

Eirik Sørensen Bomann

Sjanger og samfunnskritikk i Jonas Eikas *Efter solen* (2018)

En nærlesning av novellene «Alvin», «Bad Mexican Dog» og «Rachel, Nevada» - i lys av novellesjangerens historiske utvikling.

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

Mai 2022

Eirik Sørensen Bomann

Sjanger og samfunnskritikk i Jonas Eikas *Efter solen* (2018)

En nærlesning av novellene «Alvin», «Bad Mexican Dog» og «Rachel, Nevada» - i lys av novellesjangerens historiske utvikling.

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



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

For novellesamlingen *Efter solen* (2018) ble danske Jonas Eika tidenes yngste vinner av Nordisk råds litteraturpris i 2019. Eikas grensesprengende noveller utfordrer etablerte ideer om sjangeren, og tematikkene forvirrer. Karakterene i samlingen lider i undertrykte roller, og de lengter etter mening i en fordreid variant av nåtiden.

Formålet med denne masteroppgaven er å se etter kontinuitet, brudd eller fornyelse av novellesjangeren, gjennom en nærlesning av novellene «Alvin», «Bad Mexican Dog» og «Rachel, Nevada». Dette gjøres i lys av novellens historiske utvikling, fra Giovanni Boccaccios *Dekameronen* (ca. 1350-1353) og frem til vår egen tid. Analysen tar særlig stilling til Johann W. Goethes novellebegrep – den allerede *inntrufne uhørte begivenhet* – som et konstituerende sjangertrekk. Den tar også stilling til novellen som samfunnskritisk uttrykksform.

Analysen konkluderer med «Alvin» som den eneste begivenhetsdrevne teksten, i en tydelig forlengelse av klassisk sjangerteori. Med oppstykket struktur, groteske bilder og forvirrende symbolikk, må «Bad Mexican Dog» leses med andre forventninger enn det etiketten på bokomslaget tilsier. Disse to tekstene kritiserer henholdsvis hyperkapitalismen og turistindustrien som undertrykkende systemer. «Rachel, Nevada» har også en ukonvensjonell novellestruktur, men den indre logikken er mer til stede enn i foregående tekst. I den har kritikken derimot gått mer over til en interesse for utenomjordisk liv og alternative fellesskap.

Summary

Danish author Jonas Eika became the youngest ever to win the Nordic Council Literature Prize in 2019, with the novella collection *After the Sun* (2018). Eika's groundbreaking *novellas* challenge established ideas about the genre, and the themes offer confusion. The characters of these novellas suffer in repressed roles, and they long for meaning in a distorted variant of the present.

The purpose of this master's thesis is to look for continuity, severance or renewal of the novella genre, through a close reading of the novellas "Alvin", "Bad Mexican Dog" and "Rachel, Nevada". This is done in the light of the historical development of the novella genre, from Giovanni Boccaccio's *Decameron* (ca. 1350-1353) to as far as contemporary times. The analysis pays certain attention to Johann W. Goethe's concept of novellas - *the unheard-of event that already has occurred* - as a constitutive genre feature. It also considers the novella as a socially critical form of expression.

The analysis concludes with "Alvin" as the only event-driven text, as a clear extension of classical genre theory. With fragmented structure, grotesque images and confusing symbolism, "Bad Mexican Dog" must be read with different expectations than the label on the book cover suggests. The two texts criticize hyper capitalism and the tourism industry, respectively, as oppressive systems. "Rachel, Nevada" also has an unconventional novella structure, but the inner logic is more present than in its predecessor. On the other hand, the critique in this text has shifted more to an interest in extraterrestrial life and alternative unity.

Forord

Høsten 2020 fikk jeg en e-post fra John Brumo, en foreleser jeg hadde hatt tidligere. Her spurte han om tre studenter kunne tenke seg å ta del i et større masterprosjekt om novellesjangerens utvikling. «John virker som en hyggelig fyr» tenkte jeg, uten å ta noe særlig stilling til hva prosjektet egentlig gikk ut på. Det ble til at mine to nærmeste medstudenter og jeg takket ja. Lite visste *vi* hva som skulle komme.

Først var novelle teori tungt å sette seg inn i. Jeg fikk også en liten følelse av å ende opp med katta i sekken, ut av de tre bøkene som John foreslo for oss. En kveld satte jeg meg ned og skumleste *Efter solen*. Hjernen var grøt etterpå. Skulle jeg virkelig skrive minst 40 sider om *dette her*?

Det er godt at intuisjonen fikk helt rett når det kommer til deg, John. Du har også vært en upåklagelig veileder. Vi ble satt i gang tidlig, og du arrangerte møter hvor vi diskuterte teorien sammen. Når skriveprosessen startet, var du streng med innleveringsfristene. Takk og lov for det. I mitt tilfelle har jeg ikke vært så flink til å overholde dem – men jeg kom i mål til slutt. Underveis skjønnte jeg også hvor heldig jeg var med boka. Jonas Eika er jo helt rå!

Takk til farmor og farfar, for at dere har gitt gode tilbakemeldinger like før levering. Til slutt må jeg trekke frem medstudentene mine. Tusen takk for at du har gjort oppgaven min bedre, Andrea – gjennom viktige tilbakemeldinger på det meste i den. Takk for alle de gode stundene vi har delt underveis også.

Ikke minst må jeg takke deg, Marte. Du har engasjert deg tungt i oppgaven min fra start til slutt. Også har du måttet holde ut med en kjæreste som har gått litt *ve/* inn i «masterbobla» til tider. For det burde du ha fått en medalje.

Eirik Bomann

Trondheim, mai 2022

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	1
Forord	2
1.0 Innledning	4
1.1 <i>Forfatter, verk og mottakelse</i>	4
1.2 <i>Den moderne novellen – og Jonas Eika gjennom tidligere forskning</i>	6
2.0 Teori	8
2.1 <i>Sammendrag</i>	8
2.2 <i>Novellen som sjanger og begrep</i>	9
2.2.1 <i>Novellen innenfor litteraturen – en vrien slekt å klassifisere</i>	9
2.2.2 <i>Novellen – sjangeretikett og begrep</i>	9
2.3 <i>Når en ny orden utfordrer den gamle</i>	12
2.3.1 <i>Novellen som samfunnskritikk</i>	12
2.3.2 <i>Novellen som begivenhet</i>	14
3.0 Analyse	16
3.1 <i>«Alvin»</i>	16
3.1.1 <i>Hva skjer i «Alvin»?</i>	17
3.1.2 <i>Samfunnskritikk i novellens verden – fantastisk eller realisme?</i>	18
3.1.3 <i>Samfunnskritikk i karakterene – intertekstualitet til tidligere kritikk?</i>	21
3.1.4 <i>Hvor er begivenheten i «Alvin»?</i>	23
3.1.5 <i>Forvaltning av novellesjangeren – samlingens eneste begivenhet?</i>	25
3.2 <i>«Bad Mexican Dog»</i>	26
3.2.1 <i>Hva skjer i «Bad Mexican Dog»?</i>	27
3.2.2 <i>Samfunnskritikk i novellens verden og karakterene</i>	29
3.2.3 <i>Forvaltning av novellesjangeren – hvor ble det av begivenheten?</i>	31
3.3 <i>«Rachel, Nevada»</i>	33
3.3.1 <i>Hva skjer i «Rachel, Nevada»?</i>	34
3.3.2 <i>Samfunnskritikk i novellens verden og karakterene</i>	37
3.3.3 <i>Forvaltning av novellesjangeren – en ny begivenhetsløs tekst?</i>	39
4.0 Avslutning	41
4.1 <i>Oppsummering og konklusjon</i>	41
Siterte verk	44
Relevans for lektoryrket	46

1.0 Innledning

1.1 Forfatter, verk og mottakelse

«Merk deg like godt namnet med ein gong» skrev litteraturkritikeren Marta Norheim om Jonas Eika, da hun anmeldte den danske nykommerens *Efter solen* for NRK i 2019. Mange merket seg det, for novellesamlingen ble en umiddelbar suksess etter utgivelsen i 2018. Kritikere lot seg forbløffe av et verk som fornyet novellesjangeren som samfunnskritisk uttrykksform. For samlingen mottok han Michael Strunge-Prisen, Den svære Toer og Montanas Litteraturpris hjemme i Danmark. I tillegg ble han i 2019 tidenes yngste vinner av Nordisk råds litteraturpris, kun 28 år gammel. Den helt ferske forfatteren vant altså Nordens gjeveste forfatterpris på andre forsøk. *Efter solen* er kun hans andre store utgivelse etter debutromanen *Lageret Huset Marie* i 2015.

Forfatterdebuten er også en prisvinner. For denne mottok han Bodil og Jørgen Munch-Christensens debutantpris, og det i samme år som han ble uteksaminert fra den anerkjente Forfatterskolen i Danmark. Eikas navn lot seg raskt etablere fra det øyeblikket han kastet seg ut i en usikker bransje, der suksessen gjerne først kommer etter år med prøving og feiling. Et bevis på dette uskrevne kravet etter erfaring, er at det her hjemme i Norge sjeldent nomineres ukjente navn til Nordens gjeveste forfatterpris (Moro, 2020). Til tross for dette valgte altså Danmark å nominere en progressiv nykomling. Jonas Eika valgte attpåtil å entre scenen med et skarpt budskap i retning av den eliten, og det samme systemet, som nettopp hadde løftet han frem. Under prisutdelinga gikk han hardt til verks for å sette eget verk på dagsorden. Takketalen ble fullt og helt viet til å kritisere den hvite nasjonalismens fremmarsj i Norden, og etter hans syn den hvite majoritetens eksklusive rett til nasjonal velferd og sikkerhet. Her takket han også dem som ennå håper på en ny og mer likeverdig orden. På første rad under prisutdelinga satt statsminister Mette Frederiksen. Hun mottok følgende beskjed fra tidenes yngste vinner av prisen:

Jeg snakker til den danske statsministeren, som også sitter i denne sal. Mette Frederiksen, som står i spissen for et sosialdemokrati som har kommet til makten ved å overta den forrige regjeringens rasistiske språk og politikk. Mette Frederiksen, som kaller seg for barnas statsminister, men fører en utlendingspolitikk som splitter familier, gjør dem fattige og utsetter både barn og voksne for en langsom, nedbrytende vold i landets såkalte utreiseseentre. Steng Sjølsmark, steng Kærshovedgård, steng Ellebæk, avskaff hele leirsystemet. Mette Frederiksen og sosialdemokratiet, som sier at de kjemper for velferd og billige boliger, men gjennomfører det hittil største angrepet på den allmenne boligsektoren. Mette Frederiksen og sosialdemokratiet, som sier at «i Danmark er vi alle like», men med den såkalte ghettoplanen vil forskjellsbehandle borgere etter opprinnelse og klasse. I Danmark er rasismen både kulturell og juridisk, i Danmark har vi statsrasisme. (Eika, oversatt i Morgenbladet, 2019)

Eika avsluttet med å foreslå en løsning, nemlig en ødeleggelse av det avgrensede, uniforme selv som ifølge ham er skapt av stat og kapital. «Det krever at vi finner hverandre» (Morgenbladet, 2019). Salen jublet både under og etter forfatterens reprimande mot den danske eliten og ideen om den. Statsministeren klappet ikke, men en modig Jonas Eika fikk levert sin beskjed den dagen. Denne søken etter meningsfulle fellesskap i allerede ødelagte systemer, er en tematikk som går igjen i *Efter Solen*. Den første novellen «Alvin», forteller om en mann på jobbreise fra Malaga til København. Han er skilt fra kona, og virker også å være atskilt fra både arbeid- og livsglede. Når han først ankommer banken han skal møte i, oppdager han at bygningen er «styrtet sammen og lå spredt i meterhøje brokker af marmor, stål, lyst træ og kontormøbler og materialer [...]»

(Eika, 2018, s. 9). Ved en ren tilfeldighet møter han derivathandleren Alvin, og sammen oppnår de etter hvert en absurd nærhet gjennom å operere mot den kapitalistiske ordenen. De tjener penger på andres bekostning, kjærtegner teknologien de bruker og ligger i skje om kveldene. Etter ti dager opphører det drømmeaktige samværet med Alvin og derivatene. Når mannen på nytt oppsøker den kollapsede banken, finner han ut at kollegaene er uberørt av bygningens kollaps. Arbeidet har bare inntatt nye former, og hverdagen går videre.

Fordelt på 154 sider, består *Efter solen* av fire ulike fortellinger. Etter «Alvin», får vi gjennom «Bad Mexican Dog» høre om en gruppe fortvilte meksikanske strandtjenere, fortalt gjennom perspektivet til den ene gutten. Etter hvert yter de motstand mot turistindustrien, gjennom symboltunge ritualer. Innimellom skifter fokaliseringen fra den meksikanske gutten, til en kvinnelig dansk turist med en noe annen opplevelse av livet på stranda i Mexico. De to deler et ublidt møte, men formelt står de to fortellingene langt ifra hverandre. «Bad Mexican Dog» kommer altså med en underlig todeling i strukturen. I «Rachel, Nevada» sørger den gamle mannen Antonio over tapet av to døtre. Alternativet blir å forene seg med en utenomjordisk gjenstand i ørkenen. Til slutt under denne tittelen kommer en tørr informasjonstekst om den kvinnelige kultartisten Karen Ruthio. Også her står denne egne delen formelt sett langt unna den foregående. Deretter kommer «Mig Rory og Aurora». «I noget man kunne kalde London prøver tre mennesker at være en familie, men presses af afhængighed, økonomi og det barn der er på vej» (Eika, 2018). Etter denne vender vi tilbake til «Bad Mexican Dog», som avslutter samlingen. Fra et novelleperspektiv er det nok «Alvin» som er enklest å forstå. Deretter er det vanskelig å følge alle de retningene som novellene til Eika tar. Ekstrem underliggjøring fortelles gjennom ulike stemmer og skiftende formspråk. Dette synet deles nok av Ragnhild Lome, som anmeldte utgivelsen for *Vagant* i 2018:

Jeg er ærlig talt ikke sikker på om jeg skjønner betydningen av handlingen i «Bad Mexican Dog», om en boy på en resort i Mexico, eller «Mig, Rory og Aurora», om ei jente som blir med to vordende foreldre hjem fra byen, flytter inn, kastes ut og begynner å jobbe for kost og losji på et senter for rusavhengige. (Lome, 2018)

Dette lyder nokså unisont med Michael Moro sin anmeldelse i *VG* sommeren 2020: «Fellesskap og kroppslig nærhet er et gjennomgangsmotiv, men utover det har jeg vanskeligheter med å komme helt til bunns i flere av novellene. Det grensesprengende i disse novellene blir også deres største problem» (Moro, 2020). Samlingen vurderes til terningkast fire hos *VG*. Det er altså ikke alltid like enkelt å vite hva Jonas Eika vil frem til gjennom sine absurde fortellinger. De er rett og slett et tematisk og sjangermessig mysterium. Innenfor omslaget finner vi sjangeretiketten «Noveller», men fortsatt er flere anmeldere samstemte i at Eikas noveller står et stykke unna allerede etablerte ideer om novellesjangeren. Norheims anmeldelse er her et eksempel: «Dersom du tenkjer at noveller skal vere korte, stramme i komposisjonen og ha eit overraskande sluttspoeng, så er det berre å omstille seg: Eikas noveller er lange, dei hoppar over på sidehistorier, dei flyttar seg rundt og dei sluttar når dei sluttar» (Norheim, 2019). «Gir faen!» er den mer bastante tonen i overskriften til Michael Moro (2020) – med en henvisning til hvordan Eika tilnærmer seg sjangeren. Herfra reiser det seg altså noen spørsmål. Hva menes med det ofte forvirrende innholdet, og hvordan stiller Eika seg til novellesjangeren? Har den også inntatt nye former, slik som bankarbeidet i «Alvin»? Kan det være at enkelte av tekstene bryter helt med sjangeren, og heller må kalles noe annet? Dette er typiske spørsmål som jeg ofte har stilt meg selv når jeg har nærlest *Efter solen* det siste året.

Samtidig er utvalget begrenset når det kommer til forskning som tar for seg moderne novelletekster. Altså finnes det flere grunner til å undersøke akkurat denne moderne novellesamlingen nærmere. Følgelig bør *Efter solen* helst forstås i lys av det vi allerede vet om novellesjangeren. Det er jo viktig å ha med seg hele sjangerhistorien når man leser nye tekster – ikke nødvendigvis for å bruke dem til å sette nye tekster i bås, men for å kunne påvise fornyelse, brudd og kontinuitet. Samtidig er målet å forstå tekstene bedre, for å se hvordan de inngår i sjangerens utvikling fra sitt opphav og frem til i dag. Denne bakgrunnen for oppgaven vil nå kontekstualiseres nærmere, gjennom å først vise til forskning rundt den moderne forståelsen av sjangeren. Her vil også tidligere Jonas Eika-forskning bli et tema.

1.2 Den moderne novellen – og Jonas Eika gjennom tidligere forskning

Når markeres egentlig sjangerens overgang fra klassisk til det moderne, og hva er en novelle i dag? Begge spørsmål kan sies å gi tvetydige svar. Den danske litteraturviteren Annemette Hejlsted er i det minste sikker på at de siste 200 års dominante litteraturperioder har medført store endringer for novellen. I sin gjennomgang anlegger hun først en todeling ved den moderne novellens «fødsel» – en romantisk og en realistisk. Med sitt utspring fra Tyskland, kjennetegnes den romantiske dreiningen ved at novellens verden er organisert rundt en begivenhet og et «enstrengt plot» (Hejlsted, 2016, s. 137). Altså er det snakk om kun ett enkelt handlingsforløp, konsentrert rundt et stort vendepunkt eller en hendelse. Ofte tar novellene for seg øvrige sosiale klasser og deres problemer. Fortelleren er «typisk individualisert» og har form av «en jegfortæller, der beretter om hændelser som han selv har været involveret i» (Hejlsted, 2016, s. 137). Det er også vanlig at den verdslige verden brytes av overnaturlige innslag. Omdreiningspunktet i den realistiske novellen er også en begivenhet med et «enstrengt plot», og ofte foregår handlingen i gjenkjennelige hverdagsmiljøer. I kontrast til romantiske noveller tar den i større grad for seg lavere sosiale klasser, med «en stærk detaljering af det fremstillede univers» (Hejlsted, 2016, s. 139). Sammen med den realistiske romanen tar den realistiske novellen del i en kultur- og samfunnskritisk retning, «hvor særligt classesamfundet og borgerskabets forarmelse af underklassen, sammen med massesamfundets kultur- og livsformer, kom i fokus» (Hejlsted, 2016, ss. 140-141). Sjangeromveltninger frem mot 1900-tallet skyldtes imidlertid også faktorer utenom de litterære strømningene. Fremveksten av massemedier som følge av bedre trykkeskikk – bedre leseferdigheter og dermed en større etterspørsel etter gode historier hos befolkningen – belyses som viktige årsaker til at sjangeren fikk helt nye betingelser mot slutten av 1800-tallet og inn i 1900-tallet (Hejlsted, 2016, ss. 141-142). Novellene skulle kunne leses på kort tid, være språklig tilgjengelige, og de skulle kunne skrives på daglig basis. Hejlsted trekker særlig frem russiske Anton Tsjekhov blant de som utnyttet dette, og som dermed var med på videreutviklingen av sjangeren. «Novellens begivenhed skrumpede ind til en situation», plottet ble «splittet op i en serie af optrin eller blot replikudvekslinger», og fokuset gikk fra «det ekstraordinære» til «det hverdagslige og velkendte» (Hejlsted, 2016, s. 142). Er det her egentlig snakk om den mer modernistiske *short-storyen* – som en annen sjanger enn novellen – eller er de to sider av samme mynt? Teoridelen vil se nærmere på nettopp dette spørsmålet. Til tross for en forlengelse av realismens hverdagslighet, ga den modernistiske dreiningen av novellen likevel en helt ny virkelighetsforståelse. «Genstanden for den modernistiske novelle er som for den modernistiske romanen den subjektive oplevelsen af livet» (Hejlsted, 2016, s. 143). I så måte inntar karakterene en nøkkelposisjon i modernistiske noveller, ved at det er gjennom deres indre liv og betraktninger at leseren får tilgang til

novellens verden og hendelser som inntreffer (Hejlsted, 2016, s. 144). Dette sammen med dreiningen av begivenheten til en situasjon, «hvor det katastrofale, der er indtruffet eller indtræffer, kun er anelsesfuldt til stede» (Hejlsted, 2016, s. 144). Dernest følger en postmodernistisk reaksjon mot modernismen, hvor «novellens begivenhed krakelerer», det enstrengede plot trues «med kollaps», og en selvbevisst forteller typisk treder frem og «tematiserer læserens rolle» (Hejlsted, 2016, s. 148). Rundt 1970-årene kan man si at Tsjekhov fikk fornyet relevans, ved at noveller igjen ble mer minimalistiske og hverdagslige. Handlingen i minimalistiske noveller er ifølge Hejlsted mer konsentrert, med ekstremt korte tidsrom, eller ved at et helt liv «presses sammen, således at det fremstår som en triviell hendelse på en almindelig hverdag» (Hejlsted, 2018, s. 150). Hva så med novellen i dag? Ifølge Hejlsted har nåtidens noveller antatt former som ligger langt fra sitt klassiske renessanseopphav. Med utgangspunkt i danske noveller viser hun til en stor variasjon, som følge av en mangfoldig utvikling. Likevel poengterer hun noen fellestrekk. Formelt sett legger de seg «i forlængelse af modernismen og i stor udstrækning intensiverer tolkningspotensialet» (Hejlsted, 2016 s, 150). Gradvis flere og bredere tomme plasser finnes på alle tekstens nivåer – og karakterene, med sine handlinger, tanker og tale får «en antydende karakter og lader sig ikke forklare entydigt inden for rammerne af fiktionen» (Hejlsted, 2016, s. 150). Underliggjøring nevnes også som et sentralt trekk ved moderne noveller. Novellesjangeren har altså inntatt en kortere og knappere form, med mer rom for tolkning og undring i vår tid. Kan den store forskjellen dermed sies å være at en forbauset leser selv må med for å utfylle mening til en sjanger som ikke lenger tilbyr like tydelige svar?

