

«Eg lèt som om eg taklar dette»

Eksperiment og identitet i Gunnhild Øyehaug's
Vente, blinke. Eit perfekt bilete av eit personleg indre

Ingrid Senje Rasmussen



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2012

Sammendrag

I denne masteroppgaven foretar jeg en nærlesning av Gunnhild Øyehaug's roman *Vente, blinke. Eit perfekt bilete av eit personleg indre* (2008). I sentrum for oppgaven står to spørsmål: Hvilke elementer i *Vente, blinkes* formspråk underbygger en tolkning av romanen som postmodernistisk? Kan tematikken i romanen forstås som typisk for postmodernistisk litteratur, eller som en treffende karakteristikk av senmoderniteten? Disse spørsmålene forenes i oppgavens overordnede problemstilling: Kan *Vente, blinke* forstås som en postmodernistisk roman?

Oppgavens hoveddel er delt i to: en estetisk analyse og en tematisk analyse.

I den estetiske analysen undersøker jeg romanens formmessige virkemidler, og forsøker å avgjøre om disse kan forstås som postmodernistiske. Særlig sentralt er analysen av romanens særpregede «vi»-fortellerstemme, men jeg undersøker også romanens oppbygning, som tar form av et multiplott. Videre drøfter jeg Øyehaug's bruk av intertekstualitet og intermedialitet i romanen, med særlig vekt på effekten av bruken av filmatiske virkemidler. Analysen avsluttes i en diskusjon av hvorvidt fortellernes åpenhet i bruken av virkemidler og i avsløringen av verkets fiksjonalitet, kan underbygge en forståelse av romanen som metafiksjon. Her tar jeg utgangspunkt i Patricia Waugh's forståelse av metafiksjonsbegrepet. Kapittelet konkluderer med at romanens form kan forstås som postmodernistisk.

I oppgavens tematiske analyse forsøker jeg å relatere romanens tematikk til senmoderniteten som idéhistorisk periode. Med utgangspunkt i Anthony Giddens' og Zygmunt Bauman's forståelse av senmoderniteten foretar jeg i denne delen individuelle analyser av romanens fire historier, med særlig vekt på tematikk knyttet til identitetssøken og kjærlighet. En senmoderne kjærlighetskonflikt står i sentrum for alle romanens historier, og kapittelet slutter derfor i en diskusjon av hvordan *Vente, blinkes* handling og tematikk kan relateres til to andre romantiske sjangre: den moderne chick lit-litteraturen og det romantiske filmdramaet.

I oppgavens avsluttende kapittel søker jeg å forene de to foregående kapitlene ved å se nærmere på forholdet mellom Øyehaug's bruk av postmodernistiske virkemidler og romanens senmoderne tematikk. Her drøfter jeg de indre motsetningene som finnes i verket, og jeg forsøker å besvare oppgavens innledende problemstilling.

Forord

Først vil jeg rette en stor takk til min veileder, Per Thomas Andersen, som har vært en viktig faglig støtte i arbeidet med oppgaven.

En takk går også til mine medstudenter, som gjennom utallige lunsjer på Niels har kommet med gode råd og oppmuntring. En stor takk også til Helene, Siri og Christine, som alltid har vist interesse og engasjement for prosjektet mitt.

Den største takken går til mamma, som har vært der for meg fra idéstadiet til ferdig oppgave, som har vært min klagemur og min trofaste korrekturleser, og som aldri har mistet troen på meg. Støtten din har vært uvurderlig.

En siste takk til Henning, som har lyttet til mine gleder og bekymringer tross stresset med sin egen masteroppgave. Takk for at du er den du er.

Oslo, mai 2012

Ingrid Senje Rasmussen

Innhold

Sammendrag.....	III
Forord	V
Innhold	VII
Kapittel 1: Innledning.....	1
1.1 Introduksjon av romanen og forfatteren.....	1
1.2 Problemstilling	2
1.3 Oppgavens utforming.....	4
Kapittel 2: Estetisk analyse	6
2.1 Innledning.....	6
2.1.1 Oppsummering av romanens handling.....	7
2.2 Komposisjon.....	8
2.2.1 <i>Vente, blinke</i> som multiplottroman	10
2.3 Fortellerstemme.....	13
2.3.1 Fortellernes tilstedeværelse i teksten.....	15
2.3.2 Ironisk distanse mellom fortellerne og karakterene	16
2.3.3 En eller flere fortellere?.....	18
2.3.4 Forskjeller i første- og annengangs lesning av romanen.....	19
2.4 Intertekstualitet.....	21
2.4.1 Intertekstualitet som virkemiddel.....	22
2.4.2 Tolkning og tolkningsforskjeller som handlingskatalysator	24
2.4.3 En annen form for intertekstualitet.....	26
2.5 Intermedialitet	29
2.5.1 Intermedialitet i <i>Vente, blinke</i>	29
2.5.2 Intermedialitet som formende på fortellerstemmen	32
2.5.3 Romanen som film og leseren som filmpublikum	34
2.5.4 Problematisering av bruken av filmvirkemidler i romanen	35
2.6 Metafiksjon.....	38
2.6.1 Metafiksjonelle trekk i <i>Vente, blinke</i>	40
2.6.2 Effekten av bruken av metafiksjon i romanen.....	42
2.7 Avslutning	44
Kapittel 3: Tematisk analyse.....	46
3.1 Innledning.....	46
3.2 Teoretisk inngang	48
3.2.1 Individets rolle i senmoderniteten	49
3.2.2 Intimitetens forandring.....	51

3.2.3	Diskurspsykologi.....	54
3.2.4	Senmodernitetens selvfortellinger.....	55
3.2.5	<i>Vente, blinke</i> og senmoderniteten.....	56
3.3	Sigrid.....	57
3.3.1	En illustrerende drøm.....	58
3.3.2	Selvbekreftelse gjennom selvrealisering eller gjennom kjærlighet?.....	60
3.3.3	Kåres identitetskrise.....	61
3.3.4	Når kjærligheten utfordrer idealene.....	63
3.3.5	Hva vil det si å være seg selv?.....	66
3.3.6	Tøff i pyjamas?.....	67
3.3.7	Et nytt og bedre jeg?.....	70
3.4	Linnea.....	72
3.4.1	Som hentet fra en film.....	75
3.4.2	Robert.....	77
3.4.3	Fra nå eller aldri til aldri.....	78
3.5	Trine.....	80
3.5.1	Om å dras mellom to identiteter.....	82
3.5.2	Et fysisk uttrykk for en mental konflikt.....	82
3.5.3	En erkjennelse om forandring.....	84
3.6	Viggo og Elida.....	86
3.6.1	Viggo.....	86
3.6.2	Når illusjonen brister.....	88
3.6.3	Elida.....	89
3.6.4	Skjebnemøtet.....	91
3.6.5	For godt til å være sant?.....	92
3.7	Romanen som helhet.....	93
3.7.1	<i>Vente, blinke</i> som chick lit-roman?.....	94
3.7.2	En lek med filmatisk dramaturgi.....	98
3.7.3	Avslutning.....	99
	Kapittel 4: Avslutning.....	101
4.1	Oppsummering av oppgaven.....	101
4.2	Tematisk metafiksjonalitet i <i>Vente, blinke</i>	102
4.3	<i>Vente, blinke</i> som postmodernistisk?.....	103
4.4	Konklusjon.....	105
	Litteratur.....	106

Kapittel 1: Innledning

1.1 Introduksjon av romanen og forfatteren

Vente, blinke. Eit perfekt bilete av eit personleg indre (Øyehaug 2008) er Gunnhild Øyehaug's første roman. Tidligere har hun utgitt diktsamlingen *Slaven av blåbæret* (1998), novellesamlingen *Knutar* (2004b) og novelle- og essaysamlingen *Stol og ekstase* (2006). For *Vente, blinke* ble Øyehaug nominert til Brageprisen, og hun vant også både Nynorsk litteraturpris, Sult-prisen og Doblougprisen for romanen, som også ble valgt som hovedbok i to bokklubber.

Romanen blir ofte beskrevet som et friskt pust i norsk samtidslitteratur, og i forbindelse med en kåring i Morgenbladet der *Vente, blinke* ble valgt til Årets bok, beskrev leserne romanen som nyskapende og kommenterte at den skiller seg ut på en positiv måte (Time 2009). Én leser beskriver også boka som «en overskuddspreget roman, med et befriende humør man iblant kan savne i den norske samtidslitteraturen» (Time 2009). Øyehaug selv mener karakteristikken av boka som nyskapende og annerledes er overraskende, ettersom romanen har så mange likhetstrekk med hennes tidligere verker:

Det kan jo vere at dei ikkje har lese noko av det eg har skrive før, for eg opplever *Vente, blinke* som ei slags fortsetjing av dei tre forrige bøkene mine. Men det kan også vere noko med måten boka er på, at ho er så springande og tek inn så mykje. At ho behandlar alt frå Dante til PJ Harvey. Eg har prøvd å skape både innleving og distanse, og mange har kommentert vi-forteljaren eg nyttar for å få til det. Denne akademisk-filmatiske visjonen gir nok romanen eit eige preg. (Time 2009)

Det er åpenbart at Øyehaug har videreført en rekke av virkemidlene fra sine foregående verk i romanen. Leserne kan kjenne igjen den humoristiske og ironiske stilen samt et persongalleri preget av ensomhet og selvrefleksjon. I *Vente, blinke* har Øyehaug også tatt med seg det eksperimenterende og lekende forholdet til sjanger og til litterære konvensjoner som kjennetegnet hennes tidligere verk.

Øyehaug's lekende og springende stil har få paralleller i den norske samtidslitteraturen, men når forfatteren skal settes i sammenheng med andre samtidsforfattere, blir Olaug Nilssen ofte trukket fram. Selv om Nilssens og Øyehaug's bøker er svært ulike, har de til felles en lekende, ironisk og humoristisk stil. Dessuten deler de en sterk interesse for litteraturfeltet, en interesse som blant annet resulterte i etableringen av litteraturmagasinet Kraftsentrum, som utkom for siste gang i 2008, og som Øyehaug og Nilssen fungerte som redaktører for. Øyehaug's engasjement for litteratur har også vist seg gjennom hennes beskjeftigelse med

nærmest alle sider av det norske litteraturmiljøet. I tillegg til sin forfattervirksomhet og redaktørarbeidet med magasinet Kraftsentrum, har Øyehaug skrevet en masteroppgave i litteraturvitenskap, vært medredaktør i litteraturmagasinet Vagant og jobbet som litteraturkritiker i Morgenbladet. I dag jobber hun som oversetter, og som lærer ved Skrivekunstakademiet i Hordaland ved siden av forfattervirksomheten.

Øyehaug's omfattende litteraturengasjement skinner også gjennom i hennes forfatterskap. Aller tydeligst er dette i *Stol og ekstase* (2006), som rommer Øyehaug's egne litterære analyser og litteraturinspirerte essays, men også i Øyehaug's andre verk utgjør intertekstualitet og referanser til litteraturteori og -teoretikere en viktig del. Sjangerblanding har også vært et viktig virkemiddel i flere av Øyehaug's verker, men *Vente, blinke* er den første boka der hun har latt seg inspirere av filmmediet. Romanen er også det første verket der forfatteren følger ett persongalleri fra begynnelse til slutt, og Øyehaug beskriver arbeidet med å skrive en sammenhengende historie som utfordrende:

- Jeg er ekstremt utålmodig. Jeg tenker digressivt og er opptatt av de små detaljene, derfor har jeg foretrukket å skrive kortere tekster. Det er denne hoppemetoden jeg bruker mest, jeg springer fra det ene til det andre, sier Øyehaug. – Jeg har utført en kraftig analyse av meg selv, og funnet ut at jeg er nok veldig påvirket av Monty Python og deres «And Now for Something Completely Different»-mantra. Men på tross av det springende, er arbeidet med helheten, bunnen, kanskje det viktigste. (Bekeng 2008, 12)

Historiene i *Vente, blinke* deler en felles tematikk, knyttet til kjærlighet og søken etter egen identitet. Dette er temaer som kan relateres til senmoderniteten som idéhistorisk periode og til de utfordringene som følger av den økende individualiseringen i samfunnet. Disse temaene er blitt stadig vanligere i samtidslitteraturen, og sammenhengen mellom tematikkens plass i nyere norsk litteratur og senmodernitetens utfordringer har blant annet blitt drøftet av Per Thomas Andersen i *Tankevaser* (2003).

1.2 Problemstilling

Tross den gode mottakelsen romanen fikk, også i litteraturvitenskapelige kretser, har det ikke tidligere blitt gjort noe litteraturvitenskapelig forskningsarbeid på *Vente, blinke*. *Eit perfekt bilete av eit personleg indre*. Det vil derfor være lite sekundærlitteratur å ta utgangspunkt i når jeg i denne oppgaven vil foreta en nærlesning av romanen. En del av argumentene i analysen vil jeg derfor underbygge ved hjelp av Øyehaug's egne uttalelser om verket samt ved hjelp av anmeldelser av romanen. Først og fremst vil jeg bringe inn teori som ikke omhandler dette verket spesielt og anvende denne teorien i analysen.

Fordi romanen er så sammensatt, vil problemstillingen i denne oppgaven bære preg av den samme sammensattheten. Et overordnet mål vil være å relatere verket til samtiden ved hjelp av teori om postmodernismen som litterær periode og om senmoderniteten som idéhistorisk epoke. Med dette utgangspunktet vil jeg operere med følgende problemstilling: Kan *Vente, blinke* forstås som en postmodernistisk roman? Som underpunkter til denne noe vide overordnede problemstillingen vil jeg tematisere følgende spørsmål: Hvilke elementer i *Vente, blinkes* formspråk underbygger en tolkning av romanen som postmodernistisk? Kan tematikken i romanen forstås som typisk for postmodernistisk litteratur, eller som en treffende karakteristikk av senmoderniteten? Postmodernisme og senmodernitet vil altså sammen danne bakgrunnen for denne oppgavens analysedeler, men de to begrepene vil bli benyttet for å betegne ulike sider ved samtiden.

Postmodernisme vil bli brukt som en estetisk betegnelse som jeg mer spesifikt vil knytte til litteraturen. Postmodernismebegrepet slik det blir brukt om litteratur, har historisk sett blitt tillagt en rekke ulike betydninger. Det hersker fremdeles uenighet om hvorvidt postmodernismen er i opposisjon mot den foregående litterære perioden, modernismen, eller om den kan forstås som en naturlig forlengelse av den (Skei 1995). En annen mulig tilnærming er å se postmodernismen som både i brudd med og i kontinuitet med modernismen (Andersen 2008, 83). Med bakgrunn i dette er det vanskelig å komme med en treffende definisjon av den postmodernistiske perioden, som hadde sin begynnelse på 1960-tallet (Andersen 2008, 70). Felles for de ulike teoretikerne som har beskrevet perioden er likevel et fokus på det lekende og eksperimenterende i postmodernistisk litteratur, som ofte bryter med etablerte litterære konvensjoner eller ønsker å synliggjøre disse.

Brian McHale beskriver overgangen fra modernisme til postmodernisme som et skifte i dominant, fra en interesse for menneskets indre til en interesse for verden og virkeligheten: «from problems of *knowing* to problems of *modes of being* – from an *epistemological* dominant to an *ontological one*» (McHale 1987, 10). Dette skiftet i dominant kan vi også kjenne igjen i *Litteraturvitenskapelig leksikons* definisjon av postmodernisme i litteraturen:

Mens den modernistiske litteraturen ofte handler om mulighetene for å oppnå (sikker) erkjennelse, utspiller den postmoderne litteraturen seg oftere som en lek med forskjellige virkelighetsmodeller, skrivesett og litterære konvensjoner. Viktige stikkord i denne sammenhengen er ironi, parodi og illusjonsbrudd. (Lothe et al. 2007, 176)

Sentralt i denne definisjonen er postmodernistisk litteraturs evne til å utfordre det etablerte mønsteret for fiksjonslitteratur, et poeng som også vil være sentralt i min analyse av romanen.

Senmodernitetsbegrepet vil i denne oppgaven bli brukt som idéhistorisk begrep for å beskrive samfunnet i den tidsepoken som kan sies å ha hatt sin begynnelse etter andre verdenskrig (Bauman 2000, 16) og som har fortsatt inn i vår samtid. Begrepet *senmodernitet* er hentet fra forskningen til sosiologen Anthony Giddens, som beskriver perioden som en forlengelse og radikaliserings av moderniteten (Giddens 1990). I denne oppgaven vil jeg benytte meg av begrepet som en overordnet betegnelse for denne idéhistoriske perioden, uten at jeg dermed ønsker å utelukke idéene til de teoretikerne som benytter seg av andre begreper for å betegne den.

Ifølge Anthony Giddens og Zygmunt Bauman er noen av senmodernitetens viktigste kjennetegn en økende individualisering og en svekkelse av samfunnets institusjoner og autoriteter (Bauman 2000; Giddens 1990). Bauman beskriver skiftet fra modernitet til senmodernitet som en emansipasjonsprosess som kan oppleves som både positiv og negativ for individet (Bauman 2000, 18). Denne ambivalensen i forhold til senmodernitetens økte frigjorthet og individualisering vil være et sentralt fokus i denne oppgaven, der teori om senmoderniteten vil bidra til å belyse de utfordringene som møter *Vente, blinkes* karakterer.

Gjennom å benytte meg av disse to begrepene, som beskriver ulike sider ved samtiden og samtidskunsten, håper jeg å kunne relatere *Vente, blinke* til samtiden både estetisk og idéhistorisk, samt å kunne sammenlikne virkemidlene og tematikken i romanen med postmodernismens og senmodernitetens typiske kjennetegn. Jeg vil også benytte meg av teori om de ulike formmessige og tematiske virkemidlene i romanen, men denne teorien vil jeg presentere fortløpende i oppgaven, heller enn å introdusere den i et eget teorikapittel. Dette for å tydeliggjøre teoriens sammenheng med analysen.

1.3 Oppgavens utforming

I Gunnhild Øyehaug's første roman, som i hennes foregående verker, er formspråket like interessant som tematikken. Min nærlesning av romanen vil derfor bestå av to deler, der den første vil være en estetisk analyse av romanen og den andre en tematisk analyse. I disse to delene vil jeg forsøke å besvare problemstillingens to underspørsmål, mens hovedproblemstillingen vil bli drøftet i oppgavens avslutning.

Oppgavens oppbygning vil derfor være som følger: I oppgavens andre kapittel, som rommer den estetiske analysen, vil jeg analysere romanens oppbygning og dens særpregede fortellerstemme samt drøfte hvordan de ulike virkemidlene Øyehaug benytter seg av påvirker lesningen. Gjennomgående sentralt i denne delen av oppgaven vil være hvorvidt virkemidlene Øyehaug benytter seg av kan forstås som postmodernistiske. I dette kapittelet vil jeg støtte

meg til en rekke teoretikere som har utforsket de ulike feltene jeg vil analysere, men blant de mest sentrale teoretikerne er Verner Wolf, som har drøftet ulike former for intermedialitet, samt Patricia Waugh og Hans H. Skei, som har utforsket ulike sider ved metafiksjon. Også Brian McHales forståelse av postmodernismen vil være gjennomgående sentral i kapittelet.

I oppgavens tredje kapittel, som rommer den tematiske analysen, vil jeg analysere romanens fire historier hver for seg med fokus på den tematikken de har til felles. Sentrale temaer her vil være karakterenes identitetssøken og den konflikten de opplever mellom ønsket om selvrealisering og lengselen etter trygghet i form av kjærlighet. I analysen av *Vente, blinkes* tematikk vil jeg knytte romanen opp til sosiologiske teorier om individets posisjon i senmoderniteten, i et forsøk på å belyse bakgrunnen for karakterenes identitetskonflikter. Særlig Anthony Giddens og Zygmunt Bauman vil være sentrale teoretikere i dette kapittelet, men jeg vil også trekke inn teori som omhandler diskurspsykologi. Mot slutten av kapittelet vil jeg også drøfte hvordan tematikken og handlingsforløpet i *Vente, blinke* kan forstås som inspirert av andre sjangre og medier.

I det fjerde og avsluttende kapittelet vil jeg oppsummere de ulike delene av oppgaven og forsøke å sette dem i sammenheng. To sentrale møtepunkter vil være romanens forankring i postmodernismen som litterær periode og dens relasjon til typiske utfordringer som møter individet i senmoderniteten. Dikotomier som «høyt og lavt» og «humor og alvor» går gjerne igjen i beskrivelsen av Øyehaug's litteratur, og en slik forening av egenskaper som tilsynelatende står i et motsetningsforhold vil også være gjennomgående sentral i denne masteroppgaven.

Kapittel 2: Estetisk analyse

2.1 Innledning

I samtale med Silje Bekeng like etter utgivelsen av sin første roman, uttalte Gunnhild Øyehaug: «- Jeg føler på en måte at romanen gir seg ut for å være en vanlig roman, til å begynne med, og er nesten redd for at jeg lurer noen. Det glir jo veldig ut etterhvert» (Bekeng 2008, 10). Dette sitatet gir en treffende karakteristikk av *Vente, blinke*. Som Øyehaug påpeker, skjuler det seg nemlig mer mellom permene i den 271 sider lange boka enn det sjangerbetegnelsen roman skulle tilsi, og det er mye å ta tak i i en formmessig analyse av verket.

I *Vente, blinke* følger vi fire historier som er oppdelt i små deler og siden stokket om på. Når Øyehaug skal fortelle disse historiene, tar hun med seg den lekende stilen fra sine tidligere verk, og utover i romanen tillater hun seg stadig flere sidesprang og absurde innslag. Disse gjør verket noe fragmentarisk, men bidrar samtidig til å gi det sitt særpreg. Et av de mest spesielle karaktertrekkene ved romanen er den karakteristiske fortellerstemmen. Fortellerne, som refererer til seg selv som «vi», er sterkt tilstedeværende i teksten, og samtidig som de legger seg tett opptil karakterenes tanker, tillater de seg også en kommenterende og reflekterende holdning til handlingene deres.

I tillegg til fortellerstemmen er også komposisjon og oppbygning interessante aspekter å se nærmere på i romanen. I *Vente, blinke* følger vi flere historier parallelt, men uten at det blir tydeliggjort hva som binder dem sammen. Romanen utfordrer altså leseren på flere nivåer. Ikke bare gjør forfatteren det vanskelig å holde styr på de mange historiene som det stadig blir klippet mellom og å fange opp trådene mellom dem, i tillegg vil jeg påstå at hun gjennom romanen kommer med en slags implisitt oppfordring til leseren om å reflektere over hvordan det litterære universet i romanen er bygget opp og over hvordan fortellerstemmen kan være med på å forme forståelsen av handlingen.

I dette kapitlet, som dreier seg om romanens form, vil jeg gå nærmere inn på romanens oppbygning og drøfte hvordan de ulike historiene den består av kan forstås i sammenheng. Særlig sentralt vil være drøftingen av hvorvidt virkemidlene Øyehaug benytter seg av kan forstås som postmodernistiske. I analysen vil jeg ta utgangspunkt i et narratologisk perspektiv med støtte i Genettes begrepsapparat, men det vil også være elementer som vil overskride Genettes forståelse av narratologibegrepet. I begynnelsen av kapitlet vil jeg analysere romanens komposisjon og struktur, med utgangspunkt i Debbie Lee Wesselmanns

forståelse av begrepet multiplott. Deretter vil jeg komme nærmere inn på fortellerstemmen, slik den kan beskrives med Genettes begreper. Videre vil jeg se på hvordan intertekstualitet og intermedialitet spiller inn i romanen, og jeg vil særlig utforske hvordan intermedialitet, med utgangspunkt i Werner Wolfs forståelse av begrepet, får betydning for romanens utforming. Mot slutten av kapittelet vil jeg utforske hvorvidt *Vente, blinke* kan forstås som metafiksjon. I denne delen vil jeg drøfte ulike inngangsporter til begrepet, men analysen vil i hovedsak ta utgangspunkt i Patricia Waughs forståelse av det. Helt til sist vil jeg komme med en oppsummering av kapittelet og forsøke å besvare spørsmålet om hvorvidt *Vente, blinkes* form underbygger en karaktetistikk av romanen som postmodernistisk.

Før den formmessige undersøkelsen vil jeg imidlertid kort presentere romanens handling, som fordeler seg mellom fire ulike historier der ti karakterer utgjør persongalleriet.

2.1.1 Oppsummering av romanens handling

Historien om Sigrid og Kåre er den første og viktigste historien vi blir introdusert for i romanen. Sigrid møter vi først mens hun er i ferd med å skrive en artikkel om sårbare kvinner i for store herreskjorter. Hun har nettopp lest diktsamlingen *En ledig stol*, og er så fascinert av den at hun ikke klarer å slutte å stirre på forfatterportrettet. Mannen på bildet er Kåre, i førtiårene og nylig singel etter et brudd med kjæresten, trommeslageren Wanda. Han er i Bergen for å holde et foredrag, og han og Sigrid møtes tilfeldig på et utsiktspunkt. Sigrid presenterer sin tolkning av Kåres diktsamling, en tolkning han synes fanger alt han har prøvd å formidle med boka. Han ber henne med på café, de overværer to bilkrasj og de spiser suppe. Så kysser de hverandre.

Senere inviterer Kåre Sigrid på besøk til Oslo, og hun takker ja. De har sex, og Sigrid ifører seg Kåres pyjamasskjorte. Så begynner Kåre å gråte, av grunner Sigrid har vanskeligheter med å forstå. Hun forsøker å løse opp stemningen ved å bake boller og lese dikt, mens Kåre tenker på hvordan han skal avslutte forholdet. Samtidig er ekskjæresten Wanda på vei for å oppsøke ham for å spørre om de kan prøve på nytt.

Vi følger også historien om filmregissøren Linnea, som er i København, angivelig på locationjakt for sin nye film. Sammen med henne er produsenten Robert, som er forelsket i Linnea og som ikke våger å fortelle henne at de mangler finansieringen de trenger for å kunne realisere filmen. De to drar til Glyptoteket, der Linnea har et håp om å treffe litteraturprofessoren Göran, som hun avtalte å møte der på denne datoen under deres korte forhold to år tilbake. Men Göran er på vei til en forelesning om *Don Quijote*, og trodde dessuten han hadde avsluttet forholdet til Linnea da han gav henne diktet «Dreams are like

[the]» (Brautigan 1976), som Linnea derimot tolket som et uttrykk for lengsel. Han dukker ikke opp, men Robert bestemmer seg for å tolke Linneas signaler som et hint om at han skal gjøre et framstøt. Vi forlater dem idet han skal til å legge armene rundt henne.

I romanens tredje historie møter vi performancekunstneren Trine, som nylig har blitt mor til lille Haldis, men som har måttet reise fra henne for å holde en performance i Oslo. I siste øyeblikk før performansen får hun melkespreng, og hun mislykkes i å pumpe seg med sin nyinnkjøpte, feilmonterte brystpumpe. Hun bestemmer seg for å gjøre sin improviserte pumping på toalettet om til sin nye performance, og mottar strålende kritikker. Tilbake på hotellet plages hun av savnet etter datteren. Hun blir dessuten irritert når venninnen Wanda ringer og berømmer henne for performansen, som hun har oppfattet som en kritikk av morsinstinktet. Når Trine vel hjemme igjen skal amme datteren, er ikke Haldis lenger interessert i å die, hun vil bare ha flaske.

I romanens siste historie møter vi Elida, som Sigrids studiekamerat Magnus har tatt med på overraskelsestur til Praha fordi hun holder på å skrive bacheloroppgave om Kafkas *Slottet*. Vi følger Elida mens hun forsøker å oppsøke slottet fra romanen, men blir nektet adgang, og mens hun bestemmer seg for å slå opp med Magnus. I lomma skjuler Elida en gulltann, som vi i retrospekt får vite at hun har funnet i en fisk flere år tilbake og siden har båret med seg.

I denne historien møter vi også Viggo, en angstplaget litteraturstudent, som det fortelles om på to ulike tidspunkter: først i hans bestemors begravelse, ti år tidligere enn resten av handlingen, når han mister en gulltann og deretter forteller om hendelsen til en liten jente, Elida. Deretter i romanens nåtid, der han driver sin egen lille café. En dag kommer Elida, hjemme igjen fra Praha, inn i caféen. Hun synes å dra kjensel på ham, og de oppnår kontakt gjennom en felles interesse for Kafka og Dante. Elida viser ham gulltannen hun har båret i lomma og lurer på om den kan være hans. Timene går, de prater, og de kysser hverandre.

2.2 Komposisjon

Å skrive et dekkende handlingsreferat av *Vente, blinke* er en stor utfordring, og forsøket på å oppsummere handlingen ovenfor blir derfor nødvendigvis mangelfullt. Dette er både fordi det ikke gir et dekkende inntrykk av hvor oppdelte historiene er og fordi så mye av romanen foregår inne i karakterenes hoder. Deres refleksjoner over det som skjer rundt dem, rundt egen identitet og rundt de relasjonene de inngår i, utgjør en minst like viktig del av romanen som den faktiske handlingen. Dette illustreres allerede i bokas undertittel: *Eit perfekt bilete av eit*

personleg indre, som speiler Øyehaug's forsøk på nettopp å gi et bilde av karakterenes personlige indre.

Vente, blinke er, i likhet med Øyehaug's debutsamling *Slaven av blåbæret* (Øyehaug 1998), delt inn i tre deler. Disse er oppkalt etter tider på døgnet. Romanens første del er kalt «1. Morgonar», mens de to etterfølgende delene bærer titlene «2. Føremiddagar» og «3. Middagar / kveldar / morgonar / føremiddagar / ettermiddagar». De to første delene består av tjuefem kapitler hver, av ulik lengde, mens den siste delen består av tjueto kapitler.

I den første delen, som er romanens lengste, følger vi karakterene gjennom dagens første timer. Det er lite ytre handling i denne delen, men til gjengjeld gir fortellerne oss grundige innblikk i karakterenes tanker og refleksjoner. I romanens andre del er det relasjonene mellom karakterene i hver av de ulike historiene som står i fokus. For eksempel skjer møtet mellom Sigrid og Kåre helt i slutten av første del, men det er først i denne andre delen at de kommer ordentlig i kontakt med hverandre og lærer hverandre å kjenne. Slik tittelen «2. Føremiddagar» antyder, følger vi i denne delen karakterene om formiddagen, nærmere bestemt om formiddagen på den samme dagen som ble skildret i den første delen. Tidsbegrensningen er imidlertid ikke fulgt slavisk. I Viggos og Elidas historie følger vi de to på to ulike tidspunkter som ikke nødvendigvis er formiddager. Titlene på disse to første delene er dermed ikke så begrensende som en først kunne tro, men de gir likevel en indikasjon om *når* historiene finner sted. Dette gir en slags parallellitet i de ulike historienes handlingsgang.

Romanens tredje del, som bærer tittelen «Middagar / kveldar / morgonar / føremiddagar / ettermiddagar», skiller seg ut og fremstår som mer løsrevet fra de to foregående delene. Som tittelen indikerer, er denne delen mer frigjort tidsmessig enn de andre. Her åpnes det også for at karakterene kan skildres på ulike tidspunkter, og over lengre perioder. Dette gjelder særlig Sigrid og Kåre, som følges gjennom et helt døgn under Sigrids besøk i Oslo.

En interessant konsekvens av denne formen for komposisjon, som benytter tidspunkter på dagen som samlende tidsbegrep, er at selv om de ulike historiene følges parallelt, trenger de ikke nødvendigvis å bevege seg langs en parallell tidsakse. Komposisjonen åpner for at historiene kan foregå på ulike datoer og over tidsperioder av ulik lengde. I tillegg åpner dem for at det kan finnes ellipser i enkelte av historiene, mens andre kan foregå over en sammenhengende tidsperiode. Dette viser seg for eksempel ved at Linneas og Roberts historie forløper over bare én dag, med retrospektive klipp tilbake til Linnea og Görans affære to år

tilbake, mens det i Sigrids og Kåres historie er en ellipse på én måned mellom romanens andre og tredje del.

I tillegg åpner komposisjonen for at historienes tidslinjer kan forskyves i forhold til hverandre. Dette kan vi se et eksempel på når Magnus blir spurt om hvordan turen til Praha var allerede i bokas innledende kapittel, mens selve turen til Praha ikke blir skildret før i romanens andre del. Selv om klippingen mellom historiene skaper et inntrykk av at de forløper parallelt, er dette altså ikke tilfelle i *Vente, blinke*. Det er dermed lett for leseren å bli desorientert, for selv om romanens tredelte struktur fungerer som en overordnet organisering av historiene, er den ikke i seg selv nok til å strukturere og skape sammenheng i romanen. Som leser må man dermed lete etter sammenheng gjennom en annen form for struktur, en type struktur som beskriver organiseringen av de ulike plottene etter et gitt mønster og som sier noe om hva som binder dem sammen.

2.2.1 *Vente, blinke* som multiplottroman

De ulike historiene i *Vente, blinke* er organisert etter en *multiplottstruktur*, med flere uavhengige plott. Dette er en struktur som er mye brukt i nyere filmer og som vi kan kjenne igjen fra filmer som Erik Poppes *Hawaii, Oslo* (2004) eller Alejandro González Iñárritus *Babel* (2006). Imidlertid er den også vanlig innenfor litteraturen.

Strukturen kjennetegnes ved at handlingen er delt inn i flere historier som det klippes mellom gjennom hele boka. Debbie Lee Wesselmann har i en artikkel publisert i *The Writer's Chronicle* (Wesselmann 2006) skildret ulike måter å danne en multiplottstruktur på. Hun beskriver strukturen på denne måten: «a structure that skips from plot to plot, and contains multiple conflicts, essentially creating a collage of narrative» (Wesselmann 2006, 40). Ved å kalle multiplottstrukturen for en kollasj av fortellinger, understreker Wesselmann hvordan flere individuelle historier i en bok med multiplottstruktur tilsammen danner en større helhet.

Denne typen plott muliggjør altså et større antall karakterer og historier enn det et tradisjonelt plott gjør og gjør at man kan skape en mer kompleks roman: «Narrative threads can be brought together from several directions to converge in a multi-faceted resolution, adding texture and complexity in ways not possible with a more traditional structure» (Wesselmann 2006, 41). Strukturen gir altså forfatteren større spillerom; Flere konflikter kan utspille seg, og forfatteren kan belyse en tematikk på flere ulike måter og fra flere ulike vinkler.

Imidlertid fører denne formen for strukturering også med seg noen utfordringer. Den største utfordringen ligger i å skape sammenheng, eller en illusjon av sammenheng, mellom

de ulike historiene: «A connectivity, an *illusion* that these diverse stories belong together, becomes the novelist's challenge; otherwise, he is left with a book he calls a novel and which others call a collection of stories» (Wesselmann 2006, 41). For å kunne gi et multiplottverk sjangerbetegnelsen roman, tar nemlig Wesselmann utgangspunkt i at det må finnes bånd mellom historiene som tilsier at de hører sammen i en helhet.

Det finnes mange metoder for å binde historiene i et multiplott sammen, og Wesselmann nevner flere eksempler som hun betegner ved hjelp av metaforer. Kategoriene er først og fremst konsentrerte om form, men Wesselmann åpner også for at de ulike historiene eller plottene i et multiplott kan bindes sammen tematisk. Den vanligste formen for multiplott er den hun kaller «the braid» (Wesselmann 2006, 42). Denne formen, som minner om et flettverk, bygges opp ved at det alterneres mellom ulike plott som fremstilles som likeverdige, etter et fast mønster. De bindes da sammen gjennom det faste mønsteret og gjennom parallelliteten i historienes gang. Som eksempel på denne typen multiplott nevner Wesselmann Michael Cunninghams *The hours* (1998), der det veksles mellom tre ulike plott som finner sted på ulike tidspunkter. Historiene settes i sammenheng gjennom et felles fokus på Virginia Woolfs roman *Mrs. Dalloway* (Woolf 1925), ifølge Wesselmann (Wesselmann 2006, 42-43).

En annen vanlig form for multiplottstruktur er den hun kaller «the whirlpool». I denne strukturen, som minner om en strømvirvel, kan historiene vektlegges ulikt og struktureres på en friere måte enn i flettverksstrukturen. Imidlertid krever denne strukturen at de ulike plottene må trekkes mot et felles punkt: «[...] a whirlpool of plots that funnels toward a single scene which serves to unite them» (Wesselmann 2006, 44). Det er denne formen for multiplott vi kan se et eksempel på i *Hawaii, Oslo* (Poppe 2004), der de ulike historiene bindes sammen idet alle karakterene møtes på et ulykkessted i filmens siste scene.

En tredje form for multiplott er den Wesselmann kaller «the bicycle wheel» (Wesselmann 2006, 46). Denne formen kjennetegnes av at de ulike plottene fungerer som individuelle «eiker» som blir bundet sammen av et felles «nav». Plottene fremstår dermed som individuelle deler av en sterkere helhet. Navet i verket blir gjerne utgjort av et samlingspunkt, som et felles sted og tidspunkt som de ulike historiene spinner ut fra. Som eksempel på denne formen for multiplott nevner Wesselmann romanen *The English Patient* (Ondaatje 1993), der en villa utgjør det felles samlingspunktet (Wesselmann 2006, 46). Også filmen *Babel* (Iñárritu 2006) kan regnes som et eksempel på denne formen for strukturering. Her har de ulike historiene en gjenstand til felles, nemlig et gevær, og geværet utgjør dermed det felles samlingspunktet som binder dem sammen.

Det er ikke åpenbart hvor en skulle plassere Gunnhild Øyehaug's roman innenfor disse kategoriene. Historiene i *Vente, blinke* er ikke likt vektlagt eller strukturert etter et fast mønster, og Wesselmanns flettekategori kan dermed utelukkes. Den løse sammenknytningen mellom historiene i romanen, og det faktum at enkelte av dem tar mer plass enn andre, peker snarere mot en strømvirvelstruktur. Imidlertid mangler historiene et felles møtepunkt som de trekkes mot. Dermed passer ikke romanen inn i denne kategorien heller.

Den av Wesselmanns kategorier som ligger nærmest struktureringen av historiene i *Vente, blinke* blir dermed sykkelhjulsstrukturen. For selv om de ulike historiene i romanen ikke har noe åpenbart samlingspunkt, kan man peke på januardagen i 2008 som et felles tidsmessig utgangspunkt. Selv om karakterene ikke møtes denne dagen, er det en dato som danner utgangspunkt for sentrale hendelser i alle de fire historiene, og som dermed bidrar til å binde dem sammen. Imidlertid kan det diskuteres hvorvidt dette tidspunktets plass i handlingen er sentralt nok til å fungere som samlende for alle historiene.

Vanskelighetene med å plassere *Vente, blinke* i noen av Wesselmanns kategorier kan tyde på at ingen av dem er dekkende for organiseringen av romanens historier. Snarere enn å plassere Øyehaug's verk i en av dem, kan det derfor være hensiktsmessig å tenke på romanens struktur som en egen variant der elementer fra ulike former for strukturering spiller inn. Historiene i romanen har ikke mye til felles utover den nevnte felles datoen: De foregår på ulike steder, vi møter ulike karakterer i hver av dem, og historiene beveger seg ikke langs en parallell tidsakse. Dette kan tyde på at sammenhengen mellom historiene i *Vente, blinke* først og fremst er tematisk. De ulike historiene har til felles en tematikk som dreier seg om identitetssøken og kjærlighet, og de deler også et fokus på kunst og litteratur som noe grunnleggende både for karakterenes identitetsforståelse og for relasjonene de inngår i.

