

**“... alt du ser med auga lukka”**

**Identitet, utenomtekstlige referanser og populærkultur  
i Frode Gryttens *Bikubesong***



Av Trude Hauge

Hovedfagsoppgave i nordisk språk og litteratur  
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap  
Universitetet i Oslo  
Høsten 2004

## FORORD

Så vidt jeg vet, er dette den første hovedfagsoppgaven som er skrevet om Frode Gryttens *Bikubesong*. Arbeidet med oppgaven har vært både spennende, krevende og morsomt. Jeg oppfatter det på mange måter som et privilegium å ha fått muligheten til å bruke to år på å fordype meg i et prosjekt som jeg har valgt ut fra egen interesse og som ingen andre har gjort før meg. Samtidig kan det være en ensom prosess å skrive hovedfagsoppgave, og det har betydd mye å ha gode støttespillere å søke veiledning og oppmuntring hos.

Først vil jeg takke veilederen min, Per Thomas Andersen. Da jeg en vårdag i 2003 uanmeldt banket på døra hos deg, tok du deg velvillig tid til å hjelpe meg med å sortere de svevende tankene. Takk for kyndig veiledning gjennom hele prosjektet. Jeg vil også få takke Ellen Helene Berg, Tor-Egil Ruud og Hege Solberg for gjennomlesing av manuskript, spennende samtaler og nyttige innspill. Øvrige venner og familie har bidratt med varmen støtte og forståelse i travle tider. Sist, men absolutt ikke minst, en stor takk til medstudenter ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap for fantastisk følge.

Oslo, oktober 2004

Trude Hauge

*Burn down the disco*  
*Hang the blessed DJ*  
*Because the music that they constantly play*  
*IT SAYS NOTHING TO ME ABOUT MY LIFE*  
*(The Smiths 1986)*

# INNHold

<b>FORORD</b>	<b>2</b>
<b>1. INNLEDNING</b>	<b>6</b>
1.1 Avhandlingens teser og struktur	6
<b>2. PRESENTASJON AV FORFATTERSKAPET OG BOKA</b>	<b>9</b>
2.1 "Ein songar i skrift"	9
2.2 Bikubesong	12
2.2.1 Roman eller novellesamling?	12
2.2.2 Komposisjon	14
2.2.3 Handling og tematikk	15
2.2.4 Språk og stil	17
<b>3. IDENTITET</b>	<b>19</b>
3.1. Teoretisk perspektiv	19
3.1.1 Anthony Giddens og den sen-moderne tidsalder	19
3.1.2 Selvidentitet	21
3.2 En roman om identitet	23
3.2.1 Bikuben	23
3.2.2 Skjebnesvangre øyeblikk	27
3.2.3 Det rene forhold	29
3.2.4 Fortelling og identitet	30
3.2.5 Refleksjon - å se sitt eget speilbilde	36
3.2.6 Å se	41
3.2.7 Å bli sett	44
3.2.8 Å falle	47
3.3 Oppsummering	50
<b>4. EN MOSAIKK AV SITATER</b>	<b>51</b>
4.1 Intertekstualitet	51
4.2 Gerard Genette og transtekstualitet	55
4.2.1 Arketekstualitet	56

4.2.2 Metatekstualitet	56
4.2.3 Paratekstualitet	60
4.2.4 Intertekstualitet	64
4.2.5 Hypertekstualitet	69
4.2.6 Oppsummering	76
<b>5. INTERMEDIALITET</b>	<b>78</b>
5.1 Werner Wolf og musikalisering av litteratur.	78
5.2 Er Bikubesong en musikalisert roman?	83
5.2.1 Intermedial tematisering	83
5.2.2 Intermedial imitasjon	84
5.2.3 Fremkalling av et annet medium (musikk) gjennom assosiative sitater	88
5.2.4 Oppsummering	90
<b>6. IDENTITET OG KULTUR</b>	<b>91</b>
<b>7. OPPSUMMERING OG AVSLUTNING</b>	<b>95</b>
<b>LITTERATUR</b>	<b>98</b>
<b>SAMMENDRAG</b>	<b>103</b>

## 1. INNLEDNING

”I september kjem min første roman. Det blir årets nedtur.” Slik innleder Frode Grytten sine refleksjoner over eget forfatterskap i *Bokhaustlige notat frå ein litterær skuggeboksar* på Magasinetts nettsider sommeren 1999 (Grytten 1999). Romanen han viser til, er *Bikubesong*, og den ble definitivt ingen nedtur for Grytten bokhøsten 1999, men en kritikerrost bestselger. ”Eg (...) vil ikkje bli forundra om boka blir behandla i ei hovudoppgåve ein gong i framtida”, skriver Asle Aasen Gundersen i sin anmeldelse av *Bikubesong* i *Dag og Tid* 28. oktober 1999 (Gundersen 1999). Gundersen fikk rett i sine antagelser. Denne avhandlingen skal handle om Frode Gryttens *Bikubesong*.

### 1.1 Avhandlingens teser og struktur

*Bikubesong*, og Gryttens forfatterskap for øvrig, bringer på bane et overveldende spekter av interessante temaer og problemstillinger. Det var derfor ikke enkelt å velge ut og avgrense en problemstilling for denne studien, men identitetstematikk, utenomtekstlige referanser og populærkultur er tre sentrale punkter man knapt kan komme utenom når man skal beskrive Gryttens forfatterskap. Jeg har derfor valgt å ta utgangspunkt i disse tre hovedpunktene i min avhandling om *Bikubesong*.

Jeg vil lese *Bikubesong* som en roman om identitet. Menneskene vi møter i boka har det til felles at de reflekterer over sin egen livssituasjon, sin fortid og sin framtid. De står overfor vanskelige valg når det gjelder livsstil og veien videre, og de strever for å finne mening i tilværelsen. Siden *Bikubesong* ble utgitt så sent som i 1999, og handlingen i boka også er lagt til vår tid, finner jeg det naturlig å støtte meg til nyere teori og forskning i analysen. Blant de mest kjente forskerne innenfor nyere identitetsteori finner vi den britiske sosiologen Anthony Giddens. Hans teorier om selvidentitet og refleksivitet i sen-moderne tid vil danne det teoretiske grunnlaget for

min tematiske analyse av *Bikubesong*. Jeg tar sikte på å vise at boka legger opp til en identitetsforståelse som samsvarer godt med de tankene Giddens presenterer i *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten* (Giddens 2002).

*Bikubesong* er full av intertekstuelle referanser,<sup>1</sup> og da særlig til det jeg med et samlebegrep noe vagt vil kalle populærkulturen. Med populærkultur mener jeg i denne avhandlingen masseprodusert, "folkelig" kultur, det være seg massemedia, film, musikk, sport eller litteratur. Jeg vil undersøke intertekstualiteten nærmere, med henblikk på å finne ut hva slags intertekstualitet det dreier seg om og hva det refereres til. Her vil jeg i hovedsak støtte meg til Gerard Genettes bok *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (Genette 1997), hvor han utarbeider en finere oppdeling av Julia Kristevas begrep "intertekstualitet". I *Bikubesong* refereres det spesielt mye til musikk og musikktekster, og kanskje er det grunn til å sette disse referansene i en særstilling. Sangtekster kan leses og forstås som dikt, men samtidig er de knyttet til et ekstra element, selve musikken eller tonesettingen. Jeg vil derfor gå videre og undersøke bruken av referanser til musikk mer spesifikt, i lys av nyere teorier om intermedialitet. Werner Wolfs teorier om musikalisering av litteratur vil stå i fokus i denne delen av avhandlingen.

I tillegg vil jeg underveis vise hvordan intertekstualiteten og intermedialiteten får betydning for lesningen og fortolkningen av romanen. Hvilken funksjon har de utenomtekstlige referansene i forhold til tematikken i boka? Hva forteller disse referansene oss om personene og personenes syn på seg selv? Et av målene med avhandlingen er å belyse forholdet mellom identitet og (populær)kultur i *Bikubesong*, og vise at en intertekstuell og intermedial analyse kan bidra til å utdype identitetstemaet. En tekst blir ikke til i et vakuum, men tar opp i seg og refererer til

---

<sup>1</sup> Her bruker jeg begrepet "intertekstualitet" som en foreløpig samlebetegnelse for referanser til andre tekster. I kapittel 4 vil jeg innføre et mer finmasket begrepsapparat for utenomtekstlige referanser.

forhold utenfor teksten selv. Noe tilsvarende mener jeg man kan si om selvidentiteten, fordi forholdene vi lever under, kulturen rundt oss, spiller inn under prosessen med å skape seg en identitet. Dette synes jeg kommer godt fram gjennom populærkulturens rolle i *Bikubesong*. I romanen er populærkulturen viktig intertekstuelt og intermedialt, samtidig som den er en viktig referanseramme for de litterære personenes refleksive prosjekt. Jeg vil prøve å vise hvordan populærkultur kan henge sammen med identitet og meningssøken i sen-moderne tid.

Det overordnede perspektivet i avhandlingen er altså forholdet mellom identitet, utenomtekstlige referanser og populærkultur i *Bikubesong*. Min tese er at boka legger opp til en identitetsforståelse som harmonerer meget godt med Anthony Giddens' tanker om selvet som et refleksivt prosjekt, og at de intertekstuelle og intermediale referansene til populærkulturen er viktige bidrag til å utdype identitetstemaet.

Avhandlingen består av både tematisk og estetisk analyse, men fordi disse to etter mitt syn er så tett knyttet sammen, vil de skli over i hverandre. I mine drøftinger vil jeg behandle *Bikubesong* som en enhetlig roman. Når jeg nærleser enkelthistorier, gjør jeg det i den hensikt å illustrere og utdype poenger i analysen.

I neste kapittel vil jeg først presentere Frode Gryttens forfatterskap og romanen *Bikubesong* nærmere. Deretter vil jeg bevege meg over til det teoretiske fundamentet for den tematiske analysen og gi en kortfattet presentasjon av Anthony Giddens' teorier om selvet i sen-moderniteten. Hans teorier vil bli utdypet og andre teoretikers oppfatninger presentert underveis når den påfølgende analysen åpner for det.



## 2. PRESENTASJON AV FORFATTERSKAPET OG BOKA

### 2.1 "Ein songar i skrift"

Frode Grytten ble født i 1960 og vokste selv opp i Odda, der handlingen i *Bikubesong* utspiller seg. Han debuterte i 1983 med diktsamlingen *Start*, som ble fulgt av novellesamlingene *Dans som en sommerfugl, stikk som en bie* (1986), *Langdistansesvømmar* (1990), *80 ° aust for Birdland* (1993) og *Meir enn regn* (1995). Sitt gjennombrudd fikk han imidlertid først med romanen *Bikubesong* i 1999, 16 år etter debuten. Oppfølgeren *Popsongar*, en novellesamling som ble gitt ut i 2001, ble også svært godt mottatt av kritikere og andre lesere. Grytten har i tillegg skrevet bøker for barn, reportasjer og et stort antall artikler. *Start* er skrevet på bokmål, men i løpet av den første novellesamlinga byttet Grytten målform. Fem av de tolv novellene i *Dans som en sommerfugl, stikk som en bie* er på nynorsk, og siden det har Grytten skrevet på denne målformen.

Fram til 2001 var Frode Grytten reportasjejournalist i Bergens Tidende. I et intervju i *Vårt Land* 18. januar 2000 (Sandberg 2000) uttaler han seg om forholdet mellom journalistikk og skjønnlitteratur. Han siterer James Joyce, som en gang har uttalt at journalistikken handlet om de uvanlige, skjønnlitteraturen om de vanlige menneskene. Journalistikken er opptatt av ytterpunktene, unntakene fra det hverdagslige, mord og ulykker. Som journalist ønsket Grytten å bringe hverdagsmennesket inn i journalistikken. De vanlige menneskene er flotte, merkelige og holder på med de underligste ting. Skjønnlitterære virkemidler er imidlertid nødvendig for å få leserne til å stoppe opp. "Jo vanligere et tema er, jo mer underliggjørende må du skrive", sier han til *Vårt Land*. I Gryttens skjønnlitteratur er det også de vanlige hverdagsmenneskene vi møter, og han viser leserne at det vanlige kan være helt ekstraordinært.

Debutboka *Start* åpner med et sitat av Bruce Springsteen: "Cause tramps like us, Baby, we were born to run", og musikken har stått sentralt gjennom hele Gryttens forfatterskap. Sitatet ovenfor rommer oppbruddstrang, livskraft og desperasjon og er toneangivende for Gryttens diktning. Diktene i *Start* kretser om tema som tilhørighet, identitet, barndom og ungdom, og samtidig om det å ønske seg vekk. De to påfølgende novellesamlingene handler om mye av det samme. Hovedpersonene er som regel gutter og unge menn med ambivalente følelser for hjemstedet sitt.

Tekstene i de to neste samlingene, *80° aust for Birdland* og *Meir enn regn*, er noe strammere komponert og lar mer være åpent for fortolkning. Musikken er fortsatt viktig for tekstene, nå ikke bare i form av sitater, men også i selve komposisjonen. Forfatteren eksperimenterer mer og innlemmer musikken på et dypere plan. I novella "Song" fra *80° aust for Birdland* er påvirkningen fra musikk tydelig også rent grafisk. Novella er skrevet som en sang, med gjentakelser og refreng, i et eneste langt avsnitt uten punktum og stor forbokstav. Tematisk er novella typisk for Grytten. Hovedpersonen er lykkelig fordi han skal flytte vekk, men samtidig er han bundet til hjemstedet gjennom forholdet til faren. Denne ambivalensen gjenfinner vi i mange av Gryttens tekster. Et annet gjennomgående trekk ved tekstene er hyppige intertekstuelle referanser. Grytten lar bevisst brokker fra andre tekster komme tydelig fram i bøkene sine. Han tar i bruk sitater og referanser fra annen litteratur og fra andre kunstarter for å si noe om personene og for å skape bestemte stemninger i det litterære verket.

I *Bikubesong* og *Popsongar* er det særlig populærkulturen Grytten refererer til. Mest fokusert er popmusikken, men referansene til andre sider av populærkulturen er også tallrike. Fotball, boksing, film, tv, såpeopera og massemedia er med på å prege tekstene. Identitetsproblematikken er sentral i begge bøkene, om enn på noe ulik måte. Mens handlingen i *Bikubesong* kretser rundt Murboligen i Odda, er novellene fra *Popsongar* fra 24 forskjellige steder, 24 forskjellige tider på døgnet. Det er en bok

på hjemmebane og en på bortebane, som forfatteren selv ved flere anledninger har uttrykt det. Felles for bøkene er at de har et ytre rammeverk, en komposisjon, som binder fortellingene sammen, selv om de omhandler ulike hendelser og personene vi møter er veldig forskjellige. I et intervju i forbindelse med *Bikubesong* sier forfatteren at han vil skrive om "de vanlige tingene", om "mennesker fra fødsel til død" (Rønning 1999). Et liv inneholder mye, både sorg og glede, kjærlighet og hat, offer, svik, bryllup og musikk, og derfor skildrer bøkene et mangfold av ulike forhold og erfaringer. Til tross for at *Bikubesong* foregår i Odda, og flere av bøkene henter stoff og næring herfra, ønsker ikke Grytten merkelappen heimstaddikting om forfatterskapet sitt, i alle fall ikke heimstaddikting i snever forstand. Når Grytten tar utgangspunkt i det lokale, er det for å si noe om det universelle. Vi kjenner oss igjen i kjærlighetsorgen, gleden, opprørstrangen, sjalusien og lykken. Slike historier utspiller seg overalt, noe også *Popsongar* er med på å understreke.

"Eg ønskjer å vera ein songar i skrift", sier Grytten til Ottar Fyllingsnes i *Dag og Tid* 9. desember 1999 (Fyllingsnes 1999). Tekstene til Grytten har da også mange musikalske kvaliteter i seg. En faktor er den direkte henvisningen til musikk, for eksempel i titlene; *Bikubesong*, *Popsongar*, *Dans som en sommerfugl*, *stikk som en bie* og *80<sup>a</sup> aust for Birdland<sup>2</sup>* (min understrekning). Men tekstene som sådan er også musikalske. I likhet med popmusikk er de lett tilgjengelige, de er rytmiske og de skildrer stemninger som mange kan kjenne igjen, men som det kan være vanskelig å sette ord på. I intervjuer fremhever Grytten gjerne musikken som sin viktigste inspirasjonskilde. På spørsmål om hvorfor han er så fokusert på popmusikken, svarer forfatteren at det fine ved popsanger er at de ikke går noen omveier, men sikter seg inn på de sentrale tingene i livet og treffer deg rett i hjertet. Slik ønsker han også å skrive tekstene sine. For den unge Grytten gikk veien vekk fra Odda gjennom film, musikk og litteratur, og som vi skal se underveis i denne avhandlingen, er dette tilfelle for de fleste av hans romanfigurer også.

---

<sup>2</sup> Birdland er navnet på en jazzklubb i New York.

## 2.2 Bikubesong

Før utgivelsen av *Bikubesong* i 1999 var Frode Grytten en anerkjent forfatter i kritikerkreter, men det var først med denne novellistiske romanen han fikk sitt store gjennombrudd og nådde ut til en bredere krets av lesere. *Bikubesong* har toppet de skjønnlitterære bestselgerlistene og høstet rosende omtale i en samlet presse. 16 år etter sin debut som lyriker fikk Grytten Brageprisen for *Bikubesong*, i tillegg til at boka ble innstilt til Nordisk Råds litteraturpris, Kritikerprisen og P2s romanpris. I skrivende stund går Lasse Kolsruds sceneversjon av *Bikubesong* for fulle hus på Det Norske Teatret, og Bergen Film har opsjon på boka og planlegger en filmatisering. Også utenfor Norges grenser har boka gjort suksess; den er til nå utgitt både på dansk, tysk, svensk, albansk, kroatisk og nederlandsk, og People's Books Publishing House har kjøpt rettighetene i Kina.

*Bikubesong* består av 25 fortellinger med utgangspunkt i Murboligen, en boligblokk i Odda i Hardanger. Blokka finnes i virkeligheten, og den ble bygget i 1915 for å huse arbeidere på smelteverket, Oddas hjørnestensbedrift. Personene vi møter i fortellingene har alle en tilknytning til Murboligen. De fleste romanpersonene er selv beboere i blokka, men vi leser også om noen som har flyttet derfra og kommer tilbake på besøk, samt personer som er i Odda for første gang.

### 2.2.1 Roman eller novellesamling?

Å plassere *Bikubesong* i en sjanger er ikke uproblematisk. Når man skal bestemme en litterær sjanger, har det helt siden antikken vært vanlig å ta utgangspunkt i en tredeling; episk, dramatisk og lyrisk diktning. Utgangspunktet er greit nok; en episk tekst forteller en historie, og det gjør jo *Bikubesong*. Det er den videre inndelingen av epikken i ulike sjangre, med romanen og novellen som de viktigste, som byr på utfordringen. Hvilken episk sjangerbetegnelse er mest riktig å gi *Bikubesong*? Forfatteren og forlaget presenterer boka som en roman, men kritiske røster vil innvende at det ikke er en roman Grytten har gitt ut, men en ny novellesamling. Det

er vanlig å definere novellen som en episk tekst som er kortere enn romanen, med få personer, fortettet stemning, kort tidsintervall, avgrenset handling og gjerne en oppbygging mot et overraskende sluttpoeng. Hvert av kapitlene i *Bikubesong* kan godt leses som en novelle. For hvert kapittel introduseres en ny hovedperson, en ny historie med en avgrenset handling utspiller seg og hver historie har et overraskende sluttpoeng. Leseren kan velge seg ut et tilfeldig kapittel, lese det, og det vil gi mening. Imidlertid mener jeg en slik lesning av *Bikubesong* vil føre til at man mister noe vesentlig. Sjangre er med på å styre vår forventning til det vi leser, og når vi leser romaner, leter vi på en annen måte etter en sammenheng og et felles tema. Når forfatter og forlag kaller boka en roman, må det oppfattes som et signal om hvordan den skal leses. Tar vi dette signalet på alvor, vil vi oppdage at hele boka henger sammen. Den fungerer som et slags puslespill, der de ulike kapitlene står i forbindelse med hverandre. Historiene tar utgangspunkt i en og samme boligblokk, vi møter igjen de samme personene flere steder i boka, historiene har tematiske fellestrekk og noen viktige språklige bilder går igjen. En våken leser vil hele veien oppdage nye biter som kan settes på plass og være med på å skape helhet og sammenheng. Fortellestrukturen skaper et driv etter å lese videre og finne sammenhengene mellom tekstene.

”At romanen er uvanlig fleksibel både i form og innhold, gjør den mer levedyktig som litterær sjanger, men kompliserer forsøkene på å gi sjangeren en allment gyldig definisjon”, står det i *Litteraturvitenskapelig leksikon* under oppslagsordet roman (Lothe m.fl. 1999: 217). Det er altså mulig å eksperimentere mye innenfor romansjangeren, og det gjør Grytten. I *Bikubesong* er det ikke én forteller, men mange stemmer vi hører. Boka kan i så måte kalles en moderne kollektivroman. Flerstemmigheten kjenner vi igjen fra for eksempel *En dag i oktober* av Sigurd Hoel (Hoel 1931). I Hoels bok er det imidlertid én sentral hendelse det dreier seg om, at en kvinne får et nervøst sammenbrudd, mens vi i *Bikubesong* ikke møter ett enkelt sammenhengende plot. Den presenterer ingen sammenhengende fortelling med en

begynnelse og en slutt. Den er mer sirkulær, eller syklisk, enn lineær. Når siste side i boka er lest, rykker vi tilbake til start. Livet er ikke slutt i Murboligen. Nye mennesker kommer til, og med dem nye problemstillinger, situasjoner og historier. Slik er det også i det virkelige livet. Ett menneskes historie varer ikke evig, men føyer seg inn i en tilsynelatende endeløs rekke av historier.

### 2.2.2 Komposisjon

Når jeg etter argumentasjonen ovenfor velger å lese *Bikubesong* som en roman, følger det naturlig av dette at jeg også kaller de ulike historiene for kapitler og ikke noveller. Sammenhengen mellom kapitlene ble i noen grad trukket frem i foregående avsnitt, men fortsatt er det aspekter ved komposisjonen som ikke i tilstrekkelig grad er blitt belyst. Det er derfor på sin plass å sette sterkere fokus på bokas komposisjon og undersøke på hvilke måter de mindre delene knyttes sammen til den helheten romanen utgjør.

Kollektivromanen *Bikubesong* er sammensatt av 25 kapitler, der ulike fortellere formidler hver sin historie. Kapittellengden varierer, fra et svært kort på 2,5 sider til det lengste på 24. I sin presentasjon av boka i forbindelse med innstillingen til Nordisk Råds litteraturpris sier Linn Ullmann om *Bikubesong* at de ulike kapitlene hører sammen som "scener i en film eller vers i en sang" (Ullmann 2000). *Bikubesong* er ikke en episk roman, mener Ullmann, og hun velger å kalle boka en arkitektonisk roman. Dette fordi den er inndelt på samme måte som Murboligen. Boligblokka har 24 leiligheter, fordelt på fire oppganger med adresse Folgefonngata 4, 6, 8 og 10. I hver av de tre etasjene ligger to leiligheter. Historiene i *Bikubesong* er knyttet til hver sin leilighet i Murboligen, og vi møter dem også oppgang for oppgang, gjennom fire årstider. Bokas fire store hoveddeler er kalt 4, 6, 8 og 10 etter adressene i Murboligen, mens en femte mindre hoveddel viser tilbake til den første og kalles 4a. Første kapittel, "Syng meg i søvn", er fra Folgefonngata 4, 1. etasje, og handlingen der utspiller seg den siste dagen i august, ett år etter at Diana døde. Deretter følger 23

historier tilknyttet de andre leilighetene. Den 25. og siste historien, "Dronninggelé", er fra samme oppgang og leilighet som den første, 1. september året etter, og med det fullføres en syklisk komposisjon.

Fortellingene er ikke bare lenket sammen ved at de foregår på samme sted, men også ved at vi møter igjen personer fra én fortelling som bipersoner eller mer eksplisitte deltakere i andre. Historiene veves sammen ved at en biperson i en fortelling gjerne kommer tilbake som hovedperson i den neste. Et unntak fra denne regelen er første og siste kapittel. I "Dronninggelé" leser vi at et nygift par har flyttet inn i leiligheten der det tidligere bodde en mor og en sønn. Mye tyder på at det er hovedpersonen fra første kapittel som har giftet seg med jenta han møtte i begynnelsen av boka. Synsvinkelen ligger nå hos den nygifte jenta, som var en biperson i første kapittel, mens den mannlige bipersonen gjenkjennes som hovedpersonen fra det første kapitlet. Dermed er ringen sluttet, vi er tilbake samme sted som vi startet og det hele kan fortsette å rulle. Livet i Murboligen vil gå videre med nye generasjoner og deres historier.

### **2.2.3 Handling og tematikk**

Sammen med komposisjonen og persongalleriet er også tematiske fellestrekk med på å binde fortellingene i *Bikubesong* sammen til en helhet. Det handler om å leve i industrisamfunnet Odda sent på nittitallet, og om å finne sin egen identitet i et samfunn som er i endring og som byr på et mangfold av impulser i form av populærkultur.

Odda fremstår som et bilde på det tradisjonelle, et lite, vestlandsk industrisamfunn, inneklemt mellom høye fjell og preget av sine fysiske rammer. Steder som Odda finnes imidlertid mange steder, og dermed er ikke *Bikubesong* bare ei bok om et lite sted på Vestlandet. Handlinga er mer universell enn som så. Menneskene vi møter er

såkalte vanlige hverdagsmennesker, de er i alle aldre og av begge kjønn, og de fleste vil kjenne igjen seg selv eller andre i disse personene og i problemene de strir med.