I form av tidligere Jonas Eika-forskning, kan særlig to studentoppgaver nevnes. Den første er *Spekulative strømninger i dansk litteratur* (2019), et prosjekt hvor *Efter Solen* inngår i en komparativ analyse som tar for seg «spekulativ fiktion og det mulige forandringspotentiale i science fiction og utopier» (Hundahl, Nielsen & Pedersen, 2019). Her utforsker de både samlingens politiske og litterære potensiale gjennom å se nærmere på hvordan novellene «Bad Mexican Dog» og «Mig Rory og Aurora» forholder seg til fantastisk litteratur som sjanger. Bacheloroppgaven *Abjeksjonens bevisstgjørende kraft: En analyse av det abjekte som virkemiddel i «Bad Mexican Dog»* (2020), er et annet eksempel på en tekst som tar tak i sprengstoffet som *Efter Solen* tilbyr. Gjennom en analyse av to underliggjørende øyeblikk i novellen «Bad Mexican Dog», argumenterer Aleksander Mula for at Eika utfordrer leserens tankegang rundt tabubelagte temaer. Dette ved å bruke «det abjekte» som virkemiddel for å skape ubehag. «Det abjekte er en følelse av avsky, ubehag og frykt som forstyrrer ens identitet og forestilling om en fastsatt virkelighet bestående av system, regler og orden» (Kristeva, sitert i Mula, 2020, s. 2). Slik inviteres leseren inn i nye måter å forstå omverdenen på. I regi av Ruth Mensah, fant samme novelle veien til teaterscenen i Tyskland i 2021, og den spilles ennå i dag. I tillegg til de allerede nevnte omtalene, har Eika også blitt anmeldt i *The New York Times*. «The majority of happenings in "After the Sun" are either distorted or utterly unrecognizable, a blend of science fiction and grotesquerie, an orgy of the unpredictable» (Torres, 2021). Det vitner altså om at Eika med *Efter Solen* har klart å engasjere både i Norden og internasjonalt. Likevel er forskningsutvalget av et begrenset omfang hittil – både når det kommer til Jonas Eikas noveller, og novellesjangerens utvikling i vår tid.

1.3 Problemstilling, avgrensning og struktur

Målet med denne masteroppgaven er i all hovedsak å øke forståelsen for både sjangeren og samlingen. Dette vil gjøres gjennom to grep. For det første i lys av novellens historiske utvikling, fra klassisk til det moderne: *Hvordan forholder Jonas Eikas Efter*

solen seg til novellens sjangertrekk – og hvordan bryter den med sjangeren? For det andre i lys av en samfunnskritisk dimensjon: *Hvordan artikuleres samfunnskritikken i Jonas Eikas noveller?* Når det kommer til oppgavestruktur, har oppgaven en tredeling bestående av teoridel, analysedel og oppsummering. En generell teoridel vil aller først redegjøre for novellen som sjanger og fenomen. Det presenteres her et historisk tilbakeblikk, og ulike teoretiske forsøk på å definere novellen. I en mer spesifikk teoridel vil det ses nærmere på særlig to historiske sjangertrekk, i form av *begivenheten* og *samfunnskritikk*. Opp mot samfunnskritikken vil både teori og analyse trekke frem relevante kjennetegn for novellen – som *novellens verden* (realistisk modus) og *karakterene* i den. Underveis i teorien vil det trekkes inn hvordan Jonas Eikas novellesamling gjør seg relevant, både hva angår innhold og form opp mot utvalgt sjangerteori. Etter det vil analysedelen ta for seg tre av Jonas Eikas tekster – «Alvin», «Bad Mexican Dog» og «Rachel, Nevada» – og deres trekk opp imot de novellekonvensjonene som teorien presenterer om begivenhet og samfunnskritikk. Her vil denne delen etter tur ta for seg de tre første tekstene i samlingen. Metoden her er nærlesing, som ifølge Mads Claudi innebærer «først et grundig tekststudium» og så en «nøye kartlegging av tekstens mønstre av spenninger, motsetninger paradokser og ironier» (Claudi, 2013, s. 63). Den fjerde novellen «Mig Rory og Aurora», er ikke med i denne nærlesningen. Det finnes to grunner til dette valget. Dels er det gjort for å overholde omfangskravet i oppgaven. Jonas Eikas noveller er såpass lange, at det krever mye plass for å ta for seg hver enkelt av dem. En annen grunn er at «Mig Rory og Aurora» tematisk og formelt sett eksisterer et sted imellom de tre foregående tekstene. Særlig er den lik «Rachel, Nevada». Det ses dermed større grunn til å se grundigere på tre tekster som kan vise at Jonas Eika formidler både samfunnskritikk og sjanger på ulike måter. Avslutningsvis vil oppsummeringa samle de viktigste funnene fra de to foregående delene. Når den moderne sjangerutviklingen allerede er gjort rede for, skal jeg nå ta for meg den klassiske novellesjangeren.

2.0 Teori

2.1 Sammendrag

Teorien er todelt, og innleder med en sjangerdimensjon. Hva en sjanger egentlig er, og de problematiske premissene for å fastslå en litterær sjanger – da særlig *novellen* – er aktuelle spørsmål. Den nært beslektede *short-story*, og dens betydning for den moderne novellen – er her ikke til å komme unna. Den historiske dimensjonen vil deretter rette søkelyset mot begivenhetens store rolle i novellen. Kan novellen forstås som en tidlig form for realisme, ved at den muligens har en samfunnskritisk karakter? Det spørsmålet vil bli diskutert, gjennom å se nærmere på samfunnskritiske trekk, og dessuten begivenheten. I drøftingen av alle disse spørsmålene står oppgaven i stor gjeld til teoretikere med synspunkter fra ulike tider. Av teoretikere fra nyere tid, er det særlig Annemette Hejlsted, Asbjørn Aarseth, Søren Baggesen og Lars Arild og Jørgen Haugan som bidrar til å få frem den kompliserte debatten rundt novellens avgrensning og utvikling. Av betydningsfulle historiske nedslagsfelt både fra internasjonal og hjemlig kontekst, presenteres ideer om novellesjangeren fra blant annet Giovanni Boccaccio, Johann W. Goethe, Washington Irving og Maurits Hansen. Mye av klassisk og tidlig moderne novelleteori er jo nettopp å finne hos sentrale forfattere – da også gjennom novellene de skrev. Utvalget representerer dessuten en bredde som dekker novellen fra flere av verdens hjørner. Kanskje representerer de på ulike vis tendenser som både kan gjenkjennes og avkreftes i Jonas Eikas novellediktning?

2. 2 Novellen som sjanger og begrep

2. 2. 1 Novellen innenfor litteraturen – en vrien slekt å klassifisere

Per Stounbjerg (2016, s. 129) beskriver *sjangeren* som «et omgængeligt forståelsesredskap» i møte med litteratur. Han vektlegger at premisset for å forstå en tekst, forutsetter en hypotese om hva slags type tekst det egentlig er snakk om. Særlig må denne hypotesen ifølge Stounbjerg revurderes underveis i møte med moderne litteratur, som jo er tilfellet med *Efter Solen*. Hovedpoenget til Stounbjerg er at man ikke kan la være å kategorisere litteratur, og at sjangre nettopp er «en form for kategorisering» (Stounbjerg, 2016, s. 130). Johansen og Klujeff (2009, ss. 7-8) belyser imidlertid hvor problematisk det er å kategorisere litteraturen, idet stabiliteten i de kategoriene som den inndeles etter, er langt mindre stabile enn f.eks. klassifisering av livets former. Kulturelle produkter endrer og beveger seg naturlig nok langt raskere enn evolusjonen. Termen *genre* i seg selv kommer fra gresk *genos* (latin: *genus*), som betyr slekt (Johansen og Klujeff, 2009, s. 8). På denne måten skal oppgaven altså se på «slektsforholdet» mellom den moderne novellisten Eika og sjangerens utvikling – fra selve opphavet og frem til moderne tid. Dette er imidlertid ingen enkel oppgave, når det kommer til den komplekse novellesjangeren. I første omgang råder en viss diskrepans blant novelleteoretikere om hvordan novellen sett over ett egentlig kan defineres – eller om den heller bør forstås ved å studere den voldsomme utviklingen, gjennom sjangerens høydepunkter i historien. Men aller først må et annet problem drøftes.

2. 2. 2 Novellen – sjangeretikett og begrep

Hva er egentlig noveller, og kan man med sikkerhet si at Jonas Eika her har skrevet en samling av dem? Skal man i første omgang tro det som står innenfor omslaget til *Efter solen*, sender hvert fall forfatter og forlegger et signal til leseren – ettersom verket bærer sjangeretiketten «Noveller». Svaret på spørsmålet må likevel nyanseres. Annemette Hejlsted trekker blant annet frem en del av Karen Blixens tekster – de betegnes som noveller selv uten å være det. Omvendt kan tekster som ut fra novelledefinisjoner gjenkjennes som noveller, bære etiketter som fortelling, historie eller beretning (Hejlsted, 2016, s. 51). Skal vi tro Lars Arild og Jørgen Haugans artikkel «Novellen i teori og praksis» (1986), er nevnte sak en språkforvirring som har vært med på å komplisere avgrensningen av novellen blant andre sjangre i moderne tidsalder:

I løpet av det 19. århundret gikk det meget språklig kludder og inflasjon i novellebetegnelsen at den opprinnelig tilsiktede motsetning mellom novelle og moralsk fortelling ble utvisket. I det 20. århundre er *ukebladsnovellen* en utfordring til et novellebegrep som vil omfatte all kortprosa. Den historiske banalisering av novellebegrepet anser vi for en vesentlig årsak til forskernes forvirring over genren. (Arild & Haugan, 1986)

Artikkelen til Arild og Haugan står følgelig som et tilsvar for det de mener er en slik teoretisk forvirring, hos Asbjørn Aarseths «Novellen som fiksjonsprosaens kortform» fra 1976. Disse er to av fire utgivere i den teoretiske gjennomgangen av novellebegrepet. I første omgang stammer ordet *novelle* fra «novellus», som opprinnelig betegnet unge dyr og nye planter. Først på 1200-tallet fikk ordet betydningen av «en nyhet eller noget uhørt, usædvanlig og overraskende, så vel som overbringelsen af denne nyhed» (Toftgaard, som sitert i Hejlsted, 2016, s. 17). I løpet av de 800 årene som har gått siden ordet først ble brukt i en bok, er det ingen overraskelse at noveller har blitt skrevet og tolket forskjellig – med varierende kriterier for hva sjangeren egentlig kan sies å være. Gjennom *Novellen – Teori og Analyse* (2016), er grunnsynspunktet til Annemette

Hejsted at novellesjangeren er en fellesnevner for en gruppe litterære tekster: «Noveller er tekster, der er fælles om en række dominante træk», og blant annet at de er «fiktionstekster, hvis handling er koncentrert omkring en begivenhed» (Hejsted, 2016, s. 15). I hennes novelledefinisjon, presenterer hun disse trekkene som «syv snit, der anlægges i novellen [...]: *fiktio*n, *karakter*, *begivenhed*, *plot*, *fortæller*, *prosa* og *realisme*» (Hejsted, 2016, s. 15). Disse syv snittene danner også grunnlaget for Hejstedes egen modell for analyse av noveller. Her tilsvarer første analysepunkt, *novellens verden*, sjangertrekket *fiksjo*n, og *modus* indikerer hvilken skrivetradisjon det er snakk om. De resterende er *karakterer*, *begivenhet*, *plott*, *forteller* og til slutt *forvaltning av novellesjangeren* (Hejsted, 2016, s. 153). Modellen vil fungere som et rammeverk i analysen, når den delen vil søke et svar på nettopp hvordan Jonas Eikas tekster forholder seg til sjangeren. Her inngår både samfunnskritikken og begivenheten under flere av punktene – altså vil analysen gjennomgående ta stilling til disse to sjangertrekkene. Hos Hejsted stilles det ikke et absolutt krav til at alle trekkene opptrer samtidig, men en novelle forstås som det dersom den er tilstrekkelig preget av disse «syv snit» (Hejsted, 2016, s. 15). Dette illustrerer nettopp hvor kompleks sjangeren er, og videre at en klar avgrensning er og blir problematisk. Om hvorvidt short-storyen har plass innenfor en slik avgrensning, er et annet problem. Hejsted viser til den tyske novelleteoretikeren Friedrich Schiller, som gjennom spredte kommentarer i sitt forfatterskap tegner et bilde av novellen som en universalromantisk sjanger «der er forbundet med andre genrer eller indgår i hybrider med dem i enkeltværker» (Hejsted, 2016, s. 20). Det ligger altså en sjangeroverskridende forståelse til grunn her, som med fordel bør se nærmere på slektskapet mellom den tidlige romanske novellen og den tyske novellen, og den senere russisk-amerikanske short-storyen.

Blir «slektskap» i det hele tatt riktig term om to kategorier som ofte forstås som det samme? Hejsted selv er blant dem som mener at et skille mellom disse to blir unødvendig – «åpenlyse strukturelle ligheder», at begge er «dominant set realistiske prosafortellinger, hvis omdrejningspunkt er en begivenhed eller situation», og «felles litteraturhistorisk opphav og parallell utvikling» er begrunnelsen. I tillegg oversettes noveller til short-story og omvendt i overgangen mellom engelsk og til f. eks skandinaviske språk (Hejsted, 2016, s. 14). Asbjørn Aarseth ser heller «ingen grunn til å skille mellom *novelle* og *short-story*» (Aarseth, 1976, s. 134). For han er det slik at short-storyen har sitt opphav i den klassiske renessansenovellen fra Europa. Eksempelvis trekker han frem den amerikanske short-story-forfatteren Washington Irving, og ser tydelige spor av sjangertrekk som en gang kom med italienske Giovanni Boccaccios *Dekameronen* (1350-53) inn i europeisk novellediktning – rammefortellingen og en ironisk holdning til kravet om moralisering. I tillegg nevner han sentrale russiske novellister som Pusjkin, Gogol, Turgenev og Tsjekhov – og deres tekster av kortere omfang, bruken av stemninger fremfor begivenhet og mangel på tydelige rammer – som en historisk forskyvning fra det klassiske (Aarseth, 1976, s. 134). For danske Søren Baggesen er saken en annen. Riktig nok anser han grensedragningen mellom de to for å være komplisert (Hejsted, 2016, s. 37). Gjennom den banebrytende utgivelsen *Den Blicherske novelle* (1965), mener han at short-storyens enhetsskapende moment er situasjonen, og at den dermed er enda mer konsentrert enn novellen. «Gennem situationen fremmanes en stemning, der er bærende i 'short storyens' univers». I tillegg kommer den formelt til å stå novellen fjernt, ved at den ikke er like avhengig av «fortællerens tilstedeværelse» (Baggesen, 1965, s. 45). Kanskje kunne Jonas Eikas verk like gjerne hatt *short-stories* som etikett innenfor omslaget? Spørsmålet står åpent inntil videre. Like fullt er det et relevant spørsmål, idet Hejsted og Aarseth altså er blant dem som legger vekt på at short-storyen er en moderne dreining i novellesjangerens historie,

mens Baggesen heller ser det som et slektskap mellom to sjangre. Teoridelen har riktig nok en klar vektlegging av det mer klassiske begrepet, selv om oppgaven også tar høyde for moderne utviklingstrekk. Derfor er det betimelig å anerkjenne short-storyens rolle i novellehistorien, ettersom analyseobjektet er av den moderne sorten – og analysen tross alt bør vektlegge det som ifølge Aarseth og Hejlsted angår den klassiske novellen.

Avgrensning av novellesjangeren er et annet komplisert emne for Søren Baggesen. Han viser til den tyske romanisten Walter Pabst, som avviser muligheten til å «opstille et egenlig, altomfattende novellebegrep» (Baggesen, 1965, s. 11). Gjennom *Den blicherske novelle* forklarer Baggesen selv at «novellelitteraturens enkelte værker opviser en sådan formrigdom og indbyrdes forskellighed, at enhver genredefinition må blive et abstraherende overgreb, der ikke kan yde den enkelte tekst fuld retfærdighed, men tværtimot fører til dens forstyrrelse og fornægtelse» (Baggesen, 1965, s. 11). Baggesens utgivelse er verket som Asbjørn Aarseth bygger sine sjangerrefleksjoner på i 1976. Sammen utgjør disse to novelleteoretikerne den delen av utvalget som kan sies å tale for et ahistorisk novellebegrep – som tar utgangspunkt i novellens utvikling, gjennom å nærlese sjangerens høydepunkter gjennom historien. Aarseth og Baggesen har flere ting til felles. Begge er formalister som særlig opphøyer novellens strukturelle egenskaper, og de begge fremstår som skeptiske til å gi en dekkende novelledefinisjon. Forskjellen ligger i at Søren Baggesen i minste fall viser en vilje til å gjøre det, til tross for denne tvilsomme holdningen. Definisjonen baserer han på en komparativ analyse av det han ser som «absolute yderpunkter i genren» (Baggesen, 1965, s. 21). Her er «grundstenen» Boccaccios *Dekameronen* (1350-53) selvskreven for ham, som «den klassiske novellesamling, og hvis man vil forsøge at nå frem til et holdbart novellebegreb, kommer man ikke udenom den [...]» (Baggesen, 1965, s. 21). Fra verket vurderes novellen «De vildfarne» opp imot Heinrich von Kleists «Die Marquise von O ...» (1810), og Jeremias Gotthelfs «Die schwarze Spinne» (1842). Metoden forsvarer han med at disse, med sine likheter og forskjeller, kan ses som konstituerende noveller for sjangeren (Baggesen, 1965, s. 14). Altså er det tre tekster som danner grunnlaget for denne definisjonen:

Novellen er en prosafiktionsform, som beskæftiger sig mere med de irrationelle elementer i tilværelsen, med menneskers vilkår, end med mennesket selv. Disse irrationelle elementer opfattes som begivenheder, der kommer til menneskene udefra, og som ses udefra. Dette medfører et medierende led mellem begivenhed og læser, hvilket igjen fører til en fiktionsform, der arbejder med et faktisk, afsluttet forløb, og dermed til en adskillelse mellem fortællertid og fortalt tid. Novellens enhed skabes gennem et determinationspunkt, som enten er de irrationelle magters indslag i tilværelsen, eller som omvendt er et vendepunkt i begivenhedsforløbet, som samler de hidtligge begivenheder i sig. I kraft af sin centrering. (Baggesen, 1965, s. 44)

Søren Baggesen er altså særlig opptatt av begivenheten, og hvordan den medieres mellom forteller og leser. Interessant er det også at novellen ifølge Baggesen har i seg en tidlig form for realisme – ved at han særlig vektlegger det irrasjonelle i tilværelsen, og menneskers vilkår fremfor menneskene selv – som den mer utgreiende romanen er et mer tilpasset format til. Det han derimot ikke inkluderer i sin definisjon, er omfangskravet, som tydelig skiller novellen fra romanen. Ironisk nok er dette det eneste faste kriteriet som Aarseth eksplisitt konkluderer med elleve år senere – i det nevnte kapitlet viet til gjennomgang av novellesjangeren i boka *Episke strukturer: innføring i anvendt fortellingsteori*. Likevel erkjenner også han at «en må vite hva en novelle er før en kan finne den i litteraturhistorien» (Aarseth, 1976, s. 119) – før han begir seg ut på en historisk reise fra renessansens italienske Boccaccio og spanske Miguel de Cervantes

– så videre til tyske Johann W. Goethe, og vår egen Maurits Hansen. Et par avsnitt om Washington Irving og Ernest Hemingway kommer etter det, før det brått konkluderes med at «*novellen* er en episk prosatekst av middels lengde (dvs lengre enn anekdoten og kortere enn romanen)» (Aarseth, 1976, s. 135). Mer kan man ikke nøyaktig si for sikkert. Kan det være at Aarseth har kjørt seg fast – med bakgrunn i språkførvirringen som Arild og Haugan problematiserer? Skal vi tro dem selv, virker nettopp det å være tilfelle. «Underveis blir artikkelens fremstillingsform et større problem for leseren enn spørsmålet om en definisjon av novellen» (Arild & Haugan, 1986, s. 344). Artikkelen «Novellen i teori og praksis» (1986) er i stor grad skrevet som et tilsvarende til Asbjørn Aarseths manglende vilje til å tydelig definere novellen. Det de også tar til å gjøre mot slutten, er å levere en mer retorisk formulert definisjon av sjangeren, som står i kontrast til Baggesen og Aarseths ahistoriske tilnærming. Novellen ifølge dem er:

[...] en særlig strategi innenfor episk fiksjon, hvor overraskelsen på samme tid er emne og metode. Tekstlig trer den frem som en konsentrert historie formidlet via fortelling, brev dagbok m.v. og med forholdsvis få episoder, men gjennomlyst slik at det fortalte blir et møtested for to motsatte verdener eller bevissthetsformer. Av dem er den ene tilvint og ofte ubevisst; den andre er ny. De benevnes henholdsvis ordenen og begivenheten. (Arild og Haugan, 1986, s. 364)

Begivenheten står også sentralt i denne definisjonen, men mer som både emne og metode i en kollisjon mellom eksisterende orden, og en ny orden. Her utdyper de med at ordenen prinsipielt kan være «alle former for konformitet, som søker å avvise de nye», og i artikkelens eksempler har dette vært representert av den patriarkalske forsynstro, og motstanden mot den vist gjennom novelleforfatterskapet til Maurits Hansen. Hansens «Novellen» (1827) er ifølge dem en novelle «som i sin intensjon er en tikkende bombe under den patriarkalske orden som Maurits Hansen levde og skrev innenfor» (Arild & Haugan, 1986, s. 354). Det kan her trekkes paralleller til tidligere nevnte betraktninger av Boccaccios novelleforfatterskap. Med bakgrunn i de foregående definisjonene – ønsker en første hypotese her å peke mot, at enkelte av novellens klassiske kjennetegn utgjør særlig betydning for en moderne forfatter. Særlig en forfatter som ønsker å stå i opposisjon til en eller annen form for rådende ordenen – slik som Jonas Eika selv avslørte i takketalen, da han vant Nordisk råds litteraturpris i 2019. En fordel er det derfor å utforske om denne samfunnskritiske karakteristikk kan sies å ha en reell forankring i sjangerens historie. Hva slags tematisk og formell rolle har dessuten den mye omtalte begivenheten hatt for både polemikken – og sjangeren generelt?

