

# «Tenk så trivelig det var i det gamle Europa»

En analyse av nostalgis funksjon i Matias Faldbakkens The Hills (2017)

Olve Solberg

Lektorprogrammet  
30 studiepoeng

Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Det humanistiske fakultet



## Sammendrag

I denne masteroppgaven tar jeg for meg Matias Faldbakkens *The Hills* (2017). Analysens mål er å forstå hvilken funksjon nostalgi har i romanen, både for hovedpersonen og i fortellingens struktur. Jeg leser den som en karakterdrevet komedie med en protagonist som domineres av nostalgi, hvor romanens hendelser utfordrer denne følelsens grep om ham. I arbeidet med denne problemstillingen bruker jeg teori av Svetlana Boym, Zygmunt Bauman og Per Thomas Andersen. Handlingen er i sin helhet satt til en restaurant, og stedets kelner fører ordet i denne førstepersonsfortellingen. Analysen i første kapittel tar for seg hans nostalgiske forestilling om det gamle Europa, og viser hvordan denne kompenserer ham for en mangel av økonomisk, sosial og seksuell natur. I kapittel to analyserer jeg stedets gjester, og finner at samtiden i romanen er et forbrukersamfunn med ideal som hovedpersonen ikke lever opp til. Ved hjelp av begrep fra affektiv narratologi analyserer jeg i kapittel tre restauranten som et emosjonelt rom. Restaurantens hovedrom er emosjonelt kodet med nostalgi, og kjelleren med angst for det undertrykte. Kun oppe på mesaninen ser kelneren klart. Slik reflekteres sinnet hans i stedets arkitektur.

## Forord

Takk til min veileder Thorstein Norheim for uvurderlig hjelp med denne oppgaven.

Til mine foreldre, takk for at dere fikk meg interessert i bøker. Jeg tilgir dere for å ha nektet meg videospill i barndommen.

Min søster, takk for selskapet ditt i Oslo dette siste året. Jeg ønsker deg lykke til med dine egne studier.

Olve Solberg

Oslo, juni 2023

## Innhold

Sammendrag .....	2
Forord .....	3
Introduksjon .....	5
Om forfatteren .....	6
Resepsjonen .....	7
Presentasjon av romanen .....	11
Teori og metode .....	17
Kapittel 1. Kelneren .....	20
Boym .....	20
Romanescoen .....	21
Idéen om det gamle Europa .....	22
Blemmen .....	24
Tingene .....	25
Kompenserende nostalgi .....	27
Kapittel 2. Gjestene .....	30
«Back to Hobbes?» .....	30
Barnedamen .....	32
«Back to Tribes» .....	34
«Back to the Womb» .....	36
Sellers .....	37
Samtiden .....	39
Kapittel 3. Restauranten .....	40
Restauranten .....	41
Kjelleren .....	43
Hovmesteren .....	45
Tredje tur .....	46
Mesaninen .....	47
Avslutning .....	49
Litteratur .....	52

## Introduksjon

I 2017, nesten et tiår etter siste del av den mye omtalte og provoserende romantrilogien *Skandinavisk misantropi*, kom kunstner og forfatter Matias Faldbakken med en ny roman. I *The Hills* er han langt mer dempet enn i de han skrev under pseudonymet Abo Rasul, men like samfunnskritisk. Samme år utga den polske filosofen og sosiologen Zygmunt Bauman sitt siste verk, *Retrotopia* (2017), et forsøk på å forklare den globale epidemien av nostalgi som Bauman og andre kulturteoretikere mener vi er inne i. Han som fører ordet i *The Hills*, er alvorlig rammet av denne følelsen. Drøye fem år etter at romanen kom ut, er ikke fremtidsoptimismen blant folk blitt mye høyere. Den ene krisen etter den andre har gjort det lett å lengte tilbake til enklere tider. Autoritære regimer utløser nye våpenkappløp. Globaliseringen som har tjent så mange så godt, begynner å slå sprekker, og klimakampen har tatt to skritt tilbake. Om nostalgien er et symptom på pessimisme, må den sies å ha gode vekstvilkår i dag.

Handlingen i Faldbakkens fjerde roman, *The Hills* (2017), er satt til en oslorestaurant hvor fortidens idealer ennå regjerer. Stedets kelner, en vandrende anakronisme, fører ordet, som stort sett tar form av observasjoner av gjestene og refleksjonene de utløser. Ingenting av betydning skjer, bortsett fra ankomsten av en ny gjest, en ung kvinne som representerer alt som er galt med samtiden. Forfatteren har langt på vei bekreftet i intervju at romanen handler om nostalgi (Haagensen & Belgaux, 2017). Selv om jeg ikke er immun mot den følelsen, kom jeg likevel ikke i noe nostalgisk humør av å lese romanen, hovedpersonens og stedets nostalgi smittet ikke over på meg. Altså må nostalgien det er tale om her enten være dårlig retorikk, eller god litteratur.

Den har ikke vunnet noen priser, men *The Hills* er etter hvert blitt utgitt i hele 16 land, og har fått en populær restaurant i Stockholm oppkalt etter seg. Der pryder boklogoen serviset og menyene, og på toalettene leser en høytaler sitat fra romanen. Skarsgårdfamilien skal visstnok være ukentlige stamgjester (Norli, 2022). *The Hills* har altså vist seg å være en spiselig roman, selv om nostalgi er noe som gjerne forbindes med mørke, politiske krefter og sinte, hvite menn, ting som Faldbakken har lekt med i sine tidligere tekster. Likevel kan heller ikke denne romanen kalles renslig, så mye misogyni og forakt for det moderne samfunnet som den gir uttrykk for, men *The Hills* er skrevet med nok tvetydighet til at både den og nostalgien oppleves hverken frastøtende eller smittsom. Det gjør den interessant som studieobjekt for meg.

I denne oppgaven vil jeg utforske hvilken funksjon nostalgi har i *The Hills*. Som hjelp til å svare på denne problemstillingen har jeg valgt å bruke Baumans samtidsdiagnoser i *Retrotopia* (2017). Han går imidlertid ikke særlig inn i nostalgien, men mest de samfunnsmessige forholdene som har lagt til rette for den. Derfor vil jeg også benytte meg av en bok som forsøker å diagnostisere forskjellige nostalgikere *The Future of Nostalgia* (2001), skrevet av russisk-amerikanske Svetlana Boym, tidligere professor i slavisk og komparativ litteratur ved Harvard University. For å knytte hovedpersonens nostalgi til restaurantrommet og romanens narrative struktur, vil jeg også bruke Per Thomas Andersens begrep om «emosjonelle rom» fra hans *Fortelling og følelse: En studie i affektiv narratologi* (2016).

## Om forfatteren

Kunstner og forfatter Matias Faldbakken (født 20. november 1973 i Hobro) er sønn av den kjente norske forfatteren Knut Faldbakken, og vokste opp på Ridabu utenfor Hamar. Utdannelsen som billedkunstner har han fra Vestlandets kunstakademi i Bergen og Staatliche Hochschule für Bildende Künste i Frankfurt (Hanssen, 2022). Den visuelle kunsten hans interesserer seg mye for den historiske avantgarden, og har fått merkelapper som post-medium og ny-konseptualisme (Andersen, 2012, s. 711). Av noen huskes han kanskje for stuntet i 2008 da han rev ut alle bøkene fra noen hyller på Deichmanske Hovedbibliotek, der de fikk ligge i en haug på gulvet i to uker. Poenget med dette var å rette søkelys mot «misologi», hat mot språk, diskusjon, opplysning og logikk (Eik, 2008).

Faldbakken har etter hvert også opparbeidet seg en litterær produksjon. I 2001 debuterte han under pseudonymet Abo Rasul med romanen *The Cocka Hola Company*, som sammen med *Macht und Rebel* (2002) og *Unfun* (2008) utgjør trilogien *Skandinavisk misantropi*. De øvrige bøkene hans er utgitt under eget navn. I 2005 kom han med tekstsamlingen *Snort Stories*, og i 2006 fulgte han opp med dramaet *Kaldt Produkt*. Etter en lang periode hvor han har fokusert på den visuelle kunsten sin, har han i senere år utgitt *The Hills* (2017), *Vi er fem* (2019) og *Stakkar* (2022).

Selv om Faldbakken var kreditert som omslagsdesigner i *The Cocka Hola Company* (2001), gikk det flere uker og en rekke anmeldelser før det ble kjent hvem som gjemte seg bak navnet Abo Rasul (Bulie, 2014, s. 52). Beslutningen om å skrive under pseudonym var kanskje påvirket av romanenes dels drøye innhold. Faldbakken sa i 2017 til Morgenbladet at han i dag hverken hadde skrevet slikt noe som *Skandinavisk misantropi*, eller ville trodd at de kom til å bli utgitt. Selv mener han at mye av innholdet i de bøkene er datert, men at andre

ting har holdt seg. Han sammenligner Rasul-bøkene med internettfenomenet «trolling», å trekke folk inn i meningsløse, tidssløsende og provoserende diskusjoner: «Skandinavisk misantropi-trilogien tar den impulsen veldig på alvor og utfører den, og samtidig beskriver bøkene ørten versjoner av en type trollsk oppførsel» (Haagensen & Belgaux, 2017).

Resepsjonen ser ikke ut til å legge noen særlig vekt på skillet mellom Faldbakken og Abo Rasul, og noen mener til og med å finne likheter mellom den visuelle kunsten og forfatterskapet hans. I et intervju gitt til *Samtiden* (2014) innrømmer Faldbakken at det finnes en felles grunntone i kunsten og litteraturen hans: «En seig, paralyserende forakt mot konsumlivet i aller videste forstand blandet med en (nesten) like dyp fascinasjon for det samme» (Bulie, 2014, s. 59). De diskuterer visstnok ikke hverandres bøker i familieselskap, men faren, Knut Faldbakken, leste *The Hills* før den kom: «det er første gang han kom med innspill til manus. De andre bøkene, jeg vet ikke, de ligger så langt fra hans greier», sier han til *Aftenposten* (Nærland, 2019).

## Resepsjonen

Om *The Hills* er det skrevet mindre enn om hver av bøkene i trilogien *Skandinavisk misantropi*, og selv den enda nyere *Vi er fem* (2019) har i det minste én masteroppgave å skilte med, Line Langaas Berge (2021) *En leirklumps livssyklus. Skapermytens muligheter som dystopisk håp i Matias Faldbakkens Vi er fem (2019)*. Artikkelen «The Spatial Disintegration of Tradition in Matias Faldbakken's *The Hills*» av Joachim Aagaard Friis og Sofie Anker-Møller Damgaard er faktisk det eneste akademiske arbeidet skrevet om Faldbakkens fjerde roman.

De analyserer *The Hills* med utgangspunkt i romteori av Henri Lefebvre. En nøkkelmetode for å studere rom er identifisering av det han kaller «the catastrophic space», grensen som ved overskridelse fører til at rommet knuses. Ifølge Lefebvre er det kapitalistiske rom først og fremst et logisk rom, restauranten *The Hills* inkludert, stedet som vanligvis alltid er det samme, bare rutine. Kjelleren, romanescoen og mesaninen utgjør ifølge artikkelforfatterne slike katastrofiske motparter, labyrintiske romlige motiv som ikke går overens med de rettlinjede normative tradisjonene på *The Hills* (s. 114). De mener at BARNEDAMEN får kelneren ut av likevekt ved å bringe Grisens og Blaises borgerlige gruppe sammen med Sellers avantgardistiske gjeng, hvilket utfordrer restaurantens rytme. (s. 108). BARNEDAMENS nærvær virker så forstyrrende på kelneren at han velger å interagere med de tre nevnte kaotiske rommene, hvilket endrer hans opplevelse av restauranten. I sterk kontrast til

hverdagen på *The Hills* før BARNEDAMEN dukket opp, innebærer kjelleren, romanescoen, og mesaninen disorganisasjon og et absurd detaljnivå som kelneren knapt klarer å prosessere, enda mindre forstå fullt ut (s. 119). Friis & Damgaard viser at restauranten har en dobbel funksjon som både representasjon av et fysisk rom, den borgerlige 1800-tallsrestauranten, og skapelse av en litterær form: «*The Hills* portrays a gradual process of being out of place and with that, the traditional restaurant topos is expanded, changes, and eventually withers away» (s. 119).

*The Hills* er kanskje blitt oversatt av litteraturforskningen, men romanen ble anmeldt av alle de store norske avisene og flere utenlandske. Stort sett var anmeldelsene positive, med noen unntak. Søren Kassebeer i Berlingske rullet to på terningen, og kalte romanen: «mislykket på et høyt nivå» (2019). Martina Montelius i Expressen lot seg heller ikke imponere: «'The Hills' har rentav fått beröm i The New York Times! Så varför låter jag så gnällig? För att det här är en bok jag själv kunde ha skrivit, om jag varit lat» (2019). Den vanligste reaksjonen på romanen ser likevel ut til å være begeistring. Også variasjoner av karakteristikken merkelig går igjen flere steder, som hos Tue Andersen Nexø i Information: «en mærkelig bog på den allerbedste måde bøger kan være mærkelige» (2017).

Her hjemme derimot var anmelderne mer udelt positive, bortsett fra et og annet uttrykk for savn etter handling. Om flere ting er de likevel uenige. Noen omtaler restauranten i romanen som et fyrtårn, en annen mener det lukter råttent av det gamle Europa som fremstilles. En tredje posisjon er den til Carina Elisabeth Bedari, som skriver i Morgenbladet at: «romanen sympatiserer hverken med fordums prakt eller nåtidens hektiske kapitalmakt – det virker mest som Faldbakken synes det er vittig å leke med dem» (2017). Tradisjonenes betydning er det heller ikke enighet om. Aftenpostens Kjetil Røed skriver at: «tradisjonene er nå mer for rekvisitter å regne» (2017). Merete Røsvik Granlund i Dag og Tid mener derimot at: «mest viser det nostalgiske portrettet av restauranten lengt etter tradisjonar som kan stå imot teknologiske – og andre slags – revolusjonar. Det gir *The Hills* den same idylliske sjarmen som julefilmar» (2017). Portrettet av selve restauranten er kanskje litt nostalgisk, i alle fall for de av oss som har rotet seg inn på et tilsynelatende pent spisested hvor man er nødt til å betale med en app. Portrettet av kelneren derimot, skriker ikke først og fremst etter sterkere tradisjoner. Han har andre, mer alvorlige mangler. Romanen har derfor ikke mer av det idylliske enn den har av det uhyggelige, men begge deler hører jo med i en god julefilm. Alle de norske anmelderne ser ut til å glede seg over at Faldbakken ikke har fortsatt i samme spor som i *Skandinavisk misantropi*, men noen ser likevel likheter, som Susanne Christensen i Klassekampen (2017):



Tempoet er skrudd et hakk ned, setningene er mer kunstferdige og smakfullt litterære, men misantropien er ikke borte, den har emigrert til et annet nivå og inn i et annet miljø, en høyere klasse.

I andreutgaven av Per Thomas Andersens *Norsk litteraturhistorie* (2012) er Faldbakkens *Skandinavisk misantropi* viet et par sider: «Langt på vei kunne man si at det er Herbert Marcuses forestilling om «repressiv toleranse» trilogien både tematiserer og iscenesetter i den norske offentligheten» (s. 711). Andersen ser i trilogien et prosjekt som går ut på å finne ut av om det er mulig å provosere i det senmoderne skandinaviske samfunnet, og finner at romanen svarer negativt på det (s. 711). Han unnlater å felle egne smaksdommer over verkene, men lar det stå uten motstemmer at: «Mange anmeldere har ment at Faldbakken er interessant, ikke bare som konseptkunstner, men at han også skriver gode romaner, at han altså ikke bare er en «post-objekt-kunstner», men også produserer tradisjonelt verdifulle estetiske objekter» (s. 712).

Eirik Vassenden går i rette med de begeistrede kritikerne i *Den store overflaten – Tekster om samtidslitteraturen* (2004). Kapittelet der om Abo Rasul fått navnet «Vi må ikke like det. Abo Rasul og kunstens implosjon» (s. 124). Om de to første romanene skriver Vassenden at de:

har pådratt seg stor oppmerksomhet og stort sett gode kritikker, selv om de 1) ikke er gode romaner, og 2) strengt tatt bare uttrykker (eller demonstrerer) en destruktiv verdensanskuelse, en negativ spiral av hyperreflektert proklamering av at det er umulig å bedrive reelt provoserende kulturarbeid i vår tid og del av verden. (s. 124).

Vassenden identifiserer i verkene den samme grunntanken som Andersen, men finner lite av verdi: «Ikke bare er Rasul-romanene ganske dårlige, romanmessig sett. De er også tarvelige, ekle, og gjerrige», og aller verst: «de er *selvkonsumerende*» (s. 136). Han ser en forfatter med blek innsikt i refleksivitetens problem, og en litteratur avhendet enhver evne til å kommentere på noe annet enn sin manglende evne til å kommentere på noe som helst (s. 137). Når Vassenden forsøker å si noe positivt om romanene, gjelder det ikke hva de gjør, men hva de ikke gjør:

Faldbakken er heldigvis ikke så interessert i den hjernedøde diskusjonen omkring forestillingen om at varemerke = identitet. [...] Han er heller ikke interessert i den lekne, men like døde innsikten i det subversive potensialet som ligger i det å kunne ironisere over – vri og vrenge på – de mange varemerkene og dermed liksom fri seg fra tvangsmessig påført identitet. (s. 130).

I *The Hills* er nettopp tvangsmessig påført identitet noe hovedpersonen reflekterer over: «Kelnerjakken har jeg et avklart forhold til, fordi den har en godt innøvd type formgivning, med lange tradisjonslinjer, og derfor slipper å uttrykke en tilfeldig pengekuet jakkedesigners generiske forestilling om «samtidighet», «normalitet» eller liknende» (Faldbakken, 2017, s.

37). Vassendens bokkapittel inneholder noen ganske krasse karakteristikker av forfatterskapet: «Etter hva jeg kan forstå, er det tvilsomt om Abo Rasul noensinne kommer til å utvikle seg til en «god forfatter»» (2004, s. 132), men avslutter i det minste med noe som kan ligne et komplement: Faldbakkens Rasul-romaner gir en god beskrivelse av denne perverterte grunnsituasjonen», «at forestillingene om autentisitet og identitet har pulverisert seg til en endeløs rekke av refleksjoner og resonnementer omkring toleranse, aksept og forventninger til sivilisasjonen» (s. 141).