Diskontinuitet og fragmentering regnes ofte som typiske egenskaper ved postmodernistisk litteratur (Andersen 2008, 87-88), og multiplottstrukturen Øyehaug har valgt å benytte seg av i *Vente, blinke* samsvarer godt med den postmodernistiske grunntanken om at de store historienes tid er forbi. Om man leser romanen med en forventning om at det skal finnes en sammenheng mellom historiene som vil bli avslørt til slutt, vil man bli skuffet. Øyehaug utfordrer leseren ved å la det være opp til henne å finne trådene som samler historiene, enten det er snakk om karakterenes delte forkjærlighet for Dantes *Den guddommelige komedie* (1965) eller en gjennomgående interesse for sårbare kvinner i for store herreskjerter. Leseren står imidlertid ikke alene i dette arbeidet. Forfatteren har skrevet inn en fortellerstemme i romanen som opptrer som både formende og fortolkende på

fortellingene vi følger, og som ikke er redd for å påpeke sammenhengene der disse er åpenbare.

2.3 Fortellerstemme

I *Vente, blinke* møter vi en etterstilt tredjepersonforteller, en aural fortellerstemme som forteller i fortid. Fortelleren, eller nærmere bestemt fortellerne ettersom vi i *Vente, blinke* har å gjøre med to fortellere, befinner seg utenfor handlingen. Likevel fremstår de som allvitende om karakterenes tanker og om historiens gang.

Romanen fortelles med det Genette kaller variabel intern fokalisering. Denne variable, eller skiftende, interne fokaliseringen kommer til uttrykk i romanen gjennom at fortellerne beskriver handlingen som sett fra en karakters perspektiv, men at de bytter på hvis perspektiv de følger. For eksempel følger de vekselvis Linneas og Roberts perspektiv i historien i Glyptoteket, og vekselvis Sigrids, Kåres og til dels Wandas perspektiv gjennom historien om Kåres og Sigrids kjærlighetsforhold.

Fokaliseringen skifter fra kapittel til kapittel, og karakteren som bærer perspektivet i et kapittel fremstår som dette kapittelets hovedperson. Fokaliseringen er altså som oftest enhetlig innad i et kapittel, men det finnes også unntak fra dette. Et eksempel på et skifte innad i et kapittel finner vi i det første kapittelet i del 2, der fokaliseringen veksler mellom to avsnitt:

Som om han ikkje var nok av eit ope sår, tenker han bistert-ironisk om seg sjølv, til at han skulle måtte føle universet le av han, der han stod, ein gammal mann, saman med den unge Sigrid, og alle tankar om kvite månader og grønsaker flagra ut av han, berre ved eit djupt og spennande blick. Han *har* ikkje endra seg, konkluderer Kåre, i dette villniset av sjølvrefleksjon som han no går og baksar seg gjennom, nedover mot byen.

Sigrid føler berre korleis ho eigentleg ikkje er til stades i sin eigen kropp, der ho går, korleis armane hennar, ved å halde på veska begge to, kjennest merkeleg forbundne med kvarandre i ein slags ubryteleg sirkel [...] (Øyehaug 2008, 120-121)

Eksempler som dette kan tyde på at romanens fortellermåte svarer godt til begrepet variabel intern fokalisering. Likevel gir ikke begrepet en fullgod karakteristikk av Øyehaug's fortellermåte, som flere steder bryter med den interne fokaliseringens premisser. Det finnes kapitler i romanen der fortellerne benytter seg av ekstern fokalisering, fokalisering der handlingen følges utenfra, som i kapittelet der Linneas og Trines historie bindes sammen gjennom at de har besøkt den samme utstillingen:

Det som derimot knytter Linnea og Trine saman i dette universet, utover det at dei begge har nakne bein, som stikk ut frå klesplagg som er a) ei for stor herreskjorte og b) ei morgonkåpe som blei funnen på badet på hotellet, er det at dei begge, på same dag for om lag sytten

månader sidan, oppsøkte utstillinga *Postfeministisk kunst* i Bergen. Men at dei skilde lag i kva dei likte og ikkje likte av ulik kunst i denne utstillinga. (Øyehaug 2008, 91)

Det finnes også eksempler på at fortellerne bryter opp fra karakterenes perspektiver og isteden følger historien sett fra for eksempel en fisks perspektiv: «[...] gaper han no over ein freistande, skimrande sølvdings, fiskehandlardotteras fars agn, ein lurefisk, og dreg alt han orkar, når han kjenner munnen hans bli dregen mot land» (Øyehaug 2008, 166).

Det er dessuten tydelig at den interne fokalisingen ikke er fullt ut gjennomført i romanen, ettersom karakterene ikke bare blir beskrevet gjennom sine tanker, men også som sett utenfra, som når fortellerne beskriver eller kommenterer deres utseende eller ansiktsuttrykk. Problematikken knyttet til bruken av et utenfrablikk i intern fokalising er noe Genette selv gjør oppmerksom på i *Narrative Discourse*:

We must also note that what we call internal focalization is rarely applied in a totally rigorous way. Indeed, the very principle of this narrative mode implies in all strictness that the focal character never be describes or even referred to from the outside, and that his thoughts or perceptions never be analyzed objectively by the narrator. (Genette og Culler 1980, 192)

Ifølge en streng forståelse av begrepet kan en altså ikke si at fortellerstemmen i *Vente, blinke* oppfyller kravene til intern fokalising, ettersom den også skildrer karakterene utenfra. Med en videre forståelse av begrepet kan det likevel oppfattes som treffende. Felles for fortellermåten gjennom alle kapitlene i *Vente, blinke* er jo nettopp kombinasjonen av et utenfra- og et innenfrablikk. Denne kombinasjonen tillater fortellerne å veksle mellom en referering av karakterenes tanker og sine egne refleksjoner rundt tankene og situasjonen. Denne vekslingen kommer særlig tydelig frem i beskrivelsen av Robert som iført nye sko venter på Linnea i Glyptoteket:

Og når han no ser ned på dei nye skoa sine, er det som om dei er openberre teikn på nederlag, dei er italienske, svarte skinnsko, dei er litt stramme over vrista, dei er dyre og står til dressen og den blå skjorta han har på seg, og til den dyre klokka som sit kring handleddet hans, og Robert veit jo ikkje at det alltid er noko merkeleg skeivt med måten han er kledd på, som om ting som skulle passe perfekt saman, på hans kropp liksom fell saman og bulkar seg eller på ein eller annan måte ligg vridd, men akkurat no, då han sit under palmene i vinterhagen, har han ei vag kjensle av at det er noko som er ikkje heilt slik som han trur det er. (Øyehaug 2008, 211-212)

Man kan spørre seg hva forfatteren har ønsket å oppnå med denne blandingen av et innenfra- og utenfraperspektiv, og hva som er begrunnelsen for valget av variabel intern fokalising som fortellemåte. Et poeng kan være at bruken av intern fokalising gjør det mulig for fortellerne å referere karakterenes tanker: Tankene og refleksjonene deres er jo en

svært viktig del av romanen. Samtidig gjør den variable fokaliseringen det mulig å følge flere historier samtidig, og kunne skildre situasjoner fra flere perspektiver.

Muligheten til å overskride den interne fokaliseringens begrensninger gir dessuten fortellerne sjansen til å innta en mer sentral plass i teksten, noe som gir dem større frihet til å forme leserens forståelse av romanens historier. Dessuten gjør kombinasjonen det mulig å kontrastere karakterenes inntrykk av egne tanker og handlinger mot fortellernes inntrykk av dem.

2.3.1 Fortellernes tilstedeværelse i teksten

I *Vente, blinke* blir karakterene i hovedsak skildret i fri indirekte diskurs, en type tale som hos Genette faller inn under kategorien «transposed speech» (Genette og Culler 1980, 171). Fri indirekte diskurs, eller dekket direkte diskurs, er en fortellemåte som gir inntrykk av å gi en mer eller mindre objektiv referering av karakterenes tanker eller tale på en indirekte måte, men som også muliggjør en mer subjektiv form for referering. Selv om fokaliseringen i *Vente, blinke* skifter mellom de ulike karakterene, muliggjør refereringen av karakterenes tanker i fri indirekte diskurs en sterkt subjektiv fortellerstemme.

Fortellerne er hele tiden tydelig til stede i romanens tekst, og de er ikke redde for å bryte inn i karakterenes tankerekker med kommentarer eller irettesettelser. Et eksempel på dette ser vi når fortellerne bryter inn og kommenterer uklarheten i Roberts tankerekke i Glyptoteket: «Kvifor oppstår ikkje berre alt på likt, i alle, sit Robert og tenker, noko uklart, må vi seie, men referere det må vi jo» (Øyehaug 2008, 213). Et annet eksempel kan vi se når Viggo siterer Dantes *Den guddommelige komedie*, og fortellerne tar seg friheten til å rette på sitatet:

Viggo ser på hendene sine der han no står ved grava til bestemor si og kista er i ferd med å senkast i jorda. Inn gjennom meg [går de] til æva skapt av ve! tenker han brått. Klammene, må vi legge til, i sitatet markerer at han hugsar sitatet feil, men at *vi* hugsar det rett, og påpeikar det, han tenkjer altså ikkje «går de» i klammer, han *tenker* det, han. (Øyehaug 2008, 42)

I disse sitatene ser vi at fortellerne bidrar til å påvirke leserens oppfatning av Roberts og Viggos tanker, men vi ser også at dette blir påpekt av fortellerne selv. Slike påpekninger sikrer at leseren forstår hvilke tanker som tilhører karakterene og hvilke som er fortellernes, men de bidrar også til å rette leserens oppmerksomhet mot fortellernes innflytelse på tolkningen.

Fortellernes innblanding bidrar også til å avgjøre om leseren utvikler sympati for eller motstand mot karakterene og deres handlinger. Fortellerne kan få leseren til å reflektere over karakterenes skjebner og valg, for eksempel når de skisserer alternative scenarier for dem:

Her står Viggo framleis, i bedehuskjellaren i 1998, og skjelv ved den oransje bøtta. Kjære Viggo. Veit du kva vi ønskjer for deg? At du kunne lære kung fu. At du skulle kunne sparke og flyge på magiske måtar. Det ville få orden på ting for deg, Viggo. [...] vi skulle ønskje at Viggo i dette sekund sat på flyet til Kina med hovudet inntil flyvindaugget og tenkte på livet sitt, som har vore slik, slik og slik, men som no skal bli *slik, slik og slik*. (Øyehaug 2008, 133)

De kan også få leseren til å reflektere over historienes videre gang ved å kommentere karakterenes handlinger utfra sin egen kunnskap om hvordan historiene deres vil ende:

[...] viss ho er spent, misser ho Kåres respekt til slutt. Det hadde nok vore bra for henne om ho visste det, for då hadde ho kanskje kunna jobbe litt for å unngå det når ho ein månad fram i tid kjem til å sitte på kjøkkenet hans for å ete frukost. Men dette veit ho jo ikkje, der ho no sit på kafeen, at kjem til å hende. (Øyehaug 2008, 193)

Imidlertid er fortellernes tilgang til karakterenes univers begrenset. De kan ikke bryte inn i historiene, og de er forhindret fra å kommunisere med karakterene. Dette er et poeng som blir illustrert når fortellerne mot slutten av romanen skildrer sitt ønske om å gripe inn i Sigrids historie for å fortelle henne hvordan romansen med Kåre vil ende: «[...] vi får så desperat lyst til å hjelpe henne, berre slå henne i armen eller noko så ho sluttar å dirre, så ho et suppe som alle andre normale menneske. Men det er strengt tatt utanfor vårt område» (Øyehaug 2008, 266).

Fortellernes viktigste oppgave er kanskje likevel å binde historiene sammen. Dette gjør de for eksempel ved å påpeke likhetstrekk mellom ulike karakterer eller historier, som i skildringen av Elida som leser Dante: «ho har sete under dei store trea ved kvernhusa i skuggen og lese Dantes guddomlege komedie (det er heilt sant! Ho er TREDJE person i denne boka som les Dantes guddomlege komedie!), endå ho berre er femten år» (Øyehaug 2008, 167).

2.3.2 Ironisk distanse mellom fortellerne og karakterene

Ved å legge inn kommentarer som skisserer alternative scenarier, som fungerer som frampek eller som kommenterer sammenhengene mellom historiene, markerer fortellerne en distanse til karakterene. Denne distansen kan iblant oppfattes som en ironisk distanse, noe som forsterkes av den ironiske undertonen som ellers preger romanen.

I et intervju med Øyehaug's magasin *Kraftsentrum* trekker Marta Norheim frem Øyehaug som medlem av «einslags indre sirkel av maskeforfattarar» (Nilssen og Flink 2006,

36). Gjennom denne karakteristikken peker hun på Øyehaug's tendens til å benytte seg av ironi i sine litterære verker, en tendens forfatteren også har tatt med seg i skrivingen av *Vente, blinke*. Den ironiske undertonen som preger romanen kommer til syne allerede i verkets undertittel: *Eit perfekt bilete av eit personleg indre*. Undertittelen understreker en sentral side ved romanen: dens forsøk på å gi et bilde av karakterenes indre. Samtidig kan den også leses ironisk: Å gi et perfekt bilde av et personlig indre er selvsagt en altfor stor og umulig oppgave for fortellerne, og karakteristikken kan derfor forstås som en oppfordring til å forstå verkets forsøk på å oppnå dette som ironisk.

I tillegg til undertittelen inneholder *Vente, blinke* dessuten en rekke destabiliserende elementer som undergraver en realistisk og «bokstavelig» lesning av verket. De mange unødvendige digresjonene, de absurde innslagene og de ironiske fortellerkommentarene er alle elementer som bryter med en realistisk lesning og som åpner for en tolkning av verket som ironisk. Ironien i *Vente, blinke* må imidlertid, for å bruke Waynes Booths begreper (Booth 1974), regnes for ustabil og skjult. Den er til stede på alle nivåer, men er samtidig utydelig og u håndgripelig. Slik tvetydig ironi er ikke uvanlig i postmodernistisk litteratur, og i sin skjematisk framstilling av forskjellene mellom modernistiske og postmodernistiske egenskaper nevner Ihab Hassan ironi som kjennetegnende for postmodernismen (Hassan 1986, 71).

Den mest fremtredende ironien i romanen er en slags skjebnens ironi, eller for å bruke Claire Colebrooks begreper: en kosmisk ironi:

This is an irony of situation, or an irony of existence; it is as though human life and its understanding of the world is undercut by some other meaning or design beyond our powers. [...] the word irony refers to the limits of human meaning; we do not see the effects of what we do, the outcomes of our actions, or the forces that exceed our choices. Such irony is cosmic irony, or the irony of fate. (Colebrook 2004, 10)

Historiene i *Vente, blinke* er gjennomsyret av heldige og uheldige tilfeldigheter som samsvarer med beskrivelsen av kosmisk ironi. Dette er særlig fremtredende i karakterenes forhold til kunst, litteratur og film. De regner seg alle som trenede fortolkere, likevel blir tolkningsforskjeller gang på gang årsak til konflikt og selvbedrag. Effekten av denne typen kosmisk ironi forsterkes dessuten gjennom fortellernes ironiske distanse til karakterene: De er alltid i forkant og i posisjon til å påpeke det ironiske i karakterenes valg.

Denne ironiske distansen kommer også til uttrykk gjennom fortellernes sarkastiske kommentarer, som iblant kan opptre i en glidende overgang til karakterenes egen selvironi. Et eksempel på dette ser vi i skildringen av Sigrids forsøk på å spise suppe: «Ho tek skeia med

begge hender, og då går det, viss ho støttar høgrearmen med venstrearmen, ho får skeia inn i munnen utan å skvulpe suppe ned att i skåla. Men det ser naturlegvis heilt idiotisk ut» (Øyehaug 2008, 184). Her gir sluttkommentaren «men det ser naturlegvis heilt idiotisk ut» fremstillingen et humoristisk preg, men det blir vanskelig for leseren å oppfatte om den er et uttrykk for Sigrids selvironi eller en innlagt kommentar fra fortellerne. Et eksempel på en ironisk fremstilling av karakterene kan vi se i beskrivelsen av Kåre gjennom antakelser basert på antrekket hans:

Ja, kven er du, Kåre? Om vi ser på han, og veit at han er førtitre år, og ser at han går i dongeri og hettegenser og nye adidassko, kan vi kanskje tenke at han prøver desperat å verke yngre enn han er. Eller så kan vi tenke at han drit i at det kan verke som han prøver desperat å verke yngre enn han er; han *likar* å gå i hettegenser. (Øyehaug 2008, 17-18)

Her åpner fortellerne for flere ulike tolkninger av Kåres antrekk, men én holdning, at Kåre forsøker å virke yngre enn han er, synes likevel å skinne gjennom. Gjennom fremstillinger som disse kan vi se at fortellernes holdninger *ikke* er identiske med karakterenes, selv om de opererer med intern fokalisering. Snarere gjør fortellerne seg opp sine egne meninger, og drar leseren med inn i sine resonnementer. Kommentarene deres til romanens handling skaper en ironisk distanse, som blir med på å gi fortellerstemmens dens spesielle karakter. Det mest særegne trekket ved fortellerstemmen er nok likevel at den er skrevet i første person flertall.

2.3.3 En eller flere fortellere?

«Vi»-formen er en form som er lite brukt i romaner, muligens fordi den åpner for to ulike lesninger: en forståelse av «vi» som fortelleren og leseren tilsammen, og en forståelse av «vi» som et flertall av fortellere. Det er naturlig for leseren å møte en roman med en forventning om at det kun skal være én forteller, ettersom dette er normen i de fleste tradisjonelle romaner. I *Vente, blinke* er det to, men dette avsløres ikke før i romanens sluttkommentar, da fortellerne røper sin egen identitet: «*Helsing Beatrice og Dulcinea (som er dei som har fortalt og vist veg, sjølvst)*» (Øyehaug 2008, 270).

Avsløringen av fortelleridentitetene fører med seg en forventning om en oppklarende effekt, men i kontrast til dette skal det vise seg at fortellerne i *Vente, blinke* ikke har noen åpenbar plass innenfor det litterære universet eller i romanens persongalleri. Isteden blir de avslørt som fiksjonsfigurer¹ tilhørende andre litterære verk enn *Vente, blinke*. Som følge av

¹ Å kalle Beatrice en fiksjonsfigur er bare delvis korrekt. I tillegg til å figurere som karakter i Dantes *Den guddommelige komedie*, er Beatrice også å regne som en historisk person. I denne oppgaven er det imidlertid mest interessant å utforske fortellerne utfra deres status som fiksjonskarakterer.

dette blir de stående på et slags mellomnivå: utenfor romanens litterære univers, men innenfor det litterære universet generelt.

Identitetene deres er hentet fra de kanoniserte verkene *Den guddommelige komedie* og *Don Quijote* (1916) som, i tillegg til å være allment kjente, fungerer som sentrale intertekstuelle referanser i romanen. Det er altså ikke tilfeldig hvilke verk romanens fortellere er hentet fra, og det intertekstuelle båndet som dannes gjennom fortelleridentitetenes avsløring kan tillegges en viss vekt. Likevel understrekes det i romanens sluttcommentarer at fortellerne i hovedsak er valgt utfra sin symbolikk som sublimerte kvinner:

Inga kvinne kan vel tydelegare vise problematikken Sigrid streid med i starten, dei subline kvinnene i for store skjorter, enn Beatrice! seier eg, Dulcinea – sjølv om det å ete eit hjarte kanskje var noko vel konkret og kroppsleg. Dette har du kanskje rett i, seier eg, Beatrice, men det finst ei kvinne som i endå større grad har blitt sublimert, nemlig Dulcinea av Toboso. (Øyehaug 2008, 270)

Deres symbolske effekt tillegges altså større vekt enn verdien av å koble fortellerstemmen opp mot virkeligheten, eller å tillegge fortellerne en rolle innenfor det litterære universet.

Mer sentralt enn avsløringen av fortellerne som litterære karakterer hentet fra kanoniserte verk, er imidlertid det faktum at det er to, og ikke én, fortellere i romanen. Dette er en avsløring som får store konsekvenser for lesningen, men som leseren likevel har få forutsetninger for å forutse. Ut fra formuleringer som «Her ser vi Sigrid, idet ho stig ut frå badet igjen» (Øyehaug 2008, 228), som det er mange av i romanen, er det snarere naturlig å tro at «vi»-formen er brukt for å inkludere leseren i fortellerens observasjoner. Dette underbygger en lesning som tilsier at «vi» i romanen refererer til fortelleren og leseren sammen, snarere enn til en fortellerstemme som representerer flere fortellere. En slik forståelse blir som regel uproblematisk, ettersom en inkludering av leseren i denne typen utsagn virker naturlig, og ikke begrensende for tolkningsrommet.

Andre formuleringer blir imidlertid mer problematiske. Setninger som «og vi kan i grunnen ikkje gjere anna enn å ønskje dei alt godt, alt godt, og håpe på det beste» (Øyehaug 2008, 245) eller «Vi ler ein godsleg latter når vi tenker over dette» (Øyehaug 2008, 262) kan leses som at de tar utgangspunkt i at leserens meninger og følelser er identiske med fortellerens. Slike utsagn blir derfor svært formende på leserens forståelse av handlingen, og kan virke styrende for tolkningen.

2.3.4 Forskjeller i første- og annengangs lesning av romanen

En opplagt konsekvens av dette grepet, der fortellernes identitet og antall ikke avsløres før i sluttcommentarene, er at leseren møter romanen med svært ulike forutsetninger ved første- og

annengangs lesning. Dette er en problematikk som Poul Behrendt har tatt for seg i sitt verk *Den hemmelige note: ti kapitler om små ting der forandrer alt* (2007). Her introduserer han begrepet «den hemmelige note», som han forklarer på følgende måte:

Den hemmelige note består af en enkel information, som i første omgang er holdt tilbage. Når den meddeles, ændrer den historiens fortegn og trækker en revision af hele det kendte forløb efter sig. Den forandrer begivenheder radikalt, ikke ved at gribe ind i dem, men ved at ændre synspunktet på dem. (Behrendt 2007, 2)

I Behrendts verk blir begrepet først og fremst brukt om informasjon som kommer utenfra, gjerne fra forfatteren selv. Informasjonen spiller inn på forståelsen av verket, slik at den skaper et brudd på det tillitsforholdet mellom leseren og fortelleren som er blitt etablert i fiksjonen.² Den hemmelige noten kan imidlertid også finnes i verket selv, som en intern opplysning som i første omgang blir holdt tilbake (Behrendt 2007, 4). I *Vente, blinke* kan vi kalle hemmeligholdelsen av fortellernes antall og identiteter for en hemmelig note. Dette er sentral informasjon som blir holdt tilbake helt til romanens sluttkommentarer.

Formålet med en hemmelig note er ifølge Behrendt å skape en ny forståelse av verket: Avsløringen av den hemmelige noten forandrer oppfattelsen av verket og skaper en differanse mellom første og annengangs lesning. I tillegg oppfordrer den hemmelige noten leseren til refleksjon rundt formålet av hemmeligholdelsen:

Den hemmelige note *forandrer*, men den *forklarer* ikke alt [...]. I det øyeblikk, hvor den er meddelt, ændrer den det kendte forløb, men forandringen stiller først og fremmest opgaven forfra: Ikke bare at fatte hemmelighedens mening, men samtidig at rekonstruere hemmeligholdelsens tekstuelte strategiske formål. (Behrendt 2007, 5)

I *Vente, blinke* gir avsløringen av den hemmelige noten leseren en ny oppfattelse av fortellerstemmens innvirkning på lesningen. Ved en annengangs lesning, der leseren tar med seg en bevissthet om fortellernes antall og identiteter inn i lesningen av verket, vil det være naturlig å oppfatte fortellernes oppfatninger som adskilte fra ens egne, eller i det minste oppfatte inkluderingen av leseren i fortellernes «vi» som valgfri. I tillegg vil det være naturlig å vie særlig oppmerksomhet til fortellernes litterære identiteter. Den gjennomgående interessen for Dantes *Den guddommelige komedie* og til dels Cervantes' *Don Quijote* vil fremstå som mer påfallende, og fortellerkommentarene om verkens popularitet samt rettingen av sitater fra verkene vil få et humoristisk preg.

Ved førstegangs lesning har ikke leseren de samme forutsetningene. Dersom man ikke, for eksempel utfra erfaring med liknende fortellermåter, ser muligheten for flere

² Dette er en tematikk Behrendt kommer nærmere inn på i verket *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse* (2006).

fortellere, vil det være naturlig å oppfatte bruken av «vi»-formen som et forsøk på å trø fortellernes meninger nedover leseren. I en slik førstegangs lesning av romanen vil fortellernes meninger fremstå som svært formende for forståelsen, og tolkningsrommet vil bli begrenset. Dette grepet kan oppfattes som provoserende og kan skape en motstand mot teksten dersom man som leser ikke identifiserer seg med fortellernes meninger, eller dersom man ønsker å lage sin egen tolkning. Hvis man derimot ser seg enig med fortellernes betraktninger, kan grepet på den andre siden bidra til å skape identifikasjon med fortellerne og skape en sterkere tilhørighet til det litterære universet.

Avsløringen av fortellernes identiteter i sluttcommentarene vil imidlertid, for begge typene førstegangs lesere, rette oppmerksomhet mot fortellerstemmen og dens innvirkning på lesningen. Dersom man som leser har følt seg provosert av fortellernes forutinntatthet i forhold til ens egne meninger, vil man kanskje rette blikket mot sin egen forforståelse, som jo har vært med på å skape denne følelsen, eller reflektere over hvordan dette virkemiddelet har fungert. Dersom man ukritisk har identifisert seg med fortellerstemmen, vil man gjennom avsløringen kanskje rette blikket mot den manglende distansen i sin egen lesning.

Konsekvenser som disse synes intensjonelle, og det er naturlig å tro at forfatterens tekstuelle strategiske formål må være å rette leserens oppmerksomhet mot den formidlende instansen i romanen. Selv om Øyehaugs tilbakeholdelse av informasjonen om fortellernes identiteter kanskje ikke «forandrer begivenheder radikalt» (Behrendt 2007, 2), får den tydelige konsekvenser for en annengangs lesning av romanen. Dermed har dette grepet tydelige likhetstrekk med den tekstuelle strategien Behrendt beskriver. Tilbakeholdelsen av denne avgjørende informasjonen føyer seg dermed inn i rekken av virkemidler Øyehaug har benyttet seg av i verket som bidrar til å gjøre *Vente, blinke* til en lekende og eksperimentell roman. Ved å plassere romanens fortellere på et nivå over karakterene, åpner Øyehaug også for muligheten til å skrive inn postmodernistiske metakommentarer, et poeng jeg vil komme tilbake til senere i kapitlet. Et annet interessant aspekt ved verket er hvordan Øyehaug benytter seg av andre tekster og verk i utformingen av sitt eget.

2.4 Intertekstualitet

I *Vente, blinke* finnes det en rekke referanser til både skjønnlitteratur, film, musikk og billedkunst. Verkene har en sentral plass i romanen, og de virker inn på både fortellerstil og handling. Mange av verkene det refereres til reflekterer karakterenes smak og interesser, noe som er et bevisst valg fra forfatteren: «Det finnes rom for litterære karakterer som tenker på ting, som ser filmer, leser bøker, eller som har teorier om det de har sett eller lest, mener

Øyehaug» (Bekeng 2008, 11). Ved å utstyre karakterene med individuelle interesser, favorittbøker og evnen til å gjøre sine egne personlige tolkninger av ulike verk, gjør Øyehaug dem mer helhetlige og sammensatte. Samtidig sørger hun på denne måten for å gi verkene det refereres til en naturlig tilhørighet til det litterære universet hun skaper.

Både kunst, film og musikk er sterkt tilstedeværende i romanen, men den formen for referanser vi møter oftest er referanser til andre litterære verker. Intertekstualitetsbegrepet brukes for å beskrive hvordan ulike litterære verk inngår i relasjon til hverandre, og betegner alle slags forbindelser mellom tekster: både eksplisitte sitater og referanser og allusjoner eller allegorier (Lothe et al. 2007, 100). Gjennom å benytte meg av intertekstualitetsbegrepet i analysen av *Vente, blinke*, håper jeg å danne et klarere bilde av hvordan andre tekster virker inn på både utformingen av og handlingen i romanen.

Vente, blinke kan på mange måter kalles en svært «litterær», eller litterært orientert, roman, ettersom den inneholder en rekke intertekstuelle referanser til andre litterære verk, og ettersom de fleste karakterene i romanuniverset deler en sterk interesse for litteratur. Verkene det refereres til og siteres fra er svært ulike, og de spenner fra eldre klassikere som Dantes *Den guddommelige komedie* til den nyere selvhjelps-boken *Golf can't be this simple* (Toepel 2003). I tillegg er referanser til både poesi og absurd litteratur gjennomgående i romanen. Gjennom å skrive inn referanser til en så stor bredde av tekster appellerer Øyehaug til en vid gruppe lesere, og hun sørger samtidig for at de fleste vil kjenne igjen minst et par av referansene. For lesere som ikke gjør det finnes det iblant også oppklarende referater av verkene flettet inn i romanen. Et eksempel på dette ser vi når Sigrid vil forklare tittelen på artikkelen hun skriver om kvinner i for store herreskjorter: «[...] «Den forblåste kvinna». Dette er ein tittel som ho har basert på eit dikt av Geir Gulliksen, der det er ei kvinne som vandrar rundt i ei krøllete herreskjorte og med nakne bein, og som har ei seng som liknar ein forblåst molo» (Øyehaug 2008, 23). Gjennom referater som disse sikrer Øyehaug at også lesere som ikke har kjennskap til intertekstene skal kunne forstå hva det refereres til og kunne følge karakterenes og fortellernes tankerekker.

2.4.1 Intertekstualitet som virkemiddel

Den mest sentrale interteksten i romanen er Dantes *Den guddommelige komedie*. Dette verket går igjen som en rød tråd og er yndlingsverket til tre av romanens ti karakterer, noe fortellerne ikke er sene om å påpeke:

Ho har sete her ved hølen i heile dag, mens faren hennar har fiska og fiska, ho har sete under dei store trea ved kvernhusa i skuggen og lese Dantes guddomlege komedie (det er heilt

sant! Ho er TREDJE person i denne boka som les Dantes guddomlege komedie), endå ho berre er femten år. (Øyehaug 2008, 167)

Symbolikk hentet fra *Den guddommelige komedie* flettes inn i handlingen på ulike vis, og verket blir blant annet knyttet til Viggos bestemors begravelse, men også til Sigrids interesse for store herreskjorter:

Inn gjennom meg, skriv ho, kvar har ho det frå? Inn gjennom meg, som er ei for stor herreskjorte, går de til æva skapt av ve, de barbeinte kvinner! Dante er det sjølvsagt, frå innskifta i helvetesporten. Inn gjennom meg [går de] (sic!) til æva skapt av ve. Ho leitar fram Dantes guddomlege komedie og finn staden der ho trur dette sitatet kjem frå. (Øyehaug 2008, 80)

Fordi de intertekstuelle referansene til *Den guddommelige komedie* relateres til karakterene og handlingen, bidrar dette verket til å binde de ulike historiene i romanen sammen. Dette er en oppgave det deler med et annet kjent litterært verk, Franz Kafkas *Slottet* (1950). Det finnes gjennomgående referanser til *Slottet* i romanen, og også dette verket bidrar til å trekke tråder mellom karakterene og mellom historiene. Deres felles forkjærlighet til verket blir blant annet utslagsgivende for at Viggo og Elida kommer i kontakt på Viggos café.

Referansene til *Slottet* får også en tilleggsdimensjon gjennom Magnus' og Elidas tur til Praha. Her blir elementer fra verket konkretisert og reflektert i handlingen når Elida forsøker å oppsøke det virkelige slottet som er utgangspunktet for handlingen i Kafkas roman. Det absurde og håpløse i Kafkas hovedperson K.s ferd mot slottet i *Slottet* blir speilet i *Vente, blinkes* handling når Elida mislykkes i å komme inn til det virkelige slottet i Praha:

Slottet reiser seg liksom meir og meir mot henne di nærmare ho kjem, men det ligg bak porten, sjølvsagt ligg det bak porten. Ho spør vakta: is it open?, men vakta svarer ikkje, ser ikkje på henne, ho prøver igjen, when does it open? Ho blir ståande til han ser på henne, ho synest det er idiotisk at han ikkje kan svare henne, det er jo ingen her! Han ristar berre litt på hovudet. Ho ser inn mot slottsplassen. På ein måte er det vel slik det måtte vere, at ho ikkje skulle kome lenger. (Øyehaug 2008, 237)

I tillegg til å binde historiene sammen er de intertekstuelle referansene med på å tegne personkarakteristikkene i romanen, fordi de reflekterer karakterenes interesser. For eksempel gis leseren et tydelig bilde av Sigrids tanker om seg selv gjennom sitatene hun leser opp fra Olav H. Hauges dikt «Drift» (1966):

DRIFT, seier Sigrid høgt. Ho har leita fram Olav H. Hauges samla dikt frå bokhylla og opna boka på det diktet ho har markert med eit innbrett.

Mitt liv er drift yver polhav.
Nedisa ligg skipet mitt i audni.

Å, det er slik ho kjenner det! Ho er tjuetre år, og ho er allereie eit nedisa skip. (Øyehaug 2008, 79)

Sitatet viser hvordan Sigrid føler at hun sitter fast i tilværelsen, og at hun venter på noe som skal rykke henne løs. Da er det interessant at Sigrid senere siterer fra det samme diktet når hun vil fortelle Kåre om hans innvirkning på livet hennes, nettopp som den som har lyktes i å rykke henne løs fra hennes stillestående tilværelse:

[...] eg skreiv det ned før eg tok toget, seier Sigrid, fordi det seier mykje om meg, og om kven du er for meg. [...] Sigrid smiler, kjenner at ho får rykkingar i kinna, hjartet bankar nervøst, eg ville jo berre seie, seier Sigrid og ser ned på låra sine, som er nakne, og kjenner at ho får tårer i auga som pipplar fram og dett ned på låra hennar. At du har fått meg gjennom. (Øyehaug 2008, 264-265)

Siteringen fra det poetiske og melankolske diktet får en helt annen effekt i denne konteksten, ettersom leseren nå vet at Kåre er i ferd med å slå opp med Sigrid. Slik skifter leserens tolkning av diktet fra håp til håpløshet, stikk i strid med Sigrids tolkning, som skifter fra frustrasjon til håp på grunn av hennes mangelfulle forståelse av konteksten.

Sitatene fra Olav H. Hauges dikt blir også stående i sterk kontrast stilmessig til de intertekstuelle referansene som knyttes til Kåre. De utgjøres først og fremst av artikkelen om George W. Bush i *Vanity Fair* og selvhjelpsboken *Golf can't be this simple*, som blir sitert en rekke ganger gjennom romanen, blant annet av Kåre når han bryter ut i gråt under Sigrids besøk i Oslo: «Du er for god til å vere sann, seier han og stryk henne faderleg over kinnet. Og så byrjar han å grine igjen. The question is, what's holding you back? seier han mens han grin, og prøver å le fordi han siterer den dumme golfboka [...]» (Øyehaug 2008, 205-206). Stilforskjellen i de intertekstuelle referansene bidrar til å understreke hvor ulike Kåre og Sigrid er og tydeliggjør dermed hvorfor de ikke passer sammen.

2.4.2 Tolkning og tolkningsforskjeller som handlingskatalysator

Sitatene over gir bare to av en rekke eksempler på at karakterene siterer andres verk for å uttrykke følelser når de ikke kan få frem hva de tenker i klartekst. Imidlertid kan denne fremgangsmåten bli problematisk fordi enhver tekst er åpen for ulike tolkninger. Dermed kan mottakerne av følelsesuttrykkene tolke budskapet på en annen måte enn det som var intendert. Når de intertekstuelle referansene blir gjenstand for motstridende tolkninger, kan de bli utslagsgivende for kommunikasjonssvikt eller konflikt i romanen.

Dette kan vi se et eksempel på når Göran gir Linnea diktet «Dreams are like [the]» som en avskjed når han forlater København, og Linnea tolker det som et håp om gjenforening. Et annet eksempel ser vi når Linnea gir Robert en brosjyre om den egyptiske samlingen for å

distrahere ham mens hun leter etter Göran, og Robert tolker brosjyrens budskap som en oppfordring til å gjøre et framstøt mot Linnea. Tolkingsforskjeller som disse, som vil bli nærmere diskutert i oppgavens neste kapittel, blir et bevis på at samme tekst kan tolkes svært forskjellig, og at mye avhenger av fortolkerens utgangspunkt.

Samtidig viser denne tolkningsdimensjonen ved de intertekstuelle referansene at de ikke bare spiller inn på leserens tolkning av romanen, men at de også får betydning for romanens handlingsgang: De fungerer som katalysatorer for viktige hendelser i handlingen og får direkte innvirkning på karakterenes handlinger og virkelighetsoppfatninger. Dette poenget er også sentralt når det gjelder referansene til absurd litteratur, som det finnes mange av i romanen. Flere av karakterene deler en fascinasjon for det absurde, og absurdismen de ser i litteraturen vitner kanskje om en bevissthet om absurditeten i deres egen tilværelse.

Referansene til absurd litteratur knyttes ofte opp til konkrete situasjoner i handlingen, som når litteraturprofessoren gjør det slutt med Viggo, og han roper et sitat fra Albert Camus' *Myten om Sisyfos* (1953) etter henne:

Han hadde ropt eit fantastisk sitat frå Camus' *Myten om Sisyfos* etter henne då ho tok skinnveska si og hengde den over skuldra og gjekk bortetter universitetsgangen etter å ha sagt det ho hadde å seie om forholdet deira, han ropte: *Det er de samme disipliner mennesket tar i bruk for å elske og forstå, og det er den samme angst som smelter dem sammen!* (Øyehaug 2008, 41)

Sitatet kan tolkes som et forsøk på å få litteraturprofessoren til å forstå sammenhengen mellom angst og kjærlighet. Det absurde i deres egen angst over tilværelsen blir for Viggo et bånd som binder dem sammen: Hele livet har han håpet å finne noen som lever med den samme absurde angsten som ham selv.

Det dannes også koblinger mellom absurd litteratur og absurde situasjoner i romanen. Dette ser vi i parallellen mellom Elidas og K.s ferd mot slottet i Praha, men det kommer også tydelig til uttrykk gjennom Sigrids referanse til den kjente absurdisten Daniil Kharms. Referansen kommer i relasjon til bilkrasjet som de to blir vitne til mens de sitter på kafé, og bilførernes etterfølgende krangel, som fremstår som lydløs på grunn av vinduet som skiller dem: «[...] Sigrid seier med entusiasme at dei *no ser på ein slik situasjon som Daniil Kharms, ein russisk forfattar ho verkeleg elsker, har nytta for å skildre tilværets absurditet, nemleg det å sjå nokon gestikulere inne i ein telefonboks!*» (Øyehaug 2008, 149). Gjennom koblinger som disse viser Øyehaug hvordan det absurde i litteraturen kan overføres til det absurde i karakterenes virkelighet. Slik blir referansene til absurd litteratur en måte å sette fokus på det

absurde ved samfunnet de lever i, og karakterenes sterke interesse for denne typen litteratur kan tolkes som at de har en bevissthet om denne absurditeten.

Karakterenes konstante forsøk på å analysere tekster og virkeligheten viser at fortolkning er en viktig aktivitet i romanen. Imidlertid mener ikke Øyehaug at fortolkning av de intertekstuelle referansene er noen nødvendighet i lesningen av *Vente, blinke*. Selv om hun har benyttet seg av symbolladede elementer fra *Den guddommelige komedie*, mener hun ikke at disse trenger å tillegges symbolsk vekt i fortolkningen:

- Den er brukt på et nokså tilforlatelig nivå. Jeg har ikke brukt verket fra et litteraturvitenskapelig ståsted, det er mer en egen sidehistorie, nesten. Jeg håper kanskje å krysse underholdning og refleksjon? [...] Et sted i boka refererer en av karakterene til issjøen i helvete, og man kan naturligvis lese issjø-utdraget symbolsk, men samtidig prøver jeg også å vise frem karakterenes enkle entusiasme over det grufulle som finner sted i issjøen. Mennesker som spiser på hverandres hoder! Jeg har på en måte bare stjålet issjøen, tatt den ut av sin sammenheng. Men så henger det kanskje noen avrevne tråder fast i den, da. (Bekeng 2008, 12)

Likevel kan nok kjennskap til intertekstene tilføre en ekstra dimensjon til lesningen.

