

Teksten og leseren

**En studie av en problematikk i
Klaus Hagerups forfatterskap**

Lise Vivian Nordøyen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for lingvistikk og litteraturvitenskap
Det historisk-filosofiske fakultet
Universitetet i Bergen
Vårsemesteret 2007

TAKK!

Takk til min veileder professor Per Buvik for gode råd og stadig optimisme på mine vegne.

Takk til Kenneth, Marius og Thea som hele tiden har minnet meg på hva som egentlig er det viktige her i livet.

Takk til familie og venner for all praktisk hjelp og oppmuntrende heia-rop underveis.

Bergen, januar 2007

Lise Vivian Nordøen

INNHOLD

1: INNLEDNING	s. 4
1.1 INNLEDNING	s. 4
KLASSIFISERING AV TEKSTER	s. 6
TEORIER OM FORHOLDET MELLOM BARNE- LITTERATUR OG LITTERATUR FOR VOKSNE	s. 7
1.2 KLAUS HAGERUP	s. 10
DRAMATIKKEN	s. 10
ROMANER FOR BARN	s. 11
<i>Landet der tiden var borte</i>	s. 12
<i>Høyere enn himmelen</i>	s. 12
Markus-bøkene	s. 13
ROMANER FOR VOKSNE	s. 13
FORFATTERSAMARBEID	s. 13
TEKSTER OM KLAUS HAGERUPS TEKSTER	s. 14
FELLESTREKK VED HAGERUPS TEKSTER	s. 16
1.3 PRESISERING AV PROBLEMSTILLING	s. 17
2: TEORETISK GRUNNLAG	s. 20
2.1 TEORIER OM BARNELITTERATUR	s. 20
2.2 INTERTEKSTUELL TEORI	s. 23
2.3 LESERTEORIER	s. 27
3: HØYERE ENN HIMMELEN	s. 30
3.1 FORTELLING	s. 31
3.2 NARRATIVE VIRKEMIDLER	s. 32
3.3 LITTERÆRE VIRKEMIDLER	s. 34
INTERTEKSTUALITET	s. 34
”Mari, du bedåre”	s. 34
”Metope”	s. 36
”Metope” og ”Mari, du bedåre”	s. 43
Andre referanser og allusjoner	s. 44
METAFIKSJON	s. 47
3.4 FORTELLEREN OG DEN IMPLISERTE LESEREN I HØYERE ENN HIMMELEN	s. 49
4: MARKUSBØKENE	s. 50
<i>Markus og Diana. Lyset fra Sirius</i>	s. 51
<i>Markus og jentene</i>	s. 54
<i>Markus og den store fotballkjærligheten</i>	s. 55
4.1 FORTELLING	s. 56
4.2 NARRATIVE VIRKEMIDLER	s. 57

4.3 LITTERÆR VIRKEMIDLER	s. 58
INTERTEKSTUALITET	s. 58
Håndboken	s. 58
<i>Romeo og Julie</i>	s. 60
ROLLER	s. 62
PARADOKSER	s. 63
METAFORER	s. 63
MARKUS' BEVISSTHET OM DET FORGJENGELIGE	s. 63
4.4 FORTELLEREN OG DEN IMPLISERTE LESEREN I SERIEN OM MARKUS	s. 64
 5: SERIEN OM MAGNUS WORMDAL	 s. 67
<i>Seniorhumoristen</i>	s. 67
<i>Maratonherren</i>	s. 69
<i>Herremannen</i>	s. 70
5.1 FORTELLING	s. 70
5.2 NARRATIVE VIRKEMIDLER	s. 71
SPRÅK	s. 72
FORTELLERENS PÅLITELIGHET	s. 73
5.3 LITTERÆRE VIRKEMIDLER	s. 76
INTERTEKSTUALITET	s. 76
<i>Peer Gynt</i>	s. 76
<i>Don Quijote</i>	s. 79
Håndboken <i>Løp</i>	s. 82
5.4 FORTELLEREN OG DEN IMPLISERTE LESEREN I SERIEN OM MAGNUS WORMDAL	s. 83
 6: LIKHETER OG ULIKHETER MELLOM TEKSTENE	 s. 84
6.1 FORTELLING	s. 84
6.2 NARRATIVE VIRKEMIDLER	s. 86
BRUK AV FORKLARINGER	s. 87
6.3 LITTERÆRE VIRKEMIDLER	s. 88
INTERTEKSTUALITET	s. 88
METAFIKSJON	s. 90
HUMOR	s. 90
6.4 FORHOLDET MELLOM FORTELLER OG IMPLISERT LESER	s. 91
 7: AVSLUTTENDE BEMERKNINGER	 s. 99
7.1 VALG AV FRAMGANGSMÅTE	s. 99
7.2 KONKLUSJON	s.100
 LITTERATURLISTE	 s.102

1: INNLEDNING

1.1 INNLEDNING

Klaus Hagerup er en allsidig forfatter, som blant annet har markert seg med en rekke hørespill, skuespill og romaner. Mange av tekstene hans er, av blant annet forlag og bibliotek, definert som litteratur for lesere i skjæringspunktet mellom barn og ungdom. De fleste romanene hans har også hovedpersoner som er i alderen tolv til fjorten år. Hagerup har imidlertid i tillegg skrevet tekster som blir definert som litteratur for voksne. Selv hevder Hagerup at han ikke har noen spesielle lesere i tankene når han skriver:

[...] selv om mange av bøkene mine handler om tolv, trettenåringer, er de ikke skrevet med tanke på unge lesere. De er faktisk ikke skrevet med tanke på noen lesere i det hele tatt. De er skrevet med tanke på de personene jeg har skrevet om, og i gleden av å skrive om dem (Hagerup, 2005).

Selv om en del av Hagerups tekster blir definert som barne- og ungdomslitteratur av forlag og bibliotek har det likevel vist seg at Hagerups ”ungdomsbøker” har appellert til en langt større leserkrets enn den aldersgruppen man i markedsføringen har konsentrert seg om: ”Då denne boka [*Markus og Diana*] kom på marknaden, konkluderte fleire meldingar med at boka like mykje var for fedrane som for sønene” (Birkeland, Risa, Vold 2005:428).

Hva er da grunnen til at tekstene defineres ulikt? Hva er det som skiller tekstene fra hverandre? På den annen side; finnes det likheter i tekstene, selv om tekstene har fått definert ulike lesergrupper? Finnes det, på tross av Hagerups utsagn, trekk ved Hagerups tekster som peker mot ulike lesere, slik at forlagene på dette grunnlaget markedsfører tekstene hans ulikt?

Herværende studie vil sammenligne ulike tekster av Klaus Hagerup som markedsføres for ulike lesergrupper, for å finne ut hva som skiller tekstene fra hverandre,

og hvordan de ligner på hverandre. Kan like narrative og litterære grep brukes på ulike måter i de ulike tekstene?

Den lange rekken av utgivelser fører til at man må gjøre et utvalg. Det kan være vanskelig å finne tekster som gir et best mulig sammenligningsgrunnlag, men det bør være et godt utgangspunkt at tekstene er innenfor samme hovedgenre. Min studie vil derfor ta utgangspunkt i noen av Hagerups skjønnlitterære tekster. Hans dramatiske tekster vil ikke bli undersøkt nærmere i denne omgang. Men også Hagerups skjønnlitterære tekster vil være et for vidt utgangspunkt. Jeg vil derfor begrense meg til lengre tekster, som har form av romaner.

Hagerup har skrevet to skjønnlitterære serier, en serie på foreløpig fem bøker om Markus, der målgruppen synes å være barn og unge, og en trilogi for voksne om seniorhumoristen Magnus Wormdal. Disse bøkene kom ut i omtrent samme perioden. Bøkene om Magnus Wormdal ble utgitt i perioden 1994 til 2000. De tre første bøkene i serien om Markus kom ut i samme periode, fra 1994 til 1999, deretter var det et opphold, og de to foreløpig siste bøkene kom ut i 2003 og 2004. Begge seriene er utgitt på Aschehoug, og tekstene er kategorisert som romaner. Da disse to seriene har visse ytre likhetspunkter, men likevel er definert ulikt kan det være naturlig å ta utgangspunkt i disse, og da i de bøkene som har kommet ut i omtrent samme tidsperiode. Det vil si at jeg bare konsentrerer meg om de tre første bøkene i Markus-serien.

For å forsikre meg om at det ikke er spesielle trekk som bare er typiske for seriebøkene til Hagerup, vil jeg også ta med en annen tekst: *Høyere enn himmelen*. Denne boken var på mange måter Hagerups skjønnlitterære gjennombrudd. Selv om han også tidligere hadde gitt ut romaner for unge, var det med denne teksten han fikk en stor lezerskare. *Høyere enn himmelen* synes også å være rettet mot barn/unge. Hagerup har foreløpig ikke skrevet flere romaner ”for voksne”.

KLASSIFISERING AV TEKSTER

De senere tekstene til Klaus Hagerup er utgitt på Aschehoug forlag. Forlaget har forfatterhjemmesider, med oversikt over forfatternes utgivelser. Hver utgivelse får her også en genrebetegnelse. Alle bøkene i serien om Markus har fra forlaget fått betegnelsen ungdomsroman, mens bøkene i trilogien om Magnus Wormdal har fått betegnelsen roman. I motsetning til disse tekstene, har ikke *Høyere enn himmelen* fått betegnelsen roman, men ungdomsbok. Da det i utgangspunktet synes å være lite som skiller *Høyere enn himmelen* fra de andre tekstene, er det vanskelig å se noen umiddelbar forklaring på denne lille forskjellen, bortsett fra tilfeldigheter. Det kan synes som Aschehoug (<http://www.aschehoug.no/litteratur/top/forfattere/fk/article.jhtml?articleID=6325>) opererer med tre aldersbestemte hovedkategorier: tekster for barn, tekster for ungdom og tekster for voksne. Også Hagerups øvrige litteratur er, hos Aschehoug, delt inn etter dette skillet. Når det gjelder tekster forlaget mener passer best for voksne er bare betegnelsen roman, hørespill eller skuespill benyttet. Når det gjelder tekster for barn eller unge er genrebetegnelsene barnebok, ungdomsbok, ungdomsroman, hørespill for barn, skuespill for barn og lignende brukt.

Også bibliotekene bruker en lignende inndeling, der de skiller mellom litteratur for voksne, ungdom og barn.

Flere forskere innen barnelitteraturteori har de siste årene vært opptatt av hvordan et slikt skille kan virke påtrengt eller kunstig (blant annet Nikolajeva 1996, Pollen 1999, Ommundsen 2006).

TEORIER OM FORHOLDET MELLOM BARNELITTERATUR OG LITTERATUR FOR VOKSNE

Mye av teorien om barnelitteratur i dag sier også noe generelt om hvordan forholdet mellom barnelitteratur og voksenlitteratur oppfattes. Det finnes færre komparative studier, der litteratur for ulike lesergrupper sammenlignes direkte.

En rekke teoretikere har spurt seg om skillet mellom litteratur for barn og litteratur for voksne er i ferd med å forsvinne. Maria Nikolajeva har dette som utgangspunkt i *Children's literature comes of age*: "My [...] investigations convince me that more and more children's books today are approaching the modern (or postmodern) adult novel" (Nikolajeva, 1996). Hun viser i studien sin hvordan deler av dagens barnelitteratur utvikler seg mot større kompleksitet.

Andre forskere fokuserer på forskjellene mellom barnelitteratur og voksenlitteratur. Ifølge Torben Weinreich har alle studier som har undersøkt skillet mellom voksenlitteratur og barnelitteratur kommet frem til samme konklusjon, nemlig at barnelitteraturen på ett eller annet vis er innholdsmessig og formmessig tilpasset barnet, det som innen barnelitteraturforskningen oftest kalles adaptasjon¹:

Al forskning som vedrører forskjellen mellom børnelitteratur og voksenlitteratur, er siden 1960-erne, ofte ad omveje og med andre ord, nået frem til stort sett samme resultat. Børnelitteratur er adapteret både hvad form og indhold angår. Og litteratur henvendt til mindre børn er adapteret i højere grad end litteratur til større børn (Weinreich, 1994:9).

Andrine Pollen har i artikkelen "Om livet for barn og andre i 90-åras norske barne- og ungdomslitteratur" gått inn for at man i større grad enn å skille mellom ulike aldersgrupper når man klassifiserer litteratur, heller skiller mellom ulike typer lesere på tvers av aldersgrensene:

¹ Begrepet 'adaptasjon' brukes på ulike måter innen litteraturvitenskapen. Den vanligste definisjonen på begrepet synes å være "tilpasning eller overføring av et litterært verk til et annet medium" (Lothe, Refsum og Solberg, 1997:8). Innen barnelitteraturforskningen brukes imidlertid begrepet om ulike måter å tilpasse og tilrettelegge litteratur på, slik at den passer barn. I denne studien vil utelukkende denne siste definisjonen benyttes.

Lesere kan være erfarne eller uerfarne, uansett alder, alt beroende både på individuell leseerfaring og på individuell livserfaring. En tekst vil nemlig alltid oppfattes forskjellig av ulike lesere. [...] Dersom bøker klarer å åpne opp ulike rom til ulike tider i ulike mennesker, er de gode, uansett hvem de i utgangspunktet er skrevet for (Pollen, 1999:21).

Juliet Dusinberre (1987) tar et motsatt utgangspunkt fra mange andre når hun i *Alice to the lighthouse* undersøker hvordan forfattere er blitt påvirket av den barnelitteraturen de har lest.

Boel Westin mener at barnelitteraturen kan beskrives som bi-tekstuell og bi-kulturell, ettersom tekstene blir skrevet og studert av voksne, mens de tiltenkte leserne er barn:

Vi försöker därmed läsa texten både som vuxna och som barn. Det finns de facto en dubbel litterär och kulturell kontext att ta ställning till. Denna så att säga tolkningsmässigt inbyggda dubbelhet utgör vad jag vill kalla barnboksforskningens ”mission impossible”; ty det forskaren ställs inför är det omöjliga uppdraget att ”läsa” texten både från en vuxenhorisont och en barnhorisont (Westin, 1997:260 f.).

Westin ser en mulig løsning på dette problemet, og tar utgangspunkt i Dusinberres forskning når hun påpeker at Dusinberres studie ”genom sin fokusering på interaksjonen mellom barn- og vuxenlitteratur vidgar synen på begreppet barnlitteratur och i förlängingen öppnar för nya perspektiv på denna litteraturs forskningsmöjligheter (Westin, 1997:265). Westin ser nytten i å sette barnelitteraturen inn i en videre, mer åpen og mer uforutsigbar kontekst enn hva som tidligere har vært vanlig. Gjennom en slik tilnærming kan man

etablera nya sammanhang som kan föra forskningen framåt. Först genom studiet av interaksjonen, av växelspelet mellan barn- og vuxenlitteratur, kan barnlitteraturforskaren slingra sig ur det omöjliga uppdraget och verkligen visa på både de innovativa och traditionella dragen i barnlitteraturen (Westin, 1997:266).

Rolf Romøren påpeker at ”det tekstkorpus som forvaltes innenfor den barnelitterære institusjonen er minst like mangfoldig og variert som innenfor den voksenlitterære” (Romøren, 1997:135). Han etterlyser derfor studier som ”istedenfor å konsentrere seg om barnelitteraturens særart, søker mot *samsillet* mellom de ulike litterære systemene” (Romøren, 1997:135).

Bodil Kampp hevder at det innen barnelitteraturforskningen synes å være to hovedposisjoner: én, der forskerne fortrinnsvis ser barnelitteraturen som en tradisjonell og samfunnsbevarende litteratur som lett lar seg skille fra voksenlitteraturen, og en annen der forskerne vektlegger de nye utviklingstrekkene innen barnelitteraturen og finner store likhetstrekk med voksenlitteraturen (Kampp, 2002:20). Kampp ønsker å arbeide ut fra en tredje posisjon der hun tar utgangspunkt i en avgrenset del av det barnelitterære feltet. Hun ser på den nyere, komplekse barnelitteraturen etter 1985 som ”en litterær, eksistentiel fortelling fra den ene generation til den neste” (Kampp, 2002:159). Hun undersøker syv nyere barnelitterære tekster og finner at disse uttrykker subjektets opplevelse av tilværelsen. Tekstene fremstiller indre, psykiske forhold i større grad enn ytre, handlingsmettede forløp. Den implisitte fortellerens stemme strekker seg i disse tekstene mellom barnets sterke sansning og den voksnes større erfaring og verbale uttrykksevne.

Derfor rummer den komplekse, børnelitterære tekst mulighet for at ramme ind i dybere lag af både børns og voksnes bevidsthed. Teksterne tegner et billede af en sammensat, reflekteret barnelæser og udfordrer derved børnelitteraturens og samfundets traditionelle barndomsforståelse. Dette billede udgør tekstens implicitte læser (Kampp, 2002:160).

Kampp viser hvordan det er en forbindelse mellom barnelitteraturens vertikale og horisontale dimensjoner. Dette er begreper hun har hentet fra Petter Aaslestad (1999) *Narratologi*, og tilpasset sitt bruk (begrepene er også benyttet av andre tidligere, blant annet Northrop Frye). Den vertikale dimensjonen er den litterære teksten i seg selv, slik den er innskrevet i og går i dialog med tidligere litteratur og andre tekster i kulturen. Den horisontale dimensjonen er relasjonen mellom de impliserte avsenderinstansene og de impliserte mottakerinstansene.

1.2 KLAUS HAGERUP

Klaus Hagerup har skrevet tekster innen de fleste genrer. Han debuterte med diktsamlingen *Slik tenker jeg på dere* i 1969. Han er imidlertid utdannet skuespiller ved Statens teaterhøgskole. På begynnelsen av 70-tallet var han med på å starte Hålogaland teater, og arbeidet her noen år som skuespiller og dramatiker. Han konsentrerte seg en rekke år om å skrive dramatikk, før han i 1986 ga ut biografien *Alt er så nær meg* om sin mor, Inger Hagerup. Dette prosjektet førte, ifølge ham selv, til at han ble minnet om sin egen barndom. Hagerup begynte da å skrive barne- og ungdomsbøker (men han har også tidligere gitt ut dramatikk beregnet på barn og unge). Hans første roman om og for barn, *Landet der tiden var borte*, ble utgitt i 1989. Han har etter dette utgitt en rekke skjønnlitterære tekster for barn og unge, deriblant *Høyere enn himmelen* og en rekke bøker om Markus. For voksne har Hagerup skrevet en skjønnlitterær trilogi om pensjonisten og seniorhumoristen Magnus Wormdal. I tillegg har han også arbeidet som oversetter, og har oversatt blant annet Shakespeares *Richard II*. Hagerup har også fortsatt å skrive dramatikk, særlig for barn og unge. Han har ved flere tilfeller samarbeidet med andre forfattere.

Klaus Hagerup har mottatt en rekke priser og utmerkelser, deriblant Kulturdepartementets litteraturpris for *I denne verden er alt mulig* og *I går var i dag i morgen* og Brageprisen og Bokhandlerprisen for *Markus og Diana*.

Klaus Hagerup er en svært produktiv forfatter, og har til nå utgitt rundt 40 bøker av ulike slag. Jeg vil her trekke frem noen av disse, innen de ulike genrene Hagerup har skrevet innenfor.

DRAMATIKKEN

Klaus Hagerup skrev i mange år først og fremst dramatikk, både skuespill og hørespill. Han har vært svært produktiv; rekken over utgivelser og framsyninger er lang, og det kan

synes vanskelig å trekke frem noen fellestrekk ved disse tekstene. Mange av Hagerups tidlige dramatiske stykker er preget av 70-tallets sosialrealisme og har gjerne fått merkelappen politisk teater. Han hadde blant annet sitt gjennombrudd med teaterforestillingen *Det e hær æ høre tel*, et teaterstykke som ble til etter at man ved Hålogaland teater reiste rundt i Nord-Norge for å se hva folk virkelig var opptatt av, for så å lage teaterstykker om det de så.

Blant de senere skuespillene for voksne finner vi *Bill.mrk. "Egen utgang"* fra 1997 og *Blå fugler* fra 1993. I enakteren *Blå fugler* er vi vitne til et selskap der gjestene etter hvert oppfører seg mer og mer merkelig, med interne diskusjoner og krangler. Det viser seg at gjestene ikke kjenner verten, men er profesjonelle gjester, bare leid inn for anledningen. Det samme stoffet benytter Hagerup seg av i sin første roman for voksne, *Seniorhumoristen* (1994a).

Bill.mrk. "Egen utgang" (1997b) har undertittelen en grøsser, og har klare paralleller til flere av Roald Dahls noveller, klarest er allusjonen til novellen "Vertinnen". Stykket gjør også bruk av en rekke sitater fra Shakespeares *Macbeth*. I teaterstykket *Heartbreak Hotel* fra 1987 ser vi også dette grepet brukt. Her er det kjente sanger fra Elvis Presley som brukes som et motiv gjennom dramaet, som igjen understreker dramaets tema: Sangene gir klare assosiasjoner til Elvis Presley, samtidig som teksten tar for seg hvordan et menneske kan brukes og misbrukes av andre.

ROMANER FOR BARN OG UNGE

Klaus Hagerup har skrevet en rekke romaner som klassifiseres som romaner for barn og ungdom. Her vil jeg komme inn på noen av dem.

Landet der tiden var borte

Landet der tiden var borte (1989) er Klaus Hagerups første skjønnlitterære barnebok. Her møter vi Lise på 13 år, som nettopp har mistet bestevenninnen sin. Lise har et ønske om å skade seg selv, eller ta livet av seg, ved å la seg falle fra et tre, men ettersom hun nøler blir hun fanget i fallet av en gribb. Gribben som både kan snakke og se tankene til Lise, tar henne med til en parallell verden, planeten Jerdon, et sted der tiden nærmest står stille, eller går i sirkel; det samme året gjentar seg hele tiden. Her møter Lise Marie som alltid kommer til å være 13 år. Hvert år den 13. juli går tiden ett år tilbake, og begynner på nytt. Menneskene i denne dimensjonen har altså en enorm erfaring med å leve disse 365 dagene, men har ingen annen erfaring. Slik har det vært de siste 30 årene, siden Maries tvillingsøster forsvant. Nå blir det Lises jobb å prøve å finne henne og tiden igjen.

Det er påpekt at denne romanen har mange trekk som minner om Michael Endes fantasifortelling *Momo eller kampen om tiden* (Birkeland, Risa og Vold, 2005:387). Hagerup lar det fantastiske være en utvidelse av den virkelige verden. Samtidig kan Hagerups tekst på mange måter leses som en parallell til Endes tekst. Disse grepene benytter Hagerup også i *Kaninene synger i mørket* (2001), som har en rekke trekk felles med Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*.

Høyere enn himmelen

Denne boken vil bli diskutert grundigere senere. Mari, bokens ene hovedperson, er karakterisert som den ”sureste jenta i norsk litteratur”, og hennes etter hvert gode venn og ”sparring-partner”, frk. Kjær, er ikke stort bedre.

Markus-bøkene

Hagerup har foreløpig skrevet fem bøker om ”reddharen og fantasten” (Svensen, 2004:34 ff) Markus. I denne serien møter vi Markus, som ikke fremstår som noen helt, men nok er mer av en reddhare, men han har et absolutt pre i fantasien sin. Markus bor sammen med faren sin, som også er en person som bekymrer seg over det meste. I motsetning til disse to står Sigmund, Markus beste venn og sikkerheten selv, med stor tiltro til egne egenskaper og egen evne til å løse alle Markus’ problemer.

ROMANER FOR VOKSNE

Når det gjelder skjønnlitterære romaner for voksne har produksjonen til Hagerup vært mindre. Han har gitt ut en trilogi om seniorhumoristen Magnus Wormdal. Magnus Wormdal synes å være en svært ensom person, med et noe eiendommelig selvbilde. Disse bøkene blir studerte nærmere senere.

FORFATTERSAMARBEID

Hagerup har ved en rekke anledninger samarbeidet med andre forfattere. Dette har resultert i flere bøker, en del av disse er brevromaner. Hagerup har utgitt tre brevromaner i samarbeid med Alf Tande-Pettersen: *God bedring, en syk brevveksling*, og to ungdomsromaner om de Glødende hjerters liga, der hovedpersonene er to gutter fra ulike kanter av landet som sender brev til hverandre. Hagerup har også samarbeidet med Jostein Gaarder om en brevroman: *Bibbi Bokens magiske bibliotek*. I alle disse bøkene er tips om ulike bøker og tekster viktige bindeledd mellom brevskriverne.

Klaus Hagerup har også skrevet en mat- og reisebok sammen med sin kone, Bibbi Børresen, og barneboken *Skummelt* sammen med sin datter, Hanne Hagerup.

Hagerup har skrevet flere skuespill sammen med andre forfattere, deriblant *Kvarvingen* sammen med Alf Tande-Pettersen. og *Såpestykket* sammen med Carsten Palmær.

TEKSTER OM KLAUS HAGERUPS TEKSTER

Det er tidligere skrevet en hovedoppgave om Klaus Hagerups *Høyere enn himmelen: Gullfisk og piraya. Klaus Hagerups Høyere enn himmelen lest som litterært kunstverk og som replikk til "Heidi-tradisjonen" i barnelitteraturen* (Lyngedal, 1998). *Høyere enn himmelen* settes i sammenheng med Heidi-tradisjonen innen barnelitteraturen, men blir også plassert i forhold til synet på barn i den barnelitterære tradisjonen. Relasjonen mellom *Høyere enn himmelen* og Heidi-tradisjonen blir i denne hovedoppgaven belyst ved hjelp av intertekstuelle teorier.

I bøkene i Heidi-tradisjonen står forholdet mellom barn og voksne (ofte et barn og en eldre mann) sentralt. Bøkene har en tydelig "sentimentalitet overfor barndommen samtidig som en rekke andre fellestrekk knytter dem sammen. I møtet mellom barnet og den gamle blir barnets egenskaper og muligheter tydeliggjort. Gjennom barnet får livet en mening og et perspektiv som viser seg å være helt avgjørende for den eldre" (Lyngedal, 1998). Lyngedal mener å kunne påvise at Hagerup delvis skriver seg inn i en slik tradisjon, men at han samtidig bryter med tradisjonen. Lyngedal viser også hvordan fortelleren i *Høyere enn himmelen* står både i en tradisjonell allvitende forteller tradisjon, og i en postmoderne tradisjon; hun kaller ham en ambivalent forteller. Ifølge Lyngedal er Hagerups tekst ambivalent på flere plan.

Harald Bache-Wiig tar i artikkelen "Kunsten å klappe et pinnsvin. Kunst og menneskelighet i Klaus Hagerups *Høyere enn himmelen* (1990). (En utvidet bokanmeldelse)" til orde for noe av det samme når han hevder at "umulige

sammenstillinger og paradokser har preget alle [Hagerups] bøker siden han i 1989 plutselig fremsto som en ny tent supernova i norsk barnelitteratur” (Bache-Wiig, 1996:150). Bache-Wiig hevder videre at alle de umulige sammenstillingene Hagerup setter i bevegelse i *Høyere enn himmelen* også gjør det mulig å si dype og sammenhengende ting om paradoksenes livgivende kraft i forhold mellom mennesker. I likhet med Lyngedal peker Bache-Wiig på at *Høyere enn himmelen* står i et forhold til Heidi-tradisjonen innen barnelitteraturen, han viser hvordan Hagerup både spiller på og snur om på denne tradisjonen. Bache-Wiig hevder at *Høyere enn himmelens* grunnproblem er den forvirrede ambivalensen vi kan bli offer for i forholdet til dem som er kjære og viktige for oss, og at hovedpersonene er bærere av beslektede konfliktmønstre, der ambivalens er et nøkkelord. Også Bache-Wiig viser at man kan finne ambivalens på en rekke ulike plan i denne romanen.

Åsfrid Svensen (2004) har skrevet artikkelen ”Kuet reddhare og dristig fantast. Klaus Hagerups Markus”. Også Svensen påpeker det tvetydige i Hagerups tekster, men da i tekstene om Markus. Hun poengterer at Markus lever seg ut gjennom fiksjon og rollespill:

For en sky og engstelig person som Markus føles identiteten som et nesten uoverkommelig prosjekt: Det vanskeligste han veit, er å være Markus. Men gjennom fortellinger og roller finner han en indre frihet og trygghet. Han får levd ut et langt videre spektrum av muligheter, og tatt i bruk sider av seg sjøl som ellers er sovende. Både Ringeren fra Notre-Dame og Romeo representerer skyggeegenskaper hos Markus, personlighetstrekk som er undertrykt fordi de er uforenlige med vanlig sosialt akseptabel oppførsel (Svensen, 2004:40).