2. 3. Når en ny orden utfordrer den gamle

2. 3. 1 Novellen som samfunnskritikk

En ærlig og konfronterende fremstilling av det samfunnet som et verk stiger ut av, er en egenskap som stort sett tillegges realismens tidsalder, i andre halvdel av 1800-tallet. I en skandinavisk kontekst var det den danske litteraturkritikeren Georg Brandes, som først i 1873 satte ord på at å sette «Problemer under Debat» måtte være litteraturens viktigste oppgave (Andersen, 2012, s. 206). Sentralt for denne perioden sto konfrontasjon med rådende maktstrukturer. Problemer som ble tatt opp gjennom litteratur, var kvinners manglende rettigheter og i hvilken grad religiøse plikter skulle styre livet for menneskene. Ærlige historier om menneskers problematiske vilkår fra virkelighetsnære miljøer var her et medvirkende kjennetegn. En avvisning av familiære tilknytninger og religiøse plikter – og en dragning mot naturens kjønnsdrift var tendensen blant bohemene i Christiania – både gjennom litteratur og livsførsel. Spørsmålet er om

den klassiske urnovellesamlingen *Dekameronen*, slik kan ses som en reell forgjenger til denne realismetradisjonen – og dette kravet, som Brandes tok opp flere hundre år senere? *Dekameronen* ble skrevet av italienske Giovanni Boccaccio rundt 1350, og står som nevnt av Baggesen som et verk man ikke kommer unna når man skal gå novellens historie og begrep etter sømmene. Også Asbjørn Aarseth går langt på vei i å legge frem *Dekameronen* som et banebrytende verk for sjangeren, deriblant ved at rammefortellingen innføres i europeisk novellediktning. Samtidig kan verket tjene til å besvare spørsmålet rundt sjangerens realisme. I sin tematiske gjennomgang skriver Aarseth at nettopp forhold mellom mennesker står sentralt, og primært forholdene mellom kvinner og menn:

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. En stor del av novellene forteller om utenom-ekteskapelig kjærlighet som på forskjellig vis greier å overvinne hindringene. Typisk for denne stadig tilbakevendende konflikten mellom naturlige tilbøyeligheter og sosiale konvensjoner og forordninger er det likevel at de elskendes seier over hindringene bare er midlertidig. Det er den illegitime elskov som har høyest verdi sett fra et litterært standpunkt, og ikke selve tilfredsstillelsen, men lengselens ansporende virkning. (Aarseth, 1976, s. 120-121)

I den perioden Boccaccios *Dekameronen* kom ut, poengterer Lars Arild og Jørgen Haugan at kirken både var en sentral maktutøvende institusjon – og en litterær institusjon som produserte tekster med didaktiske formål. De gjør også et viktig poeng ut av skillet mellom novellen og den foregående sjangeren exemplum her. «En exemplumtekst er en kort historie som skal belære om at ingen spurv faller til jorden uten at Gud har en mening om det» (Arild & Haugan, 1986, s. 349). Munkenes metode i disse prekeneksemplene var å berette om en usedvanlig begivenhet i hverdagen, som et bevis på Guds allmektighet. Her ville de bruke begivenheten i et hverdagslig miljø for å dyrke «fromhet og ydmykhet, kirkelig underkastelse» hos sin leser (Arild & Haugan, 1986, s. 349). Lignende grep er brukt i *Dekameronen*, men en særlig moraliserende funksjon bærer den ikke preg av. Av Arild og Haugan tillegges nemlig Boccaccio en «konsekvent antikirkelig synsvinkel», altså en forfatter som tydelig går i opposisjon til rådende maktstrukturer som vel kan sies å ha vært kritikkverdige. Fortellerholdningen, som Arild og Haugan kaller det, var altså markant annerledes – og naturligvis medførte dette en reaksjon. Særlig var det furore rundt det seksuelle i *Dekameronen*. Seksualiteten og kvinnen utgjorde «begivenheten og sprengstoffet under den metafysiske faderorden» (Arild & Haugan, 1986, s. 350). Aarseth er inne på det samme, ved at utenomekteskapelig kjærlighet mellom mennesker vinner mot rådende system hos Boccaccio; i det minste for en liten stund. Han leser også rammende samfunns satire ut av *Dekameron* opp mot dette systemet – «[...] en hensynsløs utlevering av kirkens skrøpelige tjenere som faller for kjødets fristelser» (Aarseth, 1976, s. 121). Likevel er Aarseth forsiktig med hva slags betydning dette kan ha for novellesjangeren. Å betone satiren som en hovedsak er ifølge han «å overse genrens iboende strukturelle egenskaper». Dette blir møtt med kritikk av Arild og Haugan ti år senere, som heller velger å se samfunns satiren som en del av novellens «strukturelle egenskaper» (Arild og Haugan, 1986, s. 347). Noe mot sitt eget resonnement viser Aarseth i påfølgende avsnitt at også han både anerkjenner og verdsetter novellens polemiske karakter. «Motstand i form av sosiale konvensjoner og institusjonaliserte leveregler er en litterær nødvendighet for en genre som søker sin viktigste effekt nettopp i fremstillingen av de naturlige følelsers triumf over konvensjonene» (Aarseth, 1976, s. 121). Søren Baggesens

novellebegrep, og i den grad han vektlegger middelmådige menneskers vilkår fremfor menneskene selv, kan også nevnes i sammenheng med det Aarseth, og Arild og Haugan, her vil frem til.

I sin komparative analyse av Boccaccios «De vildfarne», Kleists «Die Marquise von O ...», og Gotthelfs «Die schwarze Spinne», nevner Baggesen et annet relevant aspekt for det samfunnskritiske sjangertrekket. Til tross for overnaturlige elementer som «djævelens opptreden», og en forbannet kvinnes forvandling til en sort, hissig edderkopp, er Baggesen nøye med å tydelig skille «Die schwarze Spinne» fra eventyrenes verden. Forklaringen ligger i at scenen for begivenhetene har en fast, lokal forankring i både tid og sted – og «de optrædende personer er ikke typiske eventyrfigurer, men bønder [...]» (Baggesen, 1965, ss. 35-36). Han utdyper dette med at «Die schwarze Spinne er nok en fantastisk fortelling, men den utspiller sig ikke i en fantastisk verden» (Baggesen, 1965, s. 36). Noe av det samme ser vi i Boccaccios *Dekameronen*, hvor rammen er satt til utbruddet av pesten i Firenze – og hvor menn og kvinner på flukt deler historier, fremlagt som virkelige historier fra deres respektive lokale miljøer. De omtalte karakterene har, som også Aarseth poengterer, ingenting ekstraordinært ved seg – heller det motsatte. Dette er et sjangertrekk som også Goethe vektla da han blåste nytt liv i novellen rundt starten av 1800-tallet. Hos Goethe omtaler Aarseth et «tydelig estetisk program» gjennom baronessens fordringer til den gode fortellingen, fra et av novellene i samlingen *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795). Samtidig kan det også ses et tematisk program i disse metakommentarene. Her nevnes ønsket om en menneskeskildring som ikke er basert på heltens fullkommenhet, men egenskaper som minner mer om vanlige mennesker. Etter baronessens syn vil fortellingen nemlig både være underholdende og gi stoff til ettertanke for sin leser. Altså åpner dette for et mer kritisk blikk. Hvorfor fortellingene alltid skal legges til Italia, Sicilia eller Orienten, er et spørsmål som Luise, baronessens datter stiller. Hennes poeng er at en har lettere for å identifisere seg med personene når handlingen finner sted i gjenkjennelige miljøer. Ifølge Aarseth formulerer Goethes rammepersoner her idéer som europeisk novellediktning både «før og senere i stor utstrekning har sluttet seg til» (Aarseth, 1976, s. 128). Resultatet ifølge Aarseth er dermed at novellen utvilsomt har et «overveiende virkelighetsnært preg», i sammenligning med andre sjangre som sto sterkt rundt Goethes samtid.

2. 3. 1. Novellen som begivenhet

Begivenheten nevnes, enten eksplisitt eller implisitt, som et fremtredende sjangertrekk hos alle de novelleteoretikerne som oppgaven har presentert til nå. Til tross for at jeg har prøvd, har jeg selv ikke klart å unngå at den ble fremtredende i forrige delkapittel. Den er jo nettopp en uunngåelig grunnstein i den klassiske novelleteorien, og et sjangertrekk som derfor bør utforskes grundigere. I sin fremtreden ser den ut til å ha en avgjørende funksjon i de tilfellene hvor novellen kritiserer og utfordrer en allerede eksisterende samfunnsorden. Særlig er det nettopp Johann W. Goethe man ser til i forbindelse med *begivenheten*. Arild og Haugan er blant dem, idet de trekker linjer mellom den tyske forfatteren og det Boccaccio i sin tid utrettet for sjangeren – da i opposisjon til den patriarkalske forsynstro. «Goethes gjenoppgivelse av novellen er liksom Boccaccios skapelse av genren 450 år tidligere en epokal begivenhet» (Arild og Haugan, 1986, s. 350). Dette begrunner de med at Goethe «søkte tilbake til den romanske novelle, vel vitende om at novellesjangeren i sin tid oppstod i en polemisk situasjon som liknet hans egen» (Arild & Haugan, 1986, s. 351). Dette ettersom det nye borgerskapet på Goethes tid «holdt på å bli toneangivende», og «oppfattet den kristne forsynstro som en del av

sin klassebevissthet og fremstilte den flittig i skuespill og fortellinger» (Arild & Haugan, 1986, s. 351). Dette, kombinert med den franske revolusjon, og en ny samfunnsklasses fremvekst, er ifølge Arild og Haugan «i seg selv en begivenhet som så å si kaller på novellen» (Arild & Haugan, 1986, s. 351). Begivenheten som tematisk og formell størrelse, kommer i det hele tatt til syne i tidligere nevnte *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Her er det den franske revolusjonen som er den store begivenheten handlingen kretser rundt. I denne handlingen finnes en prest, som i lik stil som Boccaccios baronesse, forteller hva som gjør en begivenhet unik for sin mottaker:

Spørg dem selv og spørg alle andre: hvad gør en begivenhed tiltrækkende? Ikke dens vigtighed eller dens indflydelse, men nyheden. Kun det nye synes vigtigt, fordi det uten sammenheng vækker forundring og et øjeblik sætter vores fantasi i bevægelse, berører følelsene overfladisk og lader forstanden helt i ro. Ethvert menneske kan uden mindste involvering af sig selv tage levende del i alt, hvad der er nyt [...]. (Goethe [1795], sitert i Hejlsted, 2016, s. 21)

Gjennom *Episke strukturer*, mener Aarseth her at Goethe tydelig «gjennom den geistliges uttalelser har villet insistere på novellediktningens respektabilitet og krav på seriøs interesse som litterær form» (Aarseth, 1976, s. 127). Det ses altså som en kommentar til hvordan det nye forsterker en fortelling, og Goethe tillegges en bevisstgjøring rundt det kvalitative potensialet i en novelle. Dette står i sterk kontrast til det Arild og Haugan mener er novellens rykte i dag, når de skriver at novellen er «en etikett som først og fremst markerer korthet innenfor episk fiksjon. Noe kvantitativt, ikke noe kvalitativt» (Arild & Haugan, 1986, s. 343). Ifølge dem, kalte Goethe den inntrufne uhørte begivenhet for novellens *begrep* i sin tid. Her har de også en ytterligere korrigerende til Aarseths gjennomgang av selve ordet *novelle*: ««Begivenhet» er faktisk det ord som på ikke-romanske språk best svarer til det opprinnelige novella, hvis betydning – *nyhet* – ofte blir glemt» (Arild & Haugan, 1986, s. 365). Rundt 30 år etter *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, konkretiserte Goethe begrepet selv. I et brev til sin gode venn og dikter Johann Peter Eckermann, om navngivningen av sin egen utgivelse *Novelle* (1828), skrev han følgende:

«Vet De hva» sa Goethe, «vi kaller den Novellen; for hva er en novelle annet enn en *inntruffet, uhørt begivenhet*. Dette er det egentlige begrep, og meget som i Tyskland går under betegnelsen novelle, er slett ikke en novelle, men blott en fortelling, eller hva De vil». (Goethe til Eckermann [1827], sitert i Arild & Haugan, 1986, s. 349)

For Goethe var altså denne inntrufne uhørte begivenheten det mest sentrale kjennetegnet for sjangeren – en overraskende hendelse som allerede har skjedd, og som først på et senere tidspunkt begynner å vise seg. Annemette Hejlsted omtaler begivenheten som et «omdrejningspunkt», idet hun viser til to definisjoner av begrepet fra to danske ordbøker. *Den Danske Ordbog* sin definisjon lyder «noget der sker eller finder sted, især noget vigtigt eller bemerkelsesværdigt» (Sitert i Hejlsted, 2016, s. 55). *Politikens Nudanske Ordbok* er noe mer spesifikk, idet begivenheten her defineres som «noget som sker og som man bemærker fordi det adskiller sig fra el. afbryder almindelige dagligdagse hændelser» (Hejlsted, 2016, s. 55). Altså er det snakk om en ualminnelig hendelse som gir et særlig blikkefang, og som forandrer perspektivet både for karakterer, og for leserens del. Hejlsted viser blant annet til Lars Arild og Søren Baggesen, idet nevner at faglitteraturen ofte fremstiller en herskende etablert orden eller

tilstand, som forstyrres fra noe «udefrakommende» (Hejlsted, 2016, s. 56). Når vi tar et tilbakeblikk på Baggesens novelledefinisjon, er det igjen hensiktsmessig å nevne at begivenheten er det punktet som har vakt mest debatt hos ham (Hejlsted, 2016, s. 36). Ifølge Hejlsted ligger kontroversen i den grad Baggesen foretar en tematisk og strukturell bestemmelse i sin forståelse av sjangertrekket. Den tematiske ligger i at han nettopp ser begivenheten som «noget udefrakommende», som på irrasjonelt vis bryter inn i karakterenes liv. Den strukturelle, ligger i hvordan han snakker om novellen som en form hvor «begivenheder er samlet i et forløb» (Hejlsted, 2016, s. 36). Her bindes denne tematiske bestemmelsen til den strukturelle, gjennom «pointen» - det tredje punktet i definisjonen hans. Dette er det punktet «hvor alle trådene løber sammen for at åpne et perspektiv ud over fiktionen, et perspektiv der i dette tilfælde avslører en total oplevelse af tilværelsens grundvilkår» (Baggesen, 1965, s. 43). Baggesen opererer med en todeling av sin «pointe» – «determinationspunkt» – og «tolkningspunkt» – som gjør at en leter kan se og gjennomgå de ulike momentene og selve konsentrasjonen rundt en begivenhet. Førstnevnte punkt betegner vendepunktet eller høydepunktet i novellen – altså der hvor det irrasjonelle bryter inn i menneskenes liv (Hejlsted, 2016, s. 36). Hejlsted legger her til at dette punktet også er «stedet, hvorfra de følgende begivenheder udgår» - eller «alternativt et vendepunkt i begivenhedsforløbet, der samler de hidtige begivenheder i sig». Dermed er determinationspunktet den enhedsskabende faktor i novellen» (Baggesen, 1965, s. 44). Tolkningspunktet er på sin side det stedet hvor novellen «åpner sig mod en helhetstolkning af tilværelsen» (Baggesen, 1965, s. 45).

Oppsummert er det altså slik at determinasjonspunktet ifølge Baggesen markerer stedet hvor begivenheten først inntreffer og forstyrrer leseren – mens tolkningspunktet er et senere punkt i fortellingen der man i større grad innser hva som inntraff og forstyrret den herskende ordenen på et tidligere stadium i novellen. De nevnte novelleteoretikerne, da særlig Baggesen og Lars Arild og Jørgen Haugan, kan sies å være samstemte i at gjennom begivenheten – eksisterer det to separate verdener i novellen. Videre at denne begivenheten trer inn utenfra som en tildragelse utenfor menneskets kontroll, og at dette åpner et tolkningsrom for leseren først når begivenheten utspiller seg helt – og dermed åpner for et fullstendig perspektiv, som tydeligere viser at det har eksistert flere bevissthetsformer. En viktig bemerkning når dette tolkningspunktet først inntreffer, er at begivenheten ikke nødvendigvis kan eller bør ses som et samlingspunkt i den klassiske novellen. Aarseths perspektiver rundt mønsternovellene til Boccaccio, har eksempelvis vist at den nye ordenen ikke nødvendigvis seirer over den rådende. Det kan altså være at historien vender tilbake til en tilnærmet normaltilstand etter Baggesens tredelte «pointe» har utspilt seg helt. Avslutningsvis, bør det igjen nevnes hvordan begivenheten og novellens samfunnskritikk bør ses i samspill – som et håndfast bevis på hvordan novellens konfliktmodell på denne måten formidler en polemisk intensjon (Arild og Haugan, 1986, s. 350). Dette perspektivet – og resten av teorigrunnet vil bli sentralt når jeg nå skal analysere tre av tekstene i *Efter solen*.

3. 0 Analyse

3. 1 «Alvin»

En samfunnskritisk og begivenhetsdrevet nærlesning av tre av Jonas Eikas tekster, fordrer først en grundig gjennomgang av hva som egentlig foregår i dem. «Alvin» er den første av totalt fire noveller i samlingen. Formelt er det 26 sider med sammenhengende tekst, og i den møter vi en IT-konsulent på en arbeidsreise som allerede har funnet sted. Her har novellen altså en retrospektiv og indre fokalisering, hvor reisen erindres gjennom jeg-ets tanker og handlinger. Han har ingen naturlig plass i verken arbeid eller privatliv,

og i starten fylles tiden med å se tilbake på tidligere øyeblikk som tidligere har definert en form for mening for mannen. Noe har altså blitt mistet på veien. Etter en merkelig hendelse på jobben, blir han oppsøkt av en pussig karakter som forandrer alt – i det minste for en liten stund. Det blir starten på en kapitalistisk og tidvis homoerotisk symbiose som varer i ti dager, før en ny innsikt igjen bryter inn og forandrer vilkårene for hovedkarakteren. Tyder det allerede her på et møte mellom begivenhet og samfunnskritikk? Aller først kommer en grundigere gjennomgang av handlingsforløpet.

3. 1. 1 Hva skjer i «Alvin»?

IT-konsulenten har nylig ankommet Danmark fra Malaga, ute av seg selv etter en «yderst fiktiv flyvetur» (Eika, 2018, s. 7). Jeg-et er novellens navnløse forteller, og verden skildres og forstås gjennom hans subjektive betraktninger og tidligere erfaringer. I løpet av flyturen feberdrømmer mannen. Her erindrer han tidligere opplevde flyturer – deriblant minner fra arbeidsreiser, og hyggeminner fra den første flyturen med kjæresten – nå ekskone, etter at hun var utro og ble gravid med en kollega. I sorg og sjalusi hadde han pakket kofferten, forlatt kona og på tilfeldig vis satt seg på et fly til Malaga. «Av en eller annen grund hadde jeg sagt Malaga» (Eika, 2018, s. 8). Altså møter vi en nokså alminnelig og mislykket karakter tilsynelatende uten faste relasjoner, i sitt vanlige liv og virke – en nomadisk og steril arbeidstilværelse preget av teknologi, tall og tilfeldighet. Han tar metroen til Kongens Nytorv, og skynder seg til banken hvor han skal møte den ettermiddagen. Vel fremme oppdager han at hele bygget har kollapset.

Bygningen var styrtet sammen og lå spredt i meterhøje brokker af marmor, stål, lyst træ og kontormøbler og materialer jeg ikke kunne genkende. Under de yderste af brokkerne kunne jeg ane randen af et hul, steder hvor jorden hældede stejlt ned i sig selv, ligesom læberne kan hælde ind i munden på et gammelt menneske. Tre eller fire servere stak ut mellem gulvbrædder og whiteboards, komisk, tænkte jeg – når nu man havde fået gulvene hævet for at sikre sig mod stigende vandstande. (Eika, 2018, s. 9)

En vakt utenfor forklarer at det har skjedd en eksplosjon i løpet av natta. Det er ingen ofre, og årsaken er ukjent. Anropet går rett til svareren når jeg-et forsøker å nå bankpersonalet. Dermed går han til nærmeste kafé, hvor får han uventet selskap av karakteren Alvin. «[...] ung mann midt i tyverne, kort, mørkt hår redt til den ene side, høje tindinger, klare, runde briller uden indfatning» (Eika, 2018, s. 10). Konsulenten tar seg til å spørre om en røyk, selv om han aldri har rørt sigaretter før. Alvin får ham så med seg hjem, og fort havner de i komfortsonen med hverandre, gjennom å selge derivater og ligge i skje om kveldene. Derivatene er Alvins levebrød, og innebærer at man kjøper opsjoner på fremtidige rettigheter innenfor alt fra store industritomter til kommersielle småprodukter – «fremtid på fremtid», som han selv kaller det. Dette viser seg å være en ukjent side av den kapitalistiske verden, som jeg-et hittil trodde han hadde kontroll på. I likhet med bankkollapsen virker også det kummerlige og minimalistiske kvistværelset til Alvin som noe ukjent, fylt av chipsposer og brusflasker med etiketter og navn som han aldri før har sett. Likevel gir det en følelse av hjemme. En natt blir til flere, hvor de kjæler med hverandre og teknologien – og tjener store penger på andres bekostninger. «Jeg har aldri vært i Rumænien» utbryter Alvin en kveld (Eika, 2018, s. 18) – og så bærer turen dit. På hotellrommet i Bucureşti utfolder livet seg som i kvistværelset – det selges derivater, røykes sigaretter, og Alvin dusjer i sin vante eukalyptus-krem, som vanlig helt upåvirket av fortellerens nærvær. Jeg-et hygger seg mer enn på lenge, og føler seg hjemme også i Romania. Påfølgende dag tar Alvin med seg jeg-et på sparkesykkel gjennom byen. På turen betraktes bygningene og

menneskene i detalj, før de etter hvert havner innom en kiosk. Der blir de sittende, mens de nyter godt av tjenestene kioskeierens 20 år gamle datter, som Alvin har betalt ekstra for personlig servering. «Åh fuck, jeg *har* prøvet den her drik før!» roper Alvin og tømmer brusen på bakken. De blir kastet ut, og sparkesykkelen tar dem videre til et sceneshow med middelaldersk musikk – og dverger i kamp, som etter hvert går over til rytmisk dans og dialog. Det hele resulterer i at jeg-et gjentatte ganger skriker avsluttende replikk av showet gang etter gang mot Alvin. «Min bror, du må aldri forlade meg igjen» (Eika, 2018, s. 29). Påfølgende natt har Alvin pakket sportstasken på forhånd, og sniker seg ut av hotellrommet mens det «sovende» jeg-et overværer vendepunktet:

Da han var gået lå jeg i flere timer uten at tænde lyset. Da morgenen sto hvid tind i værelset pakket jeg og forlot hotellet på det løbehjulet han hadde etterlatt. I lufthavnen fortalte de meg at jeg ikke hadde noen penge. Ingen af mine konti fandtes lenger, mine betalingskort var uten verdi, deres tilknytninger blafrede i vinden. (Eika, 2018, s. 30)

Mannen tømmer lommene for kontanter, og tar toget tilbake til København. Der oppsøker han banken. Idet han krabber inn i ruinen som stadig ligger der, kommer neste overraskelse:

Rundt omkring lå bankmedarbejderne i sammenkrøbne, radbrækkede stillinger dikteret af hulens takede vægge, med computere i skødet og på maven. Deres ansigter var snavsede og sygeligt blege, nogle bar støvmasker i den beskidte luft. «Leder du efter nogen?» spurte en ung mand og kom hen og hjalp meg ud af væggen. «Nej,» sagde jeg og fik fremstammet navnet på IT-administratoren. «Følg med mig,» sagde han og viste vej gennem revner og huller, kravlende, klatrende og slangende sig frem alt efter de rumlige forhold. Noget ved den vridende måde han tilpassede sin krop på gav mig fornemmelsen af at han blev trukket eller suget af sted gennem passagerne. At en eller anden dybtliggende intelligens eller vilje havde styrtet banken i grus og nu tvang dens medarbejdere ind i nye former. (Eika, 2018, s. 31)

Dette tilfeldige kafémøtet med den bleke, sigarettøykende Alvin, er altså starten på en kjede av begivenheter hvor det ikke er helt avklart hva som egentlig skjer i skjæringspunktet mellom hva hovedkarakteren tenker og faktisk erfarer. Kanskje er det hensiktsmessig å anta en første hypotese om at den navnløse hovedkarakteren – gjennom opplevelsen i banken, og samværet med Alvin oppnår en viss innsikt i hvordan kapitalistiske systemet – går videre inn i nye former, uten at det egentlig ikke er noe reell bruk for ham. Kanskje kan novellen slik leses som en kritisk – og på enkelte måter forsterket fremstilling – av en hyperkapitalistisk og materialistisk moderne virkelighet som ligner vår egen?