Spørsmålet om autentisitet er mer sentralt i Ane Farsethås kapittel om Abo Rasul i *Herfra til virkeligheten – Lesninger i 00-tallets litteratur* (2012), «Der alt er flaut – Abo Rasul og to former for dobbeltstemmer». Hun identifiserer originalitetens problem som hovedsaken i forfatterskapet (s. 41), heller enn å betone muligheten for provokasjon slik som Andersen og Vassenden. Farsethås leser romanene som forsøk på å heve seg over det flau, drevet av et ønske om verdighet, i en verden der alt er gjort av noen andre (s. 41). Personene hos Faldbakken minner henne om Hemingways stoiske helter, de som forsøker å holde masken uansett hva som skjer. Koden deres befaler: «desinteresse, likegyldighet, følelsesløshet» (s. 42), og denne likegyldighetskoden kommer til uttrykk i *Skandinavisk misantropi* «som en skamfølelse ved all investering av ambisjoner og følelser» (s. 42–43), men i motsetning til hos Hemingway er det «Ikke frykt for krig og destruksjon, men for klisjeenes makt til å utradere ethvert forsøk på individualitet» som «ligger bak valget av overlevelsesstrategi» (s. 44).

Individualitet er ikke noe den uniformerte hovedpersonen i *The Hills* etterstreber, men han er likevel bevisst spørsmålet om autentisitet: ««Seg selv» 100%, men samtidig smertefullt generisk» (Faldbakken, 2017, s. 73), tenker han om den nye gjesten. Man kan lure på om det i det hele tatt mulig for en nostalgiker å være autentisk, i og med at nostalgikeren lengter etter en tid/sted, og dermed også det settet med normer og verdier som finnes der. Farsethås skriver at: «I Rasuls skandinaviske misantropi er det eneste som innebærer noen som helst form for risiko, å tro at noe er noe, at noe har en verdi. Den som henger fast i en teori, et verdensbilde, en mening [...], vil alltid bli en latterlig figur» (s. 47). Kelneren i *The Hills* bekjenner seg til det gamle Europas idealer, og må derfor gjerne beskrives som latterlig. Ved å melde seg ut av samtiden og oppgi dens ideal om autentisitet, skiller han seg fra Faldbakkens tidligere romanpersoner som jakter nettopp det. De streber imidlertid fånyttet etter autentisitet ifølge Farsethås lesning:

Selv om det finnes indre spenninger i verket, levner *Skandinavisk misantropi* som helhet liten tvil om at det verken i språket, i markedet, eller i kunsten, finnes noen individualitet som ikke raskt kan tømmes, utnyttet og utslettes. Flukt er nytteløst, for det finnes intet fristed utenfor spillet. Den midlertidige løsningen blir å beherske alle kodene i den ultimate cool (s. 44)

Med dobbeltstemmer mener Farsethås det at «ethvert utsagn følges av en «substemme» som sier det motsatte», og dette kaller hun «den grunnleggende impulsen i alle tre Rasulbøkene» (s. 46). Denne hyperrefleksiviteten og klisjéfrykten, som er så definerende for 00-tallets litteratur, beskriver Farsethås slik: «Man sier én ting og overhører seg selv ytre en klisjé. Man snakker og vurderer samtidig det man sier, karaktersetter seg selv målt opp mot idealer om den ultimate beherskelsen av kodene» (s. 47).

Faldbakkens forfatterskap har åpenbart fortjent en plass i 00-tallets litteraturhistorieskriving, selv om den litterære kvaliteten er et stridstema. I tillegg til flere masteroppgaver, som Amund Torps *Negasjonens (u)mulighet* (2014) om *Unfun* (2008) for å nevne den siste ved instituttet, er det også skrevet en doktoravhandling om litteraturen og kunsten hans. Anders Skare Malviks *Grensesnittets estetikk – Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur* (2014) er en undersøkelse av hvordan Faldbakkens verk «tar opp i seg, intervensjoner i kommenterer 00-tallets mediekultur» (s. 5). Malvik har en tese om at de «artikulerer en mediekulturens politikk ved å problematisere former for subjektivitetsproduksjon» (s. 9). Nye teknologier gjør mennesket mer utsatt for kontroll og manipulasjon når forskjellige interesser sloss om oppmerksomhet, tid, begjær og kreativitet. Ifølge Malvik griper Faldbakkens arbeider inn i disse prosessene, og «stiller spørsmål ved hvordan vi lever i en digitalteknologisk mediekultur» (s. 10).

## Presentasjon av romanen

*The Hills* er virkelig ingen plottrevet roman. I den kommer spenningen fra personene og stedet heller enn fra handlingen. Tittelen er tatt fra navnet på restauranten som romanen utelukkende foregår i, og familien som åpnet denne på 1800-tallet. Her er det den kontinentale stilen som etterstrebes: «The Hills kan minne om en Wienercafé, men ligger ikke i Wien. Den kan likne en Great European, men er for slitt, for grimete, til å matche grandeuren man finner på kontinentet» (Faldbakken, 2017, s. 13)<sup>1</sup>. Der inne er allting bygget for å vare: «Speilrammene i eik, med jugendaktig linjeføring, ble montert i 1901», og de har sin egen historie: «emnene ble trukket ned fra Ekeberg av Fritz Thaulows egen hest» (13). Som et resultat har tiden, om ikke stått stille i alle fall satt sine spor. Stedets vegger har akkumulert både klistremerker og kunst: «Det har aldri vært snakk om å «henge om» her inne på The Hills, det henges bare mer (23), alt donert av restaurantens gjester. Disse serveres, iakttas og vurderes av romanens jeg-person, stedets kelner. Han er ikke bare oppmerksom folks karakter,

---

<sup>1</sup> Heretter refereres det kun med sidetall til *The Hills*.

men har et spesielt øye for ting. Særlig følsom er han for stil og kvalitet, materialer og merkevarer: «Jeg føler meg pigg hver gang jeg setter disse tallerknene utover en bordplate. Slik er det med skikkelig kvalitet. Den gir en pigghet» (38). Favoritten er kelnerjakken, som han langt mere foretrekker enn sine egne klær:

Jeg skreller dem av meg og tar på uniformen. Det gir pusterom. Kelnerjakken har jeg et avklart forhold til, fordi den har en godt innøvd type formgivning, med lange tradisjonslinjer, og derfor slipper å uttrykke en tilfeldig pengekuet jakkedesigners generiske forestilling om «samtidighet», «normalitet» eller liknende (37).

Hovedpersonen er akutt bevisst de relasjonene tingene inngår i, menneskene bak dem, kapitalen. Tingene har betydning i *The Hills*. Det gjør at romanen fint illustrerer den tendensen i litteraturen som Martin Gregersen og Tobias Skiveren beskriver i *Den materielle dreining* (2016), en vending bort fra poststrukturalismens vektlegging av diskurs, mot materialiteten, ikke som passiv og nøytral størrelse underlagt språket: «men omvendt en aktiv og genstridig kraft, der selv betyder noget» (s. 10–11). Restauranten The Hills beskrives av hovedpersonen som «et flidens sted» (12). Ordet flid tillegger det grundige håndverket en moralsk verdi, som i dagens «køb-og-smid-væk-kultur» (Gregersen & Skiveren, 2016, s. 155), kanskje kan sies å ha gått tapt. I romanen tillegges den allestedsværende Kremmeren, kapitalismens personifikasjon, ansvaret for utviklingen: «Skjermen er kremmerens vindu», men jeg-personen er ikke alene om disse tankene: «De kvadratcentimeterne skjermen utgjør, har på sett og vis fått en lignende funksjon som pengeseddelen – en alle tings fullkomne oversetter, har jeg tenkt, via Edgard» (148). Edgard er en venn som flere ganger i uken spiser middag på The Hills med sin nårige, ennå ukorrumperte datter Anna.

Først virker det som jeg-personen forsøker å underdrive Edgards innflytelse: «En god venn av meg, ja, en av mine beste venner, Edgard, som jeg nevnte, min beste venn faktisk», men gir fort opp å legge skjul på den: «Edgard er flink til å mene ting. Edgard og jeg har kjent hverandre siden vi var 7–8 år, han er den jeg har kjent lengst» (43). Romanen er fullspekket med meninger hovedpersonen sikkert selv tror på, men som har sin opprinnelse i denne vennen. Edgard sa og sier Edgard varieres iblant med andre fraser, for eksempel: «Nå høres jeg mest ut som Edgard» (36). Plutselig må vennen dra til København, og jeg-personen setter lite pris på at denne jobbreisen tvinger ham til å være barnevakt, enda mindre å se vennen sin på sosiale medier: «Feeden har aldri vært iltrere. Den er helt forrykt nå. Så ilter. Så voldelig. Dette er Edgards ord. Og nå står han selv der ute og hoverer, vil jeg si, online i København, og flyter inn i telefonen nede i jakkelommen min, og trekker meg ut dit» (224). Dette er Edgards ord, men også hans egen opplevelse. De to tingene er iblant vanskelig å skille, et grep som går igjen i hele romanen. Samtidig som han (eller de) kommer med stikk til mediering:

«Medieringene man utsettes for, har aldri vært hissigere enn i dag» (223), er Edgard en mediator uten like for jeg-personen, noe han kanskje er bevisst: «har jeg tenk, innimellom, når jeg er i det filosofiske hjørnet, litt påvirket av Edgard, kanskje» (47).

Edgards merkelige oppførsel, og jeg-personens sterke tilknytning til ham, er en kilde til uro og mistenksomhet. Han sa seg for flere år siden ferdig med kvinner, men har nå kjøpt parfyme: «Å gud forby. Parfymen. Er det henne parfymen er til? Det var musk hun luktet. Hva slags narrespill er det Edgard holder på med? Har han interesser i Barsedamen? Snakker han med to tunger?» (136). Bortsett fra Edgards mulige eskapader, og en intrige blant gjestene rundt et mulig salg av en Holbeinskisse, dreier romanen mest rundt denne Barsedamen, en ung kvinne som begynner å frekventere restauranten. Hun har en sterk innvirkning på jeg-personen: «Smilet hennes avleveres først med lukket munn, så drar hun på slik at leppene skiller seg. Det er som om et forheng trekkes fra den mye omtalte tannbuen. Barsedamen gir meg hele perleraden, smilet hennes knuser alt rundt seg» (189). Jeg-personen veksler mellom å ta seg i å beundre skjønnheten hennes, vemmes og skremmes:

Hun stirrer tilbake. I et sekund føler jeg at det er kremmeren som ser på meg gjennom øynene hennes. Jeg ser plutselig kremmeren stirre på meg, slik han stirrer ut fra skjermen (148–149).

Forbindelsen til kremmeren, romanens personifikasjon av den moderne kapitalismen, trekker kelneren stort sett basert på Barsedamens utseende: «Hun likner på seg selv. Hun likner 1000 andre. Men det er henne, det må være henne. Det er ikke noe spesielt ved Barsedamen, og det er på sett og vis skjønnheten hennes. Duggfrisk, rynkefri, pregløs, vakker» (145). Hun ser rett og slett kommersiell ut, som noe fra en reklame: ««Seg selv» 100%, men samtidig smertefullt generisk» (73). Barsedamen står ikke frem for ham kun som en person, men som et uttrykk for samtiden og en væremåte: «Med hakkende samtidsskritt går hun i retning Hovmester som står over protokollen og koker. Hun smiler med hele tannbuen» (73). Tidvis oser observasjonene hans av misogyni:

Hun fremstår som en sprellende fisk, en ferskvare som forlanger å bli konsumert fordi hun ved hvert forbigående øyeblikk nærmer seg sin utløpsdato. [...] Men det purunge, det lett uutviklede ferskvarepreget, virker fremdyrket, ikke på uskyldig vis, men på raffinert vis. På profesjonelt vis. Tør jeg si på spekulativt vis? (77).

Den første assosiasjonen denne Barsedamen vekker i ham, er til en kvinne han aldri selv har møtt, men som Edgard hadde et forhold til. Et lykkelig forhold, helt til Edgard innså at effekten hun hadde på ham, nødvendigvis også er en effekt hun har på andre menn, og «spist opp av en mistanke om at han ikke var den eneste som fikk denne behandlingen» (55), gjorde han det slutt. Noe av denne mannlige seksualangsten har kanskje, som Edgards andre ideer, smittet over på jeg-personen: «Dette bildet materialiserer seg i den unge damen som sitter

foran meg i morgenlyset på The Hills. Det er slik jeg har forestilt meg henne. En generator for sjalusi» (55). På slutten av romanen kortsluttes hun av en kommando fra Sellers, en av stamgjestene: «Barnedamen, som ellers er en maskin for sjalusi og misunnelse, glipper taket og ser til siden, det er som om hun tømmes, hun stopper opp» (229).

Denne Sellers er en av stamgjestene, som fordi han har donert en del kunst til The Hills, har lov til å behandle stedet som sin egen stue. Han pleier å komme med en liten gjeng utover kvelden, og tilfører stedet et litt avantgardistisk preg. Etter at Barnedamen skrus av, stuer jeg-personen Anna bort i vedskjulet fordi det begynner å bli sent og folksomt i restauranten. Sellers følger etter, og synger jenta et faretruende eventyr: «Pass på så ikke øynene triller ut av skallen på deg / Så triller de ut / Øynene triller ut og bortover bakken / Opp i sekken til trollet / Trollet løper til fjellet / Der smir han øyeeplene om til mynt (232). Det hele gjør Sellers til en litt mefistoaktig figur. Hovmesteren misliker ham, men det gjør ikke jeg-personen: «Jeg er litt skvetten rundt Sellers, men han er flott» (103).

Mens jeg-personen forsøker å sjonglere de forskjellige gjestene, må han prøve å skjule en pinlig skavank. På en tur ned i kjelleren under restauranten, klarer han å skade hånden sin: «Jeg får blødning under huden, en blemme på størrelse med en upåtredd kondom blåser seg opp» (94). Den lilla utveksten pulserer og sprenger, helt til kokken årelater den: «Blemmen er tømt og har blitt en blek hudlapp i stedet for en potent, stinn blemme» (111), men må likevel skjules under bandasjer, noe han får Anna til å hjelpe seg med. *The Hills* er en merkelig liten roman som følger en kelner gjennom noen få opprivende arbeidsdager. Han er såkalt høysensitiv, og det gjør ham svært var forskjellige inntrykk, hvilket utgjør en betydelig andel av de bare 234 sidene. Det som gjør at han likevel fungerer i arbeidslivet er yrkesstoltheten og selvutslettelsen som: «gjør at jeg kan omgås og servere mennesker uten å måtte involvere meg» (50). Vanligvis er han ytterst profesjonell, men Barnedamens ankomst får ham ut av balanse. *The Hills* gir et innblikk i dette skjøre sinnet, som gjennom selvutslettelse, rutiner og dyrking av gamle idealer, forsøker å unngå kollaps.

Det er begrenset med ytre handling i *The Hills*, men romanen kan likevel underlegges en tradisjonell komposisjonsanalyse à la Freytags pyramide. Hovedpersonen er stedets navnløse kelner, og prosjektet hans består i servering, i det å opprettholde bedriftens og sine egne høye krav til service. Senere utvides dette med ansvaret med det å ta seg av lille Anna når vennen Edgard plutselig må dra på en jobbreise. Dette plottet består stort sett av trivielle, men symboltunge handlinger. En karakter, Barnedamen, kommer imidlertid i veien for hovedpersonens prosjekt, utøvelsen av kelnergjerningen. Ikke bare får hun ham ut av balanse med sitt vesen, men hun knytter også sammen bord som tidligere ikke har hatt noe med

hverandre å gjøre. Dette skjer som del av romanens andre prosjekt, som hovedpersonen kun er en tilskuer til. The Hills har en stamgjest og kunstdonor i en flott mann som kalles Grisen. Hans venn, den like velstelte Blaise, har kommet i besittelse av en Holbeinskisse, og de ønsker derfor å oppnå kontakt med den like bemidlede, men mer rufsete Sellers, i håp om å få en god takst på denne. Grisen, som er så gammeldags at han gjerne vil introduseres av noen, forsøker å få kelneren til å hjelpe seg med dette, men fordi han ikke kan fordra rolleblanding unndrar kelneren seg dette oppdraget. Derfor engasjerer Grisen i stedet Barsedamen. Sellers er en medhjelper for hovedpersonen både i det å ta seg av Anna og å hankses med Barsedamen. Han dukker opp med jenta på restauranten, og er en motvekt til den kapitalistiske mentaliteten som gjennomsyrrer Barsedamens tale og truer med å besudle det niårige barnesinnet.

Dette lille kammerspillet av en roman fortelles gjennom fem deler. Del en svarer til den tradisjonelle plotanalysens eksposisjon. Gjennom små kapitler som Grisen, Blaise, Veggene, Ung dame og Hver morgen, males scenerommet romanen foregår i, og viktige karakterer introduseres, inkludert et første glimt av Barsedamen. I annen del kommer hun igjen, denne gangen for å sitte ned, og nå vekker hun begjær: «Når hun reiser seg, synker det for alvor inn hvor grusomt velproporsjonert hun er. Symmetrisk. Jeg har sett det, jeg så det i går, men jeg har ikke tatt det inn. Nå tar jeg det inn» (58). Barsedamen kommer tilbake, denne gangen for å spise med Grisen, som vil ha kelnerens hjelp til å nærme seg Sellers. Kelneren går for første gang ned i kjelleren hvor han klarer å skade hånden sin, noe som gjør at: «en blemme med størrelse med en upåtredd kondom blåser seg opp» (94).

Mot slutten av romanen stiger spenningen når den vante koreografien for servering snus på hodet. Bordene blandes og ost bestilles før hovedretten og så forretten til sist. Kelneren unngår sammenbrudd, men beveger seg farlig nær. Spenningen stiger helt til klimakset som kommer når Blaise mister en østers på seg selv og Barsedamen kortsluttes av Sellers med en verbal kommando. Hun blir livløs, og han tilsølt. Scenen er en humoristisk vri på Wergelands «Pigen paa Anatomikammeret», hvor sneglens slim i stedet havner på dressbuksen til Blaise: «Som en snegle etterlater den et mørkt spor» (229). Den livløse kvinnen og metaforiske utløsningen gir kelneren «et sjeldent klart øyeblikk» (229). I spenningsfallet som følger legger kelneren Anna i vedskjulet fordi hun er trøtt og restauranten fylles opp. Sellers forteller henne et eventyr, og romanen avslutter med at han ser til den sovende jenta og reflekterer over restaurantens skilt som staver navnet to ganger: «The Hills The Hills, en slags stamming, kanskje» (234). The Hills, dette mikrokosmoset over fortiden, settes her i forbindelse med stamming, den flau tendensen ord kan ha til å sette seg fast. Denne avslutningssetningen

røper at en innsikt kanskje er i ferd med å bygge seg opp, og at hovedpersonen kanskje revurder forholdet sitt til restauranten, som ikke er uten problemer. Romanens komposisjon kan altså med fordel også analyseres som et tankeplot i stedet for handlingsplot, og denne utviklingen av hovedpersonens tanker vil undersøkes grundig i analysen av romanens nostalgimotiv.