Heller ikke på steder som Odda står tida stille, og den nye tida drar med seg forandringer av mange slag. Verden utenfor kommer nærmere som en følge av en eksplosiv utvikling i media og kommunikasjon. Økt globalisering medfører at impulsene utenfra blir flere, og dermed opplever individet at valgmulighetene øker i antall. Det er ikke lenger en selvfølge å bli på hjemstedet og følge den livsveien som tilsynelatende er staket ut. Det tradisjonelle utfordres i møtet med populærkulturen. Om dette er bra eller ei, hersker det delte meninger om blant personene i boka. Ambivalensen finner vi også igjen når det gjelder forholdet til arbeiderbevegelsen, som tradisjonelt har stått veldig sterkt i Odda. Nye tider fører med seg endringer i det politiske landskapet også. Den kollektive, sosialistiske grunntanken arbeiderbevegelsen representerer, finner ikke lenger et like godt fotfeste i et senmoderne samfunn der fokus i sterkere grad rettes mot individet enn mot fellesskapet.

Vi møter mange forskjellige mennesker i de 25 historiene, både kvinner og menn, gamle og unge, og historiene favner om et vidt spenn av hendelser. Det er sorg og latter, liv og død, kjærlighet og hat. Vi møter mennesker som vakler mellom en drøm om å reise vekk og en sterk tilhørighet til hjemstedet, mellom ønsket om å bli en annen eller å bli akseptert som den de er. Selv om den ytre handlinga er forskjellig i historiene, har de ulike personene det til felles at de blir presset inn i en situasjon der de blir nødt til å se seg selv og verden på en ny måte. De må reflektere over sin egen identitet og over eksistensielle spørsmål. Hvorfor lever vi? Hvorfor holder vi det hele i gang? Hvorfor holder vi ut?

Menneskene i Murboligen drømmer om å få mer ut av livet, om at noe stort skal skje, og drømmeverdenen er full av popstjerner, skuespillere og sportshelter. Alle historiene inneholder referanser til en eller flere former for populærkultur, avhengig



av hva som betyr mest for hovedpersonen. Referansene kan være der i form av navn eller direkte sitater, eller mer skjult, innbakt i teksten. Noen ganger kan man se påvirkningen fra populærkulturen i måten språket er brukt på, eller i stilen, andre ganger ved at handlingen speiles av en film eller en sangtekst.

#### 2.2.4 Språk og stil

*Bikubesong* byr på en polyfoni av stemmer, og variasjonen i fortellerstemmer gjenspeiles i romanens språk og stil. Hver leilighet har sin historie og sin forteller, og de er likeverdige. Hovedpersonene i fortellingene er av begge kjønn og i forskjellige aldre og faser av livet, fra den lille jenta Nina til gamle, alkoholisererte Gerhardsen. Noen skildrer forhold i samtida, andre ser tilbake på ting som har skjedd. Synsvinkelen veksler fra historie til historie. Enkelte forteller sin historie selv, slik at fortelleren er personal og deltar aktivt i handlingen, mens vi andre ganger møter autorale fortellere og hovedpersoner i 3. person. Flerstemmigheten gjenspeiles også på stilnivå. Fortellerstilen og språkbruken varierer alt ettersom hvilken stemning det er forfatteren ønsker å formidle. "Prinsessa av Burundi" er en nydelig, lavmælt kjærlighetsfortelling. "Sean Penn blues" er skrevet i rå skitten-realisme stil, mens "Lykka mi snur no" har klare lyriske kvaliteter. Språket og fortellerstilen er med på å styre inntrykket vi får av hovedpersonen. "Sean Penn blues" er skrevet i ett, uten ett eneste avsnitt, og leseren blir revet med i Sean Penns opphisselse og frådende sinne. I "Newcastle-upon-Tyne" møter vi ham de kaller Elvis og som er ekstremt opptatt av stil. Klær, ting og musikk er det som er viktig for han. Derfor er også språket hans rett fram og nøkternt, og han snakker mest om ytre ting: "Alt kokar ned til det, kven som har stil, og kven som ikkje har det, kven som er hipp og kven som ikkje er hipp, kven som virkelig, virkelig er hipp" (Grytten 2001 a: 283)<sup>3</sup>. Det er noe musikalsk over denne musikk-elskerens språk. Det er rytmisk, nesten dansbart, og det står i stil til personen som forteller.

---

<sup>3</sup> Jeg vil i det følgende henvise kun med sidetall når jeg siterer fra *Bikubesong*: (s 283).

Selv om altså fortellerstilen varierer fra kapittel til kapittel i *Bikubesong*, er det mulig å si noe generelt om språket Grytten anvender. Han bruker et hverdagslig, muntlig preget språk med dialekt, banning og henvisninger til populærkulturen som omgir oss. Grytten har selv sagt at han er preget av Odda, med folkesnakk og en levende fortellertradisjon. Fremmedordene er få, og tekstene hans er lett tilgjengelige. Ordvalgene kan likevel være både poetiske og utradisjonelle, som i de mange vakre naturskildringene.

I skildringen av situasjoner fokuserer Grytten mye på detaljer. Han beskriver lyder, bevegelser og omgivelser på en presis måte:

Eg veit ikkje heilt kva eg gjør eller kvifor eg gjør det, men eg går inn på soverommet til foreldra mine. Lufta er kvalm og innestengt, som om vindauga ikkje har vore opna her inne sidan eg reiste.

Eg ser symaskina til mor mi, stolane, dei broderte bilda, eg kjenner duft av gamle klede og sengetøy. Eg hører tikkinga frå vekkarklokka, eg ser ho viser feil tid, ho er seks eller sju timar for sein. (s. 308)

Det rytmiske språket, sammen med de detaljerte beskrivelsene, kan frembringe assosiasjoner til scener i en film eller musikkvideo. Å lese *Bikubesong* kan også sammenliknes med å lytte til en poplåt. Det enkle, rytmiske språket gjør at setninger fra teksten fester seg lett i hukommelsen, og man kan bli gående og nynne på dem. Påvirkningen fra populærkulturen er med andre ord ikke bare synlig på det tematiske planet i romanen, men også på det språklige og stilmessige. Dette vil synliggjøres i de neste kapitlene, der jeg først skal fokusere på identitetstematikken i romanen, for deretter å bevege meg over til å undersøke tekstens referanser til andre tekster og uttryksmedier.

### 3. IDENTITET

#### 3.1. Teoretisk perspektiv

Spørsmål som angår personlig identitet er et anliggende som stadig engasjerer innenfor ulike humanvitenskaplige retninger. Selve ordet *identitet* har sin opprinnelse i det latinske *idem*, som betyr "det samme". Refleksjoner omkring den menneskelige identiteten er derfor forbundet med en tanke om noe enhetlig ved individet, noe som er konstant og "det samme". Hva er denne individets enhet, og hvordan konstitueres den? Finnes det en kjerneidentitet i mennesket, eller er identiteten et resultat av en kontinuerlig prosess?

Vad betyder det här påståendet, att existensen föregår essensen? Det betyder, att människan existerar från första början, att hon förekommer eller uppträder i världen och får sin definition efteråt. Om människan, sådan existentialisterna ser henne, omöjligt kan definieras, så beror det på att hon från början ingenting är. Hon blir ingenting förrän senare, och hon blir vad hon själv skapat sig till. (Sartre, Jean Paul: *Existentialismen är en humanism*, her sitert etter Johansson 2002:24)

I sitatet forfekter Sartre et syn på personlig identitet som noe hvert individ selv må skape. Kanskje medfører et slikt synspunkt en feilaktig undervurdering av faktorer som biologisk og genetisk arv, og det sosiale i betydningen klasseforhold, men like fullt setter sitatet fingeren på noe viktig; betydningen av individets egen innflytelse på sin selvidentitet. Dette leder oss over til det som skal være det teoretiske fundamentet i denne delen av avhandlingen, Anthony Giddens og hans syn på identitet i den sen-moderne tidsalder.

##### 3.1.1 Anthony Giddens og den sen-moderne tidsalder

I boka *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten* fokuserer Anthony Giddens på det moderne individets muligheter for å utvikle sin identitet i

vår tid. Mange har tatt til orde for at vi lever i den post-moderne tidsalder<sup>4</sup>, men Giddens tar avstand fra å bruke dette begrepet. I stedet kaller han vår tid for sen-moderne. Giddens ser på moderniteten som en sammenhengende periode fra industrialiseringen begynte i Vest-Europa på 1600-tallet og fram til i dag. Innenfor denne perioden har moderniteten endret karakter, men en tilstand av postmodernitet, et brudd med moderniteten, har ifølge Giddens ennå ikke funnet sted: "Snarere enn å tre inn i en periode av postmodernitet, beveger vi oss inn i en periode hvor konsekvensene av moderniteten blir mer radikale og mer universelle enn tidligere" (Giddens 1997:12).

Hva er så disse konsekvensene av moderniteten? "Moderniteten er grunnleggende en post-tradisjonell orden", sier Giddens (Giddens 2002:32). Tradisjoner og sedvaner går ikke like lett i arv som før og er ikke lenger så bestemmende for våre normer og handlingsmåter. Familieband svekkes og mister mye av sin betydning. Troen på et sikkert epistemologisk grunnlag for viten eksisterer ikke lenger, og all viten tar form av hypoteser som revideres fortløpende. Tvilen gjør seg gjeldende både i hverdagslivet og i vitenskapen. *Refleksivitet* er et viktig stikkord. I sen-moderniteten antar refleksiviteten en ekstrem karakter, og som vi snart skal komme tilbake til, omfatter den alle sider ved menneskelivet, også identitetsdannelsen. Andre kjennetegn på moderniteten er at teknologiske og vitenskapelige nyvinninger skjer raskt og får konsekvenser for enkeltmenneskers hverdag. Forandringer på det globale plan får innvirkning lokalt og på dagliglivet til hver enkelt av oss. Tilgangen på informasjon av alle slag er større enn noen gang, og teknologien har åpnet for nye og effektive kommunikasjonsmåter på tvers av landegrensener. Innenfor media og populærkultur har ekspansjonen vært enorm de siste tiårene, og budskap herfra kan spres i en verden uten geografiske og tidsmessige begrensninger. Dette medfører forandringer i oppfatningen av tid og rom. Disse to eksistensielle kategoriene oppleves i vår tid som atskilte, mens de i det pre-moderne samfunnet i større grad

---

<sup>4</sup> Giddens nevner spesielt Jean-François Lyotard, som i 1979 ga ut boka *La condition postmoderne*.

ble oppfattet som ett, fordi de var knyttet til et sted. Midt oppi alt dette nye skal enkeltmennesket finne sin plass. Framveksten av det sen-moderne samfunnet har til fulle satt identitet på dagsordenen igjen. Hva skjer med identitetsdannelsen når samfunnet gjennomgår så store endringer? Hvordan utvikles identitet i det sen-moderne samfunnet?

### 3.1.2 Selvidentitet

Sosiologen Zygmunt Bauman oppfatter identitet som en moderne oppfinnelse (Bauman 1996:123). Det var først i moderniteten at enkeltmennesket begynte å sette fokus på egen identitet, framfor å se seg selv som del av et fellesskap. Innholdet i identitetsbegrepet har imidlertid endret seg. På den ene siden har man oppfatningen fra tidlig moderne tid om at selvidentitet er noe man kan skape seg og deretter holde varig og stabil resten av livet. I skarp kontrast til dette har man postmodernitetens oppfatning av selvidentiteten som oppløst. Bauman uttrykker det slik: "En velkonstruert og varig identitet er ikke lenger en fordel, men en ulempe. *Kjernen i en postmoderne livsstrategi er ikke å danne en identitet, men å unngå å bli fastlåst.*" (op.cit.:126)

Hvordan ser så Anthony Giddens på spørsmålet om selvidentitet i det sen-moderne samfunnet? Selvidentiteten skapes gjennom en refleksiv prosess, mener han. Selvet er verken oppløst eller en kjerne som ligger fast i mennesket, men et resultat av en refleksiv organisert streben: "Selvidentitet er ikke et særlig træk eller en samling av træk, som individet besidder. Den er *selvøst som det refleksivt forstås af personen på baggrund af vedkommendes biografi.*" (Giddens 2002:68). Det hvert enkelt individ derimot *er* i besittelse av, er de psykologiske forutsetningene som må til for å danne refleksiv selvidentitet.

Selvidentitetet blir med andre ord til ved at vi mennesker strukturerer og fortolker det vi opplever og den verdenen som omgir oss. Dette gjør vi fordi vi søker det

Giddens kaller *ontologisk sikkerhet* og som han forklarer som "en følelse av begivenheders kontinuitet og orden, heriblandt begivenheder, som ikke umiddelbart befinner seg inden for individets sansemiljø" (op.cit.: 279). For å føle oss ontologisk sikre, søker vi svar på eksistensielle spørsmål om virkeligheten og selvet. De eksistensielle spørsmålene handler blant annet om det å være til, andre personers eksistens, forholdet mellom den ytre verden og det menneskelige liv og om døden. Ontologisk sikkerhet, sammen med en fundamental tillit til andre personers og objektverdenens kontinuitet, er med på å danne et slags beskyttende hylster om mennesket. Dette hylsteret gjør oss i stand til å leve med den risiko og de trusler vi utsettes for i hverdagen. En følelse av et sammenhengende selv er nødvendig for å føle seg ontologisk sikker, og derfor vil mennesker stadig reflektere over sin egen biografi og inkorporere nye hendelser i sin selvfortelling. Gjennom refleksjonen skaper vi en midlertidig sammenheng, som senere kan revideres. Selvidentitet i sen-moderne tid kjennetegnes både av kontinuitet og nyskapelse. Selve den refleksive prosessen foregår kontinuerlig, samtidig som den biografiske selvfortellingen er i stadig endring og påvirkes av begivenheter i samfunnet rundt oss.

Det sen-moderne selvet må skapes refleksivt i et virvar av muligheter og tilbud. Et sentralt begrep hos Giddens er *livsstil*. Hver enkelt av oss blir i sen-moderne tid tvunget til å treffe valg av livsstil blant mange forskjellige muligheter. Moderne (elektroniske) medier er på en og samme tid et uttrykk for globaliseringstendensene i vårt sen-moderne samfunn og instrumenter for disse. Gjennom media og populærkultur presenteres vi for en uoverskuelig mengde mulige fortellinger og livsstiler. Den kraftige økningen av erfaringsformidling tvinger fram en økt refleksivitet. Når tradisjonen mister grepet, og familieband, tilknytning til lokalsamfunn og klassetilhørighet svekkes, får individet større frihet og blir stilt overfor flere valg enn før. Men samtidig mister man tryggheten ved å ha tradisjonen som rettleder. Med mange valgmuligheter følger også risikoen for at de valgene vi

tar, ikke får de konsekvensene vi ønsker. Tvilen melder seg. Hva skal jeg velge? Hvem vil jeg være og hvordan vil jeg leve? Har jeg valgt riktig?

### **3.2 En roman om identitet**

Blant mange spennende temaer som bringes på bane i *Bikubesong*, oppfatter jeg identitetsproblematikk som det store, samlende temaet, og jeg velger av den grunn å lese boka som en roman om identitet. *Bikubesong* ble skrevet på slutten av 1990-tallet og legger handlingen til det Giddens kaller sen-moderne tid. Er det så slik at romanens identitetssyn samsvarer med Giddens'? Jeg vil ta til orde for at det i overveiende grad gjør det og støtte meg til Giddens' teorier i den følgende analysen av romanen. I de neste punktene i dette kapitlet vil jeg gjennom en undersøkelse av ulike motiver i romanen vise hvordan identitetstematikken behandles og hvordan menneskene vi møter, streber etter ontologisk sikkerhet og en følelse av et sammenhengende selv i et sen-moderne samfunn.

#### **3.2.1 Bikuben**

I min innledende presentasjon av *Bikubesong* argumenterte jeg for at boka bør leses som en sammenhengende roman, og ikke som en novellesamling. Et av argumentene for dette var at noen viktige språklige bilder går igjen i boka og bidrar til å knytte delene sammen til en helhet. Et helt grunnleggende bilde presenteres vi for allerede på forsiden av romanen. Jeg tenker på tittelen *Bikubesong*, og det faktum at boka er gul og svart, som en bie. Ord og uttrykk avledet av substantivet *bie* går igjen gjennom hele boka. Hva kan bikubemotivet si oss om livet i Odda og Murboligen, og hvilken betydning har denne symbolikken for identitetstematikken i romanen?

Livet i en bikube er ordnet som et samfunn i miniatyr. Hver kube har sin dronning, og under henne finnes noen hundre droner og tusenvis av arbeidere. Den enkelte bie har sin oppgave i kuben, og dens livsløp er fastlagt. Dronningens oppgave er å legge egg, mens dronenes hovedoppgave er å pare sommerens eventuelle nye droninger.

Arbeidsbiene har forskjellige arbeidsoppgaver de skal utføre i løpet av livet. Med innsats fra alle kan biene produsere honning, som de er avhengige av for å opprettholde livet.

Tittelen *Bikubesong* henspiller på bisamfunnet og bienes evne til å leve i sosiale samfunn, men også på det faktum at biene svermer rundt en dronning, og at de har brodd og kan stikke. Det er mange vakre kvinner å sverme for i det Odda vi leser om her, og mannspersonene kan virke nokså tafatte i forhold til disse dronningene de så hjelpeløst surrer rundt. Men terges mennene nok, viser de brodd og kan stikke nådeløst. Flere av historiene handler om sjalusi, aggresjon og sinne. En av dem er "Sean Penn Blues", der hovedpersonen blir farlig sjalu da han en natt finner ut at kona har et forhold til direktøren på smelteverket. Det fortelles om den forsmådde ektemannen at "han var heilt Sean Penn i den lyse mainatta, ei dødeleg bie" (s. 188).

Bikuben i Gryttens roman må representere Murboligen i Odda, og biene symboliserer da menneskene som er tilknyttet den. Summingen av de ulike fortellerstemmene og alt som foregår i Murboligen danner til sammen den bikubesangen romanen utgjør:

Eg sit på taket og kjenner Murboligen leve under meg. Kvardagens akkordar svever ut vindauga. Kjorel, popsongar, fjernsynsapparat, krangling, stemmer. Det er ein ny dag, ein ny song, ein bikubesong. (s 249)

Før industrialiseringen skjøt fart tidlig på 1900-tallet, var Odda ei lita bygd med noen få hundre innbyggere som livnærte seg av gårdsbruk og håndverk. På sommerstid var også turistnæringa en inntektskilde, og turistene kom i hovedsak for å se de flotte fossene. Disse vannfallene, sammen med gode havneforhold, var også grunnen til at utenlandske industriherrer fra slutten av 1800-tallet fattet interesse for bygda og sørget for å forvandle den til et av landets første industrisentre. Fra århundreskiftet ble det bygget hektisk både i Tyssedal og Odda. Karbidfabrikken Odda Smelteverk sto klar i 1908, mens Tyssedal fikk sitt aluminiumsverk åtte år senere. Området



utviklet seg fra å være "grisgrendt" strøk til å bli et senter for industri, og i kjølvannet av det ble folketallet mangedoblet. Dermed måtte det bygges skoler, butikker og boligblokker. I 1913 ble Odda egen kommune. Da Murboligen ble bygget i 1915, passet nok en sammenlikning med bikuben spesielt godt, for Odda var da et tradisjonelt industristed med smelteverket som bygdas store felles prosjekt. Beboerne i Murboligen samlet seg om dette prosjektet under ledelse av direktøren for verket. Hver enkelt ble født inn i en rolle og livsløpet var staket ut. Man fulgte i foreldrenes fotspor og begynte på verket eller bidro på andre måter til å holde Odda-samfunnet i gang.

Mellomkrigsårene var vanskelige i Odda, som de fleste andre steder, og også tida under den annen verdenskrig var hard. Så, fra 1950-tallet, ble det igjen lysere tider for industrien og bygda. Kommuneutbyggingen skjøt fart, innbyggertallet steg og Odda fikk nytt sykehus, rådhus med kino, bibliotek, brannstasjon og moderne idrettsanlegg. Første tegn til nedgangstider kom på midten av 1980-tallet, da aluminiumsfabrikken i Tyssedal måtte stenge. Uroen dempet seg etter at det ble startet et iliminittsmelteverk i 1986. Innenfor industrien har maskiner mer og mer overtatt for manuelt arbeid, og dette har også påvirket sysselsettingen i industrien i Odda. Samtidig som antall sysselsatte i industrien har gått nedover, har også innbyggertallet gradvis sunket. Smelteverket i Odda måtte, etter mye fram og tilbake, legge ned driften for godt i 2003.

Handlingen i *Bikubesong* er lagt til sent 1990-tall. I boka er derfor smelteverket fortsatt i drift, men industriens glansdager er over. Det Odda vi møter i *Bikubesong*, er et Odda der tradisjonene i ferd med å miste sitt grep. Samfunnet er, for å bruke terminologien fra Giddens, i ferd med å bli et sen-moderne samfunn med tettere forbindelser til verden rundt. Smelteverket er i ferd med å miste sin betydning som bygdas hjørnestensbedrift, og yrkesvalg og livsveier er ikke lenger tradisjonsbestemte: "Vi smeltarar er ein utdøyande rase, sa Jonny Koma. Snart blir vi

stoppa ut og kjem på Globus 2" (s 229). Det samlende prosjektet for innbyggerne i bikuben Murboligen er i ferd med å forsvinne, og med det fratras direktøren for smelteverket sin maktposisjon. Vi finner ikke lenger én samlende dronning i kuben, bare droner og arbeidere. Likevel er det et yrende liv i Murboligen. I den forstand er blokka fortsatt en bikube. Et eller annet sted står det alltid et lys på og noen er våkne. Murboligen er et sted som aldri sover. Menneskene svermer og surrer rundt hverandre, noen ganger forholder de seg til hverandre, men oftere ser det ut til at de er opptatt med sitt. De ulike beboerne i Murboligen slipper til med hver sin fortellerstemme, og denne summende flerstemmigheten er med på å understreke det som er så typisk for vår tid, nemlig oppløsning, kaos, mangfold og muligheter.

Sverming er en naturlig del av bienes kretsløp og formering. Når en eller flere nye dronninger er født, må biene spre seg på flere kuber. Da sendes speiderbier ut for å finne passende steder å slå seg ned og starte på nytt. Å reise vekk og starte på nytt et annet sted, det er selve drømmen for mange av dem vi møter i *Bikubesong*. Noen har gjort eller gjør alvor av reisedrømmen, men for de andre går eneste vei ut av Odda gjennom musikk, tv og film.

Biene i en kube skal egentlig produsere honning sammen. Det er vanlig å forbinde honning med kjærlighet, "bien og blomsten" og det engelske "honey" som kjæleavn på noen man er glad i, eller med det gode liv som "flyter av melk og honning". I "Lykka mi snur nå" mener alkoholisererte Gerhardsen at han har hellet på sin side: "Lykka hans snur no. Han kjenner det på seg. No kjem det til å fløyme over av mjølk og honning" (s 100). Menneskene i *Bikubesong* prøver også å produsere en slags honning. De ønsker seg kjærlighet, tilhørighet og trygghet, eller for å bruke Giddens' terminologi, ontologisk sikkerhet. For å oppnå dette i et sen-moderne samfunn, trenger menneskene en stabil følelse av selvidentitet og en følelse av tilhørighet. Uten dette er det vanskelig å bygge gode relasjoner til andre. Beboerne i bikuben i Odda har blitt frisatte individer som ikke lenger kan støtte seg til tradisjonen som veileder,

men som må treffe sine egne valg i forhold til hvem de vil være og hvordan de vil leve. Hvert av de 25 kapitlene presenterer mennesker som har sitt eget, refleksive identitetsprosjekt å streve med.

### 3.2.2 Skjebnesvangre øyeblikk

Ifølge Giddens finnes en persons selvidentitet i evnen til "at holde en særlig fortelling i gang" (Giddens 2002:70). Selvet skapes gjennom en refleksiv prosess, gjennom refleksiv strukturering av selvets biografi. En person med en relativt stabil følelse av selvidentitet har en fornemmelse av biografisk kontinuitet, som han eller hun er i stand til å begripe refleksivt og i større eller mindre utstrekning kommunisere til andre mennesker. En stabil følelse av selvidentitet er med på å skape individets ontologiske sikkerhet og det beskyttende hylsteret som gjør oss i stand til å takle hverdagen. Giddens støtter seg til R.D. Laing<sup>5</sup>, som hevder at et ontologisk usikkert individ har en tendens til å utvise ett eller flere av følgende trekk: 1) En manglende stabil følelse av biografisk kontinuitet. 2) Personen vil i et ytre miljø fullt av forandring være tvangsmessig opptatt av angsten for mulig risiko i forhold til sin eksistens og mangle evne til å blokkere for påtrengende farer. Det beskyttende hylsteret er ødelagt. 3) Personen er ikke i stand til å utvikle eller opprettholde tillit til egen selvintegritet. Individet føler seg moralsk "tomt" fordi det mangler "varmen fra en kærlig selvrespekt" (op.cit.: 69). En normal følelse av selvidentitet er det omvendte av disse trekk, mener Giddens.

Den refleksive, identitetsskapende prosessen er en kontinuerlig prosess, men i løpet av et menneskes liv vil det oppstå situasjoner der denne prosessen blir utsatt for ekstra påkjenninger. Det er dette Giddens kaller *skjebnesvangre øyeblikk*:

---

<sup>5</sup> R.D. Laing: *The Divided Self*, Harmondsworth; Penguin, 1965

Skæbnesvangre øyeblikke er de situationer, hvor det kræves af individet, at vedkommende tager beslutninger, som er særligt væsentlige for vedkommendes forventninger eller mere generelt for vedkommendes fremtidige liv. Skæbnesvangre øyeblikke er spesielt væsentlige for en persons bestemmelse. (op.cit.:135)

Videre sier han at skjebnesvangre øyeblikk er de tidspunktene "hvor hændelser indtræffer samtidigt på en sådan måde, at individet så at sige står ved en korsvej i sin tilværelse, eller hvor en person får opplysninger med skæbnesvangre konsekvenser" (op.cit.:136). De skjebnesvangre øyeblikkene representerer en trussel mot det beskyttende hylsteret og den ontologiske sikkerheten. Individet må ta avgjørende valg eller velge handlingsforløp som får store konsekvenser og er av irreversibel karakter.

