

Andrea Krogstad

## «Hardanger kjem til å bli det nye Piemonte, folkens!»

Sjanger og satire i Marit Eikemos *Hardanger* (2019)

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

Mai 2022



Andrea Krogstad

## **«Hardanger kjem til å bli det nye Piemonte, folkens!»**

Sjanger og satire i Marit Eikemos *Hardanger* (2019)

Masteroppgave i Lektorutdanning i språkfag for trinn 8-13

Veileder: John Brumo

Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for språk og litteratur



**NTNU**

Kunnskap for en bedre verden



# Sammendrag

Med presise, humoristiske og alvorlige skildringer regnes Marit Eikemo som en av samtidens skarpeste forfattere. Denne masteroppgaven er en utforskning av hennes nyeste novellesamling, *Hardanger* (2019), i lys av teori om sjanger og satire. Med dette ønsker jeg først og fremst å undersøke hvilke perspektiv fra novelleteorien som er mest hensiktsmessig å anlegge på verket. Målet er å forstå novellesamlingen bedre ved å vise hvordan en slik *nyere* novellesamling klinger med en *eldre* novelletradisjon.

Fra Boccaccio til Goethe til Eikemo er det ingen tvil om at novellesjangeren har lange tradisjoner. I oppgaven trekker jeg et skille mellom den *klassiske* og den *moderne* novelletradisjonen. Dette er hensiktsmessig for å tydeliggjøre novellas sjangerutvikling. Metoden i denne masteroppgaven er en nærlesning, og i analysen er novellene inndelt etter hvilken tilknytning til *Hardanger* hovedkarakterene representerer. For å strukturere dette har jeg definert følgende karakter typer: *hardingene*, *turistene*, *nostalgikerne* og *utskuddene*.

Gjennom analysen kommer det frem at flere av novellene står i stil med den klassiske novelleteorien, spesielt når det kommer til rammefortellingen som struktur, begivenhetsorienteringen og satiren i det tematiske. Analysen viser dermed hvordan satiren i verket ikke er et feilgrep, slik noen av anmelderne mener, men snarere et klassisk trekk som fungerer godt i samspill med de øvrige trekkene. Selv om noen av novellene står mer i stil med den moderne tradisjonen med et større fokus på en stemning, fungerer det hensiktsmessig for den totale rammefortellingen. Med dette forsterkes kompleksiteten i verket og den realistiske modusen i samlingen som helhet.

## Summary

With precise, humorous and serious depictions, Marit Eikemo is considered one of the sharpest writers of our time. This Master's thesis is an exploration of her latest collection of novellas, *Hardanger* (2019), conducted in a genre and satire theoretic light. First, I want to examine which perspectives from the novella theory are most appropriate to apply to the collection. The goal is to better understand the work by showing how such a *recent* collection of novellas coincides with an *older* novella tradition.

From Boccaccio to Goethe to Eikemo, there is no doubt that the novella genre has long traditions. In this Master's thesis, I draw a distinction between the *classic* and the *modern* novella tradition. This is expedient in order to clarify the genre development of the novella. The method employed in this Master's thesis is close reading, and the analysis of the novellas is divided according to which connection to *Hardanger* the main characters represent. The four subgroups are *the hardings*, *the tourists*, *the nostalgics* and *the outcasts*.

The analysis shows that several of the novellas fit the style of the classic novella theory, especially when it comes to the framework narrative as a structure, event orientation and satire in the thematic. The analysis thus shows how the satire in the work is not a mistake, as some of the reviewers believe it to be, but rather a classic feature that works well in interaction with the other features. Although some of the novellas are written in a more modern tradition, with a greater focus on conveying a mood, it works expediently for the overall frame narrative. This reinforces the complexity of the work and the realistic mode of the collection as a whole.

## Forord

Etter utallige kopper kaffe og mange timer med stirring på skjerm, har ett ord her og ett ord der plutselig blitt til en hel masteroppgave. Det har vært slitsomt til tider, men utrolig givende for det meste. På veien har jeg fått god hjelp og støtte av fantastiske mennesker rundt meg. Disse fortjener en stor takk.

Jeg vil først og fremst takke min snille og dyktige veileder, John Brumo. Du har vært lett tilgjengelig, gitt meg gode råd og motivert meg. Novelle teori er ikke så kjedelig som en kanskje skulle tro.

Takk til mine to flotte og morsomme medmasterstudenter. Det har vært en sann glede å skrive, stresse, le og drikke vin sammen med dere i denne prosessen.

Jeg vil også rette en takk til kjæresten min som, til tross for å være en gløsing, har engasjert seg i diskusjoner om novelle-, sjanger- og satire teori. Tusen takk for at du også tok deg tid til å lese korrektur innimellom ditt eget masterarbeid.

Til slutt ønsker jeg å takke gjengen min på Steinkjer. Det har vært godt å komme hjem til familien når jeg har hatt lyst på ordentlig fredagstaco, og en pause fra skrivinga.

Folkens, det har vært en begivenhet.

*Andrea Krogstad*  
Trondheim, mai 2022

# Innholdsfortegnelse

<b>1.0 Innledning</b> .....	<b>4</b>
1.1 Forfatter, verk og mottakelse.....	4
1.2 Bakgrunn og problemstilling .....	6
<b>2.0 Teori</b> .....	<b>7</b>
2.1 Fra Boccaccio til Eikemo .....	7
2.2 Den store novellefamilien .....	10
2.3 Når form og innhold smelter sammen .....	10
2.4 Novella: underholdning eller livsvisdom? .....	12
<b>3.0 Analyse av <i>Hardanger</i></b> .....	<b>14</b>
3.1 <i>Hardingene</i> .....	14
3.1.1 Grunneierne .....	15
3.1.2 Grunneiernes trofaste kvinner .....	21
3.2 <i>Turistene</i> .....	25
3.3 <i>Nostalgikerne</i> .....	30
3.4 <i>Utskuddene</i> .....	33
<b>4.0 Avslutning</b> .....	<b>38</b>
4.1 Oppsummering og konklusjon .....	38
<b>Siterte verk</b> .....	<b>40</b>
<b>Masteroppgavens relevans for lektoryrket</b> .....	<b>42</b>

# 1.0 Innledning

## 1.1 Forfatter, verk og mottakelse

En mor som forsøker å overbevise datteren sin om det fantastiske Vestlandet, ei talkshowdronning, barske bygdemenn som elsker i skogen og siderproduksjon som går til helvete. Dette er noen av karakterene og begivenhetene som utspiller seg i Marit Eikemo (f. 1971) sin første novellesamling, *Hardanger*, som ble utgitt av Samlaget i 2019. Verket ble mottatt med stor entusiasme blant bokelskere, og kritikere roser forfatteren nok en gang for hennes skarpe blikk og humoristiske sans. «Marit Eikemo er definitivt i øverste liga i norsk samtidslitteratur nå [...]» skriver Mette Bleken (2019) for *Hardanger Folkeblad* like etter utgivelsen.

Siden Eikemos debut med reportasjeboka *Her, no. Møte med unge menneske* (1991) i samarbeid med fotografene Eirik Brekke og Oddleiv Apneseth, er det tydelig at Eikemo har gjort det til sitt prosjekt å dyrke det hverdagslige gjennom samtidens håpløsheter og herligheter. Da hun ga ut sitt første skjønnlitterære verk, romanen *Mellom oss sagt* (2006), fikk hun skryt for å male et ærlig og utilslørt bilde på kvinnen i gata. Tilsvarende ros fikk hun da hun to år senere ga ut essaysamlingen *Samtidsruinar* (2008). Dette verket ble kåret til Årets nynorsk bok av avisa for kultur og politikk, *Dag og tid*. Etter nye to år fulgte Eikemo opp essaysamlingen med en roman som har samme tittel som ett av essayene: *Arbeid pågår* (2010). Nok en gang reflekterte verket forfatterens samfunnsengasjement ved å demonstrere at hun kan å leke seg med det alvorlige. I kjent satirisk stil skrev hun senere romanene *Samtale ventar* (2011), *Alt inkludert* (2015) og *Gratis og uforpliktande verdivurdering* (2018). «Hun har gjort det igjen! [...]» skrev Gabriel Michael Vosgraff Moro (2018) for *VG* etter utgivelsen av sistnevnte, og for *Samtale ventar* (2011) ble hun tildelt Nynorsk litteraturpris. Det er tydelig at Eikemo har en genuin interesse for det autentiske og det relasjonelle. Med dette har hun opparbeidet seg statusen som en av samtidens skarpeste forfattere. Ikke mindre synlig er de skarpe observasjonene i hennes første novellesamling, *Hardanger*. Selv om Eikemo i dette verket har beveget seg over i en annen sjanger, fortsetter hun å ta samtiden på kornet ved å dyrke alvorlige og seriøse, men også satiriske og vittige presentasjoner av ulike personligheter i en moderne tilværelse. I hennes nyeste utgivelse, *Team Tuva* (2021), går Eikemo tilbake til romanformatet igjen, men beholder Eikemo-stilen ved å sjonglere mellom humor og alvor. Ved siden av å gi ut romaner, noveller og essays har hun jobbet som journalist i *Bergens Tidende* og vært redaktør av tidsskriftet *Syn og Segn* sammen med Hilde Sandvik. I tillegg har hun vært leder av både Litteratursymposiet i Odda og Cornerteateret i Bergen. Slik har Eikemo gjort seg kjent som en fremragende nynorskforfatter og kulturforvalter. Ved flere anledninger har den vestlandske forfatteren blitt anerkjent og fremhevet for sitt bidrag til den nynorske og moderne litteraturen, noe flere av hennes utmerkelse vitner om. Bleken skriver også dette i sin anmeldelse av *Hardanger*: «Eksistensielle spørsmål er ikke fremmed for forfatteren og hun gjør litteratur av det på **eikemoisk** [min utheving] vis» (Bleken, 2019). Dette *eikemoiske* gjorde at hun mottok Amalie Skram-prisen i 2017 for å være en *sannhetssøkende* forfatter:

Med humor, ydmykhet og empati utforsker hun tema som utenforskap, annerledeshet, fremmedgjøring og ensomhet i et av verdens rikeste land [...] De skarpe observasjonene og den varme humoren gjør at bøkene ikke oppleves som tunge selv om temaene kan være alvorlige nok. (Amalie Skram-selskapet, 2017)

Denne begrunnelsen vektlegger nettopp disse særegne kvalitetene i forfatterskapet som



har gitt henne den statusen hun har i dag. I tillegg ble hun tildelt Samlagsprisen i 2019, samme år som hun ga ut *Hardanger*.

*Hardanger* er en 172 sider lang novellesamling bestående av ti noveller som henger sammen ved at hovedkarakteren i den ene novella plutselig figurerer som biperson i den andre. Slik kan verket både leses som ti individuelle noveller, men også som én lang tekst hvor karakterene har til felles at de er tilknyttet *Hardanger* på en eller annen måte. Dette gjør Bleken leserne oppmerksom på i sin anmeldelse: «Samtlige av novellene kan filmatiseres – eller også lages som en (lang)film» (Bleken, 2019). Som følge av formen gir samlingen assosiasjoner til flettverksfortellingen og allerede her kan en ane tendenser til en problematikk som angår verket som sjanger. De ulike novellene handler om noen som har flyttet til og noen som har flyttet fra, men alle forenes innenfor *Hardangers* eksklusive atmosfære som er ment å gi en følelse av samhørighet og identitet. Relasjonene mellom disse karakterene som alle lever i «bygdebobla» blir slik et bilde på noe større og eksistensielt, sett i et humoristisk, men likevel alvorlig lys. På omslaget til boka står det:

Novellene i *Hardanger* handlar om å reise bort og om å komme heim – om å alltid bere med seg staden ein kjem ifrå. Eikemo skriv om det innforståtte og unike i det lokale og om det alle kan kjenne seg att i: fellesskap, vennskap og kjærleik, og ambivalensen i relasjonane mellom menneske. (Eikemo, 2020)

Slik blir *Hardanger* gjort til en *scene*, noe også en av karakterene i samlingen, kjendisen Helene, påpeker i novella «Talkshowdronninga»: «Lofthus liknar til forveksling ei scene» (Eikemo, 2020, s. 114). Med bygde-talkshow, homoerotikk og nakenbilder på avveie er det ingen tvil om at forfatteren forsøker å vise oss de mer skjulte sidene av *Hardanger*. Med overdrivelser, kontraster, humor og ironi leverer Eikemo en novellesamling som tar utgangspunkt i stereotype forestillinger om det særegne landskapet, miljøet og folket, eller oppsummert i ett ord: *Hardangermyten*. For dette blir hun hyllet, men også kritisert; mest for måten språket innvirker på den litterære kvaliteten.

Novellesamlingen ble på den ene siden mottatt med stor entusiasme, men på den andre siden vitner anmeldelsene om en uenighet om hvorvidt satiren undergraver den litterære kvaliteten. Dette skriver Sigmund Jensen for *Stavanger Aftenblad*: «Sentralt står budskapet om at *Hardanger* har historie, kultur og tradisjoner det er verdt å ta vare på, men det blir kanskje litt vanskelig å ta et slikt budskap helt på alvor, så lenge satiren er så fremtredende som her» (Jensen, 2019). Denne oppfatningen deler også andre anmeldere. I flere av dem går det igjen at novellesamlingen er fornøyd og lettleselig, men at den til tider er flat og har en overdrevet bruk av ironi. Pål Gerhard Olsen skriver for *Aftenposten* at verket er «[...] en ujevn novellesamling. Ikke så rent få av novellene går tom for drivstoff allerede halvveis, makter ikke å bringe noe synderlig nytt til torgs. Allikevel holder den skarpsynte og så smått infame stiltonen interessen oppe selv når kvaliteten for øvrig daler» (Olsen, 2019). I likhet skriver Erlend Liisberg for *Bergens Tidende*: «Samtidssatiren Eikemo etter hvert har blitt velkjent for, er ikke like vellykket i «*Hardanger*» som den har vært i tidligere bøker» (Liisberg, 2019). I disse anmeldelsene råder det en oppfatning om at satiren og humoren i novellesamlingen ikke lever opp til forventningene som er satt av hennes tidligere verk. Det ser ut til at flere kritikere mener at satiren rett og slett ikke er god nok fordi den overdøver verkets tilsynelatende program. Dette blir det gjort et poeng ut av i Jensens anmeldelse:

I samlingen ellers [unntatt ei sjel og ei skjorte] tar jo satiren aldeles overhånd, i en slik grad at det hele oppleves litt platt og ja, ulitterært. Den samfunnskritiske og satiriske snerten, som Eikemo ellers er kjent for i sine romaner, der den også fungerer utmerket, høver nok ikke like godt i novelleformatet. (Jensen, 2019)

Men er det ikke overraskende at flere kritikere gjør seg denne bemerkningen hvis en tar novellehistorien i betraktning? På bakgrunn av dette spørsmålet gir anmeldelsene et godt utgangspunkt for videre analyse hva angår både innhold og sjanger i Marit Eikemos *Hardanger*.

## 1.2 Bakgrunn og problemstilling

Ifølge anmeldelsene av verket kan det altså se ut som at det foreligger en viss dissonans mellom *sjangerforventning* og *sjangertradisjon*. Dette er ikke en ukjent problematikk for novella som sjanger, da flere forsøk har vist at det å definere den kan være en vanskelig affære. Med denne masteroppgaven ønsker jeg å se på *Hardanger* i lys av novellas historie og tradisjoner. Ved å trekke linjer helt tilbake til 1300-tallets Giovanni Boccaccio vil analysen undersøke hvilke perspektiv som er mest fruktbare å anlegge på Eikemos novellesamling.

Som innledningen vitner om, er Eikemo en av samtidens skarpeste forfattere. Tar en dette i betraktning må hennes forfatterskap sies å være et overraskende lite utforsket litterært felt. *Hardanger* er av relativt ny tid og det er i skrivende stund publisert kun én annen masteroppgave om verket. Våren 2020 tok Anna Sambor for seg det vestlandske i moderne norsk prosa med noen av novellene i *Hardanger* som studieobjekt. Her er det viktig å påpeke at min masteroppgave vil se på verket i en annen kontekst. I Norge har ikke novellesjangeren blitt særlig utforsket de siste tjue årene, og den klassiske tradisjonen ser ut til å ha kommet i skyggen av andre forventninger til sjangeren i moderne tid. Med andre ord: mange har glemt hvilke muligheter som ligger i den rike novelletradisjonen. Derfor ønsker jeg med min masteroppgave å vise hvordan en slik *nyere* novellesamling kan analyseres i lys av *klassisk* novelle teori. Som snart ferdigutdannet lektor i nordisk med ferdypning i litteratur, er denne utforskningen av relevans da jeg med dette har mulighet til å fremheve en tilsynelatende glemt tradisjon.

Det overordnede målet med denne masteroppgaven er altså å forstå mer om denne novellesamlingen, hva den handler om og hvordan den oppnår de mål den setter til seg selv. Denne problemstillingen vil dermed belyse novella som form, men også det tematiske innholdet. Her er det verdt å understreke at form og innhold ikke er to utelukkende kategorier. Det er hensiktsmessig å se på aspektene som noe flytende og utfyllende av hverandre, slik grensene for novellesjangeren også er uklare. Gjennom disse to inngangsvinklene, form og innhold, er problemstillingen ment å øke forståelsen og innsikten i novellesamlingen. Dette kommer først og fremst til å settes i sammenheng med klassisk novelle teori og satire for å fremheve novellesamlingens styrker i lys av novellehistorien. *Hardanger* viser jo til dels tydelige tendenser som samsvarer med en eldre novelletradisjon med sterke begivenheter og realistiske, men satiriske, fenomener. Men gjør alle novellene i samlingen det? Er det noen noveller som i større grad vitner om en stemning i samsvar med en mer moderne tradisjon? Medfører noen lesninger en ny forståelse av livet? Dette er spørsmål som vil være medvirkende i analysen. Men for å forstå *Hardanger* bedre, er det først viktig med en oversikt over novellesjangerens teori og historie.

## 2.0 Teori

### 2.1 Fra Boccaccio til Eikemo

«Ei novelle bør ikkje vara lenger enn den tida det tar å drikke ei vanleg flaske raudvin» (Hovland, 1993, s. 152). Disse ordene til forfatteren Ragnar Hovland er blitt et nokså kjent uttrykk for novellas kvantitative karakter slik de fleste kjenner den i dag. Novella skal være kortere enn en roman, men lengre enn en anekdote, og nettopp novellas korthet er i sentrum for litteraturprofessoren Asbjørn Aarseths novelledefinisjon: «Det eneste man med sikkerhet kan si om novellen er at det er en «episk prosatekst av middels lengde [...]»». (Aarseth, 1976, s. 135). Denne definisjonen er likevel problematisk ettersom det foreligger et ønske om en sjanger som også har kvalitativ verdi. Novella er en sjanger med en rik historie og et mangfoldig teorigrunnlag. Så hvis det eneste som definerer novella er dens relative lengde, hvorfor er etiketten så viktig?

I sjangerbegrepet ligger det til grunn et behov for å sammenligne, sortere og kategorisere for å forenkle virkeligheten. Ulike tekster har ulike fellestrekk som i neste omgang gir et sett med ulike konvensjoner. Om dette skriver litteraturforskeren Annemette Hejlsted følgende: «Helt konkret udgøres en fortællings genre eller dens deltagelse i en genre af de koder, som den deler med en gruppe af andre værker. Et værk kan dele sine grundprincipper for sit plotmønster, sin verden, karakterer, fortæller og modus med andre værker» (Hejlsted, 2007, s. 167). Dermed kan man, med utgangspunkt i deres respektive sjangerkonvensjoner, studere hvordan andre tekster enten følger eller bryter med dem. Hvis en tar novellehistorien i betraktning, er poenget at den relative lengden som et sjangertrekk ikke er nok for å gi en tilfredsstillende sjangerdefinisjon. Novelleforskerne Lars Arild og Jørgen Haugan er noen av dem som avviser et slikt kvantitativt novellebegrep som ble introdusert innledningsvis. De tillegger heller novella en tematisk og kvalitativ verdi gjennom dens evne til å få *to verdener til å støte sammen*: «En novelle er en konsentrert og underfundig historie om et sammenstøt mellom to verdener, slik at den ene er kjent for personene, men den andre dukker opp uventet» (Arild & Haugan, 1986, s. 350). Denne definisjonen kom de frem til i lys av Giovanni Boccaccios *Dekameronen* som ble utgitt på midten av 1300-tallet, noe som i seg selv tilsier at novellas historie og lange tradisjoner må tas i betraktning når det er snakk om novella som sjanger. Derfor vil jeg kaste lys tilbake på novellehistorien som starter nettopp med Boccaccio.