3. 1. 2 Samfunnskritikk i novellens verden – fantastikk eller realisme?

Hvor tett opp til vår egen verden ligger egentlig denne «yderst» fiktive verdenen som Eika her konstruerer gjennom fortellerens sanseinntrykk? Over et tidsrom på ti dager følger vi reisen fra København, til Romania og tilbake til København igjen. Vi møter ham aller først på den «yderst» fiktive flyturen, som kan sies å representere ett av de miljøene som introduserer en moderne virkelighet i den vestlige delen av verden. Mer geografisk bestemt viser novellen til faktiske steder – eksempelvis når han tar metroen fra Kastrup til Kongens Nytorv. I starten får vi også vite at IT-konsulentene, på arbeidsreise med sin digitale nomadejobb – er skilt fra kona etter at hun var utro. Altså har denne moderne mannen uten særlige faste tilknytninger et problem som langt på vei er en bred referanse til dagens moderne kontekst. Hva flyturen angår, er det særlig

interessant at det er snakk om en «yderst» drømmeaktig og fiktiv flytur. *Drømmeaktig* og *fiktiv* er jo nettopp to stikkord som kan sies å ha en gjennomgående betydning i «Alvin». Gradvis begynner nemlig underlige ting å skje ved bankens kollaps, og herfra og ut sliter jeg i det hele tatt med å trekke tydelige grenser mellom virkelighet og drøm – i den delvis fremmedgjorte og ødelagte verden som fortelleren på subjektivt vis skildrer både i omgivelsene og inne i seg selv.

På én side blir det tydelig å se at novellen finner sted i en typisk vestlig, moderne kontekst. Teknologien er svært synlig, og konsulenten ironiserer over bankruinen, med en tydelig referanse til vannstand og global oppvarming. Denne uvanlige hendelsen rundt banken, gjør imidlertid at fortelleren oppsøker kafeen, og da tilspisser det seg. Her trer fortelleren inn i en annen tilværelse idet han møter Alvin – enda mer drømmeaktig, mindre viljestyrt og med færre referanser til den virkeligheten han kjenner. Særlig viser dette seg når de kommer hjem til Alvin, et «kvistværelse i en sidegade til Bredgade», og et rom «uten stuk og lister», med «et transportabelt sæt kogeblader en dobbeltseng, to stole og et skrivebord på bukke» (Eikas, 2018, s. 11). Har han kommet til en verden som ikke er hans egen?

Værelsets to ender var frie for møbler, men den ene vegg var dekket af et spraglet væv af emballage: Slik- og chipsposer, morgenmadsindpakning, papir og plast fra slikkepinde, tyggegummi, snackpølser og læskedrikke, alt sammen mærker jeg aldrig havde set før, **som var de hentet fra en parallellverden hvori hvert produkt var en smule annerledes end det tilsvarende produkt i vores verden**, sådan at vi kunne genkende det som for eksempel en chokoladebar, men samtidig følte at det ord ikke rigtig var tilstrækkeligt at benævne den med, fordi vi så den umiskendeligt for første gang, og **den strålede, væggen strålede af farver jeg aldrig havde set før**. (Eika, 2018, s. 11-12, min utheving)

Alt virker her fremmed for fortelleren. Riktignok nevner Alvin at det her er snakk om suvenirer. Blant annet har han en flaske med Pocari Sweat – en japansk sportsdrikk som faktisk finnes. Altså kan det her være snakk om virkelighetsnære elementer fra ulike deler av verden, som fortelleren opplever for første gang. Kanskje kan dette ses i sammenheng med når Alvin viser bilder av seg selv, på åpningen av ulike internasjonale hurtigmatkjeder i Danmark, som KFC, McDonalds og Burger King. Er han altså en fyr sammensatt av internasjonale produkter fra vår egen verden? På reisen til Romania, kan det derimot leses mer fiktive innslag inn i miljøskildringene.

Tilbage i centrum kom vi forbi en eksakt kopi af triumfbuen. Boulevarden var fyrre meter bred og delt på midten af blomsterbed og springvand der blev lyst op i neonfarver, blå lyserød og sølv. Der var tøjbutikker med navne som *Fashion Victim* og *Shopping is Cheaper than Therapy*. (Eika, 2018, s. 27)

Det rumenske monumentet Arcul de Triumf, og en neonopplyst boulevard med blomster og fontener er innslag som tilstrekkelig nok etterligner en vanlig virkelighet i București. *Fashion Victim* er også en faktisk butikk i byen, men kan det i tillegg leses som en henvisning til det mer urbane begrepet – å være en *fashion victim*? «A fashion victim is someone who thinks that being fashionable is more important than looking nice, and as a result often wears very fashionable clothes that do not suit them or that make them look silly» (Collins English Dictionary, 2022). Kanskje handler det mer om produktene enn om hvordan man faktisk har det med seg selv? En slik lesning kan nok støttes av at navnet *Shopping is cheaper than therapy*, ikke er en reell klesbutikk – men heller en typisk frase som er å se på t-skjorter og i diverse sitatbøker – om vi igjen ser utenfor fiksjonen. Altså

kan disse klesbutikkene sies å ha en annen funksjon enn å male et reelt bilde av virkeligheten gjennom å vise til faktiske referanser, slik som i starten av novellen. På slikt vis kan det også ses som en ytterligere bekreftelse av den hypotesen som først ble antatt om at novellen er en kritikk av vestlig kapitalisme og materialisme. I løpet av turen til Romania får vi også et bilde av konsulentens subjektive ensomhet, og dels drømmeaktige opplevelse av det Alvin gjør med ham. Særlig kommer dette frem i seansen hvor han blir massert på hotellrommet:

Eukalyptusen som en levende dragt under huden dækkede min hele min krop, med undtagelse af de steder hænderne havde ladet uberørt: øjnene, munden, skridtet og røven. Og på grund af den intense følelse overalt omkring dem, var øjnene, munden, skridtet og røven forsvundet, eller de følte som intetheder, uendelige huller der ville sluge alt som kom i nærheden. Jeg registrerede **en knugende følelse et sted nederst i maven der voksede i intensitet, som en mængde mørkt stof der trak sig sammen mod sit eget centrum**, og idet hænderne strakte sig for at nå rundt om mine ankler, og Alvins kind kom til syne mod forhænget, blev følelsen så lille at den forsvandt. **I sådan noget som ti sekunder befandt jeg mig i en tragt af tid og så kun mig selv i den anden ende. Det var meget ensomt.** (Eika, 2018, s. 24, min utheving)

Her får han en slags ut av kroppen-opplevelse, som tar ham ut av det rommet han befinner seg i. Bruken av symboler og metaforer forsterker denne subjektive opplevelsen av verden, der konsulenten i klimakset ser sitt eget speilbilde i en trakt av tid. Følelsen konkretiseres som et fysisk mørke som vokser i ham. Perioder som dette forekommer flere ganger – der gjenkjennelige miljøer plutselig avbrytes av fortellerens subjektive følelse av sensasjon og ensomhet om hverandre, gjerne representert gjennom et symbolsk mørke som bygger seg inne i jeg-et.

En annen relevant bemerkning fra Romania, er det folkelivet som oppleves og skildres i løpet av sparkesykkelturen. Det gjenfortelles om et yrende fellesskap blant menneskene i gatene. «En flok barn betragede en bille der spærret inde i en glasvase vendt på hovedet på asfalten. Vand som støv faldt på min kogte hud fra ventiler i caféernes markiser» (Eika, 2018, 25). Her i kontrast til den ordknappe og sterile følelsen som skildres i de offentlige miljøene i Danmark. Måten denne ukjente kontrasten betraktes på, kan sies å gi en følelse av at de lokale menneskene er der for å fornøye Alvin og fortelleren – som to utenforstående overmennesker på ferie fra sine avkoblede liv tilbake i det vestlige Danmark. At de to turistene står godt utenfor dette fellesskapet, kan kanskje ha en særlig betydning her? Alvins nedlatende oppførsel utenfor kiosken kan leses som en videreføring av nettopp dette spørsmålet. Når fortelleren til slutt vender hjem fra turen, og oppsøker banken på nytt – får vi et nytt eksempel på hvordan omverdenen oppleves som likegyldig, og utenom det vanlige. Her har bankmedarbeiderne inntatt «sammenkrøbne, radbrækkene og forpuppede stillinger» i det kollapsede bygget (Eika, 2018, s. 31). Tilsynelatende har mennesker, rester av bygg og teknologi smeltet sammen til et uvirkelig bilde, som kan minne om en forvokst, teknologisk maurtue. Novellen konkluderes altså med å vise en verden som er markant mer fordreid og fiksjonspreget enn den verden som først introduseres på flyplassen.

I lys av den klassiske novellens preg av realisme, kan det kanskje her gi mening å se nærmere på hva dette absurde innholdet i «Alvin» egentlig kan sies å representere. Hva slags litterær undersjanger er det egentlig snakk om? At novellens verden har gjentatte referanser til en moderne vestlig virkelighet som ligner vår egen, brytes gang etter gang av innslag fra subjektets beskrivelse av et fordreid verdensbilde der mennesker og teknologi smelter sammen til det absurde og tidvis ukjente. Kanskje blir det derfor rett å kalle det for *fantastisk litteratur*, som er «en samlebetegnelse for

litteratur som på ulike måter bryter med konvensjonelle oppfatninger av hva som er sannsynlig» (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 62). Særlig mening gir det når litteraturviteren Tzvetan Todorov kjennetegner den «rene» fantastiske sjangeren ved at «leseren ikke vet hvorvidt det finnes en rasjonell forklaring på de merkelige hendelsene som blir skildret, eller om hendelsene må forstås som overnaturlige» (Lothe et al., 2007, s. 62). Det er også ut fra samme litterære retning at vår tids aktuelle film og TV-sjanger science-fiction stiger ut av. Som oftest kjennetegnes den og – i likhet med fantastisk litteratur – at den forsøker å problematisere sin samtid. På en måte kan man si at «Alvin» har et realistisk preg gjennom kjente miljøer og typiske vestlige moderne problemer, og at det absurde kan forstås som en kritisk kommentar til dagens samfunn. Eller kan sidestillingen av realistiske fremstillinger og drømmeaktig fiksjon bedre forklares med begrepet *magisk realisme*? Dette ettersom det er en samlebetegnelse for litteratur som kjennetegnes av «rasjonalisme kombinert med mystikk og sidestilling av det naturlige med det overnaturlige» (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 130). Delvis i motsetning til fantastisk litteratur presenterer ikke magiske realistiske tekster det overnaturlige som problematisk, men heller sidestiller med det rasjonelle på en «selvfølgelig måte» (Lothe et al., 2007, s. 130). Riktig nok virker dette mystiske å være problematisk for hovedkarakteren – og dermed også leseren – idet han står utenfor og lar seg forbause og fortvile over hvor fremmedgjort han er i den hyperkapitalistiske verdenen som han observerer. Det kan altså leses inn en viss kritikk, som i så måte viser seg gjennom novellens viktigste karakterer – hvor forholdet mellom fiksjon og virkelighet er særlig uklart. Kan det også peke mot at novellen «Alvin» har en dyptliggende intertekstuell referanse, til en bok og en film som i sin tid forsøkte å gjøre mye av det samme?

3. 1. 2 Samfunnskritikk i karakterene – intertekstualitet til tidligere kritikk?

I 1996 skrev Chuck Palahniuk boka *Fight Club*, som i stor grad tar for seg forholdene mellom fiksjon og virkelighet, og menneskenes materialisme. «The things you own end up owning you» (Palahniuk, 1999) – er et av mange velkjente sitater fra boka, som ble til film tre år senere. Aller først ble den ingen stor hit, men i dag skiller den seg ut som en kultfilm blant de mest populære filmene som verden har sett. Kan dette skyldes fordi den nettopp tar tak i hvordan vi i moderne tid lar oss styre av en herskende orden, og hvor plutselig teknologi og fornøyelige produkter blir det eneste vi bryr oss om i hverdagen?

You wake up at Seatac, SFO, LAX. You wake up at O'Hare, Dallas-Fort Worth, BWI. Pacific, mountain, central. Lose an hour, gain an hour. This is your life, and it's ending one minute at a time. You wake up at Air Harbor International. If you wake up at a different time, in a different place, could you wake up as a different person? (Palahniuk, 1999)

Sitatet kommer fra den navnløse fortelleren i filmen. Han lider av insomnia, og er et ubetydelig slips i mengden. Livet består av handling fra IKEA-kataloger og arbeidsreiser via fly, uten varige tilknytninger. En dag blir han oppsøkt av sin rake motsetning i karakteren Tyler Durden. Møtet blir starten på en kjede av begivenheter som åpner for en helt annen tolkning av tilværelsen, og sammen oppretter de en ulovlig voldsklubb – og etter hvert en anarkistisk terrorgruppe – som sprer seg over hele USA. Til slutt viser det seg at han slett ikke lider av søvnløshet. Tyler Durden eksisterer kun i fortellerens hode, og mannen har utviklet en personlighetsforstyrrelse. Med utgangspunkt i «Alvin»,

er det flere grunner til å anta at Jonas Eika har god kjennskap til *Fight Club*. Én likhet baserer seg på karakterene, og hvordan en viss antagonist bryter inn og forstyrrer virkelighetsforståelsen til hovedpersonen. Også i «Alvin» møter vi en navnløs arbeidsnomade, som er novellens implisitte forteller. Det interessante er her å se hvem som er den egentlige hovedkarakteren i novellen, og det kan ses i en todeling. På én side er fortelleren den karakteren vi følger mest, og som sådan blir best kjent med gjennom hans tanker og inntrykk. På den annen side er Alvin den karakteren som driver novellen fremover, og han er karakteren som den nysgjerrige fortelleren betrakter og bygger sin historie rundt. Altså kan man si at fortellerens draging mot Alvin er selve begjæret i novellen. Tross alt peker også novelletittelen mot at Alvin er den egentlige begivenheten. Hva slags utvikling har dessuten disse to karakterene, og hvordan kan man oppsummere dem? Har Eika dessuten bevart det både Aarseth, Baggesen, og Goethe i sin tid karakteriserte som typiske karakterer for novellen? Befester dette seg videre i form av en kritisk fortellerholdning til samfunnet?

«Det var som om vilkårligheten af alle de forhold der fik mig sendt til netop København eller Bergen eller Uppsala, satte sig i min oplevelse af de byer så det var som om jeg ikke rigtig var der» (Eika, 2018, s. 14). Her er et av de tilfellene hvor vi blir bedre kjent med fortelleren gjennom hans egne tanker og inntrykk av det som omgår ham – en ensom og tilbakeskuende karakter som søker nærhet i omgivelsene, men uten å lykkes. Det virker som om han i det hele tatt opplever en tilfældighetens lek med seg selv – nesten som om han står utenfor kontroll, og handler enten på instinkt – eller havner i en passiv observatørrolle i eget liv. To gode eksempler på dette, er først hvordan han på tilfeldig vis havnet i Malaga etter bruddet med kona – og så når han spør Alvin om å få sin første sigarett i livet, helt uten å forstå hvorfor. Tilsynelatende er det slik at han lar Alvin ta fullstendig styring over seg selv. Han velger jo ikke å bli med Alvin hjem, og derfra fortsetter det slik. Videre eksempler ses også hjemme hos Alvin, der han etter hvert får lov til å selge derivater mens Alvin dirigerer ham. Her kan det være at han lar seg dirigere, nettopp fordi de «sad der sammen og faktisk havde det rent hyggeligt» (Eika, 2018, s. 15). Endelig finner han altså et hjem i denne derivathandelen, «som om den havde ventet på mig, og jeg på den» (Eika, 2018, s. 15). Alvins tilfældige handlingsmønster og avslappede, nesten numne personlighet smitter kanskje over på konsulenten. Tilværelsen hjemme hos Alvin har jo en beroligende effekt på ham, «som en henslængt blottelse der sagde «jeg er ikke bange for dig,» og så behøvede jeg heller ikke at være bange for ham (Eika, 2018, s. 13). Fra fortellerens ståsted blir det et slags brødreaktig forhold, hvor den noe eldre konsulenten frydefullt tar vare på den sovende Alvin om natten. Han ser etter hvert Alvin som et slags hjem han har manglet. Likevel fylles han med sorg i de få gangene hvor han antakelig klarer å se glimt av hva som egentlig skjer.

Alvins ansigt var strengt og slående hvidt mod det mørke hår. Hans læber var presset sammen til en **streg der hældede lidt ned i munden**. Jeg blev overvældet af tristhet, en stor, gråhvid følelse i hvis **yderkant dær svevede et mørkt objekt** som jeg ikke kunne fastholde. Indimellem fik jeg øje på et hjørne eller en brudflade, men så snart jeg søgte videre derfra for at afdække objektet yderligere forsvandt det, og da jeg så ville vende tilbage til mit spinkle udgangspunkt var dét også væk. Jeg havde lyst til at græde. Jeg savnede min ekskone og de få venner jeg havde haft her, **alle dem der havde svigtet mig**, eller som jeg selv havde forladt så snart de havde brug for mig. **Det føltes pludselig som om jeg havde opgivet mit liv den gang, overladt styringen til nogle andre**. Det var ensomt og lige gyldigt. (Eika, 2018, s. 21-22, min utheving)

Kan Alvins hellende munn her ses opp mot hvordan bankbygningen heller «stejl ned i sig selv, ligesom læberne kan helde ind i munden på et gammelt menneske» (Eika, 2018, s.

9)? Kanskje kan også det svevende mørket objektet ses opp mot hvordan en sverm av insekter «farvet himlen sort over brokkerne» (Eika, 2018, s. 9). Det er altså en mørk sannhet som ligger og venter på fortelleren. Han ser tilbake på tidligere svik, og mangelen på kontroll over eget liv – mens nøyaktig det samme er i ferd med å utspille seg på nytt. Karakteren har altså en rekke humørsvingninger, der gleden med Alvin regelmessig avbrytes av fortidige nederlag, og en voksende følelse av det som skal komme.

På motsatt ende står Alvin. I likhet med Tyler Durden i *Fight Club*, er han en betydelig kontrast til fortelleren og det han er kjent med. Han blir med det selve omdreiningspunktet i fortellerens liv. Alvin er en impulsiv individualist – materialistisk, og ikke minst manipulativ. Kan det i det hele tatt sies å være et gjennomgående fiktivt drag over ham? De store spørsmålene i livet hans angår nemlig hva som er original virkelighet, og hva som er kopi. Han smaker helst mat og drikkeprodukter kun én gang – blant annet vist gjennom et merkelig rituale der han bestiller fem brunchtallerkener, nettopp for å «isolere den egentlig brunch fra kopierne» (Eika, 2018, s. 17). Selve hyperkapitalisten Alvin kommer for alvor til syne gjennom reisen til Bucuresti. Særlig er det her øyeblikket utenfor kiosken som vekker oppsikt, hvor han for alvor viser hvor nådeløst han handler med omgivelsene. Denne nådeløsheten kommer også frem når han en dag raner og forlater fortelleren.

Oppsummert kan man altså si at fortelleren er en karakter som har havnet i en livssituasjon uten nærhet og mening. Det skjer derimot en utvikling når han møter Alvin, og gleden det gir av å stå utenfor det systemet som tidligere har ført ham inn i isolasjon og tilfældighet. Dette varer riktig nok ikke for evig, og dette er noe som gnager i karakteren gjennom negative tanker og følelser. Han kan altså ses som en dynamisk karakter, som litt etter litt får en følelse av at noe ikke stemmer uten å tydelig kunne sette ord på hva som skjer. Spørsmålet er her om det egentlig kommer som en overraskelse at Alvin til slutt forlater ham, ettersom han overværer hendelsen uten å reagere – og tross alt er vant med personlige svik. Likevel erfarer han nok engang et svik, som igjen kaster han ut i det systemet der han startet – denne gangen med en dypere innsikt i seg selv, og hvor ødelagt dette systemet plutselig fremstår. Alvin virker på sin side mer statisk, ved at han konstant trykker på de samme knappene for å styre fortelleren i en bestemt retning, og at han stort sett oppfører seg som han pleier. Han har glimt hvor han viser affeksjon overfor mannen, men hvor velment er det egentlig idet han plutselig forlater ham og tilsynelatende stjeler alle pengene hans? Alvin fremstår altså som en kynisk hyperkapitalist, som arbeider i skyggen av samfunnet – uten tilknytninger, og med et formål om å dekke sine egne individuelle behov. Han er tross alt helt uberørt av at noen taper de pengene som han tjener (Eika, 2018, s. 20).