Den type situasjoner vi leser om i *Bikubesong*, mener jeg må være nettopp den type skjebnesvangre øyeblikk Giddens beskriver. Gjennom 25 kapitler i romanen møter vi en rekke ulike personer og historier. Det historiene har felles, er at menneskene de handler om, står ved en korsvei der de må reflektere over sin egen situasjon i større grad enn vanlig, og hvor de må ta vanskelige, avgjørende valg. Vi møter dem i skjebnesvangre øyeblikk, der deres følelse av ontologisk trygghet og en sammenhengende og stabil selvidentitet blir satt på prøve, og der det beskyttende hylsteret er truet. Idet vi møter personene i disse øyeblikkene, settes fokus på den refleksive prosessen med å skape og opprettholde en selvidentitet.

Et godt eksempel på det er kapitlet "Popsong". Et ungt, nyinnflytta par i Murboligen får problemer med rørsystemet på badet og blir angrepet av blodmidd. Det betyr at hele leiligheten må sprøytes og at de må kaste alt de eier. Den natta blodmidden angriper, setter de seg i bilen og kjører ut til fjorden. Jeg-fortelleren reflekterer over det som har skjedd på følgende måte:

”Seinere har eg tenkt at du kjem til sånne punkt i livet der du spør om alt, og du spør deg om kva dette handlar om, og du lurar på kva som kjem til å skje.

Eg var ved eit sånt punkt den natta, og då eg steig opp frå vatnet, var det som om fortida mi losna frå kroppen, mitt gamle eg gjorde seg fri frå meg og la på sum tilbake i den kalde fjorden.” (s. 257)

Jeg-personen gråter ikke over tapet av selve tingene, men over historien til hver ting som har gått tapt. I sitt skjebnesvangre øyeblikk føler det unge paret i Murboligen at de mister fortiden sin: ”Seinare tenkte eg at det var som å få fortida si viska vekk. Alt måtte slettast frå minnet” (s. 255). Når fortiden og minnene forsvinner, påvirker det selvbiografien og identiteten. En følelse av en sammenhengende selvidentitet bygger jo ifølge Giddens på evnen til å holde en selvfortelling i gang, eller å ha en følelse av biografisk kontinuitet. Vi må kontinuerlig skape og opprettholde vår egen biografi, og her trekker vi med oss både vår fortid, nåtid og våre tanker om fremtiden. Et liknende syn på identitet finner vi igjen i boka *Making Stories. Law, Literature, Life* fra 2002. I likhet med Giddens avviser psykologen Jerome Bruner her tanken om selvet som en fast kjerne og sier at ”...we constantly construct and reconstruct our selves to meet the needs of the situations we encounter, and we do so *with the guidance of our memories of the past and our hopes and fears for the future*” (Bruner 2002:64) (min utheving). Det unge paret ”mister” fortiden sin, og det truer deres følelse av biografisk kontinuitet. De får problemer med å holde sin fortelling gående. Paret står ved en korsvei der de må starte på nytt. Fra dette øyeblikket orienterer de seg mer mot fremtiden og bestemmer seg både for å reise på ferie og for å gifte seg, men allerede fire uker senere flytter de fra hverandre.

### 3.2.3 Det rene forhold

Det sen-moderne samfunn byr på risiko på mange områder, også på områder som angår samliv og nære relasjoner. Den økte refleksiviteten har gjort seg gjeldende inn på intimitetens område og har ført med seg det Giddens kaller fremveksten av *det rene forhold*. Et rent forhold er kjennetegnet ved at de eksterne kriterier er blitt oppløst: ”Det eksisterer kun med henblik på de fordele, forholdet som sådan kan

tilbyde" (Giddens 2002:15). Tillit kan i et rent forhold ikke lenger forankres i kriterier utenfor forholdet selv, i tradisjonelle bånd, sosiale forpliktelser eller slektskapsbånd, men må bygges opp gjennom en gjensidig avsløringsprosess. Det rene forhold må, akkurat som selvidentiteten, kontrolleres refleksivt over tid. Forholdet blir nærmest en kontrakt som inngås mellom partene og som består så lenge begge parter føler de får noe ut av det. En slik kontrakt kan brytes dersom det ikke lenger er givende for en av partene eller begge. Underveis i et forhold vil hver part stadig spørre seg om "alt er i orden". Selvforhøret er en iboende del av det rene forhold, sier Giddens, og det er nært forbundet med selvets refleksive prosjekt. Spørsmålet "Hvordan har jeg det?" er sentralt for hvordan en person føler seg i et forhold. Det rene forhold avhenger av en gjensidig tillit mellom partene, og en viss intimitet. For å skape en slik tillit og intimitet, må begge partene kjenne den andres personlighet og reaksjonsmønstre. Man må kunne stole på det den andre sier og gjør. Evnen til å oppnå intimitet med andre er en viktig del av selvets refleksive prosjekt, og for å kunne formidle til den andre parten hvem man selv er, er det nødvendig å ha en viss følelse av stabil selvidentitet.

Et kjærlighetsforhold kan absolutt sette selvidentiteten på prøve, eller motsatt; en sviktende følelse av selvidentitet kan bli en prøvelse for et kjærlighetsforhold.

Vender vi tilbake til eksemplet med det unge paret i "Popsong", ser vi at deres historie kan leses som et eksempel på det siste. Det er deres sviktende følelse av stabil selvidentitet som gjør forholdet vanskelig. De har begge mistet følelsen av biografisk kontinuitet, og det er nærliggende å tolke historien dithen at dette videre medfører at de mister evnen til å skape tillit og intimitet i forholdet dem imellom. Når partene ikke lenger føler at "alt er i orden" i forholdet, sies "kontrakten" opp.

### **3.2.4 Fortelling og identitet**

I punkt 3.3.2 trakk jeg inn psykologen Jerome Bruner i forbindelse med fortidens betydning for våre selvfortellinger. Bruners teorier kan etter mitt syn bidra til å

utfylle Giddens' på flere måter. Hans syn på identitet minner om Giddens' idet også Bruner ser på identiteten som en slags selvbiografi, eller mer nøyaktig uttrykt, som en samling av "self-making stories" som smelter sammen til en identitet, og som stadig revideres. Mens Giddens ikke sier så mye om hvordan biografisk selvidentitet i "praksis" produseres og i hvilke former, eller etter hvilke sjangre, den dannes, er Bruner i sin bok mer opptatt av dette. *Fortellingen* står sentralt i Bruners teorier. Han fremhever fortellinger og fortellingens struktur som grunnleggende mønstre for hvordan mennesker oppfatter og forstår verden. Menneskene er "pre-disponerte" for fortellinger, mener Bruner. Vi tar i bruk en form for medfødte, narrative skjema som forståelses- og tolkningsramme for verden, for å ordne minnene våre og for å formidle til andre. Vi gjør en i utgangspunktet uforståelig verden meningsfull for oss selv ved vår evne til å ordne og skape fortellinger.

Et viktig poeng hos Bruner er at vår selvfortelling ikke bare skapes av det vi har inne i oss selv, av våre subjektive minner, tanker og følelser, men også i et samspill med omgivelsene, kulturen og menneskene rundt. De narrative mønstrene går igjen i kulturens fortellinger, i medias formidling av hendelser og i populærkulturens filmer og musikkvideoer. At romanpersoner i *Bikubesong* ser seg selv på bakgrunn av populærkulturen, skal vi se eksempler på i kapittel 4. Vi forteller ikke vår selvfortelling bare til oss selv, men også til andre, og at vi sammenlikner vår selvfortelling med andres fortellinger. Når vi forteller andre om oss selv, påvirkes vi av hvordan *vi* tror *de andre* synes vi skal være. Andres forventninger påvirker oss imidlertid også når vi forteller oss selv om oss selv. Dette aspektet synes jeg Giddens mangler i *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. Han understreker riktignok at det vi inkorporerer i selvfortellingene, er basert på ytre hendelser og må ha rot i virkeligheten;

Individets biografi kan ikke være fullstendig fiktiv, hvis hun skal kunne opretholde en regelmæssig interaksjon med andre i den daglige verden. Den må kontinuerlig integrere begivenheder, som finder sted i den ydre verden, og selektivt anbringe dem i den fortsatte "historie" om selvet. (op.cit.:70)

Giddens legger altså vekt på at menneskets selvfortelling blir til i en kontekst. Den ytre verden spiller en rolle i identitetsprosessen. Likevel sier han svært lite om andre menneskers innflytelse på vår egen refleksive identitetsprosess. Samspillet mellom våre egne og andres selvfortellinger og våre egne og andres forventninger og reaksjoner er ikke et uttalt tema hos Giddens. At Giddens ikke skriver om dette perspektivet, innebærer selvfølgelig ikke nødvendigvis at han vil si seg uenig i at andre menneskers respons er vesentlig i den refleksive prosessen. Det er mulig han tenker seg dette aspektet som en del av konteksten, som "begivenheder som finder sted i den ydre verden". Man kan kanskje forstå samhandling mellom mennesker som en slags "begivenhet i den ytre verden", men da skal man lese Giddens med en stor porsjon velvilje. Jeg er av den oppfatning at begivenhetene Giddens skriver her, må være konkrete, fysiske hendelser, ikke de psykiske prosessene som settes i gang i samspillet mellom mennesker. Uansett, den manglende tematiseringen av menneskelig samspill hos Giddens signaliserer at han underbetoner viktigheten av andre menneskers innflytelse på identitetsprosessen. Hans framstilling kan lett gi inntrykk av at individet er enerådende og allmektig når det gjelder å skape seg en identitet. Slik er det imidlertid ikke. Hvem vi er, avhenger også av hvem andre lar oss få lov til å være. Vi er mottakere av hverandres selv-fortellinger, vi redigerer våre egne fortellinger med tanke på andres forventninger og respons, og vi speiler oss i hverandre. Hvordan andre fremstiller oss, påvirker også vår egen historie om oss selv. Giddens underbetoner dessuten etter min mening betydningen av etnisk tilhørighet, sosial posisjon, kjønn og klasseforhold, som også er viktige faktorer i en persons identitetsdannelse og i andres oppfatninger av ham eller henne. Flere av fortellingene i *Bikubesong* synliggjør nettopp disse svake punktene hos Giddens. Giddens teorier om sen-moderne selvidentitet tar ikke tilstrekkelig hensyn til alle



faktorer som er med på å forme en persons identitet, men så er heller ikke mitt mål i denne avhandlingen å foreta en uttømmende analyse av alle faktorer som spiller inn i romanpersonenes identitetsdannelse. Både romanen og min avhandling retter fokus mot media og populærkulturens innflytelse på romanpersonenes identitet i et sen-moderne samfunn, og denne delen av konteksten rundt en person ser også Giddens ut til å legge vekt på. Til tross for de nevnte innvendingene mot Giddens fremstilling, finner jeg derfor fortsatt hans teorier om sen-moderne identitetsdannelse nyttige som et utgangspunkt og som redskap for å undersøke og beskrive identitetstematikken i *Bikubesong*.

I *Bikubesong* møter vi mange som i skjebnesvangre øyeblikk reflekterer over sin egen identitet, helt etter Giddens' beskrivelser. Som vi skal se, kommer gjerne denne refleksjonsprosessen til uttrykk i boka gjennom symboler som det å speile seg, å se eller miste synet, og å falle. Imidlertid er det verdt å merke seg at den refleksive identitetsprosessen vi får være vitne til hos personer i *Bikubesong*, i større grad enn hos Giddens ser ut til å være knyttet til andre menneskers respons. Jeg mener flere av historiene i boka gir uttrykk for at andre mennesker kan hjelpe oss eller hindre oss i å skape en stabil og trygg identitetsfølelse. De vi har rundt oss kan med andre ord fungere som katalysatorer eller bremser i vårt refleksive identitetsprosjekt.

Vi skal se på et par eksempler fra romanen, "Prinsessa av Burundi" og "Gå langs vegen som ein vanlig mann". For hovedpersonen i fortellingen "Prinsessa av Burundi" viser det seg nødvendig å få hjelp av andre til å reflektere over sin egen biografi og identitet. Fortellingen illustrerer hvordan flere eller andre enn en selv kan fungere som forteller i ens historie. Overvektige Maj Britt har fått tilnavnet Prinsessa av Burundi etter en type gullfisk som aldri blir mett, men spiser alt den kommer over. Det er ingen lykkelig kvinne vi får beskrevet. "Ho veit ikkje om ho er svolten eller trist, mett eller trøtt, derfor et ho for å kjenne at ho er i live" (s. 29). Hun føler seg fanget i sin egen kropp og opplever overvekten som en mur mellom seg og andre.

Kulturens strenge normer og fordommer mot overvekt er i sterk grad med på å prege hennes oppfatning av seg selv. Identiteten er for henne nær knyttet til kroppen, hun er overvektig, mindreverdige og ikke verdt å elske. Noen annen identitet klarer hun ikke å skape. Hun vet ikke hvem hun selv er; "Ho såg seg sjølv i spegelen og ante ikkje kven det var ho såg" (s. 30). En dag stiller hun opp i ukebladet KK til en "bli-ny-dag", og det viser seg at hun kan se flott ut selv om hun er overvektig. Hun kommer hjem til Odda med en slags ny "stor- og flott"-identitet og begynner å bevege seg mer ute. Så forelsker hun seg i bosnieren Adam Bodor, men gjør det snart slutt fordi hun er redd han bare liker henne for det ytre bildet journalistene i KK har skapt. Hun legger på seg og stenger seg igjen inne. Adam gir ikke opp, men kjemper lenge for hennes kjærlighet. Adam forteller Maj Britt at "...du er ikkje det du veg. Du er aldri det du veg". Han presenterer henne for en alternativ fortelling om hvem hun er, og med det får han Maj Britt til å våge å reflektere over sin egen identitet og til å se seg selv som noe mer enn overvektig. May Britts identitetsfølelse skapes gjennom en refleksiv prosess, og dette er helt i tråd med Giddens' teorier. Men samtidig ser vi at det er først med hjelp fra Adam at Maj Britt kan lykkes med å sette sammen sin egen biografiske selvfortelling og med å skape en mer stabil og varig følelse av selvidentitet.

"Gå langs vegen som ein vanlig mann" illustrerer både hvordan andre menneskers respons påvirker oss når vi refleksivt prøver å skape en sammenhengende identitet, og hvor absurd en selvfortelling blir når den inkorporerer elementer uten rot i virkeligheten. Vi møter Harry Lund, som får beskjed om at en datamaskin har plukket ham ut som Norges mest gjennomsnittlige mann. Nå vil VG komme på besøk og gjøre et intervju med Harry. Denne utvelgelsen setter i gang en refleksiv prosess hos Harry. Hva vil det egentlig si å være gjennomsnittlig? Kameratene på Smeltaren kaster seg inn i den diskusjonen med liv og lyst. Harry gruer seg til intervjuet, men tenker at han får ta det som det kommer; "Han fikk bare vere seg sjølv" (s. 228). Men det neste døgnet begynner Harry å oppføre seg annerledes enn

før. Han kysser naboen, skulker jobben, ringer en reklamekanal på tv og prøver å sjekke opp dama i andre enden, før han kjøper en mengde av produktene de reklamerer for. Han utforsker sider ved seg selv som han aldri har reflektert over før. Han ikler seg dameundertøy og ringer en homofil mann han fant nummeret til på doveggen på Smeltaren. Det ser ut til at det å være gjennomsnittlig ikke er noe positivt for Harry Lund. Kona er tydeligvis heller ikke helt fornøyd, for hun kjefter på ham fordi han har drukket og ikke rydda skikkelig, og fordi "... han var den han var, at han var Harry Lund, faens Harry Lund" (s. 234). Harry prøver å gjøre opprør mot merkelappen han har fått og tester ut sin egen identitet. Hvem er han egentlig, og hvem vil han være? Under intervjuet med den kvinnelige VG-journalisten slår tanken ham at det egentlig er han som sitter med alle svarene angående sin egen identitet. Han har overtaket og "Viss han ville, kunne han bløffe henne huda full, han kunne lyge for hele Norges befolkning. Viss han ville, kunne han skape seg ein falsk identitet ved å bløffe til han blei blå i trynet" (s. 238). Så begynner han å svare i hytt og pine. Harry er klar over at svarene ikke har med virkeligheten å gjøre, og at identiteten han skaper er falsk. Imidlertid ønsker han å bryte med alle forventningene andre har til hans selvfortelling. Han vil formidle et annet bilde av seg selv til andre.

Kjerringa var på kjøkkenet no, tydelig dritsur, men det gav han full fridom til å forme sin eigen identitet, skape sitt eige liv, gjøre seg til ein han ikkje var. Helvete óg, dette var heilt topp. Var det ikkje slik dei gjorde det, alle dei der idiotane som blei intervjuet i avisene? Dei sat på ein eller annan snobbete restaurant i Oslo og bløffa i hop livet sitt. Dikta og skrøna og pynta på det vesle livet sitt. (s. 238)

Dette sitatet sier oss mye om Harrys syn på identitet. For det første ser han, som Giddens, identiteten som en slags selvfortelling. Vi former historien om oss selv og skaper vårt eget liv. Samtidig peker sitatet på et annet vesentlig poeng; at vi formidler en historie om oss selv til andre. Den historien er kanskje ikke helt "sann" bestandig? Vi pynter gjerne litt på den og holder en del ting for oss selv. Skal vi

kunne fungere i et sosialt samspill med andre, kan imidlertid ikke elementene i historien være totalt løsrevet fra virkeligheten. Harry er klar over dette, men overdriver likevel. Han ser selv det absurde og komiske i situasjonen når han serverer en totalt løgnaktig historie om seg selv til VG. Harrys tanker viser oss at han er bevisst på at andre kan hindre oss i å utforme vår selvfortelling helt fritt. Derfor er det så bra at kona er på kjøkkenet. Hun ville ellers kunne korrigert historien.

Episoden med VG-intervjuet forandrer tilværelsen for Harry. Selv om identiteten han skaper eller prøver å formidle i intervjuet ikke er en varig identitet, har opplevelsen fått Harry til å reflektere over seg selv i større grad enn tidligere. Når journalisten har reist, faller ikke Harry inn i den gamle tralten. Den røverhistorien han har servert, har medført et brudd i hans biografiske selvfortelling. Den passer ikke inn i historien om en gjennomsnittlig mann. Ingenting kan bli som før. Han er forandret, hans gamle jeg finnes ikke lenger. Derfor ringer Harry folkeregistret og melder fra om sin egen død. Strålende fornøyd tenker han at nå kan han starte på nytt, "... som ein ny mann skulle han gå ut" (s. 239). Han vil fortsette å gjøre ting han vanligvis ikke gjør. "Det var ein ny start. Noko nytt begynte no. Han kunne gå i kva retning han ville, kva veg han sjølv ville" (s. 240). Harry må velge livsveg på nytt, og denne gangen vil han antakelig gjøre det mer bevisst og reflektert enn tidligere.

### **3.2.5 Refleksjon - å se sitt eget speilbilde**

Prinsessa av Burundi fortalte til KK at hun ikke visste hvem hun så når hun så seg i speilet. Hun er ikke den eneste i Murboligen som speiler seg. Stadig hører vi om noen som møter sitt eget speilbilde, enten det nå er i et vanlig speil, i et vindu eller i vann. Mange speiler seg også i andre personer, da helst i helter og idoler fra populærkulturen. Jeg leser denne stadig tilbakevendende speilingen, det å se seg selv, som uttrykk for refleksjon over egen identitet. Når vi møter speilbildet av vår egen fysiske framtoning, settes også psykiske refleksjonsprosesser i gang. Det å speile seg blir da både et kroppslig og et psykisk fenomen. At speilmetaforene er så

utbredt i Bikubesong, styrker derfor min tese om at det identitetssynet som kommer fram i romanen, stemmer godt overens med Giddens' teorier. Identiteten er refleksiv.

“Speilet er en identitetsmaskin”, sier Finn Skårderud i “Øyets ekko. Å speile seg” fra boken *Andre reiser* (2004). Her bygger han på et historisk essay av franske Sabine Melchior-Bonnet, som på engelsk har fått tittelen *The Mirror: A History* (2001). Melchior-Bonnet og Skårderud understreker den store betydningen speilet har for det moderne mennesket. Gjennom speilet kan vi se deler av kroppen som ellers har vært skjult for oss. Vi kan bli kjent med vår egen fysikk på en annen måte enn før. Samtidig påvirker speilet de indre refleksjonsprosessene og vårt bilde av hvem vi er. Tilgangen på speil har gjort oss mer følsomme for oss selv.

Reflekterende flater har alltid eksistert, men det var først på tolvhundretallet man begynte å fabrikere speil. Det skjedde på den venetianske øya Murano. Speilet var på den tiden en sjelden luksus forbeholdt de få. I middelalderen ble speilets magi gjerne satt i forbindelse med Gud, som et bilde på at den menneskelige sjelen er en avspeiling av det guddommelige. Samtidig fryktet man at speilet kunne være et redskap for Djevelen. At speilet også kan være en farlig kilde til begjær, illustreres godt gjennom myten om Narcissus, som forelsket seg i sitt eget speilbilde.

Fra slutten av 1600-tallet ble speilet gradvis mer alminneliggjort. Skårderud påpeker at denne alminneliggjøringen faller sammen med Vestens modernisering. Nå ser vi ikke lenger Gud i speilet, men oss selv. Det har skjedd en overgang fra metafysikk til psykologi. Speilet er et redskap for oss i den refleksive prosessen det er å skape sin egen identitet. Skårderuds tanker om (sen)moderne identitet minner her veldig om Giddens':

Når vi snakker om det moderne mennesket som et psykologisk menneske – en homo psychologicus – tenker vi nettopp på at man i økende grad er nødt til å reflektere over seg selv som prosjekt: Hvem vil jeg være? Speilet blir et attraktivt redskap for selvutviklingen og den indre dialogen. (Skårderud 2004:24)

Personene i *Bikubesong* ser seg selv i speilet og reflekterer over sin egen situasjon, sin fortid og sin fremtid. Hva de ser, og hvordan de oppfatter speilbildet sitt, varierer. Noen ser bare et omriss uten innhold, noen er blålige av gjenskinn fra tv-en, andre ser mer detaljerte speilbilder. I "Familiejul" møter vi en mann som er på julebesøk med kone og barn hjemme hos foreldrene sine. Han irriterer seg voldsomt over faren, men må innse at de er ganske like: "...det er som om eg stirar inn i ein spegel med innlagt tidsmaskin, eg ser korleis min far liknar på sin far, og eg ser korleis eg er i ferd med å bli lik min far" (s.116). Han tar med barna på biltur for å komme seg bort litt, blir vitne til en bilulykke og reflekterer videre over livet. Da han kommer tilbake til Murboligen, ser han seg selv i vinduet og "...visste at han såg på spegelbildet av sin eigen far, sin eigen far slik han var på den tida han sjølv blei fødd" (s. 122). I "Mannen frå Mars" er det gifte Kari som ser seg i speilet etter å ha kysset naboen og ha fått en forutanelse om at noe nytt er i ferd med å skje. Hun tenker at "det er som om eg stirar på ei anna kvinne, ei som eg vagt kjenner igjen frå ungdomstida, men som eg ikkje har møtt på fleire år" (s. 222). De ulike speilbildene gir oss innblikk i den identitetsproblematikken de ulike personene strever med.

En veldig interessant speilscene finner sted i en leilighet i oppgang 6 i Murboligen på julaften. En av Oddas løse fugler, alkoholikeren som kalles Gerhardsen, har funnet en åpen dør og tar seg til rette i en leilighet. Han spiser pinnekjøtt, drikker litt og småsover på sofaen foran tv-en. Gerhardsen er krigsveteran. Han ble skutt under krigen og i tankene hans dukker stadig vonde minner om denne episoden opp. Identitetstemaet blir brakt på banen da en mann med hund kommer inn og vekker Gerhardsen med spørsmålet "Kven er du?" (s. 102). "Eg er... julenissen", svarer Gerhardsen. Mannen ber Gerhardsen passe på hunden. Selv må han på sykehuset,

for kona skal føde. Gerhardsen blir igjen i leiligheten. Etter å ha åpnet et par gaver og iført seg en blondebehå fra en av dem, går han til vinduet. Han ser ut, lener hodet mot vinduet, og puster på det. "Eg er kongen av Moskva", tenker han (s. 103). Så speiler han seg:

Han drar hovudet tilbake, ser silhuetten av kroppen, men det er ikkje hans ansikt, det er han jævelen sitt ansikt. Det er ikkje noko ansikt der. Det er bare frakken hans og kroppen hans og ikkje noko ansikt.

Kvifor måtte du dø no, din gamle stabukk? Kviskrar han til silhuetten. Sakte teiknar han i dampen frå sin eigen pust.

Eit daudinghovud.

Eit daudinghovud i dampen. Eit gjenferd. (s. 103)

Hvem er Gerhardsen? Selv ser han ut til å ha vansker med å svare klart på det. Når Gerhardsen speiler seg, ser han ikke sitt eget ansikt, men ansiktet til tyskeren som skjøt ham under krigen, før han ser kroppen sin uten ansikt i det hele tatt. Denne scenen fører tankene mine til den franske psykoanalytikeren Jacques Lacan og hans teorier om *speilstadiet*, som han lanserte i 1949. Lacan er inspirert av Freud og bygger på og videreutvikler hans teorier om psykoanalysen, og han var en av de første som forsøkte å overføre psykoanalysen på litteraturen. Lacan har også latt seg påvirke av filosofiske og samfunnsvitenskapelige tradisjoner som har blitt viktige etter Freuds tid, i første rekke strukturalismen og den strukturelle lingvistikken. Språk er sentralt i hans lære, og han hevder blant annet at det ubevisste hos mennesker er strukturert som et språk. Lacans teorier blir av de fleste oppfattet som særdeles vanskelige og utilgjengelige, og jeg skal da heller ikke her gå så dypt inn i dem. Det som er viktig i vår sammenheng er hvordan Lacan ser på identitetsutvikling, og det kommer først og fremst til uttrykk i teorien om speilstadiet.