Den italienske forfatteren Giovanni Boccaccio kan gjerne betraktes som den klassiske novellas far med sin rammefortelling *Dekameronen* (ca. 1348-53, Ital. *II Decameron*). Verket regnes som den første novellesamlingen med sine hundre småfortellinger innenfor én og samme ramme: i 1348 flykter ti mennesker fra pesten i Firenze. De bosetter seg sammen og hver dag i ti dager forteller de én historie hver. Selv om det er tydelig at Boccaccio lot seg inspirere av datidens moralske fortellinger, fabler og exemplumtekster, bryter han også med disse. Småfortellingene i *Dekameronen* har nemlig mindre fokus på moral og mer fokus på satire og det erotiske, eller med Arild og Haugan sine ord: «Han løste begivenheten ut av den teologiske verdensforklaring, men bevarte i sine mest utbyggende tekster exemplumets overrumplende forkortning som tillot en konfrontasjon mellom to hver for seg omfattende verdener» (Arild & Haugan, 1986, s. 349). Boccaccio brukte selv etiketten «noveller» om sine småfortellinger i den satiriske rammefortellingen. Slik ga han opphav til en ny – og senere vidtomspennende – sjangerkonvensjon. *Dekameronen* ble nemlig lest av mange og det populære verket medførte en endring i hvordan man etter hvert skulle betegne slike tekster. Verket la med andre ord grunnlaget for en videre tradisjon, og i denne tradisjonen gjør dermed det

satiriske og det erotiske seg gjeldende. Litteraturviteren Atle Kittang skriver følgende om *satire* i sitt essay *Rekviem eller varemesse?*: «Satiren spring alltid ut av eit medvit om at dei fasttømra førestillingane vi har om verda og livet, er illusjonar og konstruksjonar tufta på makt, og at vegen til ei omkalfatring av maktforhold går gjennom ein kamp om språk og førestillingar» (Kittang, 1986). Satire kan med andre ord sies å ha til hensikt å utfordre etablerte forestillinger og vår vante tenkemåte. Aarseths ord om *Dekameronen* er treffende for hvordan det tematiske innholdet samsvarer med satirens etiske vurdering: «Et bredt register av menneskelige svakheter blir hengt ut – hykleri, sjalusi, forfenglighet, naivitet, overtro o.a. – mens personer som er i besittelse av oppfinnsomhet, listighet, vidd, utholdenhet og andre talenter har hellet med seg i sine forehavender» (Aarseth, 1976, ss. 120-121). Satiren gjør seg altså tydelig gjennom en moralsk forteller som mener noe om hva som er rett og galt, sant og usant. Samtidig er det et poeng at denne moralske tonen, som kan minne om tonen i exemplumtekstene, kritiserer seg selv ved at fortelleren, eller satirikerens, inntar en høyere moralsk posisjon. Formmessig blir også rammefortellingen sentral i denne tradisjonen, og en kommer ikke unna å inkludere disse strukturelle og tematiske trekkene i en orientering av den klassiske novella. Hejlsted definerer en *rammefortelling* slik:

Kort fortalt defineres en *rammefortælling* som en fortælling, der omslutter en eller flere andre fortællinger. I novellesamlingen danner rammen en selvstændig fiktionverden. Oftest fremstår de fiktionsverdener, der fremstilles i de indlejrede noveller, som delverdener i novellesamlingens verden, dvs. at de er en del af samme fiktionsverden. (Hejlsted, 2016, s. 91)

Denne måten å strukturere en novellesamling på gjør det mulig for forfatteren å virkelig skille sitt verk fra andres ved å skape en helt egen og kompleks fiksjonsverden. For på samme måte som novella i sin helhet kan låne trekk fra andre sjangre, er rammestrukturen av samme overskridende karakter. Det som er spesielt for *Dekameronen* er at rammen fremhever *historiefortelling* som noe verdifullt i seg selv gjennom fremstillingen av mennesker som nettopp underholdes av hverandres historier. Slik henter Boccaccio om en novelleteori gjennom *Dekameronen* som et metatekstlig materiale, og interessen for korte og underholdende historier forsterkes og maksimeres av de korte og underholdende historiene innad i den større fortellingen. Strukturen i seg selv kan altså ha en verdifull funksjon for det tematiske innholdet. Som følge av en slik type ramme vil teksten få et sterkere satirisk preg da underholdningsverdien er til stede på flere nivåer. Rammestrukturen var derfor et viktig grep for Boccaccio i skapelsen av denne nye sjangeren som skilte seg fra – og gjorde *opprør* mot – de herskende fablene og exemplumtekstene. På denne måten ser man hvordan rammestrukturen i samspill med satire tjente kritikken mot de dominerende og belærende tekstene i samtiden.

På slutten av 1700-tallet hentes Boccaccio-tradisjonen opp i Europa av den tyske Johann Wolfgang von Goethe. I 1795 gir Goethe ut samlingen *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten* som var bygget opp etter den samme rammestrukturen som en kan lese i *Dekameronen*: tyske adelsfamilier flykter sammen fra den franske revolusjonen og for å få tiden til å gå forteller de historier til hverandre. I en utvidelse av Boccaccio-tradisjonen blir Goethe senere kjent for å tillegge novella «den uhørte begivenhet» som et sjangerkonstituerende trekk. Dette begrepet skal først ha blitt introdusert i en samtale med hans privatsekretær, gode venn og dikter, Johann Peter Eckermann, i 1827. med dette klarer Goethe i større grad enn Boccaccio å løsrive novella fra fortellingen ved å understreke dens form som en kvalitativ egenskap av litterær verdi. Med begivenheten følger også et ønske om at leseren skal sitte igjen med en ny livstolkning. I så måte er tradisjonen som Goethe skapte mer eksistensielt orientert, noe Arild og Haugan vektlegger i sin tolkning: «[...] med sitt abstrakte anlegg konsentrerte novellen seg om

det momentet i et miljø eller et menneskes liv, hvor spørsmålet om en høyere styring i tilværelsen blir påtrengende» (Arild & Haugan, 1986, s. 351). Det er derfor med Goethe at novella og novelleteorien kan sies å virkelig ha fått sitt gjennombrudd.

Parallelt med den klassiske novellas oppblomstring foregår det en utvikling av en annen tradisjon som skulle utfordre den klassiske novella og samtidig utvide novella som omfattende sjanger. Den amerikanske forfatteren Edgar Allan Poe gjorde seg bemerket med sine ideer om kortprosa som etter hvert skulle utvikle seg til å bli *short story*-tradisjonen. Mest kjent er han for sin uttalelse om at disse tekstene skal kunne leses uavbrutt fra start til slutt, slik at tekstens kvantitative karakter også har en kvalitativ verdi ved at verket oppleves i sin helhet (Poe [1842], 1981, s. 61). Teksten skal være enkel, begivenhetsløs, mer hverdagslig, tenksom og reflekterende. På den måten er den amerikanske *short story*en nærmere beslektet den *nyere* europeiske og minimalistiske novella:

Forholdet mellom novelle og short story kan betraktes således, at novellen og short storyen har et felles litteraturhistorisk udpspring, men at short storyen utvikler en kortere og mere koncentreret form som novellen fra slutningen af det 19. århundrede og i løbet af det 20. århundrede har ladet sig forme af. (Hejlsted, 2007, s. 173)

Short storyen skiller seg altså fra Boccaccio og Goethe sine noveller. Den sammenfaller i større grad med den *moderne* novelletradisjonen. Disse tekstene kjennetegnes av at begivenheten gjerne er tilsidesatt til fordel for en stemning. I dag betraktes nemlig novella som en relativt kort tekst med få karakterer og en stemning *eller* en begivenhet. Slik tar betegnelsen høyde for både kvaliteter fra den klassiske og den moderne novelletradisjonen. Likevel er det et gjennomgående trekk for de fleste noveller i dag at de har et større tolkningsrom og stiller dermed et høyere krav til leseren, slik Hejlsted skriver:

Fælles for novellerne i dag er, at de formelt set lægger sig i forlængelse af modernismen og i stor udstrækning intensiverer tolkningspotensialet. De tomme pladser, der gradvist er blevet flere og bredere, befinder sig på alle tekstens niveauer. Plottet fikserer ikke mening, og karakterene, herunder deres handlinger, tanker og tale, får en antydende karakter og lader sig ikke forklare entydigt inden for rammerne af fiktionen. Novellerne tilbyder med andre ord ikke længre et materiale, der kan udfylde de tomme pladser. (Hejlsted, 2016, s. 151)

Det var den tyske resepsjonestetikeren Wolfgang Iser som først introduserte begrepet *tomme plasser* i boka *Der implizite Leser* fra 1972. I senere tid har begrepet fått en stor plass innenfor fiksjonsteorien, og med de moderne novellene har de tomme plassene tilsynelatende blitt flere og flere. Selv om mange av de moderne novellene har bevart essensen av det som ligger i Goethes begivenhet, er de altså mer sentrert rundt en stemning. I tillegg er de mer minimalistisk i detaljskildringene, har et større tolkningsrom og ofte en åpen slutt. Dette har nok en sammenheng med at «Genstanden for den modernistiske novelle er som for den modernistiske roman den subjektive opplevelse av verden» (Hejlsted, 2016, s. 143). Hverdagsvirkeligheten og stemningen er derfor blitt en forventning i møte med dagens noveller. Trekk fra den klassiske tradisjonen er i større grad kommet i skyggen til fordel for *short story*-tradisjonen, eller den moderne tradisjonen, som fremlegger et mer spørrende og krevende tekstmateriale. En tekst med etiketten «novelle» i dag medfører altså en viss forventning om hvordan verket skal leses. Sjangerkodene skal jo gjøre verket gjenkjennelig. Men ved å vise til novellas lange og brede historie kan en spørre seg om tekster er *nødt* til å bli påsatt en sjangeretikett da den samme etiketten har mange ulike tradisjoner å spille på. Når det ikke er snakk om påbud, men bare konvensjoner, hva har sjangeretiketten da å si? Er det bare et salgstriks?

## 2.2 Den store novellefamilien

Slik en familie består av foreldre, barn, besteforeldre og fjerne slektninger kan også novellefamilien sies å bestå av familielikheter – og ulikheter. De har noe til felles samtidig som de eier egen identitet. Teorien om *familielighet* vil derfor være hensiktsmessig å trekke inn i forståelsen av novella som en kompleks sjanger. Litteraturviterne Steinar Gimnes og Jorunn Hareide forklarer begrepet slik:

Etter dette eksisterer det ikke *essensielle*, definerende trekk, men bare familielikheter. Det betyr at *hvert* medlem av novellefamilien deler *noen* av disse familielighetene med noen andre, men ikke med alle medlemmene av den samme sjangeren. Novellebegrepet blir i dette perspektivet både så rommelig at det kan fange inn variasjonene i det store tekstmaterialet, og så pass presist at det markerer avstand til et syn som hevder at bare enkeltting, bare *noveller* eksisterer, men ikke *novellen* som tekstkategori. (Gimnes & Hareide, 1997, ss. 26-27)

Med en utvidet forståelse av novellesjangeren vil en kunne favne om alle sjangerens konvensjoner uten at noen utelates eller fremstilles som bedre. Å operere med *familielikheter* i stedet for en sjangerdefinisjon medfører også en forståelse av hvordan novelleforfattere har formet novellesjangeren gjennom historien. Med denne måten å forholde seg til novella på, er det fruktbart å trekke inn den amerikanske litteraturprofessoren Harold Blooms teori om forfatteres innflytelsesangst til tross for at den i utgangspunktet er forbeholdt poesien. Slik Boccaccio forholdt seg til fabelen og exemplumteksten forholder alle forfattere seg mer eller mindre bevisst til ulike teksters tradisjoner. Dermed formes de av tradisjonene, enten ved at de forsøker å herme eller bryte med dem. I boka *The anxiety of influence* fra 1997 er Bloom opptatt av å få frem hvordan forfattere påvirkes ved å *feillese* andres verk: «"influence" is a metaphor, one that implicates a matrix of relationships – imagistic, temporal, spiritual, psychological – all of them ultimately defensive in their nature» (Bloom, 1997, s. xxiii). I lys av dette er det et poeng at man ikke kan skille novellas historie fra dens utvikling gjennom forfatterens innflytelse på hverandre, bevisst eller ubevisst. Novella som sjanger er ikke konstant og uforanderlig, og derfor vil den heller ikke kunne avgrenses til en isolert størrelse. Det må altså tas høyde for både kontinuitet og brudd for å forstå den komplekse sjangeren i sin helhet. Likevel er det et poeng at det er markante forskjeller i de ulike tradisjonene som har forløpt seg frem til i dag. Derfor har jeg valgt å trekke et skille mellom den *klassiske* og den *moderne* novelletradisjonen. Selv om dette er en forenkling av novellehistorien, er det hensiktsmessig for oppgavens formål. Når jeg i teorien og analysen bruker begrepet *klassisk*, henviser jeg i all hovedsak til tradisjonene som er inspirert av – og har en nær tilknytning til – Boccaccio-novella. Denne definisjonen er kanskje vag, men treffende nok for å gjøre et skille mellom begivenhetsorienterte noveller og stemningsnoveller.

## 2.3 Når form og innhold smelter sammen

Da den danske litteraturforskeren Søren Baggesen utforsket novellesjangeren i avhandlingen *Den Blicherske novelle* (1965), satte han begivenheten i sentrum for novellas definisjon ved å vektlegge det *irrasjonelle* som trenger seg på – og utfordrer – menneskers vante tilværelse:

Hvor novellen beskæftiger sig med menneskets vilkår, der samles i en begivenhedsrække, som åbner sig mod en fuldstændig tilværelsestolkning, der beskæftiger romanen sig med mennesket selv, med dets erfaring og dets forning gennem erfaring eller med dets indre psykiske konliker og forløb. Den enhedsskabende faktor i novellen er begivenheden [...]. (Baggesen, 1965, s. 41)

Med andre ord er novella en tekst som fremstiller et møte eller en konflikt mellom det rasjonelle og det irrasjonelle hvor mennesket står i midten. Denne forståelsen tilskriver novella en kvalitativ verdi som gir teksten et ideal hvor det irrasjonelle er selve essensen. Baggesen må kunne sies å være en av de fremste novelleteoretikerne gjennom tidene, og hans definisjon står sterkt innenfor den klassiske tradisjonen. Den bygger blant annet på Boccaccios tekster og er i stil med Goethes teori om «den uhørte begivenhet». Senere kommer også, som nevnt tidligere, Arild og Haugan med en lignende forståelse av novella som en tekst med et «sammenstøt mellom to verdener» (1986, s. 350).

Ved at den klassiske novella drives av en tydelig handling, er den sterkt avhengig av en forteller. Baggesen (1965, s. 41) fremhever fortellerens funksjon ved å gjøre et poeng ut av forskjellen mellom *fortellertid* og *fortalt tid*. I hans forståelse forteller novella om et allerede avsluttet hendelsesforløp, og det er fortelleren som besitter makten i hvordan hendelsesforløpet skal fremlegges og hva som skal prioriteres. Med opplysninger som bare fortelleren vet, vil fortelleren aldri være moralsk nøytral: «Fortælleren som mellemlid mellem begivenheder og læser forhindrer under alle omstændigheder en identifikation med de optrædende personer» (Baggesen, 1965, s. 41). Fortellerinstansen som et kvalitativt trekk henger også sammen med hvordan novella er strukturert. Slik blir grensene mellom form og innhold uklare. I moderne noveller inntar fortelleren oftere en litt annen posisjon. En kan kort og generelt oppsummere med at fortelleren er sjeldnere synlig og bruken av rammefortelling har blitt svekket.

Det er også et poeng at det finnes lite teori om *novellesamlinger* da det for det meste fokuseres på den enkelte novella. Hejlsted er en av dem som har forsøkt å gjøre rede for linjer i *novellesamlingens* historie. Hun mener at en av forskjellene i lesningen av ei novelle og en *novellesamling* er at «I sidstnævnte dominerer samlingens idé prinsipielt over den enkelte novelle» (Hejlsted, 2016, s. 89). En slik struktur kan minne om flettverksfilmen innenfor filmsjangeren eller kollektivromanen innenfor romansjangeren. En vesentlig likhet mellom rammedisposisjonen i *novellesamlingen* og flettverksfilmen er de tematiske ringvirkningene som gis etter hvert som en leser novellene i *samlingens* kronologiske rekkefølge. Dette kan ses i lys av professoren Jan Simons sitt argument om flettverksstrukturen: «[...] forking-path narratives tend to treat what we learn about in one world as a background condition for what is shown later in another» (Simons, 2008, s. 98). Den samme tematiske konsekvensen gjelder også for kollektivromanen. Selv om romanen ikke konsentreres rundt en begivenhet, består kollektivromanen av et samlet persongalleri og scene, slik som Sigurd Hoels *En dag i oktober* (1931) eller Frode Gryttens *Bikubesong* (1999). Grunnen til at jeg nevner dette er at Gryttens verk ved noen anledninger har blitt omtalt som en *novellesamling* selv om den har fått etiketten «roman». Dette viser fremfor alt hvor uklare sjangergrenser kan være og hvordan trekk kan lånes på tvers av konvensjonene.

I dag har vi kanskje glemt at novellas kompleksitet fortsatt gjør den til en grenseoverskridende sjanger. Det foreligger i så måte et paradoks som tilsier at novellas styrke og særegenhet ligger i dens definisjonsproblematikk. Fra den klassiske Boccaccio-tradisjonen til den moderne tradisjonen har novella unngått å bli til et vitenskapelig objekt gjennom novellas idé om en høyst medtenkt leser: «Kunstnerisk fremstilling er ikke narrativ struktur, men retorisk struktur, der leseren er tenkt med» (Arild & Haugan, 1986, s. 348). Slik smeltes formen og innholdet sammen til ett episk, selvstendig univers som leseren må ta del i for å gi den verdi. Dette understreker også Arild og Haugan: «Det genrekonstituerende må her søkes i fortellerens konsentrerte og overraskende bruk av det fortalte» (Arild & Haugan, 1986, s. 348). Det er nettopp dette som kan forstås med bruken av begivenheten og det irrasjonelle. Rammedisposisjonen kan dermed ses

på som et forsøk på å forsterke denne effekten gjennom fortellerens makt som angår hvordan fortellingene innenfor rammen skal leses som en større opplevelse. Både fortellerinstansen, begivenheten og satire er i den klassiske novella slike *sammensmeltende* grep som har lange tradisjoner.

#### 2.4 Novella: underholdning eller livsvisdom?

Den satiriske tradisjonen fra Boccaccio er i stor grad basert på et oppgjør med de moralske fabel- og exemplumtekstene, som hadde høy status da han ga ut *Dekameronen* på 1350-tallet. Den belærende tonen gjennomskues og påpekes på raffinert vis. *Dekameronen* inntar dermed en rolle som er lekende, alvorlig og kritisk på samme tid. Likevel er det et viktig poeng at det å definere *satire* kan være like problematisk som det å definere *novella*. Selv om mange har en forståelse av hva satire innebærer, har det vært vanskelig å komme frem til én entydig definisjon. I likhet med novella kan en derfor argumentere for at man også her bør se begrepet i et familielikhetsperspektiv. Jeg vil likevel peke på noen definisjonsforsøk for å bedre kunne forstå satirens virkning i *Hardanger*.