Ifølge Svensen er Markus-bøkene sterkt preget av intertekstualitet og sjangerblanding, der referanser til underholdningsfilmer, tegneserier og bøker forekommer hyppig. Hun påpeker også hvordan håndbøker til stadig dukker opp som hjelp for å mestre livets vanskeligheter. De fleste av innslagene med bruk av håndbøkene har et parodisk preg og en komisk virkning, men de forteller også noe om de forbildefigurene vi har i vår kultur, om hva som gir status og prestisje i et moderne samfunn: ”Du skal opptre sjølsikkert og mestre kodene

for rett opptreden” (Svensen, 2004:41). Svensen viser også til de karnevalistiske ablegøyene som synes å folde seg ut på overflaten, i respektløs lek med etablerte makt- og prestisjeforhold og etablerte normer. Men bak leken og de mange skiftende rollene Markus går inn og ut av, mener Svensen å kunne se noe som ligger dypere:

Markus er noe mer enn summen av restaurantløven, millionærsønnen, Ringeren fra Notre-Dame, Romeo og rapperen. Hver gang fantasien slippes til, later det til å skje intuitivt og ureflektert. Det ser ut som han får kontakt med indre ressurser, en styrke som slår ut i dristighet og handlekraft. Ikke alltid uhindret; usikkerheten og sjenansen kan vedvare tvers gjennom den tilsynelatende spontane utfoldelsen. Sterkest er forvandlingen under den avgjørende prøven mot slutten av hver bok (Svensen, 2004:42).

I *Norsk barnelitteraturhistorie* blir det påpekt at Hagerups bøker bryter med tradisjonell rollefremstilling. Her blir det også vist til at bøkene hans kan leses på flere måter:

Hagerup skriv ungdomsbøker med flere lag og flettar dei ulike laga i teksten saman til ein tilforlateleg heilskap. Det gjer at bøkene hans kan lesast på fleire måtar, både som underholdande spenningsforteljingar, som kritiske mottekstar til tradisjonelle gute- og manndomsideal, og som romanar om grunnleggjande identitetsproblematikk i overgangen mellom barndom og vaksenliv. Dei mange moglege lese måtane gjer at bøkene overskrid motsetninga mellom barnelitteratur og vaksenlitteratur (Birkeland, Risa og Vold, 2005:389).

Hagerup selv har i et intervju påpekt evnen til å skape dialoger som en av sine sterke sider (Fjeld, 2004).

Mange av bøkene til Klaus Hagerup handler om mennesker i overgangen mellom barn og ungdom: ”den augneblinken i livet ditt der du verken er barn eller ungdom, då lengselen etter å bli vaksen er i likevekt med ønsket om å forbli barn” (Helgheim, 1992).

FELLESTREKK VED HAGERUPS TEKSTER

Det varierte forfatterskapet til tross – en ting ser ut til å gå igjen i en rekke av Hagerups tekster: De har en rekke allusjoner og referanser til andre tekster. Dette er kanskje ikke så uvanlig, men i dette forfatterskapet blir det svært fremtredende. Svært mange av tekstene hans ser ut til å ha en eller to andre tekster som ”forbilde” eller utgangspunkt. Hagerup gjør bruk av, eller integrerer andres tekster i sin tekst på ulike måter. For det første lager han

sine parallelltekster til andres tekster, der de tidligere tekstene ligger som en skygge bak Hagerups tekster. For det andre bruker han intertekster mer direkte ved at han i stor grad bruker tydelige referanser til andre tekster. Han lar ofte karakterene sine sitere fra, eller på annen måte forholde seg til andres tekster.

Paradokser og motsetninger brukes også ofte, i en rekke ulike sammenhenger, blant annet i forbindelse med bruken av intertekster.

I et intervju i *Vagant* blir det poengtert at ”dødsbevisstheten og redselen for å dø, og at livet på sett og vis er et hastverk, erindringstematikken, det forgjengelige” (Hagerup og Renberg, 1996:9) er temaer som kommer tydelig frem i Hagerups diktning etter at biografien *Alt er så nær meg* kom ut i 1988.

Hagerup tar opp en rekke av de samme spørsmålene, problemene og temaene både i barnelitteraturen og litteraturen for voksne, også mange av de narrative grepene synes å være like.

1.3 PRESISERING AV PROBLEMSTILLING

Hagerups tekster blir definert ulikt, selv om de har likhetstrekk. Det vil derfor være interessant å undersøke nærmere om narrative og litterære grep brukes ulikt i de ulike bøkene. Særlig påfallende hos Hagerup er bruken av allusjoner og direkte referanser² til andre forfattere og tekster. Min studie vil derfor vektlegge dette fenomenet i særlig grad, men undersøkelsen vil også ta for seg andre litterære og narrative virkemidler. Spørsmålet blir da om det er mulig å finne forskjeller i bruken av virkemidler i de ulike tekstene, og om dette i så fall kan vise til ulike impliserte lesere i de ulike tekstene. En hypotese vil

² I denne studien skiller jeg mellom referanser og allusjoner. Begge henviser til en bestemt tekst, men mens en referanse tydelig viser hvilken tekst den henviser til, vil en allusjon spille på det underforståtte, at leseren kjenner til teksten det alluderes til (Lothe, Refsum og Solberg, 1997:12).

være at bøkene som defineres som ungdomsromaner blant annet vil ha noe enklere eller tydeligere intertekster enn bøkene som defineres som romaner for voksne.

Det vil derfor være interessant å undersøke nærmere hvilke funksjoner intertekstene har i Hagerups tekster. Er det slik at intertekstene i ungdomsbøkene har en annen funksjon enn intertekstene i voksenromanene? Er det mulig at intertekstene i barne- og ungdomsromanene har en mer didaktisk eller pedagogisk funksjon, ut fra et ønske fra Hagerup om å komme med leseforslag eller på andre måter komme sine unge lesere i møte, eller har intertekstene andre funksjoner?

Studien vil først kort komme inn på ulike teoretiske retninger som vil være aktuelle for den videre undersøkelsen. Her vil det først og fremst være interessant å se nærmere på ulike teorier om barnelitteratur, for deretter å se disse i sammenheng med enkelte teorier om intertekstualitet og enkelte leserorienterte teorier.

I de neste delene vil jeg analysere romanene til Hagerup. Seriene vil bli studert samlet. Det vil være en analyse av *Høyere enn himmelen*, en analyse av serien om Markus og en av serien om Magnus Wormdal. Disse analysene vil bli ført sammen i studiens del 6, der jeg vil undersøke nærmere hvilke likhetstrekk bøkene har og hvordan de skiller seg fra hverandre.

Hver av analysene er delt i fire: Først en del om fortelling, der det vil bli gjort rede for fortellingenes viktigste personer og handlingsdrivende trekk. Deretter vil jeg etter tur komme inn på narrative og litterære virkemidler (herunder intertekstualitet). Til sist vil hver analyse, på grunnlag av funn i undersøkelsene av narrative og litterære virkemidler, undersøke nærmere hvordan forholdet mellom forteller og leser fremstår i tekstene.

Det finnes to hovedpåstander innen barnelitteraturforskningen: På den ene side blir det påpekt at all barnelitteratur er adaptert. På den annen side hevder man at barnelitteraturen de senere årene har nærmet seg litteratur for voksne. Slår man sammen

disse får man at barnelitteratur er forskjellig, men lik. Barnelitteraturen er tilpasset, men i mindre grad enn før, og den bruker mange av de samme narrative og litterære grepene som litteratur for voksne. Altså vil man kunne hevde at dette er litteratur på lik linje med annen litteratur. Tekster bruker ulike virkemidler for å nå leserne sine. Da vil det være interessant å undersøke hvilke midler som brukes på hvilke måter, og hvilke lesere man ønsker å nå med disse virkemidlene.

Denne studien vil gå på jakt etter forskjellene i likheten. Blir like virkemidler, narrative og litterære, brukt på ulikt vis i de ulike tekstene? Har de samme virkemidlene ulik funksjon i ulike tekster?

Et påfølgende spørsmål blir da: Kan man ut fra de virkemidlene som brukes si noe om hvem som er tekstenes impliserte lesere?

2: TEORETISK GRUNNLAG

2.1. TEORIER OM BARNELITTERATUR

Er barnelitteraturen annerledes enn annen litteratur? Nettopp dette spørsmålet stiller Maria Nikolajeva i boken *Barnbokens byggklossar* (1998). Hun viser til at mange ser barnelitteraturen som en enhetlig og statisk genre, noe som fører til at en ignorerer barnelitteraturens variasjon og dens dynamiske, ekspansive utvikling de siste tiårene. Hun påpeker videre at ”barnlitteraturen är [...] ingen genre, om vi med genre menar en typ av litterära texter med tydliga, definierbara återkommande drag” (Nikolajeva, 1998:11). Nikolajeva har også en arbeidsdefinisjon på barnelitteratur: ”Med barnlitteratur menar jag litteratur skriven, publicerad, marknadsförd och behandlad av experter med barn som dess huvudsakliga publik. Med barn menar jag, i enlighet med FN:s definition, människor mellan 0 och 18 år” (Nikolajeva, 1998:12).

Perry Nodelman, hevder, i motsetning til Nikolajeva, at barnelitteraturen har så mange fellestrekk at det kan forsvares, og kanskje også være nyttig, å se på denne litteraturen som en genre (Nodelman, 1997). Nodelman hevder blant annet at innen det meste av barnelitteraturen er den implisitte leseren et barn med begrensede kunnskaper og evner som sin fremste egenskap, og beskyttelse og oppdragelse som sine fremste behov.

Åse Marie Ommundsen mener at det er en tendens ved den senmoderne barne- og ungdomslitteraturen at grensene mellom litteratur skrevet for barn, ungdom og voksne er i ferd med å viskes ut. Hun argumenterer for at grenseutviskingen i den senmoderne barnelitteraturen viser seg i to bevegelser: ”På den ene siden finner vi en barnliggjøring av voksentilstanden. På den andre siden finner vi en alvorliggjøring eller voksengjøring av barndommen” (Ommundsen, 2006:23).

I barnelitteraturteorien hevder man ofte at barnelitteraturen er annerledes fra voksenlitteraturen, og viser gjerne til generelle eksempler (blant annet Nodelman, 1997). Torben Weinreich slår for eksempel dette fast i første avsnitt av sin bok *Skrått nedad*: ”Der er forskel på børnelitteratur og voksenlitteratur. Forestillingen om nødvendigheden af en sådan forskel er både de, der skriver, udgiver, formidler og læser børnelitteratur fælles om. Ellers ville der ikke blive udgivet en særlig litteratur for børn” (Weinreich, 1994:7).

Som nevnt tidligere mener Weinreich at all barnelitteratur i større eller mindre grad er adaptert, både når det gjelder form og innhold (Weinreich, 1994:7). Går man ut fra Weinreich’ tese, vil man kunne anta at en sammenligning av litteratur for voksne og barn vil komme frem til at barnelitteraturen er tilpasset et ”barnepublikum”, eller adaptert. Weinreich selv deler adaptasjonen inn i to hovedformer: Adaptasjon i forbindelse med tekstens ”indre” utforming, det vil si tilpasning av tekstens innhold og form, og adaptasjon i forbindelse med tekstens ”ytre” utforming (Weinreich, 2004:42).

Litteratur for voksne har i større grad enn barnelitteraturen blitt tilkjent egenverdi og autonomi, og blir først og fremst oppfattet som et uttrykk for en kunstnerisk vilje. På dette området ser vi likevel en endring mot at også barnelitteraturen (særlig de senere år) blir bedømt etter estetiske kvaliteter. Dette er blant annet påpekt i *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar* av Ingeborg Mjør, Tone Birkeland og Gunvor Risa:

Vaksne lesarar kan i større grad fokusere på opplevings- og estetiske aspekt enn nytteaspekt. Men i vår tid ser ein at barns behov for litterær kunst blir oppvurdert og at fleire forfattarar legg vekt på å skrive barnebøker der estetikk, språk og form er like viktig som tematikk. Dette har bygd ned grensene mellom barne- og vaksenlitteraturen, og vi har fått fenomenet *allalderslitteratur* (Mjør, Risa og Birkeland, 2000:21).

Man har likevel gjort flere undersøkelser som viser at barnebøker har kortere setningsoppbygning, mindre bruk av lange ord og mindre bruk av fremmedord enn litteratur beregnet på voksne (Weinreich, 2004:50 ff.).

Flere barnelitteraturforskere har tatt opp hvordan tekster henvender seg til sine lesere. Det er påpekt at barnelitteratur gjerne henvender seg til flere impliserte lesere. Zohar Shavit, Barbara Wall og Harald Bache-Wiig er blant forskerne som har beskjeftiget seg med dette problemet. Shavit (1997) omtaler dette som tekstenes ambivalente status. Hun mener at det er en begrensning for barneboken at den må appellere både til barn og voksne. Under slike forhold vil det være den voksne leseren som er bokens virkelige adressat, mens barnet blir en pseudo-adressat, i følge Shavit.

Barbara Wall mener å finne tre ulike typer barnebøker, med ulike adressater. Hun skiller mellom tekster med "single", "dual" eller "double" adresse. Den første typen er ensidige barnebøker, som bare henvender seg til barneleseren. Bøker med "dual" adresse henvender seg til både voksne og barn, med en form for felles adresse. Bøker med slike kjennetegn betegnes ofte som allalderlitteratur. Den tredje typen faller sammen med det Shavit har betegnet som ambivalente tekster. Disse tekstene henvender seg både til voksne og til barn, men på ulike måter. Tekstene sender sofistikerte signaler som parodi, ironi og intertekstualitet til de voksne, men har også strukturer og kjennetegn som er typiske for barnelitteraturen (Mjør, 1998:37).

Harald Bache-Wiig har også interessert seg for denne problemstillingen. Han kaller et lignende fenomen den dobbelte stemmen i barnelitteraturen. Bache-Wiig mener at det til en viss grad kan være givende å lete etter to ulike leserintanser, eller to typer implisitte lesere i enkelte barnelitterære tekster. Ifølge Bache-Wiig trenger ikke det som åpenbarer seg for barnet og det som voksenleseren i tillegg får øye på å ligge på kollisjonskurs. "Det er heller snakk om perspektiver som utfyller hverandre" (Bache-Wiig, 1996:195).

2.2. INTERTEKSTUELL TEORI

Noe av det mest fremtredende ved Klaus Hagerups tekster er som nevnt tekstenes stadige spill med og mot andre tekster. Hos Hagerup fremgår en rekke av disse andre tekstene klart og tydelig i teksten. Spørsmålet blir ikke da først og fremst hvilke andre tekster Hagerup benytter seg av, men *hvordan* han bruker disse andre tekstene i sine egne verk. En rekke teoretikere har tatt opp fenomenet med bruk av andres tekster i egen tekst. Fenomenet er kanskje først og fremst er kjent under navnet 'intertekstualitet'.

Begrepet 'intertekstualitet' ble først lansert av Julia Kristeva i 1968 og året etter i boken *Semiotiké*. Kristeva tar her utgangspunkt i Bakhtins teorier om det dialogiske språket når hun utvikler sin egen intertekstualitetsteori. Bakhtin bruker Dostojevskis romaner som utgangspunkt når han utvikler sine teorier om polyfoni og dialogisitet. Bakhtin mener å finne et stort antall stemmer og bevisstheter i disse romanene. Denne genuine polyfonien av fullverdige stemmer ser Bakhtin som "den grunnleggende særlige egenskap ved Dostojevskis romaner" (Bakhtin, 2003:136). Bakhtin ser på dette som noe grunnleggende nytt innen litteraturen, i strid med gamle, estetiske tradisjoner som krever samsvar mellom et materiale og den behandling det underkastes.

Julia Kristeva forklarer betegnelsen intertekstualitet med at "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 at least double" (Kristeva, 1980: 66). Enhver språklig ytring inngår med nødvendighet i en dialog med et uendelig antall andre tekster og teksttyper. Ordet blir en møteplass av tekstuelle overflater.

Gérard Genette er blant dem som senere har brukt begrepet intertekstualitet, og også utviklet det videre. Genette mener å kunne skille ut ulike transtekstuelle relasjoner (Genette, 1997), hvorav intertekstualitet bare er en. Transtekstuelle relasjoner er ulike

forbindelser mellom tekster, og Genette mener å kunne skille ut fem ulike: intertekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekstualitet og arketekstualitet. Det finnes gjerne flere av disse formene for transtekstualitet i en og samme tekst. Formene vil også gjerne overlape hverandre, og spille med eller mot hverandre.

Genette definerer selve begrepet 'intertekstualitet' snevrere enn Kristeva, som "a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say; eidetically and typically as the actual presence of one text within another" (Genette, 1997:1 f.). Inn under denne definisjonen kommer både sitater, plagiat og allusjoner. Mens Kristeva bruker begrepet for å betegne et generelt vilkår for all språklig meningsdanning, bruker Genette begrepet tekstanalytisk om direkte tilknytning mellom tekster, og som sagt om bare en av de fem ulike transtekstuelle relasjonene (Lothe et al., 1997:257).

Den andre typen transtekstuelle relasjoner utgjøres av den relasjonen den egentlige teksten har til sin paratekst, det vil si til ulike typer "vedheng" til manuskriptet eller reproduksjonen som sender ut signaler om teksten. Det være seg tittel, undertittel, forord, etterskrift eller omslagstekst.

En tredje transtekstuell relasjon er metatekstualiteten, en kommentatorrelasjon som forener teksten med en annen tekst, som den snakker om, uten nødvendigvis å sitere den, eller nevne den.

Arketekstualiteten er en helt stum relasjon: "By architextuality I mean the entire set of general or transcendent categories – types of discourse, modes of enunciation, literary genres – from which emerges each singular text" (Genette, 1997:1).

Den siste formen for transtekstualitet som Genette fremhever er hypertekstualitet. Med dette mener han alle relasjoner som forener en tekst (hypertekst) med en foregående tekst (hypotekst). Den nye teksten er med andre ord strukturert i relasjon til et tidligere verk. Genette skiller herunder mellom transformasjon og imitasjon. Hypertekstualitet

forekommer i alle tekster, og er slik et universelt trekk ved litterariteten. Jo mindre massiv og eksplisitt hypertextualiteten i et verk er, jo mer er en analyse avhengig av leserens fortolkningsvalg:

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.[...] The less massive and explicit the hypertextuality of a given work, the more does its analysis depend on constitutive judgement: that is, on the reader's interpretive decision (Genette, 1997:9).

En rekke andre teoretikere har også beskjeftiget seg med ulike typer intertekstuell teori. Også Umberto Eco har i en viss grad behandlet emnet intertekstualitet. Eco er interessant i denne sammenhengen fordi han også har tatt for seg leseren, både den reelle og modelleseren, og dennes evne til å forstå bruken av intertekster. I essayet "Intertekstuell ironi og lesenivåer" (Eco, 2004) tar han for seg det han mener er fremtredende trekk ved den postmoderne fortellekunsten. Han trekker frem fire kjennetegn; metanarrativitet, dialogisme (i Bakhtins forståelse av ordet), *double coding* og intertekstuell ironi. Disse kjennetegnene er ikke spesifikt postmodernistiske, men likevel så typiske for det postmoderne at Eco velger å kalle dem særtrekk. Metanarrativitet kan forstås som tekstens refleksjon over seg selv, et alternativ her er "at forfatterstemmen blander seg inn for å reflektere over det den er i ferd med å fortelle, og muligens oppfordrer leseren til å ta del i disse refleksjonene [...]" (Eco, 2004:157). Begrepet dialogisitet bruker Eco slik Bakhtin bruker begrepet, det vil si at tekstene snakker med hverandre. *Double coding* er et begrep Eco har hentet fra teorier om den postmoderne arkitekturen og Charles Jenks' ideer om at den postmoderne arkitekturen snakker på minst to nivåer på en gang, både til andre arkitekter og til innbyggerne. Et av postmodernismens særtrekk vil slik være at den "tilbyr fortellinger som evner å tiltrekke seg et stort publikum, til tross for at de opererer med lærde referanser og en "avansert" fortellerstil, eller at de (i de mest vellykkede tilfellene) vet å blande begge komponenter på en utradisjonell måte" (Eco, 2004:159 f.). Særlig

interessant her er at *double coding* også settes i forbindelse med Ecos teori om modell-leseren.

Eco bruker altså her et begrep som er svært likt barnelitteraturforskningens begrep om den doble stemmen, eller teorier om barnelitteraturens ambivalens. Men mens barnelitteraturforskerne ser på dette som noe som er typisk for barnelitteraturen, mener Eco at dette er trekk man finner i all (postmoderne) litteratur.

Eco setter fenomenet *double coding* i forbindelse med et av de andre særtrekkene ved den postmoderne fortellekunsten, nemlig den intertekstuelle ironien. Ifølge Eco er det likevel et skille mellom *double coding* og intertekstuell ironi. Også intertekstuell ironi åpner for to forskjellige lese måter, men ”til forskjell fra de mer generelle tilfellene av *double coding* innbyr den ikke alle leserne til én og samme lesefest. Det skjer en utvelgning, der intertekstuelle habile lesere blir foretrukket, uten at de mindre kompetente dermed utelukkes” (Eco, 2004:165).

Ifølge Eco kan en tekst gjerne konstruere en dobbel modell-leser. Den henvender seg først og fremst til en modell-leser på det semantiske nivået, som ønsker å få vite hvordan det går til slutt. I tillegg henvender teksten seg til en leser på det semiotiske eller estetiske nivået. Denne leseren lurer på hvilken type leser fortellingen forlanger at han skal være, og ønsker å finne ut hvordan modell-forfatteren går frem for å veilede ham.

Eco hevder også at teksten favoriserer den intertekstuelle bevandrede leser fremfor den naive. Slik fører intertekstuell ironi til en form for klasseskille: ”Intertekstuell ironi samler *the happy few* – men jo færre disse få blir, desto lykkeligere vil de antakelig føle seg” (Eco, 2004:175). Men Eco vil gjerne nyansere denne fremstillingen, for også en naiv leser vil gjerne ha mistanke om at teksten peker utover seg selv. Og da vil man se at intertekstuell ironi slett ikke er ekskluderende, men heller virker som en utfordring og en invitasjon til inkludering, ”i den grad at den er i stand til litt etter litt å forvandle også den

naive leser til en leser som begynner å oppfange duften av de mange andre tekstene som ble skrevet før den han er i ferd med å lese” (Eco, 2004:182 f.).

2.3. LESERTEORIER

Med dette er vi over på hvem leseren av en tekst er, og hvordan han behandles i teksten.

Det er vanlig å dele leserbegrepet i to: leseren i teksten, denne har gjerne fått betegnelsen implisert leser eller modell-leser (jeg kommer tilbake til disse betegnelse senere) og den reelle eller historiske leseren.

Det har i de senere år nærmest gått sport i å hevde at man som forfatter ikke henvender seg til en leser, ja, man vil gjerne som forfatter hevde at man ikke i det hele tatt tenker på at noen skal lese det produktet man kommer frem til. En rekke forfattere stiller seg bak slike formuleringer, blant annet Jon Fosse (1998) som i sin artikkel om all-alder litteratur hevder at litteratur ikke er kunst dersom man lar seg påvirke av hvem som er leseren, også Ingvar Ambjørnsen hevder noe lignende når han i et intervju hevder at han ”aldri [...] har tilpasset språket etter leseren. Språket må tilpasses hovedpersonen, fortellestemmen” (Knudsen 1995). Klaus Hagerup mener også at han aldri tenker på leseren, men skriver i kjærlighet til sine hovedpersoner. Likevel er det i alle fall i enkelte av Klaus Hagerups tekster en fortellerstemme som henvender seg til et ”du” i teksten. Og fortellerstemmen inviterer også ved flere anledninger en leser til medfortelling i teksten.

I en artikkel om Ingvar Ambjørnsens bøker om Samson og Roberto påpeker Andrine Pollen (2004) at en barneleser gjerne inviteres til å identifisere seg med en eller flere av karakterene i teksten.

Dette kan også sies å være tilfellet i Hagerups bøker. I Åsfrid Svensens artikkel om Markus-bøkene er det et selvsagt, underliggende moment:

Det er ikke alltid behagelig for leserne å møte speilbilder av egne nederlag i litteraturen; de kan komme for tett på. Når de ikke gjør det i Markus-bøkene, skyldes det især humoren. Det er lite av jevn hverdag i disse bøkene: Takket være personenes sprø innfall oppstår de utroligste situasjoner, som tegnes med sterke overdrivelser og burlesk komikk. Bak alt det lattervekkende ser vi alvor, men alvor utsatt for en underliggjøring som får det til å virke mindre tyngende (Svensen, 2004:35).

Hvordan kan dette være tilfellet når forfatteren selv hevder å ikke ha en mulig leser i tankene når han skriver? Her må vi nettopp skille mellom en reell leser og en implisert leser, i tillegg må vi også være oppmerksomme på skillet mellom forfatter og forteller.

Den impliserte leser er, slik Wolfgang Iser og resepsjonsetikken har utviklet begrepet "en struktur i teksten som inviterer til respons" (Maagerø og Tønnesen, 2001:82). Det litterære verket oppstår i samspillet mellom tekst og leser. Ifølge Iser ligger det føringer i teksten når det gjelder måten leseren engasjerer seg i teksten på. Derfor kan man hevde at "den implisitte leseren er de midlene forfatteren bruker for å manøvrere potensielle lesere inn i en viss posisjon uten å si direkte hvordan denne posisjonen er" (Maagerø og Tønnesen, 2001:80).

Umberto Eco's modell-leser har noen av de samme trekkene som Isers impliserte leser. Ifølge Eco forutsetter en tekst sin egen mottaker som en uunngåelig betingelse, "ikke blot for at kunne kommunisere i en konkret situation, men også for sin egen betydningsmulighed" (Eco, 1981). En tekst avsendes til den som skal aktualisere den, også når man håper eller ønsker at mottakeren ikke eksisterer konkret og empirisk. Eco fremhever, i likhet med Iser at en tekst har en rekke tomme plasser som må fylles ut (Eco, 1981:180). Disse plassene er ikke utfylt av to grunner. For det første fordi en tekst er en "doven" mekanikk som lever av den merverdi av mening som mottakeren tilfører den. For det andre fordi en tekst, når den beveger seg fra en belærende mot en estetisk funksjon, vil overlate tolkningsinitiativet til leseren, selv om den som regel ønsker å bli tolket med en tilstrekkelig entydighetsmargin. Eco påpeker likevel betydningen av å være oppmerksom

på at avsenderens kompetanse ikke nødvendigvis er den samme som mottakerens. For å kunne sikre kommunikasjon med leseren og sikre sin tekststrategi

må en forfatter referere til en række kompetenser (et uttrykk der dækker mer end "kendskap til koder") der kan give de uttrykk han bruger innhold. Han må gå ud fra, at mængden af kompetenser han refererer til er den samme som den hans læser refererer til. Derfor må han forudse en Modellæser der er i stand til at arbejde med på tekstaktualiseringen på den måde som han, forfatteren, tænkte sig det, og til tolkende at gøre de samme træk som han gjorde, da han genererede teksten (Eco, 1981:184).

Dette gir seg blant annet uttrykk i valg av språk, leksikalsk viten, stil og genre. Hvis en tekst faller i hendene på en leser som den ikke har forutsatt, og som teksten ikke bidrar å frembringe, blir teksten uleselig, eller eventuelt en annen bok.

Tar man utgangspunkt i både lese-teori og i teoriene om barnelitteraturens doble stemme, vil man kunne anta at man i Hagerups tekster for barn og ungdom vil kunne finne ulike impliserte lesere, eller eventuelt en implisert leser med kjennetegn som spriker i ulike retninger, mens man i litteraturen for voksne vil ha en mer ensartet implisert leser.

3: HØYERE ENN HIMMELEN

Mari er en ufordragelig 12-åring, på ingen måter bedårende som sin navnesøster, ”Mari, du bedåre”, som hun også er oppkalt etter, fordi det ifølge faren ville være så koselig å kunne synge denne sangen for henne. Mari synes at verken hun eller andre, eller livet generelt, er bedårende; alt er heller ganske grusomt. Skolen er kjedelig, lillebroren, den tilsynelatende englesnille Morten, er skikkelig vemmelig, foreldrene er innpåslitne. Livet er rett og slett ikke til å holde ut. Helt til hun blir bedre kjent med den tidligere, nå pensjonerte, læreren sin, frøken Kjær. Frøken Kjær virker på mange måter å være lik Mari: Venneløs, sur og tverr. De har ikke hatt noe nært forhold mens de var lærer og elev. Frøken Kjær har ikke hatt god kontakt med noen av elevene sine, og heller ikke med sine kolleger. Noe av det siste hun gjør før hun blir pensjonist, er å gi elevene en del merkelige stiloppgaver. Disse stiloppgavene faller godt i smak hos elevene. Mari, som er fascinert av eventyret om den stygge andungen, velger oppgaven ”Den rasende gullfisken”. Hun lager en fortelling om gullfisken Henry som egentlig er en piraya som drømmer om kjøtt. Mari lager to avslutninger på denne fortellingen. En der Henry må bli værende innestengt i den lille gullfiskbollen, og en der Mari setter Henry fri.