Ifølge denne teorien, som handler om barns utvikling av jeg-følelse, lærer barn ved omtrent et halvt års alder å kjenne seg selv som en enhet, i motsetning til "den andre", ved å se sitt eget speilbilde, eller speile seg i andre. Før dette stadiet opplever ikke barnet seg som adskilt fra moren. Gjennom speilstadiet opprettes en forbindelse

mellom barnet og dets omgivelser: "Spejelstadiets funktion framstår (...) för oss som ett särskilt fall av *imago*-funktionen, vilken är att upprätta ett samband mellan organismen og dess verklighet – eller, som man säger, mellan *Innenwelt* och *Umwelt*" (Lacan 1949/1989:31). Barnet betrakter kroppen sin i speilet utenfra, som med en annens øyne, og dermed utvikler det en forståelse av den egne og den andres eksistens. Menneskers subjektivitet og identitet utvikles i en kulturell og sosial kontekst i stadig interaksjon med andre. Ifølge Lacan finnes det imidlertid ikke noe opprinnelig og aktivt subjekt som styrer denne menneskets søken etter helhet og identitet.

Speilstadiet er en identifikasjonsprosess der barnet internaliserer et ytre bilde av sin egen kropp. På dette tidspunktet er barnet sensorisk og motorisk ukoordinert, men når det ser det helhetlige speilbildet, begynner barnet å søke etter en imaginær forståelse av seg selv som helhet, som et "jag". Dette for å slippe å oppleve seg selv som fragmentert. Lacans tanker om speilstadiet handler altså i stor grad om menneskers søken etter helhet og identitet. Samtidig er imidlertid det "jag" som mennesket konstruerer både fremmed og illusorisk, fordi det er et resultat av speilingen i den andre. Det er ikke *seg selv* subjektet konstruerer på denne måten, men *bildet* av seg selv.

Å se seg selv som atskilt fra andre, slik barnet begynner å gjøre på speilstadiet, er helt grunnleggende for følelsen av selvidentitet. Det kan se ut til at Gerhardsen har regredert til et slik Lacansk speilstadium, til et stadium der identiteten ennå ikke er sammenhengende og atskilt fra andres. Han ser ikke seg selv som hel i speilet, men mangler deler og setter inn andre ansikter enn sitt eget. Til slutt tegner han et dødninghode der hans eget ansikt skulle vært. Identitetens oppløsning er en form for død. Gerhardsen klarer ikke å skape sin egen identitet, og derfor setter han seg selv i forbindelse med døden. Det synet på identitet som formidles her, ser dermed ut til å stemme godt overens med det Giddens formidler. Individet streber etter en stabil



følelse av identitet, det ønsker ikke på postmodernistisk vis å unngå det. Den ontologiske usikkerheten som følger med det å mangle en stabil følelse av identitet er tung å leve med. Når vi senere i boka igjen hører om Gerhardsen, leser vi at han prøver å ta livet av seg: "Gerhardsen står kliss naken der inne og stinkar fyll og piss og blør frå den venstra handa. I høgre handa held han barberhøvelen til far min" (s. 287).

### 3.2.6 Å se

Gerhardsen mangler utvilsomt den stabile følelsen av selvidentitet som er nødvendig for at en person skal føle seg ontologisk sikker. En stabil identitetsfølelse henger sammen med og forutsetter også de andre elementene i den ontologiske sikkerheten, nemlig en evne til å finne svar på spørsmål om tid, rom og kontinuitet. Sagt på en annen måte; for å kunne opprettholde en stabil følelse av selvidentitet må man forholde seg til verden rundt. Man må se realitetene slik de er og ha en realistisk forståelse av virkeligheten.

Mange av menneskene i *Bikubesong* har problemer med nettopp det å se realitetene. Ting er ofte ikke slik de ser ut til å være i denne romanen. Bak alt det vanlige og hverdagslige skjuler det seg overraskelser, og hverdagsmenneskene har sider andre ikke ser. Det å se, ikke se, være blind og bruke briller er gjennomgående motiv i boka. Gerhardsen ser verden gjennom blick sløret av alkohol. Andre bruker briller, uten at de nødvendigvis ser bedre av den grunn.

En av historiene i boka heter "Blind". Her blir den gifte hovedpersonen blindet av kjærlighet, både i overført betydning og bokstavelig talt, da han forelsker seg i og blir besatt av en mye yngre jente, Ingrid. Hun bruker briller, og det er det som gjør at han tør å drømme om henne. Synsfeilen gjør henne sårbar og menneskelig, mener han. Brillene hennes gjør at han aldri får helt tak i blikket hennes, og når han tenker på henne, er det som om han stirrer på henne gjennom altfor sterke brilleglass. Han

drømmer om å ta av henne brillene og få se øynene hennes. Han har lest et sted at det er i øynene en ser hva folk føler. Øynene kan ikke lyve. Ved å ta av henne brillene, noe han oppfatter som en svært intim handling, vil han få henne til å se ham, mener han: "Fleire netter drømte han om korleis han skulle føre hendene sine opp til Ingrid's ansikt og ta av henne brillene. Korleis han endeleg skulle sjå henne utan briller, korleis han skulle få sjå auga hennar, korleis ho endelig skulle sjå han!" (s.156). Han innser ikke at den unge jenta ser ham på en annen måte enn han forventer. Når hun legger merke til ham, er det ikke positivt. Hun ser på ham som en ekkel, gammel gris som kler av henne med øynene. Han er ute av stand til å se at hun ikke er interessert, og denne manglende evnen til å se realitetene får han gjennomgå for da den unge jenta og hennes venninner fysisk går løs på ham og slår ham til blods.

Bedre går det for hovedpersonen i den første historien i boka. I "Syng meg i søvn" tar en mann på seg briller han nesten ikke kan se med når han tar turen ut i Odda. "Det er det fine med dei", sier han. Han liker ikke det nye, sen-moderne samfunnet som vokser fram rundt han:

Eg brukte dei alltid då eg gikk med posten. Da slapp eg å sjå det stygge Odda. Eg har eit indre bilde av Odda, og det er eit vakkert Odda, eit skittent og rusta og gammalt Odda, men det er eit vakkert Odda. Eg vil ikkje sjå det der andre Odda, det nye Odda som prøver å vere Ikkje-Odda. (s. 19)

Virkeligheten kan være vanskelig å forholde seg til. Med feil type briller, solbriller, ingen briller eller øynene lukket kan man se det man vil se. Drømmene våre er viktige, for de gir oss inspirasjon til selvfortellingene våre og hjelper oss videre. Fantasi og drømmer er av uvurderlig betydning når det gjelder å holde selvfortellingen gående, men skal vi fungere sammen med andre, er det også viktig å forholde seg til virkeligheten. Hovedpersonen i første kapittel møter en jente han liker, og hun tar av ham brillene. Etter at hun har reist, og han forbereder seg på at moren skal dø, tenker han at han skal gå "...som ein blind mann (...) ut i verda" og

finne henne igjen. Så skal han ta av seg brillene og be henne være kjæresten sin. Det er kjærligheten som får denne mannen til å klare tanken på å se verden og forholde seg til den som den er, uten filter. Det ser ut til at han lykkes i å finne henne igjen og i å møte verden uten brillene, for i det siste kapitlet, "Dronninggelé", er de to nygifte og lykkelige. Mannen protesterer til og med når hun ber ham om å ta på seg brillene. Nå ønsker han å se klart.

Giddens skriver i *Modernitet og selvidentitet* en god del om det rene forhold og om forholdet mellom selvidentitet og nære forhold. Han fokuserer særlig på at det å få et forhold til å fungere, henger sammen med tillit, og at en følelse av stabil identitet er viktig for å skape denne tilliten. For å fungere sammen med andre, trenger vi ontologisk sikkerhet, vi må ha en realistisk tilnærming til verden og vi må ha en følelse av kontinuitet i selvfortellingene våre. Dette var jeg inne på tidligere i avhandlingen, da jeg pekte på hvordan et ungt par i kapitlet "Popsong" mistet følelsen av kontinuitet i selvfortellingene sine, og på hvordan kjærlighetsforholdet mellom dem tok slutt. I første og siste kapittel av romanen møter vi imidlertid sammenhengen mellom kjærlighet og identitet fra en annen, og mer positiv, vinkel, enn den vi så i "Popsong". Kjærligheten fremstilles nærmest som drivkraften i det refleksive prosjektet med å skape seg identitet. Det er kvinnen som, symbolsk fremstilt ved at hun tar av mannen brillene, hjelper mannen til å åpne seg mot verden og søke en egen identitet istedenfor å stenge verden ute og kun identifisere seg med sin helt fra populærkulturen. Med en forankring i virkeligheten og en sikrere identitetsfølelse lykkes så denne mannen i samlivet med andre. Selve tittelen "Dronninggelé" peker også i retning av at forholdet mellom de to er fruktbart. Dronninggelé er den spesielle førsaften arbeiderbiene utskiller når de skal fore en hunnlig larve til dronning, for at hun skal bli fertil. I naturlegemiddelindustrien er dronninggelé kjent som et vidundermiddel og sies å ha en gunstig virkning mot depresjoner, angstfølelse, søvnløshet og appetittløshet.

### 3.2.7 Å bli sett

På taket av Murboligen står en mann og sjonglerer med hatter. Han er hovedpersonen i kapitlet "Å kaste hattar opp i lufta". Hatten er et velkjent språklig symbol for identitet eller rolle, og "hvilken hatt man har på" er en etablert talemåte når man skal gi uttrykk for hvilken rolle man inntar i bestemte sammenhenger. Leser vi teksten symbolsk, finner vi dermed at mannen sjonglerer med identiteter. Mens han står der på taket, tenker han tilbake til den gangen han var sju år og skulle innskriveres på skolen. Gjennom dette tilbakeblikket styrkes grunnlaget for den symbolske lesemåten. Vi får nemlig vite at hans store forbilde er klovnen Pio Nock, og at han siden barnsalder av vært flink til å imitere:

Kven som helst kan eg imitere, eg kan etterlikne kven som helst, eg er ein menneskelig bandspelar, eg kan ta ei stemme, eit ansiktsuttrykk og gjøre det til mitt eige, eg kan bli den andre personen i løpet av nogle sekund. (s. 248)

Hva slags syn på identitet er det som ligger til grunn her? Jeg synes denne historien er mer tvetydig enn de andre på dette punktet. Det er utvilsomt ikke modernitetens syn på identiteten som fast, varig og stabil som forfektes. Men kan det være noe i retning av et postmoderne syn på identitet som kommer fram? Hovedpersonen ønsker å sjonglere hatter, å være ikke bare én, men flere på en gang. Ifølge postmoderne teori er selvidentiteten oppløst. Jeg minner om sitatet jeg brukte av Bauman i det innledende teorikapitlet: "En velkonstruert og varig identitet er ikke lenger en fordel, men en ulempe. *Kjernen i en postmoderne livsstrategi er ikke å danne en identitet, men å unngå å bli fastlåst*" (Bauman 1996:123).

Det kan virke som det er nettopp det hovedpersonen ønsker, å unngå å bli fastlåst. Det ligger i klovnenes natur å skjule seg bak en maske og anonymiseres. Som en klovn vil hovedpersonen her få lov til å være mange og få velge sine identiteter fritt. Igjen kommer vi inn på andres betydning for vår identitet, det punktet jeg synes er underbetont hos Giddens. Mannen på taket ønsker å være en tiljublet klovn og sjonglør. Imidlertid er det slik at hvem vi er, også avhenger av hvordan *andre* ser oss

og hvem andre lar oss få være. Hvis denne mannen skal få veksle fritt mellom ulike identiteter, må de andre la ham få lov til det. Den dagen han ble skrevet inn på skolen, fikk han lov til å være midtpunkt. Han vakte oppsikt og fikk de andre til å le. De lot seg imponere over ferdighetene hans. Imidlertid ser det ut til at dette senere har endret seg. Han blir ikke lenger sett på og beundret som en imitator, sjonglør og klovn: "Eg vil bare at dei skal elske meg, at denne vesle byen skal sjå meg og elske meg slik dei gjorde den første dagen på skulen. Slik dei elska meg før eg blei den eg blei, før eg blei den eg er lei av å vere" (s. 250).

Han har blitt en han er "lei av å være", han har fått en annen rolle enn den han ønsker seg og en mer fast identitet enn han liker. Fra kapitlet foran vet vi at han oppfattes som en særing, "han sjongløren på likningskontoret", og det med en nokså negativ valør. De andre lar ham ikke være slik han ønsker å være, en som sjonglerer med identiteter, men plasserer ham i en rolle han misliker. Fortellingen slutter med at hattene faller mot bakken. Jeg tolker historien slik at den ikke har en lykkelig slutt, men at også mannen faller, eller rettere sagt, at han tar sitt eget liv ved å hoppe fra taket. Forbildet hans, klovnen og sjongløren Pio Nock, skal ha sagt at "Ich spiele bis ich umfalle. Ich möchte vor möglichst vielen Leuten sterben. Am liebsten in der Manege"<sup>6</sup> ([www.pio-nock.ch](http://www.pio-nock.ch)). Pio Nock fikk det som han ville. Han fikk hjertestans og døde i manesjen i Dortmund 04.12.98. Mannen på toppen av Murboligen ser menneskene samle seg under han mens han sjonglerer og tenker at "...eg skal dø som Pio Nock, med hodet ned i manesjen" (s. 250). Endelig har han et publikum og alles oppmerksomhet rettet mot seg.

Jeg synes som sagt denne historien er tvetydig når det gjelder identitetssyn. Det går an å lese den som jeg har redegjort for over, i et postmoderne perspektiv. Mannen ønsker å unngå en identitet, men klarer det ikke og tar sitt eget liv. I så fall bryter

---

<sup>6</sup> "Jeg opptrer til jeg faller om. Jeg ønsker å dø foran flest mulig mennesker. Aller helst i manesjen." (min oversettelse)

kapitlet med det identitetssynet vi finner hos Giddens. Imidlertid mener jeg å finne holdepunkter for at historien også kan leses mer i tråd med Giddens sen-moderne teori. Mannen på taket ønsker å sjonglere og leke seg med identiteter, ja, men han *imiterer* bare andre. Han ønsker å lage et show ut av det, ikke å ta identitetene som sine egne og veksle mellom dem. Det han ønsker er å bli som Pio Nock, en klovn som står i sentrum for oppmerksomheten. Han har stort behov for å bli sett av andre, å ha andres blikk rettet mot seg og å se andres anerkjennelse. Dette behovet hadde også Pio Nock, som skal ha sagt at "Ich brauche die strahlenden Augen die mich ansehen"<sup>7</sup> (<http://www.pio-nock.ch>.) Men ønsker han seg ikke da en identitet, en identitet som en elsket showmann? At mennesker søker en identitet, stemmer bedre overens med Giddens teorier om sen-moderne identitet enn med en postmoderne identitetsoppfatning. Når mannen sier at han er blitt "en han er lei av å være", kan det like gjerne være at han har fått en *annen* identitet enn den han ønsket seg og ikke er i stand til å styre sin biografiske selvfortelling i den retningen han selv vil, som at han ønsket å unngå en sammenhengende identitet og har blitt fastlåst. En klovn skjuler riktignok sitt ansikt og sin identitet bak en maske, men det betyr ikke nødvendigvis at klovnen ikke har eller gjerne vil ha sin egen identitet bak masken.

"Å kaste hattar opp i lufta" kan altså leses og tolkes på flere måter. Kapitlet kan forstås dithen at det gir uttrykk for en underliggende postmodernistisk identitetsteori, eller det kan sies å bygge på Giddens' sen-moderne teorier om identitet. Den ene lesemåten kan fungere like godt som den andre. Dermed kan historien både oppfattes som kritikk av, og leses til inntekt for, min tese om at identitetssynet i *Bikubesong* er sen-moderne og bygger på en forutsetning om at mennesker søker seg en sammenhengende identitet.

---

<sup>7</sup> "Jeg trenger de strålende øynene som ser på meg." (min oversettelse)

### 3.2.8 Å falle

Språklige symboler knyttet til det å se og til speiling er hele veien uttrykk for de refleksive identitetsprosessene hos personene i *Bikubesong*. Men hva skjer når personene mislykkes i identitetsprosjektet eller føler sin selvidentitet truet? Hva skjer når den ontologiske sikkerheten blir mindre? De språklige bildene som brukes i disse situasjonene i *Bikubesong* dreier seg om ulike former for fall eller svev.

I de skjebnesvangre øyeblikkene, når personene i romanen i større grad enn vanlig blir tvunget til å reflektere over sin egen identitet og selvfortelling, føler de langt fleste av dem at de mister kontrollen. De mister balansen i sitt eget liv og faller, enten bokstavelig eller i overført betydning. Mannen på taket velger å la seg falle. Mannen i "Syng meg i søvn" holder på å falle av sykkelen og å bli påkjørt. Andre igjen snubler, synker, føler seg som i et svev eller fritt fall, eller de drømmer i søvne at de mister fotfestet.

Oddas befolkning i den sen-moderne tida strever for ikke å miste balansen og falle. Samtidig er det flere ting som står for fall i bygda; tradisjonene, Smelteverket og arbeiderbevegelsen, for å nevne noe. Arbeiderbevegelsens sviktende posisjon understreker individualiseringen i samfunnet og de endrede forutsetningene for den enkeltes identitetsutvikling. Gerhardsen, som vanligvis assosieres med Arbeiderpartiets storhetstid, er i denne boka kallenavnet på en fordrunken, hjemløs mann uten innflytelse. Tanken på et sosialistisk samfunn av arbeidere som sammen trekker lasset og har sin klart definerte plass har utspilt sin rolle. I "Tillitsmannen" skildres en arbeiderpartisekretærs noe ublide møte med et særdeles regnvått Odda. Han kommer for å holde tale i forbindelse med 1. maifeiringen og skal etter planen hjem igjen til familien samme dag. Men det meste går galt for partisekretæren, og han ender opp med å bli natten over i Odda. Døgnet blir svært begivenhetsrikt, og han blir stilt overfor situasjoner der han blir nødt til å reflektere over seg selv og sin

situasjon. Hans egen identitetsfølelse viser seg å være like vaklende som Arbeiderpartiets sterke stilling i Odda.

Det går galt allerede idet partisekretæren ankommer og skal gå fra sjøflyet og over på flytebrygga. Han holder på å miste brillene, og da han instinktivt prøver å hindre dem i å falle i vannet, mister han balansen og havner i fjorden. Vi får et tydelig forvarsel om hva som venter partisekretæren:

Resten av dagen hadde han den kjensla i kroppen, kjensla av å falle, korleis han skjønte det lenge før han låg der, at han skulle falle, at han ikke hadde fast grunn under seg, kjensla av å falle og falle, alt rundt han fall, alle ting fall. (...) og mens han fall, tenkte han: no mistar eg brillene, no mistar eg taket, no fell eg, no mistar eg både taket og synet, no mistar eg brillene i fjorden, tenkte han, no er eg så godt som blind, no kan eg ikkje lenger sjå, og då han nokre timar seinare gikk fram mot talarstolen øvst på kinotrappa, hadde han den same kjensla. (s. 173)

Manuset til talen for dagen havner også i vannet og blir uleselig. Partisekretæren er av den gamle skolen og ingen improvisasjonskunstner, men han gjør sitt beste. Fra talerstolen strør han om seg med svulstige klisjeer fra sosialdemokratisk partiretorikk:

Vi skal gjøre det slik Einar gjorde det, slik Trygve gjorde det, slik Haakon gjorde det, slik Gro gjorde det, vi skal gjøre det skritt for skritt, steg for steg, legge stein på stein, ikke ta tyngre tak enn vi tåler, aldri løfte mer enn ryggen kan klare, ikke løfte hver for oss, men sammen, sammen skal vi gjøre det! (s. 179)

Talen går greit nok, han får applaus og er fornøyd med sin egen prestasjon. På det mer personlige planet blir utfordringene enda større og opplevelsene i Odda setter sine tydelige spor her.

Det begynte med at brillene forsvant for godt i vannet. Vi har allerede sett på sammenhengen mellom det å se og identitetsfølelsen, og tolker vi partisekretærens gjentatte tanker om at han ikke lenger ser klart, i forlengelsen av det, skjønner vi i



hvilken retning det bærer. Partisekretærens identitetsfølelse skal settes på prøve. Han formulerer selv spørsmålet om identitet. Etter å ha fått på seg noen lånte, tørre klær hos Lilly i Murboligen for andre gang den dagen, spør han til Lillys store forbauselse hvem han er:

Lilly så uforståande på han. Han spurte igjen kven han var, det hadde vore greitt å vite kven han var, det var alltid godt å vite kven ein eigentlig var. Ho lo. Du er ein som forsvann ein dag, ein som bare blei borte, og som sidan ikkje har gitt lyd frå seg, sa Lilly. (s. 178)

Kvelden skrider fram med middag på Hardanger Hotel, der partisekretæren drikker seg litt for full. Etter at Sean Penn har sølt øl på partisekretærens lyse dress, ender partisekretæren igjen hjemme hos Lilly i Murboligen. Denne gangen blir de værende der. Lilly tar kontroll over situasjonen. Hun forfører partisekretæren og får ham til å stille seg naken på en stol midt på stuegulvet. Så setter hun bind for øynene på ham så han ikke lenger kan se, før hun heller whisky over ham og slikker den i seg. Deretter forsvinner hun. Når historien slutter står partisekretæren alene tilbake, naken og blindet på en stol i en stue i Murboligen. Han tar av seg bindet og ser sitt eget speilbilde i vinduet. Hele tiden har han følelsen av at han skal falle:

Det slo han at han no var ein mann utan identitet, ein ettersøkt mann, ein som var blitt borte og aldri hadde komme igjen. Han var blitt ein mann under vatn. Alt det kalde skulle lukke seg rundt han, og han kom til å gå under med ein geisp, han kunne prøve å gripe etter eit eller anna, men det ville ikkje vere noko å gripe etter. Han kom til å miste taket, falle og gå under for tredje gong. (s. 184)

Dette er utvilsomt en mann som opplever et skjebnesvangert øyeblikk og en identitetskrise. Han faller, han er blind og han opplever seg selv som identitetsløs. Hans manglende identitet synliggjøres ikke minst gjennom at han stadig må kle seg naken. Som klærne skrelles av plagg for plagg, mister han også den identiteten og troverdigheten han har bygd opp. Naken, uten noe, må han møte sitt speilbilde og finne ut hvem han skal være.

### 3.3 Oppsummering

Utgangspunktet for dette kapitlet var min tese om at identitetsproblematikk er det sentrale temaet i *Bikubesong*, og at romanen bygger på et identitetssyn som samsvarer godt med det Anthony Giddens presenterer i *Modernitet og selvidentitet. Selvøst og samfundet under sen-moderniteten*. Gjennom en nærlesning av ulike motiver i teksten har jeg vist at personene vi møter i romanen, på hver sin måte streber etter en sammenhengende følelse av identitet og ontologisk sikkerhet. Symbolikken knyttet til bisamfunnet, sammenholdt med Oddas historie, tegner et bilde av et samfunn i endring. Odda er i ferd med å bli et sen-moderne samfunn, slik Giddens beskriver det. I et sen-moderne samfunn er selvidentiteten en refleksiv prosess, og slik fortøner den seg også i *Bikubesong*. Dette synliggjøres gjennom utstrakt bruk av speilmetaforer og symbolikk knyttet til det å se og det å falle. Refleksiviteten gjør seg også gjeldende i de nære og intime relasjonene mellom mennesker, og vi har sett eksempler på at romanpersoners manglende følelse av biografisk kontinuitet og selvidentitet er ødeleggende for parforholdet, og eksempler på det motsatte, der et intimt forhold bidrar til stabil identitetsfølelse og ontologisk trygghet for de involverte partene. Jeg mener derfor å kunne forsvare tesen om at *Bikubesong* bygger på et identitetssyn som samsvarer med Giddens. Helt uimotsagt ble imidlertid tesen ikke. På enkelte punkter kan romanen se ut til å forfekte et identitetssyn som nærmer seg det postmoderne synet på identiteten som oppløst, eller et identitetssyn som i sterkere grad enn Giddens' vektlegger andre menneskers innflytelse på vår refleksive selvfortelling. På dette punktet trakk jeg inn Jerome Bruners teorier om narrative mønstres betydning for identitetsprosessen. De narrative mønstrene tilegner vi oss ikke minst gjennom kulturens fortellinger, formidlet til oss gjennom media og populærkultur.

## 4. EN MOSAIKK AV SITATER

### 4.1 Intertekstualitet

Begrepet "intertekstualitet" (av latin *inter*, "mellom" og *textus*, "tekst") ble første gang lansert av den bulgarsk-franske semiotikeren og psykoanalytikeren Julia Kristeva i artikkelen "Word, dialogue and Novel" fra 1969.<sup>8</sup> Kristeva introduserer og videreutvikler her Mikhail Bakhtins teorier om det dialogiske språket og om romanen som heteroglossia, et krysningpunkt av mange ulike språk og stemmer. I sine studier av Bakhtin lanserte Kristeva intertekstualitetsbegrepet som et alternativ til Bakhtins terminologi:

In Bakhtin's work, these two axes, which he calls dialogue and ambivalence, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigour is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as least as double. (Moi 1986:37)<sup>9</sup>

Intertekstualitet er et ganske vidt begrep som angår forholdet mellom tekster. I begrepet ligger det en forutsetning om at all litteratur inngår i ulike relasjoner til annen litteratur. En tekst er ikke bare et kommunikativt utsagn, men inneholder også andre tekster, koder og formuleringer. Enhver språklig ytring går inn i en dialog med et uendelig antall andre tekster og teksttyper, og er, for å følge Kristevas terminologi, konstruert som en mosaikk av sitater.

Intertekstualitet i Kristevas betydning favner om *alle* tekster. Hun framstiller ikke fenomenet intertekstualitet som noe nytt og originalt, men heller som noe uunngåelig og naturlig. En tekst blir ikke til i et tomt rom, men i et *tekstrom*. Det vil alltid være et

---

<sup>8</sup> Først publisert i *Séméiotiké* (1969). I denne avhandlingen har jeg hentet artikkelen fra Moi, Toril (ed.) *The Kristeva Reader* (1986), Oxford.

<sup>9</sup> Kristeva er her sitert etter Toril Moi, jfr fotnote 7. Sitatet er hentet fra Kristevas tekst "Word, Dialogue and Novel".

språk før og omkring teksten, sier Eiliv Vinje i *Tekst og tolking* (1993:41), og en forfatter kan derfor ikke velge å unngå prinsippet om intertekstualitet. Det er dermed snakk om en *nødvendig* intertekstualitet, som dreier seg om langt mer enn bevisst bruk av sitater og allusjoner, hvilke kilder som benyttes og hva forfatteren er inspirert av.