Selve satirebegrepet stammer fra det latinske ordet *Satira* eller *Satura* og betyr noe som «et fat med forskjellige frukter» (Griffin, 1994, s. 7, min oversettelse). Overført til det litterære landskapet, kan det etymologiske satirebegrepet dermed bety «en blanding av forskjellige litterære former». Mer presis er kanskje definisjonen i oppslagsverket *A Glossary of Literary Terms* (1993): «**Satire** can be described as the literary art of diminishing or derogating a subject by making it ridiculous and evoking toward it attitudes of amusement, contempt, scorn, or indignation» (Abrams, 1993, s. 187). Satire er altså et samspill av moralisering og underholdning. Samspillet mellom de to kontrasterende faktorene hviler på en moralsk evaluering som er selve målet med satiren å markere. Satiren setter søkelys på enkeltpersoner, grupper eller samfunn, og satirikeren må være rettferdig, moralsk og inneha et ønske om å belyse forsyndelser. Sammenligninger, overdrivelser og andre humoristiske, litterære grep blir derfor viktige verktøy for satirikeren som setter etablerte forestillinger eller handlinger i negativt lys.

I forbindelse med satire innenfor den litterære rammen er det relevant å trekke inn definisjonen av *indirekte satire*, også definert i *A Glossary of Literary Terms*:

The most common indirect form is that of a fictional narrative, in which the objects of the satire are characters who make themselves and their opinions ridiculous or obnoxious by what they think, say, and do, and are sometimes made even more ridiculous by the author's comments and narrative style. (Abrams, 1993, s. 188)

Denne satiredefinisjonen samsvarer med novella som litterær sjanger da novella gjerne fremlegger et realistisk fiksjonsunivers hvor satiren kan få stort spillerom. Dette gir grunnlag for å forstå hvordan det satiriske innvirker i *Hardangers* ulike noveller og i samlingen som helhet. En annen definisjon av satirebegrepet lyder slik i oppslagsverket *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1992): «A form of comedy (q.v.), usually dramatic, whose purpose is to expose, censure and ridicule the follies, vices and shortcomings of society, and of individuals who represent that society» (Cuddon, 1992, s. 832). Det er likevel viktig å understreke at *komedie* og *satire* ikke deler samme mål. I *A Glossary of Literary Terms* skilles de to begrepene på denne måten:

It differs from the *comic* in that, comedy evokes laughter mainly as an end in itself, while satire «derides»; that is, it uses laughter as a weapon, and against a butt that exists outside the work itself. That butt may be an individual (in «personal satire»), or a type of person, class, an institution, a nation [...]. (Abrams, 1993, s. 187)



Alle disse definisjonene har altså til felles at satire først og fremst har som mål å *både* kritisere og underholde. Satiren er dermed ikke fullkommen hvis ikke begge elementene er til stede. Når det opprinnelige satirebegrepet betyr noe som «en blanding av forskjellige frukter», er det i samsvar med at satire i litteraturen ofte er en blanding av ulike sjangre. Dette ser ut til å være en følge av satirens underholdningsaspekt samt den rollen forfatteren inntar som en slags moralsk dommer.

Den som i størst grad i litterære sammenhenger er kjent for å avsløre falske forestillinger er den franske litteraturteoretikeren Roland Barthes. Selv om han ikke kjennetegnes som en satiriker, var han en analytiker på oppdrag for å avsløre det moderne samfunnets «hverdagsmyter» på samme måte som satiren avslører falskheter og dumheter. Det var i hans essaysamling *Mytologier* som han ga ut i 1957 at han gjorde dette til sitt prosjekt. Her analyserer han forestillinger og handlinger innenfor massekulturens diskurs og presenterer for leseren det skjulte bak en rekke ulike samtidsfenomener samt deres betydning. Mari Lending skriver dette i sitt innledende essay til verket:

Det mytiske representerer tilslørte strukturer: *Myten formidler falske selvfølgeligheter*. Hverdagslivets mytologi gjør oss blinde for de maktstrukturer som skjuler seg bak et teppe av naturbestemt selsaghet; massekulturens mytologiske føringer stiller oss avmektige overfor forhold vi kunne gjort oss til herre over. (Lending, 2002, s. XIII)

Myter blir i denne sammenheng bare en annen måte å snakke om kollektive forestillinger, klisjeer og stereotyper på. Satiriske representasjoner av disse vil være effektivt for en som ikke nødvendigvis ønsker endring, men som ønsker å poengtere at de finnes. Det skal likevel understrekes at Barthes *ikke* la underholdning til grunn for sitt formål da han hadde som prosjekt å avsløre disse mytene. En kan derfor bare påpeke hvordan satiren som form har mye til felles med Barthes sin ideologikritikk, da de begge er en form for kritisk avsløring.

En annen måte å snakke om etablerte forestillinger og stereotyper på, er å ta utgangspunkt i at de menneskene eller fenomenene det gjelder har en felles *essens*. Det er dette *essensialisme* handler om: «If we label someone as a part of a group, we often project the characteristics presumed to belong to the group on the individual in question, whether or not that particular individual has those general characteristics» (Martin, 2017, s. 149). Satirikerens offer er som regel et individs eller en gruppes egenskaper eller karaktertrekk som, fordi de er sterkere til stede eller har blitt til etablerte forestillinger, oppfattes som negative. Ved å se på alle disse begrepene og definisjonene som belyser satire fra ulike hold, kan en se at både Boccaccio, Barthes og Eikemo har til felles at de forsøker å avsløre og avkle rådende konsepter og forestillinger. Når sistnevnte skriver ei novellesamling som heter *Hardanger*, er det nærliggende å tenke at vi her har å gjøre med noen generelle forestillinger om menneskene og kulturen derfra. Så selv om Barthes nok mente at han avslørte noen «språklige strukturer», kan vel formen for avsløring i *Hardanger* sies å ligne veldig på det Barthes gjør i *Mytologier*?

I starten på de fleste episke tekster oppstår det gjerne noe man blir nysgjerrig på; det er jo fortellerens oppgave å legge frem handlingen på en meningsfull måte. Dette er ifølge Peter Brooks tekstens *begjær*: «Desire is always there at the start of the narrative, often in a state of initial arousal, often having reached a state of intensity such that movement must be created, action undertaken, change begun» (Brooks, 1984, s. 38). Men kanskje spesielt i novella kan den virke som en forventning at begjæret ikke bare virker som en underliggende drivkraft, men også som en tematisk størrrelse innenfor fiksjonen. I den klassiske novelletradisjonen med utspring i Boccaccio er det erotiske, som en forlengelse av et begjær, et viktig element. Flere av småfortellingene i

*Dekameronen* består av komiske og erotiske affærer mellom mennesker. Det erotiske gjør seg derfor godt sammen med satire på grunn av dens grenseoverskridende karakter. I *Dekameronen* forsterket dette grepet i stor grad den samfunnskritiske holdningen, da seksuelle beskrivelser var et opprør mot samtidens holdninger og religiøse moral. Begrepet *erotikk* stammer fra den greske kjærlighetsguden Erôs, og i dag brukes det altså først og fremst om seksuelt begjær. Likevel, som jeg kommer tilbake til i analysen som følger, trenger ikke erotikk nødvendigvis å være seksuelt motivert.

### 3.0 Analyse av *Hardanger*

Metoden i denne studien vil være en nærlesning. Høyskolelektoren Mads Claudi definerer metoden slik: «Nærlesningen innebærer først et grundig tekststudium og en nøye kartlegging av tekstens mønstre av spenninger, motsetninger paradokser og ironier» (Claudi, 2013, s. 63). Helt enkelt kan en oppsummere nærlesning som en inngående analyse av et tekstmateriale. I nærlesingen av *Hardanger* vil fokuset ligge på hvordan det tematiske og strukturelle innholdet forholder seg til den klassiske novelletradisjonen, eller den moderne der den er mest passelig å pålegge. Nærlesningen vil også belyse teknikker som er brukt for å fremme satiren samt se den i sammenheng med novelleteorien. I analysen har jeg valgt å dele inn de enkelte novellene tematisk etter hva slags tilknytning de ulike hovedkarakterene har til *Hardanger*. For å strukturere dette har jeg definert følgende karakter typer: *hardingene*, *turistene*, *nostalgikerne* og *utskuddene*, som presenteres nærmere i sine respektive kapitler. Dette er blant annet gjort for oversiktlighetens skyld, men også for at nærlesningen tydeligere skal kunne vise de ovennevnte trekkene i verket som helhet. Kapittelet vil derfor ikke ta for seg novellene kronologisk slik de står i *Hardanger*. Ettersom rammedisposisjonen fletter novellene sammen, er det naturlig at analysen gjør det samme.

#### 3.1 Hardingene

Karakterene som faller inn under karaktertypen *hardingene*, kjennetegnes ved at de i sin essens representerer ulike stereotype sider av det vi forbinder med *Hardanger* og det urnorske. Mennene er gjerne sterke, maskuline og praktisk anlagte, mens kvinnene er trofaste, oppofrende og kjærlige hustruer. Dette kapittelet består derfor av en videre inndeling basert på stereotype forestillinger knyttet til sted og kjønn: *grunneierne* og *grunneiernes trofaste kvinner*. Før jeg går i gang med analysen av novellene, er det verdt å kommentere selve omslaget til boka og samlingens innledende side. På forsiden er tittelen delt opp slik at den *kan* leses som «Hard anger». Kanskje er dette en fremmedgjørende måte å se *Hardanger* på som er ment å klinge med innholdet i novellene? Det umiddelbare spørsmålet som dukker opp her, er om dette er et bevisst grep av forfatteren, noe referansen på neste side tilsynelatende kan bekrefte. I epigrafen har Eikemo nemlig skrevet om Håkon Hellströms hitlåt-tittel *Känn ingen sorg för mig, Göteborg* til *Kjenn ingen anger for meg, Hardanger*. Kan denne epigrafen leses som et slags «unnskyld» til *Hardanger*? På bakgrunn av nostalgien er det lett å tenke på det kjente nasjonalromantiske maleriet *Brudeferden i Hardanger* (1848) av Hans Gude og Adolph Tidemand. Den norske kunsthistorikeren Frode Haverkamp skriver dette om maleriet: «Dette motivet, som så sterkt uttrykker 1800-tallets skjønnhetsidealer, har vært dyrket som et «ikon» av generasjoner av nordmenn» (Haverkamp, 2014). Kanskje kan denne ideen ses på som et bakteppe for myten om *Hardanger* som det norske av

det norske. Når en derimot tar hensyn til samtidsånden, er det lett å trekke linjer til de moderne og grensesprengende kjønntrendene som universitetslektoren og kunstneren Lars Korff Lofthus har omfavnet i sitt prosjekt. Med blomster og sløyfer har han pyntet opp Hardangers herrebunad i fotografiverket *Herrebunad redigert* (2017): «Eg ville gjere han flottare og meir spektakulær, men også utfordre litt med å gjerne han på grensa til hysterisk, sier Korff Lofthus [...] Han trekk linjene til bygdemannen som vanlegvis er svært sparsam med pynten» (Langeland, 2018). En tidlig konklusjon som allerede kan skimtes innledningsvis er dermed at Eikemo med verket ønsker å utforske forholdet mellom identitet og hjemsted på nye måter ved å inkludere det moderne, absurde og *utenkelige* i de allerede etablerte forestillingene om Hardangers bygdekultur og tilhørende kjønnsideal. I så fall kan en allerede her ane at satiren vil gjøre seg gjeldende.

I «Siderhusreglar» og «Dronningstien» presenteres stereotype forestillinger av barske og stolte menn som etter hvert brytes ned av enten komiske vendinger eller erotiske klisjeer. Det er hardingenes *essens* som overordnet blir gjort til gjenstand for kritikk og humor. De nasjonalromantiske tendensene på 1800-tallet skapte en massiv interesse for folkekulturen og en beundring av *norskhet*. Majoriteten i Norge bodde på landsbygda med sin ubrutte linje tilbake til norrøn tid. Dermed ble både språket, naturen og bonden de fremste symbolene på Norge som nasjon. Siden den gang har slike forestillinger fortsatt beholdt en status i forståelsen av norske særtrekk og symboler. Dette har gitt grobunn for å etablere forestillingene til stereotype bilder på bygdefolk og kanskje spesielt denne *hardangermyten* om Hardangers menn, bønder og grunneiere. Det at *Brudeferden i Hardanger* fikk – og har – den statusen som maleriet er tillagt, må jo kunne sies å være representativt for denne klisjeen. Professor i nordisk språkvitenskap, Brit Mæhlum, skriver om dette i forbindelse med sosiolingvistik, men essensen er overførbar og sier noe om det større bildet: «Det er en relativt utbredt forestilling at en «skikkelig» mann som er godt integrert i det lokale miljøet, snakker «brei» dialekt og holder seg til den lokale normen» (Mæhlum, 2008, s. 121). Det innledende argumentet er at det er slike klisjeer og forestillinger flere av novellene i *Hardanger* spiller på.

### 3.1.1 Grunneierne

Som tittelen «Siderhusreglar» indikerer, kan denne novella ses i lys av romanen *The Cider House Rules* (1985) som ble skrevet av John Irving. Romantittelen referer til en rekke regler som frukthagearbeidere er nødt til å følge, men dessverre er ingen av dem lesekyndige. Tittelen gir dermed assosiasjoner til – og en tematisk forventning om – en lignende problematikk om regler som ikke blir fulgt. Fordi «Siderhusreglar» har fått etiketten «novelle», spiller også dette opp under denne idéen da sjangeretiketten i seg selv gir forventning om en overraskende hendelse eller en avgjørende begivenhet. En forventer altså at handlingen skal dreie seg rundt én eller annen problematikk knyttet til siderproduksjon. Effektivt utgjør dermed etiketten en innrammende funksjon for novellas uttrykk. Begivenheten antas dermed å være kontekstualisert ut ifra allusjon gjennom denne referansen til et annet verk. Det er også verdt å peke på at denne novella ble trykt i antologien *Verdier i vår tid* (2019) under kapittelet «Vennskap», noe som i seg selv indikerer et mulig tematisk perspektiv å tolke novella ut ifra.

I «Siderhusreglar» er det bonden Jonas som er fokaliseringsinstansen. Etter et samlivsbrudd for en tid tilbake, sa han opp reporterjobben i TV2 for å ta over familiegårdsdriften som har eksistert i 200 år. Novellas innledende setning gir nok

informasjon til å kunne si noe om fortellerens posisjon i forhold til det fortalte; novella får sin form av en intern fokaliserings: «Eg hadde akkurat hengt opp nokre laksesider i eldhuset då telefonen ringde» (Eikemo, 2020, s. 23). Selv om det er en forteller til stede i alle sjangre, medfører nemlig novellesjangeren en forventning om hvordan teksten skal leses. At handlingen har en realistisk modus er gjerne en slik forventning, slik Hejlsted skriver: «Først og fremmest er det novellens fordring om realisme, der er rammesættende for fortælleren» (Hejlsted, 2016, s. 69). Det at novella begynner *in medias res* er også en måte å vise til virkeligheten på ved at handlingen begynner på et *tilfeldig* sted i historien. Med dette mener jeg at handling kan ses på som et utsnitt fra *virkeligheten*. I novellesjangeren foreligger det altså et krav om at det som fortelles har rot i en historisk virkelighet. Hejlsted refererer i denne sammenheng til det som den tyske litteraturhistorikeren Friedrich Schlegel en gang slo fast om novella: «Det er måden, hvorpå fortælleren presenterer historien, der forvandler den til en novelle» (Hejlsted, 2016, s. 20). Når jeg argumenterer for at handlingen begynner på et *tilfeldig* sted, er det altså ikke tilfeldig for fortelleren, men et bevisst grep for å fremheve realismen og dermed legitimere handlingen. Realismen understrekes allerede i den første setningen av at handlingen utspiller seg i et miljø som samsvarer med det miljøet Hardanger forventes å fremlegge. Novellesamlingens tittel *Hardanger* er nettopp et frempek mot dette. For det andre innledes denne novella med en fortellermåte som direkte står i stil med Baggesens påstand om at det i novella er snakk om «en tydelig adskillelse mellom fortællertid og fortalt tid» (Baggesen, 1965, s. 41), altså et skille mellom da begivenheten tok sted og når begivenheten berettes om. Når fortelleren i «Siderhusreglar» fremlegger hendelsesforløpet i preteritum, er den tidsmessige disposisjonen et iøynefallende grep som tydeliggjør at vi her har med en novelle å gjøre. Fortelleren blir slik gitt fullstendig oversikt og har makt til å presentere handlingen ut ifra egen vilje og ambisjon. At fortellingen er tilbaketrukket gir også bedre mulighet til å reflektere over det som har skjedd, noe som samsvarer med den klassiske novelleteorien og det å komme til en *ny erkjennelse*.

Når Jonas får en forespørsel av sin tidligere venn fra journalisthøyskolen, Øystein, om å ordne femti liter sider til et seminar, ringer Jonas til den barske vennen, gårdseieren, talkshow-verten og siderprodusenten Henning for hjelp. Henning er tilsynelatende en karakter som Jonas ser opp til. Det er her en dobbelthet i fortellerteknikken som bør bemerkes. Det kan virke som at Henning skildres på en objektiv måte slik *alle* opplever han, men det er et poeng at skildringene er nøye behandlet og organisert av fortelleren som får sitt virke gjennom Jonas. I likhet med Baggesens tolkning av *Dekameronen*, karakteriseres novella i stor grad ut ifra fortellerpersonlighetens nærhet til fiksjonens *virkelige* handlingsforløp: «Det medfører en koncentration, som tager form af en tilspidsning mod en pointe, der er *det* vesentlige punkt, hvorfra hele novellen bestemmes» (Baggesen, 1965, s. 20). Det er hvordan Jonas opplever verden som her rammer inn, velger bort, fremhever og bestemmer novellas konstruksjon og representasjon.

Henning fremstilles som en sterk karakter i novella med sin brede kunnskap og sine gode sosiale evner. «Henning kan alt. Det er som om alt fell heilt naturleg for han, dette med sider, til dømes» (Eikemo, 2020, s. 28). Det er tydelig at Jonas betrakter Henning med ærefrykt: «Det er noko med måten han kjem inn i rommet på [...] Det er som om han eig alle dei romma han går inn i» (Eikemo, 2020, s. 30). Øystein gjør seg derfor godt som et bilde på den mandige, sterke, stolte og autentiske hardingen. Dette kommer også frem i en samtale i «Dronningstien» hvor Henning ser ut til å være en kjenning av mange: «- ja, han var jo litt av ein type allereie på ungdomsskulen. Eg har aldri møtt nokon som drog så mange damer» (Eikemo, 2020, ss. 66-67). Bildet av

Henning står i stil med den romantiske, etablerte forestillingen om den norske bonden som barsk, stolt og frihetselskende. Etablerte forestillinger kan være like mye til stede hos utenforstående som hos individet selv og forståelsen av egen identitet er av avgjørende betydning. Henning ser ikke bare ut å bli pålagt et stereotypisk bilde av Jonas; gjennom hans handlinger og replikker er han også med på å opprettholde sitt image. Denne lesningen gjøres imidlertid ut ifra den ikke-tilfeldige konstruksjonen av handlingsforløpet.

Etter at Henning har sagt ja til å hjelpe til med sideren, skildres en erotisk scene hvor Jonas skal ordne seg for å besøke Henning og hans kone.

Eg hadde fått eit magert og alvorleg uttrykk, ikkje så ulikt sånn som Henning såg ut. Kvar gong eg såg mitt eige spegelbilde, kvapp eg og tok meg på refleks til ansiktet. Når skjedde dette? [...] Eg gjekk inn i den varme strålen og støtta venstre arm mot dusjveggen. Eg let den høgre handa falle til den nøkterne ereksjonen. (Eikemo, 2020, s. 29)

Denne scenen fremstiller Jonas sin beundring og opphøyelse av Henning med slik overdrivelse at det samsvarer med satirens formål. Henning har noe som Jonas ønsker å erverve. Det er ikke et seksuelt begjær av *Henning*, men et begjær av hans *kvaliteter*. Dette er også et poeng i professoren Hege Dypedokk Johnsons redegjørelse av begrepet:

For personen som begjærer et objekt erotisk, fremstår dette objektet som skjønt. Jeg vil her minne om at det greske ordet for skjønnhet (*kalon*) ikke brukes bare om ytre skjønnhet, men også om det som er beundringsverdig, attraktivt, ærverdig, nobelt og hederlig. (Johnsen, 2018, s. 291)

Kvalitetene som Henning blir gitt i verket er kvaliteter som hvilken som helst gårdseier i Hardanger forventes å ha ut ifra stereotype forestillinger: stolt, barsk og klok. Men i kontekst av den overordnede handlingen tipper Hennings kvaliteter over til å bli negativt forsterket. Stolthet, barskheter og klokhet blir til overlegenhet, arroganse og dumskap. Før Jonas går i dusjen får vi nemlig vite dette om Øystein: «På kjøkkenet har han hengt opp ei tavle med to reglar for siderproduksjon: 1. Lag alltid bedre sider enn naboen. 2. Aldri skryt av din egen sider» (Eikemo, 2020, s. 28). Allerede her pekes det på regler som Øystein ikke ser ut til å følge, han kaller jo Hardanger for siderens «Champagne-distrikt» (Eikemo, 2020, s. 28). Senere har han, i lignende stil, følgende å si om sin egenproduserte sider: «- Forbanna god sider [...]» (Eikemo, 2020, s. 33). Den erotiske scenen har i så måte en forsterkende og overdrivende effekt som gjør begjæret til et offer for latterliggjøring. Denne formen for satire er også gjenkjennbar i den fremste klassiske novella *Dekameronen*. I likhet med dette verket er satiren fremtredende gjennom overdrivelse som teknikk og begjæret kritiseres for å være nettopp overdrevet.