Mari og frøken Kjær blir venner etter noe som minner om et kappløp, der Mari følger etter frøken Kjær fra butikken og hjem til henne. Kappløpet avsluttes med at Mari plasserer softisen sin midt i fjeset på frøken Kjær, fordi Mari liker henne så godt: ””Hvorfor gjorde du i grunnen det?” sa frøken Kjær. ’Jeg gjorde det... jeg gjorde det fordi... jeg liker deg så godt!’” (Hagerup 1990:21).

Frøken Kjær inviterer Mari i fødselsdagsselskap. Her oppdager Mari et bilde av en ung mann, og frøken Kjær forteller Mari om sitt ambivalente forhold til Aleksander Larsen, som hun møtte under krigen, men som hun ikke har sett på førti år.

Ungdomskjæresten Aleksander Larsen er frøken Kjærs store sorg og store glede. For førti år siden sa han at han elsket henne høyere enn himmelen, og resiterte ”Metope” for henne, før han reiste til sjøs, for ikke å vende tilbake. Han har likevel fortsatt å sende frøken Kjær postkort fra alle verdenshjørner, der han bedyrer at han elsker henne. Nå har frøken Kjær fått et nytt kort fra Aleksander Larsen, der han nok en gang forteller at han elsker henne. Denne gangen er kortet sendt fra Norge, fra en øy ikke langt unna. Frøken Kjær og Mari legger ut på en ekspedisjon for å fortelle Aleksander Larsen at han er en padde, som tror at hun skal komme løpende tilbake til ham, etter at han har holdt seg unna henne i førti år. Ekspedisjonen går til Svanøy, der de tilfeldigvis møter Henrik, en gutt på Maris alder. Sammen oppsøker de tre Aleksander Larsen. Frøken Kjær får fortalt Aleksander Larsen at han er en padde, før hun kaster seg på sjøen. Mari redder henne i siste øyeblikk, og er selv nær ved å drukne.

Fortelleren lager to avslutninger på romanen. Den første går ut på at frøken Kjær reiser tilbake til Aleksander Larsen. Fortelleren poengterer at her skulle boka vært slutt, men så viser det seg likevel at slik gikk det ikke. For når Aleksander Larsen og frøken Kjær har fått snakket ut, og delt vinflasken frøken Kjær har spart på i førti år, finner frøken Kjær ut at nå er det hennes tur til å oppleve verden og friheten. Hun vil invitere Mari med seg på tur, til Singapore, hvor hun fikk det første postkortet fra, mens Aleksander Larsen kan sitte hjemme og vente.

3.1 FORTELLING

Høyere enn himmelen har to hendelser som er svært viktige for å sette i gang handlingen. Først har vi Maris ”første” møte med frøken Kjær: ”Kappløpet” mellom de to, som ender i at Mari trykker softisen sin i ansiktet på frøken Kjær. Dette er starten på vennskapet mellom Mari og frøken Kjær. Den neste avgjørende hendelsen er fødselsdagsselskapet hos

frøken Kjær, der bare Mari er invitert. Her settes frøken Kjærs fortelling om Aleksander Larsen i gang. Dette blir også kommentert i teksten: ”I dette øyeblikket visste Mari hvorfor hun satt i stua til frøken Kjær. Hun satt der for at frøken Kjær kunne få fortelle om mannen på fotografiet” (Hagerup, 1990:39). Dermed er også det som blir et svært viktig prosjekt for de to igangsatt: Å oppsøke Aleksander Larsen for å fortelle ham at han er en padde.

Fortellingen utvikler seg mot et klimaks, der frøken Kjær skal ta sitt endelige oppgjør med Aleksander Larsen, for så å avrundes. Men så viser det seg at fortellingen likevel ikke slutter her, men fortsetter i en alternativ avslutning.

Høyere enn himmelen har to fortellinger, hver med sine hovedpersoner. For det første har man fortellingen om Mari og hennes møte med frøken Kjær. For det andre forteller frøken Kjær sin historie, med den unge Rebekka Kjær og Aleksander Larsen i hovedrollene.

3.2 NARRATIVE VIRKEMIDLER³

Torben Weinreich (1994:51 ff.) skiller mellom ulike fortellerroller innen barnelitteraturen. I tillegg til en allvitende forteller og jeg-fortelleren opererer han med fortellertyper som den fortellerløse romanen og den voksne jeg-fortelleren. Den voksne jeg-fortelleren er kjennetegnet ved at det går frem av teksten at jeg-fortelleren er voksen og forteller for et barn. Weinreich mener at en slik forteller har en rekke fortrinn, da han tydelig kan markere sitt forhold til stoffet, slik at forfatter-leser-forholdet gjenskapes i forteller-leser-forholdet (Weinreich, 1994:56). Weinreich hevder at en slik forteller var mye vanligere tidligere, og etterlyser en slik forteller også i nyere tekster.

Høyere enn himmelen har en slik forteller. Her ser vi en personorientert, men likevel allvitende voksen tredjepersonsforteller som kommuniserer åpent med leserne eller

³ Når det gjelder narrativ teori vil jeg (når ikke annet er nevnt) holde meg til begreper og definisjoner fra Jakob Lothes *Fiksjon og film* (2003).

tilhørerne sine. Fortelleren viser til seg selv som 'jeg', han⁴ er likevel ikke del av handlingen på det diegetiske nivå⁵, men befinner seg på et ekstradiegetisk nivå. Leseren eller tilhøreren blir også noen ganger tiltalt direkte: "Som dere skjønner, var ikke Mari ei jente med et lyst sinn" (Hagerup, 1990:12). Fortelleren inntar helt fra starten en svært tydelig rolle. Det er også helt klart hvilket standpunkt han tar, han innleder med å fortelle om de "forferdelig" snille englebarna, og viser motsatsen til disse, nemlig Mari, og alt det ondskapsfulle hun kan finne på: "Mari var på mange måter et uhyggelig barn, men likevel er det hun som er helten i denne historien" (Hagerup, 1990:15). Det er også fortelleren som forsvarer Mari i tykt og tynt. Det er aldri tvil om at fortelleren er tro mot Mari. I så tilfelle kan han ses på som en pålitelig forteller. Det er aldri tvil om hans ståsted. På den annen side kan man likevel se muligheten for at fortelleren skjønner situasjoner, eller gjør sitt for at leseren skal få muligheten til å forstå hvorfor Mari handler som hun gjør. Fortelleren bruker også mye tid på å forklare og begrunne Maris oppførsel: "[...] tross alt kan vi ikke vente at ei jente som verken liker navnet sitt eller kroppen sin skal gå rundt og juble hele tida heller, men det får jo være grenser, og Mari var et usedvanlig dystert barn" (Hagerup, 1990:12 f.).

Høyere enn himmelen har en hovedfortelling om Mari og hennes liv, først og fremst om hennes vennskap med frøken Kjær. Samtidig, på et hypodiegetisk nivå, forteller frøken Kjær Mari sin historie om sitt forhold til Aleksander Larsen. Frøken Kjærs historie om sitt liv blir også en pådriver i hvordan fortellingen om Mari utvikler seg. På det ekstradiegetiske nivået har vi en tydelig forteller, som henvender seg til en tilhører eller leser som også er tydelig markert i teksten.

⁴ Jeg bruker pronomenet 'han' om fortellerinstansen, fordi 'forteller' er et hankjønnsord; jeg ønsker ikke med det nødvendigvis å påstå at fortelleren er mann.

⁵ Jakob Lothe (2003) skiller, i likhet med Gérard Genette (1980) mellom ulike narrative nivå i en tekst. Tekstens ulike narrative nivå utgjør en hierarkisk struktur, der det høyeste nivået, det ekstradiegetiske nivået, er plassert over handlingen i den dominerende fortellingen. Her er tradisjonelt tredjepersonsfortelleren plassert. Neste nivå er det diegetiske nivå, dette er det dominerende handlingsnivået. Tredjepersonsfortelleren presenterer dette nivået, men deltar ikke i det. Inne i fortellingen på det diegetiske nivå kan det forekomme innskutte fortellinger. Disse er da på et hypodiegetisk nivå, altså på nivået under det diegetiske.

3.3 LITTERÆRE VIRKEMIDLER

INTERTEKSTUALITET

Flere har, som nevnt før, diskutert og analysert hvordan *Høyere enn himmelen* kan ha en sammenheng med Heidi-tradisjonen (Lyngedal, 1998, Bache-Wiig, 1996). Det som i mindre grad er undersøkt, er hvordan mer direkte referanser og allusjoner i *Høyere enn himmelen* påvirker teksten. *Høyere enn himmelen* har en rekke direkte referanser, i tillegg til en stor mengde med allusjoner. Jeg vil i første omgang undersøke nærmere det jeg ser på som de to viktigste referansene⁶, og se om disse kan ha en funksjon i *Høyere enn himmelen*. Den første er ”Mari, du bedåre” av Alf Prøysen, og den andre ”Metope” av Olaf Bull. Disse to tekstene blir nevnt og referert til en rekke ganger. Når det gjelder ”Mari, du bedåre”, er det stort sett dette åpningsverset som repeteres (selv om Morten, ifølge fortelleren, synger hele sangen under skolens juleavslutning). I ”Metope” er det de tre første verselinjene som særlig vektlegges og repeteres, men Henrik Mortensen resiterer hele første strofe sammen med frøken Kjær. Dette gjør Mari sjalu på Henrik; frøken Kjær er ”hennes”. Det finnes også noen andre mulige allusjoner til diktet.

”Mari, du bedåre”

Alf Prøysens ”Mari, du bedåre” er en forholdsvis kort tekst. Den har to strofer, og hver strofe veksler mellom en utspørter (evt. et kollektivt vi) og Mari som svarer. Første strofe avsluttes med refrenget ”Men åssen har du vørti sudelittentei,/ og åssen har du vørti sudelattentei,/ og åssen kæin du stå og skinne/ på langande lei.” Dette refrenget i første strofe er med på å øke undringen, mens det lignende refrenget i andre strofen avslutter forklaringen: ”Jo en kjærest har je fått,/ og hæin er ny for året. Og derfor har je vørti

⁶ Med et så overveldende antall referanser og allusjoner som finnes i Hagerups tekster kan det være vanskelig å beslutte hvilke som er viktigst i teksten. Jeg har derfor valgt å studere nærmere referanser som er tydelig viktig for tekstenes hovedpersoner, altså tekster som personene forholder seg direkte til og som de har ulike reaksjoner på.

sudelittentei,/ og derfor har je vørti sudelattentei,/ og derfor kæin je stå og skinne på langande lei...!” (Prøysen, 1995:174 f.). Den glade, men litt hemmelighetsfulle Mari i ”Mari, du bedåre” skinner av lykke, men vil ikke i utgangspunktet røpe hvorfor. Man spør og graver, og foreslår den ene materielle forbedringen etter den andre; kan det være ny bluse, nye sko eller nytt skjørt? Men Mari er like hemmelighetsfull. Til slutt må hun likevel røpe hemmeligheten bak gløden: Hun har fått seg kjæreste. Og han er helt ny! Det er altså ikke det ytre eller materielle som får Mari til å skinne. Det er det indre, de store følelsene.

Prøysens Mari er lykkelig og tilfreds, og utstråler dette. Dette står i sterk kontrast til ”vår” Mari. I *Høyere enn himmelen* blir Mari presentert gjennom sin motsetning – englebarna. Romanen starter med en lengre fortellerkommentar som tar for seg hvordan enkelte barn er englebarn, for så å konkludere med at Mari er det motsatte, og at hun ikke liker navnet sitt og de assosiasjonene det gir:

Det finnes barn som nesten alltid er blide og fornøyde. De er lys våkne med en gang de åpner øynene om morgenen. På skolen er de vennlige og arbeidsomme. De er høflige mot dem som er eldre enn seg, og snille mot dem som er mindre. De slåss ikke, de erter ikke, de sitter pent ved middagsbordet og legger seg om kvelden uten å kny [...] Det finnes ikke så mange av dem, men de finnes. Det er de vi kaller englebarn. Det er ikke deres skyld at de er så snille, men likevel er de en pest og en plage. Morten var et sånt barn. Han var elleve år, og broren til Mari, som altså ikke var sånn. Tvert imot vil jeg si. Og det er Mari denne historien handler om. [...] Når jeg skal fortelle om Mari, vet jeg nesten ikke hvor jeg skal begynne. Jeg tror jeg begynner med navnet hennes. Det likte hun nemlig ikke. Egentlig skulle hun hett Marit, men faren hennes var så begeistret for en sang av Prøysen som het ”Mari, du bedåre” at han fikk trumfet gjennom Mari. [...] Og så ble det Mari. Mari, du bedåre. Og jeg skal hilse og si at de sang den. Ikke bare når hun skulle sove, men ustanselig (Hagerup, 1990:5 f.).

”Mari, du bedåre” brukes i *Høyere enn himmelen* ironisk til å fremheve motsetningene mellom de to Mariene. Dette må sies å være en forholdsvis enkel form for ironi – forskjellene mellom de to Mariene er åpenbare. I tillegg tar fortelleren grep, og poengterer gjentatte ganger at Mari ikke er som Mari i sangen. Han kommer med en rekke eksempler på at Mari er ondskapsfull, men konkluderer med at det likevel er ”vår” Mari

som er helten. Dette blir særlig vektlagt i bokens innledende kapittel, som en karakteriserende fremstilling av Mari.

Det er en rekke steder kommentert at *Høyere enn himmelen* bryter med barnelitteraturens tradisjon for harmoniserende løsninger (bl.a. Birkeland, Risa og Vold, 2005 og Myrland, 1994). Setter man ”Mari, du bedåre” inn i denne sammenhengen, kan man si at mens Mari i *Høyere enn himmelen* representerer oppbruddet fra tradisjonene, viser ”Mari, du bedåre” den harmoniseringen som er vanlig i barnelitteraturen. De to Mariene står dermed som opposisjoner i teksten. De viser et ironisk brudd i teksten, samtidig som de to Mariene viser hvordan *Høyere enn himmelen* bryter med en barnelitterær tradisjon. Den ”nye” Mari settes opp mot den ”eldre” Mari. Bruken av ”Mari, du bedåre” som referanse får slik en funksjon utover selve teksten: Sammenligningen med vår Mari skaper en kritisk mottekst til tradisjonen, her representert ved Prøysens ”Mari, du bedåre”.

”Metope”

”Metope” er den andre klare referansen i *Høyere enn himmelen* som jeg skal studere nærmere. Også denne referansen mener jeg har en funksjon i teksten. Mens ”Mari, du bedåre” nevnes allerede på romanens andre side, i forbindelse med beskrivelsen av Mari, nevnes ”Metope” først av frøken Kjær, da hun og Mari har blitt kjent, i frøken Kjærs fødselsdagsselskap.

”Metope” av Olaf Bull ble utgitt i diktsamlingen med samme navn i 1927. Dette er Olaf Bulls mest kjente dikt (Andersen, 2001:370). Diktet har åtte strofer, men det er bare første strofe som blir gjengitt i *Høyere enn himmelen*, og det er bare et de to første versene frøken Kjær selv siterer, det vil si feilsiterer slik:

Deg vil jeg ømt i rytmer nagle fast!
Det vil jeg ømt og blivende bevare (Hagerup, 1990:39).

Disse verselinjene blir brukt av frøken Kjær når hun skal forklare sitt forhold til Aleksander Larsen.

Jeg vil først kommentere hele diktet nærmere, før jeg går nøyere inn på hvordan det kan tolkes at det bare er (en del av) første strofe som benyttes.

”Metope” har elleve vers i første strofe og åtte og ni vers i de to øvrige strofene. Diktet har enderim, med et noe varierende rimmønster, men likevel med en overvekt av kryssrim (abab).

Motivet i diktet er et kjærestepar som går på stranden ved fjære sjø en sensommerkveld. De snakker sammen om livet, døden, virkeligheten og evigheten (Vold, 1980:78). Diktet kan deles inn i fire deler. Første strofe utgjør del 1. Her uttrykker diktets ’jeg’ et ønske om å kunne bevare kvinnen og situasjonen. Strofene 2 – 3, del 2, er mannens beskrivelse av hvordan de to går på stranden. Denne delen avsluttes med en replikk til kvinnen: ”Ven – hvad tenker du på?”. Deretter kommer kvinnens svar i del 3, strofene 4 – 7. I siste strofe er det igjen mannen som taler.

Egil Wyller (1959) viser i en inngående analyse hvordan diktet er bygget opp som en dorisk frise, med en metope og to triglyfer, en på hver side av metopen. Ifølge Wyller er strofene 4 – 7, altså kvinnens svar til mannen, diktets sentrale del. Disse strofene utgjør selve metopen.

Mens kveldens stemning ellers brytes i mannens, brytes den her i kvinnens sinn. Og den vesentlige forskjell på de to sinn er, at mens han bare nøyer seg med å motta – eller kanskje bedre: ved å gi det som kvelden har, så kommer det hos henne et positivt gjensvar i form av spesifikke sjeloverveielser, tanker. Vår oppmerksomhet flyttes derfor nu fra den ureflekterte åpenhet overfor kveldens talende stillhet, hvorunder ”alt” var ”ett”, til det gjensvar sinnet gir: Vi vender oss fra Pan til Psyke (Wyller, 1959:33).

Denne delen av diktet er omgitt av mannens tanker, strofen 2 – 3 og 8. Disse utgjør triglyfene rundt selve metopen. I tillegg kommer den første strofen som, ifølge Wyller, er ”et innledende vers hvor dikteren selv trer frem og bekjenner sin grepethet av stemningen

og særlig av ”henne”, som han nu skal forevige gjennom sitt dikt” (Wyller, 1959:31).

Denne bevisstheten har dikteren først oppnådd etter opplevelsen, i et ettertankens lys.

Diktet beskriver hvordan mannen og kvinnen på ulikt vis opplever hvordan tiden går. Særlig hos kvinnen kommer dødsbevisstheten og vissheten om at livet er forgjengelig tydelig frem: ”Jeg tænker paa kvelder som denne, jeg ikke faar lov til at leve –”. Hos mannen er ønsket om å bevare øyeblikket tydelig. Dette ønsket kommer klart frem i første strofe. Den eneste muligheten dikterjeget ser ut til å finne for å kunne bevare øyeblikket, er å ”nagle” det fast. Ved at diktet har blitt stående som en del av den norske lyrikk-kanonen, kan man si at Bull har oppnådd hva det lyriske jeget i første strofe har som sitt største ønske. Han har maktet å evig-gjøre situasjonen. Gjennom diktet blir situasjonen stående til evig tid; Bull har skapt en metope.

Det Wyller i mindre grad kommenterer, er den ambivalensen og de store paradoksene som fremstår i første strofe, og som slår leseren allerede i første vers: ”Dig vil jeg ømt i rytmer nagle fast”.

I *Høyere enn himmelen* blir den første verselinjen av ”Metope” repetert flere ganger. Første gang det henvises til diktet, er i frøken Kjærs fødselsdagsbesøk. Mari oppdager et eldre fotografi av en ung mann:

”Ja,” sa frøken Kjær, som kom ut fra kjøkkenet med blåbærpaien. ”Det er altså min sjels elskede.” ”Din hva?” ”Han mitt hjerte higer mot. Mine drømmers ensomhet,” sa frøken Kjær og la til mer for seg selv enn til Mari: ”Deg vil jeg ømt i rytmer nagle fast. Det vil jeg dypt og blivende bevare.” ”Hva sa du?” ”Det er et dikt, barn. Det er skrevet av en mann som het Olaf Bull. Han er død for lenge siden.” Mari frøs på ryggen. ”Det var pent,” sa hun. ”Ja,” sa frøken Kjær. ”Selv vil jeg gå enda lenger. Jeg vil si at det er svært pent. Nærmest vakkert [...]” (Hagerup, 1990:39).

Hele første strofe blir resitert en gang i løpet av boken. Det er når frøken Kjær forteller historien sin på nytt, denne gangen for Henrik Mortensen:

”Du må ha elsket ham veldig høyt,” sa Henrik. ”Ja,” sa frøken Kjær. ”Og han elsket deg høyere enn himmelen.” ”Jeg vet ikke,” sa frøken Kjær. ”Han pleide å lese et dikt for meg. ’Deg vil jeg ømt i rytmer nagle fast’,” sa hun lavt. ”’Deg vil jeg dypt og blivende bevare’,” fortsatte Henrik.

”i diktets evige, unge alabast.

Du solbevegede svermerske med pannen

pigelig vendt mot kveldens blege guld,
vender du mildt en himmel mot en annen,
likeså lys og øm og løndomsfull.
Gjerne ga jeg min verdens vers tilhøpe
hadde jeg makt til ett:
at hugge ind
i mindets trodsige sten, en myk metope
over dit vare, omridsømme sind.”

Lyden av regnet som pisket mot ruta, den hylende vinden og bølgesuset langt borte fylte rommet de satt i. Men Mari hørte det ikke. Det eneste hun hørte, var ordene i diktet Henrik hadde lest. En tung sten falt gjennom kroppen hennes. ”Mamma pleier å lese det for meg,” sa Henrik. ”Det får henne til å tenke på pappa.” ”Hvor er han,” spurte frøken Kjær. ”Jeg vet ikke,” sa Henrik (Hagerup, 1990:127f.).

Teksten går så over i fortellerkommentar som også omhandler diktet og Olaf Bull:

Og det får vi aldri vite heller, for historien om moren og faren til Henrik Mortensen ligger langt utenfor den fortellingen som er inne i oss nå. Det eneste vi vet, er at de går omkring et eller annet sted på denne jorden, og at de også elsker et dikt som ble skrevet av en mann som levde for lenge siden og som også var fylt av den ufattelige vidunderlige og grusomme kjærligheten, som er med på å gi dette livet det vi kaller mening (Hagerup, 1990:128).

Disse stedene gir direkte referanser til ”Metope”. Jeg vil i det videre komme nærmere inn på hvordan *Høyere enn himmelen* forholder seg til ”Metope” på ulike plan.

Et viktig likhetstrekk mellom diktet og *Høyere enn himmelen* er bruken av paradokser og motsetninger. I ”Metope” er disse særlig fremtredende i de første tre versene, nettopp de versene som blir sitert i *Høyere enn himmelen*. I *Høyere enn himmelen* blir binære opposisjoner brukt gjennom hele teksten, og det er særlig frøken Kjær som ”snakker i motsetningspar”, og da spesielt når hun skal forklare sitt forhold til Aleksander Larsen:

Aleksander Larsen er mitt livs lys og min tilværelses forbannelse. Han er min sorg og min glede, mitt håp og min håpløshet. Min dag og min natt. Min varme og min kulde, min sol og min tåke. Han er fjellet som stenger for mitt blikk, han er den låste døra foran mitt hjertes rom. Han er spøkelset på min tankes loft. Aleksander Larsen er mannen jeg elsket, elsker og bestandig vil elske. Eller for å si det litt mer moderne: I love him. Nå, hva sier du til det? (Hagerup, 1990:41).

Paradoksene i ”Metope” som gjengis i *Høyere enn himmelen* kan leses rent ”bokstavelig”, som paradokser og motsetninger. De blir brukt sammen med en rekke andre paradokser og motsetningspar i *Høyere enn himmelen*. Men de er samtidig med på å forsterke den ambivalensen i forholdet mellom mennesker som teksten hele tiden fremhever.

I tillegg til bruken av paradokser kan man finne flere innholdsmessige likheter mellom ”Metope” og *Høyere enn himmelen*. Blant annet behandler de i stor grad de samme temaene. Som nevnt tidligere er livets forgjengelighet og det umulige ønsket om å kunne bevare øyeblikket et viktig tema i ”Metope”. Dette er også et gjennomgangstema i *Høyere enn himmelen*:

Når frøken Kjær første gang resiterer de to første versene i ”Metope”, starter hun andre vers med ”Det”, og ikke ”Dig”, som ”Metopes” andre vers egentlig begynner med. Dette kan ses i sammenheng med at også frøken Kjær og Aleksander Larsen, i likhet med Bulls lyriske dikterjegg, hadde et ønske om å bevare øyeblikket (og ikke bare kvinnen).

I tillegg til de direkte referansene til ”Metope” som jeg alt har nevnt, finnes det (minst) én mulig allusjon til samme dikt i *Høyere enn himmelen*. Da Mari og Henrik Mortensen snakker sammen før Mari reiser, sier Henrik til henne: ”Hva tenker du på?”, Mari svarer da: ”Jeg tenker på den våren jeg var sju år og fant et hemmelig hvitveissted i skogen,” sa hun. ”Også tenker jeg på at jeg aldri skal bli sju år igjen” (Hagerup, 1990:164). I ”Metope” sier det mannlige dikt jeget i siste vers i tredje strofe: ”Ven - hvad tænker du paa?” Hvorpå kvinnen i diktet svarer i strofene fire til syv. Svaret begynner med ”Jeg tænker på kvelder som denne, jeg ikke får lov til at leve -”

Det er vanskelig å trekke noen klare konklusjoner her. Begge steder stilles det samme spørsmålet. Men i de to tekstene får mannen omtrent motsatt svar. Det er likevel et viktig fellestrekk ved disse svarene: Begge handler om at livet er forgjengelig, at øyeblikket ikke kan bestå, og at tiden ugjenkallelig går. Mens kvinnen i ”Metope” trekker frem fremtiden, og døden, tenker Mari på det som har vært, og som ikke kommer igjen. Likevel er begge enige om at øyeblikket ikke kommer tilbake. Mari er opptatt av dette både i framtid og fortid. Her kommenterer hun fortiden, men ellers i romanen bruker hun uttrykk som ”vi skal alle dø” (Hagerup, 1990:14) og ”livet er kort” (Hagerup, 1990:167).

Denne allusjonen trekker "Metope" over til også å gjelde Mari. Det har tidligere vært nevnt at "Metope" i referansene i størst grad er knyttet til frøken Kjær, mens denne allusjonen knytter diktet til Mari. I tillegg viser allusjonen helt allment til en sentral tematikk. "Metope" vektlegger på samme måte som *Høyere enn himmelen* at livet er forgjengelig. Å bli værende i øyeblikket er umulig. Og Mari er, som Bull, opptatt av at livet ugjenkallelig går mot døden.

Likeens er de andre personene i *Høyere enn himmelen* opptatt av den samme problematikken. Ronald og Bente, Maris foreldre, sier det slik: "[Bente] kastet et siste blick ut mot odden og sa: 'Den som var tolv år igjen.' 'Eller førti,' sa Ronald, som var fem år eldre enn sin kone" (Hagerup, 1990:109).

Å gjenskape øyeblikket blir også umulig for frøken Kjær. Det "øyeblikket" hun og Aleksander Larsen hadde den gang for førti år siden kan ikke gjenskapes. Derfor kan ikke frøken Kjær bli hos Aleksander Larsen. Slik blir den første slutten fortelleren prøver seg på en umulighet.

I samtalen mellom frøken Kjær og Henrik blir det å elske noen høyere enn himmelen diskutert i lys av "Metopes" første vers: "'Og han elsker deg høyere enn himmelen' [sa Henrik] 'Jeg vet ikke,' sa frøken Kjær. 'Han pleide å lese et dikt for meg. 'Deg vil jeg ømt i rytmer nagle fast', sa hun lavt'" (Hagerup, 1990:127). Jeg tolker denne uttalelsen til frøken Kjær som tvil: Jeg vet ikke, *men* "han pleide å lese et dikt for meg. 'Deg vil jeg ømt i rytmer nagle fast'." Kan man elske noen høyere enn himmelen dersom man har et ønske om å nagle den elskede fast?

I "Metope" har diktets jeg, det vil si mannen, et ønske om å kunne bevare øyeblikket og kvinnen i det. Man kan si at Olaf Bull har klart nettopp dette ved å skape diktet. Øyeblikket er bevart i diktet, selv om tiden har gått videre. Slik har Bull selv klart å gjøre som diktets jeg ønsker. Han har skapt sin metope, som vil bli stående til "evig" tid.

Men dette er ikke mulig i ”virkeligheten”. Aleksander Larsen ser ut til å ha klart det. Men det viser seg likevel at øyeblikket ikke har vart. Frøken Kjær bryter ut, og snur situasjonen. Hun lar Aleksander Larsen sitte igjen bundet av situasjonen, mens hun selv reiser til Singapore, som han gjorde, og gjør seg fri.

Men frøken Kjær er også naglet fast i ”øyeblikket” i en annen betydning. Hun har ventet på Aleksander Larsen i alle disse årene, mens han har reist verden rundt.

Bulls diktning var lenge gjenstand for reservasjonsløs beundring. Fra 70-tallet er det likevel kommet enkelte innvendinger, blant annet fra forfattere som Jan Erik Vold (1980). Det blir satt fokus på liv/kunst-problematikken i Bulls lyrikk, og på den måten kvinnen blir objekt for hans evighetslengsel på (Longum, 1996:470). Vold har en generell innvending mot blant annet Olaf Bulls lyrikk: ”den er *besvergende*, i betydning tryglende, manende, innstendig appellerende” (Vold, 1980:85). Aleksander Larsen i *Høyere enn himmelen* ser ut til å inneha de samme egenskapene som blant annet Vold har innvendinger mot. På den ene side er kjærligheten så enorm at han ønsker å holde den fast. På den annen side kan den bli *for* fast. Høyere enn himmelen er for høyt. Å være naglet fast er for fast.