*The Hills* er en førstepersonsfortelling som lar seg beskrive ganske rett frem fortellerteknisk. Romanen har samtidig narrasjon, og er preget av indre monolog heller enn indre tankestrøm. Tempoet er stort sett lavt, da det lille som er av ytre handling gjerne beskrives i detalj, og narrasjonen forlenges ytterligere av at ting iblant fortelles to ganger slik som i: «Tom Sellers gnir seg på lårene. Han gnir seg på de avantgardistiske lårene.» (106), eller som her hvor scenen først refereres oppsummert for så å gjengis som dialog: «Stemmen hennes er på samme tid innbydende og kvass, og hun klarer å presse en serie bekreftelser ut av meg. Graham har dratt? Ja. Var det flere i selskapet? Ja. Var det en middelaldrende mann som sluttet seg til? Det var det.» (31). Den doble gjengivelsen senker ikke kun tempoet, men multipliserer følelsen av at dette er en person som ser seg selv utenfra. Han er en nærmest hyperbevisst jeg-forteller, for også det at han lar seg fullstendig rive med og fremviser en monolog i Hamlets ånd, fortelles med enorm distanse til det talte: «Jeg holder romanescoen med strake fingre, som en liten hodeskalle, og studerer den med smale øyne før jeg hører meg selv brette ut følgende tankerekke: ‘Tenk så trivelig det var i det gamle Europa:» (163).

Det mest påfallende ved fortelleteknikken i *The Hills* er hvor svak modaliteten er i forhold til det en kunne forvente. Som høysensitiv nevrotiker burde nemlig fortellerens språk ligge nærmere såkalt stream of consciousness, men han holder masken også for leseren. Enten det eller så får han ikke til å gjengi tanke slik det tenkes, klarer ikke å være seg selv. I denne tilbakeholdenheten ligger mye av komikken, men også en del tragedie. Trangen hans til selvutsettelse hemmer jo mulighetene hans i vår autentisitetsdyrkende samtid, individets tidsalder, bortsett fra i rollen han spiller som kelner. Narrativ teknikk er imidlertid mest interessant når det sier noe om tematikken i en tekst, og derfor vil jeg først komme tilbake til strukturen i kapittel tre når den kobles til nostalgi gjennom den affektive narratologiens begrep om emosjonelle rom.



## Teori og metode

Både Zygmunt Bauman og Svetlana Boym forsøker å forklare opphavet til det de omtaler som en global epidemi av nostalgi, og gjør forsøk på å komme opp med en vaksine. *Retrotopia* (2017), utgitt samme år som Bauman døde, forklarer den nye romantiseringen av fortiden med endringer i hvordan vi ser på oss selv og andre, staten og lykke. Tittelen spiller på Thomas Mores *Utopia* (1516), en samfunnsvisjon som ifølge Bauman er død i den vestlige verden. Vi har oppgitt troen på at det finnes en perfekt måte å innrette samfunnet, og individet er blitt ansvarlig for sin egen lykke. I dette nye landskapet, etter kommunismens fall, har det han kaller retrotopier, forestillinger om bedre, tapte tider, vokst frem og tatt over for utopitenkingen. Den globale epidemien av nostalgi som ifølge Bauman herjer på 2000-tallet, har tatt over for fremskrittsdyrkingen 1900-tallet var preget av (s. 8). Gjennom fire kapitler, «Back to Hobbes?», «Back to Tribes», «Back to Inequality» og «Back to the Womb» forklarer Bauman den endringen i mentalitet og samfunnsstruktur som har funnet sted. I epilogen presenterer han dialog som en kur mot utviklingen til et hardere forskjellssamfunn som nærer opp om nostalgi.

I «Back to Hobbes?» beskriver Bauman et samfunn som i økende grad preges av konkurranse og utrygghet, en retur til naturtilstanden beskrevet i Thomas Hobbes *Leviathan* (1651), en alles krig mot alle. De fleste eksemplene til Bauman er fra USA og Storbritannia, men han begrenser aldri utsagnene sine til det angloamerikanske vesten. Lesere fra andre land må selv vurdere i hvor stor grad de kulturelle endringene har funnet sted i eget land. I de neste kapitlene, «Back to Tribes» og «Back to Inequality», advarer Bauman mot hvordan gruppentilstand og aksept for ulikhet virker som rasjonelle reaksjoner på en stadig mer usikker verden, samtidig som de er pådrivere for den samme utviklingen. Den Freudianske tittelen på siste kapittel, «Back to the Womb», spiller på den narsissistiske tendensen folk har til å snu seg vekk fra samfunnet og heller leve i beskyttede bobler. Hvert av disse kapitlene griper inn i hverandre, og Bauman beskriver langt flere tendenser enn de store linjene jeg har tegnet opp her. Det varierer selvsagt hvor relevant alle disse er for en lesning av *The Hills*, men Baumans bok går langt i å beskrive det samfunnet som romanen aldri beveger seg ut i, men som likevel siver inn gjennom restaurantens gjester.

Boym's bok er en blanding av historiefortelling, filosofisk essay og personlig memoar. Hun skriver fra et østeuropeisk perspektiv, og tar leseren med på reise gjennom tidligere Sovjetrepublikker. Med tanke på hvor Russland har havnet i dag, er hennes analyse fra 2001 spesielt interessant. Boym ser på den globale epidemien av nostalgi som en lengten etter et

samfunn med en kollektiv bevissthet og kontinuitet i en fragmentert verden, et svar på akselererte livsrytmer og samfunnsmessige omveltninger (Boym, 2001, s. 9). Nesten alle som forsker på nostalgi referer til henne, og hennes to begrep «restorative nostalgia» og «reflective nostalgia» er godt etablert. Boym forklarer restorativ nostalgi som at den dreier rundt nostos, og er et forsøk på å rekonstruere det tapte hjemmet. Denne restorative nostalgien ser ikke på seg selv som nostalgi, men som en forvalter av sannhet og tradisjon. Dette er den farlige sorten nostalgi, kjernen i reaksjonære nasjonale og religiøse bevegelser, og kjennetegnes av to fortellinger: returen til opphavet og konspirasjonen (2001, s. 12). I en slik forestilling vil samtidens livsform gjerne både være unaturlig og verket til en umoralsk elite. Den reflekterende nostalgien derimot velter seg i algia, den nyter selve lengtingen, og utsetter hjemkomsten. Den er ambivalent, tvilende, og kan på sitt beste ikke bare være søt melankoli, men utfordre oss etisk og kreativt (2001, s. 12). En reflekterende nostalgiker lar seg altså underholde av fortiden uten å forføres, for den vet at minnet lyver, og vurderer alt kritisk.

De to typene nostalgi er ikke absolutte typer, påpeker hun, «but rather tendencies, ways of giving shape and meaning to longing» (s. 46). I «Literature and Nostalgia: Vestiges of Paradise» (2021) skriver Niklas Salmose og Eric Sandberg om restorativ og reflekterende nostalgi at «These categories are not as stable as many subsequent scholars have imagined; instead, they are overlapping. In the private sphere, we are both reflective and restorative» (s. 199). Adam Muller (2006) er igjen uenig:

On my view reflective and restorative nostalgias do not overlap, conceptually or in practice; the terms refer to different cognitive operations (different epistemological orientations toward the world); they are attached to different sentiments; and, as a result, they do very different kinds of moral and political work. (s. 756)

Jeg vil benytte meg av Boym's begrep om restorativ og reflektiv nostalgi i oppgavens første kapittel. Salmose og Sandberg har nok rett i at vi praktiserer begge formene for nostalgi, men formålet med å lage to forskjellige begrep, er jo nettopp å kunne skille mellom ulike former for tankevirksomhet, som Müller mener at er tilfellet. Jeg vil betrakte restorativ og reflektiv nostalgi som to forskjellige operasjoner, med mål om å kunne diagnostisere kelneren med en av formene. I praksis vil dette være vanskelig, men begrepene skaper likevel en ramme som gjør det lettere å snakke om nostalgi. Selv om boken hennes ikke lenger er ny, ser hun allerede i 2001 flere av de samme tendensene som Bauman nevner i sin analyse av nostalgians livsvilkår i 2017. *The Future of Nostalgia* vil være et fint supplement til Baumans *Retrotopia*, som, fordi den er av nyere dato, gir et mer presist bilde av samtiden å lese *The Hills* opp mot. Mens kelneren er den som granskes i første kapittel, og leses opp mot Boym, vil gjestene analyseres i kapittel to. Målet mitt med å undersøke restaurantens klientell er å kunne si noe

om den samtiden som eksisterer i romanen, og om den ligner samfunnet Bauman beskriver samme år. Kapittel tre vil ta for seg restauranten som rom. Emosjonelle rom er et sentralt begrep i Per Thomas Andersens *Fortelling og følelse: En studie i affektiv narratologi*:

Emosjonelle rom er en vid kategori som spenner fra konkrete steder, plasser eller værelser der litterære personer befinner seg, til nasjonale eller kulturelle rom der spesielle «narrative emosjoner» preger befolkningens tilbøyelighet. Med utgangspunkt i kategorier som emosjonelle rom kan man søke etter både emosjonelle mikrogeografier i litterære verk og overordnede kulturelle makrogeografier (s. 227–228).

Nostalgi er ikke en hvilken som helst emosjon, men en som er knyttet til en kulturell makrogeografi, det gamle Europa i kelnerens tilfelle. Restauranten har dessuten flere rom, og disse mikrogeografiene er kodet med forskjellige emosjoner. Mesteparten av romanen foregår i restaurantens hovedrom, men fortellingen struktureres av tre turer ned i en kjeller hvor kelneren oppfører seg markant annerledes.

I arbeidet med å undersøke nostalgis funksjon i denne, vil jeg foreta en tematisk nærlesning. Nærlesning betyr for meg å lete etter tekstpassasjer med det formålet å bekrefte eller avkrefte en antagelse eller mistanke, flere ganger, helt til antagelsen enten bekreftes, endrer karakter, eller gir opphav til helt andre mistanker, som hvis det også finnes belegg i teksten for disse, sammen utgjør et helhetlig bilde av verket eller personen som analyseres. Jeg kaller metoden min en tematisk lesning fordi den teorien jeg har valgt til å hjelpe meg svare på problemstillingen ikke først og fremst er orientert mot det språket som teknikk, men en løs samling av samfunns- / individualpsykologiske betraktninger. Selv om dette altså ikke er noen formal lesning, vil selvsagt tekstens formelle trekk påvirke den meningen som tolkes ut av den. Innen nostalgiforskningen er det flere litteraturvitere som utforsker nostalgi, ikke som tema, men som poetisk virkemiddel, deriblant Niklas Salmose, som i sin doktoravhandling *Towards a Poetics of Nostalgia: The Nostalgic Experience in Modern Fiction* (2012), utforsker hvordan litteratur vekker nostalgiske følelser i leseren. Som nevnt i innledningen ble jeg ikke nostalgisk av å lese *The Hills*. Altså er romanen det Salmose kaller kunst om nostalgi, ikke nostalgisk kunst (2018, s. 129). Fordi det er nostalgi som psykologisk fenomen jeg interesserer meg for, og ikke nostalgi som virkemiddel, vil jeg altså nærlese *The Hills* tematisk.

## Kapittel 1. Kelneren

For nostalgien er skamløs. Den husker det den vil og tvinger deg til å lengte. Nostalgien bryr seg ikke om deg og hva du synes er viktig, om hva som er verdt å huske eller hva som bør fortrennes. Den insisterer. Den sier: alltid er det noe å savne. Og først er du enig; hvordan kan du være uenig når du kjenner lykken bølge i deg? Men så husker du, så ser du deg rundt i minnet, da kommer det du forsøker å glemme, nei, nei, gjorde jeg, gjorde jeg, og ikke noe lys i verden er vakkert nok til å holde seg oppe i deg da, også lyset må du tvinge tilbake i forsøket på å verge deg (Knausgård, 1998, s. 15).

Sitatet fra Karl Ove Knausgårds debutroman *Ute av verden* (1998) er en interessant fremstilling av nostalgien, som en negativ kraft som jobber mot ditt eget beste, som trenger seg på mot din egen vilje. I *The Hills* arter den seg temmelig annerledes. Kelneren er grepet av den, men heller enn å dra ham under, ser den ut til å holde ham oppe i arbeidshverdagen. Han har imidlertid nostalgi for et Europa som han aldri har opplevd, ikke for sin egen fortid som hos Knausgård. Derfor kommer heller aldri angeren og river ham vekk slik den gjør i *Ute av verden*. Tvert imot er han trygg i denne upersonlige fortiden for eventuell anger han måtte ha, og så lite som han røper om seg selv, er det ikke usannsynlig at han har en del. Anger kan fungere som en motgift mot en nostalgi rettet mot egen fortid, men det er ikke tilfellet med kelneren. Dette kan forklare hvordan nostalgien har kunnet sette seg i ham som en nær permanent stemning. Den viser seg i små sukk som «Europa har vel sett bedre dager» (22), og i fascinasjonen hans for historien bak restaurantens gamle inventar og gjenstander. Aller tydeligst kommer ideen om det gamle Europa som han er så besatt av, frem i en monolog utløst av grønnssaken *romanesco*, men først vil jeg undersøke Svetlana Boyms nostalgibegrep nærmere.

### Boym

Restorativ og reflektiv nostalgi er ikke to ulike følelser, men heller måter å være nostalgisk på. Forskjellen ligger ikke i hvordan lengtingen oppleves, men heller i rasjonalitetens befatning med lengtingen. Boym prøver ikke å utforske denne følelsens natur. Begrepene hennes fokuserer på forholdet vårt til den forestilte fortiden, hvordan vi finner mening med lengtingen, samspillet mellom individuelt og kollektivt minne (2005, s. 41). De restorative nostalgikerne ser ikke på seg selv som nostalgikere, men tror heller de forvalter en sannhet, og er altså ikke bevisst minnets upålitelighet som de andre. Fortiden er ifølge restorativ nostalgi et tapt hjem som bør gjenoppbygges. Den vil rekonstruere fortidens monumenter, mens den reflektive nostalgien derimot liker å dvele ved ruinene (s. 41). Altså har de helt forskjellige måter å forholde seg til tiden på. Mens den første ønsker å redusere avstanden mellom da og

nå, er den andre forsont med at den tiden er forbi, og kan til og med nyte den vissheten. Den reflektive nostalgien er en meditasjon over fortiden og historien, gjerne ironisk og humoristisk (s. 49). Den viser at lengting og kritisk tenking ikke utelukker hverandre: «as affective memories do not absolve one from compassion, judgement or critical reflection» (s. 50). Kort sagt er det kun den reflektive nostalgien utdannede mennesker kan vedkjenne seg selv.

Boym knytter den restorative nostalgien til forestillinger om nasjonal fortid og fremtid, mens den reflektive handler mer om individuelt og kulturelt minne. Den første sorten trekkes mot kollektive bilder, symboler og muntlig kultur, mens den andre er mer orientert mot et individuelt narrativ som velter seg i detaljer og minner, uten noensinne å finne et hjem der (s. 49). Mens denne nostalgikeren bare dykker ned i fortiden på jakt etter interessante smakebiter å diskutere, har den andre typen, den restorative nostalgikeren, kommet opp derifra med noe han mener har verdi for fellesskapet, sannheter vi har glemt. Dette skillet synes i stor grad å være formet langs, om ikke politiske skillelinjer, så i alle fall mennesketyper som pleier å stemme på hver sin side i politikken. Den restorative nostalgikeren svarer stort sett til de som ser på seg selv som «somewheres», stedbundne folk med en sterk lokal eller nasjonal identitet, og den reflektive nostalgikeren har mange likhetstrekk med Boyms klasse, de som kalles «anywheres», gjerne høyt utdannede mennesker som kan jobbe overalt og har en mer global identitet.

## Romanescoen

Denne merkelige grønnsaken trigger kelnerens nostalgi for det gamle Europa, ikke bare én, men to ganger, først til Barnedamen, og siden til Anna, men da kun referert fordi den fortsetter i samme spor som den første: «Så begynner jeg igjen med utlegninger om fraktaler og Mandelbrot» (204). Det som utløser forestillingene hans om fortiden, er en kobling mellom geometrisk kunst og romanescosens særegne utseende. I motsetning til løken, foreviget i litteraturen av Peer Gynt, er romanescoen mer kompleks, og består ikke bare av lag på lag uten noen kjerne. Den er fraktal, hvilket betyr at den har en selvlignende struktur, altså ser hver og en av grønnsakens deler ut som helheten, slik som de psykedeliske mønstrene mandelbrotmengden frembringer.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Dag Solstads hovedperson i *Roman 1987*, oppdager en beslektet plante. Journalisten Fjord ser for første gang en broccoli, og lar seg begeistre. Som romanescoen i *The Hills*, estetiseres også dette lille miniatyrtreet «med en sydlandsk forlokkelse» (Solstad, 1987, s. 34). Begge romankarakterene roser grønnsakene for sitt næringsinnhold, men kun kelneren er selvbevisst nok til å skjemmes over det i ettertid: «Er ikke dette tullebukkens adelsmerke? Folk som snakker om ting de ikke har peiling på, snakker alltid om antioksidanter» (164).

I anledning Faldbakkens roman skrev Morgenbladets anonyme matskribent litt om romanescoen. Antageligvis er den avlet frem ved et italiensk kongelig renessanseslott. Gastronomen mener den symboliserer menneskets triumf over naturen, «evnen til å gjøre kål til noe vakkert» (Gastronomen, 2018). Men for kelneren er den sannsynligvis ikke noe symbol på europeisk storhet: «Den er ikke nødvendigvis smakfull, romanescoen, rent visuelt. Man kan ikke kaste smaksdommer på den naturlig spektakulære naturen, kan man vel?» (159). Han har altså ikke fått med seg at den er kultivert og ikke naturlig natur. Det er først og fremst utseende ved den som fascinerer ham, men dette er likevel spesielt ved den, han gjenkjenner den som noe ikke bare ment for konsum: «Tegn den først og spis den etterpå» (204), gir han Anna beskjed om. Som Morgenbladet skriver: «Den kan nytes uten at den spises» (Gastronomen, 2018).