Dette praktfulle bildet av Hardangers stolthet, Henning, står seg ikke veldig lenge. Det viser seg at det bare er han selv som synes at hans *autentiske* sider smaker godt, men Jonas tør ikke å være ærlig: «Eg klarte å skjule ein grimase. Eg syntest det smakte surt. – Fin den, sa eg» (Eikemo, 2020, s. 31). Her kommer Jonas sin smak i konflikt med hans beundring av Henning og han begynner å lure på om sideren kanskje *skal* smake slik: «Eg blei usikker sjølv. Eg hadde aldri tvilt på vurderinga til Henning, men no visste eg ikkje hva eg skulle tru» (Eikemo, 2020, s. 34). Dette kan sies å være den første igangsettende scenen i oppbyggingen mot Begivenheten (i novelleteoretisk forstand). Denne situasjonen gir Jonas et nytt perspektiv når det gjelder hans betraktning av Henning og selv om det ikke er en forestilling som er blitt fullstendig etablert enda, er det en usikkerhet som driver novella i riktig retning.

For å *redde* sideren, tynner Jonas og Øystein den ut med Mozell i all hemmelighet. En kan vel påstå at Mozellen er så langt ifra Hardangersideren som man kan komme: en masseprodusert drikke, full av e-stoffer. Dette medfører et katastrofalt utfall, som jeg tolker som novellas Begivenhet. Begivenheten er ifølge Hejlsted: «[...] den samlende

enhet i novellen» (Hejlsted, 2007, s. 170). Etter at siderflaskene er utdelt som gaver og tatt med hjem av deltakerne på konferansen, eksploderer de. Til tross for det dramatiske utfallet, er Jonas mer redd for at Henning skal få vite at de tynnet ut sideren hans enn for uttynningens konsekvenser: «Eg var ikkje så bekymra for at folk hadde udetonerte bomber i husa sine. Eg var meir bekymra for at Henning skulle få vite at vi hadde tukla med sideren hans» (Eikemo, 2020, s. 37). Dette er det Baggesen ville kalt for *determinasjonspunktet*, og Hejlsted gjengir begrepet som «[...] vendepunktet eller høydepunktet i novellen, dvs. der hvor det irrasjonelle bryder ind i personernes liv» (Hejlsted, 2016, s. 36). Denne eksplosjonen kan derfor tenkes å være en metafor for bygdenostalgis oppløsning og forfall. Sideren kan med andre ord betraktes som et symbol på en drøm som rett og slett eksploderer i møte med dens største motstykke. I sammenstøtet danner de to kontrastfylte drikkene et bilde på det rasjonelle og det irrasjonelle, som i novelleteorien er en klar og umiskjennelig markør for novellas Begivenhet (i samsvar med både Baggesen, og Arild og Haugan). Dette ligner også på Barthes sin mytekritikk i *Mytologier* ved at de begge tar for seg *skjulte sannheter* bak samtidsaktuelle fenomener som ellers tas for gitt. Og en må jo ikke glemme at novella som form også medfører en forventning om en samtidig underholdningsverdi i en slik lesning.

Satiren når sitt høydepunkt i Begivenheten. En form for rettferdighet gis til både den arrogante siderprodusenten og til de som går bak ryggen hans, slik satiren har til hensikt å gjøre: «The satirist, in relation to his twofold subject, poses as either the moralist or the social arbiter» (Clark, 1946, s. 37). Selv om Henning er innforstått med at det er hans skyld at sideren har eksplodert, avsluttes novella med en selvgod kommentar om saken til VG: «Det var som å høyre stemma til Henning då eg las kommentaren hans: - *Sånn går det. Du kan ikkje oppbevare og lagre sider i stua. Det er noko alle veit*» (Eikemo, 2020, s. 38). Det er denne *regelen* som tittelen predikerer at ikke blir fulgt, og det er nettopp dette misforholdet som gjør Henning til et satirisk bilde på den stolte og norske hardangermannen. Henning later som om dette er noe alle vet med henvisning til en slags etos: han vet dette godt fordi han er en ekte harding.

Slik analysen avslører, er det ikke uten grunn at det er Jonas som er fokaliseringsinstansen. Det er han, ikke Henning, som har innsikt i hva som egentlig skjedde med siderflaskene, og det er Jonas som dermed blir mest utsatt for den inntreffende Begivenhetens effekt. Tilstanden som Jonas først befinner seg i, består i at han ikke liker sideren til den stolte, barske og kloke siderprodusenten. Den nye tilstanden består i at Jonas har en hemmelighet å skjule for ham, og at Jonas sin relasjon til Henning mest trolig er forandret som følge. Disse to tilstandene forenes imidlertid i det forstyrrende elementet og knutepunktet, sidereksplosjonen: «Dette har media snappa opp, ikkje sant, og VG ringde straks til en lokale siderprodusenten din» (Eikemo, 2020, s. 37). Dette samsvarer med Hejlsteds argument: «Novellens begivenhed *transformerer* en tilstand til en annen» (Hejlsted, 2007, s. 56). Begivenheten medfører med andre ord en reaksjon på en etablert orden som nå er forstyrret. Begivenheten har også den effekten at novellas satiriske anliggende her når sitt klimaks og forestillingen om siderkongen fra Hardanger svekkes. Denne eksplosjonen kan også ses på som et bevis på at dagens hardinger ikke egentlig har peiling på hvordan man lager sider og hvordan den skal smake. Kan en kanskje dra den så langt som å si at eksplosjonen *sprenger* myten om den tradisjonsrike bygda i lufta? Sagt på en annen måte kan Begivenheten leses som et bevis på den manglende tradisjonsbevisstheten i dagens Hardanger til tross for Hennings forsøk på å opprettholde fasaden.

I samme stil som «Siderhusreglar» består novella «Dronningstien» av en punktering av bildet på hardangermannen. Denne novella skildrer to menn som tar turen

til Dronning Sonjas kjente panoramatur for å sjekke forholdene før hennes årlige besøk. Tittelen referer til denne stien som dronninga, også i virkeligheten, tar turen til hvert eneste år. Dette er noe Hotel Ullensvang skryter av på sin hjemmeside: «I de siste 20 årene har denne turen rundt Hotel Ullensvang blitt en av Dronningens favoritter [...]» (Hotel Ullensvang, u.å.). Den litterære realismen knyttes på denne måten opp mot et virkelig fenomen. Skildringen av et eksklusivt fellesskap blant mennene på bygda skaper en nerve i novella som peker mot at det er dette samholdet som skal gjøres til gjenstand for satirens kritikk og underholdning. «Dronningstien» er i korte trekk en tekst med en tydelig Begivenhet og en erotikk- og kjærlighetstematikk som bryter med heteronormativitet da to grunneierne ender opp med å ha et seksuelt samvær i lyngen.

Fokaliseringsinstansen i «Dronningstien» er en grunneier, en jeg-person som vi ikke får vite navnet på. Den interne fokaliseringen er, i likhet med synsvinkelen i «Siderhusreglar», viktig for hvordan handlingen og Begivenheten oppleves og presenteres. I forlengelse av dette er det verdt å peke på at disse to novellene ligner ved at de begge legger frem handlingen gjennom den *mindre* barske og mandige karakteren. Dette skildres indirekte gjennom presentasjonen av de øvrige karakterene som opptre i novellene. Jeg-personen har kone, venter barn og har lenge stått på utsiden av det mannlige fellesskapet i bygda. Den eldre mannen, Sjursen, har derimot aldri hatt kone og har alltid vært kjent blant grunneierne på de lokale gårdene. Når kona til jeg-personen, Anja, uttrykker at forespørselen fra Sjursen er merkelig på grunn av årstiden, får vi et innblikk i hovedkarakterens tanker rundt lokalsammfunnets mannlige fellesskap: «[...] kor oppsiktsvekkande kunne det vere at ein grunneigar spurde ein annan grunneigar om å bli med å ta denne turen? Mennene på gardane her har dyrka slike fellesskap i generasjoner» (Eikemo, 2020, ss. 55-56). Dette sitatet får en komisk effekt i retrospekt av Begivenheten. Menneskes eksklusive fellesskap blir blant annet skildret gjennom minnene som jeg-personen har fra barndommen med farens ølbrygging hvor naboer og venner kom for å smake på resultatet: «Seinare har eg ofte tenkt på oppskokene, at det kanskje var nettopp der, i rusen og i fellesskapet mellom mennene, at eg kjente tilknytning til garden vår – og til dei andre gardane» (Eikemo, 2020, s. 62). I denne refleksjonen gjøres samholdet til en konsekvens av deres felles identitet som gårdseiere i Hardanger – en maskulinitet som dyrkes kollektivt. Dette kommer også frem tidligere i teksten: «Når han no vende seg til meg som grunneigar, for første gong etter at far min døydde, kjentest det som å bli tatt opp i eit fellesskap eg tidlegare berre hadde kjent meg på sida av» (Eikemo, 2020, s. 60). Begjæret av å være en del av det mannlige fellesskapet kan betraktes som drivkraften i teksten. Novella er altså ikke bare en tom form som fylles av hva som helst da den har med seg noen tematiske – og strukturelle trekk. Det indre drivet mot Begivenheten er en sterk indikasjon på dette.

Jeg-personen og Sjursen samtaler med en underliggende spenning som medfører en fornemmelse om at noe kommer til å skje mellom dem: «- Det er jo vårt fjell, sa Sjursen og blunka. Eg blei plutselig gripen av ein uforklarleg sjenanse og snudde meg bort, stira ut av vindauga på trea som rulla forbi» (Eikemo, 2020, s. 60). Spenningen bygger seg opp til at de to mennene gradvis blir nakne og mer intime, både fysisk og i samtalen, før de til slutt har sex i lyngen: «Eg var hjelpelaus og klarte ikkje lengre å halde noko tilbake. Sæden skaut ut i ein majestetisk boge og landa på handa til Sjursen og i lyngen rundt oss. Det fekk han til å auke rytmen og pulsen [...]» (Eikemo, 2020, s. 70). Denne *majestetiske* utløsningen på denne *majestetiske* stien må kunne sies å være en satirisk fremstilling. Ved å gjøre stien til et sted for seksuell omgang skapes det et misforhold som er til fordel for tekstens underholdningsverdi, for det er vel ganske uhørt at det skulle være noe homoseksuelt i ei så tradisjonsrik bygd som Hardanger? Det er ikke mulig for jeg-personen å komme tilbake fra den *inntrufne* begivenheten uten en ny

livstolkning eller et nytt perspektiv. Ifølge Baggesen er det i forbindelse med Begivenheten viktig å skille mellom det å utsette seg for og det å bli utsatt for: «Handlingen er udsprunget af en menneskelig viljesakt, begivenheden derimod er noget, der sker med mennesket, det udefra kommende og det udefra sete» (Baggesen, 1965, s. 31). Jeg-personen tok jo ingen aktiv del i å drive frem den seksuelle omgangen, men han lot seg rive med og henga seg til affæren. En kan også se hendelsen ut ifra teorien til Arild og Haugan og argumentere for at affæren kan ha vært forutsett fra Sjursens side. Hvilke konsekvenser begivenheten har for jeg-personen, er likevel opp til leseren å tolke, men som en Begivenhet medføres en sterk forventning om en endring i tilstand. Denne seksuelle affæren drives frem av det menneskelige begjær og slik sett er den i samsvar med Aarseths tolkning av satiren i *Dekameronen*:

Motstand i form av sosiale konvensjoner og institusjonaliserte leveregler er en litterær nødvendighet for en genre som søker sin viktigste effekt nettopp i framstillingen av de naturlige følelsers triumf over konvensjonene. At sammenstøtet mellom menneskenaturen og samfunnet får varig virkning i form av en sosial eller politisk justering, hører til sjeldenhetene. (Aarseth, 1976, s. 121)

Ved å understreke denne *litterære nødvendigheten*, understøttes flere av novellesjangerens klassiske trekk, som for eksempel realisme som modus, Begivenheten og ikke minst det satiriske.

I likhet med Henning har jeg-personen og Sjursen et image å opprettholde: «- Du må berre stole på at du er ein deilig mann, og så mykje meir er det ikkje å seie om den saka. Vi er vaksne folk, vi eig grunnen vi står på, vi gjer som vi vil, sa han» (Eikemo, 2020, s. 70). Denne koblingen mellom det å være grunneier og det å drive homoseksuell praksis må kunne sies å være litt uvanlig på bakgrunn av det nostalgiske stedet og den underliggende *Hardangermyten*. Den nonchalante tilnærmingen Sjursen har til det seksuelle samværet forsterker Begivenhetens effekt. Sjursen er symbolet på begivenheten som inntreffer og som jeg-personen utsettes for. For Sjursen medfører ikke denne begivenheten kaos i en ordnet tilværelse i like stor grad som for jeg-personen. Jeg-personen som forteller om dette avsluttede forløpet har til hensikt nettopp å belyse dette livsendrende øyeblikket: «[...] det er begivenheder, der fortælles om, ikke handlinger. Handlingen er udsprunget af en menneskelig viljesakt, begivenheden derimod er noget, der sker med mennesket, det udefra kommende og det udefra sete» (Baggesen, 1965, s. 31). Begivenheten i denne novella har i stor grad den funksjon at den fremviser en kollaps mellom det nostalgiske Hardanger og det moderne samfunn. Det satiriske springer ut fra dette moraliserende møte mellom nostalgi og virkelighet, rett og galt. Den *Brokeback Mountain*-lignende affæren punkterer myten om de barske hardangermennene ved at den barskeste bygdemannen ikke har noen problemer med å inkludere homoerotikk i sin mandige tilværelse.

Men til tross for den satiriske utleveringen av det nostalgiske Hardangers *svakheter*, gir også framstillingen av det relasjonelle en følelse av empati og medmenneskelighet. Selv om det råder en forestilling om Hardanger, er menneskene som bor der fortsatt bare mennesker, et faktum som fort forsvinner i den store nostalgiske drømmen. I «Siderhusreglar» blir Jonas bønnfalt av Hennings kone om å bli til middag så hun slipper å spise med Henning i stillhet: «Ho har fleire gonger sagt at Henning blir meir pratsam når eg er der, det blir ein lettere tone rundt bordet, seier ho, og det synest ho er så koselig» (Eikemo, 2020, s. 30). Og i «Dronningstien» er det en trygghet mellom mennene, som gjør det seksuelle samværet til noe mer enn bare en kritiserende affære. Det er noe gjenkjennbart i det relasjonelle og i det menneskelige som får uttrykk gjennom satirikerens tilsynelatende omsorg for sine *ofre*. En eller annen form for gjenkjennbare kvaliteter kan slik ses på som en nødvendighet for å kunne se det



humoristiske. Dette påpeker komikeren Markus Johansen i boka *Hva er humor* (2020): «For at vi skal le, må vi være *litt* på lag med den vi ler av. Vi må være *litt* sjarmert» (Johansen, 2020, s. 179). Slik har satiren en tosidig effekt: «På den ene siden får vi kanskje mindre respekt for maktpersonene. På den andre siden blir maktpersonene lettere å like» (Johansen, 2020, s. 719). Det er denne effekten som gjør tekstens satire til en demaskering av karakterene, men med en forståelse for det menneskelige. Aristoteles argumenterte i sin tid for dette: «Komedien er [...] efterligning av mennesker som er ringere enn gjennomsnittet. [...] Det latterlige er nemlig en eller annen feil eller uskjønnhet som ikke er smertende eller sårende, likesom jo den komiske maaske [...]» (Ledsaak, 1961, ss. 23-24). Det menneskelige i satiren fordrer med andre ord empati og sympati i møte med uthenging av visse typer og karaktertrekk.

### 3.1.2 Grunneiernes trofaste kvinner

I novellene «Kart og terreng» og «Ei sjel og ei skjorte» blir vi bedre kjent med noen av de kvinnelige innbyggerne i Hardanger og deres relasjon til omverden. Sammenlignet med novellene i det forrige kapittelet, er det her en mindre satirisk fremstilling og et mer alvorlig slør som hviler over handlingen. Her kan en stille spørsmål om hvorvidt fraværet av den sterke satiren endrer novellas oppdrag. For hvis novella ikke bare skal leses for underholdningens skyld, hva ønsker novella å gjøre?

I «Kart og terreng» blir vi hovedsakelig kjent med Gro og Mona gjennom deres samtale på telefonen. Novella gir innsyn i kartverket i Hardanger hvor Gro sitter og tar imot samtaler. Samtalene dreier seg om alt fra familiekonflikter til død og arv. Det er derimot et annet tema for samtale som skal vise seg å gjøre et sterkt inntrykk på henne. Mona, innringeren, ønsker å vite hvilke muligheter hun har hvis hun velger å skille seg fra sin mann. Gjennom samtalen kommer det imidlertid frem at hun først og fremst bare trenger noen å prate med, som om kartverket hun ringer til er en slags kontakttelefon. Gro husker Mona fra tidligere da Mona er blitt et samtaletema for alle i bygda etter at hun sendte et bilde av underlivet sitt til fotballbarnas fedre. Derfor har hun fått kallenavnet Porno-Mona, og denne byjenta som fant seg en gårdseier sliter mer og mer med å finne seg til rette i bygdelivet.

Til forskjell fra de to foregående novellene har fortelleren her inntatt en autoral synsvinkel med innsyn i Gros tanker. Følgelig kan en spørre hvilken effekt dette har. Er det et bevisst grep fra forfatterens side? I lys av novelleteorien kan det argumenteres for at denne fortellermåten står i stil med en mer moderne novelleform og at det medfører en sterkere markering av ens *opplevelse*. Dette er også noe Hejlsted understreker: «I nyere noveller er den individualiserte fortæller i vid udstrækning erstattet af en tredjepersonsfortæller, der kun har indvendigt syn på en karakter og derfor sætter fokus på begivenhedernes forløb gennem dennes oplevelse» (Hejlsted, 2007, s. 170). Denne fortellerteknikken har med andre ord til hensikt å gi en større identifikasjon farget av et bestemt blikk på verden. Baggesen redegjør også for denne fortellerteknikken når han setter fortelleren som bindeleddet mellom begivenheten og leseren: «[...] der i novella fornemmes en fortæller, som har overblik over de enkelte situasjoner og i sin meddelelse af dem omformer dem på en sådan måde, at læserenes indtryk af dem dirigeres i en bestemt retning» (Baggesen, 1965, s. 26). Dette åpner opp for diskusjon rundt fortellerpersonligheten i samlingen som helhet. For hva gjør det med verket at fortelleren ikke er en fast, konkretisert og etablert instans gjennomgående i alle novellene? Et tenkelig svar er at de ulike fortellereteknikkene gjør noe med kompleksiteten i verket. Det er fortelleren som kjenner stedet og karakterene best, og det er rimelig å påstå at

valget av perspektiv henger sammen med hvordan den overordnede fortelleren ønsker at bygda og innbyggerne skal fremstå, både i hver enkelt novelle og i verkets helhet. Uten å være *for* personlig tillater den autorale fortellerteknikken i denne novella at leseren får innblikk i karakterens tanker og følelser, men likevel opprettholdes en viss *objektiv* avstand til handlingen.