2.4.3 En annen form for intertekstualitet

I det ovenfor siterte intervjuet viser Øyehaug til en referanse til en del av *Den guddommelige komedie* som handler om issjøen i helvetet. Denne delen av verket er det Elida som refererer til med stor fascinasjon:

SAT KINN-DJUPT SJELENE I ISEN VIDA, BLÅFROSNE!!! KINN-DJUPT!! Og når dei gret, desse sjelene som altså sat fast, kinn-djupt, i isen i ein botnfrosen sjø som likna glas, då fraus tårene og «storkna til ei hinne, og båe augo fraus i hop på dei»! [...] Og heilt på slutten av song 32 ser dei eit forferdeleg syn: to menn som er plasserte i same hole, den eine mannens hovud plassert slik at han sit som ein hatt på den andre mannens hovud, «der nakken går i hop med hjernesgåla». (Øyehaug 2008, 168-169)

Her kan vi se at sitatene Elida refererer fungerer som oppklarende for lesere som ikke har kjennskap til verket, men de har også en annen funksjon: Her legges grunnlaget for en annen form for intertekstualitet, der karakterer fra ett fiksjonsverk hentes inn i et annet. I kapittel 18 i romanens tredje del dukker nemlig *Den guddommelige komedies* forfatter og hovedkarakter Dante og verkets andre hovedkarakter Vergil opp i *Vente, blinkes* romanunivers, gravende i snøen på en endeløs slette. Dantes og Vergils inntog i romanen bidrar til å trekke tråder mellom interteksten og hovedteksten, som forsterkes ytterligere når de forfrosne og sammenvokste hodene Dante graver opp fra snøen viser seg å tilhøre romanens karakterer:

Her ser vi Dante. Han står åleine midt på ei endelaus slette, og det snør tett ikring han. Han byrjar gå bortover, men snublar i noko som er inne i snøen, ei slags tue. Han sparkar i tua og

kjenner at det er noko fast inne i den, han byrjar grave vekk snøen og får fram eit blåfrose ansikt; det er Sigrid sitt. (Øyehaug 2008, 253)

Ved å bringe Dante inn i *Vente*, blinkes romanunivers, skaper Øyehaug en egen «intertekstuell sone». Brian McHale kaller denne bruken av «lånte karakterer» fra et fiksjonsverk til et annet, for «transworld identities», et virkemiddel han beskriver på denne måten:

There are a number of ways of foregrounding this intertextual space and integrating it in the text's structure, but none is more effective than the device of "borrowing" a character from another text – "transworld identity", Umberto Eco has called this, the transmigration of characters from one fictional universe to another. (McHale 1987, 57)

Selv om begrepet først og fremst betegner lånet av fiksjonskarakterer tilhørende andre verker, kan det også betegne bruken av autentiske personer, enten historiske eller nålevende, som karakterer i et verk. Begge disse formene for «transworld identities» opptrer i *Vente, blinke*: I tillegg til Dante dukker både litteraturteoretikeren Paul de Man, filmkarakteren Johnny English og eks-presidenten George W. Bush opp som karakterer i handlingen. Vi kan også kjenne igjen fenomenet fra Øyehaug's tidligere verk. I novellesamlingen *Knutar* (Øyehaug 2004b) figurerer flere navngitte forfattere som karakterer i novellene. Også litteraturteoretikeren Maurice Blanchot figurerer i en av novellene, «Blanchot sklir under ei bru» (Øyehaug 2004a).

Et interessant trekk ved måten Øyehaug benytter seg av etablerte fiktive eller autentiske personer som karakterer på, er at hun også åpner for at de kan skildres på en slik måte at navnet er det eneste likhetstrekket mellom den virkelige og den fiktive personen. En slik form for «lån» av autentiske navn, uten at personenes iboende egenskaper inkluderes, bidrar til å så tvil om hvorvidt karakterene virkelig kan karakteriseres som «transworld identities» eller om begrepet «homonomy» er mer beskrivende: «But is this true transworld identity, or only what Eco calls homonomy, identity of names without any carry-over of essential properties from text to text?» (McHale 1987, 57).

Et eksempel på et slikt dilemma finner vi i kapittelet som omhandler litteraturteoretikeren Paul de Man. Ettersom Øyehaug her tar utgangspunkt i en historisk person med en reell teoretisk virksomhet, oppstår det forvirring rundt historiens og karakterens autenticitet. I romanens sluttkommentarer avslører Øyehaug's fortellere at historien i kapittelet om Paul de Man er oppdiktet: «*Det meste som blir fortalt om Paul de Man er oppdikta*» (Øyehaug 2008, 267), men slår samtidig fast at fremstillingen av ham er basert på reell kunnskap: «*Det som ikkje er oppdikta, er fritt basert på ei førelesning av Arild*

Linneberg om Paul de Mans biografi, som vi sneik oss inn på» (Øyehaug 2008, 267). Dette bidrar til å slå fast at fremstillingen av Paul de Man i romanen er et tilfelle av «transworld identity».

Kapittelets absurde preg signaliserer likevel et brudd med en historisk realistisk framstilling av personen Paul de Man. Slike brudd trekkes av Brian McHale fram som sentrale i forsøket på å etablere et skille mellom bruken av autentiske personnavn i historiske romaner og i postmodernistisk litteratur. I begge tilfellene krysses den ontologiske grensen mellom fiksjon og virkelighet, men det finnes en forskjell i hvorvidt overtredelsen blir forsøkt skjult, eller om den settes i fokus:

«Classic» historical fiction from Scott through Barth tries to make this transgression as discreet, as nearly unnoticable as possible, camouflaging the seam between historical reality and fiction [...] Postmodernist fiction, by contrast, seeks to foreground this seam by making the transition from one realm to the other as jarring as possible. (McHale 1987, 90)

I *Vente, blinke* er kapittelet om Paul de Man nokså løsrevet fra romanens øvrige handling. Paul de Man opptrer i en separat verden som utgjør en egen «sone» innenfor fiksjonsverdenen. Den eneste forbindelsen til romanens ordinære fiksjonsverden finner vi gjennom Sigrids interesse for hans litteraturteoretiske virksomhet, samt gjennom en utydelig tavle i bakgrunnen på kontoret hans, der noen navn kan skimtes: «Her ser vi Paul de Man svært mange år seinare. Han står på kontoret sitt, det er mange bøker i bakgrunnen [...] På tavla bak han, til venstre for bokhylla, står namna Sigrid og Kåre [...]» (Øyehaug 2008, 231-232).

Øyehaug har med andre ord ikke forsøkt å skape noen diskret overgang, eller å kamuflere sømmen mellom fiksjonsunivers og virkelighet. Dette kan tyde på at bruken av «transworld identities» signaliserer at romanen har postmodernistiske trekk. Øyehaug selv mener bruken av autentiske navn tilfører en egen frihet til skrivingen: «Det er eit kjempefrigjerande trekk å bruke namnet til ein verkeleg person, i staden for å dikte opp eitt» (Bergsvåg 2006, 46).

Som vi kan se ut fra disse eksemplene, har de intertekstuelle referansene en rekke funksjoner i romanen: De utfyller romanens personkarakteristikker, de påpeker sammenhengen mellom den absurde litteraturen og virkelighetens absurditet, og de bidrar til å skape egne soner innenfor verkets fiksjon. Samtidig varsler de om postmodernistiske tendenser i verket. I tillegg til disse formene for intertekstualitet er det imidlertid mulig å snakke om en annen slags forbindelse mellom *Vente, blinke* og andre kunstneriske verker, også utover det litterære. Disse referansene kan ta form av tematisering, parodiering eller

imitasjon av et annet medium enn litteratur, eller av referanser til verk som ikke er litterære. For å beskrive dette fenomenet må vi benytte oss av et videre begrep enn intertekstualitetsbegrepet.

2.5 Intermedialitet

I *Vente, blinke* spiller både musikk, film og billedkunst sentrale roller i utformingen av romanen og i bokas handling. En slik blanding av virkemidler fra flere ulike medier, som film, musikk, litteratur og drama, kan betegnes ved hjelp av begrepet *intermedialitet*. Dette er et begrep som Verner Wolf, som har benyttet seg av det i forbindelse med drøfting av musikalitet i skjønnlitteratur, definerer slik:

Termen *intermedialitet* i vid mening kan tillämpas på varje överskridande av gränserna mellan konventionellt åtskilda uttrycksmedier; sådana överskridanden kan inträffa antingen inom ett enda verk eller semiotiskt komplex eller till följd av relationer mellan olika verk eller semiotiska komplex. (Wolf 2002, 204)

Intermedialitetsbegrepet kan altså brukes når det finnes en overskridelse av grensene mellom ulike medier: Det kan være når ulike medier blandes, eller når man kan finne fellestrekk mellom ulike mediers egenskaper. Man kan snakke om intermedialitet både innenfor et verk og i verk eller medier sett i forhold til hverandre.

Siden begrepet favner så vidt, velger Wolf å dele det inn i en rekke ulike undergrupper som skal beskrive ulike sider ved fenomenet. Han mener det er mulig å snakke om to hovedgrupper, som han kaller *utomkompositionell intermedialitet* og *inomkompositionell intermedialitet*. Den *utomkompositionelle*, eller *eksternkomposisjonelle*, varianten kan ikke observeres innad i et verk, men kan bare ses i sammenlikninger mellom ulike verk eller fenomener (Wolf 2002, 204). Her kan det være snakk om for eksempel fellestrekk i narrasjon mellom film og skjønnlitteratur. Wolfs andre undergruppe, *inomkompositionell*, eller *internkomposisjonell*, intermedialitet, viser til intermedialitet innad i et verk. Ifølge Wolf er dette en type intermedialitet som «inverkar på betydelsesbildningen inom det verk som den förekommer i» (Wolf 2002, 205). Det er først og fremst denne typen intermedialitet som er relevant å benytte seg av i forhold til en analyse av intermedialitet av *Vente, blinke*.

2.5.1 Intermedialitet i *Vente, blinke*

Wolf deler også begrepet internkomposisjonell intermedialitet inn i flere undergrupper. Disse kaller han *flermedialitet*, *intermedial referens* og *intermedial imitation* (Wolf 2002, 205). Begrepet flermedialitet bruker Wolf for å betegne verk der flere enn ett medium er

nærværende. Som eksempel nevner han opera, der både drama og musikk blir en del av verket.

I *Vente, blinke* er elementer fra filmmediet hentet inn i et litterært verk, men ikke i så stor grad at vi kan snakke om verket som en sammensetning av flere medier. Mer treffende for dette verkets intermedialitet er dermed begrepet intermedial referens, som Wolf forklarer slik:

Intermedial referens är den «fördolda» varianten av inomkompositionell intermedialitet, eftersom ifrågavarande verk på ytan bevarar homogeniteten i sitt medium (det «dominanta» mediet) som de också skulle använda utan intermedialitet. Intermedial referens till ett annat, «icke-dominant» medium i allmänhet eller till specifika verk som överförs genom detta kan återigen delas in i två huvudformer: *explicit referens* eller, i verbala medier, *intermedial tematisering*, som förekommer då et annat medium, eller ett verk producerat i ett annat medium, nämns, diskuteras eller representeras med hjälp av signifikanterna i ifrågavarande verk i deras normala betecknande kapacitet. (Wolf 2002, 205)

Det er lett å finne eksempler på denne typen intermedialitet i *Vente, blinke*. Filmmediet opptar en viktig plass i romanen, både som medium generelt og i form av referanser til spesifikke filmatiske verk. Quentin Tarantinos *Kill Bill: Vol. 1* (2003) og *Kill Bill: Vol. 2* (2004) og Sofia Coppolas *Lost in translation* (2003) nevnes for eksempel en rekke ganger i boka, og både karakterene og fortellerne diskuterer og reflekterer over filmene. Et eksempel på dette ser vi i Kåre og Wandas diskusjon av *Kill Bill*:

[...] det var ikkje til å tru når ein tenkte over det, sa Wanda: Uma, den tøffe jenta som slo seg gjennom åttiåtte galne, japanske gangsterar utan problem, ho låg no, ved eit bål, ved den *episke ursituasjonen*, – no less! – med eit beundrande smil i ansiktet og hørde på Bill fortelje, og kom med berre små kommentarar som «neimen» eller «oi». Det var vel ikkje det ho sa, sa Kåre og måtte le, nei, sa Wanda, men det var jo så godt som. (Øyehaug 2008, 70)

Filmene spiller også en viktig rolle i romanens handling, noe som blant annet viser seg når den ideologiske diskusjonen av filmen *Kill Bill* blir den direkte årsaken til Kåre og Wandas brudd. Det kommer også til uttrykk ved at Sigrid har hentet inspirasjon til sitt livsideal, å oppnå en overensstemmelse mellom det ytre og det indre, fra Sofia Coppola og hennes film *Lost in translation*: «Eg er overvelda, seier Sigrid, over at berre måten ein brukar opningstitlar på i filmar, kan gi eit perfekt bilete av eit personleg indre!» (Øyehaug 2008, 47) I tillegg til å fungere som et livsideal for Sigrid er *Lost in translation* viktig også på andre måter. Særlig filmens tittelsekvens spiller en sentral rolle i romanen. Den legger grunnlaget for skapelsen av romanens egen tittelsekvens, en slags parodi av åpningen, der Sigrid overtar rollen som Charlotte:

Og her ser vi Sigrid ligge med ryggen til, [...] hovudet og føtene viser ikkje, og rumpa er i sentrum, og rumpa har på seg ei gjennomsiktig, bleikrosa truse, ho har nakne bein. [...] Og så, over rumpa hennar, mens det blir spelt ein musikk som er like stille, kjem den første delen av tittelen seint til syne, over skinka hennar, i bleikkvitt: «vente», og så det neste, litt lenger borte, omtrent midt på rumpa: «blinke». (Øyehaug 2008, 214)

Scenen i romanen tillegges den samme symbolverdien som Sigrid gir den i *Lost in translation* og skal på den måten fungere som en representasjon av Sigrids personlige indre. Men Sigrids indre er ikke identisk med Sofia Coppolas, og tittelsekvensen må derfor revideres:

Nei då. Det som skjer, er at det ut av rumpa til Sigrid [...] kjem noko vi først ikkje ser heilt kva er, [...] og etter kvart viser det seg at det er ein sommarfugl, i gneistrande, glitrande fargar. Den blir ståande litt, rett utanfor rumpeholet og blafre med vengene, liksom, prøver om dei fungerer, kanskje, før den lettar og det viser seg at den er knytt til eit nesten gjennomsiktig silketørkle som blir drege ut av rumpa til Sigrid, der det står: EG LET SOM OM EG TAKLAR DETTE. (Øyehaug 2008, 215)

Den glidende bevegelsen som samsvarer med Sofia Coppolas indre blir ikke beskrivende for Sigrid, som er mer frustrert og søkende. Derfor gir Øyehaug tittelsekvensen i romanen et absurd preg som kanskje samsvarer bedre med Sigrids rotete indre. På denne måten blir filmen *Lost in translation* sentral på flere måter: Den fungerer som en sentral intermedial referanse, men blir også opphav til et sentralt element i handlingen og i beskrivelsen av Sigrids indre.

Det er også mulig å snakke om en tematisering av film som medium i romanen. Denne tematiseringen kommer til uttrykk blant annet gjennom at karakterene filosoferer over hva som ville skjedd dersom de var karakterer i en film, slik Sigrid gjør her:

Hadde dette vore ein film, der ho var den miserable og innestengde karakteren, tenker ho, hadde det på dette tidspunktet skjedd noko som rykte henne ut av hennar innestengde liv. [...] Hadde ho på dette tidspunktet vore ein karakter som hadde budd inne i den sekstitalsprega leilegheita til mor si heile livet, hadde det skjedd noko som hadde vipa heile hennar eksistens ut av lage, mor hennar hadde truleg døydd, og ho måtte ta med seg sine umoderne klede og merkelege vesen ut i verda og gjennomgå dei endringar som skal til for at ein karakter blir interessant å følgje med på, på kinolerretet. MEN SLIK ER DET JO IKKJE I RØYNDA! vil Sigrid rope. (Øyehaug 2008, 79)

Gjennom Sigrids refleksjoner blir vi presentert for typiske, om enn klisjéaktige, handlingsmønstre i film. Sigrid påpeker at disse handlingsmønstrene stemmer dårlig overens med virkeligheten, men dette kan leses med en ironisk undertone: Som lesere vet vi jo at Sigrid ikke lever i virkeligheten, men i en roman, og at hun med tanke på romanens spenningsoppbygging mest sannsynlig vil bli rykket ut av sitt innestengte liv. Dette skal jo også vise seg å stemme: Hun er jo bare timer fra et skjellsettende møte med Kåre Tryvle.

Dette fokuset på filmatiske handlingsmønstre står sammen med referansene til

spesifikke filmatiske verk i handlingen frem som tydelige eksempler på intermedial referens. Det finnes imidlertid også en annen type intermedialitet i *Vente, blinke*, som ikke kan knyttes til eksplisitte referanser eller tematisering, men som i større grad handler om form og stil.

2.5.2 Intermedialitet som formende på fortellerstemmen

Allerede fra første side legger man merke til at det er noe spesielt med fortellerstemmen i romanen. Boka innledes med en setning som har det visuelle i fokus: «Her ser vi Sigrid» (Øyehaug 2008, 11). Deretter følges det opp med en lang kommentar om fargetemperaturen på lyset som fyller rommet Sigrid sitter i og om hvordan denne typen lys simuleres på film. Etter dette beveger vi oss, lik et filmkamera, inn mot Sigrids ansikt:

Midt i auga til Sigrid ser vi pupillane: vi blir *dregne* inn mot pupillane til Sigrid, som er heilt svarte og stengde for oss, som punktum! endå vi skulle ha likt å tenke oss at vi kunne stire oss vidare gjennom pupillane som gjennom ei svart lita trakt, stire oss inn i hovudet hennar og bli oppslukte [...] (Øyehaug 2008, 11-12)

Ved å la åpningen av romanen ha en så sterk visuell orientering legger forfatteren fra første side opp til at det visuelle vil spille en viktig rolle i boka. Dette bekreftes også videre i romanen, ettersom nesten alle kapitlene åpner med setningen «Her ser vi».

Valget av denne typen introduksjon av karakterene, både i romanåpningen og i begynnelsen av de neste kapitlene, viser tydelig hvordan Øyehaug benytter seg av filmmediets virkemidler: Hun nærmest imiterer måten man nærmer seg karakterene på i åpningen av en film. Denne typen intermedialitet, som synes å etterlikne egenskaper eller struktur tilhørende et annet medium, faller inn under den siste undergruppen av internkomposisjonell intermedialitet: intermedial imitasjon. Denne undergruppen defineres slik: «vid intermedial imitation [påverkas] verkets signifikanter och/eller dess struktur av det icka-dominanta mediet, ettersom de tycks ikoniskt imitera dess egenskaper, struktur eller typiska verkningar – i den mån det är möjligt» (Wolf 2002, 205).

I *Vente, blinke* kan vi peke på flere former for påvirkning fra filmmediet, både i bruk av spesifikke elementer og egenskaper og i romanens struktur. Særlig interessant er valget av plottstruktur, som jeg har drøftet tidligere i kapitlet. Multiplottstrukturen som Øyehaug benytter seg av er vanlig i både film og litteratur, men den raske klippingen som strukturen tillater gjør den særlig hensiktsmessig å bruke i film. Med utgangspunkt i dette virkemiddelet mener jeg det er mulig å argumentere for at multiplottstrukturen i Øyehaug's roman har like mange likhetstrekk med en typisk multiplottfilm som med en typisk multiplottroman. Dette

fordi fortellerne i stor grad benytter seg av visuelle orienteringspunkter som overganger mellom historiene og for å binde dem sammen.

Eksempler på denne typen visuelle overganger kan vi blant annet se i «klippingen» mellom historiene til Trine og Linnea. For eksempel avsluttes et kapittel om Trine på denne måten: «Men så er ho her, på eit idiotisk hotellrom, og gnir dei nakne, kalde føtene mot kvarandre, mens eit par kvalrossar grev etter muslingar i slammet på havbotnen» (Øyehaug 2008, 90), mens det etterfølgende kapittelet, som handler om Linnea, åpner som følger: «Nakne bein har, som vi hugsar, også Linnea, i København, der ho står og ser ut av vindauget» (Øyehaug 2008, 91). Her blir de nakne beina et felles visuelt orienteringspunkt, og det er lett å se for seg hvordan et nærbilde av et nakent bein kunne brukes som utgangspunkt for kryssklipping mellom to ulike scener i en film.

En motsatt type eksempel, der visuelle kontraster benyttes som overgang istedenfor visuelle likheter, kan vi se i klippingen fra Kåre og Sigrids historie til Linnea og Roberts. Den avsluttende setningen i kapittelet om Kåre og Sigrid er denne: «Let's go find them, seier Kåre, og når dei ser kvarandre inn i auga etter at han har sagt dette, som brått fekk ei djupare og anna meining relatert til den situasjonen dei er i, som mann og kvinne, blir blikka dei imellom nokså seksuelle» (Øyehaug 2008, 143), mens den innledende setningen i det neste kapittelet er som følger: «Linnea derimot sit med hovudet inntil bilvindaugget og ser ut på København [...]» (Øyehaug 2008, 144). Her bygger fortellerne opp en visuell kontrast mellom den seksuelle spenningen i blikkene mellom Kåre og Sigrid på caféen og den manglende øyekontakten mellom Linnea og Robert, som deler en taxi på vei til Glyptoteket. Den visuelle kontrasten illustrerer forskjellene i de to forholdene, men bidrar også til å skape sammenheng mellom de to kapitlene.

I tillegg til disse visuelle overgangene er det mulig å finne eksempler på at auditive sanseintrykk spiller inn i romanen. Det kan vi for eksempel se i åpningen av et kapittel om Sigrid:

Og no høyrer vi ein flappande lyd: det er Sigrid som sit og dreg i underleppa si og slepper den opp mot overleppa, samstundes med at Sofia Coppola seier: «We're going to the production office» til han som filmar henne til bakomfilmen til *Lost in Translation*. Vi ser Sofia Coppola gå bortover mot ein bygning og opp nokre trapper, mens vi samstundes høyrer lyden av underleppa til Sigrid flappe mot overleppa. (Øyehaug 2008, 45)

Her setter fortellerne fokus på lydsamspillet mellom Sigrid som flapper med leppene og bakomfilmen hun ser på om Sofia Coppola. Denne bruken av auditive sanseintrykk er noe som kommer overraskende på leseren, ettersom der er noe man ikke er vant til å møte i

litteratur. Både de visuelle overgangene og denne auditivt orienterte beskrivelsen er virkemidler som er sentrale i filmmediet, men som ikke har noen åpenbar plass innenfor litteraturen. Mens bruken av multiplottstruktur med visuelt orienterte overganger peker mot en imitasjon av filmmediets struktur, står den visuelle og den auditive orienteringen fram som tydelige eksempler på hvordan romanen imiterer filmmediets egenskaper.

2.5.3 Romanen som film og leseren som filmpublikum

Bruken av intermedialitet er altså gjennomgående i *Vente, blinke*. Som leser kan man si at man blir satt i en svært spesiell posisjon: Det stadige fokuset på det visuelle skaper en illusjon om at man fyller rollen som publikum under en filmvisning. Én måte å illustrere denne rollen på er å se for seg at man som leser befinner seg bak en kameralinse sammen med fortellerne. Fortellernes innblikk i karakterenes tanker, deres reflekterende holdning til karakterenes handlinger samt deres allvitenskap om historienes utfall, indikerer imidlertid at fortellerne inntar mer aktive roller.

Man kan tenke seg leseren som publikum til en film, der fortellerne fungerer som regissører som fortløpende kommenterer handlingen i filmens medfølgende kommentarspor: Fortellerne fungerer som allvitende om historienes utfall og reflekterer stadig over valgene karakterene foretar seg. Dessuten er de til enhver tid innforstått med de visuelle teknikkene de selv har benyttet seg av. Likevel er de, i likhet med leseren, ute av stand til å påvirke historienes utfall eller til å bryte inn i handlingen. Filmallegorien viser hvilken påvirkningskraft fortellerne har når det gjelder å kunne forme leserens oppfatning av handlingen, men den gir også en forståelse av hvilken effekt forfatteren oppnår gjennom imitasjonen av filmmediets egenskaper.

Uansett hvordan man tenker seg leserens rolle i møtet med romanen *Vente, blinke*, er det liten tvil om at bruken av filmvirkemidler er sentral for fortolkningen. Christer Johansson peker på en interessant konsekvens av denne formen for intermedialitet i sin avhandling *Mimetisk syskonskap* (2008). Han viser til at imitasjonen av et annet medium nærmest lurer leseren til å tro at han er mottaker av dette mediet:

Möjligen framkallar detta intermediala inslag hos läsaren en upplevelse av att ta del av ett filmmontage. Dessa romanpassager iscenesätter alltså ett intermedialt episkt spel där vi föreställer oss vara mottagare av en diskurs i ett annat medium än det medium som bär berättelsen. (Johansson 2008, 392)

Kanskje kan det med utgangspunkt i denne refleksjonen forstås slik at Gunnhild Øyehaug, ved hjelp av det Johansson kaller «intermedialt spel», forsøker å lure oss til å tro at vi er

publikum til en film? Men hvorfor skulle hun i så fall ønske dette? Én måte å forstå formålet med bruken av filmatiske virkemidler på, er med bakgrunn i et ønske om å skape en illusjon av at vi som publikum foran en skjerm eller bak et kamera har muligheten til å forme vår egen forståelse av handlingen i boka. Dette er jo ikke tilfelle, ettersom fortellernes kommentarer virker så sterkt formende på forståelsen av romanens handling. En annen mulighet er at Øyehaug har benyttet seg av denne illusjonen for å desorientere leseren eller få ham eller henne til å reflektere over bruken av filmatiske og litterære virkemidler. Dette er en mulighet som vil bli grundigere diskutert mot slutten av kapittelet.

2.5.4 Problematisering av bruken av filmvirkemidler i romanen

Et viktig poeng i drøftingen av bruken av filmvirkemidler i *Vente, blinke* er å påpeke at bruken ikke er konsekvent, og at Gunnhild Øyehaug og hennes fortellere hele tiden beholder et lekent forhold til imitasjonen av filmmediets egenskaper og virkemidler. Mens fortellerne enkelte steder tar i bruk filmvirkemidler uten å kommentere det, gir de andre steder uttrykk for et svært reflektert forhold til bruken av disse. Det siste kan vi se et eksempel på i bruken av kamera i skildringen av Viggo:

Han må reise seg, sleppe ut armene og stå med dei litt ut, og perspektivet kan rotere rundt og rundt han, oppover i lufta, slik at ein får kjensla av at han er eit lite menneske på jordoverflata med utstrekke armar [...], og vi får, på grunn av det roterande perspektivet oppover og oppover frå ein liten mann i ein bedehuskjellar med utstrekke armar, denne rare kjensla av sentrifugalkrafta: total omfamning og utviding, og ekstrem konsentrasjon, rundt eit punkt. Som er Viggo. Og i Viggo: Viggos hjarte. Men det roterande perspektivet når ikkje lenger opp enn til bedehustaket, før det må gi opp med eit dunk. Og då Viggo slepper armene ned att, kjenner han seg framleis litt skjelven. (Øyehaug 2008, 107-108)

Dette sitatet illustrerer hvordan fortellerne benytter seg av effektene som et kamera kan skape. Her brukes kameraets evne til å gi et roterende perspektiv som effekt for å forsterke uttrykket for Viggos følelser, men det blir samtidig ikke gjort noe forsøk på å integrere bruken av virkemiddelet i historien. Snarere gjør fortellerne leseren oppmerksom på bruken av virkemiddelet gjennom setningen «perspektivet *kan* rotere rundt ham», istedenfor «perspektivet roterer rundt ham». Dessuten gjør de narr av kameraeffektens begrensinger når de lar kameraet, eller det roterende perspektivet, krasje i taket av bedehuset. Bruken av effekten fremstår her mer som parodisk enn som forsterkende på fremstillingen av Viggos følelser.

Nok et eksempel på det lekne forholdet til filmmediet ser vi i en skildring av Sigrid der filmperspektivet skrives inn i handlingen på en nokså tilfeldig måte, igjen uten at fortellerne forsøker å flette bruken av virkemiddelet inn i handlingen:

Og frå dette perspektivet, dette svimlande perspektivet eigentleg, der nokon har parkert filmkameraet sitt, frå rett bak bakhovudet hennar, ser vi høge blokker lenger nede, fjorden, store heisekraner på den andre sida av fjorden, og Laksevåg. Himmel og eit slags hav. (Øyehaug 2008, 97-98)

Her er det bruken av pronomenet «nokon» som får leseren til å stusse: Kameraet tilhører ikke fortellerne, men står bare der, og fortellerne griper sjansen til å benytte seg av det.

Iblant ser det også ut til at fortellerne ikke har i kontroll over kameraet i det hele tatt og at kamerafokuset isteden fungerer som et hinder for fremstillingen. Et eksempel på dette ser vi når fortellerne, i kapittelet om Paul de Man, får øye på navnene til Sigrid og Kåre på en tavle bak ham, men ikke klarer å skimte hva som står under dem på grunn av kamerafokuset, som lever sitt eget liv:

På tavla bak han, til venstre for bokhylla, står namna Sigrid og Kåre, og under Sigrid står det ein kolonne med andre namn, men under Kåre står det ingen ting, berre to ord: ingen ting. Men fokus dreg seg heile tida tilbake til Paul de Man, det er umogleg å fokusere på tavla, vi prøver å skubbe fokus tilbake, men fokus SKAL liksom på Paul de Man! (Øyehaug 2008, 232)

I eksempler som dette ser vi at Øyehaug ikke nøyer seg med bare å vise grepene, hun lar dem også ta over og leve sitt eget liv. Dette beskriver hun som et bevisst grep i skrivingen: «- Det handler om å vise grepet, samtidig som grepet har sitt eget liv og sin egen nødvendighet i denne teksten» (Bekeng 2008, 11). Gjennom å vise grepene og la dem overskride sin opprinnelige rolle trekker Øyehaug særlig fokus mot virkningen filmvirkemidlene får i teksten.

Et annet interessant poeng i tilknytning til hvordan romanen nærmer seg filmmediet ser vi i måten fortellerne refererer til verket på. Flere steder i romanen refererer de til romanen som en film, som her, hvor de tar seg friheten til å skrive inn filmmusikk i romanteksten: «Musikken til dette utsnittet av filmen: ein heroisk musikk» (Øyehaug 2008, 98). At fortellerne skriver inn filmmusikk i romanen, og at det refereres til verket som en film snarere enn en bok, kan ses som en indikasjon på at verket kan oppfattes som en film. Imidlertid gir fortellerne senere uttrykk for det motsatte i skildringen av Viggo og Elidas møte på Viggos café: «Og når dei ser kvarandre inn i auga i denne raude augneblinken, blir det for mykje for begge, og begge må sjå ned. (Musikken til dette utsnittet av boka: ein nydeleg musikk.)» (Øyehaug 2008, 240). Her refererer de til verket som en bok, heller enn en film. Denne inkonsekvente vekslingen mellom en oppfatning av verket som bok og film er typisk for romanen.

Bruken av teknikker og virkemidler hentet fra filmmediet er ifølge Brian McHale typisk for modernistisk litteratur, men kan også være et karakteristisk element i postmodernistisk litteratur. McHale hevder at en sentral forskjell mellom intermedialiteten i verkene tilhørende henholdsvis modernismen og postmodernismen ligger i måten filmvirkemidlene benyttes på. Mens filmvirkemidlene i modernistiske verk inntar en skjult rolle, blir de i postmodernistiske verk brakt frem i lyset: «In effect, the cinematic techniques which postmodernist writing inherited from the modernists are here laid bare: background structure, thrust into the foreground by self-reflective cinematic notations, becomes a distinct ontological level» (McHale 1987, 129). Den ustabile og tydeliggjorte bruken av filmvirkemidler i *Vente, blinke* peker altså mot at bruken av filmvirkemidler kan forstås som et postmodernistisk element i romanen.

Samtidig kan bruken av filmvirkemidler sees som en videreføring av den sjangerekspérimenteringen som finnes i Øyehaug's tidligere verk. Hun kan sies å ha benyttet seg av intermedialitet tidligere, da i form av en blanding av drama og skjønnlitteratur. Dette kan vi se et eksempel på i novellen «Transcendere» (Øyehaug 2004c), der metaforer og skjønnlitterær følelsesskildring blandes med dramatisk dialog og handlingsinstruksjoner skrevet i kursiv. Slik sjangerblanding finnes det også et eksempel på i *Vente, blinke*, i skildringen av Viggos og Elidas møte på Viggos café:

VIGGO: Den er jo ikkje frosen.

ELIDA: Nei, men den er til hinder, og den er overalt.

VIGGO (*stryk Elida over kinnet*)

ELIDA SITT INSTE (*skin frå eit punkt langt inne*)

T.O.M. DET SANDFARGA HÅRET HENNAR (*glitrar, som om det er prikkande lukkeleg*)

ELIDA: Viggo

VIGGO: Elida

VIGGO OG ELIDA (*kysser*) (Øyehaug 2008, 242)

Gjennom å blande inn andre sjangre i romanen bryter Øyehaug med leserens forventninger og retter fokus mot fortellergrepene. Slik gjør hun leseren oppmerksom på fortellerstemmens innvirkning og bidrar til å vekke interesse og fascinasjon for fortellerinstansen. Samtidig skaper hun et brudd med den realistiske fortellermåten, noe som også innebærer et brudd på illusjonen om det litterære universet som *mimesis*. Som svar på hvorfor Øyehaug har valgt å utfordre *mimesis*-illusjonen gjennom en slik fortellermåte, kan jeg vise til Øyehaug's egne uttalelser:

- Jeg har et problem med den beinharde realistiske fortellermåten. Jeg tror en bevissthet om litteraturen som virkemiddel omhandler et filter mellom opplevelsen og litteraturen. Ved å si: Dette er ikke sant, kan du kanskje si noe som er enda mer sant. (Bekeng 2008, 11)

Forfatterens ønske om å sette fokus på grepet og å skape distanse mellom opplevelsen og litteraturen, snarere enn å skape en illusjon av en virkelighetsnær historie, kan tyde på et ønske om å skape en selvrefleksiv roman. I den sammenheng kan det være interessant å se nærmere på begrepet *metafiksjon*.

2.6 Metafiksjon

Metafiksjon som forskningsfelt hadde sin storhetstid på 1980-tallet, med teoretikere som Linda Hutcheon, Patricia Waugh og Brian McHale i spissen for forskningen. Selv om begrepet i dag er mindre brukt, kan det fortsatt være aktuelt å benytte seg av i analysen av selvrefleksive tekster som *Vente, blinke*. Metafiksjonsbegrepet er mest brukt innenfor litteraturen, og regnes ofte som ett av postmodernismens fremste virkemidler.

Det finnes en rekke definisjoner av begrepet, og det har blitt mye diskutert og kritisert. Felles for de fleste teoretikere som drøfter det, er imidlertid et fokus på det selvrefleksive og en interesse for forholdet mellom virkelighet og fiksjon. Dette gjenspeiles i definisjonen av begrepet i *Litteraturvitenskapelig leksikon*:

metafiksjon (gr. *meta* 'etter' og lat. *fictio*, 'fiksjon'), samlebegrep for litteratur som tematiserer seg selv som fiksjon ved å reflektere over sin egen tilblivelse og sin egen status som litteratur. Selv om metafiksjon er et aspekt ved diktningen som form snarere enn sjanger, brukes begrepet likevel oftest om romanen. (Lothe et al. 2007, 135)

Et lekent forhold til sjanger og til litterære konvensjoner er også typisk for metafiksjon, og denne dimensjonen ved begrepet blir særlig vektlagt i Hans H. Skeis verk *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning* (1995).

I det følgende vil jeg ta utgangspunkt i Patricia Waugh's definisjon av metafiksjon, hentet fra hennes verk *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984). Waugh vektlegger særlig hvordan det metafiksjonelle verket drar oppmerksomhet mot sin egen status som objekt, snarere enn å gi seg ut for å være virkelighet, slik tradisjonen har vært innenfor den realistiske litteraturen: «*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (Waugh 1984, 2). Waugh's definisjon danner et bilde av metafiksjon som en utforskende og eksperimenterende sjanger, snarere enn en sjanger som forsøker å komme med endelige svar. En slik definisjon virker treffende på Øyehaug's romanprosjekt, og gjør at metafiksjonsbegrepet kan være relevant å trekke inn i analysen av romanen og i forsøket på å besvare spørsmålet om romanen kan regnes som postmodernistisk.

Metafiksjonelle verk kan være svært ulike, men et fellestrekk mellom dem er at de skaper et brudd med den illusjonen av mimesis som verket skaper, slik vi kan si at Øyehaug har gjort i *Vente, blinke*. Patricia Waugh mener denne motsetningen er spesiell for metafiksjonelle romaner: «Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion» (Waugh 1984, 6).

Motsetningen mellom konstruksjon og blottlegging av illusjonen kan sidestilles med den motsetningen Hans H. Skei peker på når han snakker om «rammegiving» og «rammebrudd» (Skei 1995, 41). Dette er to begreper som kan være nyttige for å forstå hvordan metafiksjonelle romaner er bygget opp. «Rammegivingen» i en roman kan forstås som det systemet eller de betingelsene som ligger til grunn for oppbyggingen av fiksjonen. Dette systemet, som danner rammene for fiksjonen, utgjøres av litterære konvensjoner og sjangertrekk. Slike rammer vil alltid være til stede i litteraturen, men spesielt for metafiksjonelle romaner er at rammene ikke lenger ligger skjult, men trekkes frem i lyset:

I moderne metafiksjon er det slik at rammene kan bli dominerende. Metaromanen spør: Hva er en ramme, hvilken ramme skiller «virkeligheten» fra «fiksjonen»? [...] Rammene, eller formkonvensjonene, vil alltid finnes i litteraturen, men i metaromanene finnes de i forgrunnen og tydeliggjort om de nå er åpne eller skjulte. (Skei 1995, 42)

Også i metafiksjonelle romaner skapes det et fiktivt univers som gjerne fremstår som realistisk og som forholder seg til litteraturens konvensjoner. Her blir imidlertid rammebyggingen etterfulgt av brudd på illusjonen, et «rammebrudd»: «Metafiksjonene må med andre ord gi inntrykk av å skape en fiktiv verden og befolke den – som i realismens litteratur – før illusjonen avsløres, kommenteres, latterliggjøres» (Skei 1995, 40). Slike brudd bidrar til å synliggjøre og avsløre det fiktive ved litteraturens rammer. Ifølge Skei vil metafiksjon typisk innebære en veksling mellom rammebygging og rammebrudd: «– mellom det å konstruere en illusjon via en ikke-synlig ramme og det å ødelegge illusjonen ved hele tiden å vise grepene/rammen» (Skei 1995, 43).

Synliggjøringen, eller avsløringen, av grepene eller rammen kan oppnås gjennom lek med de litterære konvensjonene: gjennom å fremheve dem, eller ved å benytte seg av dem på nye og uvante måter. Én måte å oppnå synliggjøring på er gjennom en tematisering av selve skrivingen av verket, en annen er ved å la en implisitt forfatter blande seg inn i handlingen. Særlig vanlig er kanskje likevel synliggjøring gjennom parodi av en litterær sjanger eller av litterære konvensjoner. Rammen kan også synliggjøres gjennom metakommentarer eller gjennom direkte leserhenvendelser i teksten.

2.6.1 Metafiksjonelle trekk i *Vente, blinke*

Med utgangspunkt i en slik forståelse av begrepet metafiksjon vil jeg hevde at flere av trekkene jeg har gjennomgått i dette kapittelet kan peke mot en forståelse av *Vente, blinke* som en roman med metafiksjonelle trekk.

