

Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy

## Når fuglen flyr

### *Høyest elsket* som eksperimentell utviklingsroman

(When the bird flies: *Høyest elsket* as an experimental novel)

*Abstract:* *Høyest elsket* (2000) by Hilde Hagerup is a complex novel. Its form is both traditional and experimental. This article explores how form consistently underlines and emphasizes content and affects how we understand Elisa, the main character. The analysis focuses on substantial and original formal features and their effects. The literary techniques that disrupt what is traditionally epic are especially important for our understanding of Elisa. Elisa's inner chaos is highlighted by linguistic, stylistic and compositional traits, which create a demanding, exhausting text. The open and indeterminate, chaotic and shifting text contributes to the novel's literary quality as well as to its (post)modernist character. In that way, the literary text formally reflects Elisa's challenging reality, and Elisa's need for peace, calm and harmony is transferred to the reader.

Keywords: Hilde Hagerup, identity, Leerstellen, intertextuality, polyphony, (post)modernism

Hva skjuler fortiden? Hvorfor er vi som vi er? Disse spørsmålene spiller en sentral rolle i Hilde Hagerups ungdomsroman *Høyest elsket* fra 2000. Den handler om Elisa som er fjorten år. Hun føler seg annerledes fordi hun ikke kan huske noe fra tiden før hun og moren for ti år siden flyttet til bestemoren Cillia i byen. Elisa vet at noe er galt, at noe forferdelig en gang er hendt. Men hun vet ikke hva. Det gjør henne frustrert og aggressiv. Hun er sint på moren som har resignert og meldt seg ut av samfunnet, og som bare er mor i teorien. Når bestemoren dør og etterlater seg et brev, genererer det endring og utvikling: Elisa rømmer til det tidligere barndomshjemmet Bjerkebakk. Hun må finne ut hvorfor hun og moren er som de er.

Hilde Hagerup har produsert mye i mange ulike sjangre, og hun har mottatt mange priser. Nylig er hun også ansatt i undervisningsstilling ved Norsk barnebokinstitutt. Slik er hun på flere måter en toneangivende aktør i det barnelitterære feltet, særlig i Norge. Med sitt forfatterskap, men særlig med sin andre roman *Høyest elsket*, har hun tilført norsk barnelitteratur noe nytt og annerledes. *Høyest elsket* er en kompleks ungdomsroman. Den er både tradisjonelt episk og eksperimentell i formen. De virkemidler som bryter med det tradisjonelt episke, er etter mitt syn særlig essensielle for forståelsen av karakteren Elisa. Formen understreker og fremhever slik gjennomgående innholdet i denne romanen. Men hvordan? Hvilke formmessige grep er signifikante så vel som originale i fremstillingen av Elisa? Og hvilken effekt har de?

De formmessige avvikene bidrar til at *Høyest elsket* representerer den tendens til voksengjøring av barnelitteraturen som litteraturforsker Maria Nikolajeva trekker frem i boka *Children's Literature Comes of Age* (1996). Særlig fra midten av 1980-tallet eskalerte bruk av nye estetiske uttrykk som utfordret det tradisjonelle bildet av litteratur for barn og unge som forkynnende og didaktiske. Skjønnlitterære virkemidler som tidligere var forbeholdt voksenlitteraturen, ble i stadig større grad brukt av forfattere som skrev for barn og unge. Denne utviklingen var ikke spesifikk norsk eller nordisk, men internasjonal. Forfatteres grep og utvikling påvirket i neste rekke holdningene til barne- og ungdomslitteratur, som lenge ble, og av noen fortsatt blir, ansett som et estetisk uttrykk underlegent voksenlitteraturen. I sin hovedoppgave om Torill Eides *Skjulte ærend* og Hilde Hagerups *Høyest elsket* regner Lisbet Straume tendensen til å fokusere mer på allmenne, eksistensielle spørsmål som en del av voksengjøringen av barne- og ungdomslitteraturen. Både tematisk og teknisk mener hun *Høyest elsket* grenser til voksenlitteraturen (Straume 92). I likhet med Straume vil jeg vurdere dette som en styrke fordi det hever den estetiske kvaliteten. Samtidig er det en svakhet fordi romanen kan oppleves som for vanskelig, slik underoverskriften til *Stavanger Aftenblads* anmeldelse av *Høyest elsket* fra den 9. november 2000 fremhever: "Ungdomsroman for voksne lesere".<sup>1</sup> Harald Bache-Wiig påpeker også dette: "Både i temavalg og form er dette en bok som presser grensene for det legitime innenfor et barne- og ungdomslitterært register" (Bache-Wiig 162).