3.1.3 Hvor er begivenheten i «Alvin»?

Kan det også gjenkjennes en intertekstuell referanse til *Fight Club* i selve hendelsesforløpet – og ikke minst gjennom sjangertrekket *begivenheten*? «With insomnia nothing is real. Everything is a copy of a copy» (Palahniuk, 1999). Dette sier fortelleren i starten av *Fight Club*, mens han står ved en kopimaskin og ser en person brått dukke opp og forsvinne igjen like fort som et hopp i en gammel filmrull. Senere blir han oppsøkt av Tyler, som gradvis drar den etter hvert skeptiske fortelleren ut på dypt vann. Den økende spenningen mellom disse to når sitt klimaks når det blir kjent at de er én og samme person. Fortelleren har hele tiden hatt vrangforestillinger, og iscenesatt hele prosjektet på egenhånd, under pseudonymet Tyler Durden. Hovedkarakteren har her blitt forstyrret og av noe som først kom utenfra – og med det forført inn i en ny og mer

givende tilstand, der han etter hvert får en voksende følelse av at noe er galt – uten å helt vite hva. Underveis har forvirrende møter med andre karakterer, og episoder der Tyler raskt dukker opp og forsvinner, hintet om nettopp dette. Til slutt får han det ubehagelige svaret, og ender opp med å skyte seg selv i munnen for å bli kvitt sitt alter ego. *Fight Club* er riktig nok ingen novelle, men modellen er den samme. Tyler kan ses som selve *begivenheten*, ettersom han er den utløsende årsaken som totalt forandrer livssituasjonen til hovedkarakteren. På lignende vis er karakteren Alvin det Søren Baggesen kunne ha definert som det «udefrakommende», en irrasjonell forførelse som får fortelleren ut av monoton og meningsløs arbeidshverdag, og som gir ny innsikt. Kanskje kunne det her vært like riktig å se banken som en utløsende begivenhet? Dette ved at hendelsen i stor grad er med på å sjokkere fortelleren, og dermed starter et forandret syn på verden. Denne tosidigheten beviser i det hele tatt hvor begivenhetsdrevet novellen «Alvin» nettopp er. Likevel føles dette besettende nærværet med karakteren Alvin som mer betydningsfullt i hendelsesforløpet. For dette møtet kan jo betraktes som en kollisjon mellom to verdener som egentlig ikke går hånd i hånd? Fortelleren lar seg først rive med, både som et resultat av egen nysgjerrighet og Alvins impulsive kontroll over ham. Videre tror han at han har funnet et nytt hjem, før det fremkommer en rekke frempek, eller prolepser – som i subtile trekk viser hvordan han gjennomgår det samme som tidligere i livet. På et tidspunkt ser han likevel munnen til Alvin steile inn i seg selv, slik som banken, og han erindrer hvordan folk har brukt ham som en gjenstand tidligere. Det virker derimot ikke som at fortelleren skjønner dette i det øyeblikket det skjer, og det gir nødvendigvis ikke mening for en leser på dette tidspunktet. Han får bare en kroppslig reaksjon, som i så måte kun kan tolkes dithen ved å lese mellom linjene, og ved å se tilbake på denne utløsende hendelsen etter å ha lest hele novellen. For å ta med Baggesens todeling av novellens «pointe» videre her – kan møtet med Alvin ses som et «determinationspunkt», der hvor hendelsesforløpet får en markant dreining ved at noe nytt og ukjent trer inn i fortellerens liv. Ved samme metode kan punktet hvor Alvin forlater ham, og fortelleren drar til flyplassen og oppdager ranet, ses som tolkningspunktet – hvor de to verdenene går hver sin vei med en helt ny innsikt og med nye vilkår. Her er ikke Alvins vei videre helt avklart i fortellingen, annet enn at han er litt rikere enn det han var før han dro. Hvor ulike er egentlig Alvin og banksystemet sånn sett?

Midti sad IT-administratoren i lotusstilling på en pude med tre skærme foran sig. En mus hvilede på et stykke marmor ved hendes højre hånd. «Hvad fanden,» sagde hun og så grinende op på mig. «Skulle jeg ikke have set dig for ti dage siden?» «Jo,» sagde jeg og gik i gang med en forklaring der var uklar for mig selv, tog et skridt frem og ramle nogle småsten med foden. Der gik måske ti sekunder før vandet tog imod dem. «Glem det,» sagde hun og slog mine unnskyldninger væk med hånden. «Lad oss komme til sagen.» (Eika, 2018, s. 32)

Mannen har altså ikke det samme synet som verken Alvin eller banken. Kan både Alvin og banksystemet slik leses som kapitalistiske storkonsumenter som uberørt livnærer seg av tilfeldige koblinger med individer som lett kan erstattes? En eller anden «dybtliggende intelligens eller vilje» som tvinger «medarbejdere ind i nye former (Eika, 2018, s. 31)? Og at Alvin slik er en begivenhet, som kolliderer med hovedkarakterens verden og gir ham denne nye innsikten om hvordan systemet fungerer på denne måten?

3.1.4. Forvaltning av novellesjangeren – samlingens eneste begivenhet?

Med novelle-etiketten i omslaget inngår «Alvin» i en kompleks utvikling fra den klassiske novellen og frem til de ideene og eksemplene man har av sjangeren i dag. Derfor er interessant å sammenfatte nettopp hvordan denne novellen plasserer seg i det mangfoldige landskapet av novellens utvikling frem mot moderne tid. Der teorien i størst grad vektla Goethes uhørte begivenhet – og novellen, til dels vist gjennom *Dekameronen* – som en polemisk sjanger i form av realistiske trekk og samfunnskritikk – er det lov å undre seg litt i møtet med Jonas Eikas kompliserte og ofte absurde noveller. Hvordan bevarer eller bryter «Alvin» med disse sjangertrekkene? Har analysen samtidig fremvist at den i tillegg bærer preg av noe som klart går utenfor sjangeren?

For det første har jeg vektlagt at det både er snakk om en karakterdrevet og en begivenhetsdrevet novelle når det kommer til «Alvin». Fortellingen foregår i fortalt tid, og etter hvert avsløres en sannhet som egentlig lå der lenge i forveien. Dette vises gjennom en rekke frempek – såkalte prolepser. Her er selve karakteren Alvin den eksterne kraften i form av en annen forstyrrende virkelighetsoppfatning. Opp mot denne kraften kan det være interessant å jamføre med Søren Baggesens analyse av «Die Marquise von O...», som ifølge han handler om «mennesker i begivenhedernes vold» (Baggesen, 1965, s. 30). IT-konsulentene kan sies å befinne seg i en slik vold, dersom man velger å tolke det til at begivenheten Alvin på irrasjonelt vis drar ham av gårde uten at han egentlig er i stand til å velge annerledes selv – mye likt slik Baggesen bruker benevnelsen «tildragelser» i sine analyser. Kan disse to karakterene dessuten sies å ha noe spesielt ved seg? Den ene er skilt og uten mening, og den andre er foreldreløs, blek og tynn. Samtidig er det den menneskelige svakheten i form av jeg-et som taper, og listigheten i form av Alvin som vinner – for å jamføre med Aarseths perspektiver om typiske karakterer i *Dekameronen*. Er det derimot en tydelig realistisk modus som stemmer overens med det teorien har vist?

Det dominerende modus i nutidens noveller er realistisk i den forstand, at de altovervejende fremstiller en verden, der fungerer i overensstemmelse med kontekstens opfattelse af verdens indretning. Dertil kommer, at novellerne fremstiller en genkendelig hverdagsvirkelighed. (Hejlsted, 2016, s. 151)

Med utgangspunkt i sitatet, og Søren Baggesens forståelse av den klassiske novellens miljøer – kan man på én side se det slik at heller ikke denne novellen foregår i en fantastisk verden. Den er først forankret lokalt i Danmark, med elementer som vi kjenner igjen. Den legger også frem en kjent situasjon hvor de vestlige danskene reiser på ferie. På motsatt side er det drømmeaktige samværet med den Alvin og derivatene – rett og slett de underlige hendelsene som bryter inn – et brudd med den virkelighetsnære hverdagsskildringen, som nevnte teoretikere vektlegger. Tross alt er det jo slik at «mange af nutidens noveller underliggør, således at de bryder med de herskende antagelser om verden» (Hejlsted, 2016, s. 151). Novellen har altså et klart moderne tilsnitt i den forstand, og bærer preg av det modernistiske med fremstilling av subjektets fortvilelse i møte med omverdenen. I form av realismens kritiske karakter, er det likevel rimelig å anta at «Alvin» kommer med en polemisk intensjon om å utfordre en herskende orden, slik som Lars Arild og Jørgen Haugan vektlegger i sin gjennomgang av både Boccaccio, Goethe og Maurits Hansen. Dette er særlig vist gjennom karakterene, begivenheten, og den kritiske realismen i «Alvin». Samtidig er det her mulig å argumentere for at Jonas Eika har latt seg inspirere av moderne kulturuttrykk som står utenfor novellens begrep. Dette er her vist gjennom den implisitte referansen til romanen og filmen *Fight Club*. Riktig nok er dette kun en tolkning, men «Alvin» og *Fight Club* har

både formelle og tematiske likheter. En viss karakterdrevet *begivenhet* står som både overrumplingen og selve vendepunktet i begge disse tekstene.

Det gjennomgående temaet i novellen er uansett lengselen etter mening blant tall og tilfeldighet – en søken etter en ny verden, som baksiden av omslaget på boka hincer til. «Vidende eller uvidende deltager de alle sammen i avviklingen af denne verden, i forberedelsen af den som skal komme» (Eika, 2018). Det kommer likevel ikke helt tydelig frem hvordan nettopp denne karakteren venter på en kommende sol. Av de novellene som *Efter Solen* består av, er det uansett ikke tilfeldig at analysen av «Alvin» har fått det desidert største omfanget i denne oppgaven. Det er jo nettopp denne som i stor grad minner om de ideene man selv har om en novelle, med et begivenhetsdrevet og enstrenget hendelsesforløp. Den sammenfaller også med mye av teorigrunnlaget rundt enkelte realistiske trekk innimellom all fantastikken. Særlig er det karakterenes mangel på fullkommenhet, og den tydelige kritiske dimensjonen som skiller seg ut – gjennom skildringen av kapitalismens skyggeside med Alvin og derivatene. Riktig nok bryter underliggjøringen inn og kompliserer den klare logikken som ofte kjennetegner den *klassiske* novellen. Verdensbildet er her en klar dreining mot mer moderne skriveformer, som på sin måte går imot argumentene om realisme. En søken etter nærhet blant alt det meningsløse står sentralt også i neste novelle. Kanskje har den også en særlig verdi for oppgaven, idet den står et godt stykke unna en typisk novelle. Er det egentlig en novelle det er snakk om her?

3. 2 «Bad Mexican Dog»

Samlingens andre fortelling er mildt sagt utfordrende lesning. Her møter vi aller først en 15 år gammel meksikansk hovedkarakterer, som forsøker å skape mening ut av en tilsynelatende meningsløs tilværelse som slave av sola på en strand i Mexico. Han og kollegaene går under betegnelsen *beach boys*, og stort sett må de bruke de all sin tid til å servere europeiske og amerikanske badeturister. I løpet av den lille tiden de har til overs oppnår de et seksuelt og emosjonelt samvær, hvor de av og til utvikler seg til små rekedyr og leser hverandres dypeste tanker. Konspirerer de her for en ny og bedre orden, og lykkes de i så fall med dette? Hva slags verden befinner vi oss her i? Utbredt symbolikk, og skiftende fortellere gjennom oppstykkede tekstdeler gjør at det blir vrient å finne svaret på spørsmålet. Strukturen er todelt, ved at to ulike fortellere skildrer sine delvis sammenflettede historier på stranden om hverandre. De første 15 sidene er fortellingen til den ene av de to *beach boys*, som kan sies å være hovedkarakteren. Deretter får vi fire sider hvor en kvinnelig dansk turist forteller om et krenkende møte med det 15 år gamle jeg-et. Etter dette får vi to andre noveller fra samlingen, før vi vender tilbake til «Bad Mexican Dog» fra side 119. Denne delen åpner med hovedkarakterens perspektiv, og veksler så mellom gutten og turistens perspektiv om hverandre – før vi i løpet av de tolv siste sidene av samlingens får en ny førstepersonsforklaring på hvordan det ender for guttene på stranda. Her må det nevnes at heller ikke tekstene fra hovedkarakterens perspektiv har et enhetlig uttrykk. Det foregår skjulte handlinger, og med uklare hopp i tid mellom stort sett hver enkelt tekstbit. Til sammen er «Bad Mexican Dog» 59 sider med uklare linjer mellom parallelle handlinger. I likhet med «Alvin» kan man gjenkjenne den kritiske fortellerholdningen og fantastikken. Formmessig fremstår den likevel mindre enhetlig og oversiktlig. Saken altså en helt annet med denne teksten – eller tekstene, som man også kan si. Kanskje er det slik fordi det er vanskeligere å klart peke på én enkelt begivenhet, hvor to verdener kolliderer i ett enkelt øyeblikk og det skjer en endring? Eller kanskje fordi fortellingen gjentatte ganger nettopp forvirrer og bryter med de ideene man har om novellen? «Bad

Mexican Dog» er en mangfoldig tekst der mye skjer, og det nevnte formspråket er her en hindring – men kanskje også et tegn på en mulighet? Kanskje finnes det i tillegg en større optimisme enn i «Alvin»?

3. 2. 1 Hva skjer i «Bad Mexican Dog»?

Vi møter det 15 år gamle jeg-et – og den første fortelleren – på en strandklubb i Cancún, Mexico. Han er der først for å søke jobb, men føler at noe annet spesielt skal skje på stranden. «Der er noget jeg er her for, der er noget jeg bliver nødt til at gøre» (Eika, 2018, s. 36). Han får jobben som *beach boy* – en rolle som er typisk for det moderne prekariatet uten fast jobb, og som står til tjeneste for folk med mye penger. Er det her et tidlig tegn til at også denne teksten kommer med en polemisk intensjon? Imidlertid er det ikke bare jobben med vestlige badegjester som står sentralt i fortellingen. Etter å ha blitt utstyrt i av sin nye sjef i garderoben, får han tidlig øye på kollegaen Immanuel – også kalt Manuel og Manu – som «prøver lykken» oppe på promenaden. Immanuel fremstår eksemplarisk idet han tilbyr seg for en fransk kvinne, og han utvikler etter hvert en personlig relasjon med henne. Relasjon blir det også mellom Immanuel og hovedkarakteren. Av sin nye venn får jeg-et vite hvordan man må gjøre seg «blank inni» – og gjøre ferieopplevelsen autentisk for turistenes del. Ved bassenget i garderoben konspirerer beach boy-ene i skjul for badegjestene, gjennom et hemmelig erotisk felleskap. «Det dunker i min hånd. Sprøjt af tyk, hvid juice, først Immanuel og så mig, bliver orange i solen lander i det poolblå bassin under vores fødder» (Eika, 2018, s. 40). Ellers er arbeidsdagen saktegående, og styrt av sola. Kanskje hintes det om at sola er kraften som holder dem nede – mens løsningen ligger i vannet? «Jeg skifter håndklæder og stiller parasollerne efter solens gang på himlen, keder mig i zenit» (Eika, 2018, s. 38). Så begynner det plutselig å dra seg til nede på stranden. En engelsk *beach boy* ved navn Ginger er uheldig og snubler i skrittet på en kvinnelig turist. Kjæresten hennes reagerer med et voldsomt sinne.

Han glemmer at Ginger er en boy og boys interesserer sig ikke for den slags. Ginger falder sidelæns med blod ud af munden, langt rødt sprøjt bliver orange i solen lander i det hvide sand. Kæresten setter sig over skrævs og slår løs på ansigtet. I sit raseri får han fat i en sten, tyk, rød pøl ved siden av Gingers hoved. Så rejser han sig og drejer omkring, flygter hen ad stranden, og hun løber efter. Mig og Jia skynder os at bære Gingers krop i omkleddningsrummet før badegæsterne når at se hullet i hans hoved. (Eika, 2018, s. 42)

Både før og etter denne merkelige hendelsen finner sted, bygger det seg en voldsom konflikt i hovedkarakterens kropp. «Og så samtidig ved jeg at der er sider af havet jeg ikke kan se, der er sider af liggestolene og parasollerne der trækker sig væk og vender ryggen til mig, og der er et hul inde i alle boys» (Eika, 2018, s. 43). Han utviser et undertrykt sinne mot gjestene, idet han fantaserer om å dra ut innvoller på svenske turister – og om det kompliserte samværet med Immanuel, samtidig som han flere ganger påminner seg selv om «den kontrakt» han egentlig er der på. Men hvilken kontrakt er det her egentlig snakk om? En mørk kveld bærer nemlig han og de andre boys liket til Ginger ned på stranda, legger kroppen i et kar, og fyller karet med seks spann med vann fra bassenget i garderoben. «Hundrevis af små, hvide sprøjt svømmer rundt i det som levende vand» (Eika, 2018, s. 44). Mer absurd skal det bli.

I en femkant omkring karret planter vi fem parasoller på hovedet i sandet, borer dem ned til de tyktflydende lag. De sidste femten centimeter af skafterne der stikker op, smører vi med eftersol, før vi

sætter oss på kne og lader vores røvhuller glide langsomt ned omkring dem. Vi ser på Gingers krop mens Manuel synger monotont:

Vi tror på Ginger / arbejder uden motiv og med tålmodighed / mange timer i hullet i os selv / Vores begjær efter Ginger rives løs / fra Ginger / og rejser gennem hullet over den største / afstand / til det ikke længere tilhører os / Vi tror på Ginger ... (Eika, 2018, s. 44)

Det surrealistiske ritualer varer i timevis. Solkrem og sekreter tørker inn på skaftet, og erstattes av blod. Underlig nok oppstår damp i blå, rød og lilla farger rundt dem, og «de hvide sprøjt i vandet lægger sig tæt til Gingers hud og flyder sammen i en dragt af gelé: Kroppens linjer bliver utydelige, kroppen flimrer» (Eika, 2018, s. 45). De synger unisont om å bringe Ginger tilbake, og vannet lyser og skifter farge fra «blodrød til lilla til orange fylt med lyserøde prikker» (Eika, 2018, s. 45). En lysende skapning svever over karet, før den brått faller til vannet og blir til «kød». Når han samme kveld skal si farvel til elskeren, får vi et av flere eksempler på hvordan hovedkarakteren ser seg selv og andre boys som kattedyr i det skjulte. Han ser at Immanuel skrumper sammen til «en lille kat og lunter af sted» (Eika, 2018, s. 46). Rett etter har han selv en drøm hvor store kattedyr får badegjester etter at sola har gått ned. «Kød og indvolde hænger i guirlander ned over liggestolene, 24 rekker à 20» (Eika, 2018, s. 47). Ritualer rundt Ginger gjentar seg med ulike skapende formål også senere i novellen. Samme kan sies om plaskebassenget i garderoben, der guttene inngår i et ensomt fellesskap av onani og konspirering i vannet – sollyset jobber både med og mot vannet, og guttene klekkes ut av egg fra «hvid sprøjt» – og omdannes til bittesmå reker som rensker havbunnen for avfall. Er dette en slags symbolisering av guttenes liv som arbeidsslaver på stranda?

Den neste passasjen med tekst viser så hvordan hovedkarakteren – gjennom en bijobb – ikke bare skaper bry for klubbens gjester i drømmene. Denne jobben blir vi mest kjent med gjennom fortellingen til den danske turisten. Hun er på tur med mannen Lasse. Paret får hovedkarakteren som personlig boy, og en dag blir de spurt om de kunne tenke seg å bistå ham med filmstudiene. Forståelsesfulle vestlige kulturmennsker som de er, takker de ja og slår følge til et rom med et kamera. Her spiller gutten hund, mens de blir instruert om å behandle ham deretter. «Jeg skulle skælde ham ud og sige en masse grimme ting. «Bad mexican dog.»» (Eika, 2018, s. 53). Når han ber om å bli sparket hardere, har kvinnen fått nok av krenkelsen. Fra s. 124-130 i boka får vi en ny bit av historien hennes. Hun forteller at de har blitt utpresset for 30 000 pesos, før vi enda senere får høre at hun finner filmen på internett gjennom mannens PC. Hun ser sitt eget liv der inne i videoen, selv om hun ikke der og da vedkjente seg oppførselen.

«Der er intet særligt ved stranden for jeg er en beach boy, der er kun længsel i himlen og havet» innleder de siste 13 sidene med tekst i boka (Eika, 2018, s. 146). Her får vi et siste parasollritual fra guttene, og denne gangen skjer det noe helt spektakulært på stranden, i havet, og på himmelen.

Vandet lyste og skiftede farve fra blodrød til lilla til orange med bælte af hvidt. En slimet tåge i de samme farver rejste sig fra det og fortættedes i en vag liggestolsform med et net af årer. I dampen omkring den lyste gennemsigtige billeder op et sekund og flød ud: Lig af turister der synker ned gennem hotelsenge sammen med gopler og krabber, nedbrydes og presses til en tyk, mørkebrun væske... flyder ned gennem hotellets skelet og løber du og størkner i helstøbte former på alle etager: shampoothe, hårtørrer, ventilator... på stranden en hule af liggestole. (Eika, 2018, s. 157)

Parallelt med strandhandlingen får vi også høre mer om rekene i havet, og at en ny orden står i demringen.