Gro fremstår som fordømmende og lite sympatisk: «Gro håper for mannen si skuld at han har sikra seg særeige på garden. Kva kan vere verre enn å først bli audmjuka for heile bygda og så måtte betale kvinnfolket ut frå den garden som familien i generasjonar har bygd opp og ført vidare» (Eikemo, 2020, s. 47). Dette innblikket får Gro til å fremstå som overlegen og bedre enn Mona, i så måte som samsvarer med ideen om den trofaste «hardangerkvinnen». Det at handlingen legges frem i presens må også kunne sies å innvirke på lesningen ved at det har til funksjon å skape en større innlevelse og nærhet til det som skjer. Denne tidsmessige disposisjonen kan også sies å være en mulighet snarere enn en restriksjon, nettopp fordi fortellerpersonligheten *ikke* er etablert likedan i hele samlingen. Effekten blir dermed at leseren inviteres til et rikere og mer levende univers som både har en fortid, nåtid og fremtid.

Utover i novella skjer det et skifte i Gros emosjonelle nærhet i samtalen med Mona. Dette skjer først etter at Gro får en melding fra sin mann om at han kommer sent hjem den dagen fordi han skal ut å fiske med en venn. Man skulle kanskje tro at dette ville medføre en negativ reaksjon hos Gro ut ifra hennes tidligere gitte holdninger til forhold og samliv, men i stedet for kjenner hun en stor lettelse. Gro gleder seg over at hun skal komme hjem til et tomt hus og få være alene. Deretter følger vi tankene hennes som drifter tilbake til da ungene flyttet ut og hun begynte å føle seg ulykkelig. Denne følelsen forekommer især når hun og mannen sitter alene rundt middagsbordet:

[...] Og når ho ryddar kjøkkenet etterpå, tenker ho veldig ofte at no er det ein dag mindre. Berre når ho er åleine i huset, klarer ho å hente seg inn igjen. Berre då kan ho gå med lette steg frå rom til rom og kjenne ei slags glede [...] Tenk å eige si eiga leilegheit! (Eikemo, 2020, s. 50)

Etter at barna flyttet ut, har hverdagen med mannen på gården blitt stadig tyngre og mer deprimerende. Denne nye informasjonen som blir gitt etter møte med Monas annerledes og *uhørte* livsholdning er på sett og vis i samsvar med Goethe og Baggesens teori om det irrasjonelle som bryter inn i det ordnede. Samtalen utvikler seg til at Gro *innser* noe om sitt eget liv som trolig åpner opp for en ny måte å se dette livet på. Denne innsikten i Gro sitt indre følelsesliv medfører også en endring i hvordan Gro kan tolkes. Den stolte og overlegne bygdekvinne viser seg å ha mer til felles med Mona enn det en først trodde. Det er spesielt ett utsagn fra Mona som kan betraktes som et avgjørende punkt. Det kommer med Monas svar til Gros uttalelse om at odelsarven er et viktig og riktig perspektiv blant bøndene i bygda: «Men det er eit tungt perspektiv, synest du ikkje? Det er liksom ingenting som er for oss, alt er for dei som kom før oss, og dei som kjem etter oss. Eg skammar meg intenst over å ville så mykje for meg, her og no» (Eikemo, 2020, s. 51). Dette får Gro til å bli tørr i munnen og tung i hode. Kanskje er ikke den tradisjonelle bygdekvinne og den moderne «bykvinnen» så ulike likevel?

På grunn av måten handlingen utviklet seg på, kan man nå se en viss likhet mellom Mona og Gro, men dette ser det ikke ut til at Gro selv er bevisst. Misforholdet mellom Gros tanker og fortellerens fremlegging av handlingen skaper dermed en spenning i det relasjonelle som utspiller seg. Det er ikke det sendte nakenbildet som tynger Mona mest, det er det at hun ønsker mer for seg selv enn det livet hun har. Dette livet er nemlig det samme livet som leves generasjon etter generasjon: gården er hennes manns og skal bli deres barns. Hun er med andre ord en statist i sitt eget liv. Dette perspektivet gjør Gro utilpass. «– Det er berre sånn det er, seier ho og tar seg

sjølv til panna. Det kjennest som ho har fått eit lokk over hovudet» (Eikemo, 2020, s. 52). Kanskje har Gro egentlig et ønske om et annet liv hun også? Nå har Mona gjort Gro bevisst på tilstanden, og et påtrengende perspektiv skaper kaos for sistnevnte. Plutselig ser hun seg rundt og får et nytt syn på sine medarbeidere: de er unge, vakre og frie kvinner som har hele livet foran seg – og ikke nødvendigvis i Hardanger. Dette får henne til å bryte sammen og ta til tårene. Gro ser nå verden og omgivelsene på en ny måte og hennes egen rolle i livet får så en annen mening, noe som også speiles i hennes siste ord i novella: «– Eg prøver berre å gjere jobben min, seier ho. – Ja, seier Mona sakte. – Det var derfor eg ringde. Vi har alle ein jobb å gjere.» (Eikemo, 2020, s. 53). Telefonsamtalen utløser altså en reaksjon og refleksjon hos Gro, selv om hun ikke vil innrømme det selv.

Men hva er Begivenheten i denne novella? Endringen i hvordan Gro oppfattes kan jo betraktes som dette, men kan denne samtalen som så og si utgjør hele plottet egentlig være en Begivenhet? Fordi det ikke er et tydelig og livsendrede punkt i handlingen, kan man på den ene siden argumentere for at samtalen ikke er en Begivenhet *nok*, spesielt hvis en tar Baggesen og Arild og Haugan sin novelleteori i betraktning. Selv om det er et sammenstøt mellom to ulike livsoppfatninger, strekker dette sammenstøtet seg ut over et så stort tidsrom at samtalen som en Begivenhet i så fall mister sin effekt. Til forskjell fra «Dronningstien» og «Siderhusreglar» kan en altså si at det i denne novella er en mindre tydelig Begivenhet, men et minst like tydelig skifte i karakterens *livsholdning*. Den nye livstolkningen som står sterkt i den klassiske novelleteorien er uunngåelig i «Kart og terreng» ettersom fortelleren arrangerer et plott som gir en klar innsikt i Gros følelsesliv i tillegg til den *objektive* handlingsbeskrivelsen. Fordi samtalen leder Gro til et nytt perspektiv på livet, må novella kunne sies å samsvare med den klassiske novella likevel. Hejlsted poengterer følgende om Begivenhetens vesen: «Grundlæggende set er begivenheden en tematisk størrelse, der utgøres af et sammenstød mellem to forskellige tanke-sæt – et, der inden for novellens verden er konventionelt, og et, der går på tvers af dette» (Hejlsted, 2007, ss. 170-171). Kjeden av små begivenheter som Gro blir utsatt for i løpet av telefonsamtalen resulterer i et sammenbrudd, en knekk i hennes vante tilværelse og en betraktning over det livet hun lever. Møtet mellom to kontrastfylte tilstander er premisset som Begivenheten hviler på. Det gjøres ikke noe stort nummer ut av forskjellene mellom jeg-personen og Mona annet enn at jeg-personen er overlegen Monas holdning til livet og tilstand. Ikke før på slutten av novella kommer den overveldende følelsen av at den ene tilstanden ikke nødvendigvis er bedre enn den andre. De deler altså flere likheter enn det jeg-personen ønsker å innrømme. Mona har kanskje vært klar over dette fra starten av, men Gro får ikke denne innsikten før hun har blitt utsatt for denne ikke-opsøkende erfaringen. Dette sammenhenger med Hejlsteds klassiske novelleteori: «Novellens begivenhed udmærker sig ved, at den første tilstand typisk etableres igennem en ærkkke begivenheder (hændelser), og at transformasjonen, der kan udgøres af en serie af transformerende begivenheder (hændelser), skaber en ny tilstand» (Hejlsted, 2016, s. 58). Begivenheten i denne novella kan sies å markere, og være et uttrykk for, selve *transformasjonen* som er av avgjørende betydning for ens videre livsoppfatning.

Ettersom den oppbyggende spenningen mot en Begivenhet er mindre fremtredende, følger det med at det satiriske preget også er tilsvarende. Satiren blir i større grad tillagt karakterene fremfor en Begivenhet. Dette er til forskjell fra de foregående novellene hvor karakterene får sin satiriske karakteristikk *i lys av* Begivenheten. Fraværet av satiren kan også sies å ha den effekten at den gir Gros avslørte følelser en større verdi for selve plottet og novellas oppdrag. Følgelig blir den realistiske modusen understreket. Likevel er det et generelt poeng at de foregående

novellene i samlingen trækker sti for hvordan de følgende novellene leses. Dette innebærer at de mer alvorlige novellene, til tross for fraværet av satiren, tillegges en større underholdningsverdi enn om de hadde stått som enkeltstående noveller uten samlingen som ramme. For at Hardanger som scene og narrativt univers skal oppnå sin fulle effekt, er det viktig at de ulike novellene viser allsidighet og en kompleksitet som speiler den virkelige verden. Samspeilet mellom disse novellene, de mer alvorlige og de mer satiriske, utgjør dermed en helhet som sammen virker positivt for novellesamlingen som en realistisk fortelling om Hardanger som sted og samfunn.

I novella «Ei sjel og ei skjorte» er fokaliseringsinstansen en ikke-navngitt jeg-person. Verden betraktes med en intern fokalisering. Handlingen er lagt hjemme i huset hennes hvor Kari, et familiemedlem, kommer på besøk for å hjelpe henne med planleggingen av jeg-personens datter, Sunniva, sin kommende konfirmasjon. Hovedkarakteren er deprimert og har som følge resignert fra mange av hennes hverdagslige oppgaver og gjøremål. Hun prøver så godt hun kan å møte Kari i planleggingen, men bølger av angst og vonde følelser kommer stadig skyllende over henne. Moren hennes ble selv psykisk syk rett før hennes egen konfirmasjon og da ble hovedkarakteren satt i en posisjon hvor hun måtte gjøre mye av forberedelsene selv, som for eksempel å stryke skjorta som aldri ble rett: «Eg strauk og strauk, grein og strauk, men ingenting hjelpte. Det blei aldri bra, og det var ikkje hjelp å få» (Eikemo, 2020, ss. 168-169). Bunaden i denne novella har en viktig funksjon som symbol på jeg-personens vonde fortid og nåtid og det å leve med depresjon. Da en av bivirkningene av antidepressiva er at man kan legge på seg, var det jeg-personens forsøk på å ta på bunaden som utløste en slags realitetssjekk. Nå som datteren skal stå konfirmant til våren kommer de vonde følelsene tilbake. Kari har nemlig bestemt at jeg-personen *må* ha på bunad i datterens konfirmasjon:

Eg trekte på skuldrene og kjente tårene presse på igjen. Synet av Sunniva i skjorta, så heilt perfekt, minnte meg om kor feil eg sjølv alltid følte meg. Alt kom tilbake. Då eg stod på kjøkkenet heime på garden og strauk på den same skjorta, som 15-, 16- og 17-åring. Eg fekk det aldri til. (Eikemo, 2020, s. 168)

Dette er interessant fordi bunaden som kjent nasjonalt symbol er ment å representere tilhørighet, arv, samhold og stolthet, men for jeg-personen har den den motsatte effekten. Hun føler seg alene, isolert og ulykkelig. Det ligger forventninger knyttet til bunaden som jeg-personen ikke klarer leve opp til på grunn av hennes tilstand: «Eg følte meg meir og meir framand og malplassert i bustadfeltet, der folk gjekk inn og ut til kvarandre og arbeidde i hagane sine så lett som berre det. Eg fekk ikkje til kjærleiken. Eg fekk ikkje til noko» (Eikemo, 2020, s. 170). Det ble ikke bedre da mannen hennes begynte å ligge med andre kvinner: «Det tok lengre tid for han enn alle andre folk å køyre den strekingen, så ein eller annan stad på vegen må han ha stoppa hos ei kvinne som venta på han» (Eikemo, 2020, s. 166). I dette trekkes det linjer til novellesamlingens første novelle «Vent litt her» hvor det blir skildret et gjestehus på veien som ofte blir brukt til slike affærer. Denne metonymien og implisitte koblingen bidrar til å skape sammenheng mellom del og helhet i novellesamlingen da den enkelte novelles verden er mer kompleks enn bare det ene handlingsforløpet: «Med denne teknik skaber den forbindelser tilbake og fremad i forløbet» (Hejlsted, 2016, s. 67). Det skapes med andre ord en helhetlig verden gjennom slike stabile holdepunkt. Disse holdepunktene bidrar likevel til variasjon ved at fortelleren omtaler dem fra ulike karakterers perspektiv og tilknytning til det omtalte.

På slutten av novella, etter Kari har dratt og tatt med seg bunadsskjorta, ringer hun for å si at det *må* være noe feil med den da den er umulig å stryke. Dette får jeg-

personen til å gråte av lettelse. Plutselig er en stor byrde løftet av hennes skuldre. Kari sier dermed at hun skal finne ei ny skjorte til Sunniva, så hun slipper å bære på denne ustrykbare bunadsskjorta videre i livet. Slik kan en påstå at bunadsskjorta er et symbol på en tyngende tradisjon som man ikke kjenner seg hjemme i. Med dette brytes en vond linje for jeg-personen og novella avsluttes med at Kari sier: «– Du er ikkje åleine, sa ho med roleg stemme. – Du veit det?» (Eikemo, 2020, s. 172). Selv om denne novella er preget av en ærlig og alvorlig stemning, får bunadsskjorta en satirisk effekt da novella skildrer en kontrast til det stolte, glade og perfekte bygdefolket som lever den store drømmen ved å bo på dette fantastiske stedet. «Ei sjel og ei skjorte» har en annen tilnærming til Hardangerklisjeen ved å vise at vi alle bare er mennesker uansett hvor vi bor, og mennesker kan være sårbare. I slike situasjoner gis det rom for de rundt å bry seg, noe vi ser gjennom karakteren Kari. Denne omsorgen og medmenneskeligheten får sin høyeste verdi med Begivenheten i novella som må kunne sies å være når Kari ringer jeg-personen for å si at skjorta er umulig å stryke. Handlingen er med andre ord sterkt preget av realisme som modus gjennom den alvorlige tonen og det menneskelige i fokus. Denne Begivenheten har i likhet med «Kart og terreng» trolig en sterk innvirkning på hovedkarakterens sinnstilstand. Men det er også verdt å stille spørsmålet om hvor denne novella stiller seg innenfor novelleteorien. For er det her mulig å påstå at denne novella i større grad skildrer en stemning? I så fall ligner den mer på en moderne novelle med trekk fra short story-tradisjonen:

Vokser et eller flere af elementerne ud over den ramme, som begivenheden sætter, bevæger novellen sig ud mod genrens grænseflader til andre genrer, særligt romanen [...] Enhver detaljert skildring af den fiktive verden, karakter eller en selvportrætterende fortæller må derfor underordne sig begivenheden. (Hejlsted, 2016, s. 60)

For teksten som novelle og avgrenset sjanger er det avgjørende at Begivenheten er det som først og fremst dikterer plottets utforming. *Hardangers* utforming som rammefortelling er dermed et naturlig trekk for tekstene som deler av en *viktigere* helhet. Ved å utvide én novelle med flere noveller innenfor samme ramme, vil en få flere detaljerte beskrivelser som gjerne ligner mer på romanens trekk. Men teksten holder seg fortsatt innenfor novellesjangeren på grunn av de konsentrerte handlingene i hver enkelt novelle som baserer seg på sin *egen* Begivenhet. I denne novella taler kanskje stemningen for at teksten burde pålegges en mer moderne teori, men med hensyn til fortellerteknikken og novella som en del av en rammefortelling, beholder den likevel viktige trekk fra den klassiske tradisjonen.

### 3.2 Turistene

Dette kapittelet vil ta for seg «Arbeidsro» og «Spesielt interesserte». Det som er spesielt med disse novellene er at de kan leses som metafortellinger, altså fortellinger der tekst og skrivning står sentralt. Det er derfor interessante å se dem i lys av den klassiske rammetradisjonen fra Boccaccio, men også Maurits Hansens *Novellen* (1827). *Novellen* handler om en gruppe menn som skal skrive ei novelle, og på et metaplan kan verket sies å være det første norske bidraget til å behandle klassisk novelleteori. Formmessig har novellene ulik fortellerteknikk, men kanskje er dette et grep for å forsterke den metatekstlige effekten? Innholdsmessig har de til felles at de skildrer oppspilte, turistlignende karakterer som drar til Hardanger med en drøm eller et mål som viser seg å være vanskelig å la seg realisere.

I «Arbeidsro» møter vi Johanne, en distraheret og stresset forfatter som trenger et sted hvor hun kan skrive på romanen sin i fred og ro: «Ho var heilt avhengig av å klare å

levere manus jamt og trutt til forlaget, viss ikkje fekk ho ikkje forskot, og då kom ikkje dette året til å gå opp økonomisk» (Eikemo, 2020, s. 72). Dermed drar hun til Hardanger ettersom Jonas har latt henne låne naustet sitt gjennom deres felles venn, Øystein (se 3.1.1 *Grunneierne* for en nærmere skildring av Jonas og Øystein). Novella innledes med en understreking av at: «Det var Øystein sin ide at ho skulle dra inn til Hardanger for å skrive» (Eikemo, 2020, s. 72). Fokaliseringsinstansen er altså Johanne og handlingen fortelles med en aural synsvinkel med innsyn i hennes tanker og følelser. Bare ut ifra denne korte handlingsbeskrivelsen ser teksten ut til å være en satirisk utlevering av den stressede forfatteren fra byen som drar til rolige Hardanger for konsentrasjon. Ideen om den bråkete byen og det stille, beroligende «landet» representeres her som et stereotyp bilde på det moderne samfunn versus idéen om Hardanger. Som Johanne selv påpekte i en samtale hun hadde med Øystein da de var ute på byen en kveld: «Eg treng ikkje inspirerende omgivnader. Eg treng nesten ingenting. Berre tid og stille» (Eikemo, 2020, s. 73). Når hun er på plass i Hardanger, kommer imidlertid en vending som på satirisk vis spiller på dette utsagnet om hva hun trenger – og ikke trenger – for å skrive: «Åleine ved fjorden! Ho henta straks ein hagestol og sette seg ned på brygga. Å herregud, så vakkert det var her! Ho måtte nesten le! Dette skjedde ikkje! Det var tre dagar i paradisi!» (Eikemo, 2020, s. 79). Forfatteren som ikke trengte inspirerende omgivelser, bare ro og fred, har ironisk nok dratt til stedet med de mest fantastiske omgivelsene, eller for å gjengi to referanser som stadig går igjen i samlingen: «the spectacular scenery of Hardanger» («Vent litt her» og «Farvel til sanninga» og «tjukkaste Hardanger» («Siderhusreglar», «Arbeidsro» og «Spesielt interesserte»). Satiren gjør dermed både hardangeridyllen og den uinspirerte forfatteren fra byen til offer i denne novella.

Johanne drar altså til Hardanger for å skrive uforstyrret, men lar seg heller rive med av det som omgir henne der ute på naustet. Til tross for Johannes begeistring over å komme seg bort fra livet og menneskene i byen, fanger novella dagens tidsånd preget av sosiale medier og bekræftelsesbehov: «[...] så tok ho eit par selfies med naustet i bakgrunnen og publiserte det på Instagram med teksten: «Skrivestua mi dei neste tre dagane». Det hagla straks inn med likes, og kommentarar frå folk som ville vite kor det var. Folk er heilt ville etter natur!» (Eikemo, 2020, s. 79). Denne passasjen stimulerer til verket som samtidslitteratur, noe også den samtidsaktuelle og realistiske modusen underbygger. I tillegg forsterker fortellerinstansen og tidsdisposisjonen dette ved at det er en tydelig avstand mellom fortellertid og fortalt tid, slik novellas innledende setning avslører. I sin helhet medfører samspillet mellom disse grepene at det føles riktig å plassere verket innenfor novellesjangeren, men i hvilken tradisjon?