Gjennom 1990-årene opplevde man ifølge Mette Trangbæk et brudd med forestillingen om at man ikke kan eksperimentere når man skriver for et ungt publikum. Visuell kultur som TV, film, internett, virtual reality, dataspill, som på ulike måter utfordrer og ekspe-

rimiterer med tradisjonelle fortellerformer, har dessuten bidratt til at en del skjønnlitteratur for barn og unge skrev seg inn i en postmoderne kultur (Trangbæk 49). Hagerup skriver paradoksalt nok tradisjonelt og eksperimentelt på en gang, og hun demonstrerer hvordan man kan bryte med vante fremstillingsformer i en litterær tekst som samtidig fremstår som en ordinær roman. Hvordan hun gjør dette, og hvilken virkning det har, er altså tema i det følgende.

## En hullete identitet

*Høyst elsket* innledes med et bursdagsbrev til Elisa fra bestemoren, der bestemoren lanserer eksistensielle spørsmål og antyder at noe skjedd den 21. mai 1990. Dette utløser for alvor Elisas trang til å finne ut av hvilke fortellinger hun egentlig bærer på. Hun er ute av stand til å fortelle en sammenhengende fortelling om seg selv. I møtet med andres historier blir mangelen på egne historier presserende, og "det var da Elisa oppdaget at hun ikke husket at hun visste at noe var galt. Alle husker. Alle har et eller annet minne fra da de var små. [...] Små biter av en hukommelse som bare betyr noe hvis man ikke har dem" (Hagerup 11). Dette får Elisa til å føle seg utenfor og annerledes. For å kompensere for det glemte og fortrenget, dikter hun opp sin egen forhistorie. Men løgnene gir henne ikke en alternativ identitet hun kan finne støtte i. De historiene hun konstruerer, styrker bare de andre barnas syn på henne som "Gærne-Elisa", de tror ikke på henne. Ifølge psykologen Jerome Bruner er vår identitet et resultat av de fortellingene vi forteller om oss selv (Bruner 65). Dermed er det problematisk at Elisa konstruerer en identitet ut fra oppdiktete historier.

Fortidens gåter utgjør en eksistensiell mangel i Elisa, som driver henne så vel som fortellingen fremover. Derfor drar Elisa til Bjerkebakk. Den identitetsbyggende prosessen hun gjennomgår, tilsvarende hva Anthony Giddens kaller *selvets refleksive prosjekt*. Giddens bruker fortellingen som modell for selve den individuelle identiteten. En persons identitet er ikke å finne i vedkommendes atferd eller reaksjoner, vår identitet ligger ifølge Giddens i evnen til å holde vår livsfortelling i gang (Giddens 280). Og selvidentiteten blir simpelthen til ved at vi konstant reviderer vår egen biografiske selvfortelling (P.T. Andersen 28). Men Elisa har lært å dikte av bestemoren Cillia, som har diktet opp falske forhistorier fremfor å presentere de faktiske, som i dette tilbakeblikket:

- Kan du fortelle noe fra da jeg var liten, Cillia?
  - Hva vil du jeg skal si?
  - Hva som helst. Hadde jeg noe dyr, for eksempel?
  - Ja, det hadde du.
  - Hva slags?
  - Hvilke dyr liker du best?
  - Katter.
  - Der kan du se. Du hadde en kattunge.
- (Hagerup 33)

Cillia har fantasert frem snille og tilsynelatende ufarlige historier for å gi Elisa noen fortidige holdepunkter. Når Cillia dør, faller denne fantasiverdenen sammen. Når Elisa tenker tilbake, kommer det "ikke noe, ingenting før togturen til Cillia. Ikke engang konturer av et bilde. Ikke engang svart. Bare tomt. Bare ingenting" (Hagerup 22). Fortielsen har gjort Elisa historieløs, og med Cillias bortgang, mister hun også sin "falske" tilhørighet (jf. Straume 57). Bestemoren tok ikke barnet på alvor, hun gikk utenom, noe som resulterer i en krise for Elisa. For hvorfor husker hun ikke noe?

