansen ga ut en novelle med tittelen "Novelle" (1827) på et tidspunkt da sjangeren var lite brukt i Norge.

Under romantikken ble det skrevet såkalte eventyrnoveller som blander novellekjennetegn med eventyrets magiske virkelighetsoppfatning (Arnold og Sinemus 1983 s. 479).

Den franske forfatteren George Sand prøver i sin lange novelle "Smugleren" (1837) å gjenspeile den komplekse musikalske strukturen i den ungarske komponisten Franz Liszts "Fantastisk rondo over et spansk tema (Smugleren)" (Zima 1995 s. 77).

"The notion of writing a series of short stories round the character of Holmes came to Doyle when he read the monthly magazines that were then beginning to cater for the train-travelling public. 'Considering these various journals with their disconnected stories, it had struck me that a single character running through a series, if it only engaged the attention of the reader, would bind that reader to that particular magazine. On the other hand, it had long seemed to me that the ordinary serial might be an impediment rather than a help to a magazine, since, sooner or later, one missed one number and afterwards it had lost all interest. Clearly the ideal compromise was a character which carried through, and yet instalments which were each complete in themselves so that the purchaser was always sure that he could relish the whole contents of the magazine. I believe that I was the first to realise this and *The Strand Magazine* the first to put it into practice.' " (Pearson 1946 s. 103)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>