Tidlig i novella får vi en komisk referanse til «Siderhusreglar» gjennom detaljene som Øystein gir om Jonas sin manglende interesse for det som har med utleie av gården å gjøre til tross for de økonomiske fordelene det kan gi. I «Siderhusreglar» gir Jonas en personlig refleksjon over nettopp dette temaet: «Dei har til dømes tungt for å forstå at eg har eit innreidd naust som eg ikkje vil legge ut på airbnb. Er du klar over kor mykje du kan tene på ein slik overnattingsstad i tjukkaste Hardanger? seier dei.» (Eikemo, 2020, s. 25). I «Arbeidsro» blir dette sitatet en realitet: «Han er så sær, hadde Øystein sagt om kompisen som eigde naustet, han gidd ikkje leige ut til airbnb eingong, han orkar ikkje alt styret. Du kan jo tenke deg kva han hadde tent på det naustet midt i tjukkaste Hardanger!» (Eikemo, 2020, s. 76). Denne gjentakelsen som representerer ulike holdninger til saken, viser kanskje til spenningen mellom Hardanger og *myten* om Hardanger. Det finnes også en referanse til «Siderhusreglar» som sier noe om den tidsmessige disposisjonen i samlingen som helhet: «Øystein snakka om kompisen sin manglende vilje til utleige som noko nærmast fornærmande. Men så var det dette at Øystein meinte at kompisen skulda han noko, det var visst noko med nokre siderflasker

som hadde eksplodert ein gong» (Eikemo, 2020, s. 76). Her får vi en direkte referanse til handlingen i «Siderhusreglar», noe som indikerer at handlingen i denne novella skjer i ettertid av siderekspløsjonen. Begge referansene understreker viktigheten av å lese de enkelte novellene i lys av hverandre for å maksimere effekten av lesningen, både av novellene som enkelttekster og samlingen som en én fortelling.

Gjennomgående i novella skildres Johannes rastløshet og uvilje til å faktisk sette seg ned og gjøre arbeidet som kreves for å skrive ferdig hennes påbegynte roman. Handlingen består i det store og hele av en rekke distraksjoner som hindrer Johanne i å gjøre den jobben hun kom dit for å gjøre. Så hva er egentlig Begivenheten? Har teksten en Begivenhet i det hele tatt? I et stadig forsøk på å unnsnippe skrivingen, kontakter Johanne Jonas med en rekke spørsmål og forespørsler. Novella avsluttes med en melding fra Jonas som kan sies å konkludere Johannes skriveprosjekt i Hardanger som mislykket:

Då ho hadde drukke opp det eine av dei to glasa, kom det endeleg eit svar: *Eg står midt oppi noko her og synest det er krevjande å konsentrere meg. Verkar ikkje som du heller finn roa der ute på neset. Eg foreslår at du berre reiser tilbake til byen og lar nøkkelen stå i døra. Lykke til med boka!* (Eikemo, 2020, s. 87)

Jonas sitt utsagn og direkte tone samsvarer med det novella har gitt uttrykk for hele veien. Avslaget fra Jonas *kan* tolkes som en slags Begivenhet samt et satirisk grep som setter Johanne inn i turistklisjeen fordi her krasjer deres to ulike verdener. Johanne kom med et iherdig ønske om arbeidsro, men fordi hun hadde en agenda som ikke var forenelig med det Hardanger representerer, endte det altså ikke med suksess. I symbolsk forstand er kanskje dette et forsøk på å forsvare myten om Hardanger i like stor grad som den kritiseres? Kanskje er det en konklusjon at det ikke nytter å *bruke* Hardanger til slike økonomiske formål da det vil tilsmusse dette autentiske bildet? Kontrasten mellom drømmen om Hardanger og det realistiske Hardanger, det idylliske bygdelivet og det kaotiske bylivet er igjen tema for kritikk, representert gjennom Jonas og Johanne. *Denne* novella gir ikke svar på om hun faktisk endte opp med arbeidsro eller om hun pakket sakene og dro hjem, men ved å lese «Spesielt interesserte» som hennes sluttprodukt må en kunne påstå at Johanne til slutt lot seg inspirere av Hardanger og ble ferdig med verket.

Det er også et poeng at Johanne lot seg rive med av hardangeridyllen, men på andre måter enn det som innebærer arbeidsro og romanskiving. I likhet med flere av de andre novellene i samlingen, og i likhet med *Dekameronen*, skildres en erotisk scene:

Dette er lyden av å vere akkurat her, akkurat no, tenkte ho og la seg så lang og naken ho var, ned på brygga [...] Ho lukka auga og drog inn lukta av sjø og tjære og la den eine handa mellom beina. Eit par fingrar glei inn og ut av henne, det var varmt og fuktig, og ho spreidde beina endå litt, for å kjenne vinden heilt inn, og snart gjekk handa i ein kjent rytme mellom beina, til ho nådde den plutselig frigjerande augneblinken der alle spenningar løyser seg opp. Med eit stønn kasta ho kroppen til sida. Kanskje forplanta det seg eit stykke ut på fjorden, og kven veit kven som høyrde det. (Eikemo, 2020, ss. 85-86)

Johanne blir altså grepet av naturen og stemningen som omgir henne og dette leder opp til denne erotiske scenen på brygga. Igjen er tilfellet at den erotiske scenen som skildres har sammenheng med karakterens drag mot Hardanger og alt det som Hardanger er ment å representere. Dette skal jeg komme tilbake til senere i dette kapitlet. Innimellom alle distraksjonene finner Johanne likevel noe tid til å skrive på sin påbegynte roman.

Ho begynte å lese dei siste sidene, om dette paret som hadde alt dei kunne ønske seg, og som no drøymde om å kjøpe seg eit nedlagt småbruk ein stad på Vestlandet. Dei hadde ein stor draum om å sette noko stand og bevare det for ettertida, og derfor måtte garden nesten vere falleferdig. Dei ville forplikte seg – til jorda og til verneverdige bygg. Dei hadde surfa på Finn i over to år på leit etter det

riktige objektet, og no hadde dei funne det og skulle køyre for å sjå på det. Og det objektet, tenkte ho, kan kanskje ligge her i Hardanger. (Eikemo, 2020, s. 81)

Dette paret som Johanne skriver om er tilsynelatende hovedkarakterene i novella «Spesielt interesserte». Her innledes novella med et ektepar som drømmer om et småbruk i Hardanger som de kan pusse opp, og etter å ha funnet en mulig eiendom er de på vei inn til Hardanger på visning. Dette er vi allerede kjent med etter å ha lest «Arbeidsro»: «Ho støtta seg opp med puter i senga og laptopen på fanget igjen, for å komme litt vidare med paret i romanen, som no hadde sett seg i bilen på veg til visning i Hardanger» (Eikemo, 2020, ss. 84-85). Metafortellingen har lange røtter i den klassiske novelletradisjonen og i norsk novellehistorie kan «Arbeidsro» minne om *Novellen* (1827) av Maurits Hansen. I «Arbeidsro» gis det frempek til en av novellesamlingens senere noveller, og disse to novellene kan enten leses som enkeltnoveller, som en metafortelling eller som en del av samlingens rammefortelling. Men er det mulig at dette er en ren tilfeldighet? Kanskje er det bare ment som et komisk sammentreff at Johanne skriver om et par som tilfeldigvis ligner et annet par i samlingen? I så fall må jo realismen som modus sies å være påfallende. Fordi denne sammenhengen samsvarer i såpass stor grad med metafortellingens konvensjoner, er det i lys av novelleteorien hensiktsmessig å betrakte disse to tekstene som en metafortelling for å gjøre analysen rikere. Jeg vil likevel peke på en strukturell innvending mot det som angår hvordan «Spesielt interesserte» bør leses. For hvilken sjanger er i så fall «Spesielt interesserte»? Skulle ikke verket som Johanne skrev bli til en roman? Hvis en leser teksten som en egen og avgrenset størrelse er det innlysende at verket, sjangermessig, holder seg innenfor novellas grenser. Tar en derimot utgangspunkt i at verket er et utsnitt fra Johannes roman, kan dette problematiseres. Eller er det mulig at Johanne etter hvert som hun skrev bare endte opp i en annen sjanger? Ved å stille denne hypotesen opp mot handlingen i *Novellen*, kan en se at de ligner ved at de begge dreier seg om en *sjangerutforskning*. Maurits Hansen går mer tematisk til verks når han i sin metafortelling skal skrive en novelle, mens Johannes roman kan tenkes å ha utviklet seg til å bli en novelle underveis. Tar man utgangspunkt i en enkel kvantitativ sjangerforskjell på roman og novelle, kan en humoristisk tolkning av «Spesielt interesserte» være at Johanne i «Arbeidsro» ikke hadde nok tid eller konsentrasjon til å faktisk skrive ferdig romanen sin, og derfor ble det til en novelle i stedet.

Denne måten å strukturere disse to novellene på er kanskje det nærmeste en kommer tilfellet av metastrukturen i *Dekameronen*. I «Arbeidsro» blir vi kjent med den fiktive karakteren Johanne som gjennom «Spesielt interesserte» forteller hennes egen fiktive fortelling. Hva gjør egentlig dette med etableringen av fortellerinstansen? Sammenlignet med de andre novellene i samlingen blir fortelleren i «Spesielt interesserte» tildelt en helt spesiell rolle som bidrar til å skape helhet på et metatekstlig plan. Metastrukturen og denne egne rammen innenfor rammen er et grep som gjør noe med underholdningsverdien og satiren i verket. Det satiriske elementet får en større verdi fordi teksten om det rastløse paret med den store drømmen er skrevet av den rastløse Johanne som selv drar til Hardanger med en stor drøm. Slik kan dette tolkes som en ironisering over egen tilværelse. Til tross for den realistiske scenen som begge novellene utspiller seg på, er det en underliggende bevissthet om at «Spesielt interesserte» er fiksjon på et dypere plan når en tar konteksten av den andre novella i betraktning; leseren vet at karakterene og handlingen i «Spesielt interesserte» er oppdiktet av karakteren i «Arbeidsro». Denne fiksjonen innenfor fiksjonen er ikke nødvendig for plottet, men ved at en leser «Arbeidsro» før en leser «Spesielt interesserte» gis sistnevnte en overordnet forteller med et eget adskilt plott. I lys av



teori om forskjellen på den orientalske og den europeiske rammekomposisjonen, er det et argument at den europeiske rammen har til hensikt å «framstille det å fortelle og lytte til andres fortellinger som noe verdifullt i seg selv i større grad» (Aarseth, 1976, s. 120). Ved å gi fortelleren en egen identitet og et eget plott, skapes en større helhet og en rettfærdiggjøring av fortellerens virksomhet. Den satiriske måten å behandle novelleteori på er et sentralt perspektiv i disse to novellene. Slik en europeisk rammekomposisjon ofte mener å fremme en underholdningsverdi, er det et satirisk grep å skildre en ukonsentrert forteller av «Spesielt interesserte» i «Arbeidsro». For å underbygge fiksjonens realisme er det også et grep at de to novellene har ulike fortellerteknikk: et autoralt perspektiv i «Arbeidsro» og et personalt perspektiv i «Spesielt interesserte». Slik gjøres det et poeng ut av at tekstene befinner seg på ulike plan og har formmessige forskjeller som følge.

I «Spesielt interesserte» skildres også en erotisk scene. Paret med den store hardangerdrømmen lar seg rive med, noe som resulterer i et seksuelt samvær i Hardangers idylliske omgivelser:

Han tar meg i armene sine og kyssar meg og legg meg på rygg i lyngen. Han drar ned buksa mi, opnar smekken sin og legg seg over meg. Eg har himmelen over meg, lukta av lyng og fuktig jord under meg og Jarle inni meg. Eg får ei overveldande kjensle av å høyre til alt dette. At alt dette er mitt. (Eikemo, 2020, s. 135)

I likhet med alle andre erotiske scenene i samlingen, er det et poeng at de alle har opphav i – eller en forbindelse med – en nærmest nostalgisk, våt drøm om det som Hardangerklisjeen representerer. Samlingen har med andre ord en humoristisk tilnærming til slike seksuelle aktiviteter fordi de sprenger og utfordrer de etablerte forestillingene om bygda og menneskene som bor her. Dette er gjennomgående i hele verket og dermed forsterkes effekten gjennom gjentakende affærer. I lys av novelleteorien kan en også støtte dette argumentet ved å trekke linjer til Boccaccio hvor det erotiske får sin effekt i samspill med det satiriske og grensesprengende. Satiren i dette verket består også av en Barthes-lignende kritikk med det rastløse paret fra byen som vil begynne et kjempeprosjekt på landet. Kritikken retter seg mot forestillingen om det stille, naturskjønne «landet» og de urolige, impulsive bymenneskene. Denne konstellasjonen som er kjernen i handlingen har dermed til hensikt å brytes ned gjennom satiren.

På vei tilbake stopper mannen Jarle opp langs veien hvor det en gang har vært et gjestehus. Han foreslår at de skal kjøpe dette gamle og ødelagte huset i stedet for småbruket fordi det er billigere. «– Vi kunne starta overnatting for spesielt interesserte, seier han» (Eikemo, 2020, s. 137). Igjen kommer denne referansen til gjestehuset som skaper en rød tråd i hele samlingen. Novella har et tydelig sluttpoeng i likhet med flere av de andre novellene ved at den ender med at paret gir opp gårdsbruksdrømmen i Hardanger og heller bestemmer for å dra hjem og pusse opp badet. Den interne fokaliseringen forsterker dette tydelige sluttpoenget med et skifte i karakterens indre følelsesliv og endrede tankegang. Begge novellene spiller på en følelse av det å drømme stort og for en kort stund flykte fra sine hverdagsliv. Gjestehuset som Jarle foreslo at de kunne starte opp, representerer denne hverdagsflukten. Slik er novellene tilsynelatende mindre opptatt av en stor Begivenhet og mer opptatt av å være satirisk. Begivenheten kommer jo som en satirisk konklusjon i begge novellene der hvor drømmen forsvinner ved at hverdagen innhenter dem.

Noe annet som er verdt å merke seg i «Spesielt interesserte» er referansen til den kjente norske dikteren og fruktdyrkeren Olav H. Hauge når eieren av gården sier: «– Vi har jo ikkje hatt nokon Olav H. Hauge buande mellom frukttrea her heller, sånn som i

Ulvik. [...]. Hadde Hauge budd her, hadde ikkje garden vore i så god stand som han trass alt er» (Eikemo, 2020). Jeg-personen syntes at denne nedlatende kommentaren til Hauge var unødvendig, så hun svarer følgende: «Hauge var no veldig god til å skrive dikt, då, skyt eg inn.» (Eikemo, 2020). Hauge var som kjent en viktig person i skapelsen og oppbyggingen av myten om det kulturelle Hardanger. Denne referansen til Hauge bidrar dermed til å legitimere hardangermyten som et bakteppe i verket.

### 3.3 Nostalgikerne

*Nostalgikerne*, som jeg har valgt å definere som «de som lengter tilbake til sted og tid», gjør seg best synlig i novellene «Vent litt her» og «Kvanndal kai». Formmessig drives handlingen mest fremover av samtale og interaksjon mellom karakterene. Begge novellene inneholder mye mimring og én eller annen form for nostalgi eller melankoli knyttet til disse minnene. Nostalgi kan i all hovedsak forklares som en følelse av å lengte hjem, men hvor er egentlig *hjem* for disse karakterene?

Novella «Vent litt her» handler om en mor og en datter som er på biltur for å besøke Hardanger, morens barndomshjem. Det er her Hardanger som sted introduseres i novellesamlingen da denne novella står først i verket. Slik mor og datter er på vei inn til bygda blir også leseren tatt med inn i samlingens narrative univers. Handlingen har en intern fokalisering og fortelles i preteritum. Også i denne novella er det en underliggende tematikk som angår spenningen mellom to ulike kulturer og generasjoner: moren som ivrig forsøker å engasjere datteren sin i Hardangerkulturen og bygdelivet, og datteren som tilsynelatende er uinteressert og heller vil høre på musikk. Novella drives på denne måten fremover av morens begjær og ønske om datterens oppmerksomhet og anerkjennelse. For den amerikanske litteraturviteren Peter Brooks er begjær til stede i alle episke tekster, og det er minst like viktig som en drivkraft for handlingsforløpet som det er for det tematiske i fiksjonen: «Narratives both tell of desire – typically present some story of desire – and arouse and make use of desire as dynamic of signification» (Brooks, 1984). Det at novellas begjær sammenfaller med morens, henger i stor grad sammen med fortellerteknikken som presenterer morens indre følelsesliv. Dette tematiske drivet i novella har også en større funksjon for verket i sin helhet ved at det er her Hardanger introduseres som sted og dermed legger grunnlaget for rammen som de kommende novellene skal leses innenfor.

Ut ifra novelleteorien kan fortellerteknikken som er brukt i «Vent litt her» forstås som et forsøk på å få leseren til å skape en sterkere tilknytning til jeg-personen i forbindelse med begjæret og Begivenheten som jeg-personen potensielt skal utsettes for. Sagt på en forenklet måte er hensikten at leseren instinktivt skal kjenne seg igjen i moren og ta henne i forsvar til ulempe for de andre karakterene i novella. Valget av fortellervinkel ser dermed ut til å henge sammen med hvem det er som opplever Begivenheten, på hvilken måte og med hvilket utfall. For hvis novella ikke skal fortelles ut ifra den som opplever en *ny* innsikt, hva er vel da verdt med novella å fortelle? Ved å ta utgangspunkt i «Vent litt her» blir samspillet mellom begjær, fortellerteknikk og begivenhet påfallende for novella som sjanger. Denne sammenhengen mellom forteller og Begivenhet blir spesielt tydelig mot slutten av novella når moren til sin store overraskelse oppdager at datteren ikke har lyd på hodetelefonene. Datteren har altså vært mer interessert i morens fortellinger enn det hun har gitt uttrykk for. Novella avsluttes nemlig slik: «Brått slår ho opp auga og ser på meg: - Møtte du nokon på det gjestehuset, mamma?» (Eikemo, 2020, s. 22). Denne nye innsikten som moren erverver er dermed det sentrale elementet som bare en oppdagelse av datterens *hemmelighet* kan gi.

Så hva er Begivenheten? Tidligere i novella bygges det opp til at noe farlig kan skje på veien, og tittelen referer til to situasjoner i novella hvor én av dem kan sies å være novellas høydepunkt. Første gangen moren går ut av bilen er det for å gå til gjestehuset som ligger langs veien, Fjorden Gjestehus. Dette gjestehuset er vi på dette punktet i analysen godt kjent med, men det er her det først introduseres i verket. Her pleide moren å jobbe som ung: «Vent litt her, seier eg til Amalie» (Eikemo, 2020, s. 15). Moren gir tegn til at noe kan ha skjedd på dette gjestehuset som vi ikke får høre om. Hun mimrer og forteller nemlig om en mann som pleide å komme til gjestehuset, og som alltid bodde på rom nummer tre. Kanskje hadde hun en affære med denne mannen? Kan det hende at han er faren til Amalie? I løpet av novella kommer det stadige referanser til denne mannen, men disse blir ikke utdypet. Den andre gangen moren går ut av bilen er det for å kjeft på bobilsjåføren som nesten skapte en ulykke på den smale veien: «Vent her, roper eg tilbake, slenger døra igjen etter meg og marsjerer bort til bubilen» (Eikemo, 2020, s. 17). Denne nestenulykken ble forårsaket av typiske turistbilister som var for opptatt av å ta bilder av den vakre naturen til å følge med på veien. Det er her novella når sitt klimaks – eller *determinasjonspunkt*, som Baggesen definerer som «[...] bestemmende for alle novellens begivenheder[...]» (Baggesen, 1965, s. 44). Dette punktet leder så til *tolkningspunktet* hvor «[...] alle novellens tråder føres sammen» (Baggesen, 1965, s. 44). Tolkningspunktet kommer gjerne på slutten av novella etter at én eller flere av karakterene har reflektert rundt det som har skjedd og satt hendelsen i perspektiv. I den klassiske tradisjonen er en slik arrangement svært sentral hvor vi tenker oss en hendelse, et klimaks, en refleksjon og en vending hvor karakterene ofte blir tvunget til – eller strever med – å forsone seg med det som har skjedd. I «Vent litt her» er det tenkelig at nestenulykken er den hendelsen som nettopp utløser datterens anerkjennelse og som medfører at hennes hemmelighet avsløres slik at moren får den bekreftelsen som hun begjærer.