Det er en forbindelse mellom hva Elisa ikke kan huske og de marerittene hun stadig har. Av og til drømmer hun at hun blir forfulgt av menn med gevær. Ellers husker hun ikke hva hun drømmer, men våkner med en følelse av at noe er galt. Det bestemoren kalte "blinde mareritt", danner slik en parallell til den delen av fortiden som hun prøver å avdekke. Men hvorfor drømmer hun om menn som forfølger henne? Føler hun skyld for noe? Dette oppklaringsaspektet henspiller på krimsjangeren. Spørsmålene, gåtene, vekslingen mellom nåtid og fortid, drømmene, brevene og de små retrospektive glimtene etablerer dynamikk og intensitet som holder på leseren.

Cillias brev og ved å reise til huset Bjerkeback makter Elisa etter hvert å skape sin selvidentitet ved hjelp av refleksiv strukturering av sine selvfortellinger. Bruddstykker faller på plass i en helhet der årsaksrelasjoner skaper sammenheng (jf. Svensen 216). Elisas handlekraft og tiltak kontrasterer slik morens destruktive depresjon, stagnasjon og resignasjon.

I likhet med fortiden på Bjerkeback representerer faren et sort hull i Elisas liv. Tidlig i romanen blir det fortalt at Elisa har en fugl i pannen: "Mens vindusspeilet ble tydelig mot mørket utenfor, ble Elisas store, tunge øyenbryn levende. En fugl. Elisa hadde en levende fugl i pannen. Det var det første hun husket fra da hun var liten. Og slaget. Morens hånd over ansiktet" (Hagerup 13). Faren til Elisa har også denne fuglen i pannen: "Faren din hadde en fugl over øy-

nene", forteller det besjelede huset til Elisa (Hagerup 37). Men faren er forsvunnet. Når man bekymrer seg, møtes øyenbrynene og ligner en fugl som flyr. Men Elisas bekymringer flyr ikke. Fuglen i Elisas og farens panner signaliserer at de bærer på noe som er tungt å bære. Hva de bærer på, er romanens hovedgåte. Oppdagelsen av fuglen og slaget er det første Elisa husker fra fortiden. Moren slår henne fordi hun leker at et krus er en hatt – de er på toget, på vei til Cillia, på vei bort fra Bjerkebakk. Elisa er fem år. Den hendelsen som utgjør romanens hovedgåte, har nettopp funnet sted. Kanskje er det andre underliggende grunner til at moren slår, til at hun reagerer så sterkt på en enkel lek og slik forsterker Elisas skyldfølelse? Det forblir en gåte i romanen.

### Litterær åpenhet

Det å ikke fortelle kan være en effektiv fortellemåte (jf. P.T. Andersen 32). Jo mindre som fortelles direkte i en litterær tekst, desto mer ladet blir dens undertekst. Litteraturforsker Wolfgang Iser opererer med en teori om litterære teksters tomrom (ty. *Leerstellen*), en metafor som Iser benytter for å karakterisere en egenskap ved teksten (Iser 140–141). Allerede i 1962 kalte semiotiker Umberto Eco teksten en lat mekanisme (Eco 19–23). Med utgangspunkt i egen kunnskap og livserfaring må leseren selv forestille seg det teksten ikke forteller, koble sammen hendelser og opplysninger, se sammenhenger og etablere helhet. Tomrom stiller dermed krav til leseren samtidig som de gir leseren frihet. Leserens blir en meddikter. Slik skaper tomrommene kompleksitet, i form av flere lag i teksten, samt ladet undertekst. Kompleksiteten ligger i hva Øystein Røttem kaller "den fraværende strukturen" (Røttem 716–717). Alle litterære tekster har tomrom. Men omfanget så vel som typen tomrom, avgjør hvor kompleks en tekst er.