Det dæmrer. En morgen før morgenen, nat før natten. Det er fiskenes, firbenenes og kattedyrenes tid [...] Det bugner af Para-sol der trænger det blå på himlen tilbage. Det gule langs horisonten toner ud. Til alle sider blusser jorden op i et mildt, orange lys der antyder dens runding i den sorte morgen. «Kom, lad os gå ind i landet». (Eika, 2018, s. 157-158)

Slik konkluderes fortellingen for beach boy-ene. I kontrast til «Alvin» har den en mer bærende referanse til det hintet som en får på baksiden av bokas omslag. Det virker som at guttene her får sin nye sol, men det har kostet dem både ensomhet og smerte på veien. Sett over ett har fortellingen vekslet mellom ulike faser av guttenes konspirasjon og dårlige arbeidsvilkår, og hvordan turistene håndterer et fiendtlig miljø på ferie. Vannet har jobbet i det skjulte mot solen, samtidig som også denne kontrasteringen av beach boys og svenske turister har nyansert et visst bilde av forakt og fordommer fra begge kanter. Kan man slik lese en tydelig polemisk, og novelleaktig fortellerholdning inn i denne noe skjeve fremstillingen av to ulike kulturer som møtes? Eller faller innslagene av realisme og kritikk noe bort i havet av symbolikk og fantastikk?

3. 2. 2 Samfunnskritikk i novellens verden og karakterene

Det er en underlig verden vi møter i «Bad Mexican Dog». Stort sett foregår fortellingen i og rundt strandklubben. Sol og vann er to fremtredende elementer med en symbolsk verdi. De er to ulike begjær, som drivere for ulike handlinger som utspiller seg om hverandre. I åpent dagslys er det enklere å henge med, men om nattestid og i avlukkede rom bryter den erotiske og ofte fargerike underliggjøringen inn. Verdensbildet forandres så drastisk og plutselig fra ett avsnitt til det neste, at det blir vanskelig å holde følge. Karakterene inntar jo andre livsformer her. Språket bidrar til å komplisere, hvor det skiftes mellom ekstrem formrikdom og hverdagsspråk. Dette får vi representert gjennom to ulike fortellere, som kan sies å stå steilt mot hverandre i ett og samme miljø. Der man i «Alvin» fikk en skjult fornemmelse av at kapitalismen kritiseres som «en eller anden dybtliggende intelligens eller vilje», kan man kanskje si at det kritiske perspektivet fremstår mer eksplisitt her? Vi får innsikt i den hemmelige baksiden av turistindustrien – de vilkår, fordommer og roller som følger med fra to parter. Ikke minst kommer fortellingen med et brennende ønske og håp om å bryte ut av miljøet hos den ene parten, gjennom fortvilende samhold og obskøne ritualer som vekker både avsky og undring når man leser det. Hvordan fremstår fortellingens verden som en kynisk soløkonomi, og kan det ses en utvikling hos karakterene i takt med hvordan verden forandrer seg?

Først har vi strandmiljøet på dagtid, som i sin helhet kan sies å inneha en virkelighetsnær fremstilling av kapitalismens tapere i aksjon. Fokaliseringen er fra det 15 år gamle jeg-et, og man får med det en innsikt i hvilke arbeidsvilkår og skjulte holdninger disse «boys» lever med i solsteiken. I starten blir han utstyrt av en sjef – mye likt hvordan en hund får på et halsbånd. Kanskje er det her en subtil henvisning til novelletittelen. Klubbeierens draging mot profitt kommer også til uttrykk. «Du kender aftalen? [...] Du tjener dine drikkepenge, alle andre inntekter er mine» (Eika, 2018, s. 36). De har altfor mange senger per boy, og må jobbe fort for å holde virksomheten oppe. I det skjulte betrakter de gjestene som ubetydelig kjøtt – altså har de kun verdi i form av drikkepenge. Dette synet konkretiseres også i en scene hvor turistene bli overlatt til seg selv når det bryter ut storm på stranden.

Sjansen til noe mer får guttene kun én gang om dagen, og da gjelder det å tilpasse seg det gjestene vil ha. En kinesisk beach boy ved navn Jia bruker benevnelsen soløkonomi eksplisitt, som illustrerer solas hierarki, med turistene over guttene. «Jeg

forstår hvad Jia mener, når han siger at klubben er én stor soløkonomi: Alt det der udgør den, fra liggestolenes skinnende gitter til de cremer vi tilbyder gæsterne, er afledt af solen og udgør dens hus» (Eika, 2018, s. 146). Prinsippet fra «Alvin» om at det kapitalistiske systemet består av vinnere og tapere, gjelder altså i stor grad også i denne fortellingen. Dette kan også ses innad blant guttene. På én side har vi Ginger, med en «lidt for kvægaktig» gange og slett ikke den «smidighed og let-på-tå fornemmelse som man leder efter i en boy» (Eika, 2018, s. 39). For han ender det katastrofalt. Kontrasten er eksemplariske Immanuel, som oppnår mest suksess av dem alle. Mens alle de andre boys har et tomrom inne i seg som vokser i størrelse, er Immanuel på vei i motsatt retning. Han klarer i større grad å tilpasse seg de forventningene som det kapitalistiske systemet stiller til ham, og får med det en mer behagelig og bedre betalt stilling som personlig boy for den franske kvinnen. Listigheten vinner her over håpløsheten, for å jamføre med Boccaccios karakterer. Konsekvensen for de resterende guttene, er flere solsenger å betjene, og hardere arbeidsvilkår. Immanuel belønnes altså for at han arbeider seg opp i systemet, slik som det kapitalistiske systemet fungerer i virkeligheten. En annen konsekvens av den personlige relasjonen er at han begynner å lære mer av den franske kvinnens språk og kultur. Følgelig virker han mer opptatt av å tjene penger, og samværet med henne fremfor det konspiratoriske samværet med kollegaene. Han blir dominerende og nedlatende overfor jeg-et. «Han taler til mig og rører ved mig som om han prøver at komme tæt på og væk fra mig samtidig. Det gør mig trist. Jeg tænder på det» (Eika, 2018, s. 122). I den tidligere nevnte oppgaven til Hundahl, Nielsen og Pedersen peker de mot et aspekt ved reaksjonen til jeg-et her. «[...] man får det indtryk, at selvom Immanuel er ved at blive til noget jeg'et ikke kan lide, så tiltrækkes han alligevel af den succes han opnår i det undertrykkende system» (Hundahl, Nielsen & Pedersen, 2019, s. 35). Poenget deres er altså at det finnes en beundring overfor de som oppnår en høyere posisjon i det kapitalistiske systemet. Samtidig er det en økende distansering mellom lykke og fiasko, hvor de mindre tilpasningsdyktige etter hvert blir hengende etter. Til slutt forlater nemlig Immanuel jeg-et til fordel for den franske kvinnen. Får vi her et slags bevis på at idealismen og optimismen om en ny verden får seg en knekk hos hovedkarakteren? Han reagerer nemlig mot å søke mot håpet i vannet, men finner kun et myrhull med grumsete vann, som han drikker av mens tårene triller.

Vannet kan jo sies å ha en dypere mening som trenger en grundig gjennomgang. Er nettopp vannet et symbol for guttenes idealisme? For det første er underliggjøringen og mystikken på sitt aller høyeste i de øyeblikkene hvor elementer av vann opptrer skjult fra sola – i lukkede rom og mørke omgivelser. Det blir fargerikt, og overnaturlige hendelser opptrer mens guttene utfører ritualene sammen. Ginger bringes tilbake til live på et tidspunkt, og ved flere andre anledninger omdannes de til rekedyr, både i bassenget og i havet. «De andre boys er også et sted i bassinet. Vi er alle sammen meget små. Jeg har lyst til at græde» (Eika, 2018, s. 50). Hva betyr så denne omdannelsen? Kanskje får den i dette tilfellet frem hvordan reketilværelsen i vannet samler dem, men samtidig gjør dem ensomme i skjul fra de undertrykkende turistene? Er det snakk om en konkret symbolisering av de små rollene deres i soløkonomien? En slik tolkning kan kanskje understøttes av hvordan rekedyrene rensker fisk og havbunn for avfall i tekstens siste del. «Med de forreste af vores gangben skraber vi dem rene for føderester og spiser det der smager godt» (Eika, 2018, s. 154). Rollen minner mye om arbeidet guttene utfører på stranden, idet de holder systemet – herunder turistenes kropp – intakt med sitt utakknemlige arbeid. Litt tidligere i denne delen møter de også på det som antakelig er en turist i vannet. «En skygge kastes som en solformørkelse fra et menneske i en badering. En ubalance, noget bittersurt og fremmed i vandet, får mig til å lukke munden og blokere gællerne» (Eika, 2018, s. 151). Innslag av solkrem og

dermed et ønske om å komme seg vekk, melder seg for jeg-et. «Jeg flasher et gult, takket mønster ned over min ryg, ser et slør af creme henge fra kroppen i baderingen og sætter farten opp. Endelig på afstand af det bitre pumper jeg vand gennem gællerne og mærker ilten brede sig med sin klarhed i kroppen» (Eika, 2018, s. 154). En viss avsky for det fremmede er altså synlig her.

Blir det også vesentlig tydelig at en hemmelig optimisme bygger seg under disse vannritualene, som står i opposisjon til rollene de har i soløkonomien? Etter hvert får det nemlig sitt utspring i at det skjer en omveltning når sola går ned, og hvor det mot slutten er «kattedyrenes» og «fiskenes tid» idet guttene går inn mot et nytt landskap. Her viser det tilbake til jeg-ets kattedyrdrøm tidligere i fortellingen. Lik av badeturister ligger strødd rundt dem, og skylles vekk av vannet. En slik idealistisk tolkning av vannet og mørket forsterkes ved at også språket blir mer livlig og fantastisk i takt med omgivelsene. Kanskje ligger det til og med et hint til hvorfor språket her blir så metaforisk og delvis utilgjengelig, i selve takketalen til Jonas Eika? «Et språk som er på høyde med verden, i all dens undertrykkelse og fortvilelse, men samtidig åpent for det ubestemmelige, det uutsigelige som finnes i alle ting, og hvorfra en ny orden kan komme» (Eika, 2019). Interessant er det hvordan språket har en helt annen fremtoning i fortellingen til det danske turistparet. Her også får vi en indre fokalisering hvor vi blir kjent den danske kvinnens gjennom tanker og handling – men språket til den danske kvinnen har et overveiende hverdagslig preg, og teknologi er en synligere del av vokabularet hennes. Generelt sett kan det virke som at turistene er mer flate karakterer i fortellingen, og at de i størst grad er med som et forsøk på å representere vestlig grådighet og materialisme. Samtidig skjer det en viss utvikling hos den danske kvinnen. Vi følger henne i fortvilelsen etter den krenkende hendelsen, og hvordan frustrasjonen og dissosiasjonen til eget liv øker – både rundt selve hendelsen med beach boyen, utpressingen og i relasjonen til mannen Lasse. Fortellingen skildrer altså et typisk skandinavisk par, med sine ekteskapsproblemer, som oppnår et større problem på ferie – og dermed gir den kvinnelige hovedkarakteren hjemlengsel. Melder hjemlengselen seg fordi hun innser at det egentlig er hun som er utpresseren i Mexico? Hun føler jo her at miljøet er mindre velkomment når det regner, og hun innser en viss ubehagelig sannhet om seg selv og eget liv gjennom videoen. Samtidig kommer en generell mistro overfor meksikanere til uttrykk gjennom hvordan hun omtaler dem. Følgelig gjelder dette også andre veien, når meksikanske Mateo avslører at hotellpersonalet hater mannen hennes. Dette samtidig som han plages over at mangelen på en tydelig turistsesong i Cancún virker utslettende på lokalbefolkningen – «[...] ingen vinter hvor turistene holder sig væk og lader de lokale finde sig selv» (Eika, 2018, s. 141). I disse to fortellingene eksisterer det altså motstridende identiteter og fordommer som slites og utvikles under et delvis skjult maktspill mellom meksikanske tjenere og vestlige turister – eller mellom vann og sol. Til slutt kommer det en slags løsning, som beror på at «Bad Mexican Dog» også har en optimistisk side, ved siden av kapitelismekritikken. Håpet er til stede, ved at nye forbindelser og andre livsformer kan oppstå gjennom en ny verdensorden. Har den derimot spor av noe annet fra den klassiske teorien, utover den polemiske dimensjonen? Og er det samlet sett tilstrekkelige spor av de andre sjangerkodene til å kalle teksten – eller tekstene – for en novelle?

3. 2. 3. Forvaltning av novellesjangeren – hvor ble det av begivenheten?

For det første kan det her være verdt å kommentere formen i «Bad Mexican Dog», som Jonas Eika har valgt å dele i to med en del i midten av samlingens og en del helt til slutt. Er dette noe han gjør for å oppfylle novellesjangeren på sett og vis – og at det slik kan

ses som en slags rammefortelling med en vidstrakt betydning for hele verket – formen som Boccaccio i sin tid var en pionér for? Rammefortelling eller ikke, kan det isolert sett bli vanskelig å forsvare teksten i lys av den klassiske novelle teorien. Der begivenheten for Goethes del var novellens begrep, kan det sies at vi her har med en begivenhetsløs tekst å gjøre. Kanskje kan man til en viss grad argumentere for at to motstridende verdener kolliderer når filmseansen på hotellrommet finner sted, med tanke på at den danske kvinnen får en ny innsikt. Likevel får vi ikke høre noe særlig om hvordan 15-åringen opplever denne hendelsen, eller om det i det hele tatt forandrer ham. Han gir heller stadige prolepser til hva som skal skje på stranden en dag – som om det er hans begivenhet. Altså er det snakk om såpass mange grensesprengende vendinger i handlingen, at det heller må kalles en serie med situasjoner – eller at en viss uforutsigbar og grotesk stemning preger hele «Bad Mexican Dog». Alle de ulike nyansene, og mangel på entydige svar åpner for en rekke mulige tolkninger om hva som egentlig foregår. Kan det i så måte, jamført med Hejlstedts perspektiver om den modernistiske novellen i innledningen – heller være korrekt å kalle teksten for en short-story? Eller kanskje flere short-stories flettet inn i hverandre? Ingen av spørsmålene kan stå som et tilfredsstillende svar. Teksten har et altfor langt omfang, og handlingen har her flere parallelle nivåer, men det er en viss indre sammenheng. Det er tydelig at de to fortellerne møter og påvirker hverandre, men den delte fokaliseringen kommer i to ulike tempus, som skaper forvirringer rundt tid og sted gjennom hele hendelsesforløpet. Det er altså langt ifra å være et «enstrenget» handlingsmønster av disse grunnene. Innslagene av fantastikk og formrikdom er dessuten i enda større grad til stede i denne fortellingen enn i den mer tilgjengelige «Alvin». Det kan være verdt å se til etterordet av samlingens, for å kanskje komme til bunns i hvorfor nettopp denne fortellingen står et stykke unna novellebegrepene som oppgaven hittil har presentert. «En række kunstnere har været særligt vigtige inspirationer i arbejdet med denne bog – nogle af deres sætninger og billeder gemmer sig under nogle af mine – Clarice Lispector, Simone Weil, Lars Norén, Eileen Myles, Apostelen Paulus, Chris Marker, William Burroughs, Roberto Bolaño» (Eika, 2018). I sin tolkning av verket som en utopi, viser Hundahl, Nielsen og Pedersen til et intervju Jonas Eika gjorde med det danske kulturmagasinet *Atlas* i 2018. Her forteller Eika selv hvordan hele samlingen er inspirert av Paulus og tankegangen om at noe må forberedes til Messias skal komme (Hundahl, Nielsen & Pedersen, 2019). «Messias er ikke en, der bare kommer, hans komme må forberedes. Så der er noget, der må gøres hele tiden. Man må skabe et nyt samfund eller leve på en bestemt måde for at han kan komme» (Carstensen, 2018). Sitatet er særlig bærende for tematikken i «Bad Mexican Dog», idet teksten mot avslutningen fremstår som en slags messiansk skapelsesberetning – ved at alle tidligere ritualer i det skjulte har ledet frem til en ny verden. I form av mer moderne intertekstualitet i retningen mot underliggjørende eksperimentering med både form og tematikk, har nok enkelte av de ovennevnte satt tydelige spor hos Jonas Eika:

He opposes the sociopolitical control systems of late capitalism in the era of globalization, and his writing is a form of resistance. The icon of transgressive artist and the experimental artwork merge into one project: the creation of alternative subjectivities and resistance by turning the machine against itself. (Schneiderman & Walsh, 2004)

Sitatet er hentet fra *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization* (2004) Grensesprengende homoerotikk, overskridende handlinger, og skarp kritikk av globalisering og kapitalisme – gjennom et rikt og eksperimenterende

språkuttrykk – er noen av trekkene som kan sies å ligne Burroughs. Kanskje er den eksperimenterende forfatteren Roberto Bolaño en annen viktig inspirasjonen til den uforløste stemningen som særlig preger «Bad Mexican Dog»? Chilenske Bolaño var i fronten av «infrarealismen», en litterær bevegelse av bohemer i Mexico på 1970-tallet. I boka *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe* (2014), kommer Chris Andrews frem til at forfatterens fiksjon er «unruly in its structures, as in its implicit attitudes. And yet it has widely proven its effectiveness in holding the reader's interest, in generating and sustaining narrative tension» (Andrews, 2014). I begrepet «narrative tension» legger Andrews at Bolaño «cultivates suspense more than curiosity, and surprises the reader by confounding expectations rather than by revealing withheld information» (Andrews, 2014). På noe likt vis er «Bad Mexican Dog» en engasjerende fortelling der det uventede bryter inn – og fordreier både handlingsforløp og leserens forventninger når som helst. Av de inspirasjonskildene som Jonas Eika nevner, kan altså Burroughs og Bolaño særlig trekkes frem i analysen av «Bad Mexican Dog». For det første er det bærende likheter innenfor temaer og formspråk.

Oppsummert kan man si at «Bad Mexican Dog» har en kritisk dimensjon, i fremstillingen av den brutale realiteten som nederste ledd av soløkonomien. Det motsatte perspektivet av økonomien får vi gjennom fortellingen til et fordomsfullt dansk par som stiller seg uforstående til fiendtligheten som møter dem. Kan man på en måte si at begge disse karakterene spiller ut sine sedvanlige roller i dette miljøet? Den utfordrer den skandinaviske turistene som en godtroende, men ignorant del av det systemet som undertrykker lokalbefolkningen – og det på ferie i et land med helt andre sosioøkonomiske forutsetninger for den enkelte. Tolket dithen, kan det ses en viss realisme i også denne teksten. Fantastiske innslag er det likevel mer av her enn i «Alvin», hvor vannritualer gjennom homoerotiske fellesskap, og tilstanden som rekedyr kanskje symboliserer en viss optimisme blant de ellers så små og ubetydelige slavene av turistindustrien. Avslutningsvis bør en annen parallell til blant annet Burroughs og Bolaño nevnes. Med «Bad Mexican Dog» er det vanskelig å definere hvilken sjanger det skrives innenfor. I sin eksperimentelle form og motstand mot konvensjoner, kan man si at teksten har noe modernistisk ved seg. Er det da snakk om en modernistisk novelle? I form av det subjektive verdensbildet, og bortgangen av begivenhet kan det kanskje stemme. Likevel skal det jo være mulig å avdekke en tydelig indre logikk dersom vi i det hele tatt har med en novelle å gjøre – men den indre logikken er jo nokså utilgjengelig i denne fortellingen. Bidrar graden av eksperimentering, med meningsfortettende symbolikk, oppstykket form med flere fortellere, og ikke minst bortgangen av begivenhet – til at novellesjangeren sprenge her? Igjen står nemlig den samfunnskritiske fremstillingen av turistindustrien igjen som en siste rest av en klassisk forståelse av sjangeren, slik den fremstilles i teoridelen. Kritikken artikuleres sjeldent gjennom en realistisk modus. Det *kan* argumenteres for at «Bad Mexican Dog» heller ligner en moderne tolkning av sjangeren, men helhetlig blir grunnlaget for tynt til at den kan kalles nettopp det.

3. 3 «Rachel, Nevada»

I denne teksten møter vi den aldrende mannen Antonio, som sørger over tapet av sine to døtre. Forholdet til kona Fay har kjølnet på grunn av tapet. Hun bearbeider sorgen ved å delta i et spirituelt fellesskap som venter på tegn til liv i det ytre rom. Fellesskapet består av kvinner i den vesle minebyen Rachel, i delstaten Nevada. I sin mangel på betydelige fellesskap, ønsker Antonio å forene seg med en utenomjordisk, metallisk gjenstand som han oppdager i utkanten av det myteomspunne Area 51. Her er det tydelig å se at

samlingens tredje novelle er en viss forlengelse av de to foregående tekstene. Likt som i «Alvin» tiltrekkes en ensom hovedkarakter av en forlokkende, men fremmed teknologi. Akkurat som i «Bad Mexican Dog» oppstår underlige fellesskap gjennom groteske ritualer som leder til det uvirkelige. Til felles med både «Alvin» og «Bad Mexican Dog», er det klart at handlingen foregår i en eller annen fordreid nåtid – riktig nok med enda flere referanser til virkeligheten. Novellens form og språk har også likheter med den sistnevnte fortellingen, gjennom en sidestilling av poetisk billedspråk og nøktern informasjon – fortalt gjennom to ulike tekster. Sant nok blandes de ikke her om hverandre. Slik fremstår den mer enhetlig – mer «enstrenget» enn «Bad Mexican Dog». Fra side 57-82 får vi Antonios fortelling, fortalt av en heterodiegetisk forteller med en indre fokalisering hos hovedkarakteren. Det er altså hans tanker som høres, selv om selve fortelleren står utenfor handlingen. Deretter kommer en syv sider lang, og litt tørr informasjonstekst om livet til den eksentriske artisten Karen Ruthio – fra hennes fødsel i 1928 til hun dør i 2017. Teksten kunne like gjerne vært en ekte *Wikipedia*-artikkel, men et *Google*-søk viser at artisten kun finnes innenfor Eikas fiksjon. Er det her en kommentar til det fragmentariske landskapet av informasjon – og ofte misinformasjon – som vi mennesker omgir oss med i moderne tid? Hva med de bibelske parallellene som fortellingen kommer med? Handler disse tekstene om hvordan mennesket skaper fiksjon for seg selv, i mangelen på mening? Forholdene mellom myte og sannhet – tro og overtro – virker jo å ha en tydelig tematisk forankring gjennom konspirasjonsmiljøene – og bibelreferansene – som fremstilles i begge disse tekstene som «Rachel, Nevada» består av. Er det derimot snakk om en kritisk fortellerholdning til dette, lik den kapitalistiske kritikken av de ulike økonomiene i «Alvin» og «Bad Mexican Dog»? Har novellesjangerens polemikk heller gått over til en nysgjerrig fremstilling av alternative fellesskap – eller kan det også i «Rachel, Nevada» leses inn en viss satirisk undertone? Hva så med begivenheten, er den til stede i denne novellen? Her kreves først en gjennomgang av hendelsesforløpet.