Selv om kelneren kan ha gått glipp av symbolverdien, fremstår romanescoen likevel for leseren som en relikvie etter det gamle Europa, takket være påkallelsen av en kjent nostalgisk tale: «Her hekk dei lippene som eg har kyst, eg veit ikkje kor mange gonger. Kvar er no spotten din? Spretta dine? Songane dine?» (Shakespeare, 1603/1974, s. 148). Kelneren inntar posituren til Hamlet, en annen nevrotisk og selvbevisst melankoliker, når han introduserer monologen sin om det gamle Europa: «Jeg holder romanescoen med strake fingre, som en liten hodeskalle, før jeg hører meg brette ut følgende tankerekke: [...]» (163).

## Idéen om det gamle Europa

[...] Tenk så trivelig det var i det gamle Europa, absolutt ikke så langt tilbake i tid, da man, for eksempel, kunne gå inn en dør og opp en trapp, og der satt M.C. Escher og skar umulige geometriske figurer, med største nøyaktighet, ned i treplatene sine. Tenk så hyggelig. Absurde og umulige perspektiviske figurer grov han ned i treplatene, med en forskers fokus, og så trykket han ut fine tresnitt. Det var det. Hyggelige for ham å lage. Fine for oss å se på. Slik er det ikke lenger. Det er ikke lenger mulig for oss å gå på markedet i Nürnberg og møte Albrecht Dürer og kona Agnes, née Frey, der de satt i boden hun hadde bygget ved siden av frukt og grønthandlerne, for å selge mannens trykk. Det barnløse ekteparet Dürer dro på messeliknende tilstelninger i Leipzig og Frankfurt og tilbød hvermannsen gudbenådede trykk til en rimelig penge. Intet episk geni selger lenger trykkene sine på torget. Det er bare å glemme i dag. Nå er det döner og knust-mobilglass-reparatører overalt. Stakkars Europa. Man skal få reparert mobilen sin, så mye er sikkert (163–164).

Romanescoen tar kelneren med til 1960-tallet, inn på værelset til Maurits Cornelis Escher, og videre til Albrecht Dürers Nürnberg kanskje rundt år 1500. Så glir det over i en bitter tirade over at Dürer er byttet ut med döner. Av alt som kan være galt med samtiden er kebabsjappene et av to ankepunkt. Kan en ane litt innvandrings skepsis? Et annet sted rakker han ned på arabisk prutekultur: «Som en gnien araber. Nei, pruting hører ikke min kultur til, her betaler vi

full pris» (85). Et tredje sted er det herremoten som får gjennomgå, når han mistenker Blaise for å ha latt seg trådbarbere: «Nei, en så smakfull mann ville ikke finne på det. Det er slikt de holder på med i Midtøsten» (82). Kelneren har åpenbart en preferanse for det europeiske, og en ide om hva som hører europeisk kultur til. Europa er selvsagt mer enn «knust-mobilglass-reparatører overalt». «Stakkars Europa» er derfor litt ufint sagt, og dette kan det tenkes at han reflekterer over noen sider senere. Etter at Johansen har gjort ham bevisst egen stakkarslighet, tenker han:

Men ser jeg en annen stakkar, da ser jeg bare stakkaren, Jeg ser ikke bristene. Jeg ser ikke de garantert rørende og urettferdige årsakene til hans eller hennes stakkarslighet. Jeg ser bare stakkarslighet og tenker at han eller hun må stramme seg opp (175–176).

Lest som en kommentar til hans stygge utfall mot dagens Europa, gjør imidlertid ikke dette utsagnet mer enn å vise litt forståelse for at ting er blitt slik de er blitt. Den harde dommen modereres ikke. Europa er og blir stakkarslig, selv om han innrømmer det er grovt av ham å si det rett ut. Refleksjonen som foregår her griper uansett ikke inn i den forestilte fortiden, den unnskylder i beste fall samtiden. Tvilen som skal kjennetegne den reflektive nostalgien, er ikke til stede. Unnskyldningen bryter likevel med et av den restorative nostalgis trekk: hangen til konspirasjoner. Kelneren har ingen tydelig oppfatning om at fortidens idealer ble stjålet av noen. Han langer imidlertid ut mot mobilen, og den er kremmerens instrument: «Pengeseddelen og mobilen er i slekt. Skjermen er pengeseddelen vindu. Skjermen er kremmerens vindu» (148), og han, kapitalismens personifikasjon, er det nærmeste en kommer en sydebukk i *The Hills*. Det å skylde samfunnsutviklingen på markedskreftene, kan imidlertid ikke kalles en konspirasjon. Det å klandre kapitalismen i stedet for de folkevalgte, er vel strengt tatt noe som kjennetegner venstresiden i det politiske landskapet, og ikke de nasjonalistiske kreftene som Boym knytter den restorative nostalgien til. Svartmalingen av samtiden er bitter og billig, men uten å bikke over i det hatefulle eller ekstreme.

Bildene kelneren maler av fortiden er mer interessante enn samtidsskildringene hans. De er vanskelige å plassere i kategoriene til Boym. Han har en fot godt plantet i det nasjonale, dersom en er villig til å betrakte Europa som en nasjon, og er tydelig på at noe verdifullt, i det minste noe vakkert, er gått tapt, «slik er det ikke lenger», klager han. Samtidig styrer han unna kollektive symbol, bilder som minner om storhetstid. Han har derimot den reflektive nostalgikerens hang til individuelle historier og små detaljer. Det er ydmyke scener han finner frem til i dette forestilte fortidslandet. Han går «inn en dør, opp en trapp» for å se M. C. Escher lage tresnittene sine. Dürers kunst gir kanskje assosiasjoner til kulturelle velmaktsdager for Europa, fra før vestlig kultur ble redusert til noe som importeres fra andre

siden av Atlanterhavet, men det er ikke kunsten til Dürer han dveler ved. Det kelneren finner glede i er den ydmyke måten Dürer solgte den. Handelen fant sted i en hjemmesnekret bod på grønnsaksmarkedet, på messer. At «Intet episk geni selger lenger trykkene sine på torget», stemmer godt. Kunstmarkedet er blitt profesjonalisert og institusjonalisert, sammen med de fleste andre ting i dag. I Dürers Nürnberg ser han en verden uten porter, hvilket selvsagt er en fantasi. Han går inn i fortiden med den restorative nostalgikerens ånd, men med den reflektives smak. Det er kanskje litt konservativt, men helt uten å være kvalmende. Det er ingen gullalder han ser for seg, en tid da mennene var sterkere og jorda mer fruktbar. Han peker på fortiden som et eksempel til etterlevelse, men ikke fordi vi var bedre, snarere fordi vi var likere. Veldig reaksjonær fremstår han i alle fall ikke, og det gjør ham vanskelig å plassere i henhold til Boym's kategorier.

## Blemmen

Etter å ha utsatt Barnedamen for monologen om det gamle Europa, for så å ha en lengre og totalt mislykket utveksling med henne, tar kelneren turen opp til Johansen på mesaninen. Den gamle deler en teori tilegnet Winnicott: «'The ego organizes defences against the breakdown of the ego organization' 'Og det var?' 'Når egoets organisering halter, titter sammenbruddet frem, vet De'» (175). Ordene er rettet mot kelneren, som reagerer med følgende tanke: «Gamle Johansen trenger ikke engang å snu seg for å kunne fastslå min forstrukne stakkarslighet» (175). Johansen har ikke øyne i nakken, men han overhørte kanskje den pinlige samtalen mellom Barnedamen og kelneren nede i restauranten. Jeg tolker Johansens kryptiske analyse av kelneren til å handle om det hobbypsykologene kaller forsvarsmekanismer, mentale reaksjoner på ting som truer selvbildet, og disse forsvarsmekanismene aner Johansen at holder på å svikte. Kanskje er det ikke hans: «brynjer og skjold av service, rutiner og forutsigbarhet» (175) som Johansen sikter til. Monologen han holdt for Barnedamen var først og fremst et utbrudd av nostalgi, følelsen som holder ham gående til vanlig. Har Johansen identifisert nostalgien som noe kelneren griper til i nød, og kanskje at den holder på å svikte? Det er trolig ikke kun bortfallet av ritualene som driver kelneren til randen av sammenbrudd, at bordene slås sammen og osten bestilles før forrettene. Kanskje blir det bare for mye av Barnedamen, og hennes lek med ham:

*'Cellar door,'* sier hun og legger en altfor stor seddel på asjetten. 'Hva?' 'Det vakreste ordet på engelsk, var det ikke sånn? *Slide down my cellar door ...*' '...' 'Du vet, sangen.' 'Da skal du få tilbake veksel,' sier jeg. 'Utmerket.' Til min forskrekkelse går hun ikke ut, men setter seg atter ved marmortoppen borte ved filten. Hva er hun? En murene som ligger stivt i huleåpningen og venter på noe å hugge tak i? (168).



Hans opprinnelige nysgjerrighet går etter hvert over i misogyni og irritasjon, men at han er tiltrukket av Barnedamen, klarer han ikke legge skjul på. En hadde kanskje ikke trengt dette bildet for å forstå at kelneren ikke får utløp for alle sine menneskelige behov, men forfatteren har altså utstyrt ham med en blemme «på størrelse med en upåtredd kondom» (94), «Blemmen sprenger og plager» (107), «Blemmen pulserer» (109). Omsider får han tømt den i et håndkle så den blir til «en blek hudlapp i stedet for en potent, stinn blemme» (111), men hele resten av romanen skal han forsøke å skjule den. Blemmen er en manifestasjon av hans ikkeeksisterende seksualliv. Normalt er kanskje nostalgien nok til å holde kelneren oppe i hverdagen, men ikke i Barnedamens nærvær. Ett eneste ord fra henne: «Hun åpner leppene og tennene, det vil si munnen, trekker tungen ned fra ganen med et klikk og sier: ‘Jawohl’» (134), virker sterkere på ham enn det å resitere «Gorgias lovprisning av Helena» (35). Han blir i alle fall helt stum: «Til hennes ‘jawohl’ er det ingenting å svare» (135). Møtet med kvinnen er selvsagt skremmende for et ego som så vidt holdes sammen av nostalgi, for hennes varme er betydelig større enn den lille som stråler mot kelneren fra det gamle Europa. Båndene som holder ham sammen svekkes, nostalgis dominans over kelneren trues av begjæret, og dette tror jeg Johansen mener med at egoets organisering halter.

## Tingene

Den lengre nostalgiske talen ble utløst av romanescoen, og slik er det med nostalgien, at den gjerne trigges av gjenkjennelse. Det andre stedet i romanen hvor uttrykket «det gamle Europa» brukes, er det også et objekt som sender tanken dit:

Med ærverdige *New York Times* mellom hendene, ikke en avis fra det nervøse, gamle Europa, vel å merke men ironisk nok en av avisene som opprettholder en følelse av det gamle Europa, den gamle verden, eller noe i den duren. Den tilbyr en eim av det 20. århundre (57).

Her lar ikke kelneren seg transportere bort, han lengter tilsynelatende ikke tilbake. I sitatet reflekterer han over den følelsen som dyrkes inne på The Hills, men han er ikke egentlig nostalgisk her. Den reflektive nostalgien karakteriseres ifølge Boym av *algia*, smerte, lengsel og tvil. Det er en lengsel iblandet refleksjon, mens kelneren i denne scenen kun ser ut til å reflektere, først og fremst over avisen *New York Times*, men også over denne tiden han andre steder drømmer seg bort til. Interessant er det likevel at han karakteriserer det gamle Europa som «nervøst». Det er kanskje ikke noen gullalder han ser for seg. Nervøs er ikke bare et negativt ord, men også et ord som kan karakterisere ham selv, et høysensitivt nervetryne som ham: «bekymringene er støpeformen til ansiktet mitt» (30).

Også andre gjenstander påkaller nostalgi, som den uniformen kelneren er så glad i:

Både *The Hills* og disse jakkene er fra en tid da ting skulle være dugelige, og sette seg gjennom bruk. Gå seg til. Finne formen. Ikke udugelige og forkastelige, slik de fleste ting er i dag (34).

Det er ikke først og fremst klær som må gå seg til og finne formen, sette seg gjennom bruk. Dette er språk som egentlig bedre beskriver mennesker. Folk har ikke den samme muligheten i dag til å prøve seg frem, kan en lese det som, og kanskje er det ikke folk flest kelneren tenker på når han sier slikt, men først og fremst seg selv. Udugelig og forkastelig kan da heller enn å forstås som en menneskefiendtlig omtale av hans samtidige, være uttrykk for hvordan han ser på ham selv, eller hvordan samfunnet ser på ham.

Det er vanskelig å lese *The Hills* uten å lure på hvorfor denne hyperreflekterte fortelleren ikke har et yrke hvor han får jobbe med hodet sitt. I stedet innehar han samme stilling som nyansatte Vanessa «med det sarte ytret og en kort guttesveis, med et talent hemmet av ambisjon» (18). Ambisjonene hennes innebærer neppe å overgå ham i ansiennitet. Om en skal tro Charlotte Hiddles antagelser om kelneryrket, er Vanessa kanskje student, og vil sannsynligvis gå videre til å gjøre andre ting i livet:

Blant dem som serverer er det vanligste at man har, eller har hatt, ambisjoner om en annen yrkesvei – enten det var psykolog, keramiker eller musiker du skulle bli. Restauranten er der du tjener pengene dine på vei mot det egentlige målet, alternativt der du på et tidspunkt glemte eller ga opp den opprinnelige planen. (Hidle, 2023)

Kelnerens egen mangel på ambisjon bunner nok i vissheten om at han passer perfekt for det yrket han er i, selvutslettende og yrkesstolt som han er. Det skal imidlertid godt gjøres for en norsk mann godt oppi trettiårene å være særlig stolt av servitøryrket sitt, lav lønn og status som det har.

Fordi det gjerne er synet av materielle gjenstander som utløser kelnerens nostalgi, er det lett å tro at det først og fremst er det estetiske ved det gamle Europa hovedpersonen drømmer seg bort til, kunsten til Dürer heller enn den ydmyke måten han solgte den på, i en selvbygget bod ved frukt- og grønthandlerne. En skal imidlertid ikke så langt tilbake i tid før det å ikke gjøre karriere var normen, heller enn regelen. Å være dårlig til det arbeidet en gjør, har alltid vært skammelig, men er det i dag nok å være flink til det du gjør for å få andres respekt, for å respektere seg selv? Den sosiale mobiliteten som kapitalismen har gitt oss, er ikke helt uten baksider. Takket være den kan en mann som vår kelner klandre seg selv for ikke å ha gjort det bedre, og enda verre åpner den muligheten for at man risikerer å gjøre det dårligere enn ens foreldre. Mye tyder på at kelneren vår har grunn til å være misfornøyd med stillingen han har endt opp med. Med sin upåklagelige smak og overfølsomhet utviser han ingenting av arbeiderklassemannens grovhet. Familiebakgrunnen hans nevnes ikke med ett

ord. Det eneste en får vite om bakgrunnen hans er at han har vært venn med Edgard siden de var åtte år, og basert på at han spiser på denne restauranten tre ganger i uken med sin lille datter, tyder mye på at han ikke bare har penger, men også at han kommer fra et hjem med penger. Fordi like barn leker best, kan en anta at hovedpersonen med den arbeiderlønnen han er endt opp med, har opplevd det verste av alt: deklassering.

Om en antar at kelneren hadde andre planer for livet, har han så som den jakken han snakker om fått mulighet til å: «sette seg gjennom bruk. Gå seg til. Finne formen» (18)? Kanskje ikke andre steder i livet, men inne på The Hills har han vel det. Dugeligheten hans kan ingen så tvil om. Trass i noen merkelige opptrinn, finnes det ingen mer oppmerksom oppvarter i Oslo enn ham. Satt er han definitivt også blitt. Den selvutslettelsen som kelneryrket krever, viser seg i hvor lite personlig han tillater seg å være. På grunn av dette trekket ved ham, er det imidlertid helt nødvendig å tolke noe av det han sier om andre som uttrykk for egne erfaringer. At han ikke er videre fornøyd med seg selv, trenger en likevel ikke lese mellom linjene for å slutte. Det røpes nemlig gjennom en tankerekke rettet mot BARNEDAMEN: «Jeg skulle ønske at jeg hadde et annet ansikt å gi deg, et annet fjes å presentere. Jeg ville gjerne gi deg det ansiktet jeg hadde for, si, 12–14 år siden. Men det ansiktet er borte. Det eksisterer ikke lenger» (162). Hovedpersonen tenker så ofte på ansiktet sitt at en kan anta en metonymisk forbindelse mellom det og hans person. Han har antageligvis opplevd et fall, basert på det han ser i speilet. Skammen over dette kan forklare hvorfor nostalgien appellerer slik til ham. Ikke bare tar den kelneren vekk fra ham selv, men stedet han tas med til er et sted preget av ydmykt arbeid som det han selv bedriver.

### Kompenserende nostalgi

Nostalgien hans ser på overflaten ut som Boyms restorative nostalgi, en enkel fantasi om opphavet vårt, men når en leser inn de såre grunnene til at han idealiserer denne tiden, får nostalgien hans mer preg av den reflektive nostalgien. Dette forutsetter selvsagt at vi har med en upålitelig forteller å gjøre, som til tross for at vi tilsynelatende har tilgang på tankene hans, holder mange av dem for seg selv. Teksten leverer mye tilsynelatende ureflektert lengsel etter et tapt Europa. Smerten og tvilen deler fortelleren sjelden eksplisitt, den er opp til leseren å tolke at er der ut fra de små hintene som gis. Om ikke teksten la opp til dette, ville den bare fremstått som kulturpessimisme, hvilket den selvsagt også bærer preg av. Den er full av enkle kritikker av samtidens materialisme, slik som: «'Den største prydding for en by er modige menn, for et legeme skjønnhet, for en sjel visdom, for en gjenstand dugelighet, for en tale sannhet'

heter det i Gorgias lovprising av Helena. Det er kun det med legemet som fortsatt gjelder, virker det som» (34–35). Kelnerens stakkarslighet gir imidlertid dette «virker det som» et skjær av usikkerhet, som om det at samfunnet har mistet en del av sin opprinnelige moral, ikke bare er en mening, men noe han forsøker og sårt trenger å overbevise seg selv om.