I motsetning til karakterene beskrevet i forrige delkapittel, markerer moren et bånd til Hardanger som aldri kan brytes. Dette skildres likevel på noe humoristisk vis gjennom hennes måte å snakke til turistene på. Amalie og moren er jo tross alt turister de også. Dette er et sterkt satirisk bilde, ikke bare på grunn av måten hun snakker til de andre bilistene på, men også på grunn av hennes eierskap til stedet i det hele tatt og hennes desperasjon etter å få datteren til å verdsette det. Selve Begivenheten kan likevel sies å komme på slutten av novella ved at det her blir kjent for moren at datteren egentlig har lyttet til henne likevel. Slik Baggesen (1965, s. 171) argumenterer for, er Begivenheten et sammenstøt mellom to tankesett, og fordi det er morens perspektiv vi leser novella ut ifra er det naturlig å betrakte *oppdagelsen* som dette sammenstøtet. Novella avsluttes altså med at morens begjær, det som driver novella fremover, blir tilfredsstilt, og plottet kommer dermed til sin naturlige ende.

Novella «Kvanndal Kai» er skrevet med den kvinnelige servitøren på kroa som fokaliseringsinstans. Handlingen er konsentrert rundt en samtale mellom henne og en gjest som er kommet tilbake til bygda i anledning morens død. Novella strekker seg imidlertid lengre ut gjennom historien da den begynner med deres første møte for mange år siden og leder opp til denne samtalen som finner sted når de nå møtes igjen. Det er med andre ord en forskjell mellom novellas plott og novellas historie: «Historien er altså verkets hendelser, i den rekkefølgen de ville ha utspilt seg i virkeligheten» (Claudi, 2013, s. 29). I dette siste møtet, som er det sentrale for handlingen, blir de to gamle bekjente sittende etter stengetid og prate og mimre, både om deres tidligere møte og om hvordan deres liv er blitt. I motsetning til «Vent litt her» er den mimrende tonen mindre nostalgisk og mer skjør, vemodig og melankolsk. Novella kan sies å handle om det å komme fra et sted og bo der til tross for at en ikke føler seg hjemme.

Er det noe som særpreger denne novella? I lys av moderne novelleteori ser «Kvanndal kai» ut til å ligne på Frode Gryttens stemningsnoveller som på bemerkelsesverdig vis klarer å skildre melankoli og stillhet i samspill. Denne novella kan også, med sin tematikk, ses i lys av Gryttens novellesamling, *Popsongar*, fra 2001. Den norske litteraturforskeren Per Thomas Andersen oppsummerer dette om Gryttens verk:

Handlingen i de enkelte tekstene er lagt til en lang rekke såkalte non-places [...], steder som er anonyme, steder der det forventes at alle oppfører seg likt uansett individuell eller kulturell identitet, [...]. Tematikken passer til stedene; tekstene fokuserer på ensomhet og mangel på tilknytning. (Andersen, 2012, s. 611).

Dette klinger godt med «Kvanndal kai» som fremkaller en følelse av at ting ikke alltid blir som man tror. De tydelige likhetene mellom stilen i «Kvanndal kai» og Grytten-stilen er dermed bemerkelsesverdig som en likhet mellom disse to vestlandsforfatterne. Satiren er derimot mindre tydelig i denne stemningsfulle novella, noe som i seg selv er naturlig for å kunne skildre alvorlet i samtalen.

Kvineskikkelsen var ungdom da de møttes for første gang på lille julaften i 1969. De møttes den gangen på venterommet på Kvanndal kai og nå jobber hun på kroa like ved. Mannen Aslak har kommet tilbake og nok en gang blir han sittende etter å ha mistet den siste ferja. Handlingsforløpet skifter i tid mellom disse to møtene gjennom mimring og gjenopplevelse av samtalen de den gang hadde. Da de møttes den første gangen konkluderte de med følgende: «– Heile livet er eit venterom, sa ho på den livstrøyte ungdomsmåten sin. – Oppveksten på Kvanndal oppsummert, svarte han då.» (Eikemo, 2020, s. 93). Den navnløse kvineskikkelsen fremstilles som om hun til en viss grad har resignert fra sitt eget liv: «Eg var ei slik jente, som ..., ja, det gjekk som det måtte gå. Eg fekk tre barn, og det var sikkert det beste som kunne skje meg. Alternativet hadde sikkert ikkje vore å føretrekke» (Eikemo, 2020, s. 99). Dette kommer også frem i hennes tanke når Aslak returnerer og hun innser at han husker henne: «Han ler ein tørr latter, og det søkk i henne. Ho er ikkje sikker på om det er ei kjensle av sorg eller av glede, at han likevel hugsar henne» (Eikemo, 2020, s. 90). Det er i denne novella en mer alvorlig stemning og tilsynelatende en mer sårbar karakter. Dette samsvarer med trekk fra den moderne novelletradisjonen hvor stemningen er sentral. I tillegg har novella en åpen slutt og et mer krevende tekstmateriale. Dermed kan en trekke inn Hejlsted sitt poeng om modernistiske noveller:

Typisk fremstilles karakterernes reaksjoner på hendelser i de fiktive verdener, som de ingår i, men deres reaksjoner forklares ikke nødvendigvis som en effekt af særlige erfaringer, opplevelser, egenskaper. Som regel er det op til læresen at fortolke karaktererne og deres reaksjoner. (Hejlsted, 2016, s. 144)

Til forskjell fra flere av de andre novellene er det åpenbart at leseren her må bidra med selvstendig tolkning for å skape mening i teksten. Dette tolkningsrommet har sammenheng med Iser (1972) sin teori om *tomme plasser*, som nevnt i 2.1 *Fra Boccaccio til Eikemo*. I en litterær tekst, særlig prosa, er det mye som står, men også mye som *ikke* står og som leseren må tenke seg til. Dette står i stil med den moderne novella ved at karakterenes indre er betingelsen for opplevelsene og skildringene av den stemningsfulle verden. Det at det ikke er en tydelig Begivenhet i novella, men heller fokus på dialog og minner, er også et poeng som støtter argumentet om at denne novella ligner mer på de moderne novellene som skrives i dag. Den russiske forfatteren Anton Tsjekhov er kanskje den som er mest kjent for utviklingen av denne stemningsfokuserte og minimalistiske tradisjonen. Hejlsted forklarer de tilhørende trekkene slik: «[...] novellens begivenhed skrumpede ind til en situasjon, og parallelt blev plottet (i betydning af intrige) splittet op i en serie af optrin eller blot replikudvekslinger, Samtidig drejes

fokus fra det ekstraordinære til det hverdagslige og velkendte» (2016, s. 142).

«Kvanndal kai» er på dette grunnlaget den novella i samlingen som viser flest trekk fra den moderne, stemningsfokuserede tradisjonen.

Aslak blir presentert som: «[...] han frå Odda som blei hippie, som plutselig ein dag stempla ut på Smelteverket og drog til Amerika [...]» (Eikemo, 2020, s. 94). Da de møttes i 1969 fortalte han om rockefestivalene han hadde deltatt – eller planla å delta – på. De knyttet bånd over at de begge var glad i rock og hadde en kjærlighet for denne typen musikk, noe som kommer tydelig frem i utsagnet til kvinneskikkelsen etter han har fortalt om Woodstock-festivalen: «Ho såg drøymande ut i rommet. – Woodstock! All den musikken og kjærleiken samla på ein stad!» (Eikemo, 2020, s. 95). Følgende fortalte han om Altamont-festivalen som ble holdt utenfor San Fransisco i 1969 hvor vold ledet til et dødsfall. Kan det her tenkes at Aslak med dette sitatet: «[...] *Vi er på veg inn i ei mørkare tid*» (Eikemo, 2020, s. 96) sikter til utviklingen av samfunnet hvor ulike kulturer kolliderer og skaper konflikt? Kan dette være en referanse til et samfunn i kollaps? Et samfunn hvor mennesker ikke klarer å leve sammen i kontrast til hippie-ideologien med musikk, «peace and love» i fokus? Denne rockekulturen må også kunne sies å være langt fra den kulturen en forventer å finne i Hardanger med siderproduksjon, gårdsdrift og fjellvandring. Kontrasten er slående og deres bånd over en helt annen kultursjanger kan kanskje vitne om en fortvilelse over egen identitet: «Og slik gjekk natta, den eine songen etter den andre, heimebrent og sigarettar, til alle tre sovna på kvar sin benk og vakna opp forfrosne og fyllesjuke tidleg om morgonen på julaftan, på Kvanndal kai.» (Eikemo, 2020, s. 98). Dette minnet, til tross for omstendighetene, antyder en følelse av å være sammen om å være alene, en slags melankolsk tilfredshet.

Noen Begivenhet er altså ikke lett å lese i «Kvanndal kai» ettersom det ikke bygges opp en spenning som ved en anledning avløses. Strukturen kan i så måte, i tillegg til å samsvare med den moderne novella, ligne på drivkreftene som foreligger i en annen sjanger, som for eksempel fortellingen eller romanen. Med den mer stemningsfulle, Grytten-aktige stilen, er dette en novelle som fremhever et mer alvorlig og dystert livsperspektiv: «Begivenheden i modernistiske noveller er typisk forvandlet til en situation, hvor det katastrofale, der er indtruffet eller indtræffer, kun er anelsesfuldt til stede. Af og til er det katastrofale minimert til en krusning på hverdangssituationens overflade [...]» (2016, s. 144). Om en pålegger moderne novelle-teori, er det dermed mulig å argumentere for at Begivenheten allerede er inntruffet og at den omhandler det livet som ikke ble slik en trodde. Det er også et argument at denne novella har en sterk intern fokaliserings, noe som samsvarer med den nyere tradisjonen: «Gjenstanden for den modernistiske novelle er som for den modernistiske roman den subjektive opplevelse af livet» (2016, s. 143). Kvinneskikkelsen og Aslak sin relasjon er knyttet sammen av at de begge utstråler en følelse av å *ikke* ha funnet seg til rette i livet. De møttes jo nettopp på dette fysiske – og symbolske – *venterommet*.

### 3.4 Utskuddene

Det var hovedsakelig novellene «Farvel til sanninga» og «Talkshowdronninga» som ga opphav til karaktertypen *utskuddene*. Formmessig er dette noveller med tydelige slutt-poeng som samsvarer med den klassiske tradisjonen. Novellene skildrer karakterer som har flyttet fra bygda eller som sliter med å passe inn, men i motsetning til karakterene beskrevet i 3.3 *Nostalgikerne* oppleves disse som mer produktive, med drømmer og mål som de søker å realisere. Det er ikke dermed sagt at de av den grunn ligner på karakterene fra 3.2 *Turistene*, for til forskjell fra turistene er utskuddene mer realistisk orientert i hva som gjelder for deres begjær. Innholdsmessig er det dette som i

stor grad driver handlingene. Karakterene i dette kapittelet kunne dermed like gjerne fått betegnelsen *de håpefulle* eller *de frigjorte*, men jeg har valgt *utskuddene* fordi de på mange måter representerer baksiden av det hardangermyten er ment å symbolisere, nemlig solidaritet og lojalitet til bygda og bygdekulturen.

I «Farvel til sanninga» er fokaliseringsinstansen Mona, hun vi også møtte som innringer i «Kart og terreng». Mona blir ringt opp av Simon som spør om hun kan holde en tale om «sannheten» på tre minutter i forkant av et brassband som skal opptre i kirka. Livet til Mona er nokså turbulent og som vi vet fra «Kart og terreng» ønsker hun å skille seg fra mannen sin, Terje. I tillegg har hun måttet stå i problematikken rundt nakenbildet som havnet på avveie. Simon er mannen som hun hadde en affære med, og som nakenbildet opprinnelig var tiltenkt, men Terje tror at nakenbildet var ment til ham. Slik det kommer frem i novella har Terje en holdning til ekteskap og livet som samsvarer med de holdningene en gjerne forventer av klisjébonden:

Eg veit ikkje kor mange gonger Terje har sagt at vi to ikkje berre kan skilje oss som vanlege folk. Då du gifta deg med meg, var det ikkje berre for kjærleiken, men også for at vi skulle drive denne garden saman, det er eit ansvar ein ikkje berre går inn og ut av. Vi har forplikta oss, pleier han å seie, til store eigedommar og lange tradisjonar! Og ein gong ropte han til meg: Trur du at dine handlingar her og no betyr meir enn alt dette? Men eg visste ikkje lenger kva eg trudde. Eller kva eg kunne håpe på. (Eikemo, 2020, ss. 145-146)

Arven, odelsretten og det ansvaret som følger med det å drive en gård får en større verdi enn det relasjonelle mellom mann og kone. Med andre ord representerer Terje en opphøyelse av den tradisjonelle gårdsplikten som ikke samsvarer med Monas emosjonelle behov. Igjen problematiseres moderne versus tradisjonelle verdier. Ved å se denne passasjen i lys av Barthes sin mytekritikk, kan en se at Mona opptrer i overensstemmelse med mytekritikkens ambisjon: «[hun] vet å demaskere og gjennomskue de ideologiske arrangementer som stadig truer våre idealer om frihet og sannhet» (Lending, 2002, s. XVIII). Denne bemerkningen som Mona gjør seg, er sterkt i tråd med tanken om indirekte satire. Kritikken mot den gammeldagse og utdaterte gårdstradisjonen adresseres ikke direkte mot de den måtte gjelde, men kommer frem gjennom Monas gitte personbeskrivelse av Terje. Novella er slik en passende sjanger for denne typen kritikk, med sin underholdningsmessige kvalitet som spiller opp under det satiriske produktet. I novella som et skjønnlitterært verk, ligger det jo til grunn en forventning om at man skal bli underholdt. Sjangermessig vitner dette om at novella er et godt utgangspunkt for satire på grunn av muligheten novella gir til å la leseren leve seg inn i en fiksjonell, men samtidig realistisk, verden. Her er rommet for å utfordre de virkelige og hverdagslige forestillingene stort, blant annet gjennom en realistisk modus og en begivenhet som gjerne medfører en slags åpenbaring, avsløring eller innsikt. Dette ser vi også i *Dekameronen* som gjennom fiksjonen sprenger det virkelige samfunnets normer og grenser. Selv om novella deler narrative grep med andre sjangre, er det altså et poeng at disse trekkene som klassiske noveller gjerne har, i seg selv er et bevis på at de fungerer godt i samspill og derfor er sjangerkonstituerende. Når Mona senere i novella møter brassbandet, møter hun også et sett med andre holdninger og verdier som samsvarer mer med hennes egne. Dette kommer frem i hennes samtale med bandmedlemmet Ian hvor hun stiller spørsmål til hvordan familien hans takler at han reiser så mye: «Dei er leie seg. Dei vil at eg skal vere meir heime. Men viss eg er meir heime, er det eg som blir lei meg. [...] «Og livet er for kort til å bu i eit postkort alle andre skriv heim om!» (Eikemo, 2020, s. 152). Dette svaret legitimerer det som Mona føler, og den friheten og selvrealiseringen som hun drømmer om. Det er denne lengselen hun lenge har kjent på, men som har blitt avvist av både Terje og Gro.

Når en har lest begge novellene er det mest tenkelig at telefonsamtalen i «Kart og terreng» har funnet sted før «Farvel til sanninga» med tanke på tidsforløpet. Dermed er det av interesse å trekke inn teorien til professoren Jan Simons om narrativ temporalitet selv om teorien først og fremst er knyttet til filmsjangeren. For hva har egentlig det tidsmessige aspektet å si i novellene? Er det avgjørende at en leser slike noveller i *riktig* rekkefølge? Ifølge Jan Simons trenger ikke temporalitet i narrative tekster nødvendigvis å være avgjørende for det enkelte plottet så lenge tidsforløpet er strukturert på en måte som gjør at plottet gir mening uavhengig hvilken novelle som står først og sist:

One could say that temporality is only a structural category of narrative (of discourse), just as in language [langue] temporality only exists in the form of a system; from the point of view of narrative, what we call time does not exist, or at least only exists functionally, as an element of a semiotic system. (Simons, 2008, s. 114)

Sagt på en forenklet måte så er tid bare en illusjon i narrative tekster, og det er hvordan handlingen legges frem og kontekstualiseres som er avgjørende for opplevelsen av fortellingens tid. Med andre ord kan en påstå at tiden ikke har mye å si for plottet som novellene konsentrerer seg om fordi handlingen uansett må presenteres i en forståelig sammenheng med Begivenheten. Handlingen i «Kart og terreng» er dermed ikke avgjørende for handlingen i «Farvel til sanninga» selv om karakteren Mona har en stor rolle i dem begge. Det er likevel et poeng at førstnevnte beriker sistnevnte ved å fylle den med mer informasjon, slik det også gjelder for de øvrige novellene i samlingen.

Hva er Begivenheten i «Farvel til sanninga»? Når Mona holder talen til Sannheten som skal begraves viser hun at hun er mer enn den dama som sendte bilde av underlivet sitt til alle mennene i bygda. Farveltalet gir henne velfortjent applaus og fra første ord er det en tydelig kobling mellom sannheten og Mona selv. Hun beskriver Sannheten på nyansert vis: ensom, viljesterk, direkte, attraktiv og tilpasningsdyktig. Sannheten virker å være en metafor for Mona og hennes liv på bygda. På en symbolsk måte avslutter Mona det livet hun kjenner, nå som Sannheten er død og begravet. Jeg velger dermed å tolke talen som en slags Begivenhet. Etter talen ledes det opp til et tolkningspunkt, en refleksjon og en vending, som medfører at Mona bestemmer seg for å oppsøke det livet hun egentlig ønsker for seg selv: «– Eg skal på turne, sa eg» (Eikemo, 2020, s. 158). I likhet med flere av de andre novellene i samlingen, har denne novella et livsendrende sluttpoeng. Vi kan ikke si noe om hun faktisk drar på turné eller ikke, men karakterens indre utvikling er det som er i fokus. Her blir hun ikke *utsatt* for en inntruffet Begivenhet, endringen i hennes tankegang er Begivenheten. Hejlstedts kommentar om den klassiske fortellerinstansen er treffende: «Fortælleren i en novelle kan tage alle tænkelige former, dog er det en tendens til, at fortælleren især i klassiske noveller er en etablert personlighed inden for fiktionen» (Hejlsted, 2007, s. 170). Følgelig kan dette forklares ved å referere til Baggesens teori om den etablerte fortellerinstansens funksjon i denne sammenhengen: «[...] og som følge heraf rettes opmærksomheden mod begivenhedernes forløb i højere grad end mod de enkelte karakterer» (Baggesen, 1965, s. 41). Sagt på en forenklet måte er det Begivenhetens innvirkning på karakteren som er det sentrale, ikke hvordan karakteren innvirker på Begivenheten. Det å holde denne talen må kunne sies å medføre en stor endring i Monas sinnstilstand og tilværelse.

I denne novella er det også elementer som forsterker helheten i novellesamlingen. Et sitat som får kraft av dets gjentakende form sies av Mona til Simon: «– Vi har alle våre strategiar, sa eg.» (Eikemo, 2020, s. 150). Denne kommentaren ligner Monas avsluttende kommentar til Gro i «Kart og terreng»: «-Vi har alle ein jobb å gjere» (Eikemo, 2020, s. 53). Hun sier dette i forbindelse med hvordan hun takler hverdagen ved å flykte fra den. Å ha affæren med Simon er for Mona en måte å gjøre dette på: å

rømme fra den rutinepregede hverdagen uten lidenskap og mål. Måten dette sitatet fremstår på, som en form for gjentakelse, gjør at novellene knyttes nærmere sammen og de enkelte novellene får en større betydning i lys av hverandre. Vi kjenner til Mona fra før og disse knaggene som vi kan henge den nye informasjonen på forsterker opplevelsen av samlingen som én kompleks enhet. På en annen side kan det argumenteres for at en slik organisering av noveller i en samling svekker samlingens kompleksitet. Jan Simons skriver dette i forbindelse med flettverksfilmen, men argumentet er verdt å overføre til det litterære også:

Forking-path narratives rather limit the potential complexities of unfamiliar and puzzling ideas such as alternative possible worlds, parallel histories, bifurcating time lines, and other noncommonsensical and counterintuitive concepts borrowed from recent developments in the sciences [...]. (Simons, 2008, ss. 111-112)

Det er viktig å understreke at novellesamlingen ikke hadde åpnet opp for dette uansett, men det er et poeng at noveller som kan gi andre noveller mening reduserer muligheten for tomme plasser i samlingen som helhet. Samtidig forsterker det etterlikningen av virkeligheten. Dette betyr at rammefortellingen i seg selv er et sterkt klassisk trekk til tross for de tomme plassene i enkelte noveller, som for eksempel i «Kvanndal kai».