Det er mulig å forstå romanen som bestående av flere nivåer: I tillegg til det mer eller mindre realistiske nivået som karakterene befinner seg på, finnes det i romanen også et nivå der fortellerne befinner seg. Dette nivået kan kalles et metanivå, ettersom fortellerne benytter seg av det til å kommentere skapelsen av verket. Typisk for litteratur med denne typen metanivåer er at fortelleren som kommenterer skapelsen av verket fremstår som verkets forfatter. I *Vente, blinke* avsløres det derimot at fortellerne selv er litterære karakterer. Slik brytes illusjonen om at fortellerne kan være romanens faktiske forfattere, og muligheten åpnes for tilstedeværelsen av en bakenforliggende forteller.

Men finnes det en slik bakenforliggende forteller, som kan sies å befinne seg på et høyere metanivå, i *Vente blinke*? Svaret på dette får ikke leseren før i den avsluttende fotnoten i romanens sluttcommentarer, der et skifte fra en betegnelse av fortellerne med pronomenet «vi» til «dei» markerer tilstedeværelsen av en bakenforliggende forteller: «(Begge vinkar idet dei blir mindre og mindre mot horisonten.)» (Øyehaug 2008, 271). I romanens aller siste linje lykkes altså Øyehaug i å rokke ved leserens forståelse av verkets metanivåer. Ved å antyde tilstedeværelsen av en bakenforliggende fortellerinstans retter hun leserens oppmerksomhet mot det umulige i å bestemme verkets forteller eller fortellere. Isteden åpner hun for det Brian McHale kaller «a possibility of infinite regress» (McHale 1987, 30): muligheten for et uendelig antall bakenforliggende fortellere. Denne formen for åpenhet i bestemmelsen av verkets forteller er typisk for postmodernistisk litteratur.

Bakgrunnen for at Øyehaug har valgt å lede leserens fokus mot dette samspillet av ulike metanivåer kan være et ønske om å skape en bevissthet rundt effekten av litterære virkemidler, gjennom å skape et filter mellom opplevelsen og litteraturen (Bekeng 2008, 11). Et slikt filter kan også markere at fortellernes versjon av en historie ikke nødvendigvis samsvarer med den «virkelige» historien. Filteret kan markeres gjennom å skape en distanse mellom de ulike nivåene i romanen. Slik distanse kan skapes på flere måter.

I *Vente, blinke* kan man si at distansen blir skapt gjennom en åpenhet rundt bruken av litterære grep, slik vi har sett eksempler på gjennom den lekne og til dels parodiske bruken av intermediale virkemidler. En annen måte det skapes distanse på i romanen er gjennom metakommentarer. Kommentarer som: «(det er heilt sant! Ho er TREDJE person i denne boka som les Dantes guddomlege komedie!)» (Øyehaug 2008, 167) fungerer som direkte

leserhenvendelser, noe som retter fokus mot romanens ramme og dermed fungerer som rammebrudd. Dessuten skaper kommentarer som denne en distanse mellom fortellerne og karakterene. Slik jeg tidligere har vært inne på, kan denne distansen oppfattes som en ironisk distanse fordi fortellerne blir stående i en posisjon til å gjøre narr av karakterene eller til å skildre handlingene deres med et ironisk blikk.

I romanen finnes det også metakommentarer som henviser direkte til skrivingen av verket, som når fortellerne refererer til historien som «boka»: «(Musikken til dette utsnittet av boka: ein nydeleg musikk.)» (Øyehaug 2008, 240), eller i form av kommentarer som henviser direkte til skrivingen av verket: «Og her følgjer en lengre passasje som skildrar korleis Sigrid vidare prøver å sette ord på det fine og forståande i boka til Kåre [...]» (Øyehaug 2008, 113). Kommentarer som disse viser en bevissthet om verket som fiksjon og fungerer dermed som metafiksjonelle markører.

Like sentralt i en diskusjon av *Vente, blinke* som metafiksjon er imidlertid romanens sluttcommentarer, der det blir redegjort for kildebruken i romanen og der fortellernes identiteter blir avslørt. I romaner og sakprosa som inkorporerer faktaopplysninger er det ikke uvanlig med slike sluttcommentarer, der forfatteren navngir kildene han har brukt og redegjør for bruken av for eksempel historiske fakta. Imidlertid vil sluttcommentarer som disse vanligvis bli stående utenfor diskursen og kun forholde seg til romanteksten som en paratekst som ikke vil ha noen innvirkning på forståelsen av handlingen.

I *Vente, blinke* er det annerledes. Også her tar sluttcommentarene for seg bruken av fakta og kilder i verket, men her blir det naturlig å lese commentarene som en del av selve romanen. Sluttcommentarene i *Vente, blinke* plasserer seg innenfor fiksjonen fordi det ikke er forfatteren som bryter inn i romanen for å presentere opplysningene: De blir tilsynelatende presentert av fortellerne selv, på en lekende og useriøs måte som samsvarer med fortellermåten i resten av romanen: «*Det meste som blir fortalt om Paul de Man, er oppdikta. Det som ikkje er oppdikta, er fritt basert på ei førelesning av Arild Linneberg om Paul de Mans biografi, som vi sneik oss inn på. Takk skal han ha!*» (Øyehaug 2008, 267).

Sluttcommentarene kan forstås som en parodi på tradisjonelle sluttcommentarers form. Dette argumentet underbygges av bruken av formuleringer som «*Alle likskapar mellom dei fiksjonelle karakterane er elles slåande tilfeldige*» (Øyehaug 2008, 269), som spiller på sluttcommentarer der forfatteren forsikrer om at likheter mellom *virkelige* og fiktive personer ikke er intensjonelle. Å parodiere denne typen formuleringer er ikke uvanlig blant postmodernistiske forfattere: «A statement loaded with mimetic preconceptions, it is an

obvious target for postmodernist parody, so it comes as no surprise to find postmodernist writers prefacing their anti-mimetic works with mock-disclaimers» (McHale 1987, 84).

I *Vente, blinke* bidrar avsløringen av fortellernes identiteter i romanens sluttkommentarer også til å understreke romanens fiksjonalitet. Når Øyehaug avslører fortellerne som litterære karakterer som ikke har noen plass innenfor romanuniverset, skaper hun et rammebrudd som setter fokus på de litterære konvensjonene for fortellerstemmer generelt og på fortellerstemmens betydning i denne romanen spesielt. Tilbakeholdelsen og den etterfølgende avsløringen av fortellernes antall og identiteter, som jeg har diskutert i forhold til Behrendts teorier om den hemmelige note, kan oppfattes som en lek med leseren. Denne leken følges også opp gjennom den parodierende holdningen Øyehaug viser til de litterære konvensjonene for sluttkommentarer.

De parodierende sluttkommentarene, samt bruken av metakommentarer og den gjennomgående åpenheten om teksten som fiksjon, peker mot en forståelse av romanens grunnholdning som selvrefleksiv og lekende og som eksperimenterende med litteraturens og romanens konvensjoner. Dette er typiske kjennetegn for metafiksjonelle og postmodernistiske romaner.

2.6.2 Effekten av bruken av metafiksjon i romanen

Med utgangspunkt i en forståelse av *Vente, blinke* som en roman med metafiksjonelle trekk, kan man spørre: Hvilken effekt får bruken av metafiksjon for forståelsen av romanen? På hvilken måte tilfører de metafiksjonelle trekkene noe til *Vente, blinkes* litterære univers?

Et viktig poeng for Øyehaug synes å være å få leseren til å reflektere over effekten av litteraturens virkemidler. I et intervju knyttet til utgivelsen av romanen viser hun til Victor B. Sjklovskij og hans teorier om underliggjøring og desautomatisering, med referanse til sin egen feillesing av ordet «rødspette»:

Ting mister mening og betydning når de reduseres til vaner som er så innlærte at vi ikke engang legger merke til de (sic!). Det er litt det samme som skjer når man feilleser og tror «rødspette» er «rasshølet»: Man bare dekoder noen få bokstaver i et ord, og tolker det automatisk til det første og beste ordet man har lagra under disse bokstavene. R og Ø, og vips: rasshølet. Men da jeg feilleste rødspetta fikk jeg vel heller en slags av-automatisert opplevelse av denne fisken! Og det er det som er poenget for Sjklovskij: Litteratur som virker underliggjørende kan gjøre at du oppdager noe på nytt, noe som du kanskje har sluttet å legge merke til. (Bekeng 2008, 10)

Tilsvarende former for underliggjøring er det lett å finne eksempler på i *Vente, blinke*. På samme måte som feillesingen av ordet «rødspette» ga Øyehaug en ny opplevelse av ordet, gir de metafiksjonelle trekkene i *Vente, blinke* leseren en ny opplevelse av romanen.

Metakommentarene og den parodiske stilen fungerer som rammebrudd som får leseren til å bryte ut av en automatisert og ureflektert form for lesning. Slik får de en desautomatiserende eller underliggjørende effekt:

Another operation is at work in metafictional parody, however, and this the formalists called “defamiliarization”. The laying bare of literary devices in metafiction brings to the reader’s attention those formal elements of which, through over-familiarization, he has become unaware. Through this recognition of the backgrounded material, new demands for attention and active involvement are brought to bear on the act of reading. (Hutcheon 1984, 24)

Underliggjøringen skaper en større bevissthet rundt lesningen og gir leseren en mer aktiv rolle: som medskaper av det litterære universet, men også som den som avslører det som fiksjon. Slik tvinges leseren til å innta en mer bevisst posisjon:

Også forholdet mellom verk og leser kompliseres. Det Adorno har kalt «leserens komparative skjulested» i den tradisjonelle roman, blir rokket ved, leseren må ofte lete etter en mulig posisjon å innta overfor verket. Den er ikke gitt på forhånd. (Andersen 2008, 84)

Ved å rette oppmerksomheten mot de fiksjonsskapende virkemidlene i teksten, vil jo forfatteren samtidig få leseren til å oppgi tanken om romanuniverset som mimesis, eller som refleksjon av virkeligheten.

Særlig interessant er det også hvordan Øyehaug med *Vente, blinke* henvender seg til leseren på to kontrasterende måter. Forfatteren begrenser leserens tolkningsfrihet gjennom bruken av to svært dominerende og fortolkende fortellere, men samtidig skaper hun også en distanse til fortellernes fortolkning gjennom bruken av metafiksjonelle virkemidler. Et av de viktigste formålene ved å bruke metafiksjon ser ut til nettopp å være å sette leseren i en slik dobbeltrolle, der han trekkes i to retninger:

I forhold til tradisjonell illusjonsskapende diktning, vil den metafiksjonelle litteraturen kunne virke paradoksal for leseren på den måten at han trekkes i to retninger: Han blir gjort oppmerksom på den språklige og fiktive natur i det som leses og kan ta avstand fra enhver ikke-bevisst identifikasjon med personer eller handling. Samtidig blir han gjort strengt oppmerksom på sin aktive rolle i lesningen: at han er deltaker når det gjelder å gi teksten mening. (Skei 1995, 14)

Gjennom denne dobbeltrollen fremkalles en bevissthet rundt lesningen. I *Vente, blinke* presser den sterke fortellerstemmen leseren til å ta et valg mellom identifikasjon med eller avstand til fortellerne. De metafiksjonelle rammebruddene tvinger i tillegg frem en bevissthet rundt bruken av litterære virkemidler.

Det er tydelig at Øyehaug med *Vente, blinke* har ønsket å skape en roman som rommer mer enn det den rent realistiske fortellermåten tillater. Ved hjelp av metafiksjonelle virkemidler lykkes hun i å skape en selvrefleksiv roman som yter motstand mot en ubevisst

eller automatisert form for lesning, og som oppfordrer til refleksjon rundt litteraturen som virkemiddel. Disse egenskapene er å regne som typiske trekk ved postmodernistisk litteratur.

2.7 Avslutning

I analysen av *Vente, blinkes* form har jeg drøftet en rekke formmessige egenskaper ved verket og vurdert hvorvidt de kan forstås som postmodernistiske virkemidler. Jeg har analysert romanens fortellerstemme, bruken av ironisk distanse og romanens parodiske tilnærming til andre sjangre og medier, samt sett nærmere på rollen leseren tildeles i møtet med romanen. I *På litterære lekeplasser* nevner Hans H. Skei følgende elementer som typiske for postmodernistisk litteratur: «Kommentarnivåer, via bruk av ironi og parodi, ved innmontering av andre tekster, ved dramatisering av leserrollene, ved ekstrem dveling ved selve narrasjonen, er viktig» (Skei 1995, 30). Egenskapene Skei trekker fram er langt på vei en treffende karakteristikk av de postmodernistiske elementene jeg har oppdaget i analysen av romanens virkemidler.

Den egenskapen ved *Vente, blinke* som i størst grad underbygger en kategorisering av verket som postmodernistisk er den utstrakte bruken av metafiksjon, som ofte beskrives som postmodernismens fremste virkemiddel (Waugh 1984, 22). Gjennom bruken av metafiksjon tildeler Øyehaug leseren en aktiv rolle i medskapelsen av fiksjonen, men også i avsløringen av romanens fiksjonalitet, gjennom det som kan oppfattes som en konstant veksling mellom rammegiving og rammebrudd. I tråd med den postmodernistiske grunntanken forsøker hun ikke å skape et realistisk romanunivers: «[Den postmodernistiske] Romanen prøver ikke lenger å foregi at den er noe annet enn det den kan være: ikke virkelighet, ikke representasjon av virkelighet» (Skei 1995, 30).

I tillegg til bruken av metafiksjon er det imidlertid flere elementer ved verket som underbygger en kategorisering av romanens form som postmodernistisk. Også verkets fragmentariske multiplottstruktur, bruken av fiktive og reelle personer som karakterer i verket, den åpne bruken av filmatiske virkemidler og den parodierende holdningen til typiske forfatterkommentarer bidrar til å underbygge en slik kategorisering. Den formmessige analysen av *Vente, blinke* leder altså til en konklusjon om at romanens form kan oppfattes som postmodernistisk. Men en betegnelse av romanens *form* som postmodernistisk er ikke ensbetydende med en kategorisering av romanen som det. Hvordan henger romanens postmodernistiske form sammen med verkets tematikk?

I *Vente, blinke* finnes det ingen sammenhengende historie, bare bruddstykker fra flere livshistorier, som bindes sammen gjennom et felles tema. Romanens fragmenterte form kan

sees som et speil for den fragmenteringen og individualiseringen som kjennetegner senmoderniteten, men kan også bidra til å belyse hvordan mennesker bindes sammen: «[...] bruken av multiplot får en tydelig tematisk funksjon, nemlig å illustrere hvordan lokale og partikulære livshistorier henger sammen i den globaliserte verden» (Andersen 2008, 86). Hvordan *Vente, blinkes* postmodernistiske form bidrar til å danne bakteppet for sammenhengen mellom romanen og senmoderniteten er et poeng jeg vil komme tilbake til i oppgavens avsluttende kapittel.

Når jeg i det neste kapitlet vil utforske romanens tematikk, vil jeg derimot legge til side spørsmålet om postmodernistiske elementer og isteden forsøke å belyse romanens relasjon til samtiden fra et tematisk perspektiv. Jeg vil benytte meg av teoretikere som har forsket på menneskets posisjon i det senmoderne samfunnet, i et forsøk på å belyse de konfliktene som danner utgangspunktet for romanens historier og de problemene som preger romanens karakterer. Den selvrefleksiviteten som preger romanens karakterer, og som vi også kan kjenne igjen i romanens form, vil stå i sentrum for analysen sammen med drøftingen av den kjærlighetskonflikten som karakterene har til felles.

Kapittel 3: Tematisk analyse

3.1 Innledning

I en analyse av *Vente, blinkes* tematikk kan det være hensiktsmessig å begynne med tittelen. *Vente, blinke: eit perfekt bilete av eit personleg indre* er ikke en selvforklarende tittel: Den er tvetydig og åpen, men gir likevel et godt bilde av tematikken i romanen. For å finne betydningen av tittelen må vi lete mellom bokas permer, med følgende spørsmål i bakhodet: På hvilken måte er venting og blinking sentralt i romanen? Og hvem sitt personlige indre er det boka forsøker å gi et perfekt bilde av?

I romanen er det flere sekvenser som antyder noe om tittelens betydning, men forklaringene som presenteres er ulike, og samsvarer ikke nødvendigvis med hverandre. Noen av dem knytter tittelen til en livsoptimisme, andre til fortvilelse og pessimisme relatert til egen eksistens. Det er Sigrid som er den mest sentrale karakteren i *Vente, blinke*, og det er også hun som reflekterer over tittelordenes betydning. Men selv om tittelen *Vente, blinke* tydeligst kan relateres til henne, kan den også tolkes som talende for alle karakterenes livsprosjekter.

Venting og blinking knyttes i hovedsak til to spesifikke situasjoner i romanen. Den første tittelforklaringen møter vi når Sigrid sitter foran pc-en og observerer markøren i Word-dokumentet hun er i ferd med å skrive om kvinner i for store herreskjorter: «Ho ser på markøren som blinkar. Ho identifiserer seg med markøren. Ho identifiserer seg med markøren! Ventande, blinkande, og utan reell eksistens i verda, berre på og av mellom blink og blink. Er det *dette* som er hennar lys i verda?» (Øyehaug 2008, 83-84). Sigrid identifiserer seg med markøren som venter og blinker på den tomme skjermen. Ventingen og blinkingen symboliserer her en livspessimisme: I likhet med markøren står Sigrids liv på vent, og hun ser derfor seg selv som uten reell eksistens i verden. Hun er et lys som blinker, men hun får ikke respons.

Senere møter vi en annen forklaring av tittelen, fortalt gjennom en episode der en jente har gått seg vill i skogen og bruker mobiltelefonen til å signalisere til letemannskapet:

Ho måtte tenke på ho som dei fann i skogen fordi ho hadde lyst med mobiltelefonen sin, ho hadde gått seg vill, og ho hadde ikkje hatt pengar til å ringe for med telefonen, men ho hadde litt straum, nok til å lyse med displayet på telefonen, og fordi ho var roleg nok, klarte ho å vente til langt på natt då det endeleg kom eit helikopter i nærleiken av der ho låg, og så blinka ho med telefonen. Tenk, tenkte Sigrid. Vente, blinke, overleve. (Øyehaug 2008, 224-225)

Gjennom denne episoden knyttes venting og blinking til en livsoptimisme: Sigrid beundrer jenta som har beholdt tålmodigheten og ventet på det riktige øyeblikket for å bli reddet. Blinkingen symboliserer dermed selve redningen, men samtidig forteller historien oss at for å kunne bli reddet må vi ha tålmodighet og unngå desperasjon.

Begge de to forklaringene relaterer seg til Sigrids livssituasjon, men de blir likevel stående i sterk kontrast til hverandre. Sigrid identifiserer seg med blinke-handlingen, som kan symbolisere redningen ut fra den ensomheten hun føler seg fanget i. Men blinkingen ledsages av en tålmodig og passiv venting, en venting som speiles i hennes egen tafatthet. Sigrids eksistens blir begrenset: Hun går ikke aktivt inn for å gjøre en endring i sitt eget liv, men handler isteden passivt. Slik symboliserer blinkingen en lengsel etter virkelighetsflukt, men også en søken etter selvbekreftelse.

For selv om de to betydningene er ulike, samles de i en felles symbolikk: stjernene. I likhet med mobiltelefonen og markøren inngår stjernene i en tålmodig og håpefull blinking:

Og så såg ho opp på stjernene. Og det er det de også har gjort, tenkte ho brått, i ei plutselig innsikt om stjernene sitt inste vesen, og ho blei varm i heile seg av den overraskande innsikta og symbolikken, de har venta, blinka overlevd! Kor lenge lever ei stjerne, tenkte ho, dei lever jo ikkje i all æve, men dei har i alle fall blinka så lenge *ho* har levd! Og, [...] det er det eg sjølv har gjort, tenkte Sigrid, eg har lyst og lyst, og endeleg har nokon oppfatta blinkinga mi, og eg kjem til å overleve! (Øyehaug 2008, 225)

Stjernene er en metafor som gjennomgående knyttes til Sigrid: Hun er også en stjerne som skinner og blinker, men det er ingen som ser henne: «Med andre ord. Sigrid skin også sterkt, hennar indre er også lysande, men det er ikkje så mange som har sett det enno, dette hennar hemmelege, gneistrande lys» (Øyehaug 2008, 14). At Sigrid identifiserer seg med en stjerne, vitner om en selvtillit og en tro på seg selv som ellers ikke kommer til uttrykk i romanen: Sigrids identitet knytter seg til denne vissheten om at hun har kimen til storhet i seg, men også at hun er den eneste som ser denne kimen.

Lengselen etter å oppnå noe, etter å bli rykket ut av sin nåværende eksistens, har hun til felles med de andre karakterene i romanen. Som Silje Bekeng formulerer det: «Romanen inneholder historiene til en rekke personer som vi møter idet de står på terskelen til en personlig krise. De skjelver litt, som Øyehaug sier. - De er satt ut av bane når vi trækker inn i livene deres» (Bekeng 2008, 10). Karakterene i *Vente, blinke* har blitt rykket opp av sin normaltilværelse og fått et innblikk i begrensningene som omslutter deres eget liv. I likhet med Sigrid lengter de etter noe mer, etter en større mening i tilværelsen. Ventingen og blinkingen fremhever på den måten et grunnleggende tema i romanen: lengselen etter selvbekreftelse, enten den kommer til uttrykk gjennom et ønske om å oppnå selvrealisering

gjennom å stå støtt ved sine egne idealer, eller gjennom en lengsel etter lykke og trygghet hos en annen.

Karakterene har også til felles en sterk interesse for kunst og litteratur og et håp om at løsningen på identitetskrisen kan finnes i kunsten. De deler en evne til å leve seg inn i og la seg påvirke av kunsten og tekstene de omgir seg med, iblant i så stor grad at det åpner for spørsmålet om hvorvidt innlevelsen går utover deres evne til å leve autentiske liv utenfor kunsten. I en anmeldelse i magasinet *Natt og Dag* blir dette spørsmålet trukket frem som et hovedtema i romanen: «Lever vi autentiske liv, eller sperrer vi oss inne i litteratur, film og vitenskapelig teoretisering? Har vi gått oss blinde i vår innlevelse og våre tanker? Eller kan film, litteratur og kunst være med å gi oss et rikere liv?» (Glette 2008). Den sterke innvirkningen kunsten får på karakterenes tenkemåter kan være med på å belyse bakgrunnen for deres søken etter selvbekreftelse og etter et autentisk uttrykk for egen identitet.

I dette kapittelet vil jeg foreta en analyse av romanens fire historier med fokus på hvordan romanens konflikter samsvarer med senmodernitetens typiske utfordringer. Det karakterene har til felles vil stå i sentrum for analysen: en søken etter egen identitet og etter selvbekreftelse, gjennom selvrealisering, gjennom kjærlighet eller gjennom kunst. I analysen vil jeg både tematisere hva som kan ha utløst karakterenes identitetskriser og se nærmere på hvilke veier som presenteres som mulige veier ut av den. Jeg vil også forsøke å belyse hvilken rolle kunsten og litteraturen spiller i karakterenes identitets- og kjærlighetsprosjekter. Ettersom Sigrids historie er den mest sentrale i romanen, vil analysen av denne historien også være den som vies mest plass i denne delen. Mot slutten av kapittelet vil jeg se nærmere på to romantiske sjangre som kan være sentrale inspirasjonskilder til utformingen av romanens historier: chick lit-sjangeren og det filmatiske romantiske dramaet.

Før jeg begynner på analysene vil jeg imidlertid presentere den teorien og begrepene jeg vil benytte meg av i analysen i forsøket på å utgangspunktet for karakterenes identitetsprosjekter.

3.2 Teoretisk inngang

De siste tiårene har det blitt skrevet mye om samfunnets utvikling i tiden rundt det tjudeførste århundret. Perioden vi lever i, som vekselvis omtales som senmoderniteten, høymoderniteten eller den flytende modernitet, kjennetegnes av en radikaliserings av de endringene vi forbinder med moderniteten: økende makt til kapitalismen, økende globalisering og en svekkelse av samfunnets autoriteter og institusjoner. Disse forandringene har også fått konsekvenser på

individnivå i form av en økende individualisering, men også i form av en endring i måten vi tenker på.

Sosiologene Anthony Giddens og Zygmunt Bauman er to av de mest sentrale forskerne som har forsøkt å tegne et bilde av hvordan forandringene i samfunnet har virket inn på individet og dets identitetsforståelse. De legger begge vekt på hvordan tradisjonssamfunnets oppløsning, samt den økende globaliseringen, har ført til et samfunn med mer frihet for individet, men også med færre retningslinjer å forholde seg til og med færre trygghetsskapende institusjoner.

I sin bok *Liquid Modernity* (2000) argumenterer Bauman for at bevegelsen bort fra det han kaller en «tung» og «massiv» modernitet mot en «lettere» og mer «flytende» modernitet har ført med seg en oppløsning og flytendegjøring av alle faste verdier og institusjoner. For Bauman er denne flytendegjøringen av faste verdier et så sentralt trekk ved perioden at han velger å kalle den «den flytende moderniteten».

Også Anthony Giddens mener at forandringene i samfunnet har ført til en svekkelse av autoritetene og institusjonene. Han peker på at vi i den nye moderniteten, som han kaller *senmoderniteten*, er blitt mer avhengige av det han kaller *ekspertsystemer* og *symbolske tegn*, som er oppstått på grunn av *utleiringsmekanismer*. Dette er et begrep Giddens forklarer slik: «By disembedding I mean the «lifting out» of social relations from local contexts of interaction and their restructuring across indefinite spans of time-space» (Giddens 1990, 21). Utleiringsmekanismene krever en ny type tillit av individet, som må gi fra seg kontrollen over en rekke områder som har blitt spesialiserte og som ekspertsystemene har tatt over styringen av. Giddens mener likevel at senmoderniteten først og fremst kjennetegnes av dens altomfattende refleksivitet, som han beskriver på denne måten: «The reflexivity of modern social life consists in the fact that social practices are constantly examined and re-formed in the light of incoming information about those very practices, thus constitutively altering their character» (Giddens 1990, 38).

3.2.1 Individets rolle i senmoderniteten

Giddens og Bauman deler en oppfatning av at individets rolle er endret som følge av samfunnets utvikling mot henholdsvis senmoderniteten og den flytende moderniteten, heretter referert til som senmoderniteten. Denne forandringen mener Giddens blant annet viser seg i en historisk endring i problemene til pasienter som oppsøker psykolog:

Erikson has observed that ‘the patient of today suffers most under the problem of what he should believe in and who he should – or indeed, might – be or become; while the patient of

early psychoanalysis suffered most under inhibitions which prevented him from being what and who he thought he knew he was'. (Giddens 1991, 69)

Mens individer i mer tradisjonsbundne samfunn måtte forholde seg til begrensninger i form av slektskap, klasse og tradisjon, er individet i dag mer frigjort og har muligheten til å velge hvem han ønsker å være. Men når begrensningene ikke lenger finnes, kommer utfordringene snarere i form av å måtte velge en identitet i et hav av muligheter, å oppdage sitt potensiale og å utnytte det best mulig:

Everything, so to speak, is now down to the individual. It is up to the individual to find out what she or he is capable of doing, to stretch that capacity to the utmost, and to pick the ends to which that capacity could be applied best – that is, to the greatest conceivable satisfaction. (Bauman 2000, 62)

Denne utviklingen, der granskingen og skapingen av egen identitet overlates til individet selv, blir hos Giddens beskrevet som at samfunnets refleksivitet smitter over på individet: «The reflexivity of modernity extends into the core of the self. Put in another way, in the context of a post-traditional order, the self becomes a *reflexive project*» (Giddens 1991, 32). Giddens bruker denne selvrefleksiviteten som utgangspunkt for dannelsen av begrepet «selvidentitet»:

The 'identity' of the self, in contrast to the self as a generic phenomenon, presumes reflexive awareness. It is what the individual is conscious 'of' in the term 'self-consciousness'. Self-identity, in other words, is not something that is just given, as a result of the continuities of the individual's action-system, but something that has to be routinely created and sustained in the reflexive activities of the individual. (Giddens 1991, 52)

Ved hjelp av begrepene refleksivitet og selvidentitet viser Giddens hvordan samfunnets utvikling i senmoderniteten krever en sterkere selvbevissthet av individet, fordi det hele tiden må forsøke å beholde en stabil identitet i møte med skiftende verdier og fordi det står alene i møtet med livsviktige valg.

Som følge av den nyfunne friheten oppstår et nytt prosjekt for individet, *selvets refleksive prosjekt*. Dette prosjektet innebærer at individet selv må skape sammenheng og mening i sitt eget liv, gjennom skapingen av en sammenhengende selvfortelling:

The existential question of self-identity is bound up with the fragile nature of the biography which the individual 'supplies' about herself. A person's identity is not to be found in behavior, nor – important though this is – in the reactions of others, but in the capacity *to keep a particular narrative going*. (Giddens 1991, 54)

Større frihet og flere valgmuligheter oppfattes gjerne som positive verdier, men ansvaret som følger av den nye friheten kan også oppleves som en byrde. Oppgaven å skape

mening i sitt eget liv kan føre til en forstørret grad av selvovervåkning og selvkritikk. I tillegg medfører oppgaven en overhengende fare for at livet oppfattes som meningsløst, fordi individet mangler en konkret oppgave i livet samt tydelige autoriteter å se opp til.

Å skape en sammenhengende selvfortelling kan altså bli en stor utfordring for individet, og Giddens mener at en vellykket selvfortelling avhenger av at individet innehar det han kaller «ontologisk sikkerhet», en grunnleggende følelse av sikkerhet utviklet gjennom forbindelsen med moren helt i starten av livet (Giddens 1991, 35-42). Denne ontologiske sikkerheten sørger for at individet unngår å bli overveldet av farene og risikoene som preger det senmoderne samfunnet, og uten denne sikkerheten kan individet utvikle angst.

3.2.2 Intimitetens forandring

Forandringen i det senmoderne samfunnet har brakt med seg konsekvenser også for relasjonene mellom mennesker, en utvikling Giddens kaller «Intimitetens forandring» (Giddens 1991, 6). I senmoderniteten har individet et økende behov for å finne trygghet og tillit hos andre mennesker, ettersom relasjonene som institusjonene tidligere var ansvarlige for har blitt svekket (Giddens 1990, 120).

I senmoderniteten har det oppstått en ny type kjærlighet, som Giddens kaller *confluent love*, og som kjennetegnes av et gjensidig krav om åpenhet, men også av en tilsidesetting av idealet om romantisk og evigvarende kjærlighet: «Confluent love is active, contingent love, and therefore jars with the ‘for-ever’, ‘one-and-only’ qualities of the romantic love complex» (Giddens 1992, 61). Samtidig er det ikke slik at søken etter romantisk kjærlighet har forsvunnet i senmoderniteten. Idealet om evigvarende kjærlighet er fremdeles til stede, men i en forandret form der det åpnes for seksuell frigjorthet og utprøving før inngåelsen av det ideelle kjærlighetsforholdet:

Romance gears sexuality into an anticipated future in which sexual encounters are seen as detours on the way to an eventual love relationship. Sex is, as it were, a sparking device, with romance as the quest for destiny. The search for romantic love here, however, no longer means deferring sexual activity until the desired relationship comes along (Giddens 1992, 50).

Denne moderniserte formen for romantisk kjærlighet kaller Giddens «quest romance», et uttrykk han har lånt av Sharon Thompson, som i sitt forskningsarbeid har undersøkt unge amerikanske menn og kvinners holdninger, verdier og seksuelle oppførsel (Thompson 1989). I sin undersøkelse fant Thompson at en stor del av samtidens unge kvinner, til forskjell fra mennene, fremdeles holdt fast på et romantisk kjærlighetsideal. Giddens mener dette kan forstås som en motreaksjon mot den økende refleksiviteten og frigjortheten som kvinnelig

seksualitet og kjærlighet har vært objekt for i senmoderniteten: «Under the strain of these tasks, some girls try to retreat to pre-existing ideas and modes of behaviour – acceptance of the double standard, ‘flypaper dreams of motherhood’, hopes for eternal love» (Giddens 1992, 52). Holdningen til kjærlighet innebærer for kvinner som disse et ideal om kjærligheten som sann og evigvarende.

Undersøkelsen viste at kvinner som disse gjør letingen etter «den rette» til et livsprosjekt, og dermed gjør de også sin egen selvidentitet avhengig av bekreftelse fra den andre: «In romantic love, the absorption of the other typical of *amour passion* is integrated into the characteristic orientation of ‘the quest’. The quest is an odyssey, in which self-identity awaits its validation from the discovery of the other» (Giddens 1992, 45-46).

Følgelig blir de to synene på kjærlighet, som Giddens kaller «confluent love» og «quest romance», stående i motsetning til hverandre, fordi de viser en ulik oppfatning av kjærlighetsinteressens rolle i utformingen av ens egen selvidentitet. Mens selvidentiteten i en «quest romance» avhenger av bekreftelse fra den andre, gjennom proaktiv identifikasjon, innebærer «confluent love» en forventning om full åpenhet rundt egen identitet:

Romantic love depends upon projective identification [...] Projection here creates a feeling of wholeness with the other [...] Yet in other respects projective identification cuts across the development of a relationship whose continuation depends upon intimacy. Opening oneself out, to the other, the condition of what I shall call *confluent love*, is in some ways the opposite of projective identification, even if such identification sometimes sets up a pathway to it (Giddens 1992, 61).

Det er åpenbart at «confluent love» er den kjærlighetsformen som er mest kompatibel med den individualiseringen og refleksiviteten som kjennetegner senmoderniteten. Den er også lettere forenlig med senmodernitetens typiske relasjoner, som er mer lettoppløselige og midlertidige enn de tradisjonelle institusjonelt styrte relasjonene, og som derfor har vanskeligheter med å oppfylle idealet om evigvarende kjærlighet som «quest romance» representerer.

Giddens kaller senmodernitetens typiske forhold for «rene forhold» (Giddens 1991, 6). Betegnelsen «ren» viser til at de ikke blir opprettholdt av eksterne økonomiske eller sosiale kriterier, men at de kun er basert på partenes gjensidige tilfredsstillelse. «Rene forhold» varer derfor bare så lenge begge parter føler de får utbytte av dem, og de krever åpenhet og arbeidsvilje av begge parter:

Trust on a personal level becomes a project, to be «worked at» by the parties involved, and demands the *opening out of the individual to the other*. Where it cannot be controlled by fixed normative codes, trust has to be *won*, and the means of doing this is demonstrable

warmth and openness. [...] Relationships are ties based upon trust, where trust is not pre-given but worked upon, and where the work involved means *a mutual process of self-disclosure*. (Giddens 1990, 121)

Ifølge Bauman er det nettopp viljen til å jobbe for et forhold som mangler i senmodernitetens relasjoner, og han mener det er dette som gjør dem så flyktige: «[...] human bonds are not like engine parts – that they hardly ever come ready-made, that they tend to rot and disintegrate fast if kept hermetically sealed and are not easily replaced once no longer of use» (Bauman 2000, 163). Bauman hevder at dette er en konsekvens av at menneskelige bånd i senmoderniteten har fått status som forbruksobjekter: «In other words, bonds and partnerships tend to be viewed and treated as things meant to be *consumed*, not produced; they are subject to the same criteria of evaluation as all other objects of consumption» (Bauman 2000, 163).

Både Giddens og Bauman vektlegger at slike kjærlighetsforhold, til forskjell fra institusjonelle relasjoner som ekteskap, når som helst kan oppløses. Dette gjør at tilliten som oppnås får en ambivalent karakter:

In relations of intimacy of the modern type, trust is always ambivalent, and the possibility of severance is more or less ever present. Personal ties can be ruptured, and ties of intimacy returned to the sphere of impersonal contacts – in the broken love affair, the intimate suddenly becomes again a stranger. (Giddens 1990, 143)

Bauman, som har det mest pessimistiske synet på muligheten til å inngå et varig forhold i senmoderniteten, går så langt som å hevde at antakelsen om disse forholdenes midlertidighet blir en selvoppfyllende profeti:

What follows is that the assumed temporariness of partnerships tends to turn into a self-fulfilling prophecy. If the human bond, like all other consumer objects, is not something to be worked out through protracted effort and occasional sacrifice, but something which one expects to bring satisfaction right away, instantaneously, at the moment of the purchase – and something that one rejects if it does not satisfy, something to be kept and used only as long as (and no longer than) it continues to gratify – then there is not much point in ‘throwing good money after bad’, in trying hard and harder still, let alone in suffering discomfort and unease in order to save the partnership. (Bauman 2000, 164)

Ut fra en slik forståelse av senmodernitetens forhold er det lett å se for seg hvordan disse kan komme i konflikt med Thompsons «quest romance». Å relatere sin egen selvforståelse til visjonen om romantisk kjærlighet medfører en risiko i et samfunn der et forhold kan oppløses fra en dag til en annen, og der kvinnelig seksuell frigjøring er et uttalt ideal:

In the current era, ideals of romantic love tend to fragment under the pressure of female sexual emancipation and autonomy. The clash between the romantic love complex and the pure relationship takes various forms, each of which tends to become more and more displayed to general view as a result of increasing institutional reflexivity. (Giddens 1992, 61)

Forholdenes antatte ustabilitet fører dessuten til en konstant granskningsvirksomhet, der ingenting føles sikkert: «Et forhold som utelukkende er avhengig av seg selv, vil uten videre komme til å sette refleksive spørsmål i sentrum hele tiden; «er alt i orden?» blir et ledemotiv» (Andersen 2003, 91). Ifølge Per Thomas Andersen blir denne granskingen også forsterket av den refleksiviteten som kjærligheten har blitt gjenstand for i det senmoderne samfunnet (Andersen 2003, 91), der vi stadig mottar informasjon om andres forhold, samt om forholds psykologiske natur, gjennom media. Dette fører til en utvikling der konstant refleksjon over eget forhold synes som et naturlig og nødvendig onde.

Likevel er slike relasjoner, med åpenheten de krever, ifølge Giddens essensielle i individets refleksive prosjekt fordi man gjennom å åpne seg for en annen også får en bedre forståelse av seg selv: «The pure relationship is a key environment for building the reflexive project of the self, since it both allows for and demands organised and continuous self-understanding – the means of securing a durable tie to the other» (Giddens 1991, 186). Senmodernitetens rene forhold danner et ustabil grunnlag for etablering av trygghet. Likevel hevder Giddens at de er individets beste håp for å finne trygghet og tillit.

3.2.3 Diskurspsykologi

Bauman og Giddens deler en oppfatning av individets identitetsdannelse som sterkt påvirket av samfunnet og kulturen de lever i. En retning som går enda lenger i å hevde samfunnets påvirkning på individet er diskurspsykologien, der oppfatningen av individet som helt eller delvis autonomt forkastes til fordel for en oppfatning av selvet som sosialt skapt. Denne retningen, som er en underkategori av diskursanalysen, tar utgangspunkt i sosialkonstruksjonismen, en teori som baserer seg på at samfunnet er kulturelt og historisk foranderlig og at det ikke finnes noen universelle sannheter å forholde seg til (Winther Jørgensen og Phillips 1999, 13). Fundamentet for denne retningen ligger i diskursene, i vid forstand, som ifølge diskurspsykologien fungerer som refleksivt formende på samfunnet.

Fordi individets identitet oppfattes som sosialt skapt, trenger det ikke være enhetlig, ettersom ulike identiteter dannes etter ulike sosiale praksiser der forskjellige diskurser opptrer:

Diskurspsykologien baseres som nevnt på den sosialkonstruksjonistiske premis, at selvet ikke er en isolert, autonom agent. Selvet ses derimot som gjennomført sosialt, og fokus i empiriske studier er på, hvordan identiteter oppstår, forhandles og omformes i sosiale praksiser. Med denne oppfattelse av selvet oppløses grensen mellom en ekstern verden uten for individet og en intern psykologisk verden. Selvet forstås som *spredd* ('distributed'). (Winther Jørgensen og Phillips 1999, 114)

Grensene mellom det ytre samfunnet og individets indre blir svekket ved en slik forståelse av selvet. Dette kan bidra til å danne et bilde av hvordan forandringene i samfunnet kan virke mer direkte inn på individets identitetsforståelse.