Jeg har nå kanskje lest mer melankoli inn i kelnerens tilsynelatende ureflekterte nostalgiske forestillinger enn det som er der i teksten. Fremstillingen av denne personen som helhet gjør ham likevel såpass sårbar at nostalgien smittes av usikkerhet. Derfor, fordi nostalgien fremstår så lite bastant, er det vanskelig å klassifisere ham med nostalgikerne som hos Boym skal være så farlige, de restorative. Igjen kan det hevdes at denne negative nostalgien, kanskje ikke er like utbredt som *Nostalgia for the Future* og andre bøker gir inntrykk av, men til dels skyldes en klasseforakt som nekter enkelte grupper sjelsevnene til melankoli og tvil, og reduserer de restorative nostalgikerne til bitre, korttenkte mennesker som tror på egne forestillinger om en gullalder som om det var religion, og faktisk ønsker å stille klokken tilbake. Det er selvsagt lett å konkludere slik om en velger å ikke se «de garantert rørende og urettferdige årsakene til hans eller hennes stakkarslighet», men heller «tenker at han eller hun må stramme seg opp» (176). Kun da er det mulig å tillegge en persons sorg over å ha gått glipp av motkulturen på 60-tallet moralsk verdi over en annens lengten tilbake til 50-tallet da hjembyen hadde arbeidsplasser og liv. I dette ligger noe av *The Hills* moralske verdi. Ved å sette leseren i hodet på en sosialt og yrkesmessig mislykket mann, en kulturpessimistisk og misogyn kelner, og få en til å se hvordan han for å ha det godt med seg selv kanskje er nødt til å idealisere en annen tid enn denne, øker romanen leserens forståelse for en oversett gruppe. «Det dreier seg om fortæring her inne» (12), er like sant for forbrukersamfunnet vårt som for restauranten i romanen, og på begge steder finnes både de som yter og de som nyter:

jeg tilrettelegger. Jeg deltar aldri i denne fortæringen. Jeg ser på matinntaket. Det er en betydelig avstand mellom opplevelsen av å sette i seg en stram chèvre picodon – den gastronomiske eksplosjonen i munnhulen – og det å iakta noen andre som gjør det. (12).

Klasseperspektivet, som norske litteraturanmeldere har vært helt blinde for, er selvsagt bare et av mange en kan lese romanen ut fra, men i en analyse av nostalgien er det viktig å ha dette med seg, spesielt i sammenheng med Boyms *The Future of Nostalgia*, som i seg selv er et interessant studium av hvordan nostalgi sees på i hennes samfunnssjikt. Om en skulle dele dem som praktiserer restorativ og reflektiv nostalgi inn i to grupper, ville de nok grovt sett tilsvart de som har det dårligere i dag, og de som har det bedre enn før. Tim Engles bruker Boyms begrep i *White Male Nostalgia in Contemporary North-American Literature* (2018),

og med 29 treff på ordet «restorative» versus «reflective» sine to forekomster, er det tydelig hvilken form for nostalgi de hvite mennene han studerer lider av. Engles forholder seg heldigvis løst til begrepet «restorative nostalgia», og bruker det vekselvis sammen med det han kaller «compensatory nostalgia». Han skriver at:

Ordinary white men often resort to nostalgic feelings in a solipsistic mode as a form of compensation, for a felt diminution in the present of their circumstances and status and as an attempt to restore conditions that supposedly fostered a less encumbered state of being. (s. 8)

Noe av det samme virker dekkende for nostalgien til kelneren i *The Hills*, at den er noe han kan varme seg på i sitt eget sinn. Kelneren er såpass innesluttet i sin nostalgi at Engels beskrivelse passer mye lettere på den enn det merkelappene restorativ og reflektiv nostalgi gjør. De kategoriene er selvsagt mye mer omfattende, de overlapper dels med hverandre, og stiller spørsmål som ikke nødvendigvis lar seg svare på, som om hvordan fortiden brukes i nåtiden. Vi ser jo kelneren kun inne på restauranten, et sted hvor ideen om det gamle Europa holdes i hevd.

Analysen av restaurantens rom i del tre vil avdekke flere sider av kelnerens nostalgi, og delen som følger i det neste om samtiden i romanen, slik den viser seg gjennom gjestene, vil også bidra til å belyse hvorfor fortiden er å foretrekke for ham, men å konkludere noe definitivt angående begrepene restorativ og reflektiv, er neppe mulig.

## Kapittel 2. Gjestene

Sist vinter kom jeg i prat med en på studenthjemmet mitt. Han planla etter studiene, ikke å ta seg en jobb i samfunnet, men å flytte ut i skogen, bygge seg ei hytte, holde noen dyr, være selvforsynt, altså. Eremittkonseptet er jo ikke nytt, men denne unge mannen var hverken på flukt fra loven eller religiøst motivert. Litt nølende kalte jeg disse planene hans romantiske. Dette er en internettrend jeg hadde registrert, men ikke tatt innover meg den fulle betydningen av. På sosiale medier dukker det iblant opp videosnutter av en og annen Isak Sellanrå, som slik denne studenten hadde tenkt å gjøre, bygger seg en jordgamme eller lignende skjul i skogen. Et beslektet internettfenomen ligner bobilkonseptet vi kjenner fra Norge. Disse varebilene og minibussene tilhører imidlertid ikke tyske pensjonister på ferie, men unge amerikanere som bor i dem året rundt. Totalt ubundne og frie til å leve så interessante liv som overhodet mulig, må disse kunne kalles den moderne freelanceøkonomiens modellmennesker. Idealiseringen på Instagram under hasjtaggen vanlife, og den mindre glamorøse fremstillingen i filmen *Nomadland* (2020), er begge symptomer på den samfunnsendringen Zygmunt Bauman beskriver i innledningen til *Retrotopia* (2017), at menneskelig lykke ikke lenger er knyttet til et sted, en by, eller en stat som i Thomas Mores *Utopia*. I stedet for å være noe som skapes i et samfunn, er lykken blitt individualisert, privatisert og personalisert: «'Subsidiarized' to humans after the pattern of snail's homes» (Bauman, 2017, s. 4). Med lykken heller lokalisert i fortidens land, er retrotopienes fremvekst en motreaksjon til denne utviklingen. Kelnerens gamle Europa er en retrotopi, men Baumans bok går ikke videre inn på noen slike. I stedet viser den de samfunnsmessige årsakene til at folk ser til fortiden. Jeg vil i dette kapittelet undersøke om det ikke er spor i *The Hills* av det samfunnet som Bauman beskriver. Fordi romanens hovedperson er en ubehjelpelig nostalgiker, vil jeg i denne analysen fokusere på restaurantens klientell i håp om å få grep om samtiden i romanen.

### «Back to Hobbes?»

Første kapittel i *Retrotopia* er formulert som et spørsmål, men konkluderer dystert med at vi er tilbake i, eller i alle fall på vei tilbake til noe som ligner, den hobbesianske naturtilstand, en alles krig mot alle: «not because of the *absence* of an almighty Leviathan, but because of the co-presence of numerous, all-too-numerous, big, small and tiny Leviathans» (Bauman, 2017, s. 48). Bauman mener at folk er mer villige til å bruke vold mot hverandre enn før, og nevner som medvirkende faktorer alt fra våpensalg og moderne dronekrig til mediene og internettets rolle, og ikke minst trangen vår til å kopiere hverandre. «Soils fertile for the sprouting of

seeds of violence is in fertile supply», skriver Bauman, og kaller sinne for det viktigste næringsstoffet (s. 35). For en norsk leser er kanskje ikke denne voldsfrykten like lett å relatere til som for en amerikaner, men omsider ankommer han kilden til problemet, nemlig forbrukersamfunnet. Ifølge ham er det et utbredt og velbegrunnet syn at dagens vekst i voldsbruk, spesielt i fattige områder, skyldes at alle fødes inn i, oppdras av, og trenes til å delta i en forbrukerkultur (s. 42). Forbruk har ifølge Bauman nærmest blitt en religion:

Buying on impulse and getting rid of possessions no longer sufficiently attractive in order to put more attractive ones in their place are our most enthusing emotions. The fullness of consumer enjoyment means fullness of life. I shop, therefore I am. To shop or not to shop, this is the question. For defective customers, those contemporary have-nots, non-shopping is the jarring and festering stigma of a life un-fulfilled – and of their own nonentity and good-for-nothingness. Not just the absence of pleasure: absence of human dignity. Of life meaning. Ultimately, of humanity and any other ground for self-respect and respect of the others around (s. 43).

Himmel og helvete er erstattet av selvoppfyllelsen forbrukerkulturen tilbyr og fornedrelsen som følger med manglende deltakelse i den. Kelneren i *The Hills* tar ikke del i dette forbruket, men gjestene demonstrerer til gjengjeld mye av det, slik en jo gjerne gjør på restaurant: «Tenner maler, strupehoder stiger og synker, det svelges. Det dreier seg om fortæring her inne, jeg tilrettelegger» (12). Dette er imidlertid nesten det eneste som beskrives av selve spisingen, fokuset er heller på hvordan maten og drikken bestilles. Den sanselige opplevelsen av maten er i romanen underordnet betydningen av valget, Homo Consumens definerende handling, og hvilket produkt kan vel illustrere dette bedre enn dyr vodka, som jo bare skal smake nøytralt. Den skandalerammede skuespilleren som enn så lenge har råd til å frekventere *The Hills*, ber om en: «'Vil du ha Belvedere,' spør jeg, 'eller Reyka', den islandske som jeg vet han drikker fra tid til annen» (59). Kanskje gjør det at produktene smaker totalt likt, det enda vanskeligere å bestemme seg. Skuespilleren sliter i alle fall:

Skuespilleren puster som en hval, det virker som om selve livet forlater kroppen hans. Deretter suger han luft så det hvisler i nesen, før han slipper den på ny og brumler «Belvedere» med en røst så ru og malmfull at man skulle tro den seg ut fra helvetes huler og dyp (59–60).

Dette ene ordet fremføres med alvor, som om det er et personlig nederlag at valget i dag falt på Belvedere, at han i dag ikke føler for vulkanfiltrert ildvann, men i stedet heller mot et tradisjonsprodukt fra Polen, og offerhistorien som er så sentral for dette landets identitet. Valget får en viss vekt, og han er ikke den eneste som strever med bestillingen sin. Bratland, en av Sellers venner, avslår spørsmålet om han vil se vinkartet med et «Helst ikke» (107), som om den skulle være ubehagelig å se på. Han får selvsagt bestille uten å forville seg i menyen, men klarer ikke helt å beherske kodene likevel: «en californisk chardonnay. Californisk»

(107). Romanen har kun én suveren forbruker, den unge kvinnen som i løpet av et par dager blir den hyppigst besøkende gjesten på The Hills.

## Barnedamen

Hun som egentlig heter Zloty, navnet på den polske valutaen, men som kelneren bare omtaler som Barnedamen, bestiller maten sin helt uten Bratlands usikkerhet eller skuespillerens smerte:

Med et lite plopp lukker hun menyen og glør fremfor seg, slik hun gjorde før den kvadruple espressoen, med vann foran øyeplene. «Kan du steke opp et utvalg sopp. Men ikke østerssopp,» sier hun og virker helt rusten i stemmen (82).

Det gjøres med en viss andakt, et plopp, en pause, og en replikk levert med følelse. Den rustne stemmen skaper sammenheng mellom bestilling og bestiller, et lett vegetarmåltid for en skjør figur. Det blanke tusenmeterblikket signaliserer ikke likegyldighet, men et blick vendt innover for å kunne bestemme seg. Hun er helt fri fra vinglingen til Blaise, som går fra å ville ha kje til å bestemme seg for snegler, før han omsider lander på rødspetten etter det unødvendige spørsmålet om urtene fra oslomarka virkelig er derifra. Barnedamen får til å velge, hun vet hva hun vil ha, og det er noe underlig spesifikt utenfor menyen. Mens de andre bestiller fra en liste som om de skulle leve i Sovjetunionen, evner hun fullt ut å benytte seg av forbrukersamfunnets valgmuligheter, og bruker dem til å tilfredsstille sin individuelle lyst på et utvalg sopp. Hun går ikke til bordet kun med det allmennmenneskelige ønsket om å spise et godt måltid, men realiserer med denne personaliserte bestillingen det potensialet for selvrealisering som ifølge Bauman ligger i forbruk, og det å forbruke, kan hun:

Hun har en opphopning av ringer på fingrene som indikerer kapital på sitt mest seriøse. Den ene går over langefingerknoken og funkler og sitrer som kun diamanter kan, den er nesten barokk, vil jeg si, men hun får den til å stå til resten av habitten, som er påkostet design og metervare om hverandre (133).

Barnedamen har råd til å kle seg dyrt fra topp til tå, men gjør det ikke. Drakten hennes kombinerer eksklusive moteartikler med masseproduserte elementer. «For et påfunn», tenker kelneren (133). Bauman skriver i *Retrotopia* at mote og imitasjon følger samme mønster, at begge delenes appell kommer fra løftet om å forene to uforenelige menneskelige behov, ønsket om å høre til og ønsket om å skille seg ut, sosialitet og individualitet (Bauman, 2017, s. 27). Kanskje identifiserer kelneren denne stilblandingen som et forsøk på identitetskonstruksjon: «Barnedamen skaper aldri noe nytt, tenker jeg, hun bare gjenskaper seg selv» (131). Påpekningen av det repetitive ved selvfremstillingen kan være en kritikk av samtidens individualitetsdyrking, eller bare en nedvurdering av Barnedamens forsøk på å



skape en person. Kelneren er i alle fall lite imponert av den han ser: «Filten deler seg. Her er hun. ‘Seg selv’ 100%, men samtidig smertefullt generisk» (73). Han ser hennes forsøk på å virke autentisk, men gjennomskuer det som falskt. Egenskapen autenticitet, som skal være så viktig i dag, behersker hun tydeligvis ikke. Likevel er hun den eneste av gjestene han identifiserer som tidsriktig:

Sellers ‘ter’ seg som om han røyker, han ser ut som et slags 1920-tallsfoto, mer presist: Han ser ut som et foto fra 1923. Jeg ser ut som et foto fra 1890, hadde det ikke vært for at Barsedamen sitter rett bak meg og ser gnistrende samtidig ut. Grisen ser ut som et foto fra 1984 (103).

Hele tiden ser han dette skjæret av samtidighet over Barsedamen: «omgitt av en øredøvende samtidighet, må man vel si, med alt det innebærer» (31). Hun har en kvalitet som gjør selvgangen hennes til et tidsuttrykk: «Med hakkende samtidsskritt går hun i retning Hovmester som står over protokollen og koker.» (73). Det han synes er samtidig, kan være forsøket på å fremstå som et individ, uavhengig av om det lykkes, eller nettopp fordi han gjennomskuer det som en performance: «Arbeidsplassen min blir med ett en scene, en arena.» (73). Viktigere er kanskje koblingen kelneren ser mellom henne og økonomien: «Barsedamen må sirkulere, ellers råtnet hun» (151). Som en formue, såkalt arbeidende kapital, forminskes hun av å sitte stille, og forflytter seg derfor rundt i restauranten til kelnerens irritasjon. Noe ved henne gjør henne til en kremmerens disippel: «I et sekund føler jeg at det er kremmeren som ser på meg gjennom øynene hennes. Jeg ser plutselig kremmeren stirre på meg, slik han stirrer ut fra skjermen. Nå ser jeg Barsedamen. Nå vises kremmerens ufysiske ansikt igjen» (148). Selv om romanen andre steder, da via Edgards ord, kobler kremmeren til kvinnekroppen, er det nok heller væremåten hennes kelneren reagerer på, for om Edgard tenker han:

Han gjorde seg til for Barsedamen. Alt som kommer i berøring med Barsedamen, blir selv til en barsedame, kan det virke som. Jeg vil ikke smittes av dette (151).

Barsedame er altså noe enhver kan være, mann eller kvinne, ung og gammel. Faldbakken har definitivt fått inspirasjonen til denne karakteren fra *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl* (1999/2012) av den radikale franske forfattergruppen Tiqqun, som han i et intervju med *Samtiden* (2014) nevner blant mye annet som har vært viktig for ham, sammen med Hans Holbein som også er til stede i romanen via et portrett (Bulie, 2014, s. 62). Kelneren gjør kanskje rett i å bekymre seg for smitte fra Barsedamen. Heller ikke Tiqquns *Young-Girl* er et kjønnet konsept: «the Young-Girl is simply the model citizen as redefined by consumer society since World War 1, in explicit response to the revolutionary menace» (Tiqqun, s. 15).

Enkelte av kelnerens betraktninger om Barsedamen er nesten direkte oversatt fra Tiqqun, som nettopp siterte «The Young-Girl never creates anything; All in all, she only

recreates herself» (s. 24), og: «The Young-Girl reduces all grandeur to the level of her ass» (s. 37), «hun trekker hele The Hills' grandeur, elde og langlinjede flid ned på nivå med hoftekammen sin» (73). Andre steder er ekkoet like tydelig som i, «There is no more chastity in the Young-Girl than there is debauchery» (Tiqqun, s. 27), men der er den nye formen er tross alt bedre: «Hun ser ut som en utskeielse forkledd som askese» (31). Faldbakken klarer å gi Tiqquns teori liv ikke kun gjennom syrlige kommentarer fra kelneren, men iblant også Barsedamen selv: «'Jeg ringer psykologen min hvis jeg hører ordet negativitet,' sier hun og ler» (74), samtidig som han bevarer meningen i det opprinnelige sitatet: «She's 'horrified by negativity.' When she says this, she is, like Spinoza's stone, persuaded that it is she herself who is speaking» (Tiqqun, s. 110).

Fordi samtidens fremste representant i romanen er denne Barsedamen som er basert på passe radikal teori, er det ikke rart at Baumans kritikk av forbrukersamfunnet får litt gjenklang i *The Hills*. Forbrukersamfunnet hans er også et beinhardt konkurransesamfunn: «We are all each other's competitors: either already unmasked as such, or certain to be unmasked at the first opportunity» (Bauman, 2017, s. 45). Han snakker om en alles krig mot alle, og Tiqqun om en like omfattende krig som kapitalismen står bak: «there is a war being waged. A war that can no longer merely be called economic, social, or humanitarian. It has become total» (Tiqqun, s. 11). Målet med denne skal være å invadere hvert eneste aspekt ved menneskelivet, slik som det i romanen påstås at alt unntatt søvnen er lagt under kremmerens åk: «De fleste tilsynelatende ureduserbare nødvendigheter i et menneskelig – sult, tørst, vennskap, begjær – har blitt gjenoppfunnet i finansielle former» (145). Mye kan sies om hvordan Faldbakken har gitt litterær form til *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl*, men la meg i stedet følge *Retrotopia* videre.