Den alternative avslutningen viser likevel at Aleksander Larsen ikke har klart å nagle fast frøken Kjær. Hun klarer endelig å bryte seg løs fra fangenskapet. Man kan si at Aleksander Larsen klarte å nagle henne fast en lang tid, men at hun til sist klarte å komme seg løs. Hun river seg løs både fra Aleksander Larsen og fra sitt tidligere liv, som er tett knyttet til Aleksander Larsen, selv om han har vært fraværende store deler av tiden.

Om ”Metope” har en funksjon i *Høyere enn himmelen*, ser det ut til at en tolkning som tar utgangspunkt i den delen av diktet som blir gjengitt i teksten vil ha mest for seg. De store motsetningene i den første strofen, og da særlig i de tre første versene underbygger de store motsetningene som ligger i hele *Høyere enn himmelen*. Paradokser

og motsetninger er en viktig del av hele teksten, og særlig hos hovedpersonene frøken Kjær og Mari.

Som vist har ”Metope” og *Høyere enn himmelen* en del fellestrekk, både på det strukturelle og på den innholdsmessige planet. Dette gjør at jeg mener det er grunnlag for å si at ”Metope” virker som en forsterker i *Høyere enn himmelen*. ”Metope” fremhever bruken av virkemidlene i teksten. Men også tematisk forsterker ”Metope” *Høyere enn himmelen*. Livets ubønhørlige forgjengelighet og det umulige ønsket om likevel å kunne stoppe tiden er som alt understreket, et gjennomgangstema i begge tekstene.

”Metope” og ”Mari, du bedåre”

”Metope” og ”Mari, du bedåre” har noe ulik funksjon i *Høyere enn himmelen*. Mens ”Mari, du bedåre” ser ut til å forfølge Mari, er ”Metope” i utgangspunktet frk. Kjærs tekst. Både Mari og frk. Kjær har et noe ambivalent forhold til ”sin tekst”. Det vil si, ambivalent er nok et *understatement* i Maris tilfelle, for hun hater sangen hun er blitt belemret med.

Begge de to referansetekstene virker etter mitt syn som ”forsterkere” i *Høyere enn himmelen*. ”Mari, du bedåre” ved å fremstå som en kontrast til bokens Mari. Sangen fremhever gjennom den ironiske sammenstillingen med bokens Mari at Mari ikke er noe ”vanlig”, veltilpasset barn. Sangen sier i utgangspunktet noe om Mari, hovedpersonen, som person, og dermed i noe videre forstand om hele teksten.

”Metopes” bruk av paradokser fremhever dette virkemidlet i boken som helhet. I tillegg vil det at ”Metope” og *Høyere enn himmelen* til dels tar opp de samme temaene vise at de tankene Mari har, og som hun sliter med, ikke er enestående, men av mer allmenn karakter, felles for folk flest. Denne fremhevingen av felles tema vil ikke være mulig å oppdage om en ikke kjenner begge tekstene.

Ecos (2004) teori om at intertekstuelle trekk i en tekst ikke er ekskluderende, men heller virker som en utfordring og en invitasjon til inkludering, synes svært relevant her. Selv om en leser ikke får med seg allusjonene i teksten, vil teksten likevel fremstå med full mening, samtidig vil leseren også være klar over at teksten spiller på andre tekster, på grunn av alle henvisningene i *Høyere enn himmelen*.

Andre referanser og allusjoner

I sin hovedoppgave diskuterer som nevnt Lyngedal grundig hvordan *Høyere enn himmelen* står i et dialogisk forhold til Heidi-tradisjonen. Lyngedal mener å finne fellestrekk i flere eldre tekster der forholdet mellom et barn og en eldre voksen står sentralt, dette kaller hun Heidi-tradisjonen. Tekstene har også en tydelig sentimentalitet overfor barndommen, samtidig som de også har flere andre fellestrekk. Møtet mellom barnet og den gamle fører til at barnets egenskaper og muligheter tydeliggjøres, samtidig som den voksnes liv får mening og et perspektiv som viser seg å være helt avgjørende for den eldre. Lyngedal konkluderer med at synet på barnets natur er motsatt i *Høyere enn himmelen* i forhold til de tidligere bøkene i Heidi-tradisjonen. Motivet er det samme i alle bøkene: Et barn klarer å myke opp den eldre, slik at dennes syn på livet blir forandret. Men barna i Heidi-tradisjonen gjør dette gjennom sin engleaktige dyd, mens Mari redder frøken Kjær ved å leve ut sin ambivalente natur. Det naturlige barnet har også kontakt med en farlig, eller ”ond” side i seg selv (Lyngedal, 1998: 115). Lyngedal påpeker at det likevel skjer en romantisering også i *Høyere enn himmelen*. En romantisering av det asosiale barnet, og av voksne som klarer å bevare sin ambivalente natur.

Slik romantiseringen i boka er ambivalent, er også det pedagogiske prosjektet det. En skal lære å leve i kontakt med sin egen natur i stedet for etter tradisjonelle forventninger. Tradisjonell oppdragelse blir kritisert for å være formende og stiliserende. I forholdet mellom barn og voksne, uttrykkes i tråd med dagens utvikling et mer diffust syn” (Lyngedal, 1998:115).

Lyngedal mener i sin hovedoppgave å kunne trekke en parallell mellom *Høyere enn himmelen* og Olaf Bulls dikt ”Stenen”. Dette gjør hun ut fra sitatet ”en tung stein falt gjennom kroppen hennes” (Hagerup, 1990:128). Dette utsagnet står i tilknytning til at frøken Kjær og Henrik Mortensen i fellesskap fremfører første strofe av ”Metope”. En slik allusjon vil i så fall vise til fjerde strofe av ”Stenen”:

Begriper du, usle hva jeg gjør?
Jeg drypper en faldende sten i dit sind;
Jeg sår i dit vesen en uro ind,
En uro, som aldri dør (Bull, 1919: 124).

Hva eller hvem er det i så fall som slipper en fallende ”sten” i Maris sinn? Lyngdal tolker dette som ”et symbol på at hun her får del i noe som markerer overgangen mellom barn og ungdom. Barndommen slipper taket. Hun får i seg en uro, som alltid vil være der som følge av kjærlighetens, og livets, dobbelthet” (Lyngedal, 1998:103). Wyller (1959:53) trekker også en parallell mellom den som har en fallende stens uro innplantet i sitt sinn, og den som har mistet sin barndom.

Lyngedal ser også likhetstrekk mellom Rebekka Kjær og Rebekka West i Ibsens *Rosmersholm*. Dette begrunnes i at de begge er stolte kvinner som har en ”voldsom evne til å elske, til kanskje å elske for høyt” (Lyngedal, 1998:104). Begge Rebekkaene stuper i vannet. Rebekka West dør, mens Rebekka Kjær gjør det Rebekka West hadde planlagt, men ikke gjorde. Hun reiser bort på egen hånd, klar til å starte et nytt liv. Lyngedal argumenterer for at mens de destruktive dødskreftene vinner i *Rosmersholm*, er det livsviljen som vinner i *Høyere enn himmelen*.

Lyngedal kommenterer også kort hvordan eventyr en rekke ganger opptrer som intertekster i *Høyere enn himmelen*.

Det er særlig frøken Kjær som bruker allusjoner når hun snakker, noe som kan tyde på at hun er en belest person (det går for så vidt også frem av Maris ulovlige besøk i huset hennes – frøken Kjær har ikke bokhylle, men bokvegg). Når frøken Kjær skal beskrive sitt

forhold til og sine følelser for Aleksander Larsen synes språkets poetiske funksjon å være særlig fremtredende. Hun benytter seg av en rekke allitterasjoner og parallellismer, for så å gå direkte over til et mer hverdagslig språk når temaet skifter fra Aleksander Larsen: ”Det er altså min sjels elskede [...] Han mitt hjerte higer mot. Mine drømmers ensomhet [...] Men så sett deg ned, da. Paien blir kald” (Hagerup, 1990:39).

Heller ikke fortelleren kan dy seg for å ta i bruk allusjoner: ”[...] da de syklet over den siste falleferdige brua til den ytterste lille øya, var den smale veien blitt til en gjengrodd sti” (Hagerup, 1990: 53). Her er det fortelleren som kommer med en allusjon til Knut Hamsuns *Paa gjengrodde stier*.

Noen ganger kan det være vanskelig å skille mellom fortellekommentar og fri indirekte tanke: ”Mari hadde lukket øynene og sett for seg den unge frøken Kjær, omgitt av fiender og fylt av lykke sammen med sin elskede innerst inne i en susende skog” (Hagerup, 1990:42). Hvem sitt språk dette er, er vanskelig å si – er det fortellerens språk eller Maris egne tanker? Allusjonen viser til Nordahl Griegs ”Til ungdommen”, noe som kan tyde på at det er fortelleren som uttaler seg, men helt sikker kan man ikke være⁷. Det er likevel et fellestrekk ved disse to allusjonene. I begge tilfeller brukes kjente metaforer fra andre verk på en bokstavelig måte. Dette går også igjen i en rekke av Hagerups tekster.

Høyere enn himmelen driver et tydelig spill med intertekstene sine, men lar seg likevel ikke styre eller strukturere av dem. Like gjerne som å la tekstene spille på lag lar man motsetningene mellom dem råde. Det finnes klare paralleller og tematiske likheter mellom tekstene, men ut over dette er det vanskelig å se at bruk av sekundærtekstene er styrende for teksten.

⁷ Jakob Lothe mener fri indirekte diskurs reflekterer både fortellerstemmen og stemmen til personen som taler. Slik blir dette en kombinasjon av to stemmer (Lothe, 2003:74).

METAFIKSJON

Fortelleren i *Høyere enn himmelen* gjør flere steder et poeng ut av det faktum at det er han som har kontroll over hva som fortelles og hvordan det fortelles:

For ikke å trette leserne med endeløse beskrivelser av et kjedelig sykeleie, har jeg forsøkt å lage en kort sammenfatning av dagene. Jeg har hoppet over lange perioder da Mari bare lå og stirret i taket. En litt pinlig episode da Ronald sang en sang som heter "Desolation Row" har jeg heller ikke funnet grunn til å gå inn på (Hagerup, 1990: 71).

Også de to avslutningene i *Høyere enn himmelen* er tydelig metafiksjonelle. Fortelleren gjør det klart at det er han som har kontrollen over teksten ved at han lager en alternativ slutt:

Nå skulle egentlig denne boka vært slutt. Jeg hadde bestemt meg for det. Æresord. Jeg var fast besluttet på at når jeg hadde fått sendt frøken Kjær i Nautilus tilbake til Aleksander Larsen, så skulle denne fortellingen være over. En gang for alle. Men dessverre, eller heldigvis får jeg kanskje si, så går det ikke alltid sånn vi tror i dette livet (Hagerup, 1990:169).

Et slikt grep kan fortelleren tillate seg nettopp fordi hele teksten er bygget opp gjennom motsetninger og paradokser. Det blir slik nærmest naturlig med en avslutning som går i motsatt retning av hva som synes å ha vært den egentlige "hensikten".

Bache-Wiig hevder i artikkelen "Kunsten å klappe et pinnsvin" at Hagerup viser en særlig originalitet og oppfinnsomhet i måten han lar historien slutte på:

I barneboka er det en trettende tradisjon for at slutten skal romme en slags hjemkomst og bringe forsoning og harmoni. Danske Flemming Mouritsen hevder at barnelitteraturen dermed tjener et tilpasningsideal. Moderne barnebokforfattere føler seg tydeligvis uvel ved denne tradisjonen og prøver andre utganger. De kan la heltene bukke under for, flykte fra eller gjøre opprør mot vanskelighetene de strir med. Alle disse variantene er problematiske.

Hagerup finner en annen løsning. Etter Maris siste store innsats for å berge frøken Kjær og bringe henne lykke og kjærlighet, er det naturligvis hjerteskjærende å høre henne si "Avsted, avsted, det er tidens melodi", for så å forlate Aleksander. Desto større blir jubelen når hun gjør vendereis og endelig vil forenes med ham. Og her skulle historien egentlig vært avsluttet, sier fortelleren, Kjær hjem til sin Aleksander, Mari hjem til seg selv. Men så kastes alt rundt i en slutt nummer to. Frøken Kjær forlater sin elskede. De to venninnene vil ut på tur, forlate alle hjem langs flyvefiskens gamle vei til Singapore.

Denne slutten er svært godt motivert, både kunstnerisk og ut fra det menneskelige budskapet i boka. Forberedt er den allerede med Maris stil om den glupske gullfisken. Hun lager én slutt der den blir i bollen og ender opp som en grå guppi. Og en annen slutt som lar den settes fri på det åpne hav. Som jeg her antyder, er det mulig å lese mønsteret for handlingen i boka som en ferd henimot noe: Fra Maris hjem ute i periferien henimot det stormens øye der Aleksander holder til. Denne bevegelsen finner sitt naturlige mål i slutt nummer en. Samtidig er vi også på vei vekk fra noe; begge vennene trosser mer og mer en tyngdekraft som har holdt dem på plass. Denne bevegelsen mot oppbrudd og himmelflukt får sin fullbyrdelse i slutt nummer to.

Og menneskelig handler denne boka om en kjærlighet som må si både ja og nei. I bokas første slutt får både bokas personer og leseren oppfylt sine ønsker om å bli bekreftet, om å ha verdi for andre i en lykkelig hjemkomst. Men å stanse her ville ha oppløst alle motsigelser i frøken Kjærs historie i en sentimental idyll. Leseren vet jo fra før at gamle Larsen nå står til disposisjon. Tida er inne for rollebytte. Og den andre slutten viser til bokas lære om det nødvendige nei, om å ta vare på en egenvilje som ikke er kjærlighetens motsetning, men tvert om gir den verdi og innhold (Bache-Wiig, 1996:158).

Dette er jeg for så vidt enig i, men vil ikke slutt nummer to, der Mari får reise ut i verden sammen med frøken Kjær, også være en slags form for idyllisk avslutning eller *happy ending*? Slutt nummer én ville kanskje vært en lykkelig slutt for Aleksander Larsen. Han vil få oppfylt sitt ønske om endelig å ”få” frøken Kjær. Men Aleksander Larsen er en temmelig perifer person for leseren. Han har kun relevans for leseren gjennom frøken Kjærs drømmer. For frøken Kjær vil det i alle fall være en oppfyllelse av en gammel drøm å kunne bli gjenforent med Aleksander Larsen. Men er det nødvendigvis en god ting ”to *make a dream come true*”? Dette spørsmålet reises indirekte i romanen.

Den viktigste personen i teksten er Mari, det er hun som ifølge fortelleren er ”helten i denne historien”. Hvordan ville de to sluttene fortone seg for henne? I slutt nummer én vil hun ha klart det hun har satt seg fore: å gjenforene frøken Kjær og Aleksander Larsen, i og for seg en prisverdig gjerning. Men vil det være en god løsning for Mari? Frøken Kjær blir værende på Svanøy med Aleksander Larsen, og Mari drar hjem til sin familie. Til sin engleaktige, men ufordragelige bror, og to foreldre som ikke er i stand til å hankses med hennes vesen og yte henne den motstand hun fortjener? Gjennom hele romanen har vi sett at det bare er frøken Kjær som kan yte Mari motstand og gi de rette responsene på hennes utfall. Vil det så være en lykkelig slutt for Mari å returnere til sitt gamle liv og så å si gjenopprette den tidligere ”idyllen”, som jo ikke har vært til stede? Det er slutt nummer to som er den heldigste for Mari, og dermed vil man like gjerne kunne argumentere for at denne slutten harmonerer med den barnelitterære konvensjonen om en lykkelig slutt.

Ser man tilbake på Maris stiloppgave med to avslutninger, kan man se en parallell mellom gullfisken Henry og Mari. I den første slutten vil Mari fortsatt forbli ufri og ikke få

utvikle seg, som en gullfisk i bolle, mens hun i den andre avslutningen slippes fri, og får muligheten til å utfolde seg.

I *Norsk barnlitteraturhistorie* blir det hevdet at noe av det særegne ved Mari er hennes standhaftighet, og ”stikk i strid med litterære konvensjonar utviklar ho seg heller ikkje i retning mot større tilpassing. Slik bryt boka radikalt med tradisjonen for harmoniserande løysingar, som ein elles ofte finn i barnlitteraturen” (Birkeland, Risa og Vold, 2005:388). Slutt nummer to vil likevel i større grad enn slutt nummer en være en harmoniserende løsning for Mari: Mari ser ikke ut til å utvikle seg i retning større tilpasning. Det finnes likevel ett unntak: Når Mari er sammen med frøken Kjær synes hun å fremstå som mye mer harmonisk enn i samspill med andre.

3.4 FORTELLEREN OG DEN IMPLISERTE LESEREN I *HØYERE ENN*

HIMMELEN

Som nevnt har *Høyere enn himmelen* en tydelig, voksen fortellerstemme. Fortelleren henvender seg til en leser med mindre erfaring enn ham selv. Likevel går ikke fortelleren av veien for å bruke en del avanserte narrative og litterære grep. Mari, som er fortellingens hovedperson, er også mottaker av budskapet i fortellingen i fortellingen, nemlig frøken Kjær's historie. Forholdet mellom forteller og implisert leser synes på mange måter å være likt forholdet mellom frøken Kjær og Mari. Et unntak er det dog: Fortelleren i historien om Mari skaper en distanse til fortellingen ved å vektlegge det metafiksjonelle perspektivet, blant annet gjennom de to ulike sluttene på fortellingen sin.

Fortellingen foregår slik på tre tydelige, men ulike narrative nivå: På det ekstradiegetiske nivået har man den tydelige, personorienterte, men allvitende fortelleren, som ikke legger skjul på at fortellingen hans er en fiksjon, der han selv er ansvarlig for handlingen. På det diegetiske nivå får vi historien om Mari og hennes forhold til frøken

Kjær. På det hypodiegetiske nivå er det frøken Kjær som er fortelleren, og hun forteller sin historie til Mari.

4: MARKUS-BØKENE

Klaus Hagerup har foreløpig skrevet fem bøker om Markus Simonsen: *Markus og Diana*, *Markus og jentene*, *Markus og den store fotballkjerligheten*, *Markus og Sigmund* og *Markus og karaoke-kongen*. Det er også laget to hørespill som er fritt basert på bøkene.

Serien starter da Markus er 13 år gammel, og går i sjette klasse. Han er minst i klassen, og redd for det meste, men mest av alt er han redd for å være seg selv. En fordel har han likevel; han har en svært velutviklet fantasi. Markus bor sammen med faren sin, Mons, som i en rekke henseender ligner Markus. Han er også liten og bekymrer seg for det meste:

Det var egentlig bare alderen som skilte dem, ellers var de svært like. Samme hårfarge, samme lutende gange og samme type briller. Den eneste forskjellen var at Markus var tynn og Mons Simonsen tykk. På jobben ble han kalt Muldvarpen. Det visste ikke Markus, men så visste ikke faren at han ble kalt Marken heller (Hagerup, 1994a:10).

”Selv om Markus og Mons nesten aldri fortalte hverandre hva de følte innerst inne, var de virkelig kamerater. Når Markus skjulte engstelsen sin for Mons, var det bare for at den ikke skulle smitte over på faren. Og Mons hadde det på samme måten” (Hagerup, 1994a:14). Markus har en venn, Sigmund, som er hans rake motsetning. Han er høy, mørk og har en struttende selvtillit, og er alltid parat til å hjelpe Markus ut av hans problemer, problemer som Sigmund mer enn gjerne også hjelper til med å definere.

Markus og Diana. Lyset fra Sirius

Den første boken i serien, *Markus og Diana. Lyset fra Sirius* ble første gang utgitt i 1994. Boken er siden kommet i en rekke opplag og er også filmatisert. Klaus Hagerup vant Brageprisen og Bokhandlerprisen for denne boken. I *Markus og Diana* kommer Markus' fantasi godt med når Markus driver sin hobby, autografsamling. Han er altfor sjenert til å spørre kjente mennesker direkte etter autografene deres, derfor skriver han brev der han gir seg ut for å være andre. Boken starter i det Markus og klassen skal på fjelltur, som avslutning av barneskolen. Markus gruer seg, og det gjør faren også. Markus og faren pakker sekken til Markus i fellesskap, med alt man kan tenke seg å trenge når man skal to dager i fjellet, og ikke vet hva man kan komme ut for. Sekken ligner til slutt "en liten, forspist elefant" (Hagerup, 1994a:12). Markus er sikker på at dette ikke kommer til å bli en fin tur, og allerede på bussturen får han sin mistanke bekreftet: Det legges opp til allsang: "Fire timer tvungen allsang, tenkte Markus. Omringet av fiender" (Hagerup, 1994a:18). Alle skal synge et egenkomponert vers av "En bussjåfør", Markus prøver å sno seg unna ved å late som han sover, men må likevel i ilden, og mislykkes, fantasien hans svikter i dette tilfellet. Han begynner med "En autograf...", men kommer ikke videre. Reidar, klassens største mobber, setter i gang med sin versjon, "En meitemark, en meitemark, har nesten ingen hjernebark", til stor fornøyelse for alle de andre elevene, og stemningen står i taket, på Markus' bekostning. Senere kommer Markus sin fantasi til god hjelp. Han skryter på seg en brevandring, og blir oppfordret av læreren til å fortelle om turen.

Han [...] stirret fortvilet på klassekameratene. Noen hadde tatt fram blyant og papir for å notere, andre bare satt der og visste at han kom til å drite seg så loddrett ut at han satte verdensrekord i selvutdriting. Verken lærer Skog eller Karianne Pedersen skjønnte hva som foregikk. De trodde jo at han var en liten villmann, fjellvant og tøff. De ville i hvert fall tro det, for de hadde lenge lurt på hva som rørte seg inne i den sjenerte gutten som nesten aldri sa noe i timene. At han i virkeligheten var en erfaren brevandr, bekreftet deres teorier om at det finnes skjulte kvaliteter i oss alle (Hagerup, 1994a:42).

Markus får etter hvert taket på fortellingen sin, og lever seg inn i rollen som brevandrers så til de grader at hele klassen rives med i fortellingen hans om den gangen han og faren var på vandring på breen og kom ut for selveste stororkanen, og bare overlevde på grunn av sine eminente bre-kunnskaper og en god porsjon flaks. ”Dette kunne han. Det var akkurat som å skrive et brev der han ba om en autograf. Alt kom av seg selv. Det var bare å stå på” (Hagerup, 1994a:44).

I løpet av turen diskuterer de andre guttene hvilke Hollywood-stjerner som er mest sexy. Blant kandidatene er også Diana Mortensen. Markus (og leserne) vet ikke hvem dette er, men blir informert av Sigmund (og fortelleren): ”- Diana Mortensen kommer egentlig fra Horten, men hun bor i Hollywood. Hun spiller i ’Penger og Makt.’ ’Penger og Makt’ var en endeløs amerikansk såpeopera som ble vist i fjernsynet hver onsdag”(Hagerup, 1994a:28). Markus skriver et brev til Diana, der han utgir seg for å være millionær og fjellklatrer, og ber om autografen hennes. Til sin store forbauselse får Markus (det vil si ”millionæren og fjellklatreren” Markus Simonsen) et langt svarbrev fra Diana. Markus og Sigmund starter en klubb de kaller ”Hjelp Diana”, og ”millionæren og fjellklatreren” begynner å brevveksle med Diana, med det resultat at Diana ønsker å møte denne fantastiske personen når hun om kort tid kommer til Norge. Nå begynner de store forberedelsene. For at Diana ikke skal få mistanke om at det hele bare er løgn og bedrag, vikler Markus og Sigmund seg inn i enda en løgn. ”Millionæren og fjellklatreren Markus Simonsen” er jo en voksen person, derfor skriver de igjen til Diana, der millionæren forklarer at han har en sønn, Markus jr. som også håper å få treffe Diana. Håpet er at Markus kan gå inn i rollen som millionærsønnen, slik at han kan treffe Diana uten at hun får mistanke om at det hele er en løgn. Det neste problemet er at Markus ikke oppfører seg slik Markus og Sigmund antar at en millionærsønn oppfører seg. De må derfor øve. De låner en bok om skikk og bruk på biblioteket, og setter i gang. Markus blir drillet i hvordan

man oppfører seg på restaurantbesøk og han lærer i spille tennis i teorien. Men det må også øves i praksis. Sigmund gir Markus tennistimer (at Sigmund er omtrent like dårlig som Markus i tennis, ser ikke ut til å hemme Sigmund fra å fremstå som en autoritær og selvsikker læremester). Sigmund får også ideen om å ta med to av jentene i klassen, Mona og Ellen Christine på restaurantbesøk. De oppsøker byens dyreste restaurant, men teori og praksis viser seg å være to vidt forskjellige ting. Å være verdensvant på restaurant viser seg å ikke være så enkelt som man trodde, og når man i tillegg heller ikke har med nok penger, er situasjonen totalt ute av kontroll.

Markus treffer til slutt Diana. Hun poserer på fotosession, og Markus rykker til for å redde henne fra "ulvene":

[...] fotografene ga seg ikke. De hadde henne nå, og de slapp henne ikke. Blitsen lynte mot henne, mens hun smilte og smilte. Hun var fanget i en felle av tre blodtørstige fotografer. De visste ingenting. De ante ikke at den berømte filmstjernen Diana Mortensen i virkeligheten var en fugl i bur, som drømte om å folde ut vingene og fly fritt og høyt på himmelen, der hun kunne være seg selv og ikke den vellykte barbie-dokka alle trodde hun var.

Markus kjente at han begynte å bli varm i kinnene. Varmen spredte seg. Inn bak pannen. Som en brann i hjernen. Usynlige flammer som fortærte all angsten, sjenansen og usikkerheten han bar med seg gjennom livet. Tankene hans brant til de ikke var tanker lenger, men et rødglødende raseri som fylte ham og gjorde ham til en annen enn han var. Nå var han ikke Markus Simonsen. Ikke Markus Simonsen junior heller. Han var broren hennes. Ikke et eneste menneske i verden som forsto hvordan hun hadde det. Han hadde også vært liten og forskremt en gang. Men det var lenge siden. Nå var han storebroren og bodygarden Markus. Den eneste som kunne beskytte henne mot verdens ondskap (Hagerup 1994a:157).

Markus er nå helt inne i rollen som bodygarden Markus, og med stor autoritet befaler han fotografene til å slutte med fotograferingen, og Diana får endelig møte brevvennen sin.

Markus innser at han ikke klarer å spille rollen som millionærsønnen Markus, og avslører for Diana at han er en ganske vanlig, ganske nervøs gutt. Det viser seg at Diana også har hemmeligheter. Hun er slett ikke den divaen hun har fremstått som. Også dette har bare vært en rolle. Hun er egentlige lille, sjenerte Mette fra Horten, og har slett ikke noen stor fremtid som stjerne i Hollywood. Hun har fått sparken fra såpeoperaen, og har ikke vært i stand til å få nye roller. Selv reklamefilmen for munnvann som hun har vært med i, er blitt

dårlig mottatt, salget går ned når reklamen vises. Både Markus og Diana har spilt en rolle, og er slik egentlig ganske like: usikre og redde for å tabbe seg ut. Gjennom sine siste samtaler viser det seg likevel at de kommer styrket ut av det hele. De innser begge to at de selv og den andre bare har spilt en rolle.

Markus og jentene

I *Markus og jentene* (1997a) virker det som om både Diana og autografsamlingen er glemt. Nå er Markus sitt store problem at han stadig forelsker seg i nye jenter. Han har begynt på ungdomsskolen, og har vært forelsket i alle jentene i klassen etter tur. Nå er han godt i gang med andre runde. Bedre blir det ikke når det begynner en ny jente i klassen. Hun heter Alexandra, Markus synes hun er verdens nydeligste, og er fortapt. Sigmund er som alltid parat til å hjelpe sin venn i nøden, og planlegger stadig nye fremstøt, enten det gjelder å få jentene til å bli forelsket i Markus, eller få dem til å slutte å være forelsket.

Ettersom Markus stadig skifter hvem han er forelsket i, oppstår det en rekke misforståelser. For hvem er egentlig forelsket i hvem? Det store problemet for Markus har gjennom alle forelskelsene vært hvordan han skal tilnærme seg sin utvalgte. Så når Mona viser seg å være forelsket i Markus like etter at han selv ikke lenger er forelsket i henne, får Sigmund en idé, og Markus må gå i kostymeselskap til Mona utkledd som en skikkelig motbydelig utgave av Ringeren i Notre Dame, som verken har folkeskikk eller bordskikk.