Vinje viser videre til M. Riffaterre og skiller mellom denne *nødvendige* og gjerne ubevisste intertekstualiteten som vi finner i alle tekster, og det han kaller *intendert* intertekstualitet. Intendert intertekstualitet er et snevrere begrep. Det betegner tilfeller der forfatteren bevisst går i dialog med andre tekster og lar denne dialogen være synlig i teksten han produserer, enten det nå er gjennom sitater, allusjoner, parodiering eller på andre måter. Denne formen for intertekstualitet vil i større grad være synlig og lett å sette fingeren på i litterære tekster.

Moderne forfattere må altså forholde seg til intertekstualiteten som uunngåelig. I sin doktoravhandling fra 1997, *Tekst og intertekst. En studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitallsromaner av Edvard Hoem*, retter Bente Aamotsbakken oppmerksomheten mot det dilemmaet dette innebærer for moderne forfattere. Det kan føles frustrerende og hemmende å skulle skrive med en visshet om at man ikke kan fri seg fra påvirkning og at teksten man produserer ikke vil være helt "ny", men hele tiden ta opp i seg elementer fra tidligere tekster. En naturlig reaksjon kunne være å vegre seg for å skrive. Utfordringen er å snu denne påvirkningen til noe positivt, og heller aktivt og åpent utnytte og spille på tidligere tekster. Fenomenet intertekstualitet kan da gi grobunn for kreativitet og produktivitet.

Grytten viser gjennom hele sitt forfatterskap en offensiv lyst til å spille på eksisterende tekster. Han innlemmer gjerne tekstbrokker fra andre forfattere i tekstene sine og legger ikke skjul på at han "låner" fra andre. Et godt eksempel på det er novella "Song" fra *80° aust for Birdland*, hvor Grytten lar hovedpersonen ramse opp en rekke forfattere som er viktige for ham: "...eg er førsteelskaren her, eg har

flørta, lokka og kurtisert, eg har hatt dei alle *william faulkner knut hamsun james joyce sherwood anderson...*" (Grytten 1993:43). Referanser både til andre forfattere og annen litteratur, til musikktekster og til populærkulturen ellers spiller en sentral rolle i Gryttens tekster. I tittelen *80° aust for Birdland* henvises det til en jazzklubb som er betydningsfull innenfor jazzsjangeren, og boktittelen *Dans som en sommerfugl, stikk som en bie* er et kjent sitat av bokseren Muhammed Ali. Når bokseren i kapitlet "Song for ein skuggeboksar" i *Bikubesong* gjentar sitatet, blir referansen dermed dobbel; Grytten refererer både til Muhammed Ali og til sin egen tidligere utgitte bok. Forfatteren leker seg med intertekstualiteten og bruker den helt bevisst som et virkemiddel for å skape bestemte stemninger i teksten og for å si noe viktig om personene han skaper.

Både i eldre og nyere tekster av Grytten brukes den intenderte intertekstualiteten som et litterært virkemiddel, og *Bikubesong* er på ingen måte noe unntak. Her finner vi referanser til andre forfattere og litterære tekster, noen ganger veldig tydelig, andre ganger må vi lete litt grundigere. I kapitlet "Kirsebærpiken" nevnes både Joyce, Beckett, Woolf, Plath og Pirandello. Personene her snakker også om Tsjekhov, og det er med utgangspunkt i hans *Kirsebærhagen* kapitlet har fått sitt navn. Den unge Astri ville være en perfekt Anja i *Kirsebærhagen*, mener Toralv Skagestad, hovedpersonen i kapitlet. Han er en kjent skuespiller fra Nationaltheatret som nå har tatt turen til Odda for å delta i en oppsetning av et stykke som skal handle om hvordan det moderne Odda ble skapt. At skuespilleren har fått akkurat dette navnet, er neppe tilfeldig, men henspiller på to av det virkelige Nationaltheatrets kjente skuespillere, nemlig Thoralf Maurstad og Bjørn Skagestad.

Dette bringer oss over til et viktig punkt når det gjelder intertekstualitet i Gryttens forfatterskap, og i særlig grad i *Bikubesong*. Når vi snakker om intertekstualitet, er det nærliggende å tenke på referanser til andre skrevne, litterære tekster. Imidlertid viser *Bikubesong* oss at intertekstualitet kan være mye mer enn det. I romanen finner vi,

som vist ovenfor, eksempler på intertekstualitet som referanse til andre forfatters skrevne tekster. Men like viktige, eller til og med viktigere, er de mange referansene til andre deler av kulturen rundt oss, og da spesielt til populærmusikken.

Diskusjonen om innholdet i begrepet "tekst" er omfattende og innfløkt, og jeg skal ikke gå så langt inn i den diskusjonen her. Det synes imidlertid klart at dersom intertekstualitetsbegrepet også skal kunne brukes i forhold til romanens tallrike referanser til populærkultur og musikk, må vi ta i bruk et nokså vidt tekstbegrep. Dette utvidete tekstbegrepet må i tillegg til skrevne tekster romme ulike muntlige tekster og bilder. Slik Julia Kristeva bruker tekstbegrepet, ser det ut til at "tekst" for henne er synonymt med "semiotisk system". Dersom vi godtar musikk og bilder i vid forstand som semiotiske systemer og vektlegger kommunikasjonsaspektet ved "tekst", kan det være fruktbart å analysere *Bikubesong* nærmere med utgangspunkt i teorier om intertekstualitet.

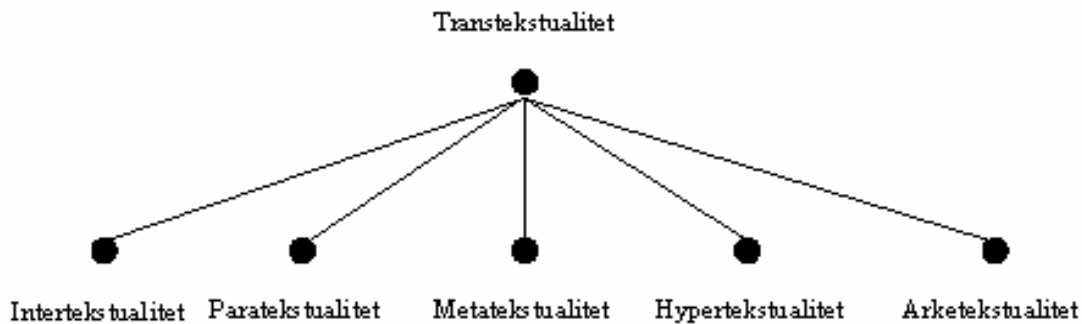
Det er min hensikt i denne delen av avhandlingen å gjøre nettopp det, å se nærmere på intertekstualiteten i *Bikubesong*. Jeg vil undersøke hvilke og hva slags tekster det vises til i romanen og om mulig si noe mer eksakt om hva slags intertekstualitet det dreier seg om og hvordan det henvises til andre tekster og tekstsapere. Samtidig vil jeg studere hvilke konsekvenser de intertekstuelle referansene får for lesningen og interpretasjonen av romanen. Hvilken analytisk gevinst gir intertekstualiteten i dette verket? På hvilken måte bidrar intertekstualiteten til å forsterke identitetstematikken?

Intertekstualitetsbegrepet hos Kristeva favner imidlertid som nevnt om alle tekster og er et vidt begrep. Skal vi se nærmere på hvordan intertekstualiteten kommer til syne og spiller inn i et litterært verk, kan Kristevas intertekstualitetsbegrep bli for vidt, generelt og lite presist til å kunne tjene som analyseredskap alene. For å kunne analysere intertekstualiteten i romanen nærmere, finner jeg det derfor

hensiktsmessig å utvide teorigrunnlaget noe og introdusere hovedtrekkene i Gerard Genettes avhandling *Palimpsests. Literature in the Second Degree* fra 1997.

#### 4.2 Gerard Genette og transtekstualitet

Det er den mer eksplisitte og intenderte formen for intertekstualitet Gerard Genette setter fokus på når han presenterer sine undersøkelser i boka *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. "Palimpsests" viser til det gamle pergamentet, der ny skrift ble lagt oppå en tidligere, og den tidligere skriften skinte igjennom. Genette bruker begrepet intertekstualitet noe annerledes enn Kristeva. Hans hovedbegrep er *transtekstualitet*. Dette feltet deler han så opp i fem ulike transtekstuelle forhold:



Hos Genette er altså ikke intertekstualitet benevnelsen på hele paradigmet, men begrenset til å betegne én av fem kategorier innenfor transtekstualitet. Genettes oppdeling og kategorisering av forholdet mellom tekster gir oss et mer konkret og anvendelig analyseredskap og danner et godt utgangspunkt for en nærmere studie av transtekstuelle forbindelser i et verk. Jeg vil derfor i tur og orden ta for meg hver av disse fem kategoriene og undersøke om og hvordan de kan kaste lys over de transtekstuelle forbindelsene i *Bikubesong*. Jeg vil søke å belyse hvordan Genette definerer kategoriene, hvorvidt vi finner den aktuelle type transtekstualitet i *Bikubesong* og hvordan transtekstualiteten påvirker interpretasjonen av romanen.

#### **4.2.1 Arketekstualitet**

Jeg velger å starte med den femte og siste kategorien, arketekstualitet.

Arketekstualitet er den mest abstrakte formen for transtekstualitet og handler om tekstens taksonomiske tilhørighet, for eksempel gjennom sjangerbetegnelser som roman, novelle e.l. Her står forholdet mellom lesere og tekst i fokus. Jeg har tidligere i denne avhandlingen, under punkt 2.2.2, påpekt at sjangerbetegnelsen "roman" er med på å styre hvordan boka skal eller bør leses, og det er nettopp dette arketekstualitet handler om. Transtekstuelle forbindelser er med på å skape betydning. Det faktum at boka har fått betegnelsen roman, styrer leseprosessen og får betydning for interpretasjonen. Når vi leser boka som en helhetlig roman og ikke som en novellesamling, oppdager vi sammenhenger vi ellers ville gått glipp av. Vi ser at personene går igjen i ulike kapitler, vi møter samme øyeblikk fra flere vinkler og identitetstematikken forsterkes. Til sammen danner de ulike fortellingene et sammensatt bilde av et lite, men innholdsrikt samfunn. Hver fortelling er nødvendig for å gjøre dette samfunnsbildet nyansert. Kapitlene utspiller seg med et skildret samfunn som viktig bakteppe og kontekst, og personene må forstås ut fra denne konteksten. Det kan vi først gjøre hvis vi tar hensyn til arketekstualiteten og leser boka med det blikk og de forventninger sjangerangivelsen gir oss. *Bikubesong* må leses som en roman for å være en fullstendig, sammenhengende sang og ikke løsrevne bruddstykker. Dette har jeg imidlertid behandlet tidligere i avhandlingen, og jeg beveger meg derfor raskt over til neste kategori av interesse; metatekstualitet.

#### **4.2.2 Metatekstualitet**

Når en tekst handler om andre tekster og påkaller dem gjennom et kommentarforhold, er vi inne på det metatekstuelle området. Sitat eller navngivelse av den andre teksten er ikke nødvendig når det dreier seg om metatekstualitet.



Også metatekstuelle referanser er tilstede i *Bikubesong*. Enkelte forfattere nevnes ved navn, som Tsjekhov, Joyce, Beckett og Wolf i "Kirsebærpiken". Da handler romanen eller kapitlet om disse forfatterne og deres verker, uten å sitere fra tekstene, men mer som "et kommentarforhold". Andre metatekstuelle referanser i samme kapittel er til Tsjekhovs stykke *Kirsebærhagen*, i tillegg til Pirandellos *Seks personer søker en forfatter* og Sylvia Plaths *Birøktarens dotter*. Tittelen på sistnevnte referanse trekker tråder til hovedsymbolet i romanen, bikuben, og er et godt eksempel på forfatterens lekende omgang med transtekstualitet. I "Syng meg i søvn" minnes hovedpersonen hvordan han febrilsk snakket om Oscar Wilde første gangen han var med ei jente på hybelen hennes (s. 20). Andre metatekstuelle referanser er til navngitte bokserere som Muhammed Ali, Sugar Ray, Mike Tyson og Sonny Liston i "Song for ein skuggeboksar", og til ukebladet KK i "Prinsessa av Burundi". Flere steder i boka nevnes episoder der personene ser på TV, eller de refererer til kjente musikkvideoer. I "Betty og Henry" navngis og omtales mange skuespillere; James Mason, Trevor Howard og Steward Granger. Henry ser filmen "The Wild Bunch" utallige ganger for å få kontakt med Betty på kinoen.

Metatekstualiteten i "Betty og Henry" har en slags dobbeltfunksjon. Filmreferansene brukes her for å synliggjøre og forklare hvordan og på hvilken bakgrunn de andre i Odda oppfatter Betty og Henry, samtidig som de gir oss lesere assosiasjoner som er med på å utfylle vår tolkning av hovedpersonene. Paret sammenliknes av sambygdingene med par man ser på film, og det er gjennom sambygdingenes blikk vi møter de to. Betty jobber på kinoen i Odda. Hennes identitet blir knyttet opp mot en filmstjernes helt fra starten av i dette kapitlet; "Ho var for vakker for denne plassen. Med sine filmstjerneauge og sin fint forma munn var ho som skapt for noko større" (s. 69). Betty passer ikke inn i Odda. Skjønnhet hører til en annen verden enn den i Odda, det passer bedre i den verden filmene og fjernsynet formidler; "Ho er ikkje skapt for denne plassen, sa dei. Ho hører ikkje heime her. Bare sjå på måten ho går

på. Eller på kleda hennar. Ho er ei Audrey Hepburn fødd på feil side av planeten" (s. 70).

Folk venter av Betty at hun skal reise fra Odda og gjøre det stort et annet sted. Imidlertid er hennes far død og moren alvorlig syk. Betty er fanget i Odda, og de eneste filmstjernene hun omgir seg med, er de på filmene og på plakatene på kinoen. Folk sier om henne at hun kan velge hvem hun vil, men ingen mann tør å nærme seg henne, for hun er "over evne". For Betty blir derfor skjønnheten og filmstjerneassosiasjonene som knyttes til henne et slags sosialt handikap som skaper avstand mellom henne og de andre.

Henry på sin side er Oddas store fotballhelt og skjortejeger. I likhet med Betty sies det om ham at han kan velge og vrake blant det motsatte kjønn. Etter at en skade setter en stopper for karrieren, begynner han å røyke og drikke, og han går på kino og møter Betty. Etter gjentatte kinobesøk blir det et par av de to. Betty synes han likner på Hollywood-stjernen Stewart Granger, og dermed er Henrys identitet også satt i sammenheng med en filmstjernes. Folk i bygdene mener de er det perfekte par;

Der har du to av same slag, sa folk. Betty og Henry var som eit par i ein romantisk filmkomedie, dei to som heilt frå starten er meint for kvarandre, men som på grunn av masse misforståingar ikkje får kvarandre før i sluttscena. (s. 75)

Men som Grytten skriver; "filmene slutter der livet tar til" (s. 75), og i det vanlige hverdagslivet går det ikke så bra med paret. Henry begynner å drikke, roter med andre damer og slår Betty. Han begynner å gå på piller og får Alzheimer. Til slutt reiser omsider Betty fra Odda, og tilbake er bare ryktene om alt det store hun skal ha drevet det til ute i verden. Historien skal ha det til at hun tok med seg alle plakatene av filmstjernene fra kinoen, med unntak av Stewart Granger. Denne filmstjernen, som hun assosierte Henry med, reiser hun fra. Om Granger heter det til slutt i historien at han var "...engelskmannen som gjorde stor suksess i Hollywood, men

som døde ulykkelig heime i England. Han visste med seg sjølv at det ikkje var nok med eit vakkert ansikt, ingen kom likevel til å hugse ein einaste av filmene han hadde spelt i" (s. 79). Parallellen til Henry er klar; populariteten var ikke varig. Etter at fotballkarrieren og deretter suksessen hos Betty (som jo assosieres med Hollywood) var over, ble Henry glemmt.

Jeg synes denne historien på en god måte illustrerer hvor viktig populærkulturen er for hvordan vi oppfatter egen og andres identitet, og hvordan våre forventninger til det som skjer påvirkes av populærkulturen. Menneskene i *Bikubesong* bærer med seg forventninger skapt av filmene og populærkulturen når de oppfatter Betty og Henry som et perfekt par. De to er som filmstjerner, vakre og vellykkede, og filmene slutter som regel lykkelig der de to får hverandre. Folk i bygda forventer derfor at Betty og Henry skal være lykkelige, og overraskes av at lykken snur etter at de har fått hverandre. Det representerer et brudd med forventningene. Leserne er som Oddafolket. Vi forstår hva de mener når de sier at Betty er som en "Audrey Hepburn", og vi bærer selv med oss fortellingsmønstre skapt av populærkulturen. Filmenes plot styrer våre forventninger. Populærkulturen utgjør en felles referanseramme for oss alle. Her henter vi både struktur og materiale til våre selvfortellinger og til vår tolkning av verden rundt oss. Innenfor musikkbransjen er *sampling* et velkjent uttrykk for det å ta i bruk "funnet" materiale og mikse forskjellige lydspor sammen til en helhet. Også innenfor litteratur har det blitt mer vanlig å snakke om *sampling*, da nærmest som en undergruppe av intertekstualitet, med større tilfang av og mer åpenlys bruk av "funnet" materiale. Romanpersonene i *Bikubesong* finner sitt materiale eller sine "lydspor" i populærkulturen, og legger utdrag fra den formidlede erfaring lag på lag i sine selvfortellinger. *Sampling* ser ut til å være en gjennomgående identitetsstrategi i romanen.

### 4.2.3 Paratekstualitet

Genette påpeker selv ved flere anledninger at overgangen fra den ene typen transtekstuelle forbindelser til den neste er glidende og uklar. Kategorien paratekstualitet minner mye om arketekstualitet, idet begge kategoriene bringer inn resepsjonsaspektet. Paratekstualitet kan imidlertid sies å være mer omfattende og mindre eksplisitt enn arketekstualitet. En tekst bindes til en tidligere tekst gjennom sekundære signaler som tittel, noter, forord, illustrasjoner og opplysninger gitt i intervjuer. Genette deler inn parateksten i to undergrupper. "Peritekst" er tekstuelle elementer som vanligvis er trykket på eller i det aktuelle verket, som for eksempel kapitteloverskrifter, noter og dedikasjoner. "Epitekst" er all tekst som regnes som direkte relevant for forståelsen av verket, men som ikke finnes samlet i boka. Epiteksten kan være offentlig tekst, som forlagenes presentasjon og reklame, eller privat tekst, som brev og dagbøker. Paratekstualitet handler om sekundære signaler, og disse finner vi mange av i tilknytning til *Bikubesong*. Vi begynner med å se på periteksten, altså det som er trykt i og på selve boka.

Romanen har 25 kapitler og hvert av dem har sin overskrift og sitt illustrasjonsfotografi. En nærlesning av disse avslører raskt forbindelser til andre tekster. Vi finner som nevnt en referanse til Tsjekhovs *Kirsebærhagen* i overskriften "Kirsebærpiken". Dette er en klassisk transtekstuell forbindelse, fra en litterær tekst, en roman, til en litterær, dramatisk tekst. Kapitteloverskriftene og fotografiene avslører samtidig at boka har mange referanser til film, musikk og sport. Referansen i den første kapitteloverskriften, "Syng meg i søvn", kan kanskje være vanskelig å få øye på hvis man ikke har godt kjennskap til musikktekster. Overskriften er en norsk oversettelse av linja "Sing me to sleep" fra en kjent poplåt av The Smiths, "Asleep", hentet fra albumet *Louder Than Bombs*, som kom ut i 1987. At det virkelig refereres til The Smiths, går også fram av illustrasjonsfotoet på samme side. Motivet er forsiden av The Smiths-plata *Hatful of Hollow* (1984). Forholdet mellom *Bikubesong* og popmusikken er altså etablert allerede fra starten av boka. Vi finner senere titler som

“Sean Penn blues” med referanse både til en kjent skuespiller og til en musikk sjanger, mer musikk i “Popsong” og både sport og musikk i “Song for ein skuggeboksar”. Illustrasjonsfotografiet til “Song for ein skuggeboksar” viser et TV-bilde av en boksekamp. Referansen til TV og billedmedier er dermed på plass, og det samme er referansen til sporten boksing, som trekker til seg tilskuere fra det brede lag av folket og må sies å være en del av populærkulturen. Filmreferansene er ivaretatt gjennom illustrasjonsfotografiet til “Vasstoffhyperoksid”. Det viser en del av en bygning skiltet med KINO. Slik kunne vi fortsette lenge og peke på utallige referanser til ulike sider ved populærkultur. I stedet blar vi helt fram til slutten av boka og finner det som etter min mening er den mest interessante periteksten, nemlig en liste over musikkreferansene i boka. Tydeligere kan en transtekstuell forbindelse knapt være. Her lister Grytten opp sitater fra musikk som er brukt i romanen, og forteller hvilken låt og hvilket album sitatet er hentet fra, hvem som spilte og når albumet ble utgitt. Lista er klart dominert av pop og rock. Periteksten viser altså med all tydelighet at populærmusikk og populærkultur er viktige referanser for *Bikubesong*.

Dette inntrykket styrkes når vi går videre og ser på epiteksten. Intervjuene med forfatteren er tallrike, og her snakker Grytten ofte og varmt om sitt forhold til musikk. Han hevder at han er sterkere påvirket av musikken enn av skjønnlitteraturen, og at det var punken som fikk ham til å begynne å skrive: “Svært mange av punkrock-tekstene er dårlige. Det avgjørende var at punkerne viste at alle kunne delta. Jeg også.” (Hegge 1999).

Det store flertallet av de paratekstuelle referansene viser til populærkulturen og populærmusikken. Hvilke betydninger er så denne paratekstualiteten med på å skape i *Bikubesong*? Hvordan og i hvilken grad påvirker henvisningene til populærkultur og -musikk i periteksten og epiteksten vår lesning og tolkning? Jeg vil hevde at påvirkningen er sterk og at den gjør seg gjeldende på flere måter. Det at

Grytten selv så ofte og varmt snakker om popmusikkens betydning for ham selv og hans skriving, at anmeldere fremhever musikkens rolle i romanen og at henvisningene til populærkultur og musikk er så tydelige både i form av overskrifter, illustrasjoner og referanselista bak i boka, gjør for det første oss som lesere veldig oppmerksomme på at populærkultur og populærmusikk *er* viktige elementer i *Bikubesong*. Dermed legger vi også bedre merke til de andre transtekstuelle referansene til musikk og kultur som finnes der. Vi forventer at de er der, at signalene fra de paratekstuelle referansene om at musikk og kultur er viktige i boka, skal følges opp innholdsmessig i teksten. Paratekstualiteten skjerper vår oppmerksomhet mot de andre transtekstuelle referansene og forsterker igjen virkningen av disse. Referansene til populærkultur og popmusikk har vært med på å bygge opp et "varemerke" for forfatteren. Musikkreferansene går som en rød tråd gjennom hele Gryttens skjønnlitterære forfatterskap, men er mer eksplisitte og iøyenfallende i den senere delen av det, som i *Bikubesong* og selvfølgelig i *Popsongar*.

For det andre påvirker paratekstualiteten og vår skjerpede oppmerksomhet mot populærkultur og -musikk vår tolkning og forståelse av personene vi møter og tematikken i romanen. Da popmusikkens levetid er forholdsvis kort, bidrar musikkreferansene til å tidfeste handlingen og plassere personene i en levende kontekst. Vårt senmoderne samfunn er et samfunn sterkt påvirket av den anglo-amerikanske populærkulturen, med alt det innebærer av popmusikk, tv, film og datateknologi, for å nevne noe. Odda-samfunnet blir levendegjort på en troverdig måte, og personene blir hverdagsmennesker som er opptatt av det samme som mange lesere. Men musikkreferansene medfører også en generasjonsidentifisering og en eksklusjon. Ikke alle hører på The Smiths, og det er derfor en bestemt utvalgt gruppe lesere som sterkest vil føle identifikasjon med og forståelse for personene i romanen.

At de paratekstuelle referansene og, som vi skal komme tilbake til, flere andre transtekstuelle referanser, bidrar til å plassere personene i et samfunn og i en kontekst som virker levende og realistisk, er et interessant poeng i forhold til identitetstematikken. Jeg mener transtekstualiteten i *Bikubesong* bidrar til å fremheve betydningen av konteksten og miljøet i personenes identitetsutvikling. Personene skaper seg en refleksiv identitet, men de gjør det under påvirkning av et samfunn og et miljø som transtekstualiteten fremhever viktigheten av. Dette styrker min påstand om at boka i større grad enn Anthony Giddens' teorier vektlegger betydningen av kontekst og kultur. Den refleksive identitetsprosessen hos menneskene i *Bikubesong* skjer ikke uten innflytelse fra andre mennesker og den kulturen og det samfunnet de vokser opp i. Populærkulturen er med på å påvirke vår atferd og selvoppfatning, og dette henger nøye sammen med identitetsutvikling.

Så litt mer spesifikt om de paratekstuelle referansene til populærmusikk. Bakerst i *Bikubesong* finner vi altså en egen liste over låter det refereres til i boka. Det gir umiddelbart et signal om at musikken er viktig i romanen. Et spørsmål som da naturlig reiser seg er hvor viktig det er for forståelsen av boka å ha god kjennskap til disse låtene. Man kan etter mitt syn fint lese *Bikubesong* uten kjennskap til musikken det refereres til, men det å ha et forhold til musikken vil helt klart gi en dypere forståelse av romanen. Transtekstuelle referanser er med på å skape betydning, og referanser til musikktekster er ikke noe unntak i så måte. Jeg oppfatter musikkreferansene som så betydningsfulle for denne romanen at jeg senere vil gå enda dypere til verks i analysen av disse og se på muligheten for at *Bikubesong* kan sies å være et eksempel på musikalisert litteratur. Hva dette innebærer, skal jeg snart komme tilbake til. I første omgang vil jeg se på henvisningene til musikken utifra Genettes teorier, på samme måte som de andre transtekstuelle referansene.