Også diskurspsykologien interesserer seg for svekkelsen av samfunnets autoriteter og individets økende frihet i senmoderniteten, en utvikling retningen hevder kommer til uttrykk gjennom at det ikke lenger finnes dominerende diskurser i samfunnet som allment oppfattes som sanne og selvfølgelige. Diskurspsykologien hevder at subjektet møter et mangfoldig og motsetningsfylt diskursivt samfunn å forholde seg til. Dette fører til at også selvet blir fragmentert og ustabil. I likhet med Giddens, mener flere av diskurspsykologiens tilhengere at grunnlaget for denne forandringen ligger i tradisjonssamfunnets oppløsning:

Hvor forhold som nation, klasse, køn og familie før fungerede som væsentlige omdrejningspunkter, der formede alle andre identiteter, er der nu mangfoldige centre, som skaber modstridende identiteter. [...]. Identiteter konstrueres således af forskellige skiftende diskursive ressourcer og er dermed relationelle, ufærdige og ustabile [...] (Winther Jørgensen og Phillips 1999, 115-116)

At et ustabil selv kan skape identitetsproblemer for individet er en oppfatning diskurspsykologien deler med Giddens og Bauman. Selv om diskurspsykologien forstår individets identitet som et sosialt produkt, er det nemlig, ifølge Winther Jørgensen og Phillips, vanlig å støtte seg til Lacans forståelse av individet som på leting etter en helhet i egen identitet: «Laclau bruker Lacan til at give individet et underbevidst 'indre', der kan forklare, hvorfor subjektet lader sig interpellere af diskurser. [...] Subjektet forstås også som en aldrig færdig struktur, der konstant forsøger at blive hel» (Winther Jørgensen og Phillips 1999, 54). Ut fra en slik forståelse av individets prosjekt, er det lett å trekke paralleller til Giddens' påstander om individets forsøk på å skape en sammenhengende biografi.

3.2.4 Senmodernitetens selvfortellinger

Med støtte i Giddens' forståelse av individets refleksivitet og diskurspsykologiens forståelse av hvordan diskursene kan virke formende på individets identitetsforståelse, kan det være interessant å vende blikket mot den økende mengden av diskurser i samfunnet som omhandler selvterapi, selvutforskning og psykologi. Denne typen diskurser har blitt stadig mer tilgjengeliggjorte, og blir nå oppfattet som en naturlig del av alt fra kvinnemagasiner til tabloidaviser. Dette har ført til en forventning om at selvbevissthet og selvutforskning skal være en naturlig del av selvforståelsen. Samtidig har det kanskje ført med seg en tendens til overdreven selvkritikk, ettersom individet til enhver tid gjennom media presenteres med innblikk i andres liv, noe som gir sammenlikningsgrunnlag for egen selvforståelse.

Både Bauman og Giddens ser det som problematisk at media fremstiller åpenhet om egen biografi som nødvendig for en forståelse av selvet som autentisk. Imidlertid fremhever de to ulike sider ved problematikken. Bauman mener det mest problematiske er medias gjenoppliving av «det romantiske konseptet om selvet», en forståelse av selvet som et ytre «skall» med en indre kjerne som man forventes å dele av:

[...] the corpse of the 'romantic concept of the self', guessing a deep inner essence hiding beneath all the external and superficial appearances, tends today to be artificially reanimated by what Paul Atkinson and David Silverman have aptly dubbed 'the interview society [...]' the inauthenticity of the allegedly authentic self is thoroughly covered up by the spectacles of sincerity – the public rituals of in-depth interviews and public confessions of which chat-shows are the most prominent [...] the spectacles are meant to give vent to the 'inner selves' striving to be let out [...] (Bauman 2000, 86)

Både selve konseptet om en indre kjerne og forventningen om å avsløre den, kritiseres av Bauman, som mener fremstillingen skaper et urealistisk bilde av hva det vil si å være «autentisk».

Giddens legger større vekt på medias framstilling av sammenhengende selvfortellinger og deres innflytelse på individets identitetsforståelse:

[...] stories are developed in such a way as to create narrative coherence with which the reader or viewer can identify. No doubt soap operas, and other forms of media entertainment too, are escapes – substitutes for real satisfactions unobtainable in normal social conditions. Yet perhaps more important is the very narrative form they offer, suggesting models for the construction of narratives of the self. (Giddens 1991, 199)

Samtidig som medias framstilling av sammenhengende historier kan tilby en virkelighetsflukt for individet, kan de også bidra til å skape uoppnåelige idealer for individets selvfortelling.

3.2.5 Vente, blinke og senmoderniteten

I *Vente, blinke* er senmoderniteten en viktig komponent i handlingsutformingen. Alle Øyehaug's karakterer er tenkere, og de bruker mye tid og energi på å analysere sitt eget selv. De er svært bevisste på egen selvidentitet og har samtidig en tendens til å være overdrevent selvkritiske. Karakterene deler en ambisjon om å gjøre noe med livene sine, de ønsker å *bli synlige*. En felles arena for dette prosjektet blir kunsten, som de alle på et eller annet vis har en tilknytning til. De er alle tilbøyelige til å la selvfortellingene de møter i kunst, litteratur og film virke inn på sine egne selvoppfatninger.

En annen arena for jakten på selvbekreftelse er kjærlighetsrelasjoner. Flere av Øyehaug's karakterer holder fast ved det romantiske idealet om «den rette», et ideal som muligens har sin bakgrunn i deres gjennomtrengende ensomhetsfølelse, som Øyehaug mener

er typisk for vår samtid: «Ensomhetsfølelsen er noe jeg tror mange har. Men det kan jo hende at jeg tar feil, at alle er veldig lykkelige og glade» (Bekeng 2008, 12).

På mange måter er Øyehaug karakterer typiske senmoderne individer, og problemene de møter typiske senmoderne problemer. Med bakgrunn i dette kan det være nyttig å forfølge teoriene og begrepene jeg har vært inne på i denne teoretiske inngangen videre i analysen, selv om Øyehaug historier aldri vil samsvare fullt ut med de mønstrene som tegnes opp av Giddens, Bauman og Winter Jørgensen og Philips.

3.3 Sigrid

I *Vente, blinke* er historien om Sigrid den mest sentrale, og det er også i denne historien at romanens tematikk kommer tydeligst til uttrykk. I denne historien veksler fokaliseringen mellom Sigrid og Kåre, men det er Sigrid leserne først og fremst oppfordres til å sympatisere med. Hun lengter etter å oppnå et autentisk ytre uttrykk for det indre lyset hun bærer på. Men hvor har hun funnet idealet om et ytre uttrykk for ens eget indre? Svaret er at hun har sett det i en film.

Det er nemlig åpningsscenen i *Lost in translation* som gir Sigrid inspirasjon til idealet om overensstemmelse mellom det indre og det ytre, ettersom hun mener at utformingen av filmens åpningsscene stemmer komplett overens med måten regissøren Sofia Coppola er på:

[...] viss du til dømes tenker på opningssena der Charlotte ligg med ryggen til, og vi berre ser utsnittet av ryggen og rumpa ned til leggane, og ho har på seg den gjennomsiktige trusa, og tittelen liksom opptre i tre skilde ord, først «Lost», og så «in», cirka midt på rumpa, og så til slutt «Translation», litt lenger borte, og ja, måten dei opptre på, at dei liksom kjem *glidande* fram mot lerretet før dei bleiknar og forsvinn; HEILT slik er Sofia Coppola òg! Eg er overvelda, seier Sigrid, over at berre måten ein brukar opningstitlar på i filmar, kan gi eit perfekt bilete av eit personleg indre! (Øyehaug 2008, 47)

Åpningsscenen gjør Sigrid overveldet, fordi måten den speiler regissørens personlighet på gir håp om at en overensstemmelse mellom det ytre og det indre er mulig. Eller for å si det med romanens undertittel: At det er mulig å gi et perfekt bilde av et personlig indre.

Fascinasjonen for åpningsscenen reflekterer Sigrids søken etter et autentisk uttrykk for egen identitet: en lengsel etter å kunne gi sine indre følelser og tanker et ytre uttrykk i verden, og etter at noen skal se henne for den hun er. Denne lengselen er gjennomgående hos flere av romanens karakterer. For Sigrid får den utløp gjennom et brev hun er i ferd med å skrive til Coppola, et brev som «ho ikkje kjem til å sende» (Øyehaug 2008, 65). Brevet begynner som en tolkning av filmens åpningsscene, men gjennom romanen utvikler det seg til å bli et skriftlig uttrykk for Sigrids egne frustrasjoner i møtet med kjærligheten. Sammen med

åpningsscenen fra *Lost in translation* fungerer brevet som en rød tråd som bidrar til å tegne et bilde av hvordan Sigrids selvfortelling og selvforståelse er i stadig forandring.

3.3.1 En illustrerende drøm

Sigrid reflekterer mye over sin egen personlighet, og denne selvbevisstheten kommer blant annet til uttrykk gjennom en innviklet drøm:

At ho likevel sette i gang med å arrangere risbegera til ein madrass, og at mens ho gjorde det, slo det henne at ho no laga ein miniatyrmadrass, som, ifølgje den logikken som hadde opptreidd tidlegare i madrasslagingsarbeidet, då ho skulle gå for å hente eit nytt laken ettersom det lakenet ho no hadde henta, ville forsvinne, ville vere transformert til ein madrass i normal storleik når ho kom tilbake. At ho blei glad og optimistisk og gjorde seg flid med risbegera. (Øyehaug 2008, 204-205)

Drømmen handler om et forsøk på å sette ting sammen for å skape en helhet, og om vanskelighetene dette medfører når tingene man forsøker å sette sammen stadig glir ut og forandrer seg. Med utgangspunkt i sin fascinasjon for litteraturteori ser hun drømmen som en billedlig forståelse av dekonstruksjonen med dens utflytende sannheter. Men drømmen blir også en allegori for hennes egen identitetsforståelse: «[...] draumen var ei perfekt biletleg forståing av korleis ho sjølv fungerte: Alltid prøvde ho å sette ting saman, både som lesar av litteratur og som menneske som søkte andre menneske, og alltid mislukkast ho» (Øyehaug 2008, 205). I drømme er Sigrid opptatt av å skape helhet, av å analysere enkeltdelene og komme fram til et sammenhengende budskap. Dette analytiske prosjektet har hun også videreført i livet og i sin søken etter egen identitet.

Problemene med å forsøke å sette sammen ting som stadig glir ut og forandrer seg, kan også minne om Baumans fremstilling av moderniteten som *flytende*. Å opprettholde en stabil identitet i et samfunn der verden rundt en er i stadig forandring, byr på store utfordringer:

In a world in which deliberately unstable things are the raw building material of identities that are by necessity unstable, one needs to be constantly on the alert; but above all one needs to guard one's own flexibility and speed of readjustment to follow swiftly the changing patterns of the world 'out there'. (Bauman 2000, 85)

Slik kan drømmen forstås som et uttrykk for Sigrids identitetskrise, der de ulike bestanddelene som utgjør hennes identitetsforståelse er i ferd med å flyte fra hverandre. Størstedelen av Sigrids hverdag går nemlig med til intens tankevirksomhet, og etter at kameraten og kjærlighetsinteressen Magnus flyttet til Oslo, har hun manglet noen å dele tankene med:

Vanlegvis snakkar ho med Magnus om dette, ting ho ser, ting ho har lese, ting ho har tenkt på, ting ho har analysert, tenkt og tenkt på mens ho har pussa tennene, lagt seg, dusja og ete frukost neste morgon [...] Men Magnus har flytta til Oslo og fått kjærast [...] Nok ein gong har verda stengt for henne og sagt: DU! Du kan gå tilbake til hovudet ditt. (Øyehaug 2008, 12-13)

Tapet av Magnus som støtte har utløst en bevissthet om begrensningene som omslutter hennes egen eksistens: at hun bare lever i sitt eget hode. Følgelig har hun kommet til konklusjonen at noe må forandres. Men Sigrid klarer verken å fortsette å leve slik hun gjør eller å komme seg ut av situasjonen. Frustrasjonen over dette kulminerer i et hyl i samtale med moren:

Og eitt minutt etterpå [...] ringer ho mor si og hylar, som ho brukar når dette skjer med jamne mellomrom: eg lever berre inne i hovudet mitt! og mor hennar seier: Nei, det gjer du jo ikkje, og ho seier jau, det gjer eg jo! Eg sit jo berre i den senga og ser opp mot fjella. Og berre *det*, at ho «berre lever inne i hovudet sitt», er jo i seg sjølv ein uuthaldeleg klisjé, noko som berre gjør det heile endå meir klaustrofobisk. (Øyehaug 2008, 84)

At Sigrid mener at hun bare lever i sitt eget hode, vitner om et overdrevent fokus på egen selvidentitet. Refleksjonen over hvem og hvordan hun er og vil være har blitt dominerende, og den kan sies å ha ført til en handlingslammelse. Enhver hendelse og handling må gjennomanalyseres før den kan settes ut i praksis, og Sigrids frustrasjon over egen personlighet blir altomfattende: «No er det i staden den lammande kjensla av henne sjølv som slår henne. At ho må vere slik!» (Øyehaug 2008, 48)

Denne delen av identitetskrisen, som dreier seg om en overdrevent kritisk holdning til eget selv, kan forklares utfra Giddens' teorier om en sammenhengende selvfortelling som livsviktig for individets identitetsdannelse. Sigrids frustrasjon over at hun bare lever «i sitt eget hode» kan peke mot vanskeligheter med å skape en autentisk selvfortelling: «The individual's biography, if she is to maintain regular interaction with others in the day-to-day world, cannot be wholly fictive. It must continually integrate events which occur in the external world, and sort them into the ongoing 'story' about the self» (Giddens 1991, 54). Problemet med dannelsen av Sigrids selvfortelling dreier seg nettopp om denne integreringen av ytre hendelser: Magnus' flytting har redusert livet hennes til noe som kun foregår innenfor hennes egen bevissthet, og identiteten hennes kan ikke oppfattes som autentisk uten bekreftelse utenfra: Hvem er Sigrid i verden dersom hun bare lever i sitt eget hode? For Sigrid har fokuset på egen selvidentitet tatt over for ønsket om å faktisk finne en plass i verden. For å forandre på dette, ser Sigrid for seg to måter å oppnå selvbekreftelse på: gjennom selvrealisering eller gjennom kjærlighet.

3.3.2 Selvbekreftelse gjennom selvrealisering eller gjennom kjærlighet?

Den ene mulige veien ut av identitetskrisen går gjennom selvrealiseringstrangen, en trang Sigrid er i ferd med å få utløp for gjennom skrivingen av en feministisk artikkel som kritiserer den klisjéfylte fremstillingen av sårbare kvinner i film og litteratur. Gjennom artikkelen søker hun anerkjennelse som litteraturstudent, men temavalget vitner også om en feministisk overbevisning. Dette er en overbevisning hun deler med Gunnhild Øyehaug, som også har irritert seg over den ensidige fremstillingen av kvinner i film:

- Jeg har irritert meg over hvordan kvinner framstilles i film, sier Øyehaug og påpeker hvordan kvinner sjelden får være filmens heroiske eller nevrotiske eller livskrise-gjennomgående hovedperson, men forblir sjablongaktige kjæresten og koner hele veien gjennom rulleteksten. Sjablonger i herreskjorter. (Bekeng 2008, 12)

Sigrid har ikke noe ønske om å passe inn i en slik kvinnerolle, hun vil snarere være sterk og uavhengig. Dette ønsket kommer imidlertid i konflikt med hvordan leseren oppfatter henne – sjenert, usikker og ensom er mer nærliggende adjektiver å benytte seg av i en beskrivelse av Sigrid. Dette er noe Øyehaug selv er bevisst på, og ifølge forfatteren er ikke Sigrid ment å være noe sterkt feministisk forbilde, men en annerledes og mer forsiktig form for feminist som det kanskje er lettere for vanlige kvinner å identifisere seg med:

[...] jeg er opptatt av å vise de kvinnene som ikke er så utrolig tøffe, sier Øyehaug. – Det er en form for feminisme for min del òg, å prøve å vise de mer innadvendte. Du husker de gamle krusene der det sto enten «flink gutt» eller «snill pike» ... Snillhet har blitt et slags fyord, men jeg ville se om det er mulig å være feminist og likevel snill og forsiktig. Jeg tror ikke nødvendigvis det er en motsetning her, men det er kanskje en kontrast man må leve med. (Bekeng 2008, 12)

Selv om Sigrids væremåte ikke stemmer med den feministiske stereotypien, har hun en sterk vilje og holdninger som er forenlige med feministiske idealer. Artikkelskrivingen representerer Sigrids selvrealiseringsprosjekt både som feminist og som ivrig litteraturstudent. Gjennom den skal hun bevise for verden hvem hun er og hva hun kan.

I motsetning til dette forsøket på å oppnå selvrealisering ved hjelp av feministiske idealer om uavhengighet, står den andre mulige veien til selvbekreftelse: å finne tilhørighet. Sigrid håper at noen skal komme og rykke henne ut av ensomheten. Dette ønsket har hun hentet fra en klassisk filmklisjé: «Hadde dette vore ein film, der ho var den miserable og innestengde karakteren, tenker ho, hadde det på dette tidspunktet skjedd noko som rykte henne ut av hennar innestengde liv» (Øyehaug 2008, 79). Lengselen blir talende for Sigrids kjærlighetssyn: Jakten på en som forstår henne handler ikke bare om et ønske om å finne trygghet og tilhørighet, men kan utvides til et livsprosjekt.

Når hun i begynnelsen av romanen tror hun at hun kan være på sporet av en likesinnet, blir derfor håpet om gjenkjennelse til et håp om redning. Sigrid har ved en tilfældighet oppdaget lyrikkboka *En ledig stol*, som hun føler treffer henne midt i hjertet:

Ho gjekk der mellom hyllene og drog ut den eine boka etter den andre, og så drog ho tilfeldigvis ut ei bok som hadde den fantastiske og livshåpssusande tittelen *En ledig stol*. Det var jo akkurat det ho leita etter. Ein plass ho kunne sitte, i tilværet. Nokon som ville at ho skulle sitte der, hos dei. Og då ho snudde den for å sjå på baksida, møtte ho blikket til ein forfattar, Kåre Tryvle. [...] Det var som om det såg rett inn i henne, som om ho berre hadde tusla ikring og kjent seg endelaust einsam, og så var der, inne i bokhyllene, eit slikt blikk som *såg* dette, hennar endelause einsemd. Eit blikk som på en måte sa: hei, du (Øyehaug 2008, 14-15).

Boka med den forlokkende tittelen gir Sigrid en følelse av å bli tilbudt en plass i verden. Når hun ser på forfatterportrettet, føler hun at Kåre Tryvle har et helt spesielt blikk, som gir henne følelsen av forståelse:

Ho ser på biletet av Kåre Tryvle, som ligg på bordet. Og du, tenker ho. Ho har ei kjensle av at Kåre Tryvle ville forstå alt. Kåre Tryvle – ho lurar på om Kåre Tryvle kjennest tynn ut, eller om han er litt solid, slik som Bill Murray. Om det ville kjennast oppslukande når han held henne inntil seg, held henne i armane sine og seier: eg forstår *nøyaktig* kva du meiner (Øyehaug 2008, 64).

I Kåre håper Sigrid å finne noen som *ser* henne: Hun håper han kan oppfylle hennes visjon om romantisk kjærlighet. Slik har Sigrids kjærlighetssøken likhetstrekk med det Giddens kaller «quest romance», der søken etter kjærlighet blir en søken etter en som kan validere ens egen selvidentitet. For Sigrid fremstår kjærligheten som selve redningen ut av identitetskrisen.

I tråd med Giddens' teorier om identitetsdannelse i senmoderniteten blir vi altså presentert for to mulige veier ut av krisen for Sigrid. Den ene handler om identitetsdannelse gjennom selvrealisering, den andre om en søken etter trygghet, tillit og forståelse hos en annen. Ved å skissere disse to veiene ut av identitetskrisen bidrar Øyehaug til å etablere to av de viktigste spørsmålene i romanen: Hvilken vei er den rette for å finne ut hvem man er? Og er drømmen om selvrealisering og evnen til å holde på sine egne idealer forenlige med lengselen etter å finne en annen som forstår en? Dette er sentrale spørsmål i romanen, som danner grunnlaget for karakterenes identitetskonflikter.

3.3.3 Kåres identitetskrise

I møtet med Sigrids kjærlighetsinteresse Kåre blir vi presentert for et annet perspektiv på identitetsproblematikken. Under opplesningen fra hans nyeste roman på en næringslivskonferanse blir han slått av en følelse av inautensitet:

Dette er inautentisk, tenker han, mens han les (det har ofte forbløffa han kor mykje ein faktisk er i stand til å tenke og observere mens ein les og tilsynelatande lever seg inn i noko heilt anna, nemleg det ein les opp), dette er inautentisk, han står framfor eit dresskledd publikum og får dei til å le, dei ler av hovudpersonen hans, nøyaktig slik han ville dei skulle, men han kjenner seg brått heilt ute av situasjonen. (Øyehaug 2008, 19-20)

Følelsen har sin årsak i hans kaotiske indre: han klarer ikke lenger å identifisere seg med hovedkarakteren i romanen sin, eller med rollen som humoristisk oppleser på en konferanse.

Kaoset skyldes bruddet med ekskjæresten Wanda, som har omrokkert hele Kåres selvforståelse. Bruddet ble fremkalt av en diskusjon som hadde sitt utspring i filmen *Kill Bill*, og som resulterte i en følelse av at meningene deres var uforenlige:

Då dei vakna neste morgon, var liksom alt forandra, dei prøvde å vere vanlege, men alt var uvanleg, det var uvanleg å ete frukost og uvanleg å seie hadet, uvanleg å klemme [...] og til slutt sat både han og Wanda og gret ved kjøkkenbordet og sa at dei kanskje burde ta ein pause [...] Hadde dei ikkje følt det, begge to, at forholdet deira hadde stått og vipa, lenge? Jau. (Øyehaug 2008, 77)

Diskusjonen utløste en erkjennelse av at noe har vært galt lenge. Det er imidlertid ingenting som tyder på at forholdet har «stått og vipet». Bruddet kan snarere oppfattes som et eksempel på det Bauman kaller de midlertidige forholds selvoppfyllende profeti, et typisk trekk ved senmodernitetens rene forhold (Bauman 2000, 164). Fordi forholdet ikke forventes å vare, kan en ubetydelig ideologisk diskusjon som Kåres og Wandas fremkalle en følelse av uoverkommelig inkompatibilitet: «Even a minor stumble may cause the partnership to fall and break down; trivial disagreements turn into bitter conflicts, slight frictions are taken for the signals of essential and irreparable incompatibility» (Bauman 2000, 164). I Kåres og Wandas tilfelle får konflikten også tilbakevirkende kraft: Den får dem til å tenke at dette er noe som har pågått lenge, selv om det i realiteten startet kvelden før.

For Kåre forårsaker konflikten et brudd med hans eget selvbilde: «Det som hadde skjedd mellom han og Wanda, tenker Kåre, der han går og ser opp mot husa som ligg oppover mot Fløyen, [...] var det at han *var* i stand til å såre den han elska mest. Det hadde han ikkje trudd [...]» (Øyehaug 2008, 67). Erkjennelsen om at han kan såre Wanda fører Kåre inn i en identitetskrise, som manifesterer seg i en følelse av tomhet:

Men han følte ikkje så mykje, kjende han, då han såg på Wanda som stod med opphovna auge og såg ut vindaugget, han kjende til slutt ei form for letting, ingenting. [...] Og akkurat *dette* var det som hadde plaga han ei heil veke, at han var tilbake der, der ingenting gjorde inntrykk, der han berre var kald. (Øyehaug 2008, 77)

I møtet med krisen lengter han etter noe som kan føre ham ut av kaoset og gjenopprette hans følelse av autensitet, noen som kan gi ham tilbake følelsen av liv og varme. Slik er han, som Sigrid, på leting etter selvbekreftelse.

Nettopp selvbekreftelse er det Sigrid gir ham da de møtes for første gang, på Nygårdshøyden i Bergen. For Kåre fremkaller Sigrid den følelsen av å bli *sett* som hun selv etterspør, fordi hun har fanget det han mener er essensen i diktsamlingen hans:

... Kåre smiler fårete, han har lengta etter at nokon skulle seie noko om blikket hans og måten han har komponert på, at dei skulle sjå det han ser, og sjå at det han ser, er godt, at han ser godt, djupt, og han kjenner seg flau over å ikkje kunne smile mindre fårete [...] (Øyehaug 2008, 113)

Kåres bok blir møtepunktet som bringer dem sammen, men det skal vise seg at tankene om boka ikke er det eneste de har felles.

Kåre og Sigrid deler også visjonen om at ens indre kan få et ytre uttrykk i verden. For Kåre stammer denne tanken fra golfboka *Golf Can't be this Simple*, som lanserer ideen om at alle har det perfekte golfspillet inne i seg og at det lar seg overføre til virkeligheten dersom man gjør en aktiv innsats for å *finne* det: «REAL improvement can only happen from the inside out, NEVER from the outside in. WE KNOW your perfect swing and your perfect golf game are within you RIGHT NOW. Let's go find them so you can really enjoy the game» (Øyehaug 2008, 142). Kåre bruker golfboka som et slags livsmotto, og han siterer den jevnlig gjennom romanen. Når Sigrid får høre om den, trekker hun umiddelbart en parallell til sitt eget forhold til Sofia Coppolas *Lost in Translation*:

Sigrid kjenner som eit sting i magen, midt oppe i det seksuelle blikket som brått oppstod, at dette med biletet av Bush og «the inner game» er nøyaktig det same som ho, tidlegare i dag, har sete og tenkt på, om Sofia Coppola som er så flytande og forsiktig, og om korleis denne hennar flytande og forsiktige framtoning *stemmer overeins* med det estetiske uttrykket i *Lost in Translation*, og dermed med den fantastiske tanken om at det ein ser for seg på innsida faktisk *kan* få eit fysisk uttrykk i verda. (Øyehaug 2008, 148)

At hun og Kåre deler denne fascinasjonen, tolker hun som en bekreftelse på at Kåre *er* den hun har lett etter, «den rette».

3.3.4 Når kjærligheten utfordrer idealene

I møte med Kåre får Sigrid imidlertid også utfordret sine idealer. Det er viktig for henne å være tro mot seg selv, men hun har også et ønske om å forandre seg, om å bli en sterk og selvstendig kvinne som er mer tilstedeværende i verden: «Ho må bli annleis. Ho må bli tøffare. Ho må slutte å analysere ting og slutte å vere opptatt av ting i så stor grad at ho gløymer det som elles finst rundt henne [...]» (Øyehaug 2008, 63). Møtet med Kåre utfordrer

henne til å gjøre alvor av dette ønsket, som har sitt opphav i Magnus' flytting, og motiverer henne til å gjøre ting hun ikke vanligvis ville gjort, som å bestille vin på formiddagen:

[...] å kjøpe vin på føremiddagen *er* heilt utenkeleg for henne, for då får ho ikkje gjort noko av det ho skal gjere resten av dagen, då kan ho berre gi opp å få skrive noko meir på artikkelen. Men er det kanskje ikkje på tide å sleppe ut av hovudet sitt og sleppe dei strenge banda som ho heile tida held seg sjølv i, er det ikkje på tide å bestille *nettopp* vin klokka elleve på føremiddagen og drite i artikkelen? (Øyehaug 2008, 123)

Kåre får altså Sigrid til å bryte ut av det passive og innadvendte mønsteret hun har lagt seg til. Men den nyvunne selvtilliten kommer med en pris. Allerede i deres første møte får vi et frampek om hvordan Sigrids selvrealiseringsprosess vil komme i konflikt med hennes lengsel etter et forhold med Kåre: Når hun bestemmer seg for å bryte med vanene sine, lar hun planene om å skrive videre på artikkelen bli nedprioritert til fordel for ønsket om å skape et godt inntrykk hos Kåre.

Sigrid er villig til å sette sine egne idealer til side til fordel for hans. Slik viser hun at hun oppfatter relasjonen til Kåre som det som skal bringe livet hennes på rett kjørl, at den har potensiale til å oppfylle hennes romantiske kjærlighetsvisjon. Dedikasjonen hennes til forholdet kommer blant annet til uttrykk når Kåre stiller henne spørsmålet «Kva skal vi gjere med oss, trur du?», og Sigrid svarer: «Bli kjærastar» (Øyehaug 2008, 161) eller når hun spørsmålet gjentar seg senere i romanen: «Kva skal vi gjere med oss? [...] Ja, kva skal vi gjere, seier han og ser ut i lufta. Vi kunne gifte oss og få barn, seier Sigrid [...]» (Øyehaug 2008, 255).

For Kåre er forholdet til Sigrid mindre forpliktende. Han deler ikke Sigrids kjærlighetsideal, og ser forholdet først og fremst som en enkel utvei fra identitetskrisen: en måte å unnsnippe kaoset av følelser på og en mulighet til å skape distanse til konflikten med Wanda:

Kåre har lyst til å kysse henne. Det ville vere så enkelt! Så ville alt vere over, og han ville ha vore tilbake i seg sjølv att. Og han kunne byrje på nytt, ein gong til. Så ville Wanda og alt hennar kaos endeleg vere eit avslutta kapittel, og han kunne starte på eit reint eit. Og ikkje minst, han kunne erkjenne overfor seg sjølv at han kunne det, han *kunne* såre den han elska mest. Det var berre slik han var. Og ved å *erkjenne* nettopp dette, og ved å kysse Sigrid, ville han kanskje kome vidare? (Øyehaug 2008, 162)

Slik ligger Kåres oppfatning av forholdet nærmere Giddens' forståelse av senmodernitetens kjærlighet som «confluent love». Sigrid representerer en redning ut av identitetskrisen for ham, men han deler ikke hennes ideal om at de skal oppnå evigvarende kjærlighet sammen. For selv om Kåre gjerne *vil* være ferdig med forholdet til Wanda, *er* han det ikke, og forholdet til Sigrid blir derfor bare et sidespor.

Allerede når Sigrid foreslår at de skal kysse på kaféen i Bergen, tilstår Kåre at Wanda er til stede i livet hans. I den situasjonen tenker imidlertid Sigrid at dette er noe den nye og bedre versjonen av henne selv kan takle: «Det gjer liksom ingenting at han på ein måte har ein kjærast. No sit han jo her med hendene hennar i sine. Ho må vinne han over til seg» (Øyehaug 2008, 162). Sigrids overbevisning om at hun kan erstatte Wanda falmer imidlertid etterhvert som Wandas tilstedeværelse blir stadig mer påtrengende i forholdet deres. At Kåre fortsatt venter på henne, blir endelig slått fast når Sigrid under besøket i Oslo finner hudproduktene hennes under vasken på badet hans:

Eg finn ikkje grønsåpe, seier Sigrid. Ho har derimot funne, men det seier ho ikkje, ei rad hudprodukt som må tilhøyre Wanda, i skapet under vasken. Ho ser på Kåre, som står og grin. Kva er det? spør ho og går bort og legg armane rundt han. Det er ingenting, seier Kåre. Det trur eg vel ikkje heilt på, seier Sigrid. Nei vel, seier Kåre. (Øyehaug 2008, 202)

Funnet av hudproduktene, kombinert med Kåres spontane gråteanfall, fører Sigrid mot en erkjennelse av at Kåre fremdeles vil ha Wanda tilbake. Dette gjør henne opprørt, men hun forsøker likevel å skjule denne følelsen for Kåre, for å opprettholde den romantiske visjonen. I stedet for å stille Kåre spørsmålet om hudproduktene, henvender hun derfor spørsmålet til Sofia Coppola:

Dear Sofia Coppola,
This question I wanted to ask you earler about surfaces: I want to rephrase it. What I would like to ask you is this: What do you do when you're in a grown up man's kitchen and he is crying his heart out over some eggs and you are having a hard time trying to understand what has happened, why he is crying, and you think that it might be that he is thinking of his ex-girlfriend whom you've just discovered [...] has left her expensive creams and make up there, as some kind of promise, as if she's never left? As if she's going to turn up any second, starting to rub her face in with moisturizing cream with a hint of apricot? (Øyehaug 2008, 203)

I brevet kommer Sigrids desperasjon over situasjonen tydelig frem, men frustrasjonen kommer også til uttrykk gjennom en etterfølgende *Lost in Translation*-allegori. I et scenario likt åpningsscenen i filmen inntar Sigrid rollen som Charlotte, og de tre ordene som utgjør tittelen erstattes av en sommerfugl som kommer flyvende ut av Sigrids rumpe: «[...] det viser seg at den er knytt til eit nesten gjennomsiktig silketørkle som blir drege ut av rumpa til Sigrid, der det står: EG LÈT SOM OM EG TAKLAR DETTE» (Øyehaug 2008, 215). Allegorien viser hvordan hun reagerer med handlingslammelse og fornektelse i møtet med erkjennelsen om at Kåre fremdeles venter på Wanda.

3.3.5 Hva vil det si å være seg selv?

Det er altså tydelig at Kåre fremdeles elsker Wanda, og i lys av sin vedvarende kjærlighet til henne skjuler han en forventning om at Sigrid skal leve opp til hennes bilde. Han insisterer på at hun skal *være seg selv*, men i realiteten er Kåres oppfatning av hva det vil si å være seg selv bygget opp på en forståelse av hva det vil si å *være Wanda*. Fordi det å være seg selv for Wanda betyr å være sterk, åpen og uredd, blir disse verdiene ensbetydende med hva det vil si å være seg selv for Kåre. Dette er et syn han allerede har gitt uttrykk for i en telefonsamtale før Sigrid kom til Oslo: «Men, hadde Sigrid sagt på telefonen, om det å vere forsiktig er ein del av det ein naturleg er? Om det å skrike og rope ikkje er slik ein brukar å gjere ting? [...] Då må ein forandre på det, hadde Kåre sagt. Det er å skjule seg, det er å ikkje vere ekte» (Øyehaug 2008, 221). Sigrid er uenig i Kåres påstand, men vegrer seg for å konfrontere ham med det. Isteden konkluderer hun med at det jo ikke er mulig å være enige om alt.

Uenigheten blir imidlertid årsak til en større konflikt under Sigrids besøk i Oslo, når Kåre beskylder henne for å ikke være seg selv fordi hun passer på å ikke bråke mens han sover:

Du *kan* lage lyd sjølv om eg skal sove, seier han. Eg ville ikkje forstyrre, seier ho. Eg hatar at du legg band på deg sjølv på grunn av meg, seier han. Det må du slutte med, seier Kåre og ser på henne, og ho ser noko hardt i ansiktet hans som gjer henne endå meir usikker, ho får statuekjensla frå i natt, det er kaldt, framandt. Du skal vere deg sjølv! seier han. Ja, seier ho, og kjenner jarnbelta vekse fram over bringa hennar, for ho har jo vore seg sjølv, ho har jo vore så stille som ho alltid er når nokon ligg og søv like i nærleiken [...] (Øyehaug 2008, 229)

Konflikten skyldes at Kåres forståelse av hva det vil si å være seg selv bryter med Sigrids. Kåre har en forventning om at det finnes en sterkere og mer autentisk Sigrid på innsiden, og at hun etter hvert vil vise denne siden av seg selv. Denne formen for forventning kan vi finne en parallell til i Baumans tanker om senmodernitetens forventning om en autentisk identitet som forbundet med å avsløre sin indre kjerne. Bauman mener denne forventningen er en konsekvens av at det samtidige samfunnet har utviklet seg til å bli det han kaller et 'interview society', et begrep han har lånt av Paul Atkinson og David Silverman (1997). Begrepet viser til hvordan medias stadige forsøk på å avsløre individers «egentlige» og «underliggende» identitet, gjennom blant annet intervjuer, har skapt en forventning om at en slik indre kjerne av identitet skal finnes, og at man til enhver tid skal forsøke å få tilgang til den (Bauman 2000, 86).

I Kåres tilfelle er det imidlertid mer nærliggende å tro at forventningen om et sterkt og fryktløst indre stammer fra selvhjelpsboka *Golf can't be this simple*, som tar utgangspunkt i

en liknende fremstilling av identiteten som sammensatt av en indre kjerne og et ytre uttrykk. Golfbokas budskap kan oppsummeres som at det ytre «holder tilbake» den indre styrken, og at man ved å få tilgang til denne indre styrken kan oppnå nærmest hva som helst.

For Sigrid blir det vanskelig å forholde seg til Kåres beskyldning, fordi den har truffet et ømt punkt hos henne. Det er jo riktig at hun har forsøkt å forandre seg for å møte Kåres idealer, men den delen av henne han kritiserer når han beskylder henne for å ikke være seg selv, *er* jo nettopp den delen av henne som er henne selv. Måten Kåre forventer at hun skal oppføre seg på, bryter med det som faller naturlig for henne. Episoden fører derfor til en intensivering av frustrasjonen over det umulige i situasjonen Sigrid er havnet i, som kulminerer i et slags indre sammenbrudd, formidlet gjennom en endring av *Lost in Translation*-allegorien som knytter seg til hennes indre:

[...] sommarfuglen viskar vekk det som står på silkelommetørkleet, og skriv ein ny beskjed, og det som står der, er dette: EG GÅR HERMED KOMPLETT TIL GRUNNE! Og i tillegg: EG RASAR SAMAN, HEILT UMOGLEG Å HØYRE FOR DET MENNESKELEGE ØYRET (DEN ALLER HØGSTE LYDEN DET KAN LIKNE PÅ, ER LYDEN AV SUKKER SOM RASAR). (Øyehaug 2008, 229-230)

Sammenbruddet kommer fordi Sigrid er i ferd med å erkjenne at Kåre ikke kan gi henne den selvbekreftelsen hun søker. Episoden fremkaller en brist i overbevisningen om at Kåre er «den rette» i Sigrids «quest romance». Han ser henne *ikke* for den hun er, slik hun hadde håpet og trodd. Selv om hun har forsøkt å fremstå som trygg på seg selv for å møte Kåres idealer, har hun ikke lyktes, fordi Kåres bilde av hva det vil si å være seg selv ikke er det samme som hennes. Når han sier at han vil at hun skal være seg selv, vil han i virkeligheten forandre henne.

3.3.6 Tøff i pyjamas?

Med bakgrunn i dette blir det tydelig for leseren at Sigrid og Kåre ikke er kompatible, og at deres motstridende kjærlighetsforståelser vil føre dem mot et brudd. Fordi Kåre ikke er villig til å jobbe for forholdet kommer han isteden til erkjennelsen av at Sigrid *ikke* er god nok som hun er. Denne åpenbaringen får han når han kommer på en episode fra natten før:

[...] han hugsa brått kva som hadde skjedd om natta, at han hadde bråvakna av noko som kitla han på haka, og at han hadde, i eit utruleg delt sekund, trudd at det var Wanda som var der, som alltid, og i det delte sekundet forstått at det ikkje var Wanda, men Sigrid, og at den kjensla av hår mot haka var ei *framand* kjensle, det låg ei framand kvinne i senga hans, som no altså sat i sofaen hans og sa at ho ville gifte seg med han og ha barn med han. Han kjende henne jo ikkje! (Øyehaug 2008, 257)

At Kåre har fått en opplevelse av fremmedhet denne natten, blir særlig ironisk i perspektiv av Sigrids opplevelser den samme natten. Hun har nemlig brukt natten til å reflektere over hvordan samværet med Kåre markerer redningen hun har lengtet etter, symbolsk framstilt gjennom episoden med den blinkende mobiltelefonen: «Tenk, tenkte Sigrid. Vente, blinke, overleve. [...] og ho såg på skuldra hans kor ho heva seg og senka seg i takt med pusten, det er det eg sjølv har gjort, tenkte Sigrid, eg har lyst og lyst, og endeleg har nokon oppfatta blinkinga mi, og eg kjem til å overleve!» (Øyehaug 2008, 225).