Det motsatte problemet oppstår når han møter Alexandra: Hvordan skal han få henne til å bli forelsket i ham? Men som alltid står Sigmund klar til å hjelpe ham. For å søke eksperthjelp beslutter de å undersøke hvilken litteratur som finnes på området. De oppsøker biblioteket og låner titler de mener kan være til hjelp når det gjelder å forstå den klassiske kjærligheten, og hvordan Markus kan oppnå det han søker. Titlene som blir innlånt er *Verdens største kjærlighetshistorier* utvalgt av Mogens Knudsen, Goethes *Unge*

Werthers lidelser (i eldre, dansk utgave), *Romeo og Julie* av William Shakespeare, *Tarzan, apenes konge* av Rice Burroughs og *Dracula* av Bram Stoker. I tillegg gjør to kinofilmer også sterkt inntrykk på de unge, nemlig *Romeo + Juliet*, med Leonardo DiCaprio i hovedrollen, og *Lidenskapens pris* med Brad Pitt i hovedrollen. Den innlånte litteraturen blir forkastet etter tur (enkelte triks testes ut, med særdeles dårlig resultat), bortsett fra *Romeo og Julie* (som kanskje aldri blir lest). Men de to filmene gjør uutslettelig inntrykk på venneflokken. Filmen *Romeo+Juliet* setter Sigmund på ideen om å oppføre nettopp *Romeo og Julie* som skuespill på skolen. Sigmunds plan er å få med Alexandra, slik at hun kan spille rollen som Julie, og som motspiller skal hun ha Markus i rollen som Romeo. Alexandra vil da innse hvilken fantastisk person Markus er, og forelske seg i ham. Ting går selvsagt ikke som planlagt. Vi følger prøveperioden og premieren, og det hele får etter hvert et farseaktig preg: Rolleinnhavere byttes, folk skades og tekst glemmes.

Markus og den store fotballkjarligheten

Markus og den store fotballkjarligheten (1999) er den tredje romanen om Markus Simonsen. Det har hele tiden vært klart at Markus slett ikke er noen sportsmann. En nitid beskrivelse av en kanonballkamp i gymtimen er med på å bekrefte dette inntrykket. Sigmund er likevel sikker på at Markus har et eller annet skjult talent, og setter seg fore å finne og utvikle dette:

” - [...] jeg veit du er et talent. – Hva slags talent? – Et idrettstalent. – Ånei! – Åjo. –Jeg er jo ikke interessert i sport. – Jeg veit det, sa Sigmund. Sånn er det ofte med de største. De tar ikke vare på talentet sitt [...]” (Hagerup, 1999:29). ”- Du kan bli norgesmester! – I hva da? – I idrett! – I hva for slags idrett da? – I den idretten der du har ditt største talent, sa Sigmund begeistret. – Jeg tenkte vi skulle begynne med hinderløp” (Hagerup, 1999:30).

De tester ut en rekke ulike idretter, men talentet til Markus synes å være særdeles godt skjult:

Nå fulgte noen aktive måneder i idrettens tegn. Enkelte idrettsgrener nektet han å gi seg i kast med. Noen av de mest kjente var sleggekast, boksing, karate, håndbak og sykling. Seiling, sprangridning og golf ble vurdert og funnet for kostbare, men på andre områder satset han friskt. Blant annet bowling, høydehopp, bordtennis, stavsprang, badminton, kulestøt, diskoskast, fekting, krocket, spydkast og orientering. [...] Uansett hva han forsøkte seg på, viste han en nesten imponerende evne til å oppnå dårlige resultater (Hagerup 1999:47 f.).

Markus viser ikke talent i noen retning, men dette tar han igjen i dagdrømmene sine. Her er han en idrettsmann i verdensklasse, redder liv når det er nødvendig, og alle jentene faller for ham.

Men Markus treffer Elisabeth, som han selvfølgelig forelsker seg i. Elisabeth spiller fotball, hun har til og med en bror som er kaptein på ungdomslandslaget i fotball. Blant annet for å få kontakt med henne, er det naturlig for Sigmund å starte et fotballag, slik at de kan spille kamp mot hennes gatelag. Laget Sigmund klarer å skrape sammen viser ikke noe særlig talent, og trener Sigmunds fotballsjangong går høyt over hodene på dem. I håp om at Markus' tro på egne evner innen idrett skal bedre seg, gir Sigmund ham en bok om selvhypnose. Hypnosen synes ikke å ha særlig innvirkning, men viser seg å komme til nytte i det avgjørende øyeblikk, når Markus' fotball lag møter laget til Elisabeth.

4.1 FORTELLING

Bøkene om Markus har ofte det samme utgangspunktet: Sigmund mener at Markus har et problem, og legger en strategi for hvordan man kan få en best mulig løsning på problemet. Løsningen blir aldri slik Sigmund hadde tenkt, og det er som regel når Markus selv overtar regien at målet blir oppnådd, men alltid med en rekke forviklinger underveis. Det er Sigmund som setter i gang handlingen både i *Markus og jentene* og *Markus og den store fotballkjærligheten*. I *Markus og jentene* er Markus stadig er forelsket, men det er Sigmund

som insisterer på at Markus skal gjøre noe med det, og som legger planer. I *Markus og den store fotballkjærligheten* er det igjen Sigmund som mener at Markus har skjulte idrettstalenter, og som legger sin sjel i å finne disse. Selv om Markus er hovedpersonen er Sigmund viktig for å gi handlingen det nødvendige driv fremover. Det er Sigmunds ideer som er utgangspunkt for alle de merkverdighetene som skjer i livet til Markus.

4.2 NARRATIVE VIRKEMIDLER

Markus-bøkene har en personorientert, men allvitende tredjepersonsforteller. Fortelleren gjør seg ikke synlig gjennom å påpeke sin egen person i teksten, for eksempel gjennom et "jeg". Han henvender seg heller ikke direkte til et leser-du, slik fortelleren i *Høyere enn himmelen* gjør. Synsvinkelen skifter mellom fortelleren og Markus. Det kan i noen tilfeller være vanskelig å se sikkert om teksten formidler fortellerens stemme, eller om det er Markus' fri indirekte tanke som siteres: "Jenter og kyssing er en merkelig ting. Det er ikke lett å få dem til å kysse, men når de først gjør det vil det liksom ingen ende ta" (Hagerup, 1997a: 76).

Fortelleren er stort sett orientert mot Markus, men noen ganger blir denne orienteringen brutt: "Sigmund så bekymret på ham [Markus]. Å være allsidig betyr jo ikke å være like dårlig i alt, tenkte han, men han sa det ikke" (Hagerup, 1999:49). Disse bruddene synes å ha som funksjon å si noe vesentlig om hovedpersonene (Markus eller Sigmund), eller om hvordan omgivelsene ser på dem.

Narrasjonen er kronologisk, med noen analepser, da særlig til tiden før moren til Markus døde. Det skal likevel påpekes at disse er få, og de har på ingen måte noen dominerende plass i fortellingen.

Når det gjelder fortellingenes temporalitet, er bøkene preget av et stort innslag av dialog. Dialogene avbrytes av forklarende innskudd fra fortelleren.

4.3 LITTERÆRE VIRKEMIDLER

INTERTEKSTUALITET I SERIEN OM MARKUS

Håndboken

Ser man de tre første bøkene i serien om Markus Simonsen under ett, blir bruken av håndbøker eller ”selvhjelpsbøker” fremtredende. I *Markus og Diana* siteres det fra boken *Skikk og bruk i 90-årene*, mens det i *Markus og den store fotballkjærligheten* siteres direkte fra *Selvhypnose* av Per Carlenius og Sigurd Stubsjøen. I *Markus og jentene* tar Sigmund blant annet utgangspunkt i skjønnlitterære tekster fra *Verdens beste kjærlighetshistorier*, redigert av Mogens Knudsen, for å hjelpe Markus i kjærlighetslivet hans. Dessverre blir rådene i alle tilfellene tolket helt bokstavelig og for sikkerhets skyld fulgt ekstra grundig. Markus overspiller gang på gang, noe som ikke gjør tingene lettere for ham:

Markus lå i senga si og leste. Han var kommet til side 9:PRESENTASJONER: ”I dag gjelder det mer enn noensinne å være i stand til å markedsføre seg selv. Det første inntrykket er ofte avgjørende: Det er viktig [...] å innprente navnet sitt slik at andre husker det, enten ved hjelp av visittkort eller ved å si høyt og tydelig hva man heter...” Han la ned boka på dyna. Her var det mye å lære. Var det noe han hadde slurvet med her i livet, så var det å markedsføre seg selv (Hagerup, 1994a: 92).

Markus tester ut det han har lært under et restaurantbesøk Sigmund arrangerer for øvelses skyld: ”- Jeg heter Markus, sa han til garderobevakten. – Jaså, gjør du det? – Ja. Jeg vil gjerne innprente det. Markus! Garderobevakten så grunnende på ham. – Det kommer jeg nok aldri til å glemme, sa han langsomt. – Nei, sa Markus rolig. – Jeg regna med det” (Hagerup, 1994a : 112). Bedre går det heller ikke i *Markus og jentene*, der Sigmund tar utgangspunkt i novellen ”Kunsten å elske” av Giovanni Fiorentino, for å løse Markus’ problemer:

- Jeg tok med Verdens beste Kjærlighetshistorier, sa Sigmund. – Det står en novelle der som heter Kunsten å Elske. Den [...] handler om hvordan en mester lærer en ung mann som heter Bucciolo hvordan man blir forelska, og hva man skal gjøre når man er blitt det. Han gir ham flere oppgaver. Den første er å finne en han er forelska i. Det har jo Marken allerede gjort, så vi kan gå rett løs på nummer to. [...]

Markus gikk forbi huset der Alexandra bodde og kikket opp mot vinduet. Det var mesterens andre oppgave til Bucciolo: ”Du må spasere pent og rolig forbi vinduet hennes

to eller tre ganger om dagen. Men pass godt på at ingen legger merke til at du kikker etter henne! Du må allikevel glede deg så lenge over synet av henne at hun skjønner at du er interessert i henne.” Markus hadde allerede spasert forbi huset fire ganger og hadde en bestemt følelse av at han var lagt merke til. [...] Nå var det altså femte gangen han gikk der. Det begynte å bli mørkt og han frøs, men han kikket fremdeles. Han syntes han begynte å få tak på det nå og klarte til og med å prestere et slags stivt smil. Der kom hun visst for å se på ham igjen. Han smilte alt han kunne. En dame åpnet vinduet, og han merket hvordan smilet ble sittende fast i ansiktet. – Hallo, der! ropte damen. – Hva er det du lusker på? Markus smilte, men han sa ingenting. – Hvis du ikke slutter å snike deg omkring, ringer jeg til politiet! Ansiktet til Alexandra dukket opp bak damen. – Takk for i aften, sa Markus høflig og løp sin vei (Hagerup, 1997a: 109f.).

Denne bruken av håndbøker får alltid utilsiktede konsekvenser. Markus’ store problem er gjennom hele serien redselen for å være seg selv. Gjennom håndbøkene får han råd om hvordan han skal opptre eller spille en rolle i ulike situasjoner. Det viser seg likevel gang på gang at rådene i disse håndbøkene kommer til kort når Markus prøver dem ut i den virkelige verden. Det er først når Markus selv overtar regien at han tør å være seg selv. Og det er i disse situasjonene Markus synes å oppleve at livet kan være bra. Dette er særlig synlig i *Markus og Diana*, når Markus møter Diana, eller Mette, etter å ha forberedt seg i lengre tid. Han oppdager da at de begge to bare spiller en rolle, og at dette egentlig ikke er nødvendig:

I et plutselig glimt hadde han forstått alt sammen. Ikke da hun gråt, men da han så stripene på kinnene hennes, de sandfargede hårstråene ved hodebunnen, og smilet, som ikke var hennes eget, men et smil hun hadde lært seg i et filmstudio langt borte. Rebecca Jones-smilet. Da hadde han sett den hun ikke var. Den hvite huden var ikke hennes. Det var sminke. Det gylne håret var ikke hennes. Det var bleket. De røde leppene var ikke hennes. De var malt. Diana Mortensen var ikke Diana Mortensen. – Det er ikke nødvendig å ljuge, sa han lavt (Hagerup 1994a:176 f.).

I de neste bøkene i serien er det gjerne når han er sammen med Ellen Christine Markus klarer å slappe av, og være seg selv: ”Ellen Christine så ham inn i øynene. Hun blunket ikke engang. –Jeg er glad i deg, sa hun. Han nikket. – Jeg er glad i deg fordi du er deg, fortsatte hun med lav, litt syngende stemme. – Takk i like måte, sa Markus og tok vekk en barnål fra kinnet hennes (Hagerup, 1999:191).

Det kommer ikke noe godt ut av å følge håndbøkene. Rådene og håndbøkene følges bokstavelig, og dette får alltid uforutsette konsekvenser. Når Markus derimot slipper taket, og tør å være seg selv evner han i større grad å beherske de situasjonene han havner i. Med en slik tolkning kan det synes som Hagerup har en ”pedagogisk” ambisjon med Markus-serien: Vær deg selv, selv om det kan synes vanskelig, umulig eller farlig er dette alltid den beste løsningen.

Håndbøkene som intertekster kan ikke sies å ha noen funksjon som førende for teksten. De er heller paradoksskapere som er med på å skape en avstand mellom de rollene Markus spiller og den han faktisk er, og som også tydeliggjør denne avstanden. Bruken av skjønnlitterære tekster som selvhjelpsbøker gir også leseren innblikk i en rekke andre litterære verk.

Romeo og Julie

Den andre romanen i serien om Markus, *Markus og jentene*, har i tillegg til håndbøkene, også en rekke referanser til Shakespeares *Romeo og Julie*. Mens første halvdel av *Markus og jentene* i stor grad dreier seg om bruken av håndbøkene, spinner mye av teksten i andre halvdel av romanen rundt oppsetningen og fremføringen av *Romeo og Julie*. Markus og vennene ser filmen *Romeo+Juliet*, og vi får et handlingsreferat av *Romeo og Julie*, der fortelleren kommer inn på hvilke endringer som er gjort i filmen, i forhold til Shakespeares opprinnelige drama:

Baz Luhrmanns versjon av Shakespeares tragedie var innmari moderne og foregikk i nåtida, selv om stykket var skrevet for mange hundre år siden. Sigmund hadde lest i en avis at det gamle stykket var blitt til en film som selv dagens tenåringer var i stand til å holde ut. Og det gjorde de (Hagerup, 1997a:129).

Filmopplevelsen fører til at Sigmund vil danne skoleteater og sette opp *Romeo og Julie*.

Hans plan er å gi Markus rollen som Romeo, rollen som Julie skal Alexandra få. Dette skal, i følge Sigmund, føre til at Alexandra forelsker seg i Markus. Sigmund tar tak i André

Bjerkes ”praktfulle oversettelse” (Hagerup, 1997a:133), og bearbeider den for skoleteateret generelt, og Markus og Alexandra spesielt.

Også her er målet at Markus skal bli tryggere gjennom å spille en rolle. Men som i alle de andre tilfellene fungerer dette ikke så bra. Forviklingene gjennom prøveperioden og på den avgjørende premieren har en rekke trekk som forbindes med farsen, samtidig som vi får en rekke sitater fra *Romeo og Julie*.

Bruken av *Romeo og Julie* synes ikke å ha noen underliggende funksjon i teksten. Det er ingen belegg for at *Romeo og Julie* på noen måte er førende for *Markus og jentene*. Denne måten å skrive *Romeo og Julie* inn i teksten på synes heller å øke preget av farse i teksten. Den absurde kombinasjonen av farse og tragedie er også med på å forsterke konsekvensene av å spille en rolle.

Man kan derfor også her se en didaktisk eller pedagogisk funksjon i bruken av intertekster. For det første får leseren presentert et litterært verk som *Romeo og Julie* eller en av de litterære håndbøkene. Leserens får en innføring i verket, og kan selv oppsøke det om han ønsker. For det andre blir verket brukt på en slik måte i teksten at leseren også gjøres oppmerksom på at det å spille en rolle, eller ønske å være en annen enn seg selv, ikke nødvendigvis er en fordel.

Bruken av intertekster, både referanser og allusjoner, er påtakelig i serien om Markus, men samtidig er det ikke nødvendig å ha forutgående kjennskap til intertekstene for å få fullt utbytte av romanene. Dette blir særlig tydelig når det gjelder *Romeo og Julie*, som man får et handlingsreferat av, før vi får være med på innøving og fremføring av stykket.

Det er også verd å merke seg at intertekstene i serien om Markus tas fra et bredt spekter av tekster, fra kanoniserte tekster som *Romeo og Julie* og *Unge Werthers lidelser*

til nyere filmer og barnesanger. Åsfrid Svensen viser til det karnevalistiske i denne sjangerblandingen (Svensen, 2004:42).

ROLLER

Markus er en drømmer, og leseren får innblikk i drømmene hans, og da særlig i dagdrømmene. Det er i drømmene sine Markus blir den personen han har lyst til å være; handlingskraftig, høy og sterk. Den første drømmen til Markus blir referert: ”Markus var et helt annet sted. Han var i Hollywood der han gikk fra dør til dør i Beverly Hills og samlet autografer. Arnold Schwarzenegger hadde akkurat bedt ham inn på et glass grønnsakjuice, da bussen stoppet, og lærer Skog forkynte at nå var de framme” (Hagerup, 1994a:22). Senere blir drømmene gjerne gjengitt i teksten som fri, indirekte tanke, slik at det noen ganger kan være vanskelig for leseren umiddelbart å si noe om dette er noe som skjer, eller noe som Markus tenker:

Alexandra satt blek og skjelvende på huk borte ved veggen. En diger skikkelse sto foran henne. Markus trodde først det var Terkoz, men nå så han at det ikke var det. De hårete hendene var ikke til å ta feil av. Det var Waage, som sto der og slo seg på brystet mens han knurret lavt. Markus spratt opp av senga. Øyeblikket var kommet. Det uungåelige øyeblikket da det skulle avgjøres hvem som var apenes konge, han eller Waage [...]
-Markus! Hva er det? Mons sto i døråpningen og stirret forferdet på ham. Markus sto midt ute på gulvet. Han hadde tatt av seg pysjamasoverdelen og spente de musklene han hadde (Hagerup, 1997a:98f.)

I *Markus og den store fotballkjerligheten* er drømmene tydeligere, ved at de er markert med kursiv.

Også i brevene Markus skriver i *Markus og Diana* skaper Markus roller for seg selv. I *Markus og jentene* spiller Markus to litterære skikkelser, Romeo og Ringeren fra Notre Dame.

Fortelleren påpeker ved flere anledninger at grunnen til at Markus skaper seg roller er at han er redd for å være seg selv. Når fantasien slippes løs ser det likevel ut til at han får kontakt med indre ressurser, en styrke som slår ut i ”dristighet og handlekraft” (Svensen,

2004:42). ”Når han var maskert ville hun ikke se ansiktet hans, og det spilte ingen rolle om han rødmet eller stammet (Hagerup, 1997a:48).

PARADOKSER

Bruken av paradokser er ikke like fremtredende i Markus-bøkene som i *Høyere enn himmelen*. Det finnes dog sammenstillinger som har et absurd preg over seg, der de tingene som sammenstilles synes å ha liten sammenheng: ”[Markus] hadde ingen søsken, men han hadde en fantastisk autografsamling” (Hagerup, 1994a:8). Også sjangerblandingen i intertekstene har preg av å være paradokser, der kanoniserte verk nevnes med like stor naturlighet som tegneserier og populærkultur.

METAFORER

I Markus-bøkene brukes det en del metaforer, noen ganger spilles det på forholdet mellom den bokstavelige og den overførte betydningen: ”Noe brekte i det fjerne. Sannsynligvis ulver i fåreklær. Det hadde han hørt om. De var ikke til å spøke med” (Hagerup, 1994a:23). Her blir metaforen først forstått bokstavelig, samtidig som den neste setningen i sitatet tyder på at det er noe mer ved uttrykket enn akkurat den bokstavelige tolkningen. Dette blir likevel ikke kommentert ytterligere, metaforen blir derfor ikke forklart, bare vagt påpekt.

MARKUS’ BEVISSTHET OM DET FORGJENGELIGE

I likhet med en rekke andre av Klaus Hagerups romanpersoner er Markus opptatt av livets forgjengelighet. Dette trekket er likevel mer fremtredende i andre av Hagerups bøker enn i serien om Markus. Temaet kommer gjerne frem i Markus’ forhold til moren. Moren til Markus har vært død i flere år. Forholdet til moren har ikke noen fremtredende plass i

teksten, men blir tydelig noen ganger når Markus tenker på hva som ville ha vært

annerledes dersom moren hadde levd:

Markus lå i senga og tenkte på hvordan fødselsdagene hadde vært da han var liten. Den første han kunne huske var et hatteselskap. Mamma hadde laget en pappkrone der hun hadde skrevet med gullbokstaver MARKUS 4 ÅR. [...] Etter at pappa og han blei alene, sluttet de med hatteselskaper, men de hadde gjort mye annet morsomt [...] Han hørte pappa romstere ute på kjøkkenet. Snart ville han komme syngende inn med kake og pakke. Selv om det var søndag, ville han komme halv åtte slik han pleide. Det var tradisjon. Sånn skulle det være. Hatteselskapet hadde også vært tradisjon en gang, men det var lenge siden (Hagerup, 1999:113f.).

”Og hva var egentlig en fødselsdag? Enda et år nærmere slutten på livet” (Hagerup, 1999:113).

Markus har en grunnleggende pessimistisk holdning til livet. Han synes å ha en innstilling om at alt som kan gå galt kommer til å gå galt:

Markus hadde ikke noen sykkel. Tanken på å slingre av gårde på et stillas på hjul gjorde ham kvalm. Da gikk han heller til skolen. Det kunne være farlig nok, mente han. Løshunder og fargeblinde bilister som ikke kunne se forskjell på rødt og grønt. Man kunne aldri vite. Det var best å være på den sikre siden. Men fantes det egentlig noen side som var sikker? Markus tvilte. Han gikk gjennom livet som på en line (Hagerup, 1994a:5f.).

Markus hadde aldri syntes at han var spesielt flink i noe som helst. Han var en engstelig, sjenert gutt som forsøkte å liste seg gjennom livet så ubemerket som mulig. Tanken på at han skulle være et skjult sportstalent var helt vanvittig, men av og til er de mest vanvittige tankene de fineste (Hagerup, 1999:31).

I små glimt får vi likevel inntrykk av at Markus også har evnen til å se mer positivt på livet: ”Og noen dager er mindre høst enn andre, tenkte Markus” (Hagerup, 1997a:17).

4.4 FORTELLEREN OG DEN IMPLISERTE LESEREN I SERIEN OM MARKUS

Sammenligner man de tekstene Markus selv produserer, enten i brevene han skriver eller i dagdrømmene sine, med selve teksten i romanene om Markus, ser man at fortellerne i de to tilfellene er forskjellige. Selv i brevene der Markus utgir seg for å være voksen og henvender seg til voksne, skinner det gjennom at det er et barn som skriver: ”Jeg er en enke på 84 år. Dessverre er jeg nesten blind og kan ikke lese diktene Deres selv. Men jeg har fått barnebarnet mitt, den lille krølltoppen Markus Simonsen, til å lese dem for meg.

Jeg må si at de er innmari gode” (Hagerup, 1994a:9). Også dagdrømmene fremstår med en naivitet og impulsivitet i fortellemåten som gjør det naturlig å anta at det er et yngre menneske som uttrykker seg:

Den lille jenta sto midt ute i elva og gråt så sårt, og det var ikke rart, for vannet bruste rundt henne på alle kanter. Det var flom i Storelva nå. Det hadde det ikke vært da hun hadde krøpet opp i den gamle kanoen. Det var en gutt som het Reidar som hadde fortøyd den ved bredden, den dummingen (Hagerup, 1999:66)

(På den annen side kan det kommenteres at 13-åringen Markus har et svært grammatisk korrekt språk.)

Romantekstene er mer systematisert. De har en allvitende tredjepersonsforteller. Overdrivelser finnes det en rekke av også i romantekstene, men de er likevel forankret i handlingen, slik at de kan forsvares som en integrert del av teksten som helhet. Fortellerens språk er i starten av serien preget av en muntlighet og naivitet som gjør at det kan være betimelig å spørre om det her er snakk om en ung forteller: ”Det var forresten ikke bare brillene som fikk ham [Markus] til å se eldre ut enn han var. Det var også all engstelsen han bar på” (Hagerup, 1994a:5). En mer sannsynlig forklaring er likevel at dette er en forteller som henvender seg til en yngre leser. Flere grunner understøtter en slik tolkning. For det første blir det muntlige eller naive preget mindre fremtredende utover i romanserien. For det andre forekommer det en del forklaringer i teksten som gjør det naturlig å anta at man her har å gjøre med en voksen forteller som henvender seg til en yngre leser, eller i alle fall til en leser med en annen, eller mindre, erfaring enn ham selv, som når Markus knuser yndlingskoppen sin: ”- Tror du det er et varsel? [sa Markus]. Ni av ti mennesker ville enten ha ledd av ham, eller spurt hva han mente med varsel. Men ikke Sigmund. Han forsto at Markus mente et varsel om at han selv snart kom til å gå i stykker, på samme måte som koppen” (Hagerup, 1994a: 24f.).

Teksten er likevel sterk farget av Markus’ tanker og tenkemåter. Det er også tydelig at fortelleren er lojal mot Markus.

Det hender også at fortelleren forklarer hvorfor personene handler som de gjør:

[Karianne Pedersen] ropte det i beste mening, for hun var en enkel sjel som trodde at allsangen ville styrke klassefellesskapet, slik at ingen skulle føle seg utenfor. Hun var for vellykket til å forstå at det også kunne gjøre de sjenerte enda mer sjenerte, og de ensomme enda mer ensomme, enn de allerede var (Hagerup, 1994a:19).

I Markus-serien blir dialogen aktivt brukt til å forklare en rekke hendelser i teksten.

I den sammenheng spiller en del referanser og allusjoner en viktig rolle, og også noen vanskelige ord blir forklart på denne måten:

[...] Sigmund sa at Shakespeare heller ikke hadde hatt noe særlig til armmuskler. – Shakespeare var en pyse! sa Reidar. – Det var han ikke, sa Sigmund. – Han skrev Hamlet. – Og hvem var Hamlet? spurte Reidar. – Han var en dansk prins! Reidar spente overarmene så bicepsene bulte ut. – Jeg tenkte meg det, sa han hånlig. – Danske prinser er noen pyser (Hagerup, 1999:5).

- Jeg er ikke interessert i sport. – Jeg veit det, sa Sigmund. Sånn er det dessverre ofte med de største. De tar ikke vare på talentet sitt, mens de mediåkre... - Hva betyr mediåkre? – De middelmådige. – Ja, sa Markus, og sukket. – Jeg regna med det (Hagerup, 1999: 29).

De tre bøkene i Markus-serien som er undersøkt her har, som vist en rekke fellestrekk. Flere av disse trekkene peker mot en leser i teksten. Fortelleren henvender seg til en implisert leser som synes å ha en annen erfaringsbakgrunn enn han selv, sannsynligvis en leser som er yngre enn fortelleren. Bruken av intertekster viser dette tydelig, fortelleren synes å bruke disse bevisst for flere formål. Samtidig er det ikke nødvendig å ha kjennskap til intertekstene for å få fullt utbytte av romanene.

5: SERIEN OM MAGNUS WORMDAL

Klaus Hagerup har gitt ut en trilogi om pensjonisten Magnus Wormdal. De tre bøkene, *Seniorhumoristen*, *Maratonherren* og *Herremannen* ble utgitt i perioden 1994 til 2000.

Seniorhumoristen

Seniorhumoristen ble utgitt første gang i 1994, og er første bok i trilogien om pensjonisten Magnus Wormdal. Wormdal bor alene i Oslo, der han har bodd store deler av sitt voksne liv. Som ung bodde han på bygda, og var aktiv i det lokale amatørrevymiljøet. Han har en gang blitt kalt "seniorhumoristen" av noen ungdommer. Ettersom han har tatt dette navnet som en hedersbetegnelse, har han begynt å kalle seg selv seniorhumoristen.

Magnus Wormdal gjennomfører to, for ham, store og viktige prosjekter. Han går på statistaudition for *Peer Gynt* på Nationalteatret, og får rolle som 3. bryllupsgjest på Hegstadtunet⁸, en oppgave han tar svært alvorlig. I tillegg får han en protesjé, Martin Kolle, som han har som mål å gjøre til en nesten like morsom og flink humorist som han selv er. Han går til disse oppgavene med et alvor som er en langt større sak verdig: "Han hadde gitt seg selv to nye utfordringer: å spille en rolle på Nationalteatret (riktignok bare på Amfiscenen) og å gjøre Martin M. Kolle til humorist. Den første fylte ham med sitrende spenning. Den andre med nagende tvil. Begge oppgavene krevde hardt arbeid" (Hagerup, 1994b:81). Disse to oppgavene opptar store deler av livet til seniorhumoristen. I tillegg får

⁸ Når det gjelder bruken av intertekster, vil jeg, i den grad det er mulig, prøve å benytte samme tekstutgaver som brukes i Hagerups tekster. I enkelte tekster er det eksplisitte referanser, mens de i andre ikke er oppgitt i det hele tatt. I tilfellet *Peer Gynt* er det ikke oppgitt hvilken utgave teksten forholder seg til. Men ut fra betegnelsen Hegstadtunet kan man trekke konklusjonen at dette ikke er den opprinnelige teksten, men sannsynligvis heller en bearbeidet teaterutgave (kanskje laget av Hagerup). Jeg velger derfor gjennomført å bruke betegnelsen Hegstadtunet her, og ikke Hægstadtunet som det heter i originalutgaven. Når det gjelder *Don Quijote* vil jeg bruke Nils Kjærs oversettelse (Cervantes Saavedra, 1995), da det fremgår indirekte i teksten at dette er den oversettelsen Magnus Wormdal benytter seg av.

han et godt øye til en av de andre statistene, Agnes, som spiller bryllupsgjest 4 (som er gift med bryllupsgjest 3).