Ifølge Birkeland, Mjør og Risa blir tomrom dessuten skapt i forbindelse med språkets assosiasjonsrikdom, drømmesekvenser og ulike tidsplan (41).<sup>2</sup> Det assosiative, drømmene, tidssprangene og tomrommene bryter opp kronologien og skaper en åpen, krevende og tidvis forvirrende og dermed modernistisk tekst.<sup>3</sup> Slik fremstiller og gjenspeiler teksten, og da særlig det formelle, Elisas indre kaos, noe jeg kommer tilbake til nedenfor. Denne heterogene blandingsstilen representerer det modernistiske som stadig forstyrrer og bryter med det ellers tradisjonelle ved *Høyest elsket*.

Elisas sinnsstemning blir stadig utdypet ved hjelp av originale similer: "Elisa kastet seg ned i gresset og så opp, og fuglene la seg som

et lokk mellom henne og himmelen. Som om de visste at hun kom til å koke bort hvis ikke noen passet på henne. Som om noen hadde bedt dem om å passe på” (Hagerup 26). De uvante similene vekker leseren og har en større effekt enn tilvante klisjeer, som når det står: ”Ordene hadde allerede hoppet ut av munnen hennes. Som rumpe-troll. Som ferdigvokste paddler” (Hagerup 116). Slik blir det samtidig skildret indirekte hva Elisa har sagt, eller hvordan hun har sagt det. Hvilke assosiasjoner språket vekker i leseren blir dermed viktig. Hagerup bruker også særegne metaforer som vekker assosiasjoner i leseren. Som Elisas ”jojo-hjerte” (se f.eks. 53). Jojo-hjerte-metaforen signaliserer hva Elisa føler og hvordan hun har det, uten at hennes sinnsstemning blir utbrodert eller skildret direkte. Virkningen av similene og metaforene avhenger slik i stor grad av den enkelte leser.

Romanen inneholder flere drømmesekvenser med mange tomrom. I det første marerittet som Elisas husker, blir ei lita jente beskrevet slik: ”Hun har hvitt pudder i ansiktet. Hvitt pudder og svart mascara på øyenvippene. Røde lepper. Hun ser på meg” (Hagerup 42). Her skildres bare fargene på ansiktet og ikke hvordan jenta ellers ser ut, det overlates til leserens fantasi. Innfyllingen av tomrom skjer som oftest automatisk, med mindre teksten er så vanskelig at man må streve for å forstå hva som beskrives. All den hvite sminken forvandler for øvrig jenta til et spøkelse, og slik vekker Elisas drøm assosiasjoner til det skyggelagte og tildekte (Straume 64). Masken av sminke, samt at dette utspiller seg i en drøm, understreker det gåtefulle og mystiske.

Vekslingen mellom ulike tidsplan skaper ellipser, og vekslingen mellom fortid og nåtid skaper brudd i den episke strukturen; leseren må selv organisere hendelsene kronologisk. Ellipsene og tidssprangene aktiviserer leseren, intensiverer lesningen og etablerer samtidig en mer kompleks tekst som gjenspeiler det kaoset av følelser og minner som jobber i og driver Elisa. For leseren er det tidvis særlig vanskelig å skille fantasi fra virkelighet. Slik er det kanskje også for Elisa?

## Intertekstualitet

En fortolkningsåpen fortellemåte er gjerne preget av mange intertekstuelle referanser ”der udvider tekstens univers og lader den pege udover sig selv. Især for den læser, der genkender referencerne, vil opplevelsen blive dobbelt” (Trangbæk 51). Intertekstualitet og allusjoner skaper tomrom i teksten som leseren kan finne mening i, avhengig av den enkeltes erfaringshorisont og lesererfaring (Birkeland