Det er nokså velkjente sanger Grytten refererer til, og de fleste lesere vil nok ha kjennskap til i hvert fall et utvalg av dem. Det er en klar tematisk sammenheng

mellom popmusikken og romanen. Det store, gjennomgående tema i popmusikken er det samme som i *Bikubesong*; kjærlighet, identitet og tilhørighet, og da både i positiv og negativ form. Det handler om å reflektere over livet og søke en mening. Vi kan si at transtekstualiteten til sangene er med på å utdype tematikken. Slik jeg ser det, er imidlertid ikke den innholdsmessige overensstemmelsen med fortellingen den viktigste måten musikkreferansene skaper mening på.

Det er jo slik at kjennskap til sangene vil fremkalle musikken i leserens minne. Vi kan "høre" musikken mens vi leser. Det er et viktig poeng at musikk har en egen evne til å påvirke oss emosjonelt. Sanger kan sette oss tilbake i tid og minne oss om bestemte steder, tider og situasjoner, og de kan sette oss i bestemte stemninger. Når musikk rommer stemninger, har det dels med sangtekstene å gjøre, men det har minst like mye å gjøre med selve musikken. Når de transtekstuelle referansene fremkaller musikken i minnet vårt, kan det skapes en stemningsanalogi mellom musikk og fortelling. Dette påvirker i stor grad lesningen og tolkningen av romanen. I neste punkt skal vi se at denne virkningen forsterkes i kapitler der det refereres direkte til musikken i teksten og også romanpersonene hører musikken.

#### **4.2.4 Intertekstualitet**

Genettes begrep "intertekstualitet" ser ut til å ta utgangspunkt i Kristevas, men hos Genette er begrepet avgrenset til å omhandle tekster som inkluderer andre tekster. Det Genette mener med intertekstuelle forbindelser, er tilfeller der man finner faktisk tilstedeværelse av en tidligere tekst i en senere tekst, i form av sitater med eller uten kildeangivelser, plagiat og allusjoner.

Jeg nevnte at kapitteloverskriften "Syng meg i søvn" er en oversettelse av en linje fra en popsang. Slike sitater, enten på originalspråket eller oversatt, finner vi mange av i *Bikubesong*. Dette er faktisk tilstedeværelse av en tidligere tekst i en senere tekst, altså eksempler på intertekstualitet. Hele og parafraserte tekstbiter fra sanger blandes inn i



mange av historiene. "Jeg har alltid vore kriminelt sky. Jeg har alltid vore alt det jentene ikkje liker", tenker hovedpersonen i det første kapitlet, før han fortsetter med "And time is against me now, and there's no one left to blame". Her er referansen til The Smiths dobbel. "Kriminelt sky" parafraserer teksten til "How soon is now" fra albumet *Hatful of Hollow*; "I am the son, and the heir, of a shyness that is criminally vulgar". Teksten i kursiv er et direkte sitat hentet fra "Accept yourself" fra samme album. Sitater og parafraserte tekstbiter fra sanger er de mest iøyenfallende intertekstuelle referansene i *Bikubesong*. Jeg telte til over tyve slike referanser i den første historien alene. Forventningene skapt av den paratekstuelle referansen til The Smiths' musikk i overskriften "Syng meg i søvn" følges i høyeste grad opp i resten av kapitlet. De intertekstuelle referansene er her i all hovedsak knyttet til sangtekster av Morrissey eller The Smiths, gruppa Morrissey var vokalist i. Jeg vil studere dette kapitlet nærmere for å illustrere hvordan de intertekstuelle referansene kan bidra til å skape mening og gi analytisk gevinst.

Hovedpersonen i det første kapitlet, "Syng meg i søvn", har ett stort forbilde som han identifiserer seg med, og det er Steven Patrick Morrissey. Han bruker samme slags klær og briller som Morrissey, har samme hårfrisyrer, er like gammel som ham og elsker musikken hans. Vi har tidligere sett at speiling og identitet henger nøye sammen. I "Syng meg i søvn" finner vi også et eksempel på at hovedpersonen speiler seg:

Eg ser på meg sjølv i spegelen, ser nokre grå hår ved tinningen, dei går over i kinnskjegget, nesten som årringar, som om du kan telje grå hår og finne ut kor gammal eg er.

Eg har ikkje lenger håret like høgt som eg hadde. Eg har framleis ein sleik som fell framover i panna, men det finst ikkje nok hår til å få luggen så høg som eg hadde han, sjølv ikkje med gelé i. Forresten er ikkje dette rette plassen å ha håret høgt. Regnet gjør det umulig å ha håret høgt. *The rain falls hard on this humdrum town.*

På eit fotografi ser eg at også Morrissey er blitt eldre. (s. 17)

Når han speiler seg, sammenlikner han seg med Morrissey. Han knytter sin egen identitet tett opptil Morrisseys og speiler seg i sitt idol. Bringer vi inn det vi vet om Morrissey og det han står for, kan det derfor være med på å utfylle vårt bilde av romanfiguren.

Morrissey, født og oppvokst i Manchester, var vokalist i den britiske gruppa The Smiths fra gruppa ble dannet i 1983 og fram til 1987, da gruppa ble oppløst og Morrissey startet sin solokarriere. Bandet regnes som et av 80-tallets viktigste indie-band i Storbritannia. I de ti årene som fulgte etter bandets oppløsning, ga Morrissey ut sju soloalbum. Flere av disse ble godt mottatt, men som soloartist mistet Morrissey mye av stjernestatusen han oppnådde med The Smiths. Det siste soloalbumet i den påfølgende tiårsperioden, *Maladjusted* (1997), ble ingen stor suksess, og på den tiden *Bikubesong* ble gitt ut, sto Morrissey, som etterhvert bosatte seg i USA, uten platekontrakt.<sup>10</sup>

Morrissey har hele tiden vært kontroversiell og fikk tidlig et stempel som outsider. "Han er outsideren som søker anerkjennelse på sine egne premisser", skriver Tormod Halleraker i *Dagsavisen* (Halleraker 2004). Morrissey var, og er, annerledes. Han er opptatt av poesi og spiller musikk med blomster i baklomma. Blomstene er et utslag av hans interesse for Oscar Wilde og romantisk poesi. Keitete, sjenert og følsom er ord som gjerne brukes om Morrissey. Samtidig har artisten aldri veket tilbake for å gi uttrykk for sine meninger og standpunkter. Dette er naturligvis noe vår hovedperson i *Bikubesong* kan identifisere seg med. Analogien mellom Morrissey og hovedpersonen er klar. Manchester, Morrisseys fødested, er en industriby som kan minne mye om Odda, der vår hovedperson er oppvokst og bor. Romanfiguren er ikke popstjerne, men han er som Morrissey en outsider, og han holder fast på sine verdier og prinsipper. Han nekter å bruke reglementert uniform

---

<sup>10</sup> I ettertid har imidlertid Morrissey gjort comeback. 17. mai i år (2004) ble hans nye album "You Are The Quarry" utgitt og har mottatt strålende kritikker.

i jobben som postbud, og stiller heller i Smiths-T-skjorte og med påskeliljer i baklomma. Selv når det koster ham jobben, nekter han å fire; "...dette er mi uniform, sa eg" (s. 13). Han gjør så godt han kan for å likne på Morrissey.

Musikken til The Smiths og Morrissey beskrives gjerne som melankolsk og sentimental. Sangtekstene er sterke og poetiske. Dette er følelseladd musikk, drømmende og full av lengsler. Ofte er tekstene også kontroversielle og tar til orde for politiske standpunkter til forsvar for minoriteter. Outsideren i Odda lytter til denne musikken og hans tanker gjengis ofte i form av sitater fra The Smiths' og Morrisseys tekster. Andre steder leser vi at han spiller platene. Da er musikken tilstede på to plan, både hos oss som lesere og i romanpersonens bevissthet. Dette bidrar til at leseren i større grad kan sette seg inn i romanpersonens sted og forstå hvordan han tenker og føler. Det skapes en stemningsanalogi mellom musikk og litterær fortelling, og leseren kan sterkt oppfatte og føle på stemningen.

At romanpersonen er en så stor tilhenger av denne musikken og identifiserer seg så sterkt med Morrissey, signaliserer at han er en "myk mann". Hans kjærighet til moren kommer klart fram i teksten: "Eg elsker henne virkelig, elsker henne så mykje ein sånn fyr som eg kan elske eit anna menneske" (s. 12). Han er en romantiker som drømmer om kjærighet og som mangler selvtillit. I likhet med Morrissey er romanfiguren opptatt av Oscar Wilde. Han tenker tilbake til den gang han var nitten og var sammen med ei jente. Da han ble alene med henne på hybelen hennes, hadde han snakket febrilsk om hvor godt han likte Oscar Wilde, helt til hun ble lei av det og kysset ham. Men også denne jenta som han likte så godt, misforsto ham, og det ble ikke noe mer mellom dem. Han finner sin trøst i at han lever som Morrissey, alene, som vegetarianer og i sølibat.

De transtekstuelle referansene til musikk kan ses på som et signal i boka om at musikken er viktig for tematikken, det vil si for menneskers identitet. Det er ingen

tvil om at musikken er viktig for denne outsiderfiguren i Odda. Han knytter hele sin identitet opp mot en sanger og hans musikk, og sangene og likheten mellom idolets liv og hans eget trøster ham i vanskelige stunder. Musikken er nødvendig for hans selvopprettholdelse. Det er musikken som gir ham kraft til å fortsette, eller som Giddens ville ha sagt; til å fortsette å holde sin selvbiografiske fortelling i gang:

Musikk er ein måte å puste på. Eg kan kjenne meg så ulykkelig og nedfor som det går an å kjenne seg, men når eg speler bestemte plater, er det som om eg langsamt blir løfta opp frå golvet og stig mot taket. Eg har lese ein plass at Morrissey har det på same måten. (s. 14)

Under overskriften "Morrissey. Gud eller kung?" i programbladet for Hultsfredfestivalen 2004 skriver Håkan Durmer følgende om Morrissey: "Han har blitt de utstötta och de missförståddas egna, svårtillgängliga helgon. Morrisseys bittersöta, intellektuella och bitande texter har kommit att bli till bibelcitat för en indievärld befolkad av outsiders" (Durmer 2004) . Morrissey fungerer nærmest som en gud for hovedpersonen i "Syng meg i søvn". Han forsøker å leve etter Morrisseys "lære" og finner trøst i sitater fra hans tekster. Samtidig er det er faremoment forbundet med denne tilbedelsen. Hovedpersonens tanker er gjentatte ganger formulert i Morrisseys språk, som direkte sitater fra hans sangtekster. Det kan virke som hovedpersonen ikke er i stand til å skape sitt eget språk for å reflektere over sin egen situasjon og uttrykke sin selvvinnsikt. Dermed kan tilbedelsen av Morrissey også representere en hindring for hans egen identitetsutvikling. Selv om populærkultur og musikk gir næring til drømmene våre, trøster oss og gir oss krefter til å gå videre i livet, er ikke identifikasjon med en pophelt alene nok til å skape seg en sammenhengende selvfortelling. Som vi har sett, er det først gjennom et direkte møte med en annen person, jenta han forelsker seg i, at mannen blir i stand til å skape sin egen, selvstendig identitet og finne seg til rette i den sosiale konteksten.

#### 4.2.5 Hypertekstualitet

Så gjenstår bare Genettes kategori nummer fire, "hypertekstualitet". Dette er den kategorien Genette selv omtaler som den viktigste og som han gjør grundigst rede for i *Palimpsests*. Med hypertekstualitet mener Genette ethvert forhold som forbinder en tekst B, en hypertekst, med en tekst A, en hypotekst, som ikke har form av kommentar eller sitat. En hypertekst kan stå i to relasjoner til en hypotekst; ved transformasjon eller imitasjon. En transformasjon er en direkte operasjon, hvor man i hyperteksten sier det samme som i hypoteksten, men på en annen måte. En imitasjon er mer indirekte. Man forteller noe annet enn det som fortelles i hypoteksten, men adopterer hypotekstens stil eller formidlingsmåte. Videre fremhever Genette at de to relasjonene transformasjon og imitasjon kan deles inn i det Per Thomas Andersen (1992) oversetter som "regimer" av hypertekstualitet; en *ludisk* eller lekende, en *satirisk* og en *seriøs* (Andersen 1992:128). Til sammen danner disse relasjonene og regimene seks ulike funksjonstyper eller modi som skjematisk kan fremstilles slik:

regime	ludisk, lekende	satirisk	seriøs
relasjon			
transformasjon	parodi	travesti	transposisjon
imitasjon	pastisj	karikatur	falskneri

Hvilke hypertekstuelle relasjoner og regimer kan gjenkjennes i *Bikubesong*? I kapitlet "Roman eller novellesamling" sammenliknet jeg *Bikubesong* med Sigurd Hoels *En dag i oktober* og fant flere likhetstrekk mellom de to romanene, både når det gjelder form og innhold. Står så *Bikubesong* i en transformerende relasjon til *En dag i oktober*? Mitt svar er et delvis ja. I likhet med Hoels roman tar handlingen i *Bikubesong*

utgangspunkt i beboere i ulike leiligheter i en boligblokk og lar deres skjebner flettes sammen, og Gryttens roman kan i så måte leses som en transposisjon av *En dag i oktober*. Imidlertid møter vi ikke ett enkelt sammenhengende plot i *Bikubesong*, og her skiller derfor hyperteksten seg fra hypoteksten, som er sentrert rundt én skjebnesvanger hendelse. I Murboligen finnes flere leiligheter enn i Hoels boligblokk, og vi møter flere personer hos Grytten enn hos Hoel. Når *Bikubesong* dermed i større grad enn sin hypotekst fremstår som fragmentert, synliggjør romanen tendenser fra sin samtid. Det kollektive står ikke lenger like sterkt på 1990-tallet som på Hoels tid, og individene er mer frisatte og uavhengige av hverandre.

Formlikheten mellom de to romanene bringer oss over i de imiterende relasjonene. En hypertekst som adopterer en hypoteksts stil eller formidlingsmåte, står i en imiterende relasjon til hypoteksten. Vi gjenkjenner formidlingsmåten og formen fra Hoels roman i *Bikubesong*; den flerstemmige kollektivromanen med utgangspunkt i en fysisk bygning, der flere ting skjer samtidig og historiene fra ulike leiligheter overlapper hverandre. Helt lik er formen likevel ikke. *Bikubesong* er syklisk oppbygd, mens *En dag i oktober* følger en mer tradisjonell, lineær komposisjon.

Etter mitt syn står *Bikubesong* som helhet dels i transformerende og dels i imiterende relasjon til *En dag i oktober*. Form og innhold, og imitasjon og transformasjon, glir av og til over i hverandre, og et absolutt skille mellom dem virker her kunstig. At Genettes transtekstuelle kategorier i praksis i tekst går over i hverandre, betyr likevel ikke at inndelingen ikke er et nyttig teoretisk fundament for å kartlegge og beskrive de utenomtekstuelle referansene i *Bikubesong*. Fokuserer vi på de enkelte kapitlene i romanen, viser det seg enklere å skille form og innhold. Ved hjelp av et par eksempler vil jeg forsøke å vise at enkeltkapitler for seg kan sies å stå i transformerende relasjoner til hypotekster, uten å imitere hypotekstens stil eller formidlingsmåte .

Et eksempel på en slik relasjon er bokas første kapittel, som kanskje kan leses som en transposisjon av Henrik Ibsens *Peer Gynt* (Ibsen 1993). Vi møter i romankapitlet en ugift sønn som i beste mening lyver for sin dødssyke mor. Peer Gynt lyver også for sin mor Åse. På hennes dødsleie lover Peer henne et slott. Sønnen i "Syng meg i søvn" lyver for moren på dødsleiet når han sier at han har en kjæreste og lover moren at hun skal få møte henne. At "Syng meg i søvn" handler om identitet, har vi allerede vært inne på. Sønnen kopler sin egen identitet til sitt forbilde fra popmusikken, Morrissey. Også i *Peer Gynt* er identitetstematikken sentral. Knappetøperen vil støpe om sjelen til Peer fordi han ikke har vært seg selv, men tatt andres identiteter. Vi ser parallellen mellom Morrissey-kopien i *Bikubesong* og Peer. Interessant er det også at Peer skreller løk og funderer over hvorvidt man kan skrelle seg inn til en kjerne i personligheten, og finner ut at det ikke finnes noen kjerne. Dette er i tråd med en postmoderne eller sen-moderne oppfatning av identitet. Giddens mener at det ikke finnes en kjernepersonlighet, men at mennesker er i besittelse av noen psykologiske forutsetninger som må til for å danne en refleksiv selvidentitet.

Det finnes altså tematiske paralleller mellom "Syng meg i søvn" og *Peer Gynt*. Men spørsmålet er om dette er nok til å forsvare en påstand om at det er en hypertekstuell forbindelse skapt gjennom transformasjon vi står overfor? Genette påpeker at hypertekstualitet til en viss grad er et universelt trekk ved litteratur; "...there is no literary work that does not evoke (to some extent and according to how it is read) some other literary work, and in that sense all works are hypertextual" (Genette 1997:9). Men noen verk er mer hypertekstuelle enn andre, eller mer synlig, massivt og eksplisitt hypertekstuelle. Jo mindre eksplisitt og massiv hypertekstualiteten er, jo mer avhenger en analyse av den av leserens fortolkning. Det er lesninger som er "both massive [...] and more or less officially stated" Genette interesserer seg for og konsentrerer seg om i sin fremstilling. Jeg kan vanskelig hevde at min lesning av

”Syng meg i søvn” som en hypertekst til *Peer Gynt* er ”massiv” og ”offisiell”, og jeg finner det derfor ikke så interessant å gå videre inn i en analyse av en slik lesning.

Mer interessant og spennende er det å forfølge referansene til Tsjekhovs *Kirsebærhagen* (1985) i kapitlet ”Kirsebærpiken”. Både paratekstuelle og metatekstuelle referanser vi har vært inne på, leder vår oppmerksomhet mot *Kirsebærhagen*. Det faktum at det er lagt ut slike spor i teksten, tilsier at en lesning av kapitlet skal skje i lys av Tsjekhovs skuespill, og følgelig er det her et bedre grunnlag for å foreta en hypertekstuell lesning.

I ”Kirsebærpiken” møter vi en av Nationaltheatrets aldrende skuespillere, den nokså alkoholisererte skjørtejegeren Torolv Skagestad, som er i Odda for å delta i Oddaspelet, en oppsetning som skal handle om Oddas historie som industristed. Forholdet til hypoteksten, som er et skuespill, understrekes her ved at nettopp oppsetning av et skuespill er utgangspunkt for handlingen i kapitlet.

Skagestad legger sin elsk på et søskenpar som spiller i *Den evige røyk*, som Oddaspelet blir kalt, og særlig den yngste av søstrene, Astri. Hun er uerfaren når det kommer til teater, men Skagestad mener at hun har stort potensiale og bør satse på en karriere på scenen. Han tilbringer store deler av sin tid i Odda i samtale med henne, og de snakker mye om teaterstykker, blant dem *Kirsebærhagen*. Skagestad mener Astri ville passe perfekt som Anja i Tsjekhovs stykke. Så mye oppmerksomhet vier Skagestad Astri, at de andre i ensemblet vedder på om Skagestad i løpet av prøvetida vil klare å vinne Astris hjerte, eller i alle fall hennes kropp. Etter premieren blir da også Skagestad invitert til Astri i Murboligen, men nå er rollene snudd. Anja tar kontrollen, og for Skagestad føles det som om det er hun som vil ha *ham* som suvenir. Det var ikke slik Skagestad ville ha henne, og han forlater derfor leiligheten.

På hvilke måter er så ”Kirsebærpiken” en transformasjon av *Kirsebærhagen*? Som vi skal se, finnes mye av tematikken fra *Kirsebærhagen* i ”Kirsebærpiken”, og mellom



personene og konfliktene i de to tekstene finnes flere likheter. Kapitlet forholder seg verken lekende eller satirisk til Tsjekhovs skuespill, men er heller en moderne, seriøs transformasjon, altså en transposisjon etter Genettes skjema. Jeg presiserer at denne lesningen gjelder deler av det gjeldende kapitlet, og tar ikke i denne omgang sikte på å analysere andre sentrale aspekter ved teksten. Mitt siktemål er i det følgende å synliggjøre hvordan en hypertekstuell lesning kan bidra til en dypere forståelse av "Kirsebærpiken".

*Kirsebærhagen* er det siste av Tsjekhovs fire store skuespill og ble uroppført i Moskva i 1904, året før den russiske 1905-revolusjonen<sup>11</sup>. Stykkets handling går i korte trekk ut på at en godseierinne av økonomiske årsaker må selge sin elskede kirsebærhage. Det er en sosial og politisk konflikt som her tematiseres. Representanter for ulike sosiale klasser og samfunnssyn konfronteres. Godseierinnen og hennes bror representerer godseierstanden, den gamle verden. Bondesønnen og kjøpmannen Lopakhin, som kjøper kirsebærhagen, er en representant for fremtiden og for kapitalismen, mens studenten Petja Trofimov står for de luftige visjonene om en ny verdensordning, et Russland uten både godseiere og kapitalister. Kirsebærhagen blir selve symbolet på en epoke som går til grunne, en tid som snart er forbi.

*Kirsebærhagen* har blitt oppfattet som et stykke som varsler om store samfunnsmessige endringer og ble altså skrevet like før en revolusjon fant sted. Om ikke *Bikubesong* varsler om en revolusjon, så beskrives også her en brytningstid. Det er den sen-moderne tidsalder, som Giddens har beskrevet så godt, som er i ferd med å gjøre seg gjeldende i det Odda den aldrende skuespilleren besøker.

Hvem er så denne Anja i *Kirsebærhagen*? Hvilken rolle er det Skagestad mener Astri passer så perfekt til å spille? Anja er godseierinnens 17-årige datter, som har vært i Paris og hentet moren tilbake til godset. Som en kuriositet kan vi legge merke til at

---

<sup>11</sup> I denne avhandlingen har jeg forholdt meg til en utgave fra 1985, oversatt fra russisk av Tove Jensen og Kjell Helgheim.

Anja ved ankomsten til godset har på seg en liten nål formet som en bie, og dermed er nettopp denne rollefiguren et naturlig bindeledd mellom *Bikubesong* og *Kirsebærhagen*. Anja er født inn i godseierstanden, men representerer likevel ikke på samme måte som den eldre generasjonen den gamle tiden. Hun er elev hos Petja Trofimov og ser ut til å være nokså influert av ham og hans samfunnssyn og vyer for fremtiden; "Hva har De gjort med meg, Petja, hvorfor elsker jeg ikke lenger kirsebærhaven som før?", sier Anja (Tsjekhov 1985: 59). Trofimovs innflytelse er i ferd med å forandre Anjas tankegang og får henne til å distansere seg fra de verdiene hun tidligere har hatt. Jeg oppfatter derfor heller Anja som en representant for nye tanker.

Anja er en slags lærling hos Petja Trofimov. En parallell til dette finner vi i forholdet mellom Skagestad og Astri. Skagestad mener Astri passer perfekt som Anja. I det kan vi vel tolke at han synes hun passer godt som elev, og at han selv vil gjerne ha rollen som læreren;

Ho er ein uslipt diamant, sa han til instruktøren. Ein diamant som bare måtte slipast litt. Der har du ei som kan nå så langt ho sjølv bare vil, sa han. Ho treng bare ein dyktig mann til å rettleie seg gjennom dei første forvirrende åra. Toralv Skagestad såg for seg at han sjølv var mannen. (s. 263)

I Odda-spelet spiller dessuten Skagestad rollen som den mektige Dr. Albert Peterson, som på mange måter skapte det moderne Odda, og Astri spiller rollen som *løpergutten* hans. Sammen synger de *Saman om ein drøm*. Trofimovs vyer er også drømmer. Parallellene til forholdet mellom Anja og Petja er absolutt til stede, men ett hundre prosent fungerer ikke sammenlikningen. Selv om Skagestad til dels får fungere som læremester, blir aldri Astri en like lyttende elev som Anja. Hun er sterkere og mer selvstendig enn Anja, og Skagestad må etter hvert innse at rollene er snudd. Det er ikke hun som trenger ham, det er han som trenger henne. Skagestad og hans rollefigur Dr. Peterson representerer en eldre generasjon, den generasjonen som skapte det *moderne* Odda. Nå er det den sen-moderne tida som får overtaket. Den

gamle tida må gi tapt og forvinne, og det er uunngåelig. Dette synliggjøres til slutt i kapitlet ved at Skagestad går fra Murboligen. Når han oppdager at skrittene hans er lydløse og ikke gir gjenlyd i de tomme gatene, slår det ham at det er slik det *skal* være. Denne utviklingen er naturlig.

Så tilbake til de imiterende, hypertextuelle relasjonene. Vi så at *Bikubesong* til dels imiterte *En dag i oktober*, men kan det være at *Bikubesong* også på andre punkter imiterer en formidlingsmåte eller en stil fra en tidligere tekst? Flere journalister og anmeldere har vært inne på at Gryttens historier fester seg i vår hukommelse og surrer rundt i tankene våre på samme måte som en film.<sup>12</sup> Hege Steinsland setter i sin anmeldelse av *Bikubesong* fingeren på en del filmatiske virkemidler Grytten bruker når han skriver: "Grytten viser og levendegjør de ulike stemningene ved å kaste personene inn i en situasjon, for så å la dem tenke og handle. Teksten virker filmatisk med den intense innfokuseringen på detaljer, bevegelser, lyder, interiører" (Steinsland 1999). Gryttens tekst imiterer altså til en viss grad filmens formidlingsmåte eller stil. Imidlertid er det da formidlingsmåten fra en hel kunstart han kopierer, ikke fra en enkelt "filmtekst", hvis man kan bruke et slikt uttrykk. Det er ikke ett bestemt verk som fungerer som hypotekst.

Fra forfatterens egne uttalelser vet vi at det er hans ønske å være "ein songar i skrift"<sup>13</sup>, og i omtaler av *Bikubesong* og andre av Gryttens verker blir Gryttens språk gjerne betegnet som rytmisk og musikalsk. Også tematisk spiller musikken en viktig rolle. Gryttens tekster handler gjerne om de samme tema som går igjen i musikktekstene; kjærlighet, ensomhet, lengsel, tilhørighet og identitet. *Bikubesong* kan derfor også være et forsøk på å imitere musikk, eller kanskje musikkvideoer,

---

<sup>12</sup> For eksempel Hege Steinsland i *Aftenposten Morgen* 04.12.1999 og Linn Ullmann i sin presentasjon av boka i forbindelse med innstillingen til Nordisk Råds litteraturpris.