3. 3. 1 Hva skjer i «Rachel, Nevada»?

Fay og resten av kvinnene i ufo-klubben har dratt til Las Vegas for å høre en konsert av Karen Ruthio, «Den Vandrende Ørkenkvinne». Tilbake i Rachel er ektemannen Antonio igjen alene. Novellens hovedkarakter er ute på ørkenvandring, og han tiltrekkes av en annen type musikk. Han når toppen av Det Skaldede Bjerg, og ser den utenomjordiske Senderen ute i Det Store Bassin. En haug av «ubestemmelige pelsdyr» presser seg inntil den paraboliske gjenstanden. Nede på saltsjøen skal det skje en transformasjon gjennom et vakkert og smertelig ritual som innebefatter skalpell, blod – og metalliske skrik, ute av dissonans med omgivelsene. Livet har mistet all mening for den gamle mannen. «Han var frustrert fordi han i snart syv år ikke hadde kunnet leve i andet end ensomhet uden deres døtre. Imens hun, selv når hun var alene og fuld af sorg, altid forsøgte å blive en del af noget» (Eika, 2018, s. 57) Derfor må han nå «blive til Senderen» (Eika, 2018, s. 64). Gjennom flere tilbakeblikk – eller analepser – blir vi kjent med nettopp hva som leder paret til å selge leiligheten i Boston, og gå til innkjøp av en bobil for å reise kontinentet på tvers seks år før hendelsen med Senderen skjer. «Det var sket på Fays initiativ, hvis vi skal leve videre uden dem må vi først finde ut av *hvor* [...]» (Eika, 2018, s. 58). De føler noe spesielt ved ørkenbyen Rachel i Nevada.

Noget ved Rachel, ikke så meget isolationen som fornemmelsen af en særlig udvidet tid – der kunne mærkes lige så meget på de endeløse buskstepper som i byens ufo-klubb hvor man, i al sin iver efter nye observationer, først og fremst *ventede* og *så* – noget ved den udstrakte nutid havde givet dem begge en klar fornemmelse af at *her måtte de parkere*, her måtte de tilbringe deres sidste år. Fay var

gået på The Little A'lee In og straks blevet en del af klubben, og Antonio var gået i ørkenen, lige som nu. (Eika, 2018, s. 58-59)

Tre år efter ankomsten til Rachel, forklarer en ny analepse hva som leder Antonio frem til øyeblikket med Senderen. Han finner den i nærheten av Område 51, og antar at det er «nedfald fra en eller annen fejlslagen testflyvning» (Eika, 2018, s. 62). Antonio øyner en mulighet til å isolere kona Fay fra de andre i klubben, men han frykter hva hun vil si til de andre som *venter med henne* på tegn til liv fra verdensrommet. Senderen må også flyttes fire kilometer utenfor det strengt bevoktede militærbasen, for å unngå de «kampklædte mænd». Her er det en referanse til den virkelige militærbasen Area 51, som i flere tiår har begeistret ulike konspirasjonsmiljøer. Blant annet finnes det teorier om at myndighetene skjuler utenomjordiske fartøyer innenfor gjerdene. Antonio frakter Senderen i skjul «til den udtørrede sø ved foten av Det Skaldede Bjerg», rett utenfor basens ytre perimeter (Eika, 2018, s. 63). Når han returnerer fem dager senere, er den omringet av dyr. Han skriker høyt, og dyrene skvetter til i hans retning. «Han hørte den unisone klang mellom sit eget skrig og det der blev udsendt fra Senderen [...] Med rædsel og nydelse mærkede han et formløst, ørkenagtigt liv udfolde seg inde i ham med tektonisk langsomhed» (Eika, 2018, s. 63). Her får han en åpenbaring. «Det var som om den følelse han havde haft siden deres døtres død, af at være totalt adskilt fra alle andre, havde fået sin egen lyd og endelig var noget i sig selv, en åndeløs, metallisk længsel» (Eika, 2018, s. 63-64). Antonio skjærer et snitt i halsen med skalpellen, som gir en blandet følelse av å merke pusten «sive op og ned ad pegefingern gennem en tynd væg – sammen med den nærmest elektriske smerte i de overskårne nervetråde og blodkar – det fylte ham med en mærkeligt livlig kvalme, en appetit han ikke havde haft siden han var ung» (Eika, 2018, s. 68). Her løfter han hodet og ser på Senderen.

[...] ligesom Fay og de andre i publikum så på Karen Ruthio, hvordan kom sådan en stemme ud af en kvinde på nioghalvfjerds? Skriget var stadig et mysterium for ham, denne mørke, metalliske tone der lød som en dissonans i sig selv, som om den var ude af stemning med verden. (Eika, 2018, s. 69)

Et år i forveien av hendelsen står han og skriker til Senderen uten at noe skjer. Når han legger pannen inntil, og merker «en svag vibration, metallisk og dyb som skriget», innser han «at han var nødt til at have noget af den i sig. At skriget kun kunne frembringes gennem Senderens særlige materiale der både var omformeligt og meget hårdt» (Eika, 2018, s. 69). Han skjærer en bit av metallet, monterer den inn i halsen, og begynner å skrike. «Efter nogle minutter begyndte mundstykket at vibrere i struben. Med varierende kraft gentog han bevægelsen, indtil en lyd tonede frem og dyrene omkring Senderen stoppede op og lyttede» (Eika, 2018, s. 71). Ritualet avbrytes ved at han trekker pusten. Skriket stopper, og dyrene ser mot Senderen igjen.

Hvis han kunne forlade åndedrættet, den evige forberedelse. Man tager en dyb innånding og gør sig klar på det der skal komme, ligesom i ufo-klubben hvor man ikke kunne andet end at vente og forberede sig imens. Men han var træt af den ventetid og ville ind i nuet. (Eika, 2018, s. 72)

Hindres ritualet av Antonios indre konflikt over ekteskapet, og hans generelle mistro overfor overnaturlige fenomener? Han vil ha Fay der til å støtte og beundre det han er i gang med, men samtidig har han et ekstremt behov for å lykkes med ritualet. Det

springer ut i et langt tilbakeblikk om det han ikke klarer å ta del i – blant annet om et foredrag i The Little A'Lee'In, hvor Fay teoretiserer om ulike paralleller mellom fremveksten av ufo-kultur og bibelske tekster. «Jeg ved at vi venter på rumskibe ligesom vi venter på Frelseren» (Eika, 2018, s. 73). I slutten av foredraget legger hun opp til en altoppslukende radikaliserings av klubben, ved å foreslå «en autentisering af troen, en fuld anerkendelse af at rumvesnærne kunne manifestere sig i det indre så vel som i det ydre [...]» (Eika, 2018, s. 74). Her nevnes åndelig teknologi, «[...] ritualer hvori hver person gaf avkald på dele af sig selv i form af hemmeligheder, ejendele, hår, negle, tænder og blod og intime forestillinger om de kommende væsner» (Eika, 2018, ss. 74-75). Ufologene bytter ut teorier med høytlesning av Paulus i møte med ufo-turister. Restaurant-eieren Joe Travis stopper med «[...] at prakke turistene måleudstyr og badges på, fordi han ærlig talt ikke vidste om rumvæsnerne var korrekt afbildet, eller om de overhodet udsendte en stråling der kunne måles på det elektromagnetiske spektrum» (Eika, 2018, s. 75). Ritualene og selve ventingen kommer foran personlig pleie og daglige gjøremål. Økonomien skranter, og menneskene forfaller. Antonio våkner så av smerte, etter en drøm om «billeder af harer med meget lange, opretstående ører og sortstænket pels. Hundredvis af prærieharer der sprang hen over stepper, udtørrede søer og bjergsider» (Eika, 2018, s. 76). Han kommer på at prærieharen «jo var en slags totemdyr i Karen Ruthios univers – billederne blev sendt til ham fra Las Vegas!» (Eika, 2018, s. 76). Her oppstår en slags forbindelse. Artisten og publikummet sender bildene til ham, mens sangen *Stærke ben, opmærksomme ører* spilles i bakgrunnen. «[...] på skjermene tonede den sorthalede præriehare frem, og Karen Ruthio Sang: *Hare, hare – hare altid i løb / Jeg ser dig kun parallelt med min bøn / hen over steppen*» (Eika, 2018, s. 77). Skriket i halsen harmonerer med Senderen. Noen av dyrene beveger seg i transe mot Antonio og fester seg til ham.

[...] han var fylt til huden med skrigets vibration og mærkede dem ikke. Den fik hans omrids til at flimre i et krystalgrønt lys som var selve mødet mellem hans egen og dyrenes kroppe. Der var kun foreningen, og ikke hans følelse af glæde over at den endelig fandt sted. Der var kun glæden. Tværs over stod Senderen og dirrede ligesådan i perfekt symmetri. (Eika, 2018, ss. 78-79)

Forbindelsen avbrytes av en motorlyd. En bil stopper ved saltsjøen, og tolv «kampklædte menn» kommer løpende. «I må ikke skyde, ropte Antonio, men der kom ikke andet end nogle tørre pibelyde» (Eika, 2018, s. 79). Soldatene vender så våpnene mot et eggeformet «flyvende objekt», som kommer mot dem. Fartøyet stanser over dem, og ut av det kommer et tyktflytende lys. «Soldaterne var slørede, deres skud lød fjerne og uvedkommende. Projektilerne mistet fart og dalede i det fyldige, hvide lys» (Eika, 2018, s. 80). Lyset beskrives her som en «gardin mellem to forskjellige tider, omkring Antonio og planterne og dyrene». Jordbunnen river seg løs fra sjøbunnen mens dyrene og mannen klamrer seg fast til Senderen. Det åpnes en oval inngang under objektet, og de suges opp mot det – dyrene blir utvasket i lyset. «[...] der var ikke længere andet end det: et blændende grønt, tyktflydende lys der blev udsendt fra et sted dybere inde, og mundstykket dunkede begejstret i struben» (Eika, 2018, s. 81). I redsel våkner han med verkende kropp, og såret under halsen er «lukket med en umerkelig sutur» (Eika, 2018, s. 81). Tilbake i bobilen blir han vekket av at Fay kommer inn døra, overentusiastisk etter å ha «mødt henne!» (Eika, 2018, s. 82).

Hvem da? spurgte han. Karen Ruthio! Sagde Fay og bredte armene ud. Hun kom hen, på et tidspunkt gik hun ned fra scenen og kom hen til mig. «Endelig ser jeg dig,» sagde hun og så mig i øjnene. «Ja,»

sagde jeg, men om hun da vidste hvem jeg var? «Ja. Vi har mødtes før,» sagde hun. «Hvornår?» spurgte jeg. «Vi mødtes i radioen.» Det sagde hun! Antonio, vi mødtes i radioen!». (Eika, 2018, s. 82)

En slik tvetydig slutt blir det for Antonio. Neste del er informasjonsteksten om Karen Ruthios liv. Kort kan den oppsummeres med at den i størst grad tar for seg utviklingen i artistlivet hennes, med en tematisk gjennomgang av ulike album- og låtutgivelser. Hun beskrives som en sentral kultskikkelse i Nevadas gruvebyer, med tematiseringer av ensomheten, og ventingen på det utenomjordiske. Kan teksten også gi en dypere mening til tematikken i fortellingen om Antonio og Fay? Hva betyr denne teksten for novellesjangeren? Spørsmålene blir relevant, når analysen nå skal forsøke å plassere virkeligheten man får presentert i disse tekstenes verden.

3. 3. 2 Samfunnskritikk i novellens verden og karakterene

Først kan man si at lite er overlatt til tilfeldighetene, når det kommer til det geografiske landskapet som fremstilles i «Rachel, Nevada». Man får inntrykk av et isolert og tørt ørkenlandskap, der dagene virker stort sett å gå stille for seg for de få innbyggerne. Innimellom blir riktig nok de utroligste ting observert. Fantastikken er altså tydelig til stede, men denne teksten er i større grad pakket med referanser fra et miljø som faktisk eksisterer. «Everybody Sees Something That They Want to See» lyder overskriften i første kapittel av Shelley McGinnis sin doktoravhandling i filosofi (McGinnis, 2010, s. 1). Tittelen i seg selv har en bærende mening til hvordan Antonio ikke evner å kunne tro på – og dermed se det overnaturlige. «For Antonio var de borte, eller i bedste fald eksisterende i en sfære som han aldri ville kunne få adgang til fordi han ikke kunne tro på den, og det ydmygede ham» (Eika, 2018, s. 74). Hovedtittelen for avhandlingen til McGinnis er *Dallas, Roswell, Area 51: A Social History of American "Conspiracy Tourism."* (2010). I den tar hun for seg «conspiracy narratives that play out in particular settings», rollen til «mainstream media in circulating these narratives amidst local and national publics», og hvordan «these narratives become part of the cultural life of a location part of the experience of residents of and visitors to that location» (McGinnis, 2010). Her utforsker McGinnis mye i og rundt byen Rachel i Nevada, som nærmeste by til allerede nevnte Area 51. Gjennom avhandlingen viser det seg også at Det Skaldede Bjerg viser til Bald Mountain – et fjell som ligger like ved Det Store Bassin (Groom Lake), mellom Rachel og det såkalte «Restricted Zone» rundt Area 51. Like ved fjellet ligger NV 375, en hovedvei som det også refereres til i «Rachel, Nevada». At det eksisterer flere ulike konspirasjonsteorier rundt hva som egentlig foregår inne i den topphemmelige militærbasen, er altså både dokumentert og nokså allmenn kjent. Jonas Eika har altså etablert sin fiksjonshistorie rundt et virkelig kulturfenomen, som vi kan kjenne igjen. Den store interessen rundt Area 51, ga grobunn for en helt egen type turismeindustri i Rachel. Her går referansene til virkeligheten faktisk også utover selve geografien. Blant annet skriver McGinnis om restaurant-eierne Joe og Pat Travis, som i 1989 endret navn på Rachel Bar and Grill til The Little A'Lee'In og begynte å selge suvenirer med romvesen-tema til «a clientele that had doubled due to the increase in out-of-town-visitors» (McGinnis, 2010, s. 166). I fortellingen omtales den samme eieren som en kynisk kapitalist fra Antonios side. På samme måte kan betegnelsen «kampklædte mænd» referere til «cammo dudes», en betegnelse som brukes om de mystifiserte soldatene som patruljerer «The Restricted Zone» rundt militærbasen (McGinnis, 2010, s. 168). Enkelte av karakterene og deres karaktertrekk er altså skrevet inn som et utsnitt fra virkeligheten. Samtidig er det åpenbart at det flyvende objektet viser til den velkjente betegnelsen «unidentified flying object» - forkortet som «UFO». Har Eika her gitt ufo-entusiastene en fortelling der de får se sannheten slik de forstår den – på deres faktiske

hjemmebane i Rachel, med symboltunge navn for mystiske og overnaturlige regjeringshemmeligheter? Er «Senderen» med stor forbokstav et bevis på en slik åpen og mystifiserende holdning til det ukjente? Eller er det motsatt – at vi får enda en fremstilling av naive drømmere, og det økonomiske systemet som utnytter dem?

Du må ikke underkende det reelle i de her myter, sagde hun til Antonio når han ikke kunne andet end at grine af *det freakshow*, trist og frustreret over at skulle tilbringe endnu en nat alene i autocamperen mens hun var i ørkenen sammen med de andre. Han kunne ikke lade være med at føle at hun var ham og sorgen utro. Men det er jo alt sammen økonomi og projeksjoner, ville han sige og referere til Joe Travis, ejeren af The Little A'Lee'In, som efter eget udsagn var begyndt at tro på rumvæsener da de havde vist sig at være en god forretning, mens desuden så dem som svævende i ledtog med den føderale regering og FN, i et komplot der havde til hensigt at fratage borgerne deres våbenret og på den måde forberede rumvæsners invasion, *simpelthen sælge planeten*. (Eika, 2018, s. 65)

Her ser vi de to ulike motsetningene som møtes rundt tilnærmingen til det uforklarlige, representert gjennom karakterene Antonio og Fay. Fay representerer en nysgjerrig karakter med et åpent sinn i møte med det ukjente og mystiske. På motsatt side har vi Antonio, som åpenbart har en skeptisk holdning til fellesskapet som foregår rundt ham i Rachel. En viss kritikk kan jo leses inn i hvordan Antonio her omtaler Joe Travis sin kyniske virksomhet, og holdningene hans til systemet generelt. Er det en satirisk fremstilling av naive og våpenglade amerikanere? Det kan tolkes dithen. Riktig nok er ikke denne kritikkdimensjonen like synlig som i «Alvin» og «Bad Mexican Dog». Tematisk har fortellingen fortsatt en del til felles med de foregående. Både Fay og Antonio forsøker å jo skape mening ut av en monoton og sorgfull tilværelse, men de har ulike måter å gjøre det på. Bearbeidelsen i seg selv kan være lett å forstå – at man har et ekstremt behov for å finne en dypere mening når man har opplevd å miste to barn. Kanskje ligger det her en kritikk i det moderne menneskets måte å skape usannsynlige sannheter gjennom myter og fiksjon? Bibelen hadde jo i sin tid en posisjon som overgikk vitenskapen, når det kom til uforklarlige hendelser. Er det slik at konspirasjonsmiljøet er skissert som et trossamfunn – en kilde til en felles mening i en ellers meningsløs tilværelse? Kanskje kan måten Antonio velger å fylle tomrommet på, heller ses som en kommentar til hvordan et moderne liv i dag består av ulike teknologier – som en slags forlengelse av selvet, gjennom for eksempel mobiler og PC-er? «The things you own end up owning you», fra den tidligere nevnte boka og filmen *Fight Club*, kan jo ses relevant også her. Har fortellingen til Eika en samfunnskritisk fortellerholdning i bunnen, når Antonio velger å bli ett med en utenomjordisk maskin for å skape mening? Kanskje er selve operasjonen en kommentar til den stadig mer dagsaktuelle transhumanismen?

Ulike samfunnskritiske lesninger er altså mulig med «Rachel, Nevada», men i større grad er det individets ensomhet og lengsel etter mening som kommer mer til uttrykk i en sorgfull fortelling om et par som har mistet to barn. Det er ingen bestemt økonomikritikk, slik som i de to forrige tekstene. Når det kommer til den realistiske fremstillingen av konspirasjonsmiljøet i Rachel, så er det vanskelig å fastslå enten det ene eller det andre. Det er jo nettopp konspiratoriske spørsmål om realitet og løgn som angår miljøet. For å forstå hva slags rolle Karen Ruthio-teksten kanskje har i denne virkelighetsfremstillingen, kan man finne hjelp i Åsfrid Svensens *Orden & Kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur* (1991). Et av utgangspunktene for hennes arbeid er «en overbevisning om at fiksjon alltid i en eller annen forstand er en virkelighetsbeskrivelse». All «språklig virkelighetsgjengivelse er konstruksjon, og i en viss forstand fiktiv: Den representerer mentale forestillinger om virkelighet, og den former og tilrettelegger disse forestillingene innenfor en helhet som er «iscenesatt,

finger» (Svensen, 1991, ss. 12-13). Det viser seg at også Karen Ruthio-teksten er nettopp det. For å trekke inn et intertekstuell poeng her, er selve stilen i denne teksten noe som kanskje er inspirert av den omstridte romanforfatteren Bret Easton Ellis, og hvordan han har brukt tørre informasjonstekster i den velkjente boka *American Psycho* (1991)? Den kjennetegnes av lengre tekstbiter om blant annet stereoanlegg, og om musikeren Huey Lewis, som står utenfor handlingen om bokas hovedkarakter. Hvor synlig er fiksjonen egentlig når man ser en sånn type tekst for første gang i et skjønnlitterært verk? Iscenesettelsen av en tekst kan jo i ifølge Svensen både være synlig eller skjult, hvorpå hun trekker frem reportasjen og den realistiske romanen som «typiske skjulte genrer» (Svensen, 1991, s. 13). Et premiss ifølge henne er derfor at lesere i moderne, industrialiserte samfunn godtar disse sjangrenes virkelighetsbilde. På samme måte kan man si at en populær nettbasert encyklopedi som *Wikipedia* slik fremstår som en kilde for troverdige virkelighetsbilder – det til tross for at det ikke er en helt vitenskapelig pålitelig kilde. Kanskje har det virkemidlet en funksjon i seg selv i denne fortellingen? *Wikipedia*-formatet i Karen Ruthios tekst gjør at man nokså intuitivt blir nysgjerrig på om hun faktisk finnes eller ikke. Selv var jeg rask med å søke opp navnet etter å ha lest om henne, så det kan sies å ha gjort en virkning i hvordan jeg møtte teksten. Kan det altså være at *Wikipedia*-formens funksjon i siste tekstdel er å understreke fiksjonens makt over mennesket, som også Antonios tekst virker å være et slags uttrykk for? Sammen fremstår disse to tekstene som en grundig innsikt i et miljø som beskjeftiger seg med å utforske en alternativ virkelighet, og det særlig etter at noe allerede har gått tapt. Dette gjøres gjennom to ulike karakterers perspektiver rundt myter og sannhet – som i så måte gjør det vanskelig å identifisere en klar og tydelig fortellerholdning til hva som egentlig er rett eller galt. Slutten gir heller ingen åpenbare svar, akkurat som i «Alvin» og i «Bad Mexican Dog». Hvordan forholder teksten seg helt konkret til andre trekk ved novellesjangeren, utover disse virkelighetsnære referansene og subtil samfunnskritikk?

3. 3. 3. Forvaltning av novellesjangeren – en ny begivenhetsløs tekst?