m.fl. 41). De intertekstuelle innslagene gjør teksten kompleks idet de utvider teksten til å handle om mer enn seg selv ved å henspille på andre tekstunivers. I *Høyest elsket* finner vi flere intertekstuelle innslag. Utdrag fra den norske folkemelodien "Det står ein friar uti gar'e" blir stadig repetert. Det er ingen åpenbar logisk sammenheng mellom fortellingen og denne sangen. Men Elisa pleier å synge frasen "Det står ein friar uti gar'e" når hun tenker på noe hun egentlig ikke klarer å tenke på. Denne sangfrasen signaliserer følgelig hva Elisa synes er vanskelig, som når hun tenker tilbake på en ubehagelig episode på skolen mens hun i nåtid er ute i skumringen for å vise Martin, som Elisa er blitt kjent med på Bjerkebak, et skur. Straks det knytter seg i magen til Elisa, blir sangfrasen servert. Mer sies ikke (Hagerup 119). Slik skaper sangfrasen et stemningsbrudd, fordi den virker malplassert, samtidig som frasen avslutter tilbakeblikket.

Allusjonen til eventyrene "Rødhette og ulven" og "Hans og Grete" bidrar til romantekstens heterogene og fragmentariske stil: "Skulle det aldri mer være en som kastet Elisa i været og ropte pass deg nå, pass deg nå, Prinsessen. Ellers kommer bestemoren din og spiser deg opp! Vet du ikke at små barnebarn er det beste bestemødre vet?" (Hagerup 24). Om man ikke avslører referansene, vil man likevel kunne følge teksten uten problemer. For den som kjenner eventyrene, vil imidlertid hentydningen prege og påvirke lesningen. Og referansen etablerer nye gåter blant gåtene, som kompliserer, utvider og supplerer, for hvorfor danner bestemoren en parallell til ulven og heksa?

Romanteksten alluderer også til reklame. Elisa mangler minner og låner derfor bilder blant annet fra en tidligere grønnsåpereklame fra TV: "Moren som skrubbet et tregulv med grønnsåpe før Elisa og en hund kom løpende inn. Moren som tok dem begge i armene og kysset dem, selv om de hadde dekket det nyvaskede tregulvet med søle" (Hagerup 22). For den som kjenner reklamen, innbyr skildringen til *visualisering*. Bildet representerer et glansbilde av hjemmet og idyll mellom mor og barn. Denne allusjonen utvider tekstens referanseramme og fremhever Elisas sårhet og savn. Elisa ønsker seg en mor som tar imot henne med varme. Henspillingen på den idylliske grønnsåpereklamen danner en kontrast til Elisa og morens forhold, der varme, kontakt og idyll er fraværende.

Enhver lesning er unik. De ulike intertekstuelle referansene åpner følgelig for mange og ulike tolkninger avhengig av leserens kulturelle bakgrunn og erfaringshorisont.

## Fragmentarisk, filmatisk og sanselig

De mange sprangene i tid og sted gjør *Høyest elsket* til en fragmentarisk roman. Første gang vi møter Elisa, befinner hun seg i sitt tidligere hjem på Bjerkebakk. Med utgangspunkt i fortellingens nåtid og Bjerkebakk, følger vi stadige vekslinger mellom nåtid og fortid og mellom Bjerkebakk, skolen og der Elisa bor i byen. For å gi et inntrykk av den hyppige vekslingen følger en oversikt over skiftene i tid og sted i kapittel 3. I dette kapittelet, som strekker seg over 13 sider, veksles det mellom nåtid og fortid i alt ti ganger:

- 1) Nåtid, på Bjerkebakk.
- 2) Nær fortid, hjemme i byen; Elisa finner brevet.
- 3) Nær fortid, i klasserommet.
- 4) Nåtid.
- 5) Nær fortid, hjemme i byen; glimt fra det siste halvåret fram til Elisa rømmer.
- 6) Nåtid, på Bjerkebakk.
- 7) Fortid, hjemme i byen.
- 8) Nåtid, på Bjerkebakk.
- 9) Fortid (ett år tilbake); foreldremøte på skolen.
- 10) Nåtid, på Bjerkebakk.