<sup>13</sup> Dette har han uttalt i flere sammenhenger, blant annet i det tidligere nevnte intervju med Fyllingsnes i *Dag og Tid*, 9. desember 1999.

som binder film og musikk sammen. Heller ikke her snakker vi om påvirkning fra ett enkelt verk, men om påvirkning fra andre store og mangfoldige kunstarter. Med det beveger vi oss imidlertid bort fra det som er Genettes fokus i *Palimpsests* og over på et annet område; det intermediale.

#### 4.2.6 Oppsummering

Vi har med dette sett at *Bikubesong* inneholder eksempler på utenomtekstlige referanser i alle Genettes kategorier, og hans inndelinger og begrepsapparat har frem til nå vært et godt utgangspunkt for mine undersøkelser i denne delen av oppgaven. Innledningsvis i denne delen understreket jeg nødvendigheten av å legge til grunn et vidt tekstbegrep når jeg skulle analysere referansene til musikk, film, bilder og populærkultur i lys av teorier om transtekstualitet. I undersøkelsene har jeg i all hovedsak forholdt meg til popsanger som en form for dikt. Det kan man gjøre dersom man legger et slikt utvidet tekstbegrep til grunn. Det er blitt stadig mer utbredt å studere musikktekster på denne måten, som dikt, uavhengig av musikken. Et eksempel på det er Bob Dylans sangtekster, som vi gjerne finner gjengitt i lyrikksamlinger. Nå er det likevel slik at popsanger skiller seg fra lyrikken ved at de består av både sangtekst og musikk, og et viktig aspekt forsvinner dersom vi kun forholder oss til popsangene som dikt. Litteratur og musikk er to forskjellige kunstformer, eller uttryksmedier, for å bruke et begrep fra nyere tverrestetisk debatt. Dette faktum kan vi ikke lenger overse når vi kommer fram til Genettes siste kategori og slår fast at det foreligger en mulighet for at romanen tematisk og språklig imiterer musikk. For å kunne gå grundigere til verks på dette sentrale punktet og undersøke nærmere på hvilke måter musikk og litteratur kombineres i romanen, må vi ta hensyn til at popsangene det refereres til, er tonesatt. En nærmere analyse av *Bikubesongs* hypertekstuelle relasjon til musikk vil følgelig kreve et analyseapparat som strekker seg utover det Genettes teorier kan tilby. Vi må trekke inn teorier som mer eksplisitt omhandler intermediale relasjoner. Interessen for intermedialitet har

økt kraftig de senere år, og derfor har det også blitt produsert mye viktig teori omkring musikalsk-litterære relasjoner. En av de fremste teoretikerne på området er Werner Wolf. Det er i hovedsak hans teorier om musikalisering av litteratur jeg vil støtte meg på i det neste kapitlet, der jeg skal studere relasjonen mellom musikk og litteratur i *Bikubesong* nærmere og søke å finne svar på spørsmålet om denne romanen kan sies å være et eksempel på musikalisert skjønnlitteratur.

## 5. INTERMEDIALITET

### 5.1 Werner Wolf og musikalisering av litteratur.

Musikalisering av litteratur utgjør en liten del av det store feltet som kalles intermedialitet. Et viktig bidrag til forskningen på dette området er Werner Wolfs bok *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, som kom ut i 1999. Deler av teorien som presenteres her, finner vi også igjen i artikkelen "Musikalisering av litterär berättelse", som er Wolfs bidrag til boken *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* som ble utgitt i 2002 med Hans Lund som redaktør. Jeg har valgt å holde meg til Wolfs begrepsapparat i denne delen av analysen, fordi jeg finner hans terminologi god og oversiktlig, og fordi et hovedanliggende for Wolf er musikalisering av narrative fiksjonstekster, som er den litterære sjangeren *Bikubesong* hører hjemme under.

Innledningsvis i boken tar Wolf opp diskusjonen om hvorvidt musikalisering av språk og litteratur i det hele tatt er mulig. En kombinasjon av musikk og litteratur kan synes vanskelig. De to kunstformene har flere fellestrekk; de er begge auditive og temporale, og de kan gjengis i skrift. Samtidig finnes en del ulikheter mellom de to. Den største forskjellen ligger på det meningsbærende nivået og dreier seg om hvorvidt, og i hvilken grad, musikk og litteratur kan vise til en referensiell virkelighet utenfor seg selv. Denne diskusjonen er omfattende, og jeg vil ikke bruke mye plass her på argumentere for hva som veier tyngst av likhetene og ulikhetene. Jeg slutter meg ganske enkelt til Wolf når han sier at "One thing is clear: there are too many basic similarities between the two arts to totally dismiss the possibility of a participation of music in the signification of certain works of literature" (Wolf 1999:33).

Hva er så egentlig intermedialitet og musikalisering av litteratur? For Wolf betegner intermedialitet i vid betydning "överskridande av gränserna mellan konventionellt åtskilda uttrycksmedier" (Wolf 2002: 204). Disse "överskridelsene" kan inntreffe innen ett og samme verk, "inomkompositionell intermedialitet", eller som en følge av en relasjon mellom ulike verk, "utomkompositionell intermedialitet" (op.cit.:204). Intermedialitet likner intertekstualitet idet det ene mediet fungerer som "pre-tekst", eller kanskje vi kan si hypotekst, for det andre. Intermedialitet er merkelig på samme måte som intertekstualitet i et verk. De er begge "intersemiotiske former", fordi begge betegner en relasjon mellom to eller flere semiotiske enheter. Wolf støtter Jürgen E. Müllers bruk av intermedialitetsbegrepet i *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* fra 1996, og begrenser bruken av termen intertekstualitet til å gjelde verbale tekster og intermedialitet om relasjoner mellom ulike uttryksmedier (Wolf 1999:46). Jeg synes denne begrepsbruken er ryddig og vil i det følgende slutte meg til den.

Den utenomkomposisjonelle intermedialiteten kan ikke observeres i et enkelt verk, men gjennom en sammenlikning mellom verk. Denne formen for intermedialitet finnes ifølge Wolf i to former, *transmedialitet* og *intermedial overføring*.

Transmedialitet er en betegnelse på former eller innhold som ikke er spesifikke for enkelte kunstarter, men deles av flere, for eksempel narrativitet, som deles av litteratur og film. Intermedial overføring betyr at et emne eller kunstgrep overføres fra et medium til et annet, for eksempel at en roman filmatiseres.

Betydningsdannelsen i verkene påvirkes ikke nødvendigvis av utenomkomposisjonell intermedialitet. Intermedialitet innen ett og samme verk, derimot, vil virke inn på betydningsdannelsen i verket, og da musikalisering av litteratur hører hjemme i denne kategorien, er det denne type intermedialitet Wolf er opptatt av i sin bok. Det er også denne formen for överskridelser av grenser mellom uttryksmedier jeg viser til når jeg i det følgende bruker begrepet intermedialitet.

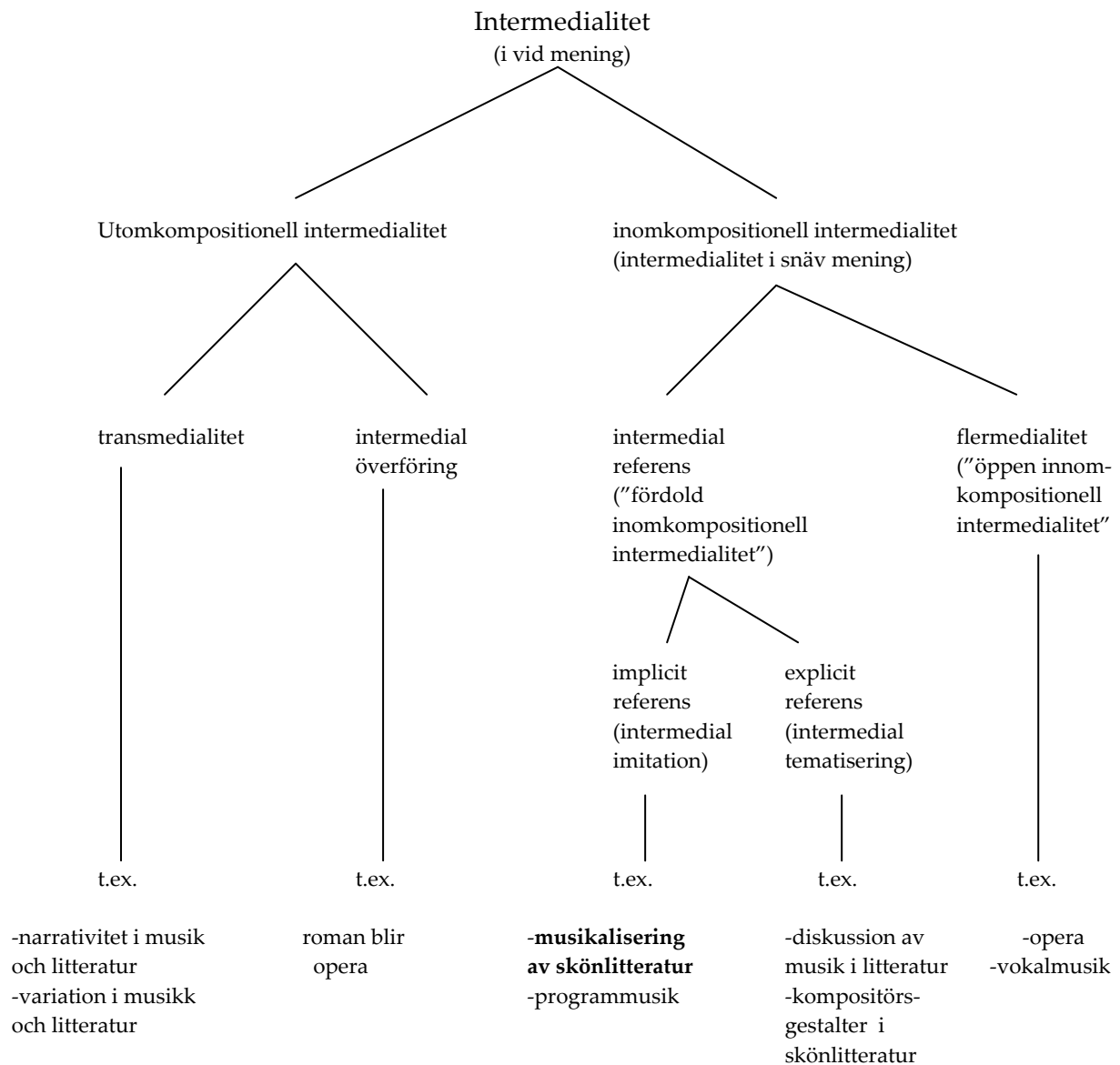
I sin behandling av intermedialiteten innen ett og samme verk bygger Wolf på en inndeling av fagfeltet utarbeidet av Steven Paul Scher (Wolf 1999:70). Scher ga et verdifullt bidrag til intermedial forskning ved å lage en modell hvor musikkvitenskap og litteraturvitenskap kombineres på tre ulike måter. Han skilte mellom *musikk og litteratur*, *litteratur i musikk* og *musikk i litteratur*. Et eksempel på den første kombinasjonen kan være vokalmusikk, der tekst og musikk kombineres i et likeverdig samarbeid der ingen av kunststartene dominerer. I den andre kombinasjonen er musikken den dominerende kunststarten som tar opp i seg litterære trekk. Et eksempel er programmusikk eller fortellende musikk som skildrer et handlingsforløp eller en stemning. I den tredje kombinasjonen er forholdet motsatt. Litteraturen er det dominerende medium som tar opp i seg musikalske trekk. Det er i denne tredje kategorien *Bikubesong* befinner seg.

I tillegg til å bygge videre på Schers inndeling, opererer Wolf med et skille mellom det han kaller direkte eller *åpen intermedialitet*, som er kombinasjonen musikk og litteratur, og indirekte eller *skjult intermedialitet*, som omfatter de to andre kategoriene. Den åpne intermedialiteten er en form for flermedialitet. Flere medier er åpent tilstede i et verk, og foreningen mellom disse danner en medial heterogenitet. Ved indirekte eller skjult intermedialitet bevarer verket i det ytre en medial homogenitet, til tross for at flere medier er involvert. Tilsynelatende bruker verket bare ett medium, men i realiteten er mediet påvirket av et annet. Et medium er dominant og viser seg direkte, mens andre bare er indirekte tilstede og påvirker det dominante mediet. De involverte mediene kan ikke skilles. Intermedial referanse til et annet, "ikke-dominant" medium i allmennhet, eller til spesifikke verk som overføres gjennom dette, kan igjen deles i to hovedformer. Den ene formen er eksplisitt referanse eller *intermedial tematisering*, som forekommer når et annet medium, eller et verk som er produsert i et annet medium, nevnes, diskuteres eller representeres ved hjelp av signifikantene i verket det dreier seg om. Et annet medium er indirekte tilstede, men hovedmediets utseende er uforandret. Musikk kan



på denne måten tematiseres i litteratur ved at figurene der diskuterer musikk. Den andre hovedformen av intermedial referanse er implisitt, gjennom *intermedial imitasjon*. Ved intermedial imitasjon påvirkes det gjeldende verkets signifikanter og/eller dets struktur av det ikke-dominante mediet. Signifikantene i det dominerende mediet ser ut til å ikonisk imitere det andre mediets egenskaper, struktur og typiske virkninger, i den grad det er mulig. Dette er også tilfellet ved musikalisering av litteratur, som derfor er et eksempel på intermedialitet innen ett verk, gjennom skjult, implisitt intermedial referanse til musikk som sådan eller til enkelte musikalske komposisjoner. Denne referansen kan gjenfinnes i deler av eller hele skjønnlitterære fortellinger. Intermedial imitasjon kan påvirke både det Wolf kaller *le discours* (for eksempel det språklige materialet, fortellingens formelle arrangement eller struktur og billedspråket) og noen ganger også *l'histoire* (fortellingens innholdsstruktur) (Wolf 2002:205). Konsekvensen av dette er at likheter og analogier til musikk blir fremtredende i teksten og at musikkens tilstedeværelse og betydning for signifikasjonen blir merkbar for leseren.

Skjematisk kan den musikaliserede skjønnlitteraturens posisjon fremstilles slik:



(Wolf 2002:207)

## 5.2 Er *Bikubesong* en musikalisert roman?

Hvordan kan vi så kjenne igjen musikalisert litteratur? Og er *Bikubesong* musikalisert? Indikasjoner på at det er en musikalisert tekst vi står overfor, kan for eksempel være at tekstens akustiske dimensjon er uvanlig betont, eller at det i teksten forekommer uvanlige og tilsynelatende umotiverte mønstre og gjentakelser. Men fordi musikalisering av litteratur etter Wolfs definisjoner altså er en *implisitt* form av intermedial referanse, kan det by på vanskeligheter å skille mellom en slik intermedialitet og rene litterære, det vil si intramediale, eksperimenter. For å synliggjøre en musikalisering er derfor også eksplisitte referanser i form av intermediale tematiseringer nødvendig. Intermedial tematisering er imidlertid aldri nok alene for at et litterært verk skal kunne kalles musikalisert. For å forsvare en musikalsk tolkning av et litterært verk, er det med andre ord nødvendig både med tematisering og imitasjon. I praksis er det gjerne tematiseringen som først setter leseren på sporet av en musikalsk lesning, og vi begynner derfor undersøkelsen av en eventuell musikalisering i *Bikubesong* der.

### 5.2.1 Intermedial tematisering

Hvordan kan intermedial tematisering komme til syne? Wolf omtaler tre hovedformer for tematisering (Wolf 1999:56); kontekstuell, paratekstuell og intratekstuell. Den kontekstuelle tematiseringen tar ikke utgangspunkt i selve primært teksten, men i forhold *rundt* teksten, som forfatterens uttalelser om musikk i for eksempel brev eller essays. Begrepet paratekst kjenner vi igjen fra Genettes teorier om transtekstualitet, og Wolf viser også til Genette når han definerer paratekstuell tematisering som referanser i titler, forord, fotnoter og liknende. Når personer i fortellingen beskriver, lytter til eller diskuterer musikk, eller musikken gjøres til et tema i teksten gjennom forfatterens kommentar, har vi å gjøre med intratekstuell tematisering.

I denne forstand er *Bikubesong* så absolutt musikalisert. Kontekstuelle tematiseringer er å finne både i andre verk og kortere tekster av Grytten, for eksempel i artikkelen "Twang!" i *Vagant* 23/2001 og novellesamlingen *Popsongar* fra 2001. Grytten har i flere sammenhenger svart på spørsmål fra leserne over Internett, og dette er må nærmest regnes som vår tids brevveksling.<sup>14</sup> Her er musikk et stadig tilbakevendende tema. Paratekstuellt er Gryttens uttalelser i diverse intervjuer, både før og etter utgivelsen av *Bikubesong*, om musikk og musikkens betydning for hans forfatterskap, tallrike og velkjente, og de gir oss en klar indikasjon på at musikken er viktig i *Bikubesong*. Vi finner rikelig med referanser til musikk i andre paratekster også, både i romanens tittel, i kapitteloverskrifter og i form av en egen liste bak i boka. Musikk er dessuten et stadig tilbakevendende tema i boka. Noen ganger nevnes det bare at musikk spilles i bakgrunnen, som når datteren i "Jetlag" hører moren spille Elvis et annet sted i huset, andre ganger fokuseres det mer på musikken ved at personene tenker på musikk, lytter til musikk eller redegjør for musikkens betydning for dem. Robert Lie i "Politidrommar" spiller en Bruce Springsteen-låt hver morgen og går med den i hodet resten av dagen (s. 125), og i "Newcastle-upon-Tyne" forklarer hovedpersonen at musikk "... det er det beste eg veit, bare flyte inn i musikken..." (s. 286). Alle de tre formene for intermedial tematisering forekommer dermed i romanen. Dette gir oss gode grunner til å anta at *Bikubesong* er det musikalisert verk, men intermedial tematisering av musikk er ikke tilstrekkelig for å kunne rettferdiggjøre en slik begrepsbruk. Vi må gå videre og undersøke hvorvidt vi også finner intermedial imitasjon i teksten.

### 5.2.2 Intermedial imitasjon

Også kategorien intermedial imitasjon er tredelt hos Wolf. Den ene formen kaller han ordmusikk, en betegnelse han overtar fra Scher. Det er den akustiske dimensjon som her står i fokus. Teksten inneholder poetisk imitasjon av musikalsk lyd. Slik imitasjon kan skapes gjennom tonehøyde, klang, rytme, onomatopoetika og forsøksvis

---

<sup>14</sup> Se for eksempel <http://oslopuls.no/nettprat/grytten/> og <http://db.no/kultur/2001/10/01/285201.html>.

harmonisering. Den neste formen er intermedial imitasjon gjennom strukturelle og formelle analogier, altså at teksten låner formmønstre fra musikk. Tekstens allmenne karakter, fonologi, syntaks og semantikk påvirkes gjennom denne imitasjonen. Den tredje kategorien kalles imaginære innholdsanalogier (imaginary content analogies). Dette er skjønnlitterær gjengivelse av den effekt et stykke musikk kan ha på en lytter, en slags oversettelse av musikkopplevelsen til litteratur. Imaginære innholdsanalogier refererer alltid til spesifikke musikkverk og kan kalles en litterær-musikalsk variant av en ekfrase.

Selv om språket ikke er onomatopoetisk, og allitterasjon i liten grad benyttes som virkemiddel, er den akustiske dimensjonen i språket særdeles fremtredende i *Bikubesong*. Musikalske elementer som rytme og temposkifter øver stor innflytelse på språket i romanen, og på bakgrunn av det vil jeg hevde at *Bikubesong* til en viss grad musikaliseres gjennom ordmusikk. Setningene er stort sett enten korte og konsise, eller de er sammensatt av flere slike korte hel- eller leddsetninger. Dette er med på å styre tempoet i teksten. I tilfeller der mange korte setninger eller setningsdeler følger tett på hverandre uten avsnitt, trekkes tempoet kraftig opp. "Sean Penn blues", et kapittel på 6 ½ side uten ett eneste avsnitt, er et godt eksempel. Teksten virker intens og flyter hurtig, som en heftig og temperamentsfull rockelåt. Språkets karakteristika knyttes videre til personen og understreker Sean Penns hissig temperament idet han tar hevn over direktøren som står i med hans kone.

Anaforer er utbredt, og ord og ordgrupper blir gjentatt og forsterker inntrykket av klangfullt, rytmisk språk; "Jesus. Jesuskristusjesus. Det er bare å gå rett inn, rett inn. Det er ingen heime. Ingen heime." (s. 99). Flere kritikere sammenlikner språket til Grytten med popmusikk, fordi ordvalget og setningsoppbygningen er enkel og lett tilgjengelig og rytmen gjør teksten nesten nynnbar.

Inntrykket av musikalisering blir sterkere når vi går til neste mulighet for teknisk imitasjon av musikk, imitasjon gjennom strukturelle og formelle analogier. Formmessig legger vi raskt merke til at flere kapitler i romanen bryter med våre forventninger til skjønnlitterær form og fremstår med noe uvanlige mønstre. Flere kapitler er skrevet nesten i ett, uten avsnitt. Andre, som "Lykka mi snur no", minner om en sangtekst i oppbygging og lay-out. Med forholdsvis jevne mellomrom starter enkelte setninger langt ut på linja, som om de var en del av en sang med vers og refreng. Ser man på romanen som helhet, kan man hevde at også den, i alle fall delvis, følger en struktur lånt fra musikken, nemlig kontrapunkt. Kontrapunkt går ut på at melodisk selvstendige stemmer settes sammen og danner et helhetlig klangbilde. Det er det strukturerende prinsippet i polyfonisk musikk, der man setter en eller flere melodier til en hovedmelodi. Anvendt i en roman som *Bikubesong*, med mange plot og personer, kan kontrapunkt fungere svært godt som struktureringsprinsipp. Wolf gir en grei karakteristik av kontrapunkt og nevner følgende trekk som viktige; a) samtidighet av delene, b) delene er like viktige og uavhengige av hverandre, c) en merkbar forbindelse og gjensidig påvirkning mellom delene, slik at de framkaller paralleller og kontraster i hverandre, og d) et organiserende prinsipp eller system utover parallellene og kontrastene som holder delene sammen (Wolf 1999:171).

Det første punktet, samtidighet, er mulig i musikk, men en reell samtidighet er ikke mulig i litteratur, da tegnene og delene her ikke kan sendes samtidig. Vi skal likevel ikke avvise dette punktet, for på enkelte måter oppstår likevel en form for samtidighet. Den skjulte intermedialiteten mellom musikk og verbal tekst kan skape samtidighet, fordi de to mediene virker på samme tid. Vi kan også tale om en imaginær samtidighet når plot og skikkelser knyttes sammen. I *Bikubesong* knyttes stadig ulike plot sammen og møter mellom personer beskrives i flere enn ett kapittel. Ulike plot kan finne sted på samme tid, selv om leserne selvfølgelig får presentert kapitlene etter hverandre. Går vi videre til punkt b), ser vi at dette punktet er oppfylt

i romanen. Kapitlene og personene er like viktige og kan leses uavhengige av hverandre. Hadde *Bikubesong* vært et musikkstykke, ville vi sagt at det var et stykke uten soloinstrument. Det er likevel en merkbar forbindelse og gjensidig påvirkning mellom delene, som vi har vært inne på før, og de fremkaller paralleller og kontraster i hverandre. De foregår på samme sted og personene deltar i og kan ha innflytelse på hverandres historier. For oss lesere kan én historie fungere som et bidrag i tolkningen av en annen. Vi får vite mer om personene og deres situasjon gjennom sambygdingenes blikk på dem. Det er gjennom en samtale på Smeltaren i kapitlet "Gå langs vegen som ein vanlig mann" vi skjønner at hovedpersonen i "Å kaste hattar opp i lufta" oppfattes som en særing og at den unge mannen i "Newcastle-upon-Tyne" går under tilnavnet "Odda-Elvis". Selve tittelen *Bikubesong* peker også mot et kontrapunktisk prinsipp. Det er *en* sammensatt sang, ikke flere sanger. Leter vi etter et organiserende prinsipp utover parallellene og kontrastene som holder delene sammen, finner vi Murboligen. Alle historiene har sitt utspring der, og de organiseres etter Murboligens fysiske utforming i form av oppganger og etasjer. Alt i alt mener jeg derfor å kunne forsvare en påstand om at *Bikubesong* imiterer musikkens kontrapunktiske struktureringsprinsipp.

Løfter vi blikket, kan vi se at polyfonien og det kontrapunktiske struktureringsprinsippet i *Bikubesong* har sin parallell i den sen-moderne tidsalder. Sammensetningen av stemmer og melodier kan forstås som uttrykk for en følelse av diskontinuitet og fragmentering, som er sentrale kjennetegn ved sen-moderniteten. Diskontinuitet og fragmentering er samtidig det en sen-moderne identitetsdannelse søker å unngå, gjennom refleksivt å danne en sammenhengende selvfortelling. Kanskje kan vi til og med oppfatte selve den refleksive identitetsdannelsen, med utvelgelse og sammensetning av mange elementer til én sammenhengende fortelling, som styrt av et kontrapunktisk prinsipp? Gjennom polyfonien skapes uansett en nær forbindelse mellom formen og innholdet i romanen.

Den tredje og siste formen for teknisk imitasjon Wolf nevner, imaginære innholdsanalogier, er vanskeligere å påvise. Det nærmeste vi kommer er den tidligere nevnte stemningsanalogien som kan oppstå mellom musikken og kapitlet musikken forekommer i. Dette kan kanskje oppfattes som en oversettelse av den opplevelsen eller stemningen musikken gir lytteren. Problemet med dette i forhold til Wolfs definisjon er at denne stemningen ikke bare er bestemt av musikken, men i like stor grad av tekstens innhold. Samspillet mellom musikk og tekst i popmusikken gjør denne musikkformen til en hybrid, og teorien fungerer derfor på dette punktet ikke like godt som den ville ha gjort dersom det var klassisk instrumental musikk som var involvert. I neste punkt skal jeg derfor ta for meg det Wolf presenterer som en tredje gruppe av hovedformer for musikalisering og som jeg oppfatter som svært relevant for et prosjekt som dette, der vokalmusikk er involvert.