### «Back to Tribes»

I andre kapittel snakker Bauman om tribalisme som tendens i tiden, og beskriver hvorfor stammementalitet skal ha begynt å appellere til oss: I rasjonalitetens, effektivitetens og nyttens navn ble det lenge ført en utmattelseskrig mot alt som begrenser valgfrihet av sosiale/moralske bånd, krav og forpliktelser, og ut av denne kom det selvidentifiserende og selvhevdende individet ut som seirende, men dette viste seg å være en pyrrhosseier da dette frie individet var etterlatt til sine egne utilstrekkelige ressurser, følelsmessig utslitt, fri fra ytre innblanding, men også ytre hjelp. (Bauman, 2017, s. 52). Individets frihet ble altså betalt for med individets trygghet (s. 53).

De bemidlede stamgjestene på *The Hills* er på ingen måte tapere i vårt kapitalistiske samfunn, og har derfor begrenset behov for noen sterk gruppetilhørighet, men kanskje inngår de i et slik fellesskap likevel. Restauranten er et sted hvor europeisk kulturarv dyrkes, og arv handler ifølge Bauman om begrepsparet oss og dem, om å definere hva som er vårt og å ekskludere andre (s. 60). Forskjellene som identifiseres inngår dessuten alltid i et overlegenhets- underlegenhetsforhold (s. 50). Kelnerens blick på gjestene er som regel preget av respekt og anerkjennelse, og denne respekten grunner som regel i verdiene de uttrykker. Grisen forbinder han med et esel «i overført betydning, et esel slik man kjenner det fra europeisk mytologi og litteratur – altså ikke det gamle greske ‘sta og dum’, men det bibelske ‘pålitelig og lojal’» (14). Dette inntrykket er ikke ubegrunnet. Assosiasjonene til stødighet og europeisk tradisjon springer nemlig ut av drakten hans:

Det finnes mange måter å kle seg på. Grisen har valgt den eneste akseptable: uklanderlig. Han har stadig nye dresser, og etter snitt, søm og tekstilkvalitet å dømme må denne være satt sammen hos skredderne på Saville Row eller der omkring (14).

Kelneren har, til tross for at lønnen hans neppe rekker til de samme klærne eller livsstilen, et skarpt blick og beundring for slik kvalitet. Også Blaise mottar ros for dressen sin: «’Det får man si,’ sier jeg idet han passerer. ‘Jo du,’ sier Blaise, han vet hva jeg sikter til. ‘Ja, det var virkelig noe,’ sier jeg, abstrakt. ‘Jajamen,’ sier Blaise» (185). At kelneren ikke trenger å være mer spesifikk, tyder på at han inngår i et smaksfellesskap med disse velkledde herrene, og den unødvendige andre kommentaren vitner om at dette smaksfellesskapet er noe han aktivt forsøker å pleie. Evnen hans til å identifisere kvalitet har sammenheng med nostalgien hans, for høy kvalitet, en gjenstands dugelighet, er noe som inngår i bildet han har av det gamle Europa. Nostalgien knytter dermed kelneren til Grisens bord gjennom hans verdsettelse av den gamle prakten de utstråler.

Stamgjestene på *The Hills* er nok alle litt nostalgiske av seg, ellers ville de vært stamgjester hos en mer moderne restaurant. Dette smaksfellesskapet, dette «oss», forutsetter imidlertid eksklusjonen av et «dem». Også dette finner en spor av i kelnerens blick på gjestene. En så smakfull mann som Blaise kan umulig ha latt seg trådbarbere: «Det er slikt de holder på med i Midtøsten» (82). Kelneren tar seg selv i å sammenligne kvaliteten på dressen hans med damaskusstål, men det var «en metafor fra feil kulturkrets» (185). Ekskluderingen av de andre er imidlertid mest synlig i hans voldsomme antipati mot to av gjestene, Barsedamen og Bratland. Som *The Young-Girls* inkarnasjon, forbrukersamfunnets modellmenneske, må Barsedamen selvsagt tåle mange spydigheter fra kelneren. Hun passer rett og slett ikke inn der: «*The Hills* er et spiseri, men denne jenta representerer på mange

måter hatet mot kjøtt» (74). Bratland er den andre, eller «toalettporselenets lektor» (104), som kelneren kaller ham, etter å ha observert at han trekker seg tilbake for å lese seg opp på mobilen når det dukker opp en referanse han ikke forstår. Verre enn denne mangelen på kunnskap, er nok imidlertid Bratlands aversjon mot feinschmeckeriet: «Derfor kan han kanskje virke litt harsk mot alt som oppfattes snobbete. Forstå det den som kan, sier Sellers, men Bratland liker best ferdigtaco» (225). Snobberiet er grunnmuren The Hills er bygget på. Det gjør ham til en trussel mot fellesskapet der, og dette antyder Sellers for de andre: «Litt skeptisk er han, dog, til litt finere etableringer som dette, sier Sellers. Er det det de kjenner på, mon tro?» (225). Den stammen som jobber og spiser på denne restauranten, er ikke noen sammensveiset gjeng, men det er heller ikke de identitetsfellesskapene som Bauman mener er moderne eksempler på tribalisme. Kelneren inngår likevel i et forestilt fellesskap med de andre gjestene, om så bare til lunsj og middag.

### «Back to the Womb»

Tribalisme er ikke den eneste løsningen på manglende trygghet. Bauman identifiserer en annen, konkurrerende tendens i tiden, tilbaketreking til en beskyttet boble: «the deceptively safe shelter of self-concern and self-reference» (Bauman s. 121). I det siste kapittelet, som like gjerne kunne kalles «Back to the self», beskriver han hvordan narsissisme preger samfunnet. Ifølge Bauman pleide det viktigste i et varig kjærlighetsforhold å være sex, mens hovedfokuset nå er på trygghet. Kjærlighet omtales som et middel mot den ensomheten som kampen for frihet har kastet oss ut i: «Love, I'd suggest, has now become one of the pawns in the unending 'security vs freedom' game played by the human condition, with the active and dedicated, sometimes enthusiastic and other times resentful, involvement of all of us» (s. 141). Dette dårlige forholdet til kjærlighet, og narsissismen som er skyld i det, viser seg hos kelnerens venn Edgard, opphavet til mye av romanens misogyni. Han skal ha oppgitt forsøket på å finne kjærligheten med en kvinne, men kelneren kan likevel fortelle om et av hans tidligere forhold:

Hun drev ham til vanvidd. Selv om hun uttrykte sin totale hengivenhet, fortalte Edgard, og overøste ham med en følelse av at han var suveren, på en måte han aldri før hadde opplevd med noen annen partner – han trodde fullstendig på henne og hennes skur av komplimenter – ble han samtidig spist opp av en mistanke om at han ikke var den eneste som fikk denne behandlingen (54–55).

Behovet for trygghet, som vi solgte for økt frihet, og som ifølge Bauman har forplantet seg til kjærlighetslivet, viser seg i det Edgard ser etter i en partner. Hun omtales ikke ved navn, men som «det vesenet, som fikk ham til å føle seg enestående» (55). Det er en naturlig forventning

til et forhold at det skal gjøre en lykkelig. Denne kvinnen gjør imidlertid ikke Edgard lykkelig ved å være seg selv, men ved hvordan hun øker selvbildet hans. Trygt og godt er det sikkert å ha en partner som får en til å føle seg suveren, men det er også dypt narsissistisk å elske noen primært for at vedkommende innehar denne egenskapen. «Edgard klarte aldri å påvise noe. Han knep henne ikke i kurtiseringer eller utroskap av noe slag» (55), men likevel var det denne frykten for å oppleve utroskap, kjent som å være svært truende for selvbildet, som gjorde at han slo opp med henne. Siden da har Edgard altså levd i den beskyttede boblen som singellivet kan være.

Narsissismen hans viser seg i ham på andre måter også. Forpliktelser opplever han nemlig som tyngende, og egenkjærlighet skulle han helst hatt mer tid til:

Jeg plukker henne opp i god tid, sies det. I god tid, slik som i går? Sier jeg med en syrlig undertone. Nå skal jeg passe meg litt. Edgard blir kvass. Hvor ille var det i går? Har han ikke lov til å slå seg løs seg en eneste kveld? Er han ikke aleneforsørger, og sitter han ikke hjemme, kveld etter kveld, stort sett ensom, i leiligheten, år ut og år inn? Er ikke moren hans avgått? Har han noen andre til å hjelpe? (153–154).

Edgard godtar ikke kritikk for midt i skoleuken å ha vært ute til over klokken elleve med sin niårige datter: «Uforsvarlig sent for en skoleunge, kan man påstå» (144). At det er synd på ham, fritar ham fra pliktene han har som forelder. Som menneskene i Baumans beskrivelse av det vestlige samfunnet, verdsetter han individuell frihet over undertrykkende sosiale/moralske bånd. Forsvaret han leverer over telefonen fra København, tyder kanskje på at denne deltakeren i den globale økonomien, som kelneren frykter, er blitt utsatt for en sosial smitte: «Alt som kommer i kontakt med Barsedamen, blir selv til en barsedame» (151).

## Sellers

Den siste av gjestene jeg vil diskutere, Sellers, er helt blottet for Edgards narsissisme. Det er kanskje med på å gjøre ham til en litt mystisk skikkelse. Oppmerksomheten hans er alltid rettet mot andre, enten det er kelneren, Anna, eller noen av de andre gjestene. Men selv om han tilsynelatende kommer overens med folk, er han en ifølge kelneren en jævel:

Sellers er så konfliktorientert i ett og alt. Altså, ikke på en fremfusende, plump måte, men på den intelligente, doble eller triple måten, som, jeg vil si, er verre enn en gjengs, upassende, enkel, flau utbusing (113).

Kelneren liker likevel Sellers, og kanskje ikke kun for hans 1920-talls avantgardistiske stil. Når Anna kommer til restauranten, er det i følge med Sellers, og han forteller henne til slutt skummelt, advarende eventyr om et troll som smir om til mynt øynene til de som stirrer for lenge på blanke ting. Sellers opptrer slik som en hjelper for kelneren som har ansvaret for

henne, og han er en motvekt til den innflytelsen kapitalismen forsøker å få over jenta. BARNEDAMEN, denne kremmerens hærfører, interesserer seg nemlig også for henne: «Hun smiler ‘barnlig’, men hun lurert ikke meg. Hvor mange skvadroner opprørspoliti må til før BARNEDAMEN smiler som et barn?» (113) uendelig mange ifølge TIQQUN: «Even more, even more, even more» (TIQQUN, 1999/2012, s. 109). SELLERS skrur henne til slutt av, men dette er ikke den eneste subversive handlingen hans. GRISENS borgerlige selskap prøver å få hans hjelp til å taksere en skisse av HOLBEIN. SELLERS blir med på denne leken, men har tydeligvis ikke tenkt å bidra til denne transaksjonen. Gjennom kelneren har leseren fått inntrykk av at SELLERS kan både kunst og drikke, men han oppfører seg plutselig merkelig:

Det er en bisarr scene som utspiller seg ved bordet til SELLERS. De diskuterer tegningen, og SELLERS virker veldig interessert. Men så klarer han på underlig vis å misforstå ved å stille detaljerte spørsmål om hvordan fettstiften er påført arket. BLAISE forklarer at HOLBEIN selvfølgelig ikke brukte *fettstift*. Men SELLERS fortsetter å snakke om dette (208).

SELLERS finner også på å si at amaretto er laget av pistasjnøtter. De andre gjestene stusser igjen, men tør ikke si noe. De ansatte mistenker kanskje at noe er på ferde: «Sa han pistasj? Sier BARSJEFEN. Han gjorde det, sier jeg» (209). Etter å ha sådd tvil om disse tingenes bestanddeler, materialismens grunnlag, går SELLERS løs på koreografien som styrer forbruket inne på The Hills, og bestiller mat: «Men dere har allerede hatt ost» (212), sier kelneren, men går med på å ta bestillingen så snart han har hentet noe i kjelleren. Når han kommer tilbake hører han at: «SELLERS mener de må ‘kjøre’ hovedrettene nå, så kan de se på forrettene etterpå» (217). Også ritualet med å bestille mat forsøker han å undergrave, først på absolutt barnligste vis: «SELLERS sier at GRISEN må bestille. Nei, etter deg, sier GRISEN. Nei, gå først du, insisterer SELLERS. Men da GRISEN sier ‘rype’, sier SELLERS raskt ‘spette’ oppå GRISEN, slik at ordene blander seg» (218). Siden gjør han det ved å parodierte de andres underlig spesifikke bestillinger: «Kan jeg få Worchestershiresausen i et eggeglass ved siden av» (218). I likhet med BLAISE, spør han også kelneren om urtenes opprinnelse:

‘Og har du den gressløken fra hagen til kokkens mor?’ ‘Den tror jeg han alltid bruker,’ bekrefter jeg. ‘Kan du be ham om ikke å bruke den?’ ‘Absolutt,’ sier jeg. ‘Jordsmonnet i hagen til kokkens mor bærer preg av at hun bor like ved travbanen,’ sier SELLERS lavt til bordet. ‘Gressløken blir emmen.’ (219).

Det blir til slutt for mye for den elegante BLAISE, som søler til den nye dressen sin med en østers som lander på låret hans: «Som en snegle etterlater den et mørkt spor» (229).

Referansen til norsk litteraturs mest berømte drepte sexarbeider, blir etterfulgt av at SELLERS gjør slutt på BARNEDAMEN med ordene «Jeg skal kortslutte deg» (229). SELLERS er ansvarlig for en ellers rolig romans voldsomme klimaks, og er derfor en litt uhyggelig karakter, men

motstanden mot BARNEDAMEN og den totale omfavnelsen av kapitalismen hun representerer, gjør ham til en slags antihelt.

## Samtiden

Boym beskriver en spesiell måte å betrakte tidens gang på i *The Future of Nostalgia*:

The extreme version of the elimination model of progress (which believes, for example, that e-book will supplant the book altogether rather than that the two can happily cohabit in the same household) presents a kind of tunnel vision of the road toward the future. It presumes that there is no environment around that tunnel, no context, no other streets and avenues that take a detour from the underground speed lanes and traffic jams. Reflective nostalgia challenges this tunnel vision, backtracking, slowing down, looking sideways, meditating on the journey itself. (Boym, 2005, s. 348).

Dette tunnelsynet er en svakhet ved Baumans fremstilling av samtiden vår, bygd på antagelsen om at det finnes ett moderne verdenssyn, og at retrotopiene, disse nostalgiene, har vokst frem som et svar på dette. Like sannsynlig er det vel at enkelte mennesker enkelte steder, ikke var med på det store spranget og aldri omfavnet nye ideer, men lever og tenker slik en alltid har gjort der. Restauranten The Hills er nok et slikt sted hvor tiden går saktere. Gjestene der er i forskjellig grad påvirket av tanker i tiden, og ligger dels i krig med hverandre. Forskjellige livsanskuelser lever side om side med hverandre i romanen, og samtiden fremstår derfor ikke kun som noe som presser seg på, men også som en slagmark. Selv om *The Hills* bærer preg av noen av de samfunnsutviklingene som Bauman beskriver, er samtiden i romanen ikke dominert av ett syn på mennesket. Enkelte, som de på bordet til Grisen, har omfavnet forbrukersamfunnets goder, mens Sellers og hans gjeng har inntatt en mer radikal posisjon. Kelnerens nostalgi er igjen en annen måte å være i verden på, men han beveger seg ikke rundt inne på The Hills helt uten å vingle. I det neste kapittelet vil jeg se på hvordan restauranten som rom påvirker ham.

## Kapittel 3. Restauranten

Nostalgi omtales gjerne som en følelse, men rommer i seg selv så mange forskjellige følelser og tanker at det kjennes rart å omtale den kun som det. Det er en emosjon, men alltid har den en fot plantet utenfor selvet. Studiet av emosjonene møter litteraturvitenskapen i det forskningsfeltet som kalles affektiv narratologi, gjerne forbundet med amerikaneren Patrick Colm Hogan. Den affektive narratologien ble brakt hit til lands av Per Thomas Andersen. Ifølge ham handler det om «emosjonenes funksjon i det narrative forløpet og deres betydning for karakterene i fortellingen» (Andersen, 2016, s. 48). Andersens *Fortelling og følelse – En studie i affektiv narratologi* (2016), er et bidrag til dette feltet som går langt utover hva jeg vil benytte meg av her. Det er spesielt begrepet emosjonelle rom jeg vil låne fra ham. Nostalgien er spesiell som følelse ved at den er knyttet til et spesifikt rom, et sted i fortiden. I Andersens affektive narratologi spiller også det romlige aspektet en viktig rolle:

Forfatteren skaper ved narrative virkemidler spesifikke affektive eller emosjonelle rom, og lar personenes affekter utspille seg i disse for å oppnå bestemte effekter. Lokaliseringen av emosjonelle hendelser fremstår dermed ikke som nøytrale omgivelser for individuelle følelsesutbrudd (Andersen, 2016, s. 52).

De stedene hvor fortellingen foregår, er altså ikke tilfeldige valg, men bevisst kodet med emosjoner. Andersen snakker om to slags emosjonelle rom, mikro- og makrogeografier: «De kan kode alt fra konkrete værelser der personer befinner seg, til nasjoner der spesifikke egenskaper eller verdier lokaliseres» (Andersen, 2016, s. 88). *The Hills* foregår utelukkende inne på en restaurant, men denne er inndelt i flere mindre rom eller forskjellige mikrogeografier, og: «Den emosjonelle kodingen av et rom vil ofte bero også på hvilke personer som befinner seg der samtidig» (Andersen, 2016, s. 228). Mens kelneren beveger seg rundt omkring i restauranten, fra garderoben, via hovedrommet, baren, kjøkkenet og ned til kjelleren, er mange av de andre ansatte bundet til hvert sitt rom, som gamle Johansen ved pianoet oppe på mesaninen. Andersen skriver at slike emosjonelle mikrogeografier vil «være omgitt av kulturelle makrogeografier som også kan være emosjonelt kodet» (Andersen, 2016, s. 228). Det gamle Europa er en slik emosjonelt kodet kulturell makrogeografi, og samtidsamfunnet utenfor er en annen. Mens de to foregående kapitlene fokuserte på disse, vil dette være en analyse av mikrogeografiene som utgjør restaurantens emosjonelle rom, hvordan de virker på hovedpersonen, og hvordan dette driver fortellingen videre.