«Talkshowdronninga» har den glamorøse tv-kjendisen og superstjernen, Helene, som fokaliseringsinstans, og med en auctoral synsvinkel er det en større avstand mellom fortelleren og Helene. Hun virker å ha blitt for god for Hardanger samtidig som hun har et drag til stedet som hun har vokst opp på. Hun bor nå i Oslo og får tilbud fra både *Skavlan* og *Senkveld*, men velger heller å dra tilbake til barndomsstedet for å delta på det lokale talkshowet til Henning: «Ho forstår at det er på grunn av dette smilet, på grunn av alle desse skjelske, deilige smila til gutane langs fjorden her, som ho aldri klarte å seie nei til, som ho ikkje ville seie nei til» (Eikemo, 2020, s. 107). Helene fremstilles som en stereotyp bykvinne som kun drar tilbake når hun skal besøke moren sin, men moren døde plutselig og dermed føler ikke Helene at hun har noen grunn til å dra tilbake: «- [...] Eg har ingen der inne lenger. Ingen familie. Ingen venner. Ingenting. Eg kan ikkje prioritere dette. Sorry.» (Eikemo, 2020). Etter morens nylige bortgang er det egentlig ingenting som knytter Helene til Hardanger lenger, men lengselen etter aksept ser ut til å være det som driver henne tilbake likevel. Denne innsikten i Helenes forhold til Hardanger bidrar til å svekke bildet av den overlegne og glamorøse bykvinnen, og hun oppleves heller med en fasade ment til å beskytte henne mot de sterke bygdekulturkreftene. Denne fasaden understrekes også av det hun tenker idet hun møter Henning igjen: «Ho kulsar då ho høyrer namnet sitt på fjordadialekt, som om det er ein feil med det. [...] når ho høyrer namnet sitt på fjordadialekt, er det som om dei veit noko om henne» (Eikemo, 2020, s. 106). Hvorfor skulle hun ellers reagere slik?

Når det gjelder Begivenheten i novella, er det tydelig at spenningen bygger seg gradvis opp frem til showet begynner, og Begivenheten må kunne sies å komme som følge av hvordan Helene presenterer seg selv på scenen: «Ho tar mikrofonen som den stjerna ho trass alt er, og så seier ho, på den gatesmarte, ironiske måten sin: – Show me love, Hardanger!» (Eikemo, 2020, s. 113). Salen stilner til og Helene får ikke den responsen hun forventer: « – Snakk norsk, er det ein som seier. Og så hugsar ho korleis det er å vere ein mot alle. Ho forstår at dette ikkje er hennar publikum, kanskje ikkje eingong hennar folk [...] Ho innser at ho ikkje kan sjarmere seg ut av dette talkshowet.» (Eikemo, 2020, s. 113). Den dårlige reaksjonen fra salen gjør henne pinlig berørt, og situasjonen får henne til å huske på hvordan det var da hun var tenåring. Her er det verdt å trekke inn perspektivet til en viktig novelleteoretiker, Aage Henriksen. Den danske novelleteoretikeren forstår nemlig Begivenheten i retning av *forvirring* (1971, ss.



80-81). Denne forvirringen er i neste omgang et godt utgangspunkt for endring. Gimnes og Hareide utdyper Henriksens definisjon slik: «Denne forvirringen blir søkt overvunnet ved å etablere en ny og bedre konsolidert orden [...]» (Gimnes & Hareide, 1997, s. 28). Etter flausen skjer det en endring i Helene som gjør at hun fortsetter showet med en styrke og ærlighet som hun ikke har vist før. «Henning ser ned i papira sine og rotar med rekkefølga på det han skal seie, og ho veit at ho ikkje kan hjelpe han meir. Siste ord er sagt i denne bygda. Ho har ikkje meir å seie.» (Eikemo, 2020, s. 114). Dette vitner om at hun nå er fullstendig ferdig med – og løsrevet fra – Hardanger. Måten Helene reagerte på da hun møtte Henning var kanskje et frempek mot dette. Det forstyrrende elementet, eller Begivenheten, har med andre ord ført til en etablering av en ny og bedre orden for Helene. Dermed tar hun ordet og utleverer hele bygda når hun svarer på spørsmålet om hun ofte henter inspirasjon til karakterene sine fra Lofthus: «– Lofthus liknar til forveksling ei scene. [...] Kvar dag trer alle ut på den scena som bygda er. Dei kan ikkje gå inn og ut av rollene sine som dei kan i store byar. Her må du spele deg sjølv heilt ut» (Eikemo, 2020, s. 114). Denne novella har altså en tydelig Begivenhet fordi spenningen medvirker til å få det skiftet som kreves for at Begivenheten skal være klar og gjenkjennelig. Det er også i Begivenheten en tydelig satirisk uthenging av hardingene. Nok en gang ser man hvordan satiren og Begivenheten henger sammen, og nok en gang gjøres det et satirisk poeng ut av byen versus bygda. Til tross for Helenes tilsynelatende arrogante væremåte, er den autorale synsvinkelen preget av sympati for hovedkarakteren. Når Helene presenterer seg selv som den kjendisen hun er bryter hun med hardangernormene, men i det sosiale fallet realiserer hun seg selv. Med dette er Begivenheten i samsvar med den danske Jørgen Lorenzens teori om at handlingen i den klassiske novella ofte består av en karakter som «overtræder bestemte samfunnsnormer» (Lorenzen, 1976, ss. 143-144). Disse samfunnsnormene skinner gjennom i reaksjonene fra de andre karakterene og hovedkarakterens misforhold til lokalmiljøet. Satiren er på dette viset sterkt fremtredende. Sympatien for Helene henger med andre ord sammen med at bygdenormene som hun bryter også var de normene som i utgangspunktet tynget henne.

Etter at Helene har gjort sin entré kommer et nytt vendepunkt i form av at den autentiske og utpregede siderbloggeren Jenni kommer på scenen og taler om sin virksomhet på sosiale medier:

Det eg driv med, er rett og slett kulturformidling! Og dette, seier ho og rettar ein peikefinger ut i salen, er vi alle med på å skape. Alle vi som lever her, bidrar til det som no er i ferd med å skje med Hardanger. Vi er saman om å skape ei ny tid her inne! Applausen brakar laus, og nokon roper namnet hennar taktfast: Jenni! Jenni! Jenni! Og Jenni tar ein akkurat passe kunstpause før ho tar ordet igjen: – Hardanger kjem til å bli det nye Piemonte, folkens! Publikum bryt ut i ny jubel og applaus. (Eikemo, 2020, s. 116)

Denne ekstasen over talen til sider-Jenni må kunne sies å være det satiriske høydepunktet i novella, om ikke i hele novellesamlingen. I denne talen, som må sies å være nokså svulstig, sammenligner Helene sideren fra Hardanger med vinen fra Italia – og publikum elsker det. Ideen om samhold og solidaritet til Hardanger som uttrykkes her kan nærmest minne om et slags sekterisk fellesskap. Overdrivelse blir slik brukt som et virkemiddel for satiren over dette bygdefellesskapet og deres opphøyelse av den lokalproduserte drikken. Til tross for de store ulikhetene mellom by og bygd, legemliggjort i Helene og Jenni, avsluttes novella på varmt og hjertelig vis: «Det har vore så inspirerende for meg å vite at ein kan komme frå ein liten plass og likevel realisere ein stor draum! [...] – Tusen takk, Helene, for at du er eit så godt forbilde for meg og mange andre her inne! [...] «– Det er eg som skal takke, Jenni» (Eikemo, 2020, s. 117). Denne slutten er overraskende fordi disse kontrastene har vært så sterke, men tilsynelatende

har Helene og Jenni mer til felles enn en kanskje skulle tro. Begivenheten skapte altså forvirring i en ordnet tilstand, men den medførte også en *ny* tilstand som for Helene viste seg å være bedre enn den forrige.

## 4.0 Avslutning

### 4.1 Oppsummering og konklusjon

Marit Eikemos novellesamling *Hardanger* handler om ulike karakterers relasjon til Hardanger, Hardanger som idé – og brudd med den. Mest sentralt står kontrasten mellom bygd og by, og i handlingene møter vi satiriske fremstillinger og alvorlige stemninger. Tekstene i samlingen har fått etiketten «noveller» som innebærer en viss forventning til hvordan verket skal leses, noe også kritikken av verket antyder. Så hvilke perspektiv er egentlig mest fruktbare å anlegge på *Hardanger*?

Det første jeg har pekt på er formen. Novellesamlingen i sin helhet utgjør et paradoks. På den ene siden er strukturen en måte å forsterke de enkelte novellenes tematiske og innholdsmessige verdi på ved å sette dem inn i en større kontekst. På den andre siden er dette begrensende da det utelukker en rekke spørsmål ved å redusere antallet tomme plasser. Dette paradokset bestående av kompleksitet og begrensnings samsvarer med novella som sjanger. Det å bruke *Hardanger* som felles scene for alle novellene i samlingen gir dermed en kvalitativ verdi for lesingen av tekstene som noveller. Rammen har først og fremst den effekt at den skaper og rettferdiggjør novellesamlingens realistiske modus ved å speile en kompleks og virkelig verden slik leseren gjenkjenner den. Rammefortellingen holdes levende gjennom de stadige referansene og koblingene til de andre novellene, men de kunne like så vel ha blitt lest som enkeltnoveller uavhengig de øvrige. Fortellerperspektivet er også av avgjørende betydning da fortellerens hensikt er å vise begivenheter som forstyrrer disse karakterenes liv og tilstander. Selv om noen av novellene har innspill fra den mer moderne novelletradisjonen med et mer stemnings- og dialogpreget innhold, spesielt «Kvannal kai», viser de fleste av novellene trekk av den klassiske tradisjonen med en Begivenhet i sentrum. Denne formmessige variasjonen bidrar til å gjøre verket dynamisk, plottene komplekse og den realistiske modusen fremtredende. På en annen måte kan det sies at de moderne trekkene i enkelte noveller, spiller opp under – og tjener – de klassiske trekkene i samlingen som én helhetlig rammefortelling.

Det andre jeg har trukket frem er satirens rolle og betydning i verket. Novellesamlingens ramme er idéen om *Hardanger* med sin storslåtte natur og makeløse kultur. Det som skjer når en leser de ulike novellene som en helhet er at rammens idé om *Hardanger*myten til slutt står igjen som en uoppnåelig drøm. Grunnen til dette er at karakterene til syvende og sist viser seg å være helt vanlige mennesker og hverdagen mer komplisert, men på samme tid triviell, og spennende enn det *Hardanger*myten legger opp til. I dette kan en både lese kritikk og empati for de ulike karakterene. Det komplekse samspillet mellom noen karakterers stolthet og nærhet til bygda og andre karakterers ambivalente tilknytning til hjemstedet vitner om et møte mellom drøm og virkelighet. *Hardanger*ene, nostalgikerne, turistene og utskuddene har alle en eller annen tilknytning til *Hardanger* som gjør det narrative universet til et mer levende sted. En kan derfor trekke linjer til Boccaccio fordi han og den klassiske novelletradisjonen i stor grad benytter seg av mange av de samme tematiske grepene; også her er det et samspill mellom humor og alvor, satire, komedie, tragedie, erotikk og menneskelige relasjoner. Det er dermed overraskende at flere kritikere anklager satiren for å svekke den litterære

kvaliteten i Eikemos *Hardanger*. Det at satiren blir fremstilt som et hinder for kvalitet er uventet hvis en tar klassisk novelle teori i betraktning, hvor satiren har en særdeles sterk posisjon. Det Eikemo gjør i dette verket er jo nettopp å hente opp denne tradisjonen. Alle novellenes ulike elementer bidrar til å prege novellesjangeren. Ikke minst gjør samspillet mellom begjær og satire, både på det tematiske og det strukturelle planet, novella til en kompleks sjanger som ofte kan leses som både underholdning og en slags livsvisdom. Det klassiske må derfor ikke glemmes til fordel for det nye og moderne som novellesjangeren *også* rommer.

## Siterte verk

- Abrams, M. H. (1993). *A glossary of Literary Terms*. 6. Utg. Belmont: Wadsworth Publishing.
- Amalie Skram-selskapet. (2017). *Amalie Skram-prisen 2017-Marit Eikemo*. Hentet fra Amalie Skram-selskapet: <http://amalieskramselskapet.no/vinneren-2017-marit-eikemo/>
- Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. 2. Utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Arild, L., & Haugan, J. (1986). Novellen i teori og praksis - Asbjørn Aarseth og Maurits Hansen. *Edda* (4), ss. 343-365.
- Aarseth, A. (1976). *Episke strukturer: innføring i anvendt fortellingsteori*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Baggesen, S. (1965). *Den blicherske novelle*. København: Gyldendal.
- Bleken, M. (2019, Oktober 09). - *Marit Eikemo er definitivt i øverste liga i norsk samtidslitteratur*. Hentet fra Hardanger Folkeblad: <https://www.hardanger-folkeblad.no/marit-eikemo-er-definitivt-i-overste-liga-i-norsk-samtidslitteratur/o/5-22-222569>
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press.
- Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clark, A. M. (1946). *Studies in literary modes*. Edinburgh: Oliver and Boyd.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Cuddon, J. A. (1992). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Eikemo, M. (2020). *Hardanger*. Oslo: Samlaget.
- Gimnes, S., & Hareide, J. (1997). *Norske tekster. Prosa før 1900*. Oslo: Cappelen.
- Griffin, D. (1994). *Satire: A critical Reintroduction*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Haverkamp, F. (2014). *Høydepunkter. Kunst fra antikken til 1945*. Nasjonalmuseet, ISBN 978-82-8154-084-2.
- Hejlsted, A. (2007). *Fortællingen: teori og analyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Hejlsted, A. (2016). *Novellen: Teori og analyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Henriksen, A. (1971). *Gotisk tid - Fire litterære behandlinger*. Oslo: Gyldendal.
- Hotel Ullensvang. (u.å.). *Dronningstien*. Hentet fra Hotel Ullensvang: [https://www.hotel-ullensvang.no/opplevelser/fjellturer-og-aktiviteter/dronningstien/?gclid=CjwKCAjwopWSBhB6EiwAjxmqDYRCszEq-sPWjXR5o9tcGAEsZ45snJuRgfPE5S\\_i8EJ\\_WLBw5K8ZpxoCJ6gQAvD\\_BwE](https://www.hotel-ullensvang.no/opplevelser/fjellturer-og-aktiviteter/dronningstien/?gclid=CjwKCAjwopWSBhB6EiwAjxmqDYRCszEq-sPWjXR5o9tcGAEsZ45snJuRgfPE5S_i8EJ_WLBw5K8ZpxoCJ6gQAvD_BwE)
- Hovland, R. (1993). Novelle og "novelle" . I P. A. Michelsen (red.), *Sjangeroppbrudd: Om stilskriving og skriveopplæring i den videregående skolen* (ss. 153-157). Oslo: Cappelen.
- Jensen, S. (2019, desember 9). *Lothepus og yogakjerringer*. Hentet fra Stavanger Aftenblad: <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/kJPkMQ/lothepus-og-yogakjerringer>
- Johansen, M. G. (2020). *Hva er humor*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johnsen, H. D. (2018, November 19). Begjær og borgere: Det politiske livets erôs i antikken. *Agora*. Vol. 36, Utg.2-03, ss. 189-305.
- Kittang, A. (1986, Mars). Rekviem eller varemesse? *Vinduet* .
- Langeland, S. (2018, Mai 18). *Slik har du ikkje sett Hardanger-bunaden før*. Hentet fra UiB: <https://www.uib.no/kmd/117731/slik-har-du-ikkje-sett-hardanger-bunaden-f%C3%B8r>
- Ledsaak, S. (1961). *Aristoteles: Om diktekunsten*. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag.
- Lending, M. (2002). Innledende essay. I R. Barthes, *Mytologier* (ss. IX - XLVIII). Oslo: De norske bokklubbene.
- Liisberg, E. (2019, Oktober 17). *En av Marit Eikemos noveller fra Hardanger skiller seg særlig ut*. Hentet fra Bergens Tidende: <https://www.bt.no/kultur/i/MRj250/en-av-marit-eikemos-noveller-fra-hardanger-skiller-seg-saerlig-ut>
- Lorenzen, J. (1976). *Litteratur*. København: Gads fagleksikon.

- Martin, C. (2017). *A Critical Introduction to the Study of Religion*. London og New York: Routledge.
- Mæhlum, B. (2008). Språk og Identitet. I B. Mæhlum, G. Akselberg, U. Røynealand, & H. Sandøy, *Språkmøte: Innføring i sosiolingvistikk* (ss. 105-126). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Moro, G. M. (2018, April 9). *Sylskarp samtidssatire: Bokanmeldelse: Marit Eikemo: "Gratis og uforkliktande verdivurdering"*. Hentet fra VG: <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/A2qbgn/sylskarp-samtidssatire-bokanmeldelse-marit-eikemo-gratis-og-uforpliktande-verdivurdering>
- Olsen, P. G. (2019, Oktober 19). *Bokanmeldelse: Harde kår for kjærligheten*. Hentet fra Aftenposten: <https://www.aftenposten.no/kultur/i/0nOOqB/bokanmeldelse-harde-kaar-for-kjaerligheten>
- Poe [1842], E. A. (1981). Hawthorne. I J. Viby, *Ned i Malstrømmen. Fortællinger og essays*. Centrum.
- Simons, J. (2008, Juli 4). Complex narrarives. *New Review of Flim and Television Studies*, 6:2, ss. 111-126.

## Masteroppgavens relevans for lektoryrket

Novella er en mye brukt sjanger i skolen. Den er både kortere og *enklere* å undervise om enn romanen, men likevel betraktes gjerne romanen som novellas ideal. For en snart ferdigutdannet lektor som etter hvert skal inn i klasserommet og undervise om noveller, er dette uten tvil et prosjekt av relevans. I *Læreplan i norsk*, både under kompetansemålene etter 10. Trinn og Vg3, står det at elevene skal tolke ulike tekster og være innom ulike sjangre. I denne masteroppgaven har jeg fått fordypet meg i én av disse sjangrene – om ikke *den* viktigste (sett i lys av innledende setning).

I de nye læreplanene (LK20) er også *engasjement* et sentralt begrep. Det at læreren skal engasjere elevene fordrer, slik jeg ser det, at læreren selv har en interesse for temaet. Med dette prosjektet har min interesse for – og kunnskap om – novellesjangeren økt betydelig. På bakgrunn av dette vil jeg peke på at det kan det være krevende å finne *nye* noveller å bruke i undervisningen, noe som kan føre til at de samme novellene blir gjentatt til det kjedsommelige. Denne analysen tjener derfor et didaktisk formål ved å vise hvordan en novellesamling av relativt ny tid kan analyseres og gjøres interessant, og i neste omgang brukes i skolesammenheng.

I et historisk perspektiv ser det i dag ut til at det er de stemningsfulle og minimalistiske novellene som er i vinden. Dermed har den klassiske novelletradisjonen kommet i skyggen av en mer moderne tradisjon. Som lektor i nordisk med fordypning i litteratur kommer en ikke unna å forholde seg til endringer og fornyelser i det litterære landskapet. En konsekvens av novellas utvikling er denne tilsynelatende nedvurderingen som har ført til at mange har glemt hvilke muligheter som faktisk ligger i den rike sjangeren. I denne masteroppgaven har jeg fått muligheten til å fremheve noen av disse.

Avslutningsvis vil jeg peke på selve prosessen. Jeg har utnyttet at to av mine medstudenter også har skrevet sine masteroppgaver om novellesamlinger. Dermed har jeg erfart et slags kollegialt samarbeid, både gjennom skrivestunder og felles diskusjonsmøter med veileder. Min påstand er derfor at dette prosjektet har gitt meg en smakebit på noe av det som venter når jeg nå skal ut i arbeidslivet som fullverdig lektor.