I de første tre kapitlene veksles det hyppig mellom nåtid og fortid. Tilbakeblikkene kaster nytt lys over nåtiden, de har en informerende funksjon og bidrar til å utvide leserens forståelse av Elisa. Skiftene i tid og sted bryter opp den episke strukturen og kronologien. Pendlingen mellom flere tidsplan tilfører teksten kompleksitet og dybde idet leseren selv må skape en logisk sammenheng i fortellingen.

Når Elisa fra og med kapittel 4 begynner å huske, synker antallet sprang i tid og sted. Slik fremhever det komposisjonelle at Elisa er på rett spor. Nåtid får være nåtid, den innhentes ikke stadig av fortiden. På dette punktet i historien har hun dessuten sitt første klare maretritt. I kapittel 14 blir det kryssklippet mellom fortid og nåtid. På nåtidsplanet leter Martin og faren etter Elisa. De finner henne i fossen, men de klarer å redde henne. På fortidsplanet får vi høre om hva som skjedde da Elisa var fire år; lillesøsteren Frida druknet i fossen: "Det løper noen gjennom skogen og roper og leter. De leter etter en jente på fjorten år. [...] Skogen er full av natta og folk som leter. De leter etter en jente på to år. [...] Skogen er full av natta og noen som leter. De leter etter ei [sic] jente på fjorten år" (Hagerup 168-171). Kryssklippingsteknikken underbygger spenningen og gjør det mulig for



leseren å følge Elisa samtidig som det blir avslørt hva som skjedde den 21. mai 1990.

Philip Nel fremhever "narrative fragmentation" som et stilistisk virkemiddel i postmoderne litteratur (Nel 181). Men allerede i 1920-årene ble kryssklippingsteknikken utviklet av forfattere som James Joyce og Virginia Woolf, som kryssklippet mellom nåtidige tanker og assosiasjoner og fortidige minner. Kryssklipping fungerer som et modernistisk virkemiddel, som når Woolf fremstiller "an ordinary mind on an ordinary day" i romanene *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) og *The Waves* (1931) (Woolf 742). Fremfor en mer tradisjonell strukturering av romanene fremstiller Woolf karakterenes tanke- og sanseintrykk; deres indre monolog og bevissthetsstrømmer er i sentrum, og ulike typer vekslinger mellom ulike tempi, steder, tanker er umarkerte. Woolf ville formidle "that innermost flame" (Woolf 742), noe jeg mener Hagerup også gjør i sin fremstilling av Elisa. I dag kjenner vi kryssklippingsteknikken best som et virkemiddel brukt i film, og kryssklippingen i *Høyest elsket* kan anses som påvirkning fra eller henspilling på vår visuelle kultur. I filmsammenheng blir et klipp definert som et skifte mellom to scener eller to sekvenser. I *Høyest elsket* finner vi en stadig klipping frem og tilbake mellom flere perspektiver og flere tidsplan, derav navnet kryssklipping. Regissør og manusforfatter Jan Toreg mener klippet gir mottakeren mulighet til å bevege seg i rom, uavhengig av tid. Dessuten fungerer klippet manipulativt idet klippingen avslutter og innleder; klippet bestemmer når noe skal bli forlatt, og hva som skal bli neste inntrykk. Klippet styrer mottagers oppmerksomhet, det påvirker og får leseren til å tro, ane, føle, oppleve, rystes, rase (Toreg 81). Hagerup bruker også andre filmtekniske grep som bidrar til å styrke det modernistiske ved romanen. Særlig utmerker utzoomingen på romanens siste sider seg (Hagerup 186–187.) Her følger vi fuglene og ser landskapet fra deres perspektiv, og sansningssenteret fjerner seg gradvis fra historieuniverset i romanens avsluttende avsnitt. I aller siste avsnitt er fokaliseringsposisjonen umarkert, avsnittet har en såkalt *nullfokalisering*, siden det synes som om fortelleren står utenfor det fiktive universet, men likevel ikke har noen begrenset viten om personene og begivenhetene (jf. Aaslestad 86). Nullfokaliseringen gir en utzoomingseffekt idet distansen mellom fortelleren og Elisa øker. Slik benytter Hagerup seg stadig av filmens muligheter