Mens Sigrids tro på at forholdet til Kåre er redningen er et resultat av hennes romantiske kjærlighetsideal, er Kåres beslutning om å avslutte forholdet til Sigrid satt sammen av flere årsaker. Like sentralt som episoden om natta er pyjamasskjorta som han har kjøpt til henne. For Kåre har skjorta en motsatt symbolsk betydning av den Sigrid tillegger den: Snarere enn å symbolisere det sårbare i kvinnen, skal den symbolisere det sterke og frigjorte, fordi det er denne betydningen Wanda har tillagt plagget. Å få Sigrid til å iføre seg skjorta blir dermed en test for hvorvidt hun lykkes i å leve opp til Wandas idealer:

[...] dette med den delte pyjamasen var ein test Kåre gjorde, i fullt medvit om at det var ein idiotisk test, men *likevel*: han ville sjå Sigrid med ein slik pyjamasoverdel som Wanda hadde annektert med det same ho flytta inn, og overlatte han frysande med pyjamasunderdelen med den største sjølvfølgje, han ville liksom sjå om han fekk dei same kjenslene for Sigrid som for Wanda når ho berre gjekk ikring på golvet med nakne bein og med den altfor store skjorta [...] (Øyehaug 2008, 256-257)

For Sigrid blir pyjamasskjorta derimot en manifestering av hvordan fokuset har skiftet fra et ønske om å leve opp til egne idealer til et ønske om å leve opp til Kåres. I møtet med skjorta opplever Sigrid at hun tvinges til å velge mellom to ulike selvforståelser: den selvforståelsen som er forenlig med hennes egne idealer og den som er forenlig med Kåres. Hun opplever en motstand mot skjorta og mot det Kåre reduserer henne til ved å tvinge henne inn i den:

For kva er det Sigrid har på seg, der ho har sett seg ned på ein av Kåres stolar? Svar: Ei for stor pyjamasskjorte i rutete flanell. Kåre gjekk med buksa, ho med skjorta, han hadde vilja det [...] Så da kunne ho ikkje akkurat nekte, ho kunne ikkje seie at det å gå med ei for stor herreskjorte var etter hennar meining ein klisjé, eit typisk uttrykk for ein mannleg estetikk, eit mannleg blick, eit spesifikt kvinneobjektifiserande blick, ville han verkeleg klisjégjere henne på denne måten, ville han verkeleg at ho skulle tasse ikring og vere skjør og sårbar i skjorte og på denne måten leve opp til alle mytologiar, og ikkje minst, at ho på denne måten måtte svikte sitt eige intellekt og sin eigen metaforkritikk? (Øyehaug 2008, 218)

Ved å iføre seg Kåres skjorte tar Sigrid plass innenfor sin egen klisjé, den samme som hun ville kritisere i den litteraturvitenskapelige artikkelen hun la på hylla i møtet med Kåre. Hun reflekterer over hvorvidt det er riktig at kjærligheten skal koste henne idealene på denne

måten, men velger likevel å iføre seg skjorta. På den måten lar hun lengselen etter bekreftelse og kjærlighet fra Kåre veie tyngre enn ønsket om å være tro mot seg selv.

Løsningen på identitetskonflikten som skjorta fremkaller blir å snu problemstillingen på hodet og konkludere med at det å iføre seg skjorta er et riktig valg fordi det markerer skiftet bort fra hennes gamle væremåte. Sigrid velger å tro at den personen hun blir i møtet med Kåre er en bedre person enn den hun var, selv om den nye identiteten bryter med hennes gamle idealer:

[...] no *endra* ho på noko, no var ho på veg til å bli ei anna, det å faktisk IKLE seg den omskrivne pyjamasskjorta: dette var punktumet for hennar gamle, analytiske veremåte, no skulle ho berre tasse rundt i ei pyjamasskjorte og LEVE. Ha sex. Drikke vin. Nei, whisky, faktisk. Eller gin. (Øyehaug 2008, 218-219)

Hennes ønskede assosiasjoner til pyjamasskjorta minner dermed om betydningen Kåre tillegger den: Den skal bli en markering av det frigjorte og skjødesløse i hennes nye liv.

Isteden får pyjamasskjorta den motsatte effekten. Iført dette plaget, symbolet på hvordan hun har sviktet sine egne idealer, blir det særlig tydelig hvordan Sigrid sklir inn i rollen som nettopp en sårbar og forelskelsesverdig kvinne. Det sårbare ved henne står tydelig fram for leseren når Øyehaug beskriver hvordan hun fryser på beina og hvordan hun sliter med å slappe av i Kåres leilighet: «Ho skulle kanskje ønskje at det gjekk litt meir automatisk å kjenne seg til pass i denne heimen» (Øyehaug 2008, 226). Hun er i ferd med å miste seg selv og reduseres til nettopp et objekt for Kåres begjær. Som Jan-Olav Glette beskriver det i sin anmeldelse av romanen:

[Romanen] handler ofte om det innautentiske (sic!) og en brennende lengsel etter å bli verdsatt for den man er. Samtidig demonstrerer Sigrid hvordan vi mennesker kan være flytende subjekter definert gjennom våre møter med andre mennesker og deres forventninger og ønsker om hvem eller hva vi skal være. (Glette 2008)

Det sårbare og usikre ved Sigrid blir tydelig for Kåre når han ser henne i pyjamasskjorta, og dermed blir skjorta en markering av hvordan Sigrids væremåte bryter med hans bilde av idealkvinnen. Sigrid består ikke testen, skjorta passer ikke, men gjør det isteden pinlig tydelig hvordan hun mislykkes i å fylle Wandas sko:

[...] når Kåre, med denne litt pinlege kjensla av å ete bollane baka av Sigrid, såg på Sigrid, der ho sat og såg på tv-en i den for store skjorta, og hadde knept skjorta nesten heilt opp i halsen, og hadde eit hår som var mykje kraftigare og liksom meir medvite enn det tynne, svarte håret til Wanda, visste han på ein måte plutseleg at det var over. Klikk: mørkt. (Øyehaug 2008, 257-258)

At pyjamasskjorta blir utslagsgivende for Kåre og Sigrids brudd, viser hvordan den fungerer som et dobbelt symbol i historien: Samtidig som den blir et symbol på hvordan Sigrid som del av sitt romantiske prosjekt har sviktet sine drømmer om selvrealisering og prinsippet om å være tro mot seg selv, blir måten hun ifører seg den på, knappet opp helt til halsen, et symbol på hvordan det romantiske prosjektet har mislyktes fordi hun ikke klarte å leve opp til Kåres idealer.

Den nattlige episoden og synet av Sigrid i pyjamasskjorta har gjort Kåre sikker på at det er Wanda han egentlig vil ha, eller som han selv formulerer det: «det håret som skulle vekke han midt på natta, det måtte vere Wanda sitt» (Øyehaug 2008, 261). Med erkjennelsen av dette kommer også konklusjonen om at noe har vært galt fra starten av, at forventningen om at «den indre og sikre Sigrid» etter hvert ville komme ut, har vært et selvbedrag:

[...] hadde han ikkje innsett det allereie på kafeen då Sigrid plutselig hadde byrja å snakke om *Mrs. Dalloway*, som om det var litteraturen som var det vesentlege å ta innover seg ved synet av flya som krasja inn i tvillingtårna? Og ved det at ho var så usikker, så famlande, han hadde på ein måte prøvd å tenke at han måtte vere storsinna, det var ein del av hans nye sjølv, at han skulle godta dette og vente til den indre og sikre Sigrid hadde kome ut, men ho kom liksom aldri heilt ut, syntest Kåre, og den som kom ut av dette, for han, var Wanda. (Øyehaug 2008, 264)

Kåres erkjennelse viser hvordan han ikke har lyktes i å se Sigrid og hennes indre lys. For grunnen til at den «indre og sikre Sigrid» ikke kommer ut er selvfølgelig at hun ikke finnes. Bak forsøket på å skape en sterk og sikker fasade er hun fremdeles redd og usikker: «Sigrid, som no sit i sofaen til Kåre, med pyjamasskjorta hans knept heilt opp i halsen, ei levande, lita jente med nakne lår og med ei uroleg kjensle av å ikkje klare dette, å ikkje orke å sitte her, å kanskje aldri ha følt seg så framand» (Øyehaug 2008, 262).

3.3.7 Et nytt og bedre jeg?

Sigrid og Kåres inkompatibilitet blir understreket gjennom måten de mot slutten av romanen blir sittende igjen med helt motsatte oppfatninger av situasjonen de befinner seg i. Mens de sitter og spiser bollene som Sigrid har bakt, er begge lettet, men av ulike grunner: Kåre fordi beslutningen om at forholdet til Sigrid er over er tatt, og Sigrid fordi den tunge stemningen som har hengt over dem synes å ha løst seg opp. Denne like følelsen med ulike utgangspunkt, kommer særlig til uttrykk når Kåre viser Sigrid bildet av far og sønn Bush, som han snakket om første gang de møttes, og som han vil bruke som utgangspunkt for sin neste bok.

Både Sigrid og Kåre tolker bildet der George W. Bush fremstår som liten og hjelpeløs, iført en redningsvest med reflekser, mens George Bush fremstår som sterk og trygg med armen over sønnens skulder, som en fremstilling av en ny og en gammel versjon av seg selv.

Men gjennom den felles tolkningen kommer de til ulike erkjennelser. For Sigrid leder tolkningen til en positiv forståelse av relasjonen mellom henne og Kåre, en bekreftelse på at hun i møtet med Kåre har blitt en sterkere og bedre versjon av seg selv:

[...] slik ho tolkar dette biletet no, handlar det om henne, om dei to versjonane av henne sjølv, no er ho far Bush som har all den styrken, til å halde kring den tidlegare versjonen av henne sjølv, på kafeen der ho sat og var så usikker og famlande, no held ho kring henne og kan hjelpe med alt. (Øyehaug 2008, 263)

For Kåre leder tolkningen til den motsatte konklusjonen: at forholdet til Sigrid har vært et sidespor, og at den personen han har vært i møtet med henne har vært en mindre og svakere versjon av seg selv: «[...] i motsetnad til Sigrid si tolkning er dette ei tolkning som fører han vekk frå Sigrid, den sterke Bush er den gamle Kåre, og den unge Bush er den Kåre han har vore sidan han gjekk frå Wanda [...]» (Øyehaug 2008, 263-264).

De ulike tolkningene viser hvordan Sigrid i møtet med Kåre har vært villig til å oppgi sine egne idealer og sin selvrealiseringstrang, i troen på at den hun er i møtet med Kåre er en bedre versjon av henne selv. Men de viser også hvordan dette prosjektet er håpløst, fordi kvinnen Kåre etterspør er en som nettopp vet å holde fast ved sine egne idealer og som kan utfordre ham, slik Wanda gjorde. Derfor har forholdet isteden ledet ham til erkjennelsen av at det er Wanda, og ikke Sigrid, som er idealkvinnen. I sine senere refleksjoner ser Kåre for seg hele forholdet deres som en blindvei, og Sigrid som en slags igle, en slangehulder som har lurt seg inn i livet hans:

I framtida kjem denne opplevinga av å ha i hus, og ikkje minst vere til sengs med, ei kvinne han ikkje kjenner, og som seier at ho vil gifte seg med han og ha barn med han endå ho ikkje kjenner han, forfølge han som eit skrømt, frå den gongen Kåre, midtvegs i livet, miste leia og fann seg att i mørke skogen inne, på ville heia. Sigrid, som ein gong av ein eller annan merkeleg grunn fortøna seg som redninga/lyset/Jesus, vil til slutt stå for han som ei hulder, nei, som eit huldreskinn, ein gjennomskinleg og flekket ham av ei hulder, ei slags vampyraktig slangehulder [...] og han grøsser altså ved tanken på at han nesten bytte ut den ultimate kvinna med ei slangehulder [...] (Øyehaug 2008, 261-262)

At det er Kåre som sitter igjen med følelsen av å ha blitt brukt, er ironisk, ettersom det i virkeligheten er Sigrid som har blitt ledet inn i forholdet på feil grunnlag og som har blitt forkastet når Kåre kommer til erkjennelsen om at hun likevel ikke er god nok.

For Sigrid får møtet med Kåre nemlig den motsatte effekten av den hun hadde håpet på: Heller enn å gi henne den selvbekreftelsen hun søker, fører han henne til en oppfatning av at den hun er, ikke er god nok. Kåre er altså ikke den rette til å føre Sigrid ut av identitetskrisen. Han er ikke det håpet om gjennomfart som Sigrid kaller ham når hun mot

slutten av romanen siterer Olav H. Hauges dikt «Drift». Selv om han har oppfattet Sigrids blinking, har han ikke sett, eller ikke villet se, hennes indre.

I Sigrids historie lar selvrealiseringsprosjektet seg altså *ikke* forene med jakten på kjærlighet og tilhørighet. Historien illustrerer hvordan lengselen etter selvbekreftelse gjennom kjærlighet kan lede en til å forkaste sine egne idealer og sitt selvrealiseringsprosjekt, i forsøket på å møte den andres idealer og å oppnå evigvarende kjærlighet. Når Sigrid velger å ikke forbli tro mot seg selv, blir kjærlighetsforholdet, som skulle være redningen, isteden en bekreftelse av at hun ikke er god nok som hun er. I møtet med oppløsningen av relasjonen med Kåre tvinges Sigrid derfor til å revurdere sitt identitetsprosjekt. Slik bidrar historien til å belyse hvordan det romantiske kjærlighetsidealet slår sprekker i møtet med senmodernitetens typiske kjærlighetsform, «confluent love», som Kåres mer kyniske kjærlighetsforståelse blir et uttrykk for. Fordi Sigrid binder sin egen selvforståelse så tett opp til jakten på «den rette», som hun tror må være Kåre, ser hun forbi de mange signalene som indikerer at han *ikke* er idealmannen.

Likevel er ikke alt håp ute for Sigrid. I romanens sluttkommentarer skriver fortellerne inn en fortsettelse som indikerer hennes muligheter videre:

Men det går også bra med Sigrid til slutt, kan vi her røpe, i denne sluttkommentaren. Det går faktisk mykje betre allereie i juni, då æva skapt av ve trass alt løyser seg opp litt etter litt [...] ho kjenner det sitre: no skjer det noko, no er noko på veg, som ho så gjerne skulle vilje kalle det, og sjølv om ho ikkje veit kva det er, og sjølv om det godt kan vere bitte lite, er det noko som er mogleg. (Øyehaug 2008, 269-270)

Gjennom denne epilogen antydes starten på et nytt og bedre selvbekreftelsesprosjekt, der det er Sigrid, og ikke Kåre Tryvle, som står i sentrum.

3.4 Linnea

I tillegg til Sigrids historie følger vi i *Vente, blinke* filmregissøren Linnea, hvis historie har flere paralleller til Sigrids. Også Linnea er på vei inn i en identitetskrise, som har sitt utgangspunkt i at hun står foran et vendepunkt i livet. Hun er angivelig i København på locationjakt for sin nye film, men i virkeligheten er hun tilbake i den danske hovedstaden i håp om å møte igjen litteraturprofessoren Göran. Linneas dobbelte motivasjon for å dra til København viser hvordan vi møter den samme konflikten i Linneas historie som i Sigrids: Selvrealiseringsprosjektet, i Linneas tilfelle filmskapingen, stilles i kontrast til kjærlighetsforholdet hun lengter etter. Men i Linneas historie glir de to prosjektene over i hverandre. Hun lar kjærligheten til Göran dominere sin egen selvforståelse og gjør drømmen

om gjenforeningen til del av sin selvfortelling. Det som kunne vært et selvrealiseringsprosjekt blir på den måten omskapt til en forlengelse av kjærlighetsprosjektet.

I leserens første møte med Linnea står hun alene på et hotellrom iført Görans skjorte. Slik blir hun umiddelbart del av Sigrids klisjébilde av sårbare kvinner i for store herreskjorter, uten at hun deler Sigrids bevissthet om temaet: «Har så denne unge filmregissøren noko medvit om at ho med denne påklenaden føyer seg inn i rada av unge, sårbare kvinner i for store herreskjorter? Nei, dette tenker ikkje Linnea over i det heile. Men er ho sårbar? Ja» (Øyehaug 2008, 27). I motsetning til Sigrid motsetter ikkje Linnea seg rollen som sårbar kvinne. Hun har iført seg Görans skjorte fordi hun savner ham, fordi skjorta gir positive assosiasjoner og fordi hun ønsker å identifisere seg med rollen som nettopp sårbar og forelskelsesverdig i Görans armer.

Lengselen etter Görän er så sterk at den overskygger bevisstheten om at hun reduserer seg selv til en sjablong, og forelskelsen minner derfor, i enda større grad enn Sigrids kjærlighet til Kåre, om det Giddens kaller *amour passion*, begjærbasert kjærlighet:

Passionate love has a quality of enchantment which can be religious in its fervour. Everything in the world seems suddenly fresh, yet perhaps at the same time fails to capture the individual's interest, which is so strongly bound up with the love object. On the level of personal relations, passionate love is specifically disruptive in a similar sense to charisma; it uproots the individual from the mundane and generates a preparedness to consider radical options as well as sacrifices. (Giddens 1992, 38)

For Linnea utgjør begjæret en viktig del av interessen for Görän, men lysten overskygges av lengselen etter den romantiske kjærligheten, som ifølge Giddens innehar noen av de samme egenskapene som *amour passion*.

I sitt første møte med Görän befinner Linnea seg i en svært sårbar posisjon: Det har nylig blitt slutt med forloveden, og i likhet med Sigrid har hun bestemt seg for å begynne å *leve*: «Ho sjølv var i København i eit forsøk på å kaste seg ut i livet, i verda, kjenne at ho levde [...]» (Øyehaug 2008, 53). For Linnea betyr dette å tørre å kaste seg ut i kjærligheten, og hun velger å trosse de moralske barrierene rundt Görans ekteskap når hun inngår et forhold til ham. Det som begynte som et sidesprang utvikler seg for Linnea til det hun oppfatter som ekte kjærlighet. Utviklingen har sin bakgrunn i hennes romantiske idealer, som blant annet skildres gjennom beundringen av et bilde på utstillingen *Postfeministisk kunst* i Bergen:

Linnea fann seg sitrande først framfor eit bilete av eit glitterslott, måla av Karen Kilimnik. På ei stor, kvit flate var det måla eit bitte lite glitterslott i lyseblått glitter, og litt lenger nede var det måla ein steglande, stolt og også han lyseblå, glitrande hest, med sal over ryggen. [...] Og Linnea kjende alt sitre, for dette uttrykte på så mange måtar hennar inste kjensle for livet, det håplause og barnlege og nærmast ironiske og vitande, men *likevel* inderlege og

ekte håpet om slott og hestar i glitter, og ball. Om Göran, i glitrande gallopp, mot henne, i framtida. (Øyehaug 2008, 92)

Det eventyragtige bildet på utstillingen speiler Linneas håp om en lykkelig forening med Göran. Samtidig viser hennes fascinasjon for bildet hvordan også hennes kjærlighetsideal kan innlemmes under Giddens' begrep «quest romance», der jakten på «den rette» forstås som et livsprosjekt. For Linnea er imidlertid årsaken til at kjærligheten til Göran har blitt så altoverskyggende mer sammensatt enn dette. Kjærlighetsprosjektet kan forstås som en erstatning for Linneas mislykkede selvrealiseringsprosjekt, som har sitt utspring allerede i oppveksten.

I det første kapittelet om Linnea blir vi presentert for hennes minner fra oppveksten i et antikvariat. Minnene danner bakteppet for Linneas filminteresse og hennes identitet som filmskaper og som menneske. Særlig ligger fokuset på hennes fascinasjon for lys:

Linnea likte det, ho likte å sitte i mørkret, men var det no egentleg filmen ho såg på? Nei. Linnea såg heller på lysstrålen frå filmframvisaren, og på alt støvet som kvervla liksom innelukka i strålen. Det var her ho ville vere: med denne lysstrålen med det kvervlande støvet, med lukta av lerret [...] (Øyehaug 2008, 29)

Lyset fra filmfremviseren representerer en drømmeverden som Linnea ønsker å ta del i, og hun føler tilhørighet til dette lyset og til følelsen det gir henne. Senere viderefører hun denne tilhørigheten når hun identifiserer seg med lyset fra en lysekrona: «Lysekrona hang inne i ein mørk krok i antikvariatet og lyste med eit slags glitrande, innelukka spel. [...] ho *var*, tenkte ho, det glitrande, men innelukka spelet i lysekrona! Og kvar gong ho etter dette såg lysekroner, tenkte ho på kven ho var: innelukka spel av lys» (Øyehaug 2008, 30).

Det er lett å trekke paralleller fra Linneas identifikasjon med lysekroner og filmfremvisere til gjenkjennelsen Sigrids finner hos stjernene. Linnea og Sigrid deler en fascinasjon for lys fordi det minner dem om det lyset de selv bærer på og som de intenst ønsker å vise frem til verden. I motsetning til Sigrid har Linnea imidlertid en klar plan for hvordan hun vil formidle lyset: Hun vil lage en film om lys, som skal vises på et bakgrunnsbelyst lerret:

På filmskulen var dette hennar største ønske: å kunne filme noko som skulle *vis*e dette lysspelet. Aller helst skulle ho vise denne lysfilmen på eit semiperforert lerret, som ho kunne sette lyskastarar bak og lyse på publikum gjennom lerretet, så dei skulle gispe av undring. «ÅÅÅÅHHHH,» skulle det seie gjennom salen. (Øyehaug 2008, 30)

Denne filmen fremstår som Linneas ultimate selvrealiseringsprosjekt, men prosjektet skal vise seg å være umulig. Allerede på filmskolen knuses Linneas drøm om å gi uttrykk for sitt indre lys gjennom en slik ytre framstilling: «Men: Det er ikkje mogleg, sa førelesaren hennar.

Korleis tenker du at publikum skal sjå noko som helst når du lyser på lerretet bakfrå? Det vil fase ut filmen og gjere lerretet kvitt» (Øyehaug 2008, 30). Selv om møtet med realitetene tvinger Linnea til å slippe drømmen om å formidle lyset gjennom film, holder hun imidlertid fast på idealet om en ytre framstilling av sitt indre lys, og det er denne tanken hun senere skal videreføre i arbeidet med filmen fra København.

3.4.1 Som hentet fra en film

I likhet med Sigrid henter Linnea inspirasjon til sitt eget liv fra kunst, bøker og film. Det er med bakgrunn i to filmer at hun har konstruert det tenkte scenariet i Glyptoteket, der hun og Göran skal møtes igjen nøyaktig to år etter deres første møte, uten å ha hatt kontakt i mellomtiden: «Ho hadde nemleg, inspirert av filmene *Før-* og *Etter solnedgang*³, som han ikkje hadde sett, heldigvis, foreslått at dei ikkje skulle ha kontakt med kvarandre, men at dei kunne kome tilbake hit om to år» (Øyehaug 2008, 52). Det tenkte scenariet, som er en slags virkeliggjøring av Linneas romantiske ideal, blir en måte å blande elementer fra film inn i sitt eget liv på. Linnea inntar rollen som karakter i et romantisk drama: Hun romantiserer sitt eget liv og innretter det etter en filmatisk klisjé. Slik blir det naturlig å la det romantiske prosjektet erstatte drømmen om selvrealisering. Problemet er imidlertid at det hersker usikkerhet rundt hvorvidt Göran deler Linneas romantiske kjærlighetssyn.

I likhet med Linnea har Göran en grunnleggende livsmetafor, men denne metaforen skiller seg tydelig fra Linneas. For Göran er objektet som speiler hans indre en ørken:

Göran har ikkje, som Linnea, sett sitt inste stige fram frå lysspel i lysekroner, han har derimot, i løpet av sitt førtisjuårige liv, fått liknande personlege epifanier ved bilete av ørkenar der endelause sletter av sand liksom strekjer seg i det uendelege mot ein usjåeleg horisont, som i eit liggande timeglas der tida liksom har stansa inn mot det uendelege. (Øyehaug 2008, 53)

Göran har både kone og barn, men livsmetaforen indikerer at han opplever en slags monotoni ved familietilværelsen i Uppsala. Linnea representerer noe nytt og annerledes, og Göran føler en sterk tiltrekning mot henne: «[...] han merka nærværet hennar på ein nærmast fysisk måte, men også, må ein jo innrømme, på ein symbolsk måte [...]» (Øyehaug 2008, 55).

Når Göran kaller Linnea «min fulguritt» (Øyehaug 2008, 93) er det en betydningsfull kompliment fordi den relaterer seg direkte til denne livsmetaforen:

Her: Linnea som ikkje forstår kva dette betyr. Kva betyr det? spør Linnea. Ein fulguritt, seier Göran, er noko som skjer når eit lyn slår ned i ørkenen, til dømes. På grunn av varmen

³ I virkeligheten har disse filmene titlene *Før soloppgang* (Linklater 1995) og *Før solnedgang* (Linklater 2004) på norsk, men filmenes plott er som Øyehaug beskriver dem.

i lynet smeltar sanden kring lynnedslaget til ein merkeleg glasformasjon, ei slags rot nedover i sanden, med eit holrom i midten, etter lynet. Eg er sanden, seier Göran. (Øyehaug 2008, 94)

Linnea tolker komplimenten som en bekreftelse på deres kjærlyghet og harmonien mellom dem, fordi metaforen relaterer seg til hennes egen livsmetafor, lysekronen, som også er av glass: «[...] eg er av glad i hans indre. Eg er av glas i mitt indre. Å, harmoni i universet for Linnea i dette sekund» (Øyehaug 2008, 94). Men fulgurittmetaforen blir senere avslørt som en velbrukt metafor i Görans vokabular. Faktisk er den også, i et typisk tilfelle av kosmisk ironi, i bruk under en forelesning om *Don Quijote* som Göran holder i Stockholm samtidig som Linnea venter på ham på Glyptoteket.

Når Göran forlater Linnea, gir han henne et dikt som skal bli gjenstand for svært ulike fortolkninger. Diktet, som er skrevet av Richard Brautigan under en reise til Japan, er fra Görans side ment som et farvel – en lovprisning av det vakre, men flyktige i forholdet deres, som for Görans del bare er ment som et sidesprang:

[...]for Göran var det vesentlege dette med at vindane (altså han og Linnea) fór forbi. Og at dei var som draumar. Og draumar er jo ikkje verkelege, som vi veit. Draumar fer forbi, som vindar. Små som store. [...] Kort sagt: du og eg, Linnea, vi er ikkje skapte for kvarandre. Vi er draumar som dukkar opp og forsvinn. Vi er vindar som blæs forbi.
(Øyehaug 2008, 268)

Men Linnea tolker diktet annerledes. I lys av sin overbevisning om at hun og Göran er ment for hverandre, lik hovedkarakterene i filmene hun har hentet inspirasjon fra, lar hun den ønskede betydningen styre tolkningen. Hun henger seg opp i den japanske betydningen av ordet 'te', snarere enn å lese diktet som en helhet:

Og det var ikkje før lenge etterpå at Linnea fann ut at det merkelege med diktet, som er denne doble «the [the] wind» på sett og vis kunne bety hender med luft i, fordi TE er eit japansk ord som betyr hand, hender, og viss ein tenker seg, som Linnea tenkte seg, at H er den menneskelege lyden som er mest beslekta med luft i rørsle (prøv gjerne å seie hhhhhhhhhhhh), og viss ein så puttar lyden H inn i ordet TE, får ein det engelske ordet THE, her brukt til å bestemme ordet VIND. Dermed, tenkte Linnea, møttest dei to orda HENDER og VIND og blei eitt ord: THE. Linnea måtte klemme lappen inn mot brystet då hun fann ut av dette, for det var jo det forferdelege og nydelege: at dei var som hender av luft som strekte seg mot kvarandre, men ikkje fekk tak i kvarandre. (Øyehaug 2008, 100-101)

Fokuset på denne ene delen av diktet leder Linnea inn i en tolkning der diktet symboliserer et håp om gjenforening. Hun velger å se forbi diktets mer eksplisitte tolkning som omhandler flyktighet fordi hun ønsker å se noe annet.

Denne tolkningsforskjellen blir et tydelig eksempel på den kommunikasjonsvikten som romanens karakterer gjennomgående rammes av. Samtidig bidrar den til å illustrere

ulikhetene mellom Linneas og Görans forståelse av kjærligheten. Mens Görans pragmatiske og eksplisitte tolkning av diktet speiler hans pragmatiske forståelse av forholdet deres som et kortvarig sidesprang, speiler Linneas fantasifulle og optimistiske tolkning hvordan hun holder fast ved det romantiske idealet om at de to er ment for hverandre.

3.4.2 Robert

Den samme typen viljestyrt tolkning som Linnea gjør seg skyldig i, kan vi kjenne igjen hos produsenten Robert. Historien om Robert løper som en parallellhistorie til Linneas, og på samme måte som Linnea lengter etter den uoppnåelige kjærligheten med Göran, lengter Robert etter Linnea, hans første kjærlighet.

Ved deres ankomst til Glyptoteket geleider Linnea Robert inn i museets vinterhage og gir ham en museumsbrosjyre. Handlingen er ment som en avledningsmanøver fra Linneas side, fordi hun vil være alene mens hun leter etter Göran. Men Robert, som ikke er noen erfaren fortolker, finner en sammenheng mellom Linneas filmmanus og budskapet i brosjyren, og konkluderer med at det er meningen at han skal ta plassen til den mannlige karakteren i manuset:

[...] di meir han las i den, di sikrare blei han på at ho hadde ei heilt bestemt meining med å gi han denne brosjyren, og di sikrare blei han på at no tolka han, og no tolka han rett: Det stod nemleg i brosjyren at for egyptarane var kunsten eit magisk reiskap. Måleria og bileta på gravkistene var magiske formular om at det avbilda skulle skje i røynda. Det avbilda *skulle skje i røynda*. [...] Var det dette ho meinte? At han skulle stå i dette rommet, og at ho skulle stå i dette rommet, og at han var den som skulle ta henne kring livet og kysse henne, slik ho hadde skrive i manuset at ho ønskte at «han» skulle gjere? (Øyehaug 2008, 251)

I likhet med Linnea er Robert fanget i et romantisk selvbedrag. Kjærligheten til Linnea gjør ham blind for de avvisende signalene hun sender ham, og fører ham isteden inn i en konstant søken etter positive signaler:

[...] då han las scena med mumiane, blei han heilt varm i magen: at ho, den nydelege unge kvinna, kunne skrive ei slik scene der det oppstod magnetisk tiltrekking mellom yngre kvinne og eldre mann, kunne kanskje tyde på at ho blei tiltrekt av eldre menn? [...] Kunne ho kanskje bli tiltrekt av han, var altså ei av dei underliggande tankane som gjorde Robert ekstra interessert i dette manuset [...] (Øyehaug 2008, 58)

Men Roberts selvbedrag er mer omfattende enn Linneas. Han har fått vite at Linneas film ikke vil få støtte, men holder informasjonen tilbake. Han velger å holde bedraget ved like fordi han også utsetter noe annet: Han venter på en anledning til å tilstå sin kjærlighet til henne. Slik blir forelskelsen i Linnea kilde til et prosjekt som det krever mye energi å opprettholde.

Bedraget knyttet til Linneas film blir et livsprosjekt for Robert, men hvorfor vier han så mye energi til det?

Kvifor orkar ikkje ein rik filmprodusent å knuse fraumane til ein ung, kvinneleg frilregissør, og kvifor orkar ein filmprodusent å halde på med eit gigantisk narrespel der han narrar alle sine undersåttar i produksjonsselskapet til å tru at han held på med eit svært spesielt, men, i framtida, også svært innbringande prosjekt, og at han vil ha einerett på dette arbeidet ettersom regissøren er så sart og spesiell, kvifor orkar han dette ettersom det medfører mykje falske og betryggande smil i aust og vest? (Øyehaug 2008, 57)

Svaret er at han, i likhet med Linnea, har sentrert sin egen selvfortelling rundt den romantiske kjærligheten. At Robert som mann skulle ha en slik holdning til kjærligheten, er ifølge Giddens atypisk, ettersom denne typen holdninger først og fremst finnes hos kvinner. Her kan det imidlertid bemerkes at Roberts kjærlighetsprosjekt, til forskjell fra Sigrids og Linneas, ikke er et ideal han har båret på hele livet. Tvert imot har han hittil vært opptatt av ambisjoner økonomisk og i arbeidslivet, og skiftet i prioriteringer er knyttet til det storslåtte i oppdagelsen av kjærligheten som han opplever i møtet med Linnea.

Det er dette som gjør at Robert holder fast ved håpet om kjærlighet, tross Linneas manglende respons og tross de vanskelige omstendighetene rundt tilståelsen. Men han har også øyeblikk der han tviler. Tydeligst blir det når han har blitt forvist til vinterhagen i Glyptoteket og får et øyeblikks åpenbaring om hvordan han oppfattes utenfra:

Robert ser også ned på føtene sine, han sit i vinterhagen i Glyptoteket og ser ned på føtene sine, han har på seg dei nye skoa som han kjøpte fordi han kjende at han trong nokre nye sko no då han skulle til København med Linnea, og han er, i dette sekundet då han ser ned på skoa sine [...], litt trist. [...] Robert veit jo ikkje at det alltid er noko merkeleg skeivt med måten han er kledd på, som om ting som skulle passe perfekt saman, på hans kropp liksom fell saman og bulkar seg eller på ein eller annan måte ligg vridd, men akkurat no, då han sit under palmene i vinterhagen, har han ei vag kjensle av at det er noko som ikkje er heilt slik som han trur det er. (Øyehaug 2008, 211-212)

Scenen speiler hvordan Roberts indre bilde av seg selv ikke stemmer overens med det ytre. I et øyeblikks klarhet slår selvbildet hans sprekker: Kanskje er han ikke den han trodde han var, kanskje er han ikke god nok? Samtidig viser refleksjonene hvordan han evner å ikle seg Linneas blikk: Hun har nemlig reflektert over den samme problematikken rundt klærne som ikke passer.

3.4.3 Fra nå eller aldri til aldri

Robert setter forelskelsen foran karrieren fordi han oppfatter kjærligheten som en viktigere ambisjon enn ambisjonen om å stige i gradene på arbeidsplassen. På samme måte erstatter Linnea sitt opprinnelige selvrealiseringsprosjekt med kjærlighetsprosjektet med Göran. Hun

vier hele sin identitet og sin karriere til forsøket på å gjenskape det hun oppfattet som magien ved deres første møte. Slik håper hun å kunne formidle sitt indre lys, som nå knytter seg til Göran, på lerretet.

Kjærligheten til Göran, og overbevisningen om at det er han som skal oppfylle hennes romantiske drømmer, er så sterk at den overskygger alle andre aspekter av livet, også de negative signalene han sender henne og det urealistiske i å få realisert et filmprosjekt som bare er en rekonstruksjon av et banalt kjærlighetsdrama. Linnea er altså i ferd med å bygge opp en fiksjonsverden som er dømt til å oppløses. Både hun og Robert beveger seg på kanten av et selvbedrageriets stup, der fallet ned er langt, men uunngåelig.

Fordi Linneas selvrealiseringsprosjekt er så uløselig knyttet til relasjonen til Göran, har hun alt å tape når illusjonen brister. Spørsmålet blir derfor hvordan hun vil takle det når hun forstår at Göran har sviktet henne. Forventningene hennes bygger seg opp mot et klimaks som leseren vet ikke vil komme, fordi Göran ikke befinner seg i København. Når Linnea går inn i den egyptiske samlingen og ikke finner ham, er hun likevel ved et vendepunkt, der «nå eller aldri» er i ferd med å erstattes av «aldri»: «[...] mens ho seier dette, veit ho på ein måte: Göran kjem ikkje til å kome. Dette er aldri, for Linnea. Slik kjennest aldri ut, tenker Linnea [...]» (Øyehaug 2008, 252). Men fremme ved vendepunktet overrasker Linnea: Når leseren forventer sammenbrudd, klarer hun isteden å snu det negative i situasjonen til optimisme. Hun trer inn i rollen som hovedkarakteren i sitt eget filmmanus og begynner å sitere filmens replikker til Robert. Slik realiserer hun den romantiske visjonen hun har skapt gjennom manuset i en revidert versjon, der Robert erstatter Göran som hennes motspiller. Dermed oppfyller Linnea det håpet Robert fikk fra fortolkningen av brosjyren, om at det avbildede skulle skje i virkeligheten. For ham blir siteringen en tydelig beskjed om å gjøre et framstøt, og når fortellerne forlater dem, er han på nippet til å omfavne henne: «[...] og Robert kjenner at det er no, det er no han må ta henne om livet, er det ikkje?» (Øyehaug 2008, 252).

I samtalen på Glyptoteket forenes altså Linneas sorg over Görans svik med Roberts glede over at han har tolket rett:

[Ho] held fram, med klump i halsen, med å fortelje om at dei ofte portretterte Ba, den individuelle personlegdomen, som ein fugl som flaug ut av gravkammeret, så den kunne finne tilbake til Ka, livskrafta, i etterlivet. Det er jo egentleg veldig fint, seier Linnea, så kan ein jo oppstå igjen. Eins individuelle personlegdom kan møte den generelle livskrafta og oppstå igjen. Det er veldig, veldig fint, seier ho med ei nesten kviskrande stemme, som passar så godt på henne, som den vesle skogblomen ho jo er oppkalla etter [...] (Øyehaug 2008, 252)

Replikkene Linnea siterer handler om hvordan den individuelle personlighet kan finne tilbake til livskraften i etterlivet, og vendingen mot optimisme kan knyttes til dette: Selv om Linneas liv slik det er nå, faller i grus med erkjennelsen om at Göran har forlatt henne, finnes det likevel en mulighet til å leve videre. «Etterlivet» kan forstås som livet etter Göran, eller etter håpet om Göran.

Sviket Linnea har blitt offer for er en konsekvens av hennes eget selvbedrag, men det har også sitt grunnlag i møtet mellom de ulike forståelsene av kjærligheten og av forholdet. Mens Görans kjærlighet har likhetstrekk med det Giddens kaller «confluent love», har Linnea beholdt illusjonen om kjærligheten til Göran som varig og betydningsfull. Erkjennelsen om at forholdet bare var et sidesprang forårsaker dermed et brudd med Linneas overbevisning om at Göran er den utvalgte i hennes «quest romance». Fordi hennes selvforståelse og selvfortelling er så tett knyttet til relasjonen med Göran og selvbekreftelsen hun håper han kan gi henne, tvinges hun i møtet med sviket til å revurdere sin egen selvforståelse. Men slutten på Linneas historie er likevel ikke entydig pessimistisk. Siteringen av replikkene fra filmmanuset vitner om muligheten til å skape et nytt liv og en ny identitetsforståelse etter Göran. Og Roberts initiativ til fysisk kontakt vitner om muligheten til å innlede et kjærlighetsforhold med en som deler hennes romantiske forståelse av kjærligheten. Avslutningen av Linneas historie bringer med andre ord håp om forandring.

3.5 Trine

Historien om Linnea har sin rake motsetning i historien om Trine. Mens Linnea har lett for å avfinne seg med rollen som sårbar kvinne, er Trine sterk og uavhengig i rollen som kunstner og alenemor. Feminismetemaet fra Sigrids historie tas også opp igjen hos Trine, som i enda sterkere grad identifiserer seg med de feministiske verdiene Sigrid har som sine idealer.