Vi følger seniorhumoristen gjennom prøveperioden på *Peer Gynt*, fram til den store premieredagen, og vi får innsyn i hvordan han forbereder seg til prøvene og bearbeider rollen. Han er ikke særlig fornøyd med regissøren, som han mener på langt nær gjør en så god jobb som regissøren i amatørrevyen han var med i da han var ung:

Så kom instruktøren. Det var ikke i som i gamle dager. Han husket en gjesteinstruktør på Solgløtt. En mann med blekt, markert ansikt, intenst blick og lav, nesten hviskende stemme som kunne lyde som torden når han ikke fikk det som han ville. [...] Akk, ja. Det var Sven Olav Jensen det. Hvor det ble av ham siden, visste han ikke. Det var nok ikke usannsynlig at han arbeidet i utlandet. Han fikk vel ikke luft nok under vingene her hjemme. De laget ikke sånne nå for tiden. Denne instruktøren av annerledes. Han var omkring femti år, liten, nærmest tykkfallen med grå bukser og fløyelsjakke. Stemmen hans var heller ikke spesielt interessant da han presenterte seg. Nærmest litt flat (Hagerup, 1994b:46 f.).

Det var i denne revyen seniorhumoristen (og hans gode kamerat og rival, Olaus Peterstøl) utviklet de tre store revyenumrene "Seletrikset", "Måken" og "Hanen". Wormdal ser på seg selv som en stor humorist, men Kalle ser ikke ut til å forstå ham, og må til stadighet spørre Wormdal om det han sier skal tolkes humoristisk. Den ene gangen Wormdal skal fortelle en vits går det heller ikke så bra. Han gjør alt for mye ut av poengene, og er selv klar over dette.

De siste 42 årene har Wormdal arbeidet i postvesenet, og ikke vært særlig aktiv på skuespillerfronten. "Han betraktet [...] arbeidet som en læretid han benyttet til å skaffe seg grunnleggende innsikt i menneskets natur, særegenheter, vaner og lyter" (Hagerup, 1994b:8).

Kalle, som i starten av romanen strutter av selvtillit, blir gradvis brutt ned etter hvert som Wormdals forsøk på å gjøre ham til en stor humorist mislykkes. Til sist får han en form for depressiv reaksjon, og nekter å gå ut. Magnus Wormdal gjør sitt for å prøve å muntre ham opp, og inviterer gjester til Kalles fødselsdagsfeiring. Gjestene leier han inn for anledningen.

Begge Magnus Wormdals prosjekter får en helt annen avslutning enn hva som opprinnelig var planlagt. *Peer Gynt* blir forkortet slik at Wormdals to replikker kuttet. Seniorhumoristen gjør likevel sitt for å bli synlig, og utfører seletrikset under premieren. Kolle faller av scenen og dør da Magnus Wormdal insisterer på at han skal fremføre ”Hanen” på Nationaltheatrets hovedscene.

Maratonherren

I *Maratonherren* har Magnus Wormdal lagt humoren bak seg, men han har begynt på nye, store prosjekter, i tillegg til enkelte mindre foretak (som å måle opp leiligheten og kjøpe seg ny lenestol). Han har fått en ny ”følgesvenn”, Martin, en venn av Kolle, som er svært glad i å feste, så lenge Wormdals kredittkort tar seg av utgiftene. Wormdal blir vitne til et overfall, og i redsel for å bli gjenkjent av overfallsmannen og utsatt for represalier gjør han sitt ytterste for å holde seg skjult. Han rømmer til London, og flytter for en periode inn på Savoy. Ingenting er umulig så lenge man har kredittkort og en hyggelig bankkontakt. Wormdal finner ut at det tryggeste er å forsvinne for godt, og beslutter å gjøre det under Oslo Maraton. Han legger seg i hardtrening, og får hjelp fra håndboken *Løp* fra 50-tallet. Hans nye venn, Martin skulle egentlig ha vært Wormdals alibi når han forsvinner fra Oslo Maraton. Wormdals plan er å be Martin stå langs løypen med mat, slik at noen oppdager at han er forsvunnet. Men Martin synes ideen med å løpe Oslo Maraton er veldig god, og vil løpe selv. Wormdal får da enda et prosjekt, nemlig å trene opp Martin også. De to reiser blant annet på treningstur til Gran Canaria.

Når Martin ikke kan være den som gir Wormdal mat under Oslo Maraton ser planen om forsvinningsnummeret ut til å falle i fisk. Men Wormdal får tilfeldigvis kontakt med en eldre mann, og avtaler med ham at han skal stå i løypen og gi Wormdal en banan.

Til gjengjeld skal Wormdal spandere lunsj på ham. Wormdal klarer likevel ikke å forsvinne slik han har planlagt.

Herremannen

Herremannen starter der *Maratonherren* sluttet. Magnus Wormdal har avtalt å møte sin ukjente venn til lunsj på Theatercaféen. Han blir positivt overrasket over sin nye venn, Edmund Estenstad, og vil stadig imponere ham, særlig med dyr drikke og sigarer. Wormdal har fortsatt ikke kontroll over pengeforbruket sitt, og kredittkortet blir flittig brukt. Estenstad har arvet et antikvariat, og ønsker å starte restaurant i lokalene, med økonomisk hjelp fra Wormdal. For å finansiere prosjektet selger Wormdal leiligheten sin og flytter inn i antikvariatet. Wormdal har ingen kunnskaper om restaurantdrift, men det viser seg at Estenstad har flere gode hjelpere, og både kokk og administrator finnes blant slektningene hans. Når Wormdal i tillegg reiser på studietur til Italia for å få best mulig grunnlag, synes alt å utvikle seg i riktig retning, riktignok med en rekke pussige hendelser underveis. Restauranten åpnes, og holder åpent frem til Wormdal en natt i ruset tilstand bestemmer seg for å teste sprinkleranlegget foran en representant for skjenkekontrollen.

5.1 FORTELLING

Hovedpersonen i serien om seniorhumoristen er Magnus Wormdal. Han er pensjonist, og bor alene i en leilighet i Oslo. Her har han bodd store deler av livet. For Magnus Wormdal er alle utfordringer og hendelser like store, og de behandles med like stort alvor.

Wormdal har gjennom hele serien ingen kontakt med mennesker han kjenner fra tidligere, verken venner, kollegaer eller slektninger. Likevel er han selv svært opptatt av fortiden, tidligere hendelser har stor betydning i livet hans. Ifølge ham selv er hans beste venn Olaus Peterstøl, en mann han ikke har sett siden han flyttet til Oslo på 50-tallet, og som i tillegg

kapret Wormdals store kjærlighet. Wormdal fremtrer for leseren som en svært ensom person, selv om han selv ikke synes å mene det, eller vil innrømme det.

Bøkene i serien har lik hovedoppbygning: Hver bok i serien om seniorhumoristen innledes med at Wormdal får et nytt bekjentskap, i kjølvannet at dette bekjentskapet dukker det opp et prosjekt som Wormdal investerer stort i, både mentalt og økonomisk.

5.2 NARRATIVE VIRKEMIDLER

Trilogien om seniorhumoristen har en personorientert, allvitende tredjepersonsforteller. Synsvinkelen ligger også i stor grad hos fortelleren eller hos Wormdal. I en del tilfeller kan det være vanskelig å slå fast hvem sine tanker som formidles. Dette vil jeg kommentere senere, når jeg kommer nærmere inn på fortellerens pålitelighet. Det er i stor grad Wormdal som skildres, med noen få skifter til bipersonene, men også da for å si noe om trekk ved Wormdals personlighet. Derfor er det Kolles synsvinkel vi får første gang han besøker Wormdal i leiligheten hans. Dette er et viktig parti. Dette er et av få steder der andre enn Wormdal og fortelleren har synsvinkelen (det er likevel den allvitende fortelleren som forteller hva Kalle ser og tenker):

Kalle så seg rundt i rommet. En sofa, to stoler, et lite kaffebord, en roman som het *Don Quijote* av en mann som het Miguel de Cervantes Saavedra, et eldre fjernsyn uten farger, noen ukeblader, et fat med restene av et knekkebrød, en boks med tranpiller, et glass det hadde vært melk i, en tekopp, en skål sukker, et fotografi av en ung humorist i kjole og hvitt, og en plakat på innsiden av døra med påskriften "SEE SARASOTA & SIESTA KEY" over et fotografi av en mørkhåret dame i rød badedrakt som satt på en hvit strand med ryggen til fotografen og stirret forbi to tomme blå fluktstoler ut over havet (Hagerup, 1994b:60).

Fortelleren skildrer Kalle som ser seg rundt i rommet. Og det Kalle ser, er et sparsommelig møblert rom, der det blant annet ligger en for ham ukjent bok av en ukjent forfatter. Ut fra måten inntrykket er formidlet på, må man anta at Kalle ikke kjenner til *Don Quijote*. Men ettersom boken ligger der, må man også gå ut fra at Magnus Wormdal har en eller annen

befatning med den. Samtidig får vi her et inntrykk av Wormdal som ikke er farget av Wormdals egne tanker og meninger.

Wormdal har stor tro på seg selv, eller sin egen ”synlighet”, noe som gjør ham enda mer synlig. De grep Wormdal gjør for å fremstå mest mulig naturlig har en tendens til å forsterke tilskuerens inntrykk av at han ønsker å synes mest mulig, og ikke omvendt:

Han var nesten over gata da han tok et dansetrinn til, snublet i fortauskanten og falt (slik opplevde han det selv) uendelig langsomt ned mot asfalten med blikket vendt mot de store glassvinduene i Theatercaféen. Innenfor vinduet satt to herrer i begynnelsen av førtiårene. Han registrerte i forbifarten at begge hadde grå dress og rødmsuset ansikt. Han strakte hendene fram og tok imot asfalten da den kom. På den måten unngikk han behendig å skitne til dressen. Han så opp mot vinduet. De to herrene hadde reist seg og kikket ned på ham. Med usvikelig situasjonsfornemmelse registrerte han at han befant seg i en stilling som om han var i ferd med å ta armhevinger. Han gjorde det. Det var morsomt. Han la merke til at herrene i vinduet lo.[...] Seniorhumoristen bukket igjen og gikk inn i restauranten, mens han omhyggelig tørket blod og asfalt av hendene. Så langt hadde det vært en strålende dag (Hagerup, 1994b:10f.).

Har De vært i teatret før? – Ja. – Jeg mener har De arbeidet med teater? Seniorhumoristen nikket lett mens han betraktet veggene i det lille kontoret. De var dekket med teaterplakater. ”Hamlet”, ”Brand”, ”Jeppe på Bjerget”, ”Medea”. Han kjente dem godt. De var ikke spesielt morsomme, syntes han. Ikke engang ”Jeppe på Bjerget”. Overlesset. For mange mennesker. For mye mas. Nei, gi meg en naken scene og en skikkelig haneimitator!

Herren på den andre siden av bordet så alvorlig på ham. – Som statist? – Som humorist. – Ja vel. – De husker kanskje navnet mitt. Mannen bak bordet nikket. – Magnus Wormdal. De presenterte Dem da De kom inn. – Jeg mener fra tidligere. – Det er mulig. Mannen husket ham ikke. Det var åpenbart, men det spilte heller ingen rolle. Om åtte uker ville navnet Magnus Wormdal være på alles lepper (Hagerup, 1994b:7f.).

Siste setning i sitatet kan tolkes på to måter. På den ene side kan det ses på som Wormdals egen tanke om sin fremtidige rolle som statist. På den annen side kan dette også være en overgang fra fri indirekte tanke til fortellerstemme, og da kan dette være en prolepse.

SPRÅK

Wormdals språk har en høytidelig stil. Når det som skildres i stor grad er livet små trivialiteter, fører dette ofte til en konflikt mellom stil og emne: ”Han hadde investert i et lite klistremerke med påskriften MAGNUS WORMDAL, BRYLLUPSGJEST 3. Det hadde han klistret over knaggen sin for å markere sitt personlige revir” (Hagerup, 1994b:123).

Overgangen fra forteller til fri indirekte diskurs kan enkelte ganger ses fordi språket endrer stil, til en mer høytidelig form, andre ganger kan det være vanskelig å skille mellom disse to. Fortelleren er i stor grad tro mot det språket Wormdal fører. Han bruker blant annet konsekvent etternavn når han beskriver Wormdal.

Wormdals språk er høytidelig, både i tanke og tale. Både ordvalg, setningsoppbygging og meningsinnhold er med på å forsterke dette inntrykket. Han finner det naturlig å tiltale andre med 'De'. Også når vi får innblikk i Wormdals tanker ser vi det samme fenomenet: "[...] hjemme i leiegården hadde noen ungdommer gitt ham navnet seniorhumoristen. Uten ironi. En ren konstatering av hvem han var. Gitt i respekt og båret med verdighet. Et av disse små ridderslagene livet gir oss fra tid til annen" (Hagerup, 1994b:9). "Hans inntekter begrenset seg til den ikke alt for imponerende førtidspensjonen han mottok etter et langt yrkesliv i postvesenet. Disse pengene gikk automatisk inn på en konto som velvillige ansatte i sparebanken hadde tillatt ham å overtrekke med kr 25 000" (Hagerup, 2000:10).

FORTELLERENS PÅLITELIGHET

Det kan her være interessant å se nærmere på hvor pålitelig fortelleren er, og hvilket forhold han har til hovedpersonen.

Fortelleren synes å ha en tydelig mening om de personene Magnus Wormdal omgir seg med. I *Seniorhumoristen* blir Kolle beskrevet slik av fortelleren:

Martin M. Kolle var førtien år. Han var én meter og sytti centimeter høy, og veide sine gode åtti kilo. Han hadde lyst, krøllet hår, og selv om det begynte å bli tynt i tinningene, var det ingenting som tydet på at Kolle kom til å bli skallet. Ansiktet var lett pløset, leppene var brede og tennene friske og hvite. Kolle var et av de menneskene som betrakter vår tids internasjonale konflikter som en mekler betrakter børsnøtingene. Krig i Midtøsten betydde for Kolle utelukkende høyere dollarkurs, demokratisering i Sør-Afrika rikere tilgang på god rødvin. En voldtekt i nabolaget et mulig tusenkronerstips til Dagbladet eller VG, uroligheter i Russland umiddelbart salg av oppsparte rubler. At denne mannen, som for å si det rett ut ikke var annet enn en usympatisk, sleip, egoistisk spekulant, skulle bli engasjert i noe som helst annet enn det som kunne bidra til å skaffe ham flere silkeskjorter og skreddersydde dresser, utvide den feite vommen hans, ja i det hele tatt tilfredsstillende hans

egne snevre behov for nytelse og komfort, var utenkelig. Men det skjedde, og det var en sensasjon i Kolles begrensede univers (Hagerup, 1994b:22).

Det er helt tydelig at fortelleren ikke har mye til overs for Kolle. Når det gjelder Wormdal

blir det vanskeligere å plassere fortellerens mening:

Seniorhumoristen stivnet til i en plutselig fornemmelse av at livet var for kort. Han hadde aldri kalkulert med at han virkelig kunne komme til Sarasota. Det hadde gjort at han kunne drømme uten forbehold. Når muligheten nå ble lagt fram for ham, ble han fylt av angst. Sarasota var ikke lenger hans drøm, men en skremmende realitet, en jungel han ikke kjente. [...] Seniorhumoristen var ingen stor gambler. Han tok et lodd i pengelotteriet og sendte inn en ugardert tippekupong i ny og ne. Han nøt disse små nederlagene, nettopp fordi de var så forutsigbare. Et lite sukk. Ikke denne gangen heller. Nei, nei. Det ga ham en følelse av å være i live. En liten spenning i hverdagen som aldri ville bli utløst. Men her var oddsene for gode, sjansen til å komme til Sarasota for stor. Det var skremmende (Hagerup, 1994b:62 f.).

Det er som nevnt vanskelig å avgjøre når teksten skifter fra fri indirekte diskurs til fortellerkommentar, og tilbake. Det finnes enkelte tekststeder der det er helt klart at det dreier seg om fortellerkommentarer: ”Skjebnen til Kolle var, uten at han selv var klar over det, blitt like viktig for ham som hans egen” (Hagerup, 1994b:125). Her påpeker fortelleren at han kommer med opplysninger om Wormdals indre, som Wormdal selv ikke har innsikt i. Men i fortsettelsen er det vanskelig å avgjøre når fortellerkommentaren går over til fri indirekte tanke:

Han var fylt av noe utenfor seg selv. Noe som var større enn ham, noe som var i ferd med å gi hans liv mening. Vi møtes ved neste korsvei, Magnus. Jo, han var rede. Vel møtt, all verdens knappestøpere! Vel møtt bøyg! Du lurer ikke en gammel rev. En gammel hane. En ung hane. Livet fortsetter. Humoren består. Han hadde begynt å gi seg hen. Til Martin M. Kolle. Og bortenfor ventet ... Agnes. Jeg skal vugge deg, jeg skal våke. Nei! Vi skal våke sammen! Vugger du meg, vugger jeg deg. Agnes og Magnus. Ginger og Fred. I evighet (Hagerup, 1994b:125).

Det kan virke som om Wormdal mangler innsikt i sitt eget liv. Små hendelser får uante proporsjoner. Likevel har Wormdal visse analytiske evner, noe vi blant annet ser når han gjør en særdeles grundig analyse av scenen fra Hegstadtunet. Men også sin egen situasjon kan Wormdal til dels analysere:

Var ikke det hele i grunnen fullstendig meningsløst? Latterlig, patetisk og dumt? Han kom til å tenke på Nils Kjærs forord til Don Quijote: ”Det store komiske grunnforholdet i Cervantes’ roman er ikke dette: at helten ikke kan maale sig med sine oppgaver, men det motsatte: at oppgaverne ikke kan maale sig med helten.” Det var Don Quijote. Men hva

kunne *han* måle seg med? Hva var det store, komiske grunnforholdet i hans liv? En liten mann som målte seg med små oppgaver. Nåja, en mann er en mann uansett. Han drev nå på med sitt. Det vedkom ingen andre. Alle hadde krav på et privatliv. Han forandret ikke verden. Ikke engang seg selv. Hva så? (Hagerup, 1994b:131).

Men slike analyser tar gjerne av:

En forferdelig tanke slo ned i hodet på ham. Hva om Kalle ikke hadde forstått noen ting? Hva om han i virkeligheten ikke hadde brydd seg om seniorhumoristens humor, men om seniorhumoristen selv? Seniorhumoristen som menneske. Seniorhumoristen som figur. Ikke Seletrikset, men den latterlige personen som ga seg i kast med Seletrikset. "Du løper som Emil Zátopek," hadde mannen i Frognerparken sagt, men det var ikke Zátopek han tenkte på. Det var på ham: Den komiske eldre mannen som innbilte seg at han deltok i en fjern olympiade. Kanskje Kalle så på ham på samme måte. Kanskje var alt et spill. Den imponerte latteren. De overdådige måltidene. Den patetiske etterrapingen. Avhengigheten. Fortvilelsen. Angsten. Kanskje var alt ledd i en nøye planlagt practical joke. En hevn fordi Kalle ennå ikke var kommet over hans reaksjon på diktet om "Gråen". Kanskje han rett og slett kjødda med ham, filmet ham med skjult kamera for siden å kunne vise filmen til Martin, som også var med på spøken. Kanskje Kalles tilsynelatende hengivenhet i virkeligheten ikke hadde vært annet enn meskalin i seniorhumoristens sjel (Hagerup, 1994b:142).

Wormdal analyserer alle situasjoner han kommer opp i, men analysene ser alltid ut til å trekkes akkurat litt for langt. Han tenker nøye gjennom hvordan han tror personer rundt ham tenker og reagerer. Konklusjonene han trekker synes likevel i de fleste tilfellene å være noe usannsynlige.

Det er ikke lett å bli klok på Magnus Wormdal. Det kan være vanskelig å avgjøre om han er naiv eller beregnende, enkel eller uhyre kompleks. Det er flere grunner til dette. En grunn er fortelleren som på ingen måte står last og brast med sin hovedperson, men heller bruker en rekke anledninger til å legge inn tvil om hvordan Wormdals handlinger og tanker skal tolkes:

[...] Wormdal var en mann uten illusjoner, og han visste at av og til kan nettopp det minst sannsynlige inntreffe. Særlig når det er noe ubehagelig. Ta døden for eksempel. Sjansene for at han skulle falle død om akkurat nå, var svært liten. Livet består som regel av mange sekunder, og de som tar seg bryet med å regne ut hvor stor promille det sekundet man dør, utgjør av de sekundene man lever, blir som regel beroliget. Ja, til og med oppstemte. Men ikke Wormdal. Han så fullstendig bort fra prosenter og promiller, og konsentrerte seg utelukkende om det faktum at dødens sekund en gang ville komme, uansett hvordan man kalkulerte (Hagerup, 1998:54).

Hvordan kan man da forstå Wormdal når fortelleren er mer til forvirring enn til hjelp? I *Seniorhumoristen* er det to tydelige referanser: *Don Quijote* og *Peer Gynt*. Kan en

sammenligning mellom Magnus Wormdal og disse to være på sin plass? Vil en tolkning av *Seniorhumoristen* i lys av disse to kunne øke forståelsen av hovedpersonen?

5.3 LITTERÆRE VIRKEMIDLER

INTERTEKSTUALITET

I serien om Magnus Wormdal er det i den første boken de intertekstuelle referansene er mest tydelige og uttalte. Her er det klare referanser til *Peer Gynt* og *Don Quijote*. I *Maratonherren* er det direkte referanse til boken *Løp* av Gösse Holmér, mens det i *Herremannen* ikke er noen spesielle referanser som fremhever seg som viktige tekster for Magnus Wormdal. Det er likevel en rekke allusjoner i alle de tre bøkene.

Den tydeligste referansen i *Seniorhumoristen* er *Peer Gynt*. Magnus Wormdal er som nevnt med som statist i en oppsetning av stykket. I tillegg har jeg også nevnt at Wormdal har *Don Quijote* liggende fremme. Det er dessuten en lang rekke allusjoner i teksten, både til *Peer Gynt*, *Don Quijote* og en rekke andre tekster. Men hvilken betydning har de to referansene for denne romanen? Ytre sett er det få likheter. Noen finnes dog, og disse vil jeg komme inn på etter hvert.

Peer Gynt

Magnus Wormdal får en statistrolle som 3. bryllupsgjest på Hegstadtunet. En del av handlingen i denne scenen blir gjengitt i *Seniorhumoristen*, først og fremst fordi Magnus Wormdal går grundig inn for sakene, og leser teksten nøye for å finne tolkningsmuligheter og replikker som kan passe til ham. Også på slutten av *Seniorhumoristen* blir deler av scenen fra Hegstadtunet gjengitt, der er også Wormdals påfunn skrevet inn i sceneanvisningene:

Hvis Ibsen hadde skrevet ned den scenen som nå utspant seg, ville den sett omtrent slik ut:

PEER GYNT

(sakte):

Øyekast; sylhvasse tanker og smil.
Det gnisler som sagbladet under en fil!
(en av bryllupsgjestene tar av seg jakken.)

PEER GYNT

(trer i veien for de kommende, peker på Solveig og spør mannen):
Får jeg danse med datteren din?
(Bryllupsgjesten griper tak i selen sin. Trekker i den. Det lyder et smell)

MANNEN:

(stille):
Får så, men først må vi inn og hilse på folk i huset.
(De går inn mens bryllupsgjesten trekker høyre selestropp helt ut og plasserer den på hatten sin.)

KJØGEMESTEREN

(til Peer Gynt idet han byr drikke):
Er du kommet, så skal du vel stikke på kruset?
(Bryllupsgjesten tar venstre selestropp, løfter den over hodet og stikker høyre hånd gjennom. Peer Gynt oppdager ham, men later som ingenting og ser ufravendt etter de gående.) [...] (Hagerup, 1994b:150 f.)

Hva er så forholdet mellom Peer Gynt og Magnus Wormdal? Ytre likheter er det få av. Peer Gynt er ”en sterkbygget tyveårgutt” (Ibsen, 1993:7) i den scenen som gjengis her. Men hva er egentlig Peer Gynts rolle på Hegstadtunet? Og hva er eller blir Magnus Wormdals rolle i den samme scenen?

Bryllupet på Hegstadtunet er en tidlig hendelse i *Peer Gynt*. Dette er det første møtet mellom Peer Gynt og bygdefolket vi får være vitne til. Det er altså her vi først får innblikk i hvordan folk rundt Peer ser på ham, hvordan han blir oppfattet, og hvordan han opptrer i samhandling med andre. Det dreier seg om en forholdsvis kort sekvens i *Peer Gynt*. Handlingen på Hegstadtunet foregår over ca. syv sider (Ibsen, 1993:19-26), og starter med at Peer Gynt prøver å legge an på jentene på festen, uten nevneverdig hell, før han får napp hos Solveig, som er innflytter og (muligens) ikke kjenner Peers rykte. Mens Solveig er borte et øyeblikk blir Peer tilbudt drikke, og oppildnet til å fortelle historier om alt han har ”opplevd”, og han forteller historien om hvordan han manet fanden inn i en nøtt. De andre bryllupsgjestene mener Peer forteller godt, men beskylder ham for å lyve,

noe som gjør Peer sint. Når Solveig kommer tilbake er han så vilter at hun blir redd og går fra ham. Scenen avsluttes med Peers bruderov. Han stikker til skogs med bruden.

Seniorhumoristen studerer scenen særdeles grundig, analyserer og fortolker scenen, og finner flere replikkvekslinger ”med flere muligheter til å vise sitt talent” (Hagerup, 1994b:74). ”Og som om ikke dette var nok, forekom det kvasse øyekast, munter latter og kollektive oppfordringer til Peer Gynt om å fortelle sine løgnhistorier, alt i en festlig atmosfære med dans og drikk” (Hagerup, 1994b:75). Dette er en lignende situasjon som Wormdal selv er i ved starten av romanen, når han treffer Kalle og vennene hans for første gang:

- Jaså, så du er så jævlig morsom, du? sa Niels. –Så er blitt meg fortalt, sa seniorhumoristen med en svak følelse av reprise.

I motsetning til de andre, som drakk vin, holdt Niels seg til whisky og soda, uten at han slakket noe av på tempoet av den grunn. Han tok en lang slurk. – Hva er det som er så jævla morsomt med deg da? Ja, jeg mener ikke å fornærme deg, jeg bare lurer på hva det er som gjør deg så inn i helvete festlig (Hagerup, 1994b:16).

Wormdal ser ut til å kunne fortolke og trekke konklusjoner når det gjelder Peer Gynt, men når det gjelder ham selv, ser ikke den samme analytiske evnen ut til å være til stede.

Men en ting er sikkert: I scenen fra Hegstadtunet er både Peer Gynt og Magnus Wormdal egentlig ”statister”, mens de begge ender opp som hovedpersoner ved å gjøre seg særlig bemerket gjennom en uventet og ”uakseptabel” handling. Ser man på bryllupet på Hegstadtunet som en egen hendelse (som et ”hvilket som helst” bryllup), og ikke som en del av skuespillet *Peer Gynt*, vil ikke Peer Gynt være blant hovedpersonene. Da vil disse naturlig være bruden og brudgommen, og Peer og de øvrige, mer perifere, bryllupsgjestene vil være statister eller inneha biroller. Peer Gynt kommer ubedt til bryllupet og ender opp med å røve bruden. Han får dermed alt fokus rettet mot seg. Magnus Wormdal har en liten statistrolle, men ved å gjennomføre seletrikset inntar han den mest synlige posisjonen på scenen. Slik inntar Magnus Wormdal den samme rollen i skuespillet *Peer Gynt*, som Peer Gynt inntar på Hegstadtunet.

Det finnes altså parallellscener i *Seniorhumoristen* og i sekvensen om Hegstadtunet i *Peer Gynt*:

1. Forholdet mellom Peer på Hegstadtunet og Wormdal i scenen fra Hegstadtunet.
2. Scenen hvor Peer Gynt treffer bygdefolket på Hegstadtunet og blir oppfordret til å fortelle skrøner og Wormdals møte med Kolle og vennene hans på Theatercafeen, der Wormdal blir oppfordret til å fortelle en vits, og det diskuteres hvorvidt han er morsom.