## Restauranten

Restaurantens hovedrom har en tidløs stil. Veggene der er dekket av kunst fra forskjellige perioder, med panelet under bildene fullstendig tildekket av klistremerker og andre utklipp som gjester har etterlatt seg, et arbeid som har pågått i hundre år. Mens interiøret etterstreber en tidløshet, vitner veggene om tidens gang på grunn av all den kunsten og andre merker som gjestene har etterlatt seg opp gjennom årene. Kelneren mener disse lagene har formet en hel arkeologi over det livet som er levd på The Hills:

Det er vanskelig å se hvor påklistringene slutter og brystningen begynner, altså hvor The Hills begynner, eventuelt hvor The Hills slutter, avhengig om man anser en vegg for en begynnelse eller en slutt på et rom, et lokale, en lokalitet. Europa har vel sett bedre dager. Det kan påstås at Europas beste idé er *The Grand European* (22).

Klistremerkeveggen omtales her som en grense for restaurantrommet, samtidig som denne grensen trekkes i tvil. Så følger en liten elegi over Europa, men verdensdelen frembrakte i alle fall denne restaurantstilen da den ennå var stor. Denne sammenstillingen påpeker hvordan mikrogeografien som utgjør lokalet The Hills, er uløselig knyttet til en kulturell forestilling om en tid, makrogeografien det gamle Europa, som kelneren er så opptatt av. Kelneren bruker lang tid på å beskrive dette rommet: «Man finner nedtråkket mosaikk i konsentriske sirkler på gulvet. Det som er av treverk, er solid, mørkt og slitt. De to omfangsrige veggspilene er imponerende» (12). De mørke fargene gjør lokalet mykt og varmt. Veggspilene og sirkelmønstrene er med på gi rommet en følelse av uendelighet. For å gjøre lokalet enda likere livmoren, er inngangen, «The Hills` portal eller sceneteppes om man vil» (14), utstyrt med «to tykke filttepper, med kalveskinn påsydd i kantene mot slitasje, opphengt slik at varmen ikke slipper ut» (13–14).

The Hills ligner det som kalles en Great European «men er litt for slitt, litt for grimete, til å matche grandeurten man finner på kontinentet» (13). En kan lure på hvor disse mer verdige restaurantene befinner seg, nå som europeiske byer bare består av kebabsjapper og mobilreparatører, som kelneren andre steder i romanen klager over. Dette stilidealet er vel først og fremst noe fra fortidens land, men idealet holdes ennå i live på noen restauranter. Likevel er det noe som skurrer: «Totalopplevelsen av en *Grand European* her i Oslo sentrum er et lappeteppes uten sidestykke» (71). Tingene og materialene som utgjør stedet er alle av europeisk opphav, gjetter kelneren seg til: «Hvor kommer marmoren under duken fra? Bolzano? Hvor kommer keramikken fra? Ungarn?» (s. 70). Sånn sett er restaurantstilen en ekte frembringelse av den europeiske sivilisasjon, et bilde over livet som leves/levdes der. Enten antagelsene hans om tingenes opprinnelse stemmer eller alt kommer fra Kina, er det

noe galt med denne scenen. Kelneren befinner seg nemlig ikke i «Wien eller Paris, kanskje Tyskland» (71), der ideen kom fra, men i utkanten som heter Norge:

Det er en klaustrofobisk tanke, at det eneste i mitt synsfelt her nå, her inne på The Hills, her jeg står og skuler på Blaise og omgivelsene hans, det eneste som kommer fra Norge, er melkeskvetten i den lille stålmuggen (70–71).

Kelneren tenker med gru på all transporten som kreves for å drifte restauranten, men bekymringene hans for miljøet virker påtatt: «Hvor store landområder og strekninger av Europa og resten av verden som forrives, forslummes, og legges under trafikk, og all den slitastjen transporten fører med seg» (72). Det han virkelig er redd for er at det hele er et skuespill: «for at Blaise skal kunne løfte espressokoppen gjentatte ganger til leppene og føle seg deltakende i noe europeisk» (72). Kelneren vil gjerne tro på det Europa som The Grand Europeanstilen bærer bud om, men plages av mangelen på autentisitet, av tanken om at det han ser inne på The Hills, ikke er så opprinnelig som han liker å tro, at bildet hans av det gamle Europa er et slags Frankensteins monster: «jeg kan bli uvel av tanken på at det mest langlinjede, stedfaste, såkalt tradisjonsbundne og uforanderlige stedet er en mosaikk av tilslepninger og tilraskelser» (71). Klistremerkeveggen og kunsten skaper en illusjon om at tiden har gått, mens dette lokalet har bestått. I denne nostalgiske boblen «hvor jeg nå og alltid står i kelnerdrakten min» (71), har han det ganske greit, ellers ville han vel skaffet seg et liv utenom: «Jeg har aldri avtaler. Jeg er alltid på jobb» (63). Tanken om at dette tempelet til det gamle Europa skulle være en teaterscene, skremmer ham selvsagt sånn som han har latt livet sitt gå i ett med jobben. Dersom denne kulturelle forestillingen, ikke egentlig lever, men ligger på respirator inne på The Hills, gjør vel på sett og vis han selv det og.

Kelneren bekymrer seg imidlertid ikke for denne muligheten i restaurantens hovedrom særlig ofte. Den tidløse stilen gjør ham som regel heller høystemt. Fordi nesten hele romanen foregår her, er det vanskelig å tilskrive dette rommet noen emosjonell kode. Skal en likevel peke på en følelse som dominerer her, må det være nostalgien. Det er sjeldent kelneren har store utbrudd av den, men han utstråler den hele tiden likevel. I *Fortelling og følelse* snakker Andersen om emosjoner av ulik varighet: «reaksjon, følelse, stemning, temperament og livsfølelse» (Andersen, 2016, s. 73). Kun få ganger kan nostalgien hans sies å være en reaksjon på noe som skjer. Langt oftere virker den heller som en linse han betrakter verden gjennom, liksom at han bevisst søker etter ting som kan knyttes til fortiden. Romanen følger ham kun over et par dager, så det er vanskelig å si noe om hvor lenge nostalgien har sittet i ham, men den virker mer permanent enn en stemning. Kanskje kan en snakke om en livsfølelse her, eller til og med «ideologi som en variant av livsfølelse» (73). Kelneren lar seg

stresse av forskjellige hendelser, men i denne nostalgiske grunntilstanden virker han, før ting drar seg til på jobb, både tilfreds og rolig der han går rundt og drar smulekniven sin over bordene. Dette humøret endrer seg imidlertid idet han forlater restaurantrommet.

## Kjelleren

Mens kelneren beveger seg mellom inngangspartiet, hovedrommet, baren og kjøkkenet uten noen større seremoni, er de tre turene hans ned i kjelleren tydelig markert, ikke bare i teksten som viktige gjøremål, men også som narrative pauser fra det som skjer i restauranten. De korte kapitlene «Kjelleren» (90–95), «Romanesco» (155–159) og «Gasbindet» (212–215) foregår nesten utelukkende der nede.

Allerede før kelneren setter en fot i kjelleren, gjøres det klart for leseren at det er et sted han helst unngår, men nå må han ned dit for å hente en flaske til enkefru Knipschild: «Og dette er litt leit, men det forrige glasset hennes var nemlig siste slant Niepoort. Jeg må med andre ord ned i kjelleren» (88). Dette «Jeg må ned i kjelleren» (89), gjentas igjen som den dramatiske siste linjen til det foregående kapittelet til «Kjelleren». Vanligvis er ikke dette hans jobb, men fordi: «kortklipte, blodfattige, Vanessa, som har mindre ansenitet enn meg, og som pleier å ta turen i kjelleren hvis det trengs» (89), er ute en tur, må han altså det i dag. Der nede innrømmer han: «Jeg har aldri vært helt innerst, dypest nede i kjelleren» (90). Det ekstra stedsadverbialet er med på å mystifisere dette rommet. Kjelleren har en spesiell form, korridoren deler seg visst lenger nede, er han blitt fortalt. Han har naturligvis vært med som bærehjelp i løpet av de tretten årene han har arbeidet der: «Det er som regel ikke jeg som henter varene opp herfra, men jeg har stått i delen som er nærmest trappen og sett innover» (90), men da uten å forlate nedgangen. Det er trolig noe ved dette stedet han frykter, og det forklarer noe av sinnet, som rettes mot «kortklipte, blodfattige» Vanessa, over at han må dit ned alene.

Det er et lite mysterium hva han er så redd for: «Jeg har sett hvordan hyllesystemet forsvinner i mørket» (90), sier han. Som kjent er det ikke mørket vi er redde for, men det vi tenker kan finnes der. Kjelleren på The Hills brukes som et lager, hvilket skulle være uproblematisk. Kelneren har jo stor interesse for ting, materialene som er brukt, kvaliteten og deres historie. Det er heller ikke et estetisk problem, for om hyllesystemet som preger hele rommet, tenker han at: «Man kan nesten oppleve en ‘fraktal’ oppløsning og detaljrikdom» (91), og det fraktale vekker positive assosiasjoner, vet vi fra scenen oppe i restauranten med romanescoen. Hyllene minner også om noe oppe i restauranten som har blitt til over lang tid:

«Hvis man kan tenke seg en slags hylleens utgave av klistremerkeveggen oppe i restauranten, så likner det. Lag på lag. Intensjon på intensjon. Bruk over bruk» (92). Til tross for interessante omgivelser, går han altså høyst motvillig ned i dette rommet.

Omgivelsene er ikke skumle i seg selv, men kelnerens besøk er likevel preget av frykt. «Kodingen av emosjonelle rom kan altså skje så vel ved psykologiske som ideologiske virkemidler» (Andersen, 2016, s. 88), skriver Andersen. Det ideologiske ligger her i hva disse hyllemeterne med ting representerer: «Ja, det uoverskuelige detaljnivået her nede gir mer inntrykk av en skags langstrakt cockpit enn et lager, verksted eller garasje» (91). Kelneren får der nede følelsen av å være på reise. Cockpitsammenligningen fører tanken til fly og romfarkoster, men mer enn noe annet er vel kjelleren en tidsmaskin. Mens restaurantens hovedrom er i gjennomført Grand Europeanstil, er hyllesystemet i kjelleren en «sammensatt konstruksjon fra mange ulike epoker» (92). Tingene som befinner seg der får vi ikke vite noe særlig om, for Kelneren åpner ikke unødige mange skuffer, men mye av det er nok gått av moten. Serviset som brukes på The Hills i dag, er nok annerledes enn det som var i bruk der for hundre år siden, selv om estetikken som etterstrebes der er tidløs. Rommet der oppe er en kulisse, og i kjelleren finnes bevisene for at den er falsk. Mens Boyms reflektive nostalgiker ville funnet glede i å spore denne utviklingen, vil nok kelneren helst tro på teateret der oppe. Klistremerkeveggen oppe i restauranten er en arkeologi over tiden som har gått, men dette forsterker vel egentlig bare The Hills sitt tidløse preg. Skuffene i kjelleren derimot er en gravplass for alt det som ikke tålte tidens tann, alt som er byttet ut, og utelatt fra det redigerte fortidsbildet en finner i lokalet oppe. Der holdes makrogeografien Det gamle Europa kunstig i live, mens mikrogeografien i underetasjen utfordrer ideen om den i det hele tatt har eksistert slik noen gang. Kjellerens innhold rokker altså ved nostalgien til kelneren, og derfor avskriver han den som et «oppsamlingssted[] for alskens tilraskninger» (94).

Dette forklarer imidlertid ikke hele kelnerens frykt for kjelleren. Dypere psykologiske problemer er også skrevet inn i veggene der. «Niepoorten er heldigvis nær trappen» (92), så han må ikke bevege seg inn i mørket denne gangen heller, men han klarer å skade seg på en av skuffene. Det gjør vondt, han freser og puster: «dette er noe så inni den dypeste skjedetrakten smertefullt» (93). Dette «skjedetrakten» er et merkelig uttrykk for smerte. De fleste menn forbinder vel heller kvinnens anatomi med nytelse, selv om et beslektet ord på bokstaven f er vanlig bannskap. Han kan ha ment å si «i det dypeste helvete», men det er i så fall en freudiansk glipp. Sannsetningen med «Dypeste» skaper en forbindelse til kjellerrommet, som deler seg i to forgreininger. Frykten for kjelleren får på denne måten preg av mannlig seksualangst, og den glanslignende blemmen han pådrar seg er med på å forsterke

dette inntrykket. Kalvbeint og med hendene presset mellom lårene forsøker han å gå av seg smerten, men han går ikke hvor som helst, bevegelsesrommet hans er begrenset: «Jeg går ikke kjellergangen på langs, for jeg vil ikke på vilkår innover og *nedover* i denne mugne kjelleren» (94). Kursiveringen av ordet *nedover* tilhører forfatteren. Det er naturlig å snakke om opp og ned i forbindelse med en tur i kjelleren, men nå er han teknisk sett på høyde med enden av gangen. Ordvalget gjør det han frykter at finnes der, det som har med fortiden eller kvinnen å gjøre, kanskje begge, bærer bud om undergang. På samme måte som Barsedamen med sin seksualitet truer med å sprekke den boblen av nostalgi kelneren vanligvis er beskyttet av, trues nostalgien også av kjelleren med sin arkeologi. Restaurantrummet er sterkt tilknyttet kelnerens nostalgi, og han oppfatter to ting som trusler. I *The Hills* er både samtiden (gjennom Barsedamen) og kjelleren forbundet med det kvinnelige. Derfor kan nostalgien lett fremstå som et substitutt for romantikk.

## Hovmesteren

Smerten fra å klemme hånden får kelneren et øyeblikk til å stille spørsmål ved egen virkelighetsoppfattelse: «Det gjør så vondt at det kjennes som om noen tuller med meg. Er det mulig?» (93–94). Han slår den tanken fra seg, men kjelleren skal fortsette å være et uhyggelig sted. Når han kommer opp igjen, har det oppstått en situasjon «I det samme hører jeg ‘hallo’ fra svingdøren. Der står Hovmester, sprent, stirrende. Jeg svarer hektisk» (94). Nyansatte Vanessa har visst blitt nødt til å ta bordet til Sellers og gruppen, hvilket tydeligvis er en liten krise. Han kommer til å tenke på kjelleren igjen når han ser seg om etter fluktmuligheter etter Barsedamens «jawohl»: «Jeg kan gå ned i kjelleren og hente varer, men dette pleier jeg som sagt å unngå. Jeg får ofte en kaotisk følelse der nede» (135). At han i det hele tatt ser på kjelleren som en mulighet, kan tyde på at han er blitt modigere etter det forrige besøket.

Neste gang kelneren må ned dit, er det for å hente flere tomater til kokken etter å ha ødelagt de som var med en hvitløkspresse: «jeg lager en slags tomatmos, ketchup, av tomatene, og det renner rett på gulvet» (151). Den maniske pressingen skjer mens han tenker på Barsedamen. Ute på gaten kjenner han igjen på angsten, denne kaotiske følelsen: «Jeg står ved kjellerlemmen og kjenner nerveendene krølle seg» (155). Han fikler med nøkkelknippet, ergo er lemmen låst, men når han kommer ned trappen er lyset allerede på lenger nede der han ikke har vært før: «Jeg glor skrått nedover mot gaffelforgreiningen. Er det noen her? ‘Hallo?’» (156). Han får ikke noe svar og begynner å lete etter en lysbryter nede ved gulvet.

Så plutselig, som bartender Lloyd i Stanley Kubricks *The Shining* (1980), åpenbarer

Hovmester seg for ham:

‘Ja, hallo,’ hører jeg bak meg, jeg står fremdeles på alle fire. Oppjaget og krumrygget stavrer jeg meg opp i halvstående og ser rett på Hovmester. Han står som en stolpe bak meg. Hva gjør han her nede? ‘Hva gjør du her nede?’ ‘Hva jeg gjør her nede?’ Hovmester fortrekker ikke en mine, det eneste han i praksis bedriver, er å holde det store ansiktet foran mitt (157).

Han påstår at han ser etter noen tinntallerkener, men kelneren kan lukte at han har drukket. Hovmesteren er en person som holder seg inne med de allerede etablerte emosjonene i kjelleren. Smugdrikkingen på jobb skyldes vel en eller annen form for frykt. Dessuten lider han i likhet med kelneren også av en slags seksualangst, om en skal tro kokkens ord: «i Hovmester utkjempes en borgerkrig mellom alkohol og homoseksualitet» (40). Samtidens krav om selvrealisering har gjort at det knapt finnes noen tristere skjebne enn å være skaphomofil, og derfor er vel Hovmester, som kelneren, også avhengig av et substitutt for å kunne være fornøyd med sin egen skjebne. De står dessuten i et lærling-mesterforhold, og den eneste karriereutviklingen kelneren kan håpe på, er en dag å overta stillingen til Hovmester. Å bli likere ham burde imidlertid skremme kelneren. At de begge to er formet av tiden på *The Hills*, gjør at de kan speile seg i hverandre. Hovmester ser ut til å gjøre det med kelneren: «det eneste han i praksis bedriver, er å holde det store ansiktet foran mitt» (157), og også kelneren merker seg Hovmesters rødsprengete ansikt flere ganger i løpet av romanen. Denne turen ned i kjelleren går, trass i den skumle overraskelsen at det var noen andre der, bedre enn forrige gang. Kelneren virker ikke like fryktsom som første gang, men gjennom at Hovmester befinner seg der, ivaretas denne mikrogeografiens emosjonelle koding også andre gang.

### Tredje tur

Kelneren skal en gang til ned i kjelleren, da i følge med Anna. Sammen skal de finne gasbind til blemmen han pådro seg der nede. Før dette skal han imidlertid ha en utveksling med Barsedamen. Hun forsøker å fortelle om noe Edgard sa forrige kveld, men han avleder samtalen med: «Edgard har faktisk aldri vært i kjelleren under her, under *The Hills*» (167). Hun lar seg vel neppe imponere av dette infantile forsøket hans på å hevde seg, og kontrer med å forklare forbindelsen mellom ordene kelner og kjellermester, en nyhet for ham. Hun synger så: «Slide down my cellar door» (168), en helt uskyldig linje fra en gammel amerikansk barnesang, som mister litt av sin uskyld fordi den leveres av Barsedamen.