### **5.2.3 Fremkalling av et annet medium (musikk) gjennom assosiative sitater**

Vi har nå sett at *Bikubesong* i de langt fleste henseender oppfyller Wolfs krav til musikalisert litteratur, både når det gjelder tematisering og imitasjon, som han fremhever som de to viktigste formene for musikalisering. Men Wolf opererer også med en tredje kategori som jeg finner grunn til å nevne her. Han kaller kategorien fremkalling av et annet medium (musikk) gjennom assosiative sitater<sup>15</sup>, og han plasserer den mellom tematisering og imitasjon. Denne formen kan kun forekomme når det ikke-dominante mediet er en åpen intermedial kulturgjenstand som inneholder det dominante mediet som en av sine komponenter. Et godt eksempel på dette er vokalmusikk, som har verbal tekst til felles med litteratur. Direkte eller indirekte sitater fra kilden, popmusikken, som plasseres inn i den litterære teksten fremkaller en assosiasjon til musikkstykket i sin helhet. Har leseren kjennskap til musikken, vil han eller hun under lesningen av teksten "høre" musikken i tillegg til ordene. Dette passer veldig godt på *Bikubesong*, som jo er full av denne type sitater

---

<sup>15</sup> Min oversettelse av "evocation of another medium (music) through associative quotation" (Wolf 1999:67).



og, som vi så under drøftingen av intertekstualitetens betydning, bruker disse for å framkalle musikken hos leseren og derigjennom påvirke fortolkningen og forsterke tematikken i boka.

Denne kategorien er en blanding av intermedialitet og intertekstualitet, fordi den omfatter både tekstsitater og fremkalling av musikk. Den kan minne om den kategorien av imitasjon Wolf kaller imaginære innholdsanalogier, med den forskjell at intertekstualiteten trekkes inn her. Dermed fungerer den bedre for vårt prosjekt. Kategorien kan se ut til å høre til åpen intermedialitet, fordi en av signifikantene til det ikke-dominante mediet kommer fram i det dominante, men gjør ikke det. Dette fordi det er en skriftlig tekst som integreres i en annen skriftlig tekst, og to like medier kan ikke skilles fra hverandre slik man kan med åpen intermedialitet. Teksten har dessuten fortsatt som mål å representere noe som heller ikke her er tilstede, nemlig musikk. Kategorien har også likheter med imitasjon, fordi sangtekstene som siteres stammer fra en musikalsk sammenheng, og også med tematisering, fordi en del av eller hele kildemediet siteres. Men tematisering innebærer bare en referanse til det andre mediet, det tar ikke inn deler av det.

Selv om Wolf betegner denne siste kategorien som en hovedform av musikalsk tilstedeværelse i litteratur, understreker han at de to andre hovedformene er viktigere. For prosjekter som dette, der man undersøker forbindelsen mellom vokalmusikk og litteratur, er kategorien likevel svært sentral og viktig. Den setter fingeren på aspekter ved musikalisering av litteratur som ellers ikke ville blitt synliggjort fordi de andre kategoriene i hovedsak tar hensyn til instrumental klassisk musikk, som er mer strukturorientert og derfor lettere å analysere, og ikke til den særstillingen vokalmusikk befinner seg i. Dette synliggjøres godt i Wouter DeJongs avhandling *Are you ready for a brand new beat? Frode Gryttens Popsongar i intermedialt perspektiv* fra 2003. *Popsongar* oppfyller ikke kravene om imitasjon, slik *Bikubesong*

gjør, men har musikalisererte trekk som synliggjøres gjennom tematisering og særlig gjennom denne tredje kategorien.

#### **5.2.4 Oppsummering**

Når vi anvender Wolfs teori og undersøker et verk på bakgrunn av hans kategorier, kan vi finne at et verk er mer eller mindre musikalisert. Til tross for at intermusikalitet mellom litteratur og vokalmusikk kan være vanskelig å påvise gjennom Wolfs teori, som i hovedsak tar hensyn til klassisk musikk, har vi i det foregående sett at *Bikubesong* er musikalisert skjønnlitteratur i begrepets fulle betydning. Romanen både tematiserer og imiterer musikk, som er de krav som stilles for at litteratur skal kunne kalles musikalisert, og den fremkaller også musikk gjennom assosiative sitater. Vi har tidligere i avhandlingen sett hvordan Grytten i *Bikubesong* eksperimenterer og utfordrer grensene for den episke, litterære romansjangeren. Musikalisering av litteratur kan også oppfattes som en indikasjon på et ønske om, eller en vilje til, å utfordre og overskride etablerte estetiske grenser. Formen og musikaleringen av *Bikubesong* utøver nærmest en selvrefleksiv eller metaestetisk funksjon idet leseren må reflektere over hvor grensene for de ulike medier og sjangre går og bør gå, og over hvilke muligheter og begrensinger som ligger i en sjanger eller et uttrykksmedium.

## 6. IDENTITET OG KULTUR

Ekspansjonen i medier og populærkultur er noe av det som i aller størst grad preger den sen-moderne tidsalder vi og romanpersonene i *Bikubesong* lever i. Det er den store strømmen av informasjon og formidlet erfaring som fører med seg en økt refleksivitet i samfunnet, en refleksivitet som gjør seg gjeldende helt inn i menneskers identitetsdannelse. Ved å prege samfunnet vi lever i, påvirker populærkulturen samtidig vår identitet. Dette skyldes at identitet skapes gjennom en refleksiv prosess, der også samfunnet rundt individet er av stor betydning.

Identiteten blir til i en kontekst, på samme måte som en litterær tekst blir til i en kontekst, gjennom dialog med andre tekster. *Bikubesong* ser ut til å bygge på en slik oppfatning av identitetsdannelse, som en refleksiv prosess som skjer i et samspill mellom individ og kontekst. Romanen tar konsekvensen av det i sine referanser til andre tekster. Når romanen står i et intertekstuellet og intermedialt forhold til populærkultur og musikk, betyr det at romanen påvirkes av en kilde som også øver innflytelse på menneskers personlige, refleksive identitetsprosess. Det er derfor av stor betydning at boka gjennom intertekstualitet og intermedialitet i hovedsak refererer til nettopp populærkulturen og musikken. De intertekstuelle og intermedielle referansene i boka tjener som virkemidler for å fremheve og forsterke identitetstemaet og bidrar til å understreke sammenhengen mellom populærkultur og identitet.

I en verden som oppleves som kaotisk og fragmentert, er språket og fantasien våre viktigste hjelpemidler. Fantasien danner utgangspunkt for erkjennelsen av verden og er et nødvendig middel for å skape sammenheng i tilværelsen. Med fantasiens hjelp kan man se mulighetene for å skape orden fra kaos og oppleve omgivelsene som trygge. En grunnleggende tillit til omgivelsene og ontologisk sikkerhet henger nært sammen med identitetsdannelsen. Selve ordningen og systematiseringen av den

fragmenterte verden skjer så gjennom språket. Gjennom språket kan vi ordne verden i koherente narrative strukturer og skape mening, og bare gjennom språket kan mennesket reflektere over sitt liv og sine handlinger og forstå seg selv. Jerome Bruner er bare en av mange som framhever de narrative formene som spesielt viktige kulturelle verktøy for å kunne skape nødvendig sammenheng og mening i en kaotisk hverdag. I vår refleksive streben etter identitet trenger vi språk og narrative former som strukturingsverktøy. Dette behovet har gjerne blitt brukt som forklaring på de tradisjonelle mytenes opprinnelse og funksjon. I *Myter og identitet: Behovet for myter i vår tid* uttrykker Rollo May følgende: "En myte er en måte å skape mening på i en meningsløs verden. Myter er mønstre i form av beretninger som gir vårt liv betydning" (May 1992:15). Den narrative strukturen i myter og fortellinger danner mønstre for våre egne selvfortellinger. Samtidig er innholdet som kulturens fortellinger formidler, av stor betydning for identitetsdannelsen. Kulturens mytiske fortellinger har til alle tider bidratt til å integrere individet i den eksisterende samfunnsorden og til å holde gjeldende normer og verdier ved like.

Det grunnleggende behovet for å skape sammenheng i tilværelsen er ikke noe nytt, men tidene har forandret seg, og i det sen-moderne samfunnet foregår individets identitetsutvikling under andre betingelser enn i det moderne. I artikkelen "Popular culture and construction of postmodern identities" fra boka *Modernity & Identity* (Lash & Friedman (ed.) 1992) argumenterer Douglas Kellner for populærkulturens nøkkelrolle i utviklingen av identitet. Han tar til orde for at populærkulturen, og da særlig fjernsynet, i vår tid har overtatt noen av de tradisjonelle mytenes funksjoner. I den sen-moderne tidsalder er det ikke lenger de tradisjonelle mytene, men populærkulturen som forsyner oss med rollemodeller og alternative valgmuligheter når det gjelder livsstil og hvem vi ønsker å være. Populærkulturen er vår tids myter i den forstand at det er her vi henter fortellingsmønstre og stoff til våre egne selvfortellinger. Anthony Giddens poengterer at det i historiene mediene formidler skapes narrative sammenhenger leseren eller seeren kan identifisere seg med.

Formen er ofte viktigere enn innholdet. Fortelleformen fungerer som modell for konstruksjonen av selvets fortelling. Selv billige tv-serier bidrar til identitetsdannelse i kraft av den koherente narrative formen, mener Giddens:

I sådanne historier opnår man en form for refleksiv kontrol med livsomstændighederne, en følelse av sammenhengende fortelling, hvilket udgør en beroligende modvægt til problemerne forbundet med at opretholde selvets fortælling i faktiske sosiale situationer. (Giddens 1996:232)

Selv om Giddens fremhever formen, skal vi ikke undervurdere effekten den innholdsmessige siden av populærkulturen har på identitetsdannelsen.

Massemediene viser alternative livsformer og gir våre fantasier næring, eller som den svenske professoren i sosialpsykologi Thomas Johansson sier i sin bok *Bilder av sjelvet. Vardagslivets forändring i det senmoderna samhället*; "Medierna bidrar till att fylla vardagslivet med bilder, föreställningar och det stoff som drömmar vävs av" (Johansson 2002:169). Der formen tilbyr en struktur til å ordne refleksjonene etter, bidrar innholdet i populærkulturen med stoff til våre selvfortellinger. Dermed får populærkulturen en to-sidig funksjon; som de tradisjonelle mytene til alle tider har gjort, hjelper nå populærkulturen oss med å vedlikeholde og videreføre gjeldende normer og strukturer i samfunnet og med finne vår plass i det eksisterende. Samtidig er den et talerør for nye impulser og peker på alternative valg av livsveier og mulige modeller for identitetsdannelsen. Sampling som identitetsstrategi muliggjøres ved at mediene og populærkulturen tilbyr påfyll til fantasiene og drømmene våre. Gjennom formidlet erfaring får vi innblikk i ulike valg av livsveier og identiteter, og vi kan hente inspirasjon herfra når vi setter deler sammen til helhet i vår egen refleksive selvfortelling. I vår sen-moderne tid er det mer rom for eksperimentering med identiteter enn noen gang tidligere.

Den sen-moderne identiteten fremstår som fragmentert og er åpen for endringer. At vår tids mediesamfunn medfører økt refleksivitet, individuell frisetting og større muligheter og aksept for å endre selvidentitet og livssituasjon kan være positivt.

Samtidig kan en ustabil og fragmentert identitet i en mangfoldig og ustrukturert verden gjøre individet ontologisk usikkert. Denne ambivalensen i forhold til senmoderne tid og populærkulturen synes jeg gjenspeiles i *Bikubesong*. Personene der har alle sine drømmer og fantasier som preger deres selvidentitet og tanker om hvem de vil være. De bruker sampling som identitetsstrategi og har tydelig internert fortellestrukturene fra kulturens fortellinger. Populærkulturen ser ut til å være en utømmelig inspirasjonskilde. Noen av romanpersonene har drømmer de mest sannsynlig aldri vil få oppfylt, men som likevel gir dem håp for framtiden og mot til å holde selvfortellingen gående. Andre, som Robert Lie i "Politidrømmer", går til grunne når drømmene deres blir knust og de må finne alternative livsveier. I kapitlet "Jetlag" møter vi kvinnen som har fått oppfylt sin drøm om å bli filmskaper i New York. Om det har gjort henne lykkelig, hersker det tvil om, for på hjemmebane er morens helsetilstand et skår i gleden. Et velkjent dilemma oppstår; "should I stay or should I go", som The Clash synger på albumet *Combat Rock* (1982). Hva er det riktige å gjøre, reise og følge sine drømmer, eller bli hjemme? Kanskje er det ikke det å få drømmen oppfylt, eller knust, som er avgjørende, men det å ha og beholde evnen til å drømme? Teksten trekker i alle fall fram fantasi og drømmer som selve drivkraften i menneskelivet, det som gir oss mot og lyst til å holde ut og leve videre, selv når situasjonen ser som mørkest ut og angsten er størst:

Kvifor held vi ut? tenker eg mens eg ventar på at trenaren skal opne. Kvifor held vi ut?

Du tar det, du tar det, du står der som Ali mot taua og blir banka gul og blå. Du blir slått og slått, men du tar det og du greier deg gjennom, og kvifor gjør du det?

Jo, eg skal fortelje deg kvifor. Det er enkelt. Eg veit det, for det er akkurat det dei syng om i alle songane. Det er såre enkelt.

Det er alt du ser med auga lukka. (s. 205)

## 7. OPPSUMMERING OG AVSLUTNING

Jeg har i denne avhandlingen gjennom en tematisk og estetisk analyse belyst forholdet mellom identitet, utenomtekstlige referanser og populærkultur i Frode Gryttens roman *Bikubesong*. Jeg har lest boka som en roman om identitet, undersøkt og kategorisert de utenomtekstlige referansene og forsøkt å synliggjøre hvordan transtekstuelle og intermediale referanser, og da særlig referanser til populærkulturen, bidrar til å utdype identitetstematikken.

Innledningsvis i avhandlingen presenterte jeg Gryttens forfatterskap og argumenterte for at Grytten med *Bikubesong* har utgitt en roman, ikke en novellesamling. Jeg redegjorde deretter kort for romanens kompositoriske trekk, handling, tematikk, språk og stil, før jeg innledet kapittel 3 med en kort innføring i Anthony Giddens' teorier om identitet i det sen-moderne samfunnet. I den påfølgende tematiske analysen av romanen undersøkte jeg hvorvidt *Bikubesong* bygger på et identitetssyn som harmonerer med det Giddens presenterer i sin bok *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. Vi så at romanpersonene i stor grad strever med hvert sitt refleksive identitetsprosjekt i et Odda-samfunn som ser ut til å nærme seg det Giddens beskriver som sen-moderne. Vi møter personer i skjebnesvangre øyeblikk, der de reflekterer over sin egen situasjon og identitet og søker å skape en sammenhengende, biografisk selvidentitet og ontologisk trygghet. Jeg konkluderte med at romanens identitetssyn ligger tett opp til Giddens', men at romanen på enkelte punkter utfordrer Giddens' teorier. I *Bikubesong* fremheves andre menneskers betydning for ens identitetsutvikling. Vår refleksive selvbiografi skapes ikke i et vakuum, men i et samspill med omgivelsene og menneskene rundt oss. Andre mennesker kan fungere både som katalysatorer og som bremsere i vår identitetsutvikling. Dette punktet mener jeg Giddens ikke legger

tilstrekkelig vekt på, og jeg fant det derfor nødvendig å utfylle den tematiske analysen med Jerome Bruners teorier om identitet og fortelling.

I kapittel 4 undersøkte jeg de utenomtekstlige referansene i romanen med utgangspunkt i Gerard Genettes transtekstuelle kategorier og fant ut at *Bikubesong* byr på et overveldende antall transtekstuelle referanser av ulike slag. Gjennom paratekstuelle henvisninger til populærkultur skjerpes leserens oppmerksomhet mot de andre transtekstuelle henvisningene, leseren blir oppmerksom på den utstrakte forekomsten av populærkulturelle referanser, og dermed framheves populærkulturens og musikkens betydning for tematikken. Vi så at de transtekstuelle lesningene bidro til å utfylle vår tolkning av romanpersonene, og at romanpersonene selv var påvirket av populærkulturen som teksten refererte til. Deres oppfatninger av seg selv og hverandre var influert av populærkulturen og medias formidlede erfaring, og det var populærkulturen som bidro både med form og innhold til deres egne selvfortellinger. Identitetsprosessen fikk nærmest form av sampling.

De tallrike referansene til popmusikk reiste spørsmålet om *Bikubesong* kan sies å imitere musikkens formidlingsmåte og stil. Kapittel 5 er en intermedial studie basert på Werner Wolfs teorier om musikalisering av litteratur. Wolfs teori tar i hovedsak hensyn til klassisk musikk, og intermedialitet mellom litteratur og vokalmusikk kan derfor være vanskelig å påvise ved hjelp av denne. Etter å ha undersøkt hvorvidt *Bikubesong* oppfylte Wolfs kriterier for å kunne kalles en musikalisert roman, kunne jeg likevel konkludere med at *Bikubesong* er et musikalisert verk. *Bikubesong* både tematiserer og imiterer musikk, og den fremkaller musikk gjennom assosiative sitater. Polyfonien og det kontrapunktiske strukturingsprinsippet i romanen har sin parallell i den sen-moderne tidsalder.



Når populærkulturen er av så grunnleggende betydning for romanen både transtekstuel, intermedialt og tematisk, er en av årsakene at handlingen i boka er lagt til en tid og et samfunn influert av populærkultur, men det kan også forklare med at forfatteren selv lever og skriver i sen-moderne tid. "Eg trur det er slik mange forfattarar skriv i dag, som ein dialog med andre uttrykk, musikk, film, billedkunst", sier Grytten på [www.forfatterne.net](http://www.forfatterne.net) (Johansen 2002).

## LITTERATUR

Andersen, Per Thomas. 1992. "Forholdet mellom mytiske, episke og dramatiske strukturer i Tor Åge Bringsværds dramatik for voksne." I: Skei, Hans H. Og Vannebo, Einar (red.) *Norsk Litterær Årbok*, 119-138. Oslo

Aamotsbakken, Bente. 1997. *Tekst og intertekst. En studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitallsromaner av Edvard Hoem*. Doktoravhandling UiO. Oslo

Bauman, Zygmunt. 1996. "Postmodernitet, identitet og moral." I: Vetlesen, Arne Johan (red.) *Nærhetsetikk*, 122-138. Oslo.

Bruner, Jerome. 2002. *Making stories. Law, Literature, Life*. New York.

DeJong, Wouter. 2003. *Are you ready for a brand new beat? Frode Gryttens Popsongar i intermedialt perspektiv*. Hovedoppgave Universiteit van Amsterdam.

Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln/London. Første gang utgitt på fransk som *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil. 1982.

Giddens, Anthony. 1997. *Modernitetens konsekvenser*. Oslo. Første gang utgitt som *The Consequences of Modernity*. London. 1990.

Giddens, Anthony. 2002. *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under senmoderniteten*. København. Oversatt fra engelsk etter *Modernity and Self-identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge. 1991. Første gang utgitt på dansk i 1996.

Grytten, Frode. 1983. *Start*

Grytten, Frode. 1985. *Meir enn regn*

Grytten, Frode. 1986. *Dans som en sommerfugl, stikk som en bie*

Grytten, Frode. 1990. *Langdistansesvømmar*

Grytten, Frode. 1993. *80 ° aust for Birdland*. Oslo

Grytten, Frode. 1999. *Bokhaustlig notat frå ein litterær skuggeboksar*.

[www.magasinett.no/magasin/grytten/bokhaust.htm](http://www.magasinett.no/magasin/grytten/bokhaust.htm)

Grytten, Frode. 2001 a. *Bikubesong*. Oslo. Første gang utgitt i 1999.

Grytten, Frode. 2001 b. *Popsongar*

Grytten, Frode. 2001 c. "Twang!" I: *Vagant 2/3 2001 del II*. Oslo

Haugsgjerd, Svein. 1986. *Jacques Lacan og psykoanalysen. En presentasjon av Lacans liv og verk*. Oslo.

Hoel, Sigurd. 1931. *En dag i oktober*. Oslo

Ibsen, Henrik. 1993. "Peer Gynt" I: Ibsen, Henrik. *Samlede verker*. Oslo. *Peer Gynt* første gang utgitt i 1867.

Johansson, Thomas. 2002. *Bilder av självet. Vardagslivets förändring i det senmoderna samhället*. Stockholm.

Kellner, Douglas. 1992. "Popular culture and the construction of postmodern identities" I: Lash, Scott & Friedman, Jonathan (eds.) *Modernity & Identity*, 141-177. Oxford UK/Cambridge USA

Lacan, Jacques. 1996. *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter i urval av Iréne Matthis*. Stockholm.

May, Rollo. 1992. *Myter og identitet. Behovet for myter i vår tid*. Oslo

Melchior-Bonnet, Sabine. 2001. *The Mirror. A History*. London/New York

Moi, Toril (ed.) 1986. *The Kristeva Reader*. Oxford

Skårderud, Finn. 2004. "Øyets ekko. Å speile seg" I: *Andre Reiser*, 21-26. 2004. Oslo

Tsjekhov, Anton Pavlovitsj. 1985. *Kirsebærhaven*. Oslo

Vinje, Eiliv. 1993. *Tekst og tolking. Innføring i litterær analyse*. Oslo

Wolf, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam /Atlanta

Wolf, Werner. 2002. "Musikalisering av litterær berättelse" I: Lund, Hans (red.) *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, 203-212. Lund

### **Anmeldelser, intervju og avisartikler:**

Ullmann, Linn. 2000. *Norge – Frode Grytten*

[http://www.norden.org/nr/pris/lit\\_pris/2000/sk/frode\\_grytten.htm](http://www.norden.org/nr/pris/lit_pris/2000/sk/frode_grytten.htm)

Durmer, Håkan. "Morrissey. Gud eller kung?" I: *Program for Hulstfredfestivalen 2004*.

Fyllingsnes, Ottar. "Prisa Odda-surrealisme" I: *Dag og Tid* 09.12.1999

Gundersen, Asle Aasen. "Fantastisk roman" I: *Dag og Tid* 28.10.1999

Johansen, Glenn. *Årets beste novellesamling! – Popsongar og Frode Grytten*.

<http://www.forfatterne.net/novellevinner>. Publisert 31.01.2002

Halleraker, Tormod. "En Messias for de mistilpassede" I: *Dagsavisen* 22.06.2004

[http://www.dagsavisen.no/nye\\_takter/article1157883.ece](http://www.dagsavisen.no/nye_takter/article1157883.ece)

Hegge, Per Egil. "Mister Brage – slipsløs i storbyen" I: *Aftenposten* 11.12.1999

Rønning, Tone. "Ikke akkurat Kjærstad" I: *Dagbladet* 07.11.1999

Sandberg, Siri. "Verden går sakte av hengslene" I: *Vårt Land* 18.01.2000

Steinsland, Hege. "Kube full av skjebner" I: *Aftenposten Morgen* 04.12.1999

### **Musikk:**

Morrissey. 1997. *Maladjusted*

The Clash. 1982. *Combat Rock*

The Smiths. 1984. *Hatful of Hollow*

The Smiths. 1986. *Panic* (single)

The Smiths. 1987. *Louder Than Bombs*

### **Oppslagsverk og nettsider:**

Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni. 1998. *Litteraturvitenskapelig leksikon*.

Oslo

<http://www.pio-nock.ch> (offisiell hjemmeside for Pio Nock)

## **Omslagsillustrasjon**

Murboligen i Odda, fotografert av Oddleiv Apneseth.

## SAMMENDRAG

Denne hovedoppgaven er en lesning av Frode Gryttens *Bikubesong*, med fokus på tre sentrale elementer i Gryttens forfatterskap; identitet, utenomtekstlige referanser og populærkultur.

*Bikubesong* er en moderne kollektivroman med utgangspunkt i 1990-tallets Odde. Jeg leser boka som en roman om identitet og bygger min analyse hovedsaklig på sosiologen Anthony Giddens' teorier om identitetsdannelse i sen-moderne tid. Jeg forsøker i avhandlingen å vise hvordan menneskene vi møter i romanen strever med hvert sitt reflekseive identitetsprosjekt i et Odde-samfunn som står på terskelen mot det sen-moderne. Romanen ser ut til å bygge på et identitetssyn som ligger tett opptil det Giddens presenterer i sin bok *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. *Bikubesong* utfordrer imidlertid Giddens' teorier på enkelte punkter, og jeg utvider derfor det teoretiske fundamentet underveis. Psykologen Jerome Bruners teorier i *Making stories. Law, Literature, Life* gir et utfyllende bidrag når det gjelder den sosiale konteksten og andre menneskers betydning for en persons identitetsdannelse.

Videre i avhandlingen setter jeg søkelyset på utenomtekstlige referanser i romanen. Utenomtekstlige referanser, særlig til populærkulturen, er nærmest blitt Frode Gryttens varemerke. Jeg legger Gerard Genettes *Palimpsests* til grunn når jeg undersøker referansene nærmere og forsøker å redegjøre for hvilke typer utenomtekstlige referanser som forekommer og hvordan de får betydning for interpretasjonen av romanen. Det fremkommer i avhandlingen at referansene til populærkultur er spesielt sentrale. Referansene til populærmusikken står i en særstilling og krever et annet analyseverktøy enn det Genettes teorier kan tilby, idet musikktekster er tonesatt og tilhører et annet uttrykksmedium enn litteraturens

tekster. Undersøkelsen av referansene til musikk bygger på intermediale teorier, i hovedsak Werner Wolfs teorier om musikalisering av litteratur.

Samfunnet romanpersonene lever i, er sterkt influert av populærkulturen, og romanpersonenes identitet skapes i og påvirkes av denne konteksten. Dette tydeliggjøres i boka gjennom de mange referansene til populærkultur og musikk. De tre elementene identitet, utenomtekstlige referanser og populærkultur knyttes derfor sammen, både i romanen og i min avhandling.