Det er ikke bare scenen fra Hegstadtunet som brukes i *Seniorhumoristen*; også en rekke andre allusjoner i teksten viser til *Peer Gynt*. Blant annet blir nærmest en oppsummering av siste halvdel av femte handling benyttet:

Han var fylt av noe utenfor seg selv. Noe som var større enn ham, noe som var i ferd med å gi hans liv mening. Vi møtes ved neste korsvei, Magnus. Jo, han var rede. Vel møtt, all verdens knappestøpere! Vel møtt bøyg! Du lurer ikke en gammel rev. En gammel hane. En ung hane. Livet fortsetter. Humoren består. Han hadde begynt å gi seg hen. Til Martin M. Kolle. Og bortenfor ventet ... Agnes. Jeg skal vugge deg, jeg skal våke. Nei! Vi skal våke sammen! Vugger du meg, vugger jeg deg. Agnes og Magnus. Ginger og Fred. I evighet (Hagerup, 1994b:125).

Men slik går det ikke for Magnus Wormdal. I stedet for at livet får en mening, og Wormdal finner ro, fortsetter livet hans videre mot katastrofen (det vil si, det synes som en katastrofe for leseren, men det virker ikke som om Magnus Wormdal har samme syn på saken).

Don Quijote

Don Quijote blir kun nevnt to ganger i *Seniorhumoristen*: romanen ligger fremme i Wormdals leilighet, i tillegg bruker Wormdal Nils Kjærs forord når han sammenligner sitt komiske talent med Don Quijotes (Hagerup, 1994b:131). Kan denne romanen likevel være av betydning for teksten?

Don Quijote blir ofte beskrevet som historien om mannen som forleser seg på ridderromaner, slik at han mister evnen til å skille mellom diktning og virkelighet. Han bestemmer seg for å bli ridder, og drar ut i verden for å kjempe mot verdens ondskap og verne om de svake. Med seg på ferden har han Sancho Panza, som han har utnevnt til sin væpner.

Også Wormdal kan sies å ha sin Sancho Panza. Rent utseendemessig kan man se klare likheter mellom på den ene side Don Quijotes og Sancho Panzas fremtoning og på den andre side Wormdal og Kalle i *Seniorhumoristen*, og Wormdal og Martin i *Maratonherren*.⁹ For mens både Don Quijote og Wormdal er høye og tynne, er Sancho Panza, Kalle og Martin alle forholdsvis små og kraftige: ”Martin M. Kalle var [...] én meter og sytti centimeter høy, og veide sine gode åtti kilo.[...] Ansiktet var lett pløset [...]” (Hagerup, 1994b:22).

”Vor ædelbaarne helt var selv henimot halvthundre aar gammel og kraftig bygget, om end mager paa kroppen og furet i ansigtet” (Cervantes, 1995:25). ”På tross av sine knappe sytti kilo var seniorhumoristen over en meter og nitti centimeter høy” (Hagerup, 1994b: 19).

Sancho Panza ser ut til å følge Don Quijote i tykt og tynt, på samme måte som Kalle og Martin stoler blindt på Wormdals råd og vink.

Både Wormdal, Peer Gynt og Don Quijote ser ut til å ha vanskeligheter med å ”se seg selv i virkeligheten”. De har alle store tanker om sin egen rolle. Peer Gynt og Don Quijote har vansker med å skille mellom diktning og virkelighet. Det samme kan man si om Magnus Wormdal, om enn ikke i den forstand at han faktisk lyger eller slåss mot vindmøller, men selv små episoder og hendelser blir blåst opp, og får stor betydning for Wormdal. Han har, i likhet med Don Quijote vanskelig for å se ting i sine rette

⁹ Det finnes en rekke eksempler på slike konstellasjoner, både i litteraturen og på film. Et annet slikt par er Helan og Halvan. I *Herremannen* dukker det også opp et annet slikt par: kokken Jon Viggo og hans medhjelper Jack.

proporsjoner. Dette kan tyde på at mannen har et særdeles lite innholdsrikt liv, men dette forhindrer likevel ikke at han har vansker med å skille viktig fra mindre viktig. Wormdal sammenligner blant annet amatørrevyen han var med på å fremføre rundt 40 år tidligere med den nye *Peer Gynt*-forestillingen. Denne amatørrevyen har tydeligvis vært den hendelsen i Wormdals liv som har merket ham mest. Han kommer stadig tilbake til den. Tar man utgangspunkt i dette, kan Wormdal fremstå som en direkte tragisk og patetisk person. Men likevel er han ikke det. Det tragiske og det humoristiske går hånd i hånd gjennom hele teksten, på samme måte som i *Don Quijote*. Men mens Don Quijote blir innhentet av virkeligheten til slutt (og tar sin død av det), ser ikke det samme ut til å være tilfellet for seniorhumoristen. Han fortsetter å utvikle sine humoristiske numre, også etter at han har ”ødelagt” premieren på *Peer Gynt* på Amfi-scenen og vært ansvarlig for Kolles død. Disse hendelsene ser ikke ut til å gå inn på ham på noe sett. Det som derimot berører ham sterkt, er oppdagelsen av at Agnes er gift. Her trekkes parallellen til Wormdals ungdomsforelskelse, historien gjentar seg, noe også de store likhetstrekkene i scenebeskrivelsene understreker. En annen har igjen kommet Wormdal i forkjøpet, og Wormdal sitter i skjul utenfor ”sin” kvinnes hus og drikker seg full.

Den ettermiddagen Selektrikset ble til, var han innkalt til ekstraprøve alene. Han sto på scenen iført dress, hatt og stakk og ventet på Jensen. Natten hadde han tilbrakt utenfor postmesterens hus, der Mona Bakken hadde vært alene hjemme med herrebesøk. Da lyset på rommet hennes ble slukket klokka halv ett, uten at gjesten (hvem andre enn Olaus Peterstøl?) hadde forlatt huset, gikk lyset ned også for Magnus Wormdal. Han hadde tatt med seg en halv flaske Old Brandy og drukket tett mens han forestilte seg hva som foregikk i det mørke soverommet til Mona Bakken. [...] Klokka halv åtte kom Olaus Peterstøl. Med åpen skjorte og vått hår. Seniorhumoristen lot ham passere før han gikk fram fra busken sin og ut på veien. Han hadde tenkt å gå stille og rolig forbi posthuset og hjem til hybelen, men drevet av en vilje som var større enn hans karakter, stanset han utenfor Mona vindu og brølte: - Mona Bakken, jeg hater deg! (Hagerup, 1994b: 65 f.).

Klokka var halv åtte om morgenen. Magnus Wormdal sto bak en kiosk utenfor leiligheten til Agnes Larsen. Han holdt en halvtømt flaske whisky i den ene hånden. Døra gikk opp, og Fredrik Larsen kom ut. Uten å oppdage mannen bak kiosken gikk han nedover gata og forsvant rundt et hjørne. Magnus Wormdal tok en slurk av whiskyen, og sa lavt liksom prøvende til seg selv: - Agnes Larsen. Jeg hater deg (Hagerup, 1994b:165).

Her kan det også være interessant å merke seg hvordan navnet Olaus Peterstøl blir brukt av Wormdal. Det legges stadig vekt på at Olaus Peterstøl er Wormdals beste venn. Og når Wormdal inviterer sine ”spesialbestilte” gjester til Kolles fødselsdagsselskap, benytter han anledningen til å kalle den mannlige gjesten opp etter sin beste venn.¹⁰ Mot slutten av selskapet viser det seg at denne gjesten faktisk er Agnes Larsens ektemann. Wormdal er altså enda en gang blitt ”forbigått” av ”Olaus Peterstøl”. Det er igjen Peterstøl som tar Wormdals gryende kjærlighet fra ham...

Håndboken *Løp*

I den neste boken i serien, *Maratonherren*, er den klareste referansen av mye mindre kanonisk art. Her bruker Wormdal instruksjonsboken *Løp* av Gösse Holmér, som utkom på 50-tallet, når han skal utarbeide et treningsprogram for seg og Martin foran Oslo Maraton. Wormdal tar i starten håndboken helt bokstavelig, og prøver etter beste evne å følge et hvert råd:

Fotissetingen skal skje rett under hoften. Etter bensparket pendler underbenet ubetydelig bakover. Foten settes i marken slik at hælen så vidt berører denne, dog skal kroppstyngden ikke overføres på hælen. [...]

Wormdal la boken i fanget. Han hadde ikke lest avsnittet så nøye tidligere siden maraton aldri hadde vært hans distanse, men dette var grunnleggende, eller til og med elementær kunnskap for en dreven maratonløper, det forsto han. Han gikk ut på gulvet med boken i hånden og forsøkte å sette foten i gulvet rett under hoften. Først kunne han ikke forstå annet enn at det ville føre til at han sto på stedet hvil, men så skjønnte han at han måtte skyve hoften framover samtidig med benet, slik at han kunne trekke en rett linje fra hoften uten å overføre kroppstyngden til hælen som så vidt skulle berøre gulvet, mens han pendlet det andre underbenet ubetydelig bakover. Bare denne lille detaljen var en nøtt Wormdal så fram til å knekke. Han forsøkte å løpe noen skritt, men snublet i en lampe som lå veltet på gulvet (Hagerup, 1994b:157).

¹⁰ Som tidligere nevnt har Hagerup brukt det samme scenarioet tidligere i skuespillet *Blå fugler* (Hagerup, 1993). I denne enakteren møter vi en person som har innbudt til fødselsdagsselskap. Gjestene ankommer, høflige og vennlige, og synes å være kjente av fødselsdagsbarnet. Men utover i stykket begynner gjestene å oppføre seg merkelig, med interne kommentarer og krangler. Det viser seg til slutt at de bare er innleid for anledningen. Vi ser altså at Hagerup bruker tidligere tekster i en ny setting.

Som Markus tar Wormdal hvert råd fra håndbøkene som gode råd, men også Wormdal finner etter hvert ut at han må stole mer på egne erfaringer.

5.4 FORTELLEREN OG DEN IMPLISERTE LESEREN I SERIEN OM MAGNUS WORMDAL

Det fortelles her om Magnus Wormdal. Synsvinkelen skifter mellom fortelleren og Wormdal selv. Som nevnt er det ved en rekke anledninger vanskelig å avgjøre når det er fortelleren som har synsvinkelen og når den ligger hos Wormdal.

Fortelleren fremstiller Magnus Wormdal som en ensom mann; dette blir også bekreftet når synsvinkelen skifter til Wormdal, Wormdal antyder ikke selv en slik tolkning, snarere tvert om. Wormdal sammenligner dem han treffer med sin beste venn, og ting han opplever sammenlignes med tidligere opplevelser. Likevel motsier teksten Wormdal, blant annet ved at hendelsene han på ulikt vis blir minnet på alltid ligger langt tilbake i tid: "Han tok et lite dansetrinn og slo hælene sammen, idet han krysset Stortingsgata over mot Theatercaféen. Det samme trinnet han hadde tatt da han forlot scenen under postfunksjonærenes jubileumsfest i 1972" (Hagerup, 1994 b:9). "Teksten og musikken til "O Sole Mio" vakte et vemodig ekko i Wormdals sinn. Akkurat den sangen hadde han faktisk sunget selv en gang. En junikveld da han etter en soirée på gymnaset for første og siste gang fulgte postmesterens datter hjem" (Hagerup, 2000:182). I *Seniorhumoristen* er det særlig mange henvisninger til revyforestillingen Wormdal spilte i for førti år siden: "Martins uhemmete latterbrøl fikk ham i et glimt til å huske en mann som en gang i tiden lo sånn av hanen at han falt av stolen hjemme på Solgløtt" (Hagerup 1994 b:21). Det viser seg også at Wormdal ikke har sett Olaus Peterstøl som han konsekvent kaller sin "beste venn", på over førti år.

Fortellingen synes å være i opposisjon til det som fortelles. Det er en motsetning mellom Wormdals innsikt og det fortalte. Dette blir likevel ikke fremhevet av fortelleren.

Når det gjelder bruken av intertekster kan man finne likhetstrekk mellom Magnus Wormdal og hovedpersonene i *Peer Gynt* og *Don Quijote*. Dette blir ikke påpekt i teksten. En leser som ikke har kjennskap til disse intertekstene vil derfor ikke ha forutsetning for å se den tradisjonen som skikkelsen Magnus Wormdal bygger på.

6: LIKHETER OG ULIKHETER MELLOM TEKSTENE

Torben Weinreich hevder i *Børnelitteratur mellem kunst og pædagogik* at lesere i de aller fleste tilfeller klarer å skille en tekst for voksne fra en tekst for barn (Weinreich, 2004:5).

Hva er det i tekstene som gjør at en leserer forholdsvis enkelt kan fastslå hvilke lesere teksten er tiltenkt?

Ser man nærmere på Klaus Hagerups tekster for barn og voksne finner man en del likhetspunkter, men det finnes også forskjeller mellom tekstene.

Jeg vil nå sammenligne de tidligere analysene, og belyse likheter og forskjeller mellom tekstene, og ut fra dette prøve å konkludere med hva som gjør Hagerups barne- og ungdomsromaner til akkurat det, og hans voksenromaner til voksenromaner.

6.1 FORTELLING

Selve fortellingen i de ulike bøkene har en del likhetstrekk. Man har en hovedperson og en svært viktig biperson i hver bok. Bipersonen er viktig når det gjelder å ”sparke i gang” handlingen. En hendelse i relasjonen mellom hovedpersonen og bipersonen gjør at et prosjekt settes i gang.

I *Høyere enn himmelen* er det første private møtet mellom Mari og frøken Kjær, der Mari trykker isen i fjeset på frøken Kjær, viktig for vennskapet som utvikles mellom de to. Og i kjølvannet av dette vennskapet kommer prosjektet med å finne Aleksander Larsen, slik at frøken Kjær kan fortelle ham at han er en padde.

I serien om Markus har Sigmund en viktig rolle når det gjelder å utforme selve prosjektet i hver bok. Enten det gjelder å gjøre Markus klar for å møte Diana, få den rette jenten til å bli forelsket i Markus, eller å gjøre Markus til en idrettsstjerne, er det alltid Sigmund som både planlegger prosjektet og som har regien på gjennomføringen.

I bøkene om seniorhumoristen er det bipersonen som ber om hjelp, og Magnus Wormdal som motvillig yter hjelp, til skade og gagn både for seg selv og den han hjelper.

De to seriene som er analysert, har en rekke fellestrekk, fellestrekk som også skiller dem fra *Høyere enn himmelen*. Likhetspunktene i seriene finnes både når det gjelder karakterer og komposisjon. Ytre sett er det ikke mange likheter mellom de to hovedpersonene i seriene. For mens Markus er en lav og sjenert tenåring, er Magnus Wormdal nærmere to meter høy, pensjonist og med stor tro på egne evner. Likevel er det en del likheter mellom de to hovedpersonene, og i forlengelsen av dette mellom de to seriene som helhet. Mange av disse likhetene kan oppsummeres i et utsagn fra Magnus Wormdal: "Det er mye humor i angst" (Hagerup, 1994b:6). Hos Wormdal brukes dette til å forklare hvordan han utviklet et revynummer, "Hanan", på femtitallet, men dette utsagnet sier også noe om hvordan tekstene om Markus og Magnus Wormdal er bygd opp. Det farseaktige i tekstene oppstår gjerne som følge av hovedpersonens angst eller redsel. Markus har gjennom hele serien en angst for å fremstå som seg selv, noe som forklarer at han spiller så mange roller og at han klarer å rote seg inn i så mange forviklinger. Magnus

Wormdal synes også å ha en lignende redsel for å tilkjenne sitt egentlige jeg, også overfor seg selv.¹¹

De to seriene er utgitt i samme tidsrom. *Markus og Diana* og *Seniorhumoristen* kom begge ut i 1994. Etter et opphold på tre år kom *Markus og jentene* ut i 1997, fulgt av *Maratonherren* i 1998, *Markus og den store fotballkjarligheten* i 1999 og *Herremannen* i 2000.¹² Dette kan være en medvirkende årsak til likhetene. Det er ikke uvanlig at en forfatter kan benytte en del av det samme stoffet i ulike tekster.

6.2 NARRATIVE VIRKEMIDLER

Alle bøkene som er undersøkt her har en allvitende, personorientert forteller. Fortellerens tilstedeværelse i teksten er imidlertid noe ulik. I *Høyere enn himmelen* er fortelleren svært tydelig, ved at han henviser til seg selv, og tiltaler et leser-du. I tillegg brukes et muntlig språk, med små-ord som ”forresten”, ”likevel” og lignende muntlige ord.

Bruk av muntlighet og muntlige småord i fortellerens fremstilling gjør det tydelig at også fortelleren i Markusbøkene henvender seg til en leser/lytter, selv om det her i mindre grad brukes direkte henvendelse til leseren: ”Det var forresten ikke bare brillene som fikk ham til å se eldre ut enn hva han var” (Hagerup, 1994a:5), ”Den eneste han [Markus] hadde kontakt med, var merkelig nok Sigmund. [...] Sigmund hadde imponert hele klassen med en stil om universets opprinnelse. [...] Dessuten leste han bøker på engelsk” (Hagerup, 1994a:6). Slik muntlighet fra fortellerens side finner man ikke i trilogien om seniorhumoristen. Denne type muntlighet synes også å være mest utbredt i den første

¹¹ Ser man på navnene til de to hovedpersonene, kan man også her skimte likhetstrekk, dog av den mer kuriøse arten. For mens Markus kalles Marken av klassekameratene, er seniorhumoristens etternavn Wormdal. Det er likevel ikke noe umiddelbart i teksten som gir assosiasjoner mellom personene og deres navn.

¹² Etter et nytt opphold på noen år ga Hagerup ut to bøker til om Markus: *Markus og Sigmund* i 2003 og *Markus og karaokekongen* i 2004. Disse ble ikke fulgt av bøker om Magnus Wormdal, men serien om seniorhumoristen var planlagt som en trilogi.

boken om Markus. Det er mindre av dette i de to neste bøkene i serien. (I boken om *Markus og Sigmund*, derimot, finnes det en del slike muntlige fraser igjen.)

I tillegg treffer vi både i Markus-bøkene og i *Høyere enn himmelen* på små forklaringsord som ”for eksempel”, ”for”, ”siden” og lignende som tydeliggjør fortellerens inngripen.

BRUK AV FORKLARINGER

Særlig i den første boken om Markus, *Markus og Diana*, bruker fortelleren forklarende innskudd, som for eksempel når læreren oppfordrer alle til å være med på allsang i bussen på vei mot fjellet:

”Kom igjen, Markus!” ropte Karianne Pedersen. Hun ropte det i beste mening, for hun var en enkel sjel som trodde at allsangen ville styrke klassefelleskapet, slik at ingen skulle føle seg utenfor. Hun var for vellykket til å forstå at det også kunne gjøre de sjenerte enda mer sjenerte, og de ensomme enda mer ensomme enn de allerede var (Hagerup, 1994a:19).

Når ertingen av Markus blir mer tydelig om bord i bussen, er ikke læreren klar over det.

Dette blir også presisert av fortelleren: ”Verken Karianne Pedersen eller lærer Skog skjønnte hvorfor elevene jublet ekstra mye over meitemarken, men at humøret var på topp etter det mislykte verset om autografen, var åpenbart, så de jublet de også [...]” (Hagerup 1994a:21).

Fortelleren i Markusbøkene føler tydeligvis behov for å forklare hvordan og hvorfor personene reagerer på ulike hendelser: ”Da Markus fortalte at han skulle spise middag sammen med Sigmund og to jenter, var faren blitt svært forbauset, men også lettet. Det forklarte sønnens oppførsel de siste dagene” (Hagerup, 1994a: 108).

Foreldrene til Sigmund var, ikke uten grunn, engstelige for at deres sønn skulle utvikle seg for raskt og miste litt av barndommen sin. Han var tross alt bare tretten år, selv om han snakket som en voksen. At hans beste venn var den sjenerte Markus, som til og med var noen måneder yngre enn ham, beroliget dem en del (Hagerup, 1994a: 137).

I *Høyere enn himmelen* forklarer også fortelleren hvordan ting skal tolkes og hvorfor folk reagerer som de gjør: ”[Mari] var fremdeles flau over utbruddet sitt, særlig fordi hun hadde kalt frøken Kjær for en hurpe” (Hagerup, 1990:145).

Også i serien om seniorhumoristen finnes det slike forklaringer, men her synes forklaringene som regel å være fri indirekte tanke hos Magnus Wormdal:

Det store rommet var fullt av skuespillere, statister og en del andre mennesker som alle hadde sin oppgave å fylle i denne produksjonen. Noen kjente han igjen, andre ikke, men han visste at snart skulle alle sammen bli en uunngåelig del av en kort, men vesentlig periode i hans liv. Det fylte ham med en slags blanding av glede, vemod og spenning, på samme måte som da han hadde flyttet inn fra hjembygda til leiligheten på Kampen, som for alltid skulle være hovedscenen i hans egen forestilling. Glede fordi han enda en gang skulle oppleve noe nytt. Vemod fordi det nye alltid kommer på bekostning av noe som er forbi og fordi han visste at det heller ikke skulle vare evig. Spenning fordi han ennå ikke kjente den tilværelsen han nå gikk inn i (Hagerup, 1994b:91f.)

Høyere enn himmelen er den eneste av bøkene som har to fortellere, riktignok på to ulike diegetiske nivå: fortelleren og frøken Kjær. *Høyere enn himmelen* er også den teksten som gjør bruk av de mest komplekse virkemidlene også på andre områder. Blant annet benytter teksten seg av metafiksjon.

6.3 LITTERÆRE VIRKEMIDLER

INTERTEKSTUALITET

Som vist i analysene bruker Hagerup en rekke referanser og allusjoner i alle sine tekster. Det kan likevel virke som om referansene og allusjonene har noe ulike funksjoner i de ulike tekstene.

Både Markus og Wormdal tar i bruk håndbøker for å nå målet med prosjektene sine. Håndbøkene som velges kan virke mer eller mindre egnet til dette. Personene tar alltid veiledningen fra disse bøkene svært seriøst og bokstavelig noe som fører til en rekke humoristiske situasjoner, som når Wormdal bruker boken *Løp* fra 1950 når han skal trene frem mot Oslo Maraton:

Når han gjorde armbevegelsene store kom de i utakt med benbevegelsene. Før han rakk å bevege armene fram og tilbake én gang, hadde bena allerede tatt fire små skritt. Det føltes ikke riktig, og det verste var at nå begynte faktisk bena å sjenere ham også. Han gikk motstrebende over til korte armbevegelser og trippet raskt inn porten til Frognerparken. En mann på hans egen alder vinket til ham: -Toalettet er den veien! (Hagerup, 1998:159).

Eller når Markus og Sigmund anvender *Skikk og bruk i 90-årene* for å forberede Markus på møtet med Diana Mortensen:

Den lille boka var ikke noe mindre enn en bruksanvisning i hvordan man fikk et lykkelig liv. Han leste videre som i feber. "Hvilke regler gjelder for kyss på kinnnet [...]" Dette var uhyre interessant. Når han møtte Diana kom han til å drite seg loddrett ut, hvis han ikke engang visste hvilket kinn han skulle kysse henne på (Hagerup, 1994a:93).

Seniorhumoristen og *Markus og jentene* kretser begge rundt oppsetningen av et teaterstykke. I *Markus og jentene* settes Shakespeares *Romeo og Julie* opp på skoleteateret, mens det i *Seniorhumoristen* er oppsetningen av *Peer Gynt* og Wormdals lille statistrolle det dreier seg om. Men mens Markus og Sigmund selv har regien over oppsetningen, er Wormdal prisgitt en instruktør han ikke har særlig tiltro til. Begge teaterstykkene utarter seg likevel til den reneste farse.

I *Høyere enn himmelen* og Markus-bøkene synes ikke referansene å ha noen innvirkning på hvordan teksten skal eller kan tolkes. Det dreier seg her mer om tekster som romanpersonene biter seg merke i, men som ikke styrer leseren. Leseren får imidlertid et innblikk i en rekke kanoniserte (og andre) verk. Referansene er også ofte svært tydelige, både med tittel, forfatter og handlingsreferat. Slik kan man trekke den konklusjonen at referansene er ment å ha en oppdragende eller pedagogisk funksjon, snarere enn en effekt på selve lesningen. Leseren har en lett jobb dersom han skulle ønske å lese mer av de verkene eller forfatterne som er gjengitt i teksten. *Høyere enn himmelen* synes dog i tillegg å ha en tematisk likhet med "Metope", ved at de begge kretser rundt temaet livets forgjengelighet. Tekstene har også en likhet gjennom sin bruk av paradokser.

I serien om seniorhumoristen derimot, synes intertekstene å ha en meningssskapende funksjon, som blant annet kan øke forståelsen av hovedpersonen. Studerer man Magnus

Wormdal nærmere, kan man finne at han har en del likhetstrekk med både Peer Gynt og Don Quijote. Det blir ikke på noen måte poengtert i teksten at slike likhetstrekk finnes, og leseren kan bare se dem dersom han har kjennskap til disse intertekstene fra før.

Det er verd å merke seg at referansene og allusjonene i alle de undersøkte tekstene tas fra en rekke ulike genrer, alt fra de store litterære klassikerne som Shakespeare, Goethe og Ibsen til film og trivillitteratur og ikke minst håndbøker. Alle referansene til litteratur og film viser til reelt eksisterende verk. Også bøker som Gösse Holmérs *Løp* og håndboken *Skikk og bruk i nitti-årene* kan konsulteres av alle og enhver.

METAFIKSJON

Fortelleren i *Høyere enn himmelen* spiller tydelig på det metafiksjonelle når han konstruerer to ulike avslutninger på fortellingen sin, samtidig som han bedyrer overfor leseren at dette ikke var intendert. Verken serien om Markus eller serien om seniorhumoristen rommer metafiksjonelle innslag.

HUMOR

Øystein Rottem påpeker i en anmeldelse av *Maratonherren* at ”som alle ekte humorister tar Hagerup utgangspunkt i tanker og fantasier som de fleste av oss hyser, og skrur dem deretter et par hakk opp. Ikke minst griper han fatt i våre drømmer om å gi livet en annen retning” (Rottem, 1998).

I sine allusjoner og referanser til *Don Quijote* og *Peer Gynt* skriver Klaus Hagerup seg i serien om seniorhumoristen inn i en lang tradisjon: den tragi-komiske. Han henter en rekke trekk fra tidligere verker, tekster og personer innen denne genren. Også fortellerstemmen er med på å forsterke båndene til denne tradisjonen. I ungdomsromanene til Hagerup er den tragiske dimensjonen mer dempet. Her brukes referansene til å si noe

om tilstanden hos hovedpersonene akkurat nå. Humoren er ifølge Svensen (2004) med på å dempe lesernes møte med egne nederlag:

Det er ikke alltid behagelig for leserne å møte speilbildet av egne nederlag i litteraturen; de kan komme for tett på. Når de ikke gjør det i Markus-bøkene, skyldes det især humoren. Det er lite av jevn hverdag i disse bøkene: Takket være personenes sprø innfall oppstår de utroligste situasjoner, som tegnes med sterke overdrivelser og burlesk komikk. Bak alt det lattervekkende ser vi alvor, men alvor utsatt for en underliggjøring som får det til å virke mindre tyngende (Svensen, 2004:35).

Ifølge Svensen overskygger det komiske det tragiske; ”overdrivelsene gir leserne distanse til det vonde og vanskelige” (Svensen, 2004:37).

Rollespill er en viktig strategi for Markus og Sigmund i deres prosjekter. Markus lever seg gang på gang ut gjennom rollespill og fiksjon. I *Markus og Diana* hevder Markus selv at ”det vanskeligste jeg veit, er å være Markus” (Hagerup, 1994a:174). Åsfrid Svensen hevder at Markus gjennom fortellinger og roller finner ”en indre frihet og trygghet” (Svensen, 2004:40). Dette synes å være beskrivende også for Magnus Wormdal. Han er seg hele tiden bevisst på hvordan han fremstår overfor andre. I den første boken er det rollen som seniorhumorist han pleier sterkest. I *Maratonherren* er det den atletiske, eldre mannen som er viktig, og i *Herremannen* trer livsnysterer sterkest frem. Når Wormdal snubler foran vinduet på Theatercafeen (Hagerup, 1994b:10) er han snar til å gjøre uhellet om til et lite skuespill. Mari i *Høyere enn himmelen* derimot ser ikke ut til å ha de samme kvaler ved å være seg selv med alle sine negative sider, men også hun sliter med å finne ”sin rette plass” i tilværelsen.

6.4 FORHOLDET MELLOM FORTELLER OG IMPLISERT LESER

Det har blitt påpekt av flere at *Høyere enn himmelen* og serien om Markus har et stort publikum, både blant barn og voksne, mens bøkene om seniorhumoristen og bøkene om Markus har en rekke likhetstrekk, både i form og innhold. Det kan derfor være vanskelig å peke på noe konkret som gjør at den ene uten tvil kategoriseres som en serie for voksne,

mens den andre like sikkert blir kategorisert som ungdomsserie. Man har selvsagt hovedpersoner i to ulike aldersgrupper, men dette vil ikke være nok til å avgjøre hvor man skal "plassere" bøkene. Se bare på *Høyere enn himmelen*, frøken Kjær er omtrent jevngammel med Magnus Wormdal, boken kategoriseres like fullt som roman for barn eller unge.