Kelneren inviterer Anna med seg, med løfte om at det «er en helt spesiell kjeller» (213), kanskje bare for underholde henne, kanskje fordi det er mindre skummelt med selskap.

Nede i kjelleren kommer han til å tenke på en gang han dro til legen med bekymring om en skingrende lyd i ørene: «'Ansikt i bølger', hadde [legen] skrevet. Dette med ansikt i bølger skjer nå, tror jeg» (214). Nervetrynet hans opplever kanskje noen rykninger. Han finner ikke den riktige lysbryteren og samtidig forsvinner venninnen hans: «Men nå er Anna borte. Dette er halsbrekkende. Jeg ser henne ikke. Jeg står med bakhodet i kjellertaket. Alt unntatt det såkalte pokerfjeset renner av meg» (214). Det halsbrekkende er neppe at Anna skal skade seg på noe i mørket, for kelneren begynner i stedet å legge ut om ansiktet sitt, forfallet i det, og som tidligere går tanken også nå til reproduktive organer: «Jeg tenker at det samme forfallet også finner sted på innsiden, i hjernen, i leveren, samt i penis' svampegeme» (214). Mens det merkelige smerteutbruddet første tur i kjelleren virket som et uttrykk for vaginaangst: «i den dypeste skjedetrakten» (93), er det denne gangen heller hans egen potens som bekymrer, at han ikke lenger er noe tess. Emosjonene i dette rommet er de samme, frykten regjerer fortsatt der, men om denne endringen av fryktobjekt betyr at han vurderer å gi romantikken en sjanse, må litt prestasjonsangst kalles en forbedring. Kanskje skyldes denne vendingen møtet med Hovmester der nede, frykt for å bli som ham. Kanskje skyldes det møtet med BARNEDAMEN, som han utvilsomt har lyst på, men ikke klarer å imponere. Anna spør fra mørket om hvor gasbindet ligger, før en rekke rare lyder høres: «Det produseres en tullehoste. Det mumles, påfulgt av et hikst. Det hviskes mer. Så blir det stille» (215). Hun kommer omsider tilbake med gasbindet, beordres opp av kjelleren, og hjelper kelneren med å bandasjere blemmen som han pådro seg der første dag.

## Mesaninen

Kelneren beveger seg rundt i restauranten og ned i kjelleren, men det finnes enda et rom på den vertikale akse inne på *The Hills*. Oppe på mesaninen sitter gamle Johansen ved pianoet fra morgen til kveld: «Innimellom siger øynene hans igjen mens tonene triller i alle retninger og ned i lokalet. Gamle, trinne Johansen» (16). Han setter toner til det som skjer nede i restauranten fra orgelgalleriet, der han sitter og «ser mot takhvelvingen» (16). Det er allerede noe religiøst over klassisk musikk, og som om ikke Johansen var opphøyet nok, er han utstyrt med noen «paveaktige» fingre, som «løper med lette steg og tung rutine over klaviaturet, og produserer sømløs, knapt hørbar musikk» (16). Der har han sittet i halvannen generasjon og veivet med hodet. Posituren hans, i transe oppe på en knaus, er den til orakelet, og «Det sies at han har skarp humor» (16), noe en vel får av å kunne se folks skjebner. Han har råd til kelneren når han for første gang tar vindeltrappen opp: det mystiske «Når egoets orientering

halter, titter sammenbruddet frem, vet De» (175). «litt flisete», «hektisk», «Skranglete. Tander» (174), er andre dommer han kommer med. Kelnerens ellers avstemte humør endres av Johansens visdomsord, men ikke til frykten og nervene han rammes av i kjelleren. Han settes heller i en tilstand av klarsyn. Kelneren blir ikke bare bevisst sin egen stakkarslighet, men reflekterer både rundt den og stakkarsligheten han ser i andre.

Rommenes forskjellige emosjonelle ladning, viser seg i hvordan kelneren reagerer ulikt på det samme objektet. Nede i kjelleren er romanscoen noe som kan være til hjelp: «når samtalen med meg har gått i stå» (159). Der er den et skjul for hans egen utilstrekkelighet. Oppe i hovedrommet utløser den i stedet en høystemt dramatisk monolog. Der holdes slike ubehagelige tanker på avstand, for i restauranten går han rundt i en behagelig døs av nostalgi iblandet litt nevrotisisme. I kjelleren tar nervene fullstendig overhånd, for det rommet holder på undertrykte tanker, og oppe på mesaninen venter det innsikt på ham. Der ser han seg selv klart ovenfra, men i kjelleren klarer han ikke, eller vil ikke, se. Det er der nede, omgitt av hyller fra midten av attenhundretallet, rammes han av en seksuelt ladet angst. Den er kanskje ubevisst for ham, kun synlig gjennom språket, men kollegaene hans kan kanskje også lukte den: «'Du, den unge jenta, hvem er hun?' sier jeg, ut av det blå. 'Voldtektsmannen,' sier Barsjefen kryptisk, som hun ofte gjør når hun er svar skyldig, 'ligger verken i basketak med en mann eller en kvinne, men med seksualiteten selv.' Hva? Hun smiler» (60).

Romanen tar kelneren gjennom disse tre rommene med på en reise i eget sinn, og det som venter i kjelleren er ikke fare, men oppvåkning fra det søvngjengeriet han går rundt i på The Hills. Selv om nostalgien kanskje er viktig for selvbildet hans, hindrer den ham også i å omfavne et liv utenfor restauranten. Denne romanen har lite ytre handling. Derfor er det nok mer fruktbart å lese den som et karakterdrevet enn et plottrevet drama. Mens Barsedamen kanskje er antagonisten i en plottrevet analyse, vil nostalgien være en bedre kandidat i en lesning med fokus på hovedpersonens personlige utvikling. Som alkoholen er også den god kun i relativ moderasjon. Knausgårds beskrivelse av nostalgi som en negativ kraft er kanskje ikke så langt unna den en finner i *The Hills* likevel.



## Avslutning

Målet med denne oppgaven var å utforske nostalgis funksjon i *The Hills*. Det første kapitlets analyse av hovedpersonens nostalgi, fant at den hadde for få trekk fra Boyms kategorier restorativ og reflektiv nostalgi til å la seg plassere i noen av dem, men ligner mer på Tim Engles «compensatory nostalgia». Forestillingen hans om det gamle Europa fremstod ikke mindre viktig av den grunn, men tvert imot kanskje er helt livsviktig for ham. Jeg fant at denne fortiden ikke var noen gullalderfantasi, men heller et sted preget av ydmykt arbeid, slik som det han selv bedriver. Konklusjonen fra kapittel en er at nostalgien fungerer som en livbøye. Analysen min av kelnerens forestilling om det gamle Europa, romanescoen og blemmen, viser hvordan nostalgien kompenserer ham for en mangel av både økonomisk, sosial og seksuell natur. Analysen av gjestene i kapittel to forklarer hvorfor fortiden appellerer så mye sterkere til kelneren enn det samtiden gjør. Romanen er nemlig satt til et forbrukersamfunn, artigere for moderne individ som spiser på restaurant, enn det er for selvutslettende kelnere. Det finnes opposisjon mot det markedsliberale menneskesynet som regjerer der, blant annet i form av Sellers, som til slutt deaktiverer Barsedamen, og den vanligvis kritiske Edgard. Hans utypiske oppførsel tyder imidlertid på at Edgard er i ferd med å omfavne den nye virkelighetens ideal om selvrealisering, og dette er vanskelig å svelge for hovedpersonen da han ikke er i stand til det samme.

Den viktigste kampen foregår imidlertid i kelnerens sinn, og viser seg spesielt i kapittel tre sin analyse av restauranten som emosjonelt rom. Romanens sakteflytende handling brytes kun opp av de tre turene i kjelleren, stedet som kelneren er så redd for. Der nede rammes han av en seksualangst som han er beskyttet mot oppe i restauranten, og denne grunner i de manglene jeg i kapittel en fant at nostalgien beskytter ham mot. Barsedamen utfordrer med sin seksualitet nostalgis innflytelse over kelneren, men også kjelleren representerer en trussel mot den. Hyllesystemet der nede er nemlig et arkiv med informasjon som truer det forfalskede bildet av det gamle Europa som kultiveres i overetasjen. Restauranten er ikke bare innredet behagelig, med myke kanter og mørke farger, men den er emosjonelt kodet med en nostalgisk høystemthet som gjør den til et så yndet oppholdsrom at kelneren ikke ser noe behov for å skaffe seg et liv utenom jobben. Kun oppe på mesaninen ser han klart sin egen stakkarslighet, som han kaller den. Sinnet hans reflekteres altså i stedets arkitektur, med opplysning og underbevissthet på en vertikal akse.

Det er den indre konflikten som utspiller seg gjennom disse rommene jeg identifiserer som den viktigste i *The Hills*. Jeg vil altså påstå at romanen først og fremst handler om

selverkjennelse, heller enn om det restauranttoposet som utgjør scenen for dette indre dramaet. Min lesning legger altså mindre vekt på serveringsritualene enn det Friis og Damgaard gjør i «The Spatial Disintegration of Tradition in Matias Faldbakken's *The Hills*» (2022). Det skyldes ikke uenighet fra min side, kun at mitt perspektiv har vært mer rettet mot hovedpersonens psykologi heller enn mot det materielle. I kapittel to går imidlertid jeg også, som Friis & Damgaard, inn på forholdene rundt serveringen, men da for å vise hvordan de forskjellige personene bruker restaurantritualene til å uttrykke en ideologisk forbrukeridentitet eller motstand mot dette menneskesynet. Restauranten er selvsagt et kapitalistisk rom, og teksten inviterer også til en slik lesning. Jeg kunne godt tenke meg, dersom jeg skulle arbeide videre med romanen, å foreta en studie av de transaksjonene som foregår og forventningene som eksisterer i restaurantrommet, selv om jeg her har behandlet det mer som en kulisse for det sjelelige dramaet som utspiller seg i kelneren.

Leser en *The Hills* slik jeg har gjort her, fremstår nostalgi først og fremst som et substitutt. Den virker hverken frastøtende eller særlig forlokkende, men gir hovedpersonen nok til at han fortsetter i limboet sitt inne på restauranten. Det har fungert greit i tretten år, inntil Barsedamen braser inn i livet hans. Det er imidlertid ikke sikkert at hun er antagonisten i denne fortellingen. I løpet av romanen synker tanken sakte inn i kelnerens sinn: han kaster bort sin tilmålte tid i dette lokalet. Kanskje er det ikke Barsedamen, men heller nostalgien som må overvinnes, for det er den som holder ham fast der. Sammenbruddet som truer, skyldes ikke at osten serveres først. Kelneren stiller spørsmål ved det, men det som virkelig provoserer ham, er mistanken om at Edgard har forlatt sitt sølibat og lagt seg etter Barsedamen, som kelneren veksler mellom å forakte og begjære. Romanens dramatiske høydepunkt, når Sellers lik en *deus ex machina* bare skrur henne av, er ikke nødvendigvis en seier for det gode. Avspenningen lar nemlig kelneren gå tilbake til å tjene på et sted hvor han allerede har vært altfor lenge. Nostalgien er for kelneren et substitutt for livet, men fordi denne stemningen er uløselig koblet til restauranten, er den også en lenke, og mye av romanens intensitet kommer av at denne strekkes.

Kelneren veksler mellom selvutslettende å dvele ved den fortiden som dyrkes inne på *The Hills*, og å se for seg noe mer. Barsedamens korsrygg, Hovmesterens holdning til ham, Edgards forandring, frykten for sitt eget forfall, alle disse elementene i fortellingen utfordrer stedets og nostalgis makt over ham. Spørsmålet stilles aldri, men ligger der i bakgrunnen, skal han bli eller skal han gå? Romanen avslutter med at kelneren reflekterer over restaurantens fasadeskilt, som staver navnet dobbelt: «The Hills The Hills, en slags stamming, kanskje» (234). Stamming, når et ord setter seg fast i munnen, er vel mest kjent som en

barnelidelse de fleste vokser av seg. Dette forbinder altså kelneren med restauranten i romanens siste, vektige linje. Stammaingens egenskap av å være en hindring kan lett overføres på arbeidsplassen hans, som han har et usunt forhold til takket være hangen til nostalgi. En kan altså tolke denne undrende siste setningen som at han nå vurderer om han ikke må komme seg videre. Romanen handler i så fall om en tåpelig skikkelse, altfor dominert av følelsen nostalgi, som til slutt, etter fem akter, innser at han har levd feil. Sånn sett deler *The Hills* flere av trekkene til en nostalgisk kunstform, den klassiske komedien. Nostalgien har altså ikke bare stor personlig betydning for kelneren, men også en viktig narrativ funksjon som protagonistens komiske feil. Det er kanskje en svakhet ved denne oppgaven at jeg har lest kelneren mer tragisk enn han egentlig er, for Faldbakken har først og fremst skrevet en veldig humoristisk roman.

## Litteratur

- Andersen, P. T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2016). *Fortelling og følelse – En studie i affektiv narratologi*. Universitetsforlaget.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Polity Press.
- Beddari, C. E. (2017, 15. september). Ideer på fat. *Morgenbladet*, s. 58.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Bulie, K. (2014). Skandinavisk vandalisme. Et intervju med Matias Faldbakken. *Samtiden*, 123(2), 50-72.
- Christensen, S. (2017, 9. september). Til tjeneste. *Klassekampen, Bokmagasinet*, s. 3.
- Eik, E. A. (2008, 30. oktober). Kaoskunst på biblioteket. *Aftenposten*.  
<https://www.aftenposten.no/kultur/i/17vKB/kaoskunst-paa-biblioteket>
- Engles, T. (2018). *White Male Nostalgia in Contemporary North-American Literature*. Palgrave Macmillan.
- Faldbakken, M. (2017) *The Hills*. Oktober.
- Farsethåas, A. (2012). *Herfra til virkeligheten – Lesninger i 00-tallets litteratur*. Cappelen Damm.
- Friis, J. A. & Damgaard, S. A. (2022). «The Spatial Disintegration of Tradition in Matias Faldbakken's *The Hills*» I *Costellazioni. Rivista di lingue e letteratura*, 20(1), 105-120.
- Gastronomen. (2018, 27. desember). «Hva er egentlig denne fascinasjonen for romanesco?» *Morgenbladet*. <https://www.morgenbladet.no/pafyll/2018/12/27/hva-er-egentlig-denne-fascinasjonen-for-romanesco/>
- Granlund, M. R. (2017, 1. desember). Storm i eit vinglass. *Dag og Tid*, s. 37.
- Gregersen, M & Skiveren, T. (2016). *Den materielle drejning: Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*. Syddansk Universitetsforlag.
- Haagensen, O. & Belgaux, C. (2017, 8. september). Når utopiene vrenses. *Morgenbladet*.  
<https://www.morgenbladet.no/boker/2017/09/08/nar-utopiene-vrenses/>
- Hanssen, T. (2022, 26. august). Matias Faldbakken. I *Store norske leksikon*. Hentet 23. februar 2023 fra [http://snl.no/Matias\\_Faldbakken](http://snl.no/Matias_Faldbakken)
- Hidle, C. (2023). Gestene og gjestene. *Kairos. Magasin for retorikk*.  
<https://magasinetkairos.no/gestene-og-gjestene/>
- Kassebeer, S. (2019, 25 januar). «Mine dage kan virke endeløse, og sådan foretrekker jeg det» *Berlingske*. <https://www.berlingske.dk/boeger/mine-dage-kan-virke-endoloese-og-saadan-foretraekker-jeg-det>
- Knausgård, K. O. (1998). *Ute av verden*. Tiden.
- Malvik, A. S. (2014). *Grensesnittets estetikk – Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur* [Doktorgradsavhandling]. NTNU.
- Montelius, M. (2019, 14 mars). Det räcker inte med ekvilibristisk ångest. *Expressen*.  
<https://www.expressen.se/kultur/det-racker-inte-med-ekvilibristisk-angest/>
- Müller, A. (2006). «Notes Toward a Theory of Nostalgia: Childhood and the Evocation of the Past in Two European "Heritage" Films» I *New Literary History*, 37(4), 739-760.
- Nexø, A. T. (2017, 4 november). 'The Hills' er en mærkelig bog på den allerbedste måde bøger kan være mærkelige. *Information*. <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2017/11/the-hills-maerkelig-bog-paa-allerbedste-maade-boeger-kan-vaere-maerkelige>
- Norli, C. (2022, 23. september). Matias Faldbakken: – Jeg er nok blitt mer emo. *Verdens Gang*.  
<https://www.vg.no/rampelys/bok/i/kE3QKX/matias-faldbakken-om-sin-nye-bok-stakkar-jeg-er-nok-blitt-mer-emo>
- Nærland, M. H. (2019, 18 oktober). Matias Faldbakken: – Venstresiden tvholder på etikken og det sømmelige. De overskridende nå er på høyresiden. *Aftenposten*.  
<https://www.aftenposten.no/kultur/i/RRQ2Q8/matias-faldbakken-venstresiden-tvholder-paa-etikken-og-det-soemmelige-de-overskridende-naa-er-paa-hoeyresiden>
- Røed, K. (2017, 22. september). Vrenger våre forestillinger om kunst. *Aftenposten, Osloby*, s. 16.
- Salmose, N. (2012). *Towards a Poetics of Nostalgia: The Nostalgic Experience in Modern Fiction* [Doktorgradsavhandling]. University of Edinburgh.
- Salmose, N. (2018). «Art about Nostalgia or Nostalgic Art?» I *Once Upon a Time: Nostalgic Narratives in Transition* (Ed. N. Salmose & E. Sandberg) Trolltrumma Academia.

- Salmose, N. & Sandberg, E. (2021). «Literature and Nostalgia: Vestiges of Paradise» I *Intimations of Nostalgia: Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion* (Ed. M. H. Jacobsen). Policy Press.
- Shakespeare, W. (1974). *Hamlet, Prins av Danmark* (H. Kiran, Overs.). I E. Beyer & J. Borgen (Red.) *Skuespill*. Gyldendal. (Opprinnelig utgitt 1603).
- Solstad, D. (1987). *Roman 1987*. Oktober.
- Tiqqun. (2012). *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl* (A. Reines. Overs.). Semiotext(e). (Opprinnelig utgitt 1999).
- Vassenden, E. (2004). *Den store overflaten. – Tekster om samtidslitteraturen*. N. W. Damm & Søn.