Trines historie er den som skiller seg mest ut fra de andre historiene i romanen. Dette er først og fremst fordi den ikke deler de andre historienes fokus på forholdet mellom en mann og en kvinne, men fokuserer på en mor-datter-relasjon. Historien står også for den mest konkrete tematiseringen av kunstnerrollen, gjennom fokuset på Trines virksomhet som performancekunstner. Samtidig er flere av temaene fra de andre historiene videreført i denne. Også her kan vi oppfatte en konflikt mellom selvrealisering og kjærlighet, men da først og fremst i form av en konflikt mellom yrkesidentitet og morsidentitet.

Når leserne møter Trine for første gang, har hun nemlig reist fra datteren sin for å holde en performance på en utstilling kalt «Kvinner i norsk kunst» i Oslo. Utstillingen er hennes entré inn i kunstverdenen igjen etter endt mammapermisjon, og valget om å dra fra

datteren markerer en tydelig prioritering av kunstnerrollen og den selvrealiseringen hun oppnår gjennom kunsten. Tilbake i kunstmiljøet reflekterer Trine over hvordan ting har forandret seg siden sist hun var i Oslo: «Om dette hadde vore for sytten månader sidan, skulle ho ha sete her med ein kopp kaffi og ein røyk. Kaffien skulle ha vore rykande, og det skulle ha glødd ytst på tuppen av sigaretten når ho tek eit trekk, med ein utfordrande munn» (Øyehaug 2008, 32). Mye er endret, og forandringene blir tydelige for henne fordi hun er tilbake i den samme konteksten som hun forlot:

Slik ville det ha vore for sytten månader sidan. Men denne morgonen *her* har vore radikalt annleis. Ho drakk nesten ingen ting i går. Og ho klinte med ingen. Og ikkje sit ho med nokon sigarett i hendene heller, for ho slutta å røyke for om lag sytten månader sidan, då ho fann ut at ho var gravid, med han som forlét henne på ein togstasjon, og som ho så fattig flasha puppane sine i protest mot. (Øyehaug 2008, 36)

Graviditeten har forandret Trine både fysisk og mentalt, og de uventede forandringene har ført henne inn i en identitetskrise.

Men Trines identitetsproblematikk skyldes ikke bare datteren Haldis' fødsel. Allerede før graviditeten slet hun med dilemmaet om hvor mye av seg selv hun kunne utlevere i kunsten, og hvor mye som skulle tilhøre det private: «*Har ho i så stor grad nytta seg sjølv i kunsten sin at det ikkje lenger finst noko skilje mellom det ho gjer i sitt eige, private liv, og det ho gjer i sitt offentlege?*» (Øyehaug 2008, 33). Dette er en problemstilling som typisk er aktuell for kunstnere som benytter seg av sin egen kropp og identitet i kunsten, og som kan skape problemer med å definere grensene i eget liv. Trine har imidlertid ikke tatt problematikken så tungt: Riktignok byr den på en del praktiske utfordringer, men fordi hun hittil bare har hatt seg selv å ta hensyn til, kan hun gi blaffen og isteden ironisere over problematikken:

Fuck det, hadde Trine sagt til kaffikoppen sin, fordi det jo på mange måtar var ein kalkulert risiko at noko slikt skulle skje, berre at det, om ein no skal vere blodig ærleg, var *litt* keisamt likevel. Men ho kunne jo ikkje akkurat gå rundt og *forklare* alt ho gjorde, «dette var kunst», «dette var ikkje kunst», «dette kan du rekne som noko i grenselandet mellom kunst og ikkje-kunst», «du får spørje meg seinare om dette var kunst», «dette må du rekne som ei uttaling frå privatpersonen Trine», «dette, derimot, at eg fornærmar deg grovt, kan du ta på kunstnaren si kappe. Privatpersonen Trine ville aldri gjere noko slikt». (Øyehaug 2008, 33)

Den nye morsrollen har imidlertid gitt den en ny aktualitet: Nå som hun har Haldis, er det ikke lenger bare seg selv Trine må ta hensyn til når hun benytter seg av egen kropp og eget liv i kunsten.

3.5.1 Om å dras mellom to identiteter

Slik handler Trines identitetskrise i hovedsak om hvordan hun skal forene to roller: kunstnerrollen, som involverer et flytende skille mellom det private og den kunstneriske virksomheten, og den nye morsrollen, som innebærer et behov for å beskytte og prioritere datteren. Trines identitetsforståelse blir utfordret fordi hun opplever at rollen som mor kommer i konflikt med rollen som kunstner, og at den bryter med hennes etablerte identitet. Haldis' fødsel tvinger henne til å omdefinere sitt eget selvilde og sitt forhold til kunsten og kunstnerrollen.

Krisen knytter seg altså til Trines selvidentitet, hennes refleksive forståelse av egen identitet. Med bakgrunn i Giddens' forståelse av en sammenhengende selvfortelling som nødvendig for utformingen av en stabil identitet, er det mulig å forstå møtet med morsrollen som en ytre hendelse Trine har vanskeligheter med å få til å passe inn i sin egen selvfortelling. Et motargument mot dette kan imidlertid være at Trine ser ut til å ha vært fornøyd med den tilværelsen hun har befunnet seg i det siste året, mens hun har vært ute i mammapermisjon. Det er først i møtet mellom Trines gamle liv og det nåværende at konflikten oppstår.

En annen mulig forklaring på hvorfor Trine sliter med å kombinere kunstnerrollen og morsrollen kan derfor være at de to rollene tilhører svært ulike diskurser med til dels motstridende normer og idealer. Innenfor diskurspsykologien er det vanlig å forklare denne typen ustabil identitet med bakgrunn i det mangfoldet av diskurser som møter individet i det senmoderne samfunnet: «Dessuden bliver identiteter i senmoderniteten yderligere fragmenterede og ustabile, fordi de konstrueres igennem en mængde modsætningsfulde og ofte antagonistiske diskurser (Hall 1996: 6)» (Winther Jørgensen og Phillips 1999, 115).

Fordi diskurspsykologien forstår identitet som noe sosialt skapt, er det mulig, ved hjelp av denne tankegangen, å forstå Trines identitet som fragmentert. I møtet mellom de to diskursene oppstår to motstridende identiteter: én som ønsker å identifisere seg med det feministiske og frigjorte miljøet hun tidligere har vært en del av, og en som ønsker å identifisere seg med den nye og trygge morsrollen.

3.5.2 Et fysisk uttrykk for en mental konflikt

Konflikten Trine føler seg fanget i er i utgangspunktet en selvrefleksiv konflikt, som kun foregår innenfor Trines bevissthet. I praksis er det nemlig uproblematisk å kombinere de to rollene, fordi Haldis har det fint hos Trines mor, og fordi Trine fremdeles takler kunstnerrollen bra. Likevel får identitetskonflikten et fysisk uttrykk i møtet med

utstillingskonteksten, der det oppstår uventede problemer både mentalt og fysisk. Trine har nemlig planlagt en onanipformance med fokus på den kvinnelige seksualitet:

I det same ein kom inn, skulle ein sjå henne, mellom bokhyllene i foajeen, på ei seng av små jordklodar, halvnaken og gnidande ein pakke fiken kjøpt på Rema 1000 mot kjønnsorganet sitt, fikenpakken akkurat stor og rund nok til at den dekte henne til (det vil seie, under skulle ho ha ein saumlaus, pudderfarga bomullstruse frå H&M), og ho skulle ligge framfor eit bilete av Bjarne Melgaard, der han står og sprutar sæd over Paul Gauguins grav. (Øyehaug 2008, 85)

Men idet hun skal skifte for å gjøre seg klar til utstillingen, får hun melkespreng.

Problematikken som oppstår som følge av dette kan tolkes som at morsrollen presser seg inn i kunstnerdiskursen og nekter å avfinne seg med en bakgrunnsrolle i utstillingskonteksten.

I møtet med problemene får imidlertid Trine en idé: hun kombinerer rollene til en ny performance: «Greitt! tenkte Trine, det får bli slik som dette: Ho sette seg på kne på dogolvet, opna doloket og byrja handmjølke ned i doskåla. [...] Og då slo det henne: dette var jo performansen hennar!» (Øyehaug 2008, 87-88). Den nye performansen blir en suksess, og dermed tilsynelatende et bevis på at morsrollen og kunstnerrollen lar seg kombinere. Men blandingen av de to rollene åpner også for noen etiske spørsmål. Trine sitter igjen med en dårlig følelse i magen. Hun er lei av seg selv og sine provokative og sarkastiske metoder, som ikke lenger er forenlige med hennes identitetsforståelse som mor:

Ho er ved å vemmast inderleg over sitt eige vesen: ho kjenner det brått, at ho er så *lei* av seg sjølv og sine drastiske og sarkastiske måtar å påpeike sin eigen seksualitet på [...] Desse grepa, dei veldige geipingar av tunger ut av munnar, gnidingar av fikenpakkar mot eige kjønn, løyndomsmåleria ho hadde gjort av gin og fittesaft på papir, kjennest det ikkje som kjøtt som er altfor tørt til å tygge [...]? (Øyehaug 2008, 135)

Dessuten har den improviserte performansen fått en uventet mottakelse. Verket har vekket begeistring blant publikum, men på hvilket grunnlag? Utfra tilbakemeldingene hun får, forstår Trine at verket har blitt forstått som en kommentar til det kvinnelige morsfokuset:

Ho fekk god respons, særleg av dei venene som hadde barn. Dei som ikkje hadde det, såg heller på parallellen til Bjarne Melgaards onanering og det kvite offspring, som dei sa. Og at det var morosamt korleis mjølkinga ned i do kunne likne på spying, som etter ein fest! At denne *kombinasjonen* av to *ytterleggående* sfærar, den *moderlege* (ammainga) og den *ikkje-moderlege* (spyinga), sa noko nytt om det å vere mor. (Øyehaug 2008, 88)

Denne oppfatningen bekreftes av venninnen Wanda, Kåres ekskjæreste, som i en telefonsamtale roser Trine for hennes distanse til morskapet: «Det var jævlig bra, det du gjorde, seier Wanda. [...] det var akkurat det at du hadde den distansen til moderskapet som så få av dine like har. [...] Det har liksom ikkje blitt brukt så mykje akkurat det, det groteske i

den kvinnelige morskapen, seier Wanda» (Øyehaug 2008, 136). Men har Trine virkelig har en slik distanse til morskapet som Wanda snakker om?

I møtet med sine kunstnerkolleger irriterer Trine seg over det hun oppfatter som ufortjent ros for kombinasjonen av de to rollene:

Og då ho merka at ho fekk ein slags kred for å vere her og for å gjere det same som før, for å ikkje ha forsvunne i ammetåka, for å ikkje gi slepp på sitt eige *prosjekt*, sin eigen *personlegdom*, hadde ho lyst til å spytte dei opp i ansiktet, vri av seg alle kledda og vise strekkmerka på magen og stinga i underlivet [...] (Øyehaug 2008, 88-89)

Hun føler en motstand mot båsen hun blir plassert i, men unnlater å protestere. Også i telefonsamtalen med Wanda spiller hun med på resonnementene om reduseringen av kvinner til kun morsinstinkt, men i virkeligheten har Trine en annen forståelse av morsinstinktet: «morsinstinktet hadde det vore bra å gjere noko på, nettopp morsinstinktet, som kan få ein til å drepe utan å nøle. Wanda forstår jo ikkje dette. Wanda, tenker Trine, har openbert ikkje vonde, mjølkesprengde bryst» (Øyehaug 2008, 138).

Trines reaksjon kan tenkes å skyldes en kombinasjon av to faktorer: at rosen kommer fra personer som i virkeligheten ikke har noen forståelse for hva det vil si å være mor, samt en følelse av inautensitet fordi hun høster ros for å innta en rolle og en distanse som hun i virkeligheten ikke identifiserer seg med. Reaksjonen på mottakelsen av verket illustrerer derfor en grunnleggende del av Trines identitetskonflikt, som knytter seg til ønsket om å leve opp til andres forventninger, forventninger som Øyehaug beskriver på denne måten:

- Trine møter forventningen om at man ikke skal la noen hindre eller hefte deg, at man tvert imot skal være nøyaktig like skarp som før man fikk barn og i hvert fall ikke endre personlighet. Men min erfaring er at man faktisk blir et litt annet menneske, og Trine står midt i denne konflikten med seg selv. (Sandnes 2008)

Dette ønsket blir stående i motsetning til Trines ønske om å være sterk og selvstendig.

3.5.3 En erkjennelse om forandring

I kjølvannet av performansen opplever Trine nemlig en følelse av sårbarhet og nakenhet som hun ikke har kjent på før. I tillegg merker hun en bekymring for hvilket budskap hun egentlig har sendt om relasjonen mellom henne og Haldis gjennom verket:

[...] og då ho sat der på stolen, med samansigne og utmatta bryst, og var sliten i armane etter all mjølkinga og opphaldinga over doen, kjende ho seg meir utsett og avslørt enn ho hadde gjort nokon gong før. Og ho hadde nesten ei slags kjensle av å ha svikta Haldis på ein eller annan måte, ettersom ho hadde nytta brysta som nesten var meir Haldis sine for tida enn hennar egne, i ein performance. Og som ho hadde sagt noko om Haldis ved å mjølke seg i do. Det var ikkje det som var meininga! Ho elska jo Haldis! [...] Hadde ho svikta Haldis ved å gjere dette? Ho orka ikkje å tenke på det. (Øyehaug 2008, 89)

Hun forstår at hun ikke har tenkt gjennom de etiske konsekvensene av å benytte seg av ammingen, som tilhører den private relasjonen mellom henne og Haldis, i kunsten. Men hvis konklusjonen blir at morsrollen skaper begrensninger for hennes kunstneriske frihet, krever problemstillingen en avgjørelse om hvorvidt hensynet til Haldis skal prioriteres foran kunstnerrollen, og hvorvidt hennes nye identitet i møtet med morsrollen i det hele tatt lar seg forene med den gamle identiteten og med miljøet hun pleide å være en del av.

Spørsmålene som oppstår i etterkant av performancen fører med seg en ny bevissthet for Trine, om at den forandringen hun fryktet hun ville gjennomgå da hun gikk gravid, allerede har skjedd. Og mer overraskende: en erkjennelse av at det er en positiv forandring:

Der ho sat på stolen sin og kjende at hender er ein mykje dårlegare reiskap til å tømme bryst enn små babymunnar, følte ho berre at ho ikkje høyrde til her lenger. Og denne kjensla som ho hadde frykta slik då ho gjekk gravid, den var ingenting å frykte. For no var ho ei anna! Ho måtte nesten grine. Ho hadde tvihalde på tanken om at ho skulle vere den same etter at ho hadde fått barn, men ho *var* ikkje den same. Det kjendest heilt definitivt. (Øyehaug 2008, 88)

Med erkjennelsen av at hun ikke lenger er den samme, har hun tatt et valg, og valget er å prioritere relasjonen til datteren framfor kunstnerrollen. Slik Linnea og Sigrid velger den tryggheten de tror kjærligheten kan tilby fremfor den usikre drømmen om selvrealisering, velger Trine familielivet med Haldis framfor livet som frigjort og bekymringsløs kunstner. Hun lykkes med å balansere morsidentiteten og kunstneridentiteten og med å etablere en ny identitetsforståelse som inkorporerer begge rollene. Slik håper hun å oppnå en stabilitet og en trygghet i familielivet som hun kan videreføre gjennom en ny form for kunstprosjekt som relaterer seg sterkere til morsrollen. Imidlertid blir ikke dette valget uproblematisk for Trine.

Når hun gjenforenes med Haldis, forstår hun nemlig at relasjonen som hun har valgt fordi den medfører trygghet og stabilitet, ikke lenger har den samme stabiliteten å tilby. Tilbake hos datteren er noe forandret. Som om Haldis visste hva Trine hadde benyttet brystene sine til i Oslo, er hun ikke lenger interessert i dem:

Klokka litt før åtte er det på tide med kveldsamming, og Trine kjenner seg nesten nervøs. Ho har dusja, ho har skifta klede, og Haldis skal ammast før ho skal i seng. Trine sit på sengekanten, Haldis ligg på låra hennar, og når ho ser puppen nærme seg munnen, vrir ho seg vekk og knip saman munnen. Haldis vil ikkje, ho. Ho er på en måte *over* dette stadiet. (Øyehaug 2008, 247)

I prosessen med å finne sin nye identitet har Trine altså mistet den intime kontakten med datteren, og med det: forsvaret for at kroppen hennes har et viktigere formål i denne relasjonen enn i kunsten. Slik ender historien likevel i tap for Trine, tross valget om å prioritere Haldis framfor kunsten:

[...] ho må nesten skrike, for ho føler at det er noko som er tapt, det er noko som er vekke, og ho *ville* ikkje at det skulle vere vekke! Er det slik det er å vere mor, er det likt alt anna? tenker Trine og byrjar grine igjen, men forsiktig, så ho ikkje skal skremme Haldis, denne gråten kunne likne ei isbjørnmors, dersom då isbjørnmødrer græt, og ikkje berre ular, i djupe, lange ul. (Øyehaug 2008, 248)

Dermed bekrefter Trines historie erkjennelsen fra Sigrids og Linneas historier om at veien til selvbekreftelse ikke går gjennom kjærlighetsrelasjoner.

Gjennom tilbakevendingen til kunstmiljøet etter Haldis' fødsel har Trine opplevd en identitetskonflikt i møtet med to uforenlige diskurser. Inkorporeringen av morsrollen i hennes selvidentitet har tvunget henne til å revurdere både sin egen forståelse av kunstnerrollen og holdningene til hvordan hun kan benytte seg av sin egen kropp og liv i kunsten. I møtet med utstillingskonteksten har Trines indre konflikt fått et ytre uttrykk, som har tvunget henne til å tenke over sine egne prioriteringer. Hun har foretatt et valg, men valget har fått uforutsette konsekvenser. I forlengelse av flytendegjøringen av alle faste verdier, viser Trines historie hvordan selv ikke den mest basale familietryggheten kan tilby stabilitet i senmoderniteten. Også den er i stadig, og uforutsett, forandring.

3.6 Viggo og Elida

Pessimismen vi møter i Trines historie får sitt motstykke i romanens siste historie, om Viggo og Elida. Her følger vi de to parallelt fra deres først møtepunkt til deres neste, med ti års mellomrom. Deres historie er altså den av romanens historier som forløper over det lengste tidsrommet, og leseren gis mulighet til å følge både de nye og de gamle versjonene av Viggo og Elida. Samtidig kan man kjenne igjen den samme tematikken her som i de andre historiene. Identitetskrisetemaet, som er gjennomgående i romanen, manifesterer seg først og fremst hos Viggo, mens Elidas del av historien er mer sentrert rundt lengselen etter kjærlighet.

Elidas og Viggos historie er utformet som et klassisk skjebnedrama, der to elskende møtes, skilles og så gjenforenes da det viser seg at de er ment for hverandre. Slik speiler historien det handlingsforløpet Linnea hadde håpet for henne og Göran: det romantiske møtet ti år etter, som hun hentet inspirasjon til fra filmene *Før-* og *Etter solnedgang*.⁴

3.6.1 Viggo

Første gang vi møter Viggo er på en januardag ti år tidligere enn resten av handlingen, akkurat i det øyeblikket han tryner på sykkelen og mister en hjørnetann med gullplombe i. Episoden fungerer som et frampek om hvordan denne «gulltannen» kommer til å bli sentral i historien:

⁴ Historien kan imidlertid også sies å ha paralleller til Viggo og Elidas felles yndlingsforfatter Dantes kjærlighet til Beatrice, som han bare møtte ved to anledninger, med ni års mellomrom.

Og her ser vi altså gulltanna sitt korte svev gjennom lufta, og til slutt korleis ho fell ned mellom jarnstengene i eit avløp ved fortauet. Det som kjem til å skje med denne tanna: via lange kanalar under jorda kjem ho til å hamne i sjøen. Der vil ho bli eten opp av ein laks på veg til Grønland, som kjem til å tru ho er noko herleg mat. Ho kjem til å hamne på ein fiskedisk, ettersom laksen til slutt blir fiska. Ho vil glitre framfor auga på nokon som kjem til å bli svært viktig for Viggo, ein januardag ti år fram i tid. (Øyehaug 2008, 38)

Samtidig blir hendelsen utgangspunkt for en introduksjon av Viggos oppvekst.

Viggo deler Sigrids prinsipp om å være trofast mot seg selv, noe som for ham blant annet innebærer å holde seg borte fra alkohol. Dessuten har også han en fascinasjon for litteratur, og det er denne som har ført ham inn på litteraturstudiet, der han håper å finne likesinnede. I likhet med Sigrid finner Viggo det nemlig lettere å identifisere seg med litteraturen og med litterære karakterer enn med virkelige personer, og han er overbevist om at det må finnes noen andre som deler denne tankegangen. Viggo er med andre ord også på leting etter en sjelevenn, en som forstår ham: «Han skulle vere trufast mot den han var! Han måtte vel på eitt eller anna tidspunkt treffe nokon som hadde den same indre kjensla som han sjølv?» (Øyehaug 2008, 40).

Viggos jakt på en likesinnet minner om Giddens' «quest romance», der kjærlighetsprosjektet blir et ledemotiv i individets selvfortelling. Hvorvidt han finner en som har de samme idealene som ham selv, blir for Viggo avgjørende for hvorvidt han føler at han er god nok som han er. Men Viggos jakt på en likesinnet handler ikke bare om å finne en som deler hans fascinasjon for litteraturen og som forstår hans løfte om å være tro mot seg selv. Den handler også om å finne en som deler den følelsen av angst og nervøsitet han bærer med seg, og som kan forstå hvordan den påvirker livet hans:

Nokon som skalv, og som hadde dagar som var så nervøse at berre dei enklaste synsinntrykk kunne vippe ein av pinnen, – som til dømes ei svært mønstrete strømpebukse på leggane til ei kvinne som gjekk framfor ein, som gjorde at ein måtte gå ut i nærmaste busk og kaste opp fordi desse strømpebuksene gjorde ein uforklarleg nervøs? (Øyehaug 2008, 40)

Viggos eksistensielle angst har en mulig forklaring i Giddens' teorier om nødvendigheten av ontologisk sikkerhet. Giddens hevder at potensialet for eksistensiell angst er til stede hos alle individer i senmoderniteten på grunn av farene og risikoene som til enhver tid omgir oss, men at denne angsten vanligvis tilbake av følelsen av ontologisk sikkerhet og tillit: «The forging of trust here is the very condition of acknowledging the clear identity of objects and persons. If basic trust is not developed or its inherent ambivalence not contained, the outcome is persistent existential anxiety» (Giddens 1990, 100). Med utgangspunkt i en slik tankegang er det mulig å tenke seg at Viggos angst skyldes en mangel på ontologisk sikkerhet. Imidlertid er det interessant hvordan det ikke er selve angsten, men bruddet med

overbevisningen om at angsten ikke skal være til hinder for en lykkelig tilværelse, som utløser Viggos identitetskrise.

3.6.2 Når illusjonen brister

Viggo gjør nemlig jakten på en likesinnet til et livsprosjekt, en konsekvens av hans romantiske syn på kjærligheten. Gleden er derfor stor når han oppdager nervøsiteten til en kvinnelig foreleser under en forelesning om hans yndlingsverk *Slottet*:

[Ho] sveitta så mykje av nervøsitet at ho laga ein Hitler-bart på seg sjølv då ho tok på overleppa si med to fingrar fulle av tavletusj, til hans ikkje-sjelefriendars kviskring og skjulte latter, var han overgidd. Her var det ei, ute i verda, som var like nervøs som han sjølv! Også han sveitta slik når han blei nervøs! Også han hadde blitt kviskra og ledd av, heile sitt liv. (Øyehaug 2008, 40)

For Viggo blir det seksuelle forholdet han innleder med foreleseren et vendepunkt i livet. Fordi han tror han har funnet den endelige lykken, blir fallet hardt når foreleseren et halvt år senere avslutter forholdet, med en unnskyldning om at hennes kjærlighet er til litteraturen. Sannheten er selvfølgelig at nervøsiteten til Viggo har blitt for overveldende, noe også Viggo forstår. Men foreleserens nonchalante oppløsning av forholdet bryter med Viggos romantiske kjærlighetsforståelse. Bruddet fører ham til en erkjennelse av at det kanskje likevel ikke lar seg gjøre å finne noen som forstår angsten hans og som kan gjøre ham lykkelig på tross av den. I møtet med denne erkjennelsen går Viggo inn i en identitetskrise. I kjølvannet av bruddet bryter han nemlig sitt eget prinsipp om å være tro mot seg selv. I likhet med Sigrid og Linnea reagerer han på sviket ved å forsøke å være fri og løssluppen, for på den måten å løsrive seg fra sine egne begrensninger og de tvangstrøyene han pålegger seg selv: «Han hadde prøvd så *godt* han kunne, å virre seg ut av seg sjølv» (Øyehaug 2008, 44). I Viggos tilfelle dreier frigjøringen seg om å begynne å drikke og feste.

Farmorens død, som følger like etter bruddet, utløser imidlertid en dypere refleksjon over hvem han er og hva han har begitt seg ut på. I begravelsen, der han møter den tolv år gamle Elida, begynner Viggo å reflektere over hvordan livet hans har sklidd ut. Begravelsen blir et vendepunkt fordi den får ham til å åpne øynene og se at noe må forandres. Og det som må forandres er ikke først og fremst angsten, men det at han har brutt med sitt eget prinsipp om å være tro mot seg selv:

Viggo tenker, der han sit ved den oransje bøtta, og tårene har trilla ned kinna hans, at no må han berre *skjere gjennom og handle*, no må han gjere noko med situasjonen, det vil seie livet sitt: han må bli seg sjølv igjen. Han må, og dette står brått heilt klart for ham: bli seg sjølv igjen! (Øyehaug 2008, 107)

I likhet med Kåres, handler Viggos reaksjon om et ønske om å finne tilbake til seg selv, men samtidig også om å finne noe annet, noe mer. Dette blir illustrert av en drøm der han skal til å kaste seg utenfor en klippe og fly over en kinesisk dal, men isteden våkner akkurat i det han skal til å kaste seg utfor:

Kvifor skulle han ikkje få oppleve kjensla av å flyge? [...] Kanskje hovudet hans berre nekta han å flyge i draume fordi det visste at dette ville overgå hans kapasitet som menneske? Skulle han altså stanse seg sjølv også i draume. Skulle også draumane hans vere begrensa. Skulle det altså vere så ille fatt med han. (Øyehaug 2008, 187-188)

Viggo forstår drømmen som et bilde på hvordan han selv skaper begrensningene for sin egen eksistens. Dermed utløses erkjennelsen om at han må forandre seg: «[Viggo] veit *endeleg* at han skal prøve å endre på livet sitt, han må lukke augo og kjenne draumen med dei kinesiske dalane søkke gjennom kroppen heilt slik skumringa sakte ville fylle dei kinesiske dalane med mørker, tenker vi oss» (Øyehaug 2008, 189). Slik handler ikke identitetskrisen bare om lengselen etter å finne tilbake til den gamle Viggo, men også om å skape en endring: å forsøke å overvinne sin egen angst og begrensningene angsten medfører. Etter bruddet med foreleseren har Viggo gitt opp håpet om å finne redningen i form av kjærlighet. Imidlertid skal mye forandres når han ti år senere møter igjen Elida.

3.6.3 Elida

Etter deres første møte i begravelsen har Viggo blitt sittende fast i Elidas bevissthet, og fascinasjonen for ham har utviklet seg til en forelskelse: «[Ho har] drøymt om å bli løfta opp i dei sterke armene til Viggo, ein draum ho har hatt siden gravferda der ho stod og rekte ut tunga [...] han var så pen og stor, og han skulle, i draumane hennar, løfte henne opp og kviskre heitt inn i øyret hennar at han elska henne [...]» (Øyehaug 2008, 167). Forelskelsen har utviklet seg gjennom dannelsen av en romantisk selvfortelling om hvordan gjenforeningen med Viggo vil forløpe. Slike romantiske fortellinger mener Giddens er typiske for den romantiske kjærligheten:

Romantic love introduced the idea of a narrative into an individual's life – a formula which radically extended the reflexivity of sublime love. The telling of a story is one of the meanings of 'romance', but this story now became individualised, inserting self and other into a personal narrative which had no particular reference to wider social processes. (Giddens 1992, 39-40)

Når Elida sammen med faren fanger en laks med en gulltann i, inkorporerer hun funnet i selvfortellingen, og konkluderer med at den må ha tilhørt Viggo:

[...] ho stod og heldt ei tann i handa, ei tann som ein gong hadde sete i munnen på eit anna menneske, og at det var en gulltann. [...] Tenk om, slo det henne brått, det var Viggo som var det mennesket? Tenk om dette var den tanna som han hadde mist ned i avløpet, og som hadde blitt eten opp av ein fisk, og som no var komen tilbake til henne? (Øyehaug 2008, 170-171)

Funnet av tannen blir dermed en bekreftelse for Elida på at hun og Viggo er skapt for hverandre. Sett i lys av det tidligere nevnte frampeket blir det klart for både Elida og for leserne hvordan skjebneplottet tegnes opp, når Elida tenker at hun vil beholde tannen fordi den skulle: «minne om Viggo, om det å bli løfta opp i armene hans og bli kyst, kyst, kyst, kyst og kyst» (Øyehaug 2008, 171). Funnet av tannen forsterker Elidas bilde av Viggo som hennes sjelevenn, og drømmen om at de vil møtes igjen blir hennes romantiske livsprosjekt, slik møtet med Kåre er det for Sigrid.

Ti år senere er Elida, nå litteraturstudent, i Praha med kjæresten Magnus for å hente inspirasjon til bacheloroppgaven hun skal skrive om *Slottet*. Underveis merker hun at det er noe som ikke stemmer mellom dem: «[...] når ho ser på Magnus, kjenner ho at ho av ein eller annan grunn ikkje har lyst til å gå opp dit med han. Kjærasten hennar. Han irriterer henne, endå dei berre har vore saman nokre månader, han irriterer henne allereie» (Øyehaug 2008, 174).

Hun forstår at hun blir nødt til å gjøre det slutt med Magnus, fordi forholdet med ham bare er et sidespor på veien mot den egentlige kjærligheten, som Viggo representerer. Denne erkjennelsen samsvarer med Thompsons forståelse av begrepet «quest romance» (Giddens 1992, 50), der det blir vektlagt hvordan individet kan inngå i en rekke betydningsløse forhold på veien mot ekte kjærlighet. For Elida blir imidlertid erkjennelsen en årsak til frustrasjon, noe som kommer til uttrykk gjennom metaforer om snø og is, inspirert av issjøen i *Den guddommelige komedie* og snøen som omgir K. i *Slottet*: «Å, kvifor kan eg ikkje berre elska deg, tenker ho. Kvifor er snø alt ho tenker på! Snø, snø og is. Og tid» (Øyehaug 2008, 175). Parallellen mellom Elida og snø kan tolkes som et uttrykk for hennes følelseskulde overfor Magnus, men også som et uttrykk for det umulige i prosjektet om å gjenforenes med Viggo. Det som holder henne tilbake fra å binde seg til forholdet til Magnus, er jo nettopp den romantiske drømmen om å finne kjærligheten med Viggo, som blir symbolisert av tannen hun fremdeles bærer i lomma og som hun forsøker å skjule for Magnus.

Det umulige i det romantiske prosjektet med Viggo speiles i Elidas forsøk på å oppsøke slottet fra Kafkas roman *Slottet*, en tekst som utgjør et annet sentralt element i hennes selvforståelse. Besøket blir mislykket fordi hun ikke kommer seg forbi vaktene. Passende, tenker Elida: «På ein måte er det vel slik det måtte vere, at ho ikkje skulle kome lenger. Ho

går heilt bort til gjerdet, tek om to smijarnsstenger og lener ansiktet sitt mellom dei. På ein måte er det jo det, kjenner ho, perfekt at ho ikkje skal kome inn» (Øyehaug 2008, 237). Tilbake i Norge bestemmer hun seg for å dra til Bergen, for å «kome unna Oslo og Magnus litt, til Magnus si store fortvilning» (Øyehaug 2008, 240). Slik legger hun grunnlaget for møtet med Viggo.

3.6.4 Skjebnemøtet

Når Elida og Viggo møtes igjen har det gått ti år siden deres første møte, og Viggo, som etter bruddet med litteraturprofessoren ble tvunget til å revurdere sitt romantiske kjærlighetssyn, har isteden forsøkt å komme i havn med sitt identitetsprosjekt. I opprør mot det mislykkede litteraturstudieprosjektet har han flyttet til Oslo og startet kafé, men har han kommet seg ut av identitetskrisen? Svaret er todelt:

[...] a) ja, han driv tross alt kafé, noko som ville ha vore utenkeleg for ti år sidan, og b) nei, han blir framleis sett ut av nervøsitet for slike små ting som raude ulltrådar. Han kan framleis få kjensla av at ei fyrstikkøskje på bordet kan kome til å eksplodere kvart sekund [...] (Øyehaug 2008, 238)

Viggo har gjennomgått en slags utvikling på det tiåret som har gått siden vi sist møtte ham. Snarere enn kjærligheten har han prioritert selvrealiseringsprosjektet som kafeen representerer. Likevel har han ikke klart å kvitte seg med den eksistensielle følelsen av angst. Dette kan kanskje skyldes at han fremdeles ikke har funnet den kjærligheten og tilliten som han trenger for å kunne føle trygghet i tilværelsen. Gjennom kaféprosjektet har han imidlertid lagt grunnlaget for gjenforeningen med Elida, som kommer gående inn i kaféen hans denne januar dagen.

Det blir Elida som først kjenner igjen Viggo, men hun tør ikke ta kontakt. Møtepunktet blir derfor romanen *Slottet*, som Viggo oppdager at Elida holder på å lese. Parallellene mellom romanens handling og deres egne liv får begge til å åpne seg, og slik Sigrid benyttet seg av diktet «Drift» til å fortelle Kåre om hans betydning i livet hennes, bruker Viggo en scene fra *Slottet* som allegori for å fortelle Elida om betydningen av hennes inntog i livet hans. Scenen er en scene der K. gjemmer seg i vogna til Klamm, som han håper kan ta ham til slottet. Lysstripen fra vertshuset der Klamm sitter, symboliserer håpet som gjør tilværelsen utholdelig for K.:

Elida oppfattar ikkje at dette er livstalen til Viggo, til henne, ho oppfattar ikkje at dette er hans symbolske tale til henne, talen frå han som nettopp har hatt den opplevinga han har lengta etter eit heilt liv, at nokon andre skulle ha det slik som han, tenke slik som han, og at

ho er den vesle stripa med lys som han har lege i ei vogn i, heile livet, utanfor eit vertshus, og liksom skimta [...] (Øyehaug 2008, 241-242)

Slik han forsøker å fortelle henne gjennom allegorien fra *Slottet*, blir møtet med Elida for Viggo en bekreftelse av at den romantiske kjærligheten likevel finnes. På den måten avslutter møtet den identitetskrisen som ble utløst av bruddet med litteraturprofessoren. Tryggheten og likheten han opplever sammen med Elida utgjør det livshåpet han har lengtet etter: en parallell til det håpet Sigrid føler rundt venting og blinking. For Elida utgjør møtet med Viggo en fullbyrdelse av den romantiske kjærlighetshistorien hun har inkorporert i sin selvfortelling. Hos ham finner hun den forståelsen og gjenkjennelsen hun har lengtet etter.

Møtet blir altså et vendepunkt i begge liv, noe som markeres av den røde ulltråden som har falt ut av permen til kunden som kom inn i kaféen like før Elida. Den samme ulltråden som i begynnelsen av kapittelet fremkalte angst hos Viggo, snus til å representere noe positivt når Elida benytter den som metafor for den røde tråden som har gått gjennom livene deres:

Viggo ser bort på kafébordet der mannen med dress sat og venta på kaffien sin, på golvet ligg den raude tråden og liksom lyser, men han *kjem ikkje til* å eksplodere. Kva er det? spør Elida, det er den raude tråden, seier Viggo, den må ha falle ut av mappa til han som var her i dag tidleg. Elida raudnar. Eg, byrjar ho, eg veit om en raud tråd mellom oss, faktisk [...] Vi møttest i gravferda til bestemor di for ti år sidan, eg veit ikkje om du hugsar det. Du hadde fått slått ut ei tann. [...] Ho tek fram gulltanna frå lomma. Denne fann far min i ein laks fire år seinare. (Øyehaug 2008, 243)

3.6.5 For godt til å være sant?

Viggos og Elidas historie er som et eventyr. Den blir en realisering av den naive og romantiske kjærlighetshistorien Linnea og Sigrid ønsker seg. Gulltannen, som har vært gjennomgående sentral i historiene deres, blir et nærmest overnaturlig element, men det overnaturlige tones ned ved at bekræftelsen på at det *er* Viggos tann, holdes tilbake: «Det er umogleg å sjå om det er mi tann, seier Viggo, så rart. Skulle tru det gjekk an å kjenne att sine egne tenner. Elida ler og tek tanna tilbake, puttar den i lomma. Vi seier det er di tann» (Øyehaug 2008, 243).

Nølingen med å bekræfte at møtet er skjebnebestemt, viser hvordan Elida og Viggo ikke deler Linneas naive forståelse av kjærligheten eller Sigrids klokkeetro på at relasjonen mellom henne og Kåre har ligget i kortene hele veien. Selv om Elida og Viggo har til felles en romantisk forståelse av kjærligheten, har de også begge en bevissthet om de hindrene den romantiske kjærligheten må overkomme i senmoderniteten. Øyehaug lar karakterene

reflektere over nettopp det problematiske i at de ennå ikke kjenner hverandre, og at den vanskeligste tiden i forholdet fortsatt ligger foran dem:

Og ein skulle jo ønskje at alt var slik som dette, alltid. Men ting glir jo alltid ut, ut og ut! Først går liksom ting innover og innover (den susande kjensla av kjærleik og forståing), men så sakte byrjar det å gå utover igjen. Og når Elida går frå kafeen og er på veg heim til tanta si, øm i ansiktet etter all kyssinga, tenker ho at ho skulle ønskje dei var ferdige med denne fasen. (Øyehaug 2008, 243)

Dermed åpner hun for muligheten til at forholdet fremdeles kan ende som Sigrids og Kåres, som også hadde en optimistisk begynnelse: «[...] den raude tråden mellom dei var nettopp ein ulltråd som kunne ryke så lett som ingenting eller som den raude tråden som tenner som har losna, heng i, og som kan bli ganske lang om ein dreg og vrir i tanna, men som til slutt slepper taket i tanna for alltid» (Øyehaug 2008, 244).

Selv om det sås tvil om en fullkomment lykkelig slutt, fremstår Elidas og Viggos kjærlighetshistorie likevel som et slags vendepunkt i romanens framstilling av kjærligheten. Mens de andre historiene i stor grad tegner et bilde av kjærlighetsforholdet som en hindring på veien til selvrealisering og av den romantiske kjærligheten som urealiserbar i senmoderniteten, viser Elidas og Viggos historie at den tilliten man kan oppnå gjennom et romantisk kjærlighetsforhold kan være den eneste mulige veien ut av en identitetskrise. For Viggo blir Elida den brikken som har manglet i hans egen selvforståelses puslespill.

Øyehaug lar slutten på Viggos og Elidas historie være åpen, men det er likevel mulig å skimte en optimisme i Elidas tankegang og i fortellernes kommentar:

Ho skulle i det minste ønskje at dei var *ferdige* med denne fasen av det å bli kjende, ferdige med å skjelve i den eine augneblinken og revurdere i den neste, og at dei kom seg vidare i forholdet, med dei nye auga som dei eventuelt måtte ha på kvarandre, og at det første sjokket knytt til det at dei ikkje var heilt slik som dei først trudde, hadde lagt seg, og at dei møttest og berre er *glade* for å møtast, fordi dei dårlege sidene er heilt til å leve med og ikkje er noko som skuggar for dei gode! Dette tenker altså Elida med ei bekymra mine mens ho går heimover, ho legg ikkje merke til noko av det som skjer rundt henne, og vi kan i grunnen ikkje anna enn å ønskje dei alt godt, alt godt, og håpe på det beste. (Øyehaug 2008, 245)

Håpet om evigvarende kjærlighet er til stede fordi Elida og Viggo deler en romantisk forståelse av kjærligheten, og fordi de begge er villige til å jobbe for forholdet for å kunne oppleve den tilliten det kan føre med seg.