Også tematisk kan man se en rekke likheter mellom de ulike tekstene. Alle tekstene tar opp et tema som ensomhet, og hvordan man evner å finne sin plass i tilværelsen.

Ser man derimot nærmere på hvem som er implisert leser i de ulike tekstene, kommer det frem visse ulikheter.

Fortelleren i ungdomsromanene har mindre tillit til at leseren skal klare å trekke konklusjoner på egenhånd enn fortelleren i serien om seniorhumoristen har. Dette ser man gjennom bruken av forklarende innskudd fra fortelleren, både når det gjelder hvorfor personene handler som de gjør, eller hva de tenker. En slik fortelleform, med kommentarer til handlingen skaper på den ene side en nærhet til leseren, samtidig som leseren hele tiden blir minnet på at dette er fiksjon. Denne typen forklarende innskudd er fraværende i serien om Magnus Wormdal.

Når det i *Høyere enn himmelen* brukes en rekke avanserte narrative grep, samtidig som fortelleren er svært tydelig på hva han gjør, kan dette ses på to ulike måter. På den ene side kan dette appellere til et avansert publikum som ville sett og forstått grepene uten at de ble forklart (ved at leseren da kan identifisere seg med tekstens forteller). På den andre siden vil også lesere med en annen erfaringshorisont ha glede av og fullt utbytte av tekstene, nettopp på grunn av de samme forklaringene.

Serien om Markus benytter seg ikke av de samme narrative grepene som *Høyere enn himmelen*; denne serien har likevel også slått an både hos unge og hos voksne lesere.

Da *Markus og Diana* ble utgitt konkluderte flere anmeldere med at bøkene henvendte seg like mye til fedrene som til sønnene (Birkeland, Risa og Vold, 2005:428).

Lingvisten Roman Jakobson har etablert en modell som viser de ulike funksjoner som kan vektlegges i språklig kommunikasjon. Ifølge Jakobson består all verbal kommunikasjon av at en avsender sender et budskap til en mottaker. Men for at dette budskapet skal være operativt kreves det også en kontekst det refereres til, en (felles) kode og en eller annen type kontakt mellom avsender og mottaker (Jakobson, 1987:66). Denne modellen knyttes til seks ulike måter å bruke språket på, språkfunksjoner: Referensiell funksjon (knyttet til kontekst), emotiv funksjon (knyttet til avsender), konativ funksjon (knyttet til mottaker), fatisk funksjon (knyttet til kontakt), metaspråklig funksjon (knyttet til kode) og poetisk funksjon (knyttet til budskapet). En av disse funksjonene vil være dominant for meningen i det budskapet avsenderen sender til mottakeren.

Jeg vil gå et skritt lengre og si at i en kommunikasjonsmodell vil alle instansene i kommunikasjonsmodellen ha sin referanseramme. For at man skal kunne kommunisere må alle disse referanserammene til en viss grad være overlappende. Uten felles referanserammer blir kommunikasjon vanskelig, eller til og med umulig.¹³

Jo mer fortelleren må forklare overfor den impliserte leseren, desto mer tyder dette på at deres referanserammer er ulike.

En reell leser som har få eller ingen felles referanser med den impliserte leseren eller med fortelleren vil ha vanskelig for å forholde seg til det som blir fortalt. Det kan være flere grunner til dette. Stoffet kan være forståelig, men totalt uinteressant (som i

¹³ Dette kommer svært tydelig frem i fantastisk litteratur: Også fantastiske verdener har en rekke kjennetegn som er lik vår verden: Man lever sammen i samfunnslignende enheter, og selv om de lever i en annen verden har disse figurene menneskelig trekk, både utseendemessig og følelsesmessig. (Til og med innen forskning ser man noe av det samme; man har sendt meldinger ut i verdensrommet, til mulige andre sivilisasjoner, disse meldingene er blant annet basert på bilder og lyd, men dette forutsetter jo at mulige mottakere har lignende sanser som oss, som syn og hørsel. Å tenke seg "levende vesener" uten noen av våre sanser synes umulig.)

pekebøker eller en rekke bildebøker, dersom man ikke har barn å fortelle for, og dermed kan identifisere seg med fortelleren), eller det som blir fortalt kan være totalt uforståelig.

Man vil kunne anta at en tekst der fortelleren henvender seg til en implisert leser som har mange felles referanser med fortelleren, vil være mer eller mindre utilgjengelig for reelle lesere som ikke deler disse referansene.

Tilsvarende vil en del ungdomsromaner og barnebøker være interessante for et større publikum enn den impliserte leseren skulle tilsi, fordi fortelleren har felles referanser også med andre reelle lesere i tillegg til de leserne som har felles referanser med den impliserte leseren. Altså: Både de reelle leserne som har felles referanser med fortelleren og de som har felles referanser med den impliserte leseren vil kunne finne interesse i teksten. Kampp inntar en lignende holdning når hun påpeker at en reell leser kan identifisere seg med ulike instanser i teksten: fortelleren, teksten eller den impliserte leseren. Hun mener også at denne identifikasjonen kan skifte i løpet av lesningen.

Ser man nærmere på en allusjon som går igjen i alle de tre analyserte objektene, vil man kanskje kunne si noe om dette:

Første vers fra Nordahl Griegs ”Til ungdommen” er gjengitt både i *Høyere enn himmelen* og *Markus og Diana*. I *Seniorhumoristen* er de to første versene gjengitt tilnærmet korrekt: ”Kringsatt av fiender. Gå inn i din tid!” (Hagerup, 1994b:43). I *Høyere enn himmelen* og *Markus og Diana* heter det ”omgitt av fiender” og ”omringet av fiender”, mens rett sitat er: ”Kringsatt av fiender, gå/ inn i din tid!” (Grieg, 2002:222).

Når Hagerup bruker forenklende omskriving i to av romanene, kan dette tyde på at den impliserte leseren ikke er den samme her som i *Seniorhumoristen*, det vil si en leser som ikke er kjent med ordet ”kringsatt”. Men dette vil også bety at den impliserte leseren ikke har referansepunkter som gjør at han/hun gjenkjenner sitatet. Med mindre det da er snakk om ulike impliserte lesere: En som ikke ser allusjonen, og en som ser den.

En leser med de ”rette” referansene vil da kunne trekke parallellen i *Høyere enn himmelen* mellom Griegs dikt og den situasjonen Mari ser for seg når hun tenker på frøken Kjærs opplevelser under krigen: ”Mari hadde lukket øynene og sett for seg den unge frøken Kjær, omgitt av fiender og fylt av lykke sammen med sin elskede innerst i en susende skog” (Hagerup, 1990:42).

I *Seniorhumoristen* og *Markus og Diana* synes det ikke å være samme direkte kobling mellom bruken av allusjonen og dens opprinnelse. I disse bøkene er sitatene brukt bokstavelig og ikke metaforisk, ved at Markus og Wormdal opplever situasjoner der de i en folkemengde føler seg omringet av mennesker som ikke vil dem vel. Vi ser her tilfeller av det jeg tidligere har nevnt at Hagerup i en rekke tilfeller bruker kjente metaforer i en bokstavelig setting. Det interessante er at dette gjelder både i en roman for barn og ungdom og en for voksne, mens den mer metaforiske settingen brukes i en roman som kategoriseres som barne- eller ungdomsroman.

Som nevnt tidligere har en rekke forskere hevdet at forskjellene mellom barnelitteraturen og voksenlitteraturen stadig blir mindre. Det har vært diskutert om dette skyldes en naivisering av litteraturen for voksne, eller om det kan dreie seg om en voksengjøring av barnelitteraturen. Mette Trangbæk mener at dette er feil fokus, og hevder i en artikkel at

at tale om en voksengjørelse [...] er uttrykk for en manglende tillid til de unge lesere. De mer åpne fortælleformer betyder netop, at teksten vil komme tettere på læserens egen erfaringsverden. De fortolkningsåbne tekster åbner samtidig mulighed for, at man kan læse dem på flere niveauer (Trangbæk, 1999:68).

Det er slått fast at serien om seniorhumoristen henvender seg til en lesergruppe med en annen erfaringshorisont enn barne- og ungdomsbøkene. I bøkene om seniorhumoristen synes fortelleren å ha omtrent de samme kunnskapene som den impliserte leseren har. Han har i alle fall ikke behov for å forklare noe som helst for sin leser.

I Markus-bøkene og *Høyere enn himmelen*, derimot, blir en rekke ting forklart, samtidig som det brukes allusjoner som ikke forklares, og som må forventes å unnsnippe mange lesere. Det benyttes også forholdsvis avanserte narrative virkemidler (særlig i *Høyere enn himmelen*), som metatekstualitet og fortellinger på ulike diegetiske nivå. Også de intertekstuelle referansene synes brukt noe ulikt i bøkene.

Ut fra dette må man kunne konkludere med at den impliserte leseren i ungdomsromanene, og kanskje spesielt i *Høyere enn himmelen* er av en noe mer tvetydig art enn idealleseren i serien om seniorhumoristen.

En rekke barnelitterære teoretikere har diskutert hvordan barnelitteratur henvender seg til ulike lesere. Shavit mener at i en del barnebøker er den egentlige adressaten den voksne eliteleseren. Barnet blir da brukt som ”et påskudd, mer enn som en reell adressat” (Shavit, 1997:97). Man får dermed det Shavit betegner som ”ambivalente tekster”:

Forfatteren forutsetter alltid en viss implisitt leser i teksten. Men i den ambivalente teksten forutsettes to forskjellige implisitte lesere. Den første utgjøres av voksne som tilhører elitekonsumentene av det voksenalteret systemets kanon, der kompleksitet og raffinement er fremherskende normer (og har vært det siden romantikken). Disse konsumentene fordrer en høy grad av kompleksitet i teksten og kan oppfatte en slik kompleks tekst helt ut. Derimot har det aldri vært meningen at den andre implisitte leseren, altså barnet, skal kunne forstå en slik tekst, fordi samfunnet forutsetter at barnet ikke har evne til det. For denne andre leseren, som er vant til reduserte og forenklete modeller, vil teksten derfor tilby lett gjenkjennelige og etablerte modeller og forutsette at denne mindre avanserte leseren overser visse nivåer i teksten (Shavit, 1997:105f.).

Harald Bache-Wiig spør seg om det kan være slik at barneboken taler med kløvet tunge, slik at den gjør seg hørbar på to ulike måter overfor to ulike typer lesere. Han stiller spørsmålet: ”Er [barneboka] både kommunikativ og autonom på én gang?” (Bache-Wiig, 1996:182). Etter å ha diskutert og analysert Shavits syn, tar han utgangspunkt i et noe annet syn, og viser til at Hans-Heino Ewers i artikkelen ”Das doppelsinnige Kinderbuch” mener det er ”mulig å henvende seg til to ulike adressater som begge er like egentlige, og å tilfredsstille begge parter like bra” (Bache-Wiig, 1996:188). Tekster med slike egenskaper kaller Ewers dobbeltydige, noe som innebærer at de rommer historier med god mening på

to lesenivåer. Bache-Wiig konkluderer med at det som åpner seg for barnet og det som en voksenleser dessuten får øye på, ikke nødvendigvis er på kollisjonskurs: ”Det er heller snakk om perspektiver som utfyller hverandre” (Bache-Wiig, 1996:195). Bache-Wiig påpeker likevel at tekstene når de leses på ulike måter, ikke får samme betydning for de ulike leserne, selv om lesninger på begge nivåene er like primære.

I Bache-Wiigs syn ser vi klare paralleller til det Umberto Eco i artikkelen ”Intertekstuell teori og lesenivåer” (Eco, 2004¹⁴) kaller *double coding*. Eco bruker begrepet *double coding* om tekster som henvender seg til ulike typer lesere på samme tid, gjennom en sammenblanding av ulike stilelementer, noe som fører til at flere typer lesere på samme tid har utbytte av teksten. I forlengelsen av dette begrepet introduserer Eco termen ”intertekstuell ironi”. Dette er tekster som har intertekstuelle henvisninger og et mangfold av betydninger som ikke alle lesere oppfatter. Eco hevder at en tekst favoriserer den intertekstuelle bevandrede leser fremfor den naive. Eco påpeker likevel at dette ikke utelukker noen lesere:

Til syvende og sist kan jo ikke engang den mest naive leser trenge gjennom tekstens nettmasker uten å få mistanke om at den undertiden (eller ofte) peker utover seg selv. Og da ser man at intertekstuell ironi virker alt annet enn ekskluderende, at den tvert imot virker som en utfordring og en invitasjon til inkludering, i den grad at den er i stand til litt etter litt å forvandle også den naive leser til en leser som begynner å oppfange duften fra de mange andre tekstene som ble skrevet før den han er i ferd med å lese (Eco, 2004:182 f.).

Alle ser ut til å komme frem til et lignende resultat: en del tekster henvender seg til ulike impliserte lesere. Forskjellen mellom forskerne ligger imidlertid i hvordan de tolker dette resultatet. Mens dette hos Shavit blir tolket negativt for barnelitteraturens vedkommende, ser Bache-Wiig, i likhet med Eco, dette som et mulig positivt og grenseoverskridende trekk.

I analysene i min studie finner jeg at barne- og ungdomsbøkene til Hagerup helt klart henvender seg til ulike impliserte lesere eller lesere med ulik litterær kompetanse. Det

¹⁴ Denne artikkelen er en revidert versjon av et foredrag holdt i 1999.

er likevel vanskelig å hevde med sikkerhet at det dreier seg om to ulike lesere på to ulike nivåer. Det synes heller å være snakk om en glidende overgang mellom to ytterpunkter av leseerfaring. Det er derfor ikke nødvendigvis snakk om en implisert leser eller modell-leser som skjønner teksten kun referensielt eller bokstavlig, og en annen implisert leser som leser mer kritisk eller estetisk på et høyere nivå, men heller om et samspill mellom disse to. Dette er særlig fremtredende i *Høyere enn himmelen*, der enkle og mer avanserte narrative og litterære grep brukes om hverandre.

Når det gjelder de intertekstuelle henvisningene er det klart at noen av disse vil gå en del lesere hus forbi; dette gjelder både i barnelitteraturen og i litteraturen for voksne. Men i barnelitteraturen veileder fortelleren den impliserte leseren i mye høyere grad enn i voksenalitteraturen. Likevel er det i tillegg en rekke allusjoner i disse tekstene som det ikke blir gjort oppmerksom på, noe som kan tyde på at tekstene til en viss grad favoriserer lesere med mulighet til å oppdage disse allusjonene. Men tekstene gir samtidig lesere uten denne kunnskapen hjelp til å se at tekstene peker ut over seg selv. Denne hjelpen får særlig leserne av *Høyere enn himmelen* og Markus-bøkene, mens leserne av serien om Magnus Wormdal i større grad er overlatt til seg selv under lesingen.

Ungdomsbøkene til Hagerup synes å være preget av bevissthet om at man henvender seg til ulike lesere. Dette ligger implisitt i teksten, som da også tyder på bevissthet om at enkelte ting vil gå hus forbi noen lesere. Ungdomsbøkene synes i noen grad å spille akkurat på dette faktum. Serien om seniorhumoristen spiller ikke like tydelig på ulike impliserte lesere.

7: AVSLUTTENDE BEMERKNINGER

7.1 VALG AV FRAMGANGSMÅTE

I denne undersøkelsen har jeg valgt å gå inn i ett enkelt forfatterskap for å studere hvordan tekster som synes å henvende seg til ulike lesere er forskjellige. Dette er gjort ved å fokusere mest på trekk som synes å være fellesnevnerne for hele forfatterskapet.

Hos Klaus Hagerup er det særlig bruken av intertekster som er fremtredende, derfor er det lagt særlig vekt på hvordan disse brukes i de ulike tekstene. Jeg har valgt tekster som utad virker like på en rekke områder, men som likevel kategoriseres ulikt. Bøkene som er valgt kan alle kategoriseres som romaner. Som vist har de også en del andre likhetstrekk, både når det gjelder form og innhold.

Et spørsmål som reiser seg, er om dette er en egnet undersøkelsesmåte også for andre forfatterskap. En rekke forfattere skriver tekster både for barn eller unge og for voksne.

Det har innen barnelitteraturforskningen ved en rekke anledninger vært hevdet at forskjellene mellom litteratur for barn og unge og litteratur for voksne blir stadig mindre. En rekke forfattere påpeker også at leseren har liten innvirkning på det de skriver. Samtidig ser man at det klassifiseringssystemet fortsetter, der man skiller bøker etter antatt alder på leseren.

Forskere har påpekt at bøker for barn og unge er adaptert i forskjellig grad, det vil si på en eller annen måte tilpasset sin lesergruppe. Det har likevel vært liten forskning på forfatterskap: Hva skiller bøker av samme forfatter fra hverandre, bøker som blir klassifisert ulikt av formidlingsinstitusjoner som forlag og bibliotek?

Andre forfatterskap kan ha andre fellestrekk enn dem jeg har trukket frem hos Hagerup; jeg vil likevel våge den påstand at man i en rekke tilfeller vil finne fellestrekk

ved bøker innen et forfatterskap, selv om bøkene er kategorisert ulikt. Jeg mener derfor at det også i andre forfatterskap kan være interessant å undersøke nærmere hvordan tekstene skiller seg fra hverandre, og finne forskjeller i likheten ved å vektlegge hvordan man bruker de samme narrative og litterære grepene ulikt i forskjellige bøker.

7.2 KONKLUSJON

1. *Høyere enn himmelen* skiller seg fra de to seriene, særlig gjelder dette bruken av en del narrative virkemidler, som synes å være mer komplekse i *Høyere enn himmelen* enn i seriene.
2. I seriene er hver bok bygd opp etter det samme prinsippet. I serien om Markus har Markus et problem som Sigmund mener å ha en løsning på, handlingen drives fremover gjennom mislykkede måter å nå målet på, før Markus selv overtar regien, og problemet får en løsning. I serien om seniorhumoristen dreier det seg også om et prosjekt som må løses i hver bok.
3. Serien om seniorhumoristen skiller seg fra de andre bøkene i undersøkelsen når det gjelder intertekstualitet. Mens referanser og allusjoner i denne serien i en del tilfeller har en underliggende funksjon som øker forståelsen for teksten, synes ikke intertekstene i ungdomsromanene å ha samme funksjon. I ungdomsromanene derimot er det som kan kalles en pedagogisk funksjonen i større grad vektlagt.
4. Ungdomsbøkene har en forteller som i større grad henvender seg til sin leser. Da først og fremst gjennom forklaringer. Fortelleren i serien om seniorhumoristen derimot synes å ha større tillit til at leseren klarer å trekke konklusjoner på egen hånd.

Ser vi tilbake på de spørsmålene som ble stilt innledningsvis i studien, kan vi trekke enkelte konklusjoner. Jeg stilte først spørsmålet om like virkemidler har ulik funksjon i de ulike teksten. Når det gjelder narrative virkemidler, brukes de mest komplekse virkemidlene i *Høyere enn himmelen*, en tekst definert som ungdomsroman. Når det gjelder enkelte litterære virkemidler, synes intertekstene i serien om seniorhumoristen å ha en meningsskapende funksjon, som man ikke kan finne i de andre tekstenes forhold til sine intertekster.

Konklusjonene på dette spørsmålet kan derfor ikke bli entydig. En slik konklusjon er likevel i tråd med mye av forskningen innen barne- og ungdomslitteratur, der det blir påpekt at skillene er små. Det kan likevel konkluderes med at det finnes skiller. Hos Hagerup ser noen disse skillene nettopp ut til henge sammen med forklaring av intertekster overfor en implisert leser.

Det andre spørsmålet som ble stilt innledningsvis var om man, ut fra de virkemidlene som ble brukt, kunne si noe om hvem som er tekstens impliserte leser(e). Bruken av forklaring og forenkling kan tyde på at fortelleren i Markus-bøkene og *Høyere enn himmelen* forholder seg til en leser som ikke forventes å ha den samme referanseramme som han selv.

Det er altså forskjeller mellom litteratur som henvender seg til ulike lesergrupper, men disse forskjellene er likevel ikke en indikator på at noen lesere blir sett på som svakere eller dårligere enn andre. Det er heller snakk om ulike nivåer i tekstene, der ulike lesere (ikke nødvendigvis avhengig av alder) med ulik kulturell kompetanse leser tekstene ulikt, og får ulik respons fra fortelleren. Ulike lesemåter betyr ulikt leseutbytte, men man kan ikke hevde at et utbytte er bedre enn et annet.

LITTERATURLISTE

Faglitteratur

- Aaslestad, Petter (1999): *Narratologi: en innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Cappelen akademisk forlag /LNU
- Andersen, Per Thomas (2001): *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Bache-Wiig, Harald (1996): *Norsk barnelitteratur – lek på alvor: glimt gjennom hundre år*. Oslo: Cappelen akademisk forlag/LNU
- Bakhtin, Michail (2003): *Latter og dialog: utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen akademisk forlag
- Birkeland, Tone, Risa, Gunvor, Vold, Karin (2005): *Norsk barnelitteraturhistorie*. Oslo: Samlaget
- Dusinberre, Juliet (1987): *Alice to the lighthouse: Children's books and radical experiments in art*. New York: St.Martin's press
- Eco, Umberto (1981): "Läserens rolle", i: Olsen, Michel og Kelstrup, G (red.) (1981): *Værk og læser*. København: Borgens forlag
- Eco, Umberto (2004): "Intertekstuell teori og lesenivåer", i: Eco, Umberto (2004): *Om litteratur. Essays*. Skien: Tiden norsk forlag
- Fjeld, Jan Kåre (2004): "- Det beste med å skrive er å skrive!", i: <http://ostfold.kulturnett.no/default.asp?itemID=3051> (nedlastet 07.07.06)
- Fosse, Jon (1998): "All-alder-litteratur", i: Kaldestad, Per Olav (red.) (1998): *Årboka. Litteratur for barn og unge 1998*. Oslo: Samlaget
- Genette, Gérard (1980): *Narrative discourse*. Oxford: Basil Blackwell
- Genette, Gérard (1997): *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press
- Hagerup, Henning og Renberg, Tore (1996): "Klaus Hagerup", i: *Vagant* 3/1996
- Hagerup, Klaus (2005): "Forfatterportrettet: Klaus Hagerup" i: <http://www.of.fylkesbibl.no/litteratur/hagerup.html> (nedlastet 11.04.2005)
- Helgheim, Roald (1992) "Forfattar går i barndommen", i: *Klassekampen* 21.11.1992
<http://www.aschehoug.no/litteratur/top/forfattere/fk/article.jhtml?articleID=6325> (nedlastet 15.06.06)
- Jakobson, Roman (1987): "Linguistics and Poetics", i: Jakobson, Roman (1987): *Language in literature*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap press

- Kampp, Bodil (2002): *Barnet og den voksne i det børnelitterære rum. En undersøgelse på narratologisk grundlag af relationen mellem den implicite fortæller og den implicite læser i nyere, kompleks børnelitteratur etter 1985 med inddragelse af litteraturdidaktiske refleksjoner*. København : Danmarks Pædagogiske Universitet
- Knudsen, Inge (1995): "Ambjørnsen pr. faks", i: <http://www.rett.no/inge/ingvar> (nedlastet 15.06.2006)
- Kristeva, Julia og Roudiez, Leon (1980): *Desire in Language. A semiotic approach to literature and art*. Oxford: Blackwell
- Longum, Leif (1996): "Nasjonal konsolidering og nye signaler, 1905 – 1945", i: Fidjestøl, Bjarne m.fl. (1996): *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*. Oslo: Cappelen akademisk forlag/LNU
- Lothe, Jakob, Solberg, Unni og Refsum, Christian (1997): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lothe, Jakob (2003): *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Lyngedal, Elisabeth (1998): *Gullfisk og piraya: Klaus Hagerups Høyere enn himmelen lest som litterært kunstverk og som replikk til "Heidi-tradisjonen" i barnelitteraturen*. Hovedoppgave i nordisk. Universitetet i Oslo.
- Maagerø, Eva og Tønnesen, Elise Seip (2001): *Samtaler om tekst, språk og kultur*. Oslo: Cappelen akademisk forlag/LNU
- Mjør, Ingeborg, Risa, Gunvor og Birkeland, Tone (2000): *Barnelitteratur: sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen akademisk forlag/LNU
- Mjør, Ingeborg (1998): "Nærleik, kjærleik – til tekstens lesar. Eit innspel til samtalen om barnelitteraturens eigenart", i: *Norsklæraren* 3/1998
- Myrland, Hilde (1994): *Barn-voksen: voksenbarn? : en undersøkelse av barndommens status i fem norske barne- og ungdomsbøker fra tidsrommet 1987-1990*. Hovedoppgave i nordisk. Universitetet i Oslo.
- Nikolajeva, Maria (1996): *Children's Literature Comes of Ages. Towards a New Aesthetic*. New York: Garland publishing
- Nikolajeva, Maria (1998): *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur
- Nodelman, Perry (1997): "Barnelitteratur som sjanger" i: Bache-Wiig, Harald (red.)(1997): *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen akademisk forlag/LNU
- Ommundsen, Åse Marie (2006): "Barndom i senmoderniteten", i: *Årboka litteratur for barn og unge 2006*. Oslo: Det norske Samlaget

- Pollen, Andrine (1999): "Om livet for barn og andre i 90-åras norske barne- og ungdomslitteratur", i: Flatekval, Eli (red.) (1999): *Forankring og fornying: nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag/LNU
- Pollen, Andrine (2004): "Ordskeer i hundepels", i: Slettan, Svein og Bjorvand Agnes-Margrethe (red.) (2004): *Barneboklesningar. Norsk samtidslitteratur for barn og unge*. Bergen: Fagbokforlaget
- Romøren, Rolf (1997): "Barnelitteratur, modernitet og modernisme", i: Bache-Wiig, Harald (red.) (1997): *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen akademisk forlag/LNU
- Rottem, Øystein (1998): "Gyllen humor av ypperste merke", i: <http://www.dagbladet.no/kultur/1998/10/22/136252.html> (lastet ned 11.06.2006)
- Shavit, Zohar (1997): "Teksters ambivalente status", i: Bache-Wiig, Harald (red.) (1997): *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen akademisk forlag/LNU
- Svensen, Åsfrid (2004): "Kuet reddhare og dristig fantast. Klaus Hagerups Markus", i: Slettan, Svein og Bjorvand, Agnes-Margrethe (red.) (2004): *Barneboklesningar. Norsk samtidslitteratur for barn og unge*. Bergen: Fagbokforlaget
- Trangbæk, Mette (1999): "Den metafiktive postmoderne ungdomsroman", i: Flatekval, Eli, et al. (red.) (1999): *Forankring og fornying: nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag/LNU
- Vold, Jan Erik (1980): *Det norske syndromet: et kritisk syn på norsk lyrikk*. Oslo: Universitetsforlaget
- Weinreich, Torben (1994): *"Skråt nedad": på vej mod en børnelitterær poetikk*. København: Høst og søn
- Weinreich, Torben (2004): *Børnelitteratur mellem kunst og pædagogik*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag
- Westin, Boel (1997): "Mission impossible – barnlitteraturforskningens dilemma", i: Bache-Wiig, Harald (red.) (1997): *Nye veier til barneboka*. Oslo: Cappelen akademisk forlag/LNU
- Wyller, Egil (1959): *Tidsproblemet hos Olaf Bull: et eksistensfilosofisk bidrag*. Oslo: Gyldendal

Skjønnlitteratur

- Bull, Olaf (1919): *Samlede digte 1909 – 1919*. Kristiania: Gyldendalske Boghandel
- Bull, Olaf (1927): *Metope*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1995): *Don Quijote. Den skarpsindige adelsmand Don Quiote av La Mancha*. Oslo: Gyldendal
- Grieg, Nordahl (2002): *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal
- Hagerup, Klaus (1989): *Landet der tiden var borte*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (1990): *Høyere enn himmelen*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (1993): *Blå fugler*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (1994 a): *Markus og Diana. Lyset fra Sirius*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (1994 b): *Seniorhumoristen*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (1997a): *Markus og jentene*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (1997b): *Bill.mrk. "Egen utgang"*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (1998): *Maratonherren*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (1999): *Markus og den store fotballkjærligheten*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (2000): *Herremannen*. Oslo: Aschehoug
- Hagerup, Klaus (2001): *Kaninene synger i mørket*. Oslo: Aschehoug
- Ibsen, Henrik (1993): *Peer Gynt. Kommentartutgave ved Asbjørn Aarseth*. Oslo: Universitetsforlaget
- Prøysen, Alf (1995): "Mari, du bedåre", i: Holen, Astrid og Nordberg, Harald (red.) (1995): *Den store barnesangboka*. Oslo, Aschehoug