På skalaen mellom nøktern realisme og underlig fantastikk, kan det altså være vrient å fastslå hvor man finner «Rachel, Neavada». Kan man derimot se en *begivenhet* blant alle de grensesprengende hendelsene? Hva med den todelte formen – er det nok engang et formelt grep som tydelig plasserer også denne teksten utenfor novellens begrep? Med bakgrunn i både novelleteori og forrige tekstdel, kan en realistisk modus til en viss grad forsvares også i analysen av «Rachel, Nevada». Menneskelige svakheter som henges ut i lokale miljøer, kan her også ses til en viss grad. I kontrast til den mer lystige og spreke Fay, er den forvitrende Antonio en svakere part, som sjeldent har hellet med seg i det han gjør. Samtidig er innslagene av fantastikk også i denne en klar avvisning av realismens regler – den subjektive skildringen av en fargerik verden som kun delvis er virkelighetsnær. Antonio får jo også etter hvert erfare det usannsynlige, som i seg selv er et tydelig brudd med det som lar seg rasjonelt forklare innenfor typiske realistiske sjangre:

[...] overnaturlige krefter er ikke på spill i realismens fiksjonsverden; verken Gud, Satan eller folketroens vetter styrer menneskene eller griper inn i ytre hendelser i den jordiske virkelighet. Religiøs tro eller vantro er en subjektiv sak for seg; objektiv virkelighet er noe annet. (Svensen, 1991, s. 315)

Nok engang er det innslag av det fantastiske, som viser at teksten både er en tematisk og formell forlengelse av «Bad Mexican Dog». Her er Paulus-parallellen enda mer

fremtredende. Fay nevner ham eksplisitt i sammenheng med sci-fi-manuskrifter, samtidig som hun sprer Paulus sitt budskap om å fullstendig «autentifisere troen» i praksis. Paulus er også et tema i Karen Ruthios univers. Altså er «Rachel, Nevada» nok en tekst som forener bibelsk intertekstualitet med et formspråk godt innenfor moderne skriveformer. For å her kommentere det modernistiske språket mer konkret, er personifikasjon et virkemiddel som understreker subjektets tolkning av noe som tar avstand fra objektiv virkelighet. Antonio omtaler den skrikende Senderen som et villig metall (Eika, 2018, s. 62) – og levendegjør redskapene han gjennomfører operasjonen med. «Skalpellerne lå og så så ligeglade ud med den smerte de skulle til at påføre» (Eika, 2018, s. 67). Skriket til Senderen er også en parallell til Karen Ruthios særegne strupesang av metallisk klang. Når det kommer til selve hendelsen rundt denne Senderen, kommer det stadige prolepser til at noe skal skje med nettopp den. Er det imidlertid snakk om at foreningen mellom den og Antonio kan ses som en allerede inntruffet og uhørt begivenhet? Som teorien har lagt frem, fordrer det at to verdener kolliderer og skaper ny innsikt og andre bevissthetsformer – og gjerne innses det i ettetid. Kanskje kobles Antonio med universet, når han løftes av det flyvende objektet og blir til intet for en liten stund. Kan dette øyeblikket ses som en begivenhet? Her kan man jo si at Antonio oppnår det uopnåelige, og skaper en etterlengtet forbindelse med både Senderen, ufo-en, og Karen Ruthio og kvinnene i Las Vegas. Likt som i «Alvin» og «Bad Mexican Dog» er denne følelsen av forandring også noe som manifesterer seg i kroppen til hovedkarakteren. «Et mineralsk mørke der vældede op i ham og straks begyndte at størkne og krystallisere» (Eika, 2018, s. 59). Følgelig ser det ut som at også Fay har fått en slags åpenbaring i møtet med Karen Ruthio, uten at det er helt entydig hva hun faktisk har innsett i avslutningen av novellen. Det kan virke som en lykkelig slutt for paret der og da, når de forenes gjennom en klem i bobilen. Mye er likevel uavklart rundt nøyaktig hva som er forandret for både Antonio og Fay etter møtet med artisten, og hendelsene ute i ørkenen. Har det vendt tilbake til normaltstanden?

Her gir altså slutten rom for tolkning, som peker mot mer moderne skriveformer. Kollisjonen mangler en tydelig avklaring. På en annen måte er det forandrende forbindelsesøyeblikket ett av flere der hvor noe kommer utenfra og overrumpler hovedkarakteren, og dermed forandrer vilkårene for ham. Selve hendelsen hvor det flyvende objektet bryter inn og river Antonio løs fra jordbunnen sammen med dyrene, er kanskje i enda større grad enn forbindelsen, en begivenhet som passer Goethes beskrivelse av begrepet. Tematisk gir teksten Karen Ruthio her et påfyll, idet hun har laget en sang som heter «Ark» – hvor ti ulike dyrearter blir plukket opp av et romskip. «Jordens aliens» som Antonio betrakter de ubestemmelige dyrene som (Eika, 2018, s. 63). Likevel kan det bli problematisk å utpeke dette som en begivenhet som klart skiller seg ut i fortellingen. Det store mangfoldet av begivenheter sier vel sitt. Kanskje er det lettest å argumentere for at også denne teksten er en begivenhetsløs tekst, hvor det heller er preg av mange slike situasjoner og fantastikkpreget stemning – som peker mot et brudd med Goethes novellebegrep.

Tydelig bærer «Rachel, Nevada» preg av at mye har skjedd med sjangeren, både fra den tiden Boccaccio aktualiserte novellen i Europa – og til Goethe senere gjorde det samme. Dette riktig nok hvis det faktisk går an å kalle tekstene om Antonio og Karen Ruthio for en novelle. Karen Ruthio-teksten fyller ut meningen for den første fortellingen, men formspråket er så ulikt at det blir vanskelig å lese de to tekstene som én enkelt tekst bestående av novellens formelle egenskaper. I et sjangerperspektiv bør det likevel være sagt – for å sammenligne med den mindre forståelige todelingen i «Bad Mexican Dog» – at samspillet mellom analepser, prolepser og en kronologisk struktur i Antonios historie gir et mer ordnet og enhetlig hendelsesforløp som i større grad ligner det som

både klassisk og tidlig moderne teori anlegger i novellen. Man blir heller ikke like overrasket over at fantastikken ofte bryter inn og totalt sprenger forståelseshorisonten for leseren, slik som i «Bad Mexican Dog». Tross alt er «Rachel, Nevada» en enklere fortelling å forholde seg til. Den ligner mer på strukturen i «Alvin» – og er i så måte mer forenlig med novellens begrep, enn den mer fragmenterte «Bad Mexican Dog». Det er igjen snakk om fortalt tid. «Rachel, Nevada» fortelles i preteritum – riktig nok fra en tredjepersonsforteller denne gangen. Likevel er todelingen mellom to vidt forskjellige stemmer et problem opp mot novellesjangeren. Interessant er det at denne fortellingen på sett og vis kommuniserer med de to foregående på såpass ulike vis, samtidig som den skiller seg ut med et eget særpreg. Først er den en klar forlengelse av Paulus-tanken om at den nye solen må forberedes i «Bad Mexican Dog». Rent fortellerteknisk ligger den nærmere «Alvin» – men «Rachel, Nevada» fremstår mindre samfunnskritisk enn de to foregående. Den polemiske intensjonen som ofte finnes i den *klassiske* novellesjangeren, er ikke like synlig i denne fortellingen. Det *kan* tolkes frem til at den er der – ved at virkelighetsreferansene er enda flere, og ved at karakterene i ørkenlivværelsen skildres som enten sorgfulle, kyniske eller naive i sin tro – altså negative karaktertrekk, som på sett og vis gir den et realistisk preg. Men en realistisk modus er det stort sett ikke snakk om. Vi hører jo subjektive betraktninger av en metallisk, smertefull – og tidvis fargerik forening av både indre og ytre verden. Kan det likevel være snakk om en novelle, dersom man setter merkelappen *modernistisk* foran? Det virker som en forenklet løsning, da «Rachel, Nevada» består av to tekster som står langt fra hverandre, formelt sett. *Begivenheter* er det muligens snakk om, men det er såpass mange av dem at det blir vanskelig å skille ut én i mengden. Kanskje er det *et både og* som blir det mest diplomatiske svaret, når det kommer til å fastslå sjangeren av «Rachel, Nevada». For å repetere Hejlstedts sitering av Friedrich Schiller, har novellen i det minste vært en sjanger «der er forbundet med andre genrer eller indgår i hybrider med dem i enkeltværker». Hvis «Rachel, Nevada» kan tolkes som en hybrid av en novelle og andre sjangre, kan det på ett vis sies at novellen fortsatt preges av en slik utvikling.

4. 0 Avslutning

4. 1 Oppsummering og konklusjon

Gjennom novellesamlingen *Efter solen* fremstiller Jonas Eika mislykkede karakterer. De er ofte outsiders – lavest på rangstigen, og på jakt etter fellesskap og dypere mening. Vi blir kjent med dem gjennom følelser og tanker. Både den indre og ytre verden oppleves som vakker og fargerik – og samtidig mørk og smertefull. Her har de vanskeligheter med å forstå sammenhengene selv, og inni dem bygger det seg et kroppslig mørke, eller en kulde – som om de yter en form for motstand. Fremmede verdensbilder og nye livsformer kommer overraskende på dem, eller oppstår gjennom groteske ritualer som de selv er en del av. Formspråket er komplekst, og det skifter ofte mellom ulike stemmer fra ett avsnitt til det neste. Forvirring rundt både sjanger og innhold er tydeligvis noe man må leve med når det kommer til Jonas Eikas novelledikting.

For å komme til bunns i denne forvirringen, har oppgaven hatt to overordnede spørsmål: *Hvordan forholder Jonas Eikas Efter solen seg til novellens sjangertrekk – og hvordan bryter den med sjangeren? Og: Hvordan artikuleres samfunnskritikken i Jonas Eikas noveller?* Som bakteppe for spørsmålene, har jeg i innledningen og teorien sett nærmere på sjanger og samfunnskritikk – i lys av novellesjangerens utvikling fra klassisk til moderne tid. Fra klassisk tid har begivenheten blitt presentert som konstituerende for sjangeren – Novellens *egentlige* begrep, for å parafrasere Johann W. Goethe. I moderne tid har begivenhetens bortgang til fordel for preg av stemninger – eller situasjoner, blitt

lagt frem. Novellens samfunnskritiske trekk har blitt vist gjennom realistiske fremstillinger av alminnelige karakterer i deres respektive miljøer. Her har den klassiske novellen også en iboende polemisk intensjon, som både angår form og innhold. Noveller og teori fra renessansens Giovanni Boccaccio, 1800-tallets Goethe og vår egen Maurits Hansen – er eksempler på hvordan sjangeren har oppstått og utviklet seg, i opposisjon til både dominerende sjangre og rådende maktstrukturer. Særlig er en kritisk holdning til kristelig moral en gjenganger.

I analysen har jeg nærlest tekstene «Alvin», «Bad Mexican Dog», og «Rachel, Nevada», for å se hvordan de enten er en forlengelse – brudd eller en fornyelse av de ovennevnte tradisjonene. Den alternative samlingen tatt i betraktning, har ledet til at jeg har måttet lete også utenfor novellesjangeren – for å få et tydeligere bilde på hvordan denne samlingen samhandler med andre tekster. Skriver Jonas Eika egentlig noveller? Spørsmålet har blitt stilt gjentatte ganger. For det første kommer etiketten innenfor omslaget med en forventning om at tekstene skal leses som noveller. Perspektiver fra Annemette Hejlsted har imidlertid vist, at novelleetiketten ikke er en garanti for at dette er tilfellet. Det har også vist seg gjennom analysen av tekstene.

«Alvin» er riktig nok et unntak, som en tydelig begivenhetsdrevet tekst. Karakterdrevet er den også. Karakteren Alvin er begjæret som driver handlingen – og den maktesløse hovedkarakteren, fremover mot katastrofen. Et symbiotisk samvær tar ham først ut av meningsløs hverdag. Etter at denne begivenheten har spilt seg ut, oppstår en ny innsikt, ved at jeg-et avdekker det hyperkapitalistiske systemet som han uvitende lot seg kontrollere av tidligere. Han blir altså fristilt på et vis, selv om han egentlig ikke oppnår annet enn å bli frastjålet alt han eier og har. Det er lett å trekke paralleller til den klassiske novellens begivenhetsbegrep, og samtidig se en tydelig kritisk holdning til et kynisk økonomisystem som behandler mennesker som produkter og inntekt. Teknologiens kontroll over mennesket bidrar til denne tolkningen. Formelt står «Alvin» også nært den klassiske novellen, med en retrospektiv fortellerteknikk, og en klar indre logikk i hendelsesforløpet. Samtidig er det grader av fantastikk, som er mer forenlig med mer moderne former av sjangeren. Den realistiske modusen må vike for den subjektive erfaringen av et fordreid verdensbilde. Parallellen med den velkjente filmen *Fight Club*, kan også indikere at Jonas Eika er inspirert av kulturuttrykk som går utenfor bøkens verden. Kanskje gir det mening slik, om man tar høyde for at forfatteren er av den generasjonen som stort sett velger film foran bøker. Likevel skiller «Alvin» seg klart ut i samlingen, ved å være den teksten som best kan forklares i lys av den klassiske novellesjangeren.

«Bad Mexican Dog» kommer også med et vidstrakt landskap av inspirasjonskilder, der flere av disse er eksperimentelle og vanskelige å plassere under én avgrenset sjanger. Her gir etterordet i samlingen mening, ved at den viser til alt fra apostelen Paulus til William S. Burroughs og Roberto Bolaño. Teksten *kan* forstås som en slags sjangerhybrid, der novellesjangeren er noe synlig. Dette ved at den deler trekk med den modernistiske novellen, med en bortgang av den tydelige begivenheten – og med et bredt tolkningspotensial, gjennom subjektive erfaringer og bruk av tung symbolikk. I likhet med «Alvin» har den fortsatt en kritisk dimensjon. Kritikken som er å finne i «Bad Mexican Dog», kommer til uttrykk ved en forsterket fremstilling av typiske sykdomstegn for dagens kapitalistiske samfunnsstrukturer. Den er jo en skildring av det laveste nivået i servicekulturen. Problemet er vel at den fortelles slik, gjennom en alternativ fantastisk nåtid som sprenger grensene for hva realisme angår. I «Alvin» kunne man i det minste henge med på verdensbildet, tross underlige hendelser. Optimismen er jo også til stede, som en annen kontrast til «Alvin». På samme tid er den vilkårlige formen og nevnte symbolikk en stor hindring – både for å forstå hva man egentlig leser, og hvilken sjanger

det er snakk om. Kanskje blir novellesjangeren utilstrekkelig for å forstå en tekst som «Bad Mexican Dog», og at den dermed må leses med andre forventninger enn det etiketten tilsier.

I lys av novellesjangeren er «Rachel, Nevada» på sett og vis en videreføring av «Bad Mexican Dog». Den har en todelt struktur, med en kontrast av språklige bilder og tørr informasjon. Paulus-referansen står enda sterkere. Formelt har den også modernistiske likhetstrekk med de forrige – subjektiv erfaring og et fordreid verdensbilde der det underlige bryter inn og forstyrrer. Kanskje forstyrrer det i en slik grad at man kan finne en enkelt begivenhet? Et argument som kan støtte dette, er at også her er en retrospektiv fortellerteknikk. En annen viktig forskjell fra «Bad Mexican Dog» når det kommer til begivenheten, er at den *første* fortellingen i «Rachel, Nevada» fremstår mer logisk. Analepser og prolepser gir her en fornemmelse av hva som har skjedd, og hva som skal komme for Antonios del. Øyeblikkene det ledes frem til, er først selve foreningen med Senderen – som han lokkes mot i mangelen på noe annet meningsfullt. Dernest får han en forbindelse mellom seg selv, og Karen Ruthio og resten av publikummet, før vi får enda en stor hendelse når ufo-en bryter inn i tilværelsen. Fortellingen endevendes altså såpass ofte, at en klar begivenhet kan bli vanskelig å skille ut. Fortsatt er også den oppstykkede formen et problem opp mot novellesjangeren. Riktig nok har «Rachel, Nevada» et bredere tilfang av referanser til virkeligheten. Dette gjennom en fullkommen fremstilling av et eksisterende konspirasjonsmiljø, med ideer som argumenterer både for og imot den. Her spør det hva slags holdning som egentlig kommer frem, hva angår spørsmålet om samfunnskritikk. Jeg har kommet med flere forslag til hvordan denne teksten kan sies å kritisere, men ingen av disse tolkningene kan sammenlignes med den holdningen som vokser i karakterene i de to tidligere tekstene. «Rachel, Nevada» fremstår heller mer utforskende enn «Alvin» og «Bad Mexican Dog», i den tematiske tilnærmingen. Konklusjonen er at også denne heller peker mot en sjangerhybrid, fremfor en tekst som tydelig hører hjemme innenfor novellens rammer.

For å gi en samlet oppsummering som tar for seg sjangeren – er alle tekstene realistiske i den forstand at de skildrer en ufullkommen hovedkarakter som ønsker å bryte ut av en monoton hverdag. Sånn sett kan de ses i en viss forlengelse av Boccaccios fremstilling av mennesker i den tidligere klassiske novellesjangeren. Verdensbildet har likevel et mer modernistisk preg – kanskje heller fantastisk, for å være mer presis. Derimot er det bare «Alvin» som etterkommer Goethes idé om at en god historie bør inneholde en *allerede inntruffet, uhørt begivenhet* – som et tydelig vendepunkt for både leseren og karakterene.

Siterte verk

- Aarseth, A. (1976). *Episke strukturer: Innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Universitetsforlaget
- Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie* (2. Utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Arild, Lars & Haugen, J. (1986). Novellen i teori og praksis. Asbjørn Aarseth og Maurits Hansen. I: *Edda* (4), ss. 343–365.
- Baggesen, S. (1965). *Den blicherske novelle*. København: Gyldendal.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Eika, J. (2018). *Efter Solen*. Basilisk og forfatteren: København
- Eika, J. (2019, 30. oktober). - Først og fremst snakker jeg til alle og enhver som vil noe annet, sier Jonas Eika, vinneren av Nordisk råds litteraturpris 2019. *Morgenbladet*. Hentet fra: <https://www.morgenbladet.no/boker/kommentar/2019/10/30/forst-og-fremst-snakker-jeg-til-alle-og-enhver-som-vil-noe-annet-sier-jonas-eika-vinneren-av-nordisk-rads-litteraturpris-2019/>
- Fashion victim (2022). I *Collins English Dictionary*. Hentet fra: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/fashion-victim>
- Hejlsted, A. (2016). *Novellen: Teori og analyse*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Hundahl, M., S., Nielsen, A., W. & Pedersen, K., E. (2019). *Spekulative strømninger I dansk litteratur: Et projekt om spekulativ fiktion og det mulige forandringspotentiale i science fiction og utopier*. Roskilde Universitet, Roskilde. Hentet fra: https://rucforsk.ruc.dk/ws/portalfiles/portal/64939614/Spekulative_stromninger_i_dansk_litteratur.pdf
- Johansen, J. D. & Klujeff, M. L. (2009). *Genre*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lome, R. (2019, 29. oktober). – Samsoving. *Vagant*. Hentet fra: <http://www.vagant.no/etter-solen-jonas-eika-samsoving/>
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Fantastisk litteratur*. I *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Magisk realisme*. I *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- McGinnis, S. E. (2010). *Dallas, Roswell, Area 51: A Social History of American "Conspiracy Tourism"*. University of North Carolina. Hentet fra: <https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/6q182k648>
- Moro, G. M. V. (2020, 21. august). – Gir faen! Bokanmeldelse: Jonas Eika: «Etter sola». VG. Hentet fra: <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/EWdlk5/qir-faen-bokanmeldelse-jonas-eika-etter-sola>
- Mula, A. (2020). *Abjeksjonens bevisstgjørende kraft: En analyse av det abjekte i "Bad Mexican Dog"*. Hentet fra: <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/2669959/no.ntnu%3Ainspera%3A54844416%3A17551767.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Palahniuk, C. (1999). *Fight Club* [Spillefilm]. USA: Regency Enterprises, 20th Century Studios.
- Schneiderman, D., Walsh, P. (2004) *Retaking the Universe : William S. Burroughs in the Age of Globalization*. London: Pluto Press. Hentet fra: <https://web.p.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzE2Nzk1NV9fQU41?sid=a07ee897-65af-4241-884b-01ce6a7cdcf8@redis&vid=0&format=EB&rid=1>
- Stounbjerg, P. (2012). *Genre*. I Kjældgaard, L. H., Møller L., Ringgaard, D., Rösing, L. M., Simonsen, P., Thomsen, M. R. (Red.), *Litteratur: Introduktion til teori og analyse* (2.utg., s. 129-142). Aarhus: Forfatterne og Aarhus universitetsforlag.
- Svensen, Å. (1991). *Orden & Kaos: virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*. Oslo: Aschehoug
- Torres, J. (2021, 24. august). - Stories of Our Perverse Present and Our Haunted Futures. *The New York Times*. Hentet fra: <https://www.nytimes.com/2021/08/24/books/review/jonas-eika-after-sun.html>
- Andrews, C. (2014). *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*. Hentet fra:

<https://web.p.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzgwMDc5MF9fQU41?sid=face8316-22b5-4628-bd44-1448c9048b56@redis&vid=0&format=EB&rid=1>

Masteroppgavens relevans for lektoryrket

Etter at denne masteroppgaven er levert, skal jeg ut i arbeid som lektor i både norsk og samfunnsfag. Det nordiske samfunnet jeg skal undervise som en del av, er i konstant forandring. Ut ifra takketalen til Jonas Eika å dømme, er det rimelig å anta at hvert fall han søker en forandring i en helt annen retning enn den vi har sett de siste tiåra. Novellesjangeren han benytter har jo også vist at den kommer med en viss polemisk intensjon. I tillegg er den en kortere prosatekst som ofte tillater mye rom for tolkning. Det gjør den mer anvendelig for analyse, i kontrast til romanen. Den praktiseres mye i det norske klasserommet på grunn av dette, og derfor må den forstås.

Tolkning av skjønnlitteratur er her en del av flere av læreplanmålene i den norskfaglige læreplanen. Hva det tematiske i verket angår, står kritisk tenkning og demokratisk medborgerskap som et overordnet tverrfaglig emne i Fagfornyelsen (LK20). Altså er det relevant for både norsk og samfunnsfag å analysere en samling som *Efter solen*. En grundig gjennomgang av novellesjangeren – gjennom et verk som særlig artikulere samfunnskritikk – med et siktemål om å forstå hvordan den tolkes og skrives i dag, vil altså kunne gi et viktig utbytte til min lærergjerning. Samtidig finnes det lite forskning når det kommer til hva en moderne novelle egentlig er. Det finnes altså et behov for å undersøke den moderne novellen nærmere.

Til slutt må det nevnes at denne masteroppgaven har blitt til som en del av et større prosjekt, der kollegialt samarbeid har vært et nøkkelord. Å kunne samarbeide godt med kollegaer kan jo ses som en viktig del av det å lykkes som lærer. Slik har dette prosjektet vært en særlig god øving for min del.