3.7 Romanen som helhet

Analysen av *Vente, blinkes* fire historier viser at senmoderniteten fungerer som et tydelig underliggende tema i romanen. Historiene har flere fellestrekk med Giddens' beskrivelse av

senmodernitetens innvirkning på individet, både i identitetskrisetemaet, i kjærlighetstemaet og i utformingen av konflikten mellom de mulige utveiene fra krisen. Passiv venting og aktiv blinking fungerer som et samlende tema for karakterenes selvbekreftelsesprosjekter, som foregår like mye innenfor deres egen bevissthet som i den ytre handlingen. Selv om årsakene til krisen varierer fra historie til historie, manifesterer den seg i de samme følelsesuttrykkene: en usikkerhet på egen identitet og en lengsel etter å bli *sett*, som kan relateres til den voksende individualiteten som forbindes med senmoderniteten.

Romanens karakterer preges av en altomfattende selvrefleksivitet som er typisk for senmoderne individer, og som fører med seg en konstant selvgranskning og en kritisk holdning til eget selv. Flere av karakterene blir gjenstand for en konflikt mellom flere ulike mulige identiteter: Trines identitet kan beskrives som fragmentert fordi den dras mellom ulike diskurser, og fordi en gammel og en ny identitet kjemper mot hverandre. Dette er en konflikt vi kan kjenne igjen både hos Viggo og Sigrid, hvis identitetsprosjekter utgjøres av et paradoks: Et prinsipp om å være tro mot seg selv og et ønske om å bli sett for den man er ledsages av en ambisjon om å frigjøre seg fra sine egne begrensninger og bli en bedre versjon av seg selv.

Både selvbekreftelse gjennom selvrealisering og gjennom et kjærlighetsforhold tegnes opp som alternative veier ut av karakterenes identitetskriser, og selv om konflikten mellom disse ikke er like tydelig i alle historiene, er den hele tiden til stede. Problemstillingen rundt hvorvidt kjærlighet og selvrealisering lar seg kombinere, utvikler seg i løpet av romanen til å bli et spørsmål om hvorvidt det er mulig å forbli tro mot seg selv i forsøket på å inngå i en relasjon til en annen? At et slikt spørsmål står i sentrum av romanens tematikk underbygger en lesning av romanens historier som kjærlighetsdramaer. Men kan en slik karakteristikk av romanen forsvares? I forsøket på å besvare dette spørsmålet vil jeg til slutt i kapittelet drøfte romanens likhetstrekk med to sjangre som typisk forbindes med klassiske kjærlighetsdramaer: den relativt nye jentesjangeren chick lit, og den velkjente filmsjangeren romantisk drama.

3.7.1 *Vente, blinke* som chick lit-roman?

Forholdet mellom selvrealisering og kjærlighet er et tema *Vente, blinke* har til felles med sjangeren chick lit, som Melissa Gjellstad beskriver på denne måten:

«Chick lit» er sjangeren som omfatter bøker om kvinner, seksualitet, shopping og hverdagsproblemer. [...] De handler gjerne om en heteroseksuell kvinne i tju- eller trettiårene som leter etter «det gode liv», som selvfølgelig skapes av en lykkelig fusjon av kjærlighet (les: sexliv), venner, karriere og hjem. (Gjellstad 2008, 92)

Selv om *Vente, blinke* skiller seg fra chick lit gjennom et manglende fokus på shopping, sminke og venninneforhold, har den til felles med chick lit-romaner de unge og sterke kvinnelige hovedpersonene, deres leting etter «den rette», samt lengselen etter selvrealisering gjennom karriere. Faktisk trekker Annemette Hejlsted frem konflikten mellom disse to sistnevnte verdiene som typisk for chick lit-romaners handlingsmønstre:

Den røde tråd spaltes hyppigt i to tråde, der består av henholdsvis hovedpersonens begær efter kærlighed og hendes begær efter karriere og succes i arbejdslivet. De to tråde er hyppigt i konflikt med hinanden, idet begæret efter det ene gang på gang blokerer for begæret efter det andet. (Hejlsted 2009, 46)

I tillegg til å dele dette handlingsmønsteret med sjangeren, har *Vente, blinke* en humoristisk og ironisk tone, et trekk Gjellstad trekker frem som sjangerdannende for chick lit (Gjellstad 2008, 95). Med bakgrunn i disse betraktningene kan man spørre seg: Er det grunn til å reise problemstillingen om *Vente, blinke* kan karakteriseres som en chick lit-roman? Og kan en slik karakteristikk bidra til å forklare det romantiske fokuset i romanen?

Før jeg drøfter disse spørsmålene, vil jeg introdusere noen av de grunnleggende trekkene ved chick lit-sjangeren. I dag blir chick lit ofte forbundet med overfladiske verdier som står i et motsetningsforhold til feminismen, men dette er nok først og fremst et resultat av markedsføringen av sjangeren, som gir et inntrykk av bøkene som preget av forfengelighet og materialisme (Gjellstad 2008, 92). Inntrykket markedsføringen danner står i sterk kontrast til chick lit-begrepets opprinnelse. Betegnelsen stammer nemlig fra antologien *Chick-Lit: Postfeminist Fiction* (Mazza og DeShell 2000), en antologi som forsøkte å utfordre de etablerte feministiske kjønnskonstruksjonene som typisk plasserte kvinnen i en offerrolle (Hejlsted 2009, 44) og åpne for et nytt kvinnebilde som de betegnet som postfeministisk. Selv om chick lit i dag har beveget seg bort fra en slik karakteristikk, mener Hejlsted at sjangeren fremdeles bidrar til å stille sentrale spørsmål rundt feminismen: «Det er min antagelse, at chicklit er beslægtet med postmodernistisk litteratur og stiller feministiske spørsmål til de herskende kønskonstruksjoner, men at den gjør det på massekulturens betingelser» (Hejlsted 2009, 44).

Feminisme er altså fremdeles et sentralt tema i chick lit, slik den også er det i *Vente, blinke*. Imidlertid skiller *Vente, blinkes* karakterer seg fra typiske chick lit-heltinner ved å bryte med det postfeministiske kravet om styrke og uavhengighet. Kvinnene i *Vente, blinke* utøver en mer forsiktig form for feminisme, der ønsket om styrke forenes med følelsen av svakhet og sårbarhet: «De står i en brytning mellom det ytre kravet og det indre ønsket om

styrke – samtidig som de på den andre siden bærer på en noe uangripelig følelse av å være både svake og sårbare» (Bekeng 2008, 12).

Også i chick lit-romaner finnes det en underliggende motsetning mellom hvordan de kvinnelige hovedpersonene karakteriseres som moderne, sterke og uavhengige, og hvordan den klassisk romantiske kjærlighetslengselen fungerer som drivkraft i livene deres. Imidlertid presenteres ikke de to verdiene som gjensidig utelukkende i disse romanene. Slik kan vi se hvordan *Vente, blinke* bryter med chick lit-sjangeren også på en annen måte, nemlig i slutten. Mens chick lit-romaner oftest har en lykkelig slutt, der kvinnene får den mannen de har lengtet etter og lykkes i å kombinere selvrealiseringsprosjektet med forholdet til mannen, mislykkes *Vente, blinkes* karakterer i å oppnå en slik forening. Hva kan denne forskjellen skyldes?

I sin anmeldelse karakteriserer Susanne Christensen motsetningen mellom kjærlighet og selvrealisering som en grunnleggende konflikt i *Vente, blinke*. Videre hevder hun at de kvinnelige karakterenes tilbøyelighet til å oppgi sine egne idealer i møtet med kjærligheten signaliserer regresjon:

Sigrid, Linnea og Trine søker på hver deres måte at realisere sig enten akademisk eller kunstnerisk – hos alle findes antydninger af en feministisk kritik – men de kører af sporet undervejs, den romantiske impuls (i betydningen mand-kvinde) tager over. Man kan sige at de unge kvinder regredierer i stedet for at realisere sig [...] (Christensen 2009, 52)

Slik mener hun at Øyehaug bryter med en feministisk kritikk. Selv om Christensens karakteristikk av romanens historier er svært generaliserende, er hun likevel inne på noe. Kjærlighetsprosjektene til både Linnea, Sigrid og Trine følger det samme mønsteret, der en forening mellom selvrealisering og kjærlighet fremstilles som umulig. Et slikt handlingsmønster bryter med det typiske handlingsmønsteret i chick lit-romaner, der kjærlighet og selvrealisering fremstilles som forenlige verdier. Men hvorfor må kjærligheten gå på bekostning av selvrealiseringen i Øyehaug's romanunivers?

En mulig forklaring på hvorfor denne konflikten oppleves på en annen måte for *Vente, blinkes* karakterer enn for typiske chick lit-karakterer kan vi finne hos Silje Bekeng. Hun trekker frem hvordan *Vente, blinkes* karakterers sterke ønske om å beholde egen integritet i møtet med den andre gjør at de skiller seg ut fra typiske chick lit-heltinner, som ikke opplever dette som problematisk:

Nå er «Ladies» langt fra «Vente, blinke» stilmessig, selv om Øyehaug omtaler boka si som en veldig jentete bok. Én ting bøkene har til felles, er, uansett hvordan de, i motsetning til de fleste bøker om unge kvinner og kjærlighet, handler mer om kvinnenes forhold til sin egen

verdighet og seksualitet, enn om deres forhold til mannen. Det er mer refleksjon, kan vi kanskje si, større bevissthet om ens egen posisjon i forhold til mannen. (Bekeng 2008, 13)

Selv om Bekengs tolkning av romanen, som innebærer at kvinnes verdighet vies mer plass enn deres forhold til mannen, ikke samsvarer med tolkningen i denne oppgaven, viser sitatet til et sentralt poeng i romanen. En gjennomgående selvbevissthet og selvrefleksivitet preger *Vente, blinkes* persongalleri, også i forholdene de inngår i. Dette kan forstås som en konsekvens av romanens fokus på karakterene som typisk senmoderne individer, en tematikk som i mindre grad er tilstede i chick lit-romaner.

Christensen karakteriserer romanens karakterer som «Mennesker – og da især kvinner – som mislykkes indenfor et tvangsromantisk og heteronormativt system» (Christensen 2009, 52). «Tvangsromantisk» og «heteronormativt» samsvarer ikke med en typisk karakteristikk av senmoderniteten, men Christensen fremhever likevel en gjennomgående konflikt i romanuniverset. *Vente, blinkes* fire historier handler imidlertid ikke bare om kjærlighet, men også om identitetskriser, og visjonen om trygghet i form av kjærlighet lanseres bare som én av flere mulige veier til selvbekreftelse.

I Øyehaug's romanunivers er konfliktene mer komplekse enn hva et chick lit-univers tillater, karakterene mer sammensatte enn de ved første øyekast synes å være, og fortellerstemmen mer intrikat enn det den ironiske og humoristiske tonen først kunne antyde. Kjærlighetsrelasjonene får dessuten sjelden noen lykkelig utgang i *Vente, blinke*: De forblir problematiske og uforløste, noe som kan ha sin årsak i partenes ulike forventninger til forholdene. Romanens mannlige karakterer, som med unntak av Viggo og Robert har mer pragmatiske forestillinger om kjærligheten, mangler evnen til å oppfylle kvinnes romantiske visjoner. Slik tegnes konflikten mellom det romantisk-inspirerte kjærlighetssynet som Giddens kaller «quest romance» og den typisk senmoderne «confluent love» opp som en dypere og mer sammensatt konflikt i *Vente, blinke* enn det den typisk fremstilles som i chick lit-litteraturen.

Budskapet i romanen er likevel ikke så entydig som det først kan synes. Riktignok uttrykker Sigrids historie et svært pessimistisk syn på muligheten for å kombinere selvrealisering og det å være tro mot seg selv med kjærlighet, og riktignok viser Linneas historie at forsøket på å kombinere de to i ett prosjekt kan føre til dobbelt tap. Men gjennom Viggo og Elidas historie introduseres vi for en type kjærlighetsforhold som fullt ut kan dekke behovet for å bli sett og forstått når selvrealiseringsprosjektet svikter. Til sist oppfordres vi gjennom Trines historie til å reflektere over hva som er de rette prioriteringene når

selvrealiseringsprosjektet settes opp mot den tryggheten og plikten som morsrollen fører med seg.

Vente, blinke tilbyr et innblikk i et knippe måter å takle en identitetskrise på, i et forsøk på å skape et bilde av en gruppe individers personlige indre. Hvorvidt det er mulig å stå fast ved sine egne idealer i møtet med kjærlighetsrelasjoner er et gjennomgangsmotiv, slik Christensen påpeker, men uten at dette fremstår som romanens hovedmotiv, slik tilfellet typisk er i chick lit-romaner. På grunnlag av dette vil jeg konkludere med at *Vente, blinke* ikke er en typisk chick lit-roman, men at noen av grunntrekkene fra sjangeren kan gjenfinnes i Øyehaug's romanunivers. På samme måte som chick lit-sjangeren kan forstås som en mulig satirisk fremstilling av triviallitteraturen (Gjellstad 2008, 95), kan *Vente, blinke* forstås som en lek med chick lits sjangertrekk og virkemidler.

3.7.2 En lek med filmatisk dramaturgi

I tillegg til denne leken med chick lit-sjangertrekk finnes det også andre trekk ved romanen som undergraver det regresjonsmønsteret som Christensen tegner opp og som peker mot at det å skrive variasjoner over det samme kjærlighetstemaet er et bevisst valg fra forfatterens side. Uforløste kjærlighetsrelasjoner er et gjennomgangsmotiv i romanen, og det er påfallende at alle forholdene i boka er forhold mellom unge kvinner og eldre menn.

Dette temaet har Øyehaug selv diskutert, da hun stilte opp for å snakke om *Vente, blinke* i en episode av *Bokprogrammet* som hadde fokus på forhold mellom unge kvinner og eldre menn. Der uttalte hun at tematiseringen av disse forholdene var et resultat av hennes egen irritasjon over at slike forhold, som er svært vanlige i både film og litteratur, ofte skildres utelukkende fra mannens perspektiv (Thiis-Evensen 2009). *Vente, blinke* tilbyr en alternativ fremstilling, der også kvinnens side av saken vies fokus. Valget om å la alle forholdene i romanen være forhold av denne typen er altså et resultat av et ønske om å leke med slike filmers dramaturgi (Bekeng 2008, 12), å ta i bruk filmatiske klisjeer på nye og uventede måter. Det er flere trekk ved historiene som peker mot en forståelse av plottene som inspirert av klassiske filmklisjeer: Blant annet finnes det så mange heldige tilfeldigheter i handlingen at den neppe ville vært troverdig dersom historien var hentet fra virkeligheten. Kroneksempelen på en slik tilfeldighet blir Elidas funn av Viggos gulltann, men også Kåre og Sigrids tilfeldige og perfekt timede møte på Nygårdshaugen virker for godt til å være sant.

I tillegg til bruken av filmatisk dramaturgi i utformingen av romanens plott, har Øyehaug latt filmen og kunsten spille en sentral rolle i utformingen av sine karakterers personlighet. Karakterenes interesse for film og litteratur er viet mye fokus i romanen. De er

alle ivrige fortolkere, og de benytter seg av kunsten til alt fra å finne identifikasjon og skape idealer for egen eksistens, til å formidle sine innerste tanker og forsøke å oppnå en dypere forståelse av hendelsene og omverdenen.

Film og litteratur er altså sentrale både som formmessige og tematiske virkemidler i *Vente, blinke*. Øyehaug valg om å benytte seg av filmatiske klisjéer i utformingen av romanens historier, kan være med på å forklare hvorfor de alle fortoner seg som klassiske kjærlighetsdramaer. Samtidig er ikke Øyehaug hundre prosent tro mot den filmatiske dramaturgien. Hun skriver inn andre tvister enn de som forventes, og hun bryter med filmklisjéenes klassiske lykkelige slutt. Slik kan Øyehaug kjærlighetshistorier kanskje sies å være klassiske kjærlighetshistorier fortalt fra et senmoderne perspektiv.

3.7.3 Avslutning

Gjennom analysen av romanens tematikk og av ulike sjangre og mediers innflytelse på denne, kan vi se at Øyehaug har konstruert en slags dobbelthet i romanen. Historiene hun forteller kan tolkes som variasjoner over den samme senmoderne tematikken, men likevel med individuelle forskjeller som hindrer romanens budskap i å bli entydig. Hun har benyttet seg av elementer fra ulike romantiske sjangre, men bearbeidet dem på en slik måte at hennes egne historier ikke oppleves som klisjéaktige.

Samtidig lar hun kunsten og litteraturen spille en så dominerende rolle i historienes handlingsforløp at den i flere tilfeller blir årsak til konfliktene som utspiller seg i handlingen. Kommunikasjonsproblemene og misforståelsene karakterene vikler seg inn i er i like stor grad resultat av deres altoverskyggende kunstinteresse, som av deres uforløste samhandling med andre mennesker og deres omfattende selvrefleksjon. Øyehaug lar kunsten og litteraturen spille inn i utformingen av romanens handling og tematikk i så stor grad at de nesten blir likeverdige med tematikken knyttet til den klassisk senmoderne identitetssøken. Når litteraturens rolle i karakterenes liv tematiseres i *Vente, blinke*, blir dette derfor også en tematisering av litteraturens rolle i forhold til individet i senmoderniteten, slik Øyehaug selv har intendert det:

Jeg ville vise at litteratur får konsekvenser, skaper minner og skaper liv, at tenkning er en reell aktivitet. Å bruke fantasien er å bruke hodet, og hjertet, slik man gjør når man leser, man fantaserer, man lever seg inn, som det heter så utrolig fint. Det er minst like viktig å prøve å forstå et menneskes indre som å forske på å utvikle nye medisiner. Samtidig er det ikke sikkert at litteratur er det som hjelper deg, når du sitter der, sånn som Sigrid gjør, på toget på vei til Kåre, og liksom kaster deg ut i det virkelige livet. Jeg ville vel vise begge deler. (Sandnes 2008)

Fokuset på kunstens rolle i forhold til individet blir altså en slags utdyping av skildringen av individets utfordringer i senmoderniteten, som må regnes som romanens mest sentrale tema. Samtidig åpner det for muligheten til at de metafiksjonelle og postmodernistiske tendensene jeg tidligere har drøftet i forhold til romanens utforming også kan videreføres til romanens tematikk, i form av tematisk metafiksjonalitet. Kan det være slik at kunstens rolle i romanens tematikk underbygger en karakterisering av romanen som postmodernistisk? Dette er en mulighet som vil bli drøftet videre i oppgavens avslutning.

Kapittel 4: Avslutning

4.1 Oppsummering av oppgaven

Med utgangspunkt i romanens kompleksitet har jeg i denne oppgaven fokusert på flere ulike sider ved verket og sett nærmere på både hva som gir romanen dens formmessige særpreg, samt hvilke temaer som er bokas mest sentrale. I kapittelet som rommer den estetiske analysen har jeg fokusert på romanens oppbygning, med særlig vekt på verket som multiplottroman. Gjennomgående sentralt i dette kapittelet har vært hvordan Øyehaug benytter seg av uvanlige virkemidler for å skape en roman som er eksperimenterende og lekende i sin form. Inspirasjon hentet fra kunst og film i form av intertekstualitet og intermedialitet har vært særlig i fokus, og jeg har også analysert den særpregede fortellerstemmen og drøftet hvordan denne påvirker tolkningen. Fortellerstemmens subjektive framstilling av historiene, samt Øyehaug's utstrakte bruk av virkemidler som bidrar til å avsløre verkets fiksjonalitet, har ledet meg mot en tolkning av verket som metafiksjon, en tolkning som underbygger kapittelets konklusjon om at romanens form er å regne som postmodernistisk.

Påvirkning fra ulike kunstformer har også vært sentralt i oppgavens neste kapittel, som rommer den tematiske analysen. Her har teorier knyttet til individets posisjon i senmoderniteten vært særlig sentrale, og jeg har benyttet meg av slik teori for å forsøke å forklare bakgrunnen for karakterenes identitetskriser og deres forsøk på å unnsnippe dem. Videre har jeg argumentert for at tematikken i *Vente, blinke* kan sees som typisk for senmoderniteten: Identitetssøken, lengsel etter trygghet og fellesskap, samt et ønske om å *bli sett*, kan oppfattes som særlig aktuelle temaer i en verden med økende individualisering, og der de samlende institusjonenes makt er svekket.

Jeg har også utforsket Giddens' og Baumanns teorier om kjærlighet i senmoderniteten, og vist hvordan kjærlighetsforholdene i romanen preges av en konflikt mellom den typiske kjærlighetsholdningen i senmoderniteten, «confluent love», og det romantiske kjærlighetsidealet som Giddens kaller «quest romance». Ut fra en forståelse av denne kjærlighetskonflikten som et av romanens mest sentrale temaer, har jeg mot slutten av kapittelet sammenliknet romanen med to andre romantiske sjangre som Øyehaug kan tenkes å ha hentet inspirasjon fra. *Vente, blinke* har en rekke likhetstrekk med disse sjangrene, og det er særlig tydelig at Øyehaug har hentet inspirasjon fra filmatisk dramaturgi. Jeg har likevel konkludert med at romanen ikke kan beskrives som en chick lit-roman eller som et romantisk

drama. Kjærlighetskonflikten som preger verket kan snarere forstås som illustrerende for romanens typisk senmoderne tematikk.

I de foregående kapitlene har jeg altså utforsket ulike sider ved romanen, både tematisk og formmessig. Jeg har forsøkt å belyse romanens kompleksitet og de motsetningene som finnes i den, i et forsøk på å nærme meg et svar på oppgavens innledende problemstilling. Før jeg besvarer romanens problemstilling ønsker jeg imidlertid å diskutere noen spørsmål som har blitt stående ubesvarte i oppgaven. Disse spørsmålene kan relateres til samspillet mellom romanens form og tematikk.

Tidligere har jeg hevdet at Øyehaug's roman har likhetstrekk med typiske chick lit-romaner, og jeg har også argumentert for at utformingen av romanens historier er et resultat av forfatterens lek med filmatisk dramaturgi. Kan en slik forståelse av verkets handling og tematikk som inspirert av andre sjangre og medier underbygge en tolkning av også verkets tematikk som preget av metafiksjon? Og hvis dette er tilfelle, hvordan vil en slik karakteristikk av verkets tematikk påvirke spørsmålet om romanen kan regnes som postmodernistisk?

4.2 Tematisk metafiksjonalitet i *Vente, blinke*

«Truverdet til mange av hendingane i boka forsvinn til fordel for den gode forteljinga [...]» (Nygård 2008, 10) skriver Janne Nygård i sin anmeldelse av *Vente, blinke*. Kommentaren blir illustrerende for hvordan hensynet til det estetiske og det eksperimentelle kommer foran forsøket på å skape realisme i *Vente, blinke*. Romanen er preget av en åpenhet både om sin status som fiksjon og i det intertekstuelle og intermediale forholdet mellom romanen og andre verk og sjangere. Fokuset på «den gode forteljinga» er gjennomgående også i *Vente, blinkes* fortellerstemme, som er utformet som en kinesisk eske av ulike metanivåer som skaper en usikkerhet rundt fremstillingen av hendelsene.

Også Øyehaug's karakterer er opptatte av «den gode forteljinga», og de deler en sterk interesse for å analysere karakterer og handlingsmønstre hentet fra film og litteratur. Gjennom hele romanen blir vi presentert for karakterenes analyser av ulike verkers budskap og handlingsmønstre, men uten at karakterene reflekterer over hvordan de selv blir del av de samme handlingsmønstrene som de diskuterer. For eksempel blir idéen Linnea har hentet fra filmene *Før- og Etter Solnedgang* om den romantiske gjenforeningen ti år etter plukket opp i Viggos og Elidas historie, når de ti år etter sitt første møte treffes igjen og blir forelsket. På samme måte blir Sigrid del av sine egne fantasier når hun reflekterer over hva som ville skjedd dersom hun var en karakter i en film, for deretter å bli dratt inn i nettopp det

handlingsmønsteret hun har beskrevet, i møtet med Kåre. Det tydeligste eksempelet på hvordan karakterene blir en del av den litterære eller filmatiske verdenen de analyserer ser vi likevel når Sigrid, som i innledningen av romanen kritiserer den reduktive fremstillingen av kvinner som sårbare i for store herreskjorter, selv inntar rollen som sårbar kvinne iført Kåres for store pyjamasskjorte.

Gjennom denne tematiseringen av hvordan karakterene vikler seg inn i kunsten og litteraturen, lykkes Øyehaug i å snu karakterenes roller: Fra en oppfattelse av seg selv som fortolkere, blir de til objekter for fortolkning i lys av sin status som litterære karakterer. Med andre ord har karakterenes søken etter en redning gjennom kunsten isteden gjort dem til litteraturens marionetter: De spinner seg selv inn i de samme litterære mønstrene som de analyserer. Det er også mulig å snakke om en slags metafiksjonalitet i måten Øyehaug åpent parodierer andre romantiske sjangre i utformingen av romanens handling. Slik finnes det metafiksjonalitet på alle nivåer i romanen: fra karakternivå til fortellernivå og i oppbygningen av romanens struktur og handling. Metafiksjonaliteten i form og tematikk, bruken av ustabil ironi og den kollasjaktige sammensetningen av elementer fra ulike sjangre og medier, er alle elementer som peker mot en forståelse av romanen som postmodernistisk.

4.3 *Vente, blinke* som postmodernistisk?

Den lekende og eksperimenterende stilen som preget *Vente, blinke* samsvarer nemlig godt med en beskrivelse av kjennetegnene ved postmodernistisk litteratur:

Postmoderne litteratur kjennetegnes av en sterk vilje til å eksperimentere med det litterære formspråk, stiller spørsmål ved forhold mellom tekst og virkelighet, ser på teksten som artefakt, ser på den som produkt bl.a. av autoritær og autoral styring og betenker i denne sin lek med fiksjonen. (Skei 1995, 30)

Men hvordan påvirker samspillet mellom en lekende form og en alvorstung tematikk en mulig karakteristikk av romanen som postmodernistisk?

Indre motsetninger er et typisk trekk ved postmodernistisk litteratur, men kombinasjonen av alvor i *Vente, blinkes* tematikk og lekenheten i romanens formspråk, kan også sies å belyse en motsetning i den postmodernistiske litteraturens rolle i senmoderniteten: «Å oppholde seg på litterære lekeplasser og produsere tekster som kjennetegnes av lekfullt alvor, høres kanskje ikke så godt sammen med en postmoderne forståelse av verden» (Skei 1995, 17). I denne oppgaven har jeg ikke tatt utgangspunkt i en forståelse av samtiden som postmoderne, men som senmoderne. Problemstillingen er likevel relevant: Kan en

eksperimentell og leken litterær stil preget av ironi være tilstrekkelig for å skildre senmodernitetens problemer og utfordringer?

Historiene i *Vente, blinke* er til dels ukompliserte, og ironien i fortellerstemmen kan peke mot en forståelse av romanen som en latterliggjøring av de utfordringene som møter mennesket i senmoderniteten. Ironien åpner for spørsmålet om hvorvidt romanen er ment som en harselas med samtidsmenneskets ubetydelige problemer, eller som et nært portrett av utfordringene som preger individet i senmoderniteten. Øyehaug selv overlater beslutningen til leseren og svarer slik på et direkte spørsmål om hvorvidt romanen er ironisk:

- Igjen vil eg seie både og. Mattis Øybo snakka om boka på radioen, og sa at ho ikkje er ironisk, men då svara Marta Norheim at jo, det er ho. Og på den måten trur eg dei fanga noko sentralt. Eg brukar ironi som eit verkemiddel, men samstundes vil eg jo fortelje om noko følt, noko ekte. (Helleve 2008, 9)

Det tvetydige svaret tyder på en intensjonalitet i romanens dobbelthet som gjør at leseren veksler mellom en forståelse av romanens tematikk som ironisk eller alvorlig. Den tvetydige ironien blir del av Øyehaug's lek med litterære konvensjoner og bidrar dermed til å bevisstgjøre leseren. Den undergravningen av meningsskapingen som den ironiske undertonen i romanen skaper, bidrar til å skape en ustabilitet i tolkningen av romanen. Denne ustabiliteten samsvarer med en postmodernistisk grunnholdning, men kan også relateres til den ustabiliteten som preger samfunnet i senmoderniteten, der de etablerte sannhetene er i ferd med å viskes ut.

Denne mulige effekten av Øyehaug's bruk av ironi viser hvordan den kombinasjonen av lekenhet i formspråk og tematisk alvor som vi kan se i *Vente, blinke*, kan bidra til å danne et mer sammensatt bilde av de utfordringene som møter individet i senmoderniteten. Brian McHales analyse av postmodernismens særtrekk underbygger en slik forståelse. Han trekker fram hvordan postmodernistisk litteratur, som gjerne regnes som frigjort fra den realismen som preget modernistisk litteratur, likevel kan forstås som en ny form for mimesis:

[...] postmodernist fiction turns out to be mimetic after all, but this imitation of reality is accomplished not so much at the level of its content, which is often manifestly un- or anti-realistic, as at the level of form. [...] what postmodernist fiction imitates, the object of its mimesis, is the pluralistic and anarchistic ontological landscape of advanced industrial cultures [...] (McHale 1987, 38)

I senmoderniteten møter litteraturen nye utfordringer i forsøket på å speile samfunnets og individets utfordringer. Den nye kompleksiteten i samfunnet krever en ny kompleksitet av litteraturen, der de motsetningene som møter samtidsmennesket på daglig basis, tas opp i det litterære. Anthony Giddens snakker om senmodernitetens individer som objekter for en

overhengende trussel om meningsløshet (Giddens 1991, 201). Denne trusselen reflekteres i postmodernistisk litteratur, der de meningsskapende elementene hele tiden står på kanten av oppløsning.

I *Vente, blinke*, som i McHales beskrivelse av postmodernistisk litteratur som en ny form for mimesis, er det ikke først og fremst innholdet, men formspråket, som gjør at verket ikke kan betegnes som klassisk realistisk mimesis-litteratur, men legger seg nærmere en karakteristikk som postmodernistisk. Øyehaug inkorporerer handlingsstrukturer og virkemidler fra en rekke verker, sjangre og medier i *Vente, blinke*. På den måten skaper hun en romankollasje som samsvarer med den kollasjen av valg og muligheter som møter individet i senmoderniteten.

4.4 Konklusjon

Som konklusjon på denne masteroppgaven vil jeg vende tilbake til den innledende problemstillingen: Kan *Vente, blinke* forstås som en postmodernistisk roman?

I oppgavens andre kapittel har jeg analysert romanens formspråk, og konkludert med at virkemidlene Øyehaug benytter seg av samsvarer med en karakteristikk av romanens formspråk som postmodernistisk. I det tredje kapittelet har jeg, gjennom å utforske romanens tematikk, slått fast at romanen tematiserer typiske senmoderne problemstillinger. Gjennom analysen av romanen mener jeg å ha vist at *Vente, blinke* lykkes i å forene et postmodernistisk formspråk med en senmoderne tematikk, i det som synes å være et litterært prosjekt som ønsker å bidra til en mer bevisst form for lesning. I romanen som helhet mener jeg at det eksperimenterende formspråket, kombinert med den samtidsaktuelle tematikken, underbygger en forståelse av romanen som postmodernistisk.

I sin anmeldelse av verket skriver Janne Nygård: «Det som til slutt står att som det beste ved romanen, er den gode kombinasjonen av å vere lettlesen og enkel på den eine sida, og på den andre sida vere ei bok som er vanskeleg å trengje inn i og forstå. Det er ei bok ein aldri blir ferdig med» (Nygård 2008, 10). Kanskje er dette en treffende karakteristikk av Øyehaug's første roman, som med sine tilsynelatende enkle historier lykkes i å lokke leseren inn i et litterært univers preget av motsetninger og postmodernistisk kompleksitet.

Litteratur

- Alighieri, Dante. 1965. *Den guddomlege komedien*. Oversatt av Sigmund Skard og Henrik Rytter. Oslo: Samlaget.
- Andersen, Per Thomas. 2003. *Tankevaser: om norsk 1990-tallslitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, Per Thomas. 2008. *Modernisme: tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*. Vol. nr. 174, *Skriftserie*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Atkinson, Paul og David Silverman. 1997. "Kundera's *Immortality*: the interview society and the invention of the self." *Qualitative Inquiry* nr. 3: 304-325.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- Behrendt, Poul. 2007. *Den hemmelige note: ti kapitler om små ting der forandrer alt*. København: Gyldendal.
- Bekeng, Silje. 2008. "Dante og store herreskjorter: Står Gunnhild Øyehaug foran det store gjennombruddet?" *Vinduet* nr. 3 (62): 8-13.
- Bergsvåg, Henning H. 2006. "Hemmelighetstilstanden. Kanskje alt man skriver stammer fra bøker man har lest. Anbefalinger." *Bok og bibliotek* nr. 2: 44-51.
- Booth, Wayne C. 1974. *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brautigan, Richard. 2012. *Dreams are like [the] 1976* [sisert 30.04 2012]. Tilgjengelig på <http://www.brautigan.net/june30.html>.
- Camus, Albert. 1953. *Myten om Sisyfos*. Oversatt av Johannes Scancke Martens. Oslo: Cappelen.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 1916. *Don Quijote: den skarpsindige adelsmand Don Quijote av La Mancha*. Oversatt av Nils Kjær og Magnus Grønvold. Kristiania: Cammermeyer.
- Christensen, Susanne. 2009. "Tragik; charmerende." *Vagant* nr. 1: 50-53.
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. Redigert av John Drakakis, *The New Critical Idiom*. London: Routledge.
- Coppola, Sofia. 2003. *Lost in Translation*. USA: Focus Features.
- Cunningham, Michael. 1998. *The hours*. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Eco, Umberto. 1979. *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts*. London: Hutchinson.
- Erikson, Erik H. 1985. *Childhood and society*. New York: W.W. Norton.

- Genette, Gérard og Jonathan Culler. 1980. *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Giddens, Anthony. 1990. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony. 1992. *The transformation of intimacy: sexuality, love and eroticism*. Oxford: Polity Press.
- Gjellstad, Melissa. 2008. "'Det går den veien høna sparker.'" Feminisme mot det feminine i chick lit." *Kraftsentrum* nr. 6: 92-108.
- Glette, Jan-Olav. 2012. *Anmeldelse: Vente, blinke - eit perfekt bilete av eit personleg indre*. Natt og Dag 2008 [sitert 05.03. 2012]. Tilgjengelig på <http://www.nattogdag.no/bokanmeldelser/vente-blinke-eit-perfekt-bilete-av-eit-personleg-indre/2541/anmeldelse-vente-blinke-eit-perfekt-bilete-av-eit-personleg-indre>.
- Hall, Stuart. 1996. "Who needs "identity"?" i *Questions of Cultural Identity*, redigert av Stuart Hall og Paul Du Gay. London: Sage.
- Hall, Stuart og Paul Du Gay (red.). 1996. *Questions of cultural identity*. London: Sage.
- Hassan, Ihab. 1986. "Mot ett begrepp om postmodernismen." i *Postmoderna tider?*, redigert av Mikael Löfgren og Anders Molander, 59-77. Stockholm: Nordstedts förlag.
- Hauge, Olav H. 1966. "Drift." i *Dropar i Austavind*, 79. Oslo: Noregs boklag.
- Hejlsted, Annemette. 2009. "Chicklit - et genresignalement." *Kvinder, Køn & Forskning* nr. 18: 43-53.
- Helleve, Kjartan. 2008. "Målpraten - Tvisyn." *Norsk Tidend* nr. 5: 8-9.
- Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York and London: Methuen.
- Iñárritu, Alejandro González. 2006. *Babel*. USA: Paramount Pictures.
- Johansson, Christer. 2008. *Mimetiskt syskonskap: en representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm*, Stockholm Universitet, Stockholm.
- Kafka, Franz. 1950. *Slottet*. Oversatt av Carl Fr. Engelstad. Oslo: Gyldendal.
- Laclau, Ernesto og Lilian Zac. 1994. "Minding the Gap: The Subject of Politics." i *The Making of Political Identities*, redigert av Ernesto Laclau. London: Verso.
- Linklater, Richard. 1995. *Before Sunrise*. USA: Sony Pictures Entertainment.
- Linklater, Richard. 2004. *Before Sunset*. USA: Warner Independent Pictures.

- Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg og Atle Kittang. 2007. Litteraturvitenskapelig leksikon. Oslo: Kunnskapsforl.
- Mazza, Cris og Jeffrey DeShell (red.). 2000. *Chick-Lit: Postfeminist Fiction, On the Edge: New Women's Fiction*. Florida: Fiction Collective 2.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen.
- Nilssen, Olaug og Jon Øystein Flink. 2006. "Vi spør om noko anna, og litteraturkritikar Marta Norheim svarer." *Kraftsentrum* nr. 3: 36.
- Nygård, Janne. 2008. "Slår eit slag for den gode forteljinga." *Norsk Tidend* nr. 5: 10.
- Ondaatje, Michael. 1993. *The English patient*. London: Pan Books.
- Poppe, Erik. 2004. Hawaii, Oslo. Norge: Paradox Spillefilm.
- Sandnes, Cathrine. 2012. *Et annet menneske*. Bokklubben - din nettbokhandel, 07.10. 2008 [sitert 16.04. 2012]. Tilgjengelig på www.bokklubben.no/SamboWeb/side.do?dokId=54595.
- Skei, Hans H. 1995. *På litterære lekeplasser - studier i moderne metafiksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Tarantino, Quentin. 2003. Kill Bill: Vol 1. USA: Miramax Films.
- Tarantino, Quentin. 2004. Kill Bill: Vol 2. USA: Miramax Films.
- Thiis-Evensen, Charlotte. 2009. Bokprogrammet: Unge kvinner - eldre menn. i *Bokprogrammet*: NRK nett-tv.
- Thompson, Sharon. 1989. "Search for tomorrow: or feminism and the reconstruction of teen romance." i *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*, redigert av Carole S. Vance. London: Pandora.
- Time, Jon Kåre. 2012. *Grubleverdige vinnar 2009* [sitert 23.04 2012]. Tilgjengelig på http://www.morgenbladet.no/boker/2009/grubleverdige_vinnar.
- Toepel, John Jr. 2003. *Golf Can't be this Simple: Playing the Game - How to make pars and birdies*. USA: Fairway Press.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Redigert av Terrence Hawkes, *New Accents*. London og New York: Methuen.
- Wesselmann, Debbie Lee. 2006. "Structural Strategies for the Multiple Plot Novel." *The Writer's Chronicle* nr. 5 (38): 40-50.
- Winther Jørgensen, Marianne og Louise Phillips. 1999. *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Wolf, Werner. 2002. "Musikalisering av litterär berättelse." i *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel*, redigert av Hans Lund, 203-212. Lund: Studentlitteratur.

- Woolf, Virginia. 1925. *Mrs. Dalloway*. New York: The Modern Library.
- Øyehaug, Gunnhild. 1998. *Slaven av blåbæret*. Oslo: Samlaget.
- Øyehaug, Gunnhild. 2004a. "Blanchot skilir under ei bru." i *Knutar*, 100-102. Oslo: Cappelen.
- Øyehaug, Gunnhild. 2004b. *Knutar*. Oslo: Cappelen.
- Øyehaug, Gunnhild. 2004c. "Transcendere." i *Knutar*, 107-109. Oslo: Cappelen.
- Øyehaug, Gunnhild. 2006. *Stol og ekstase*. Oslo: Cappelen.
- Øyehaug, Gunnhild. 2008. *Vente, blinke: eit perfekt bilete av eit personleg indre*. Oslo:
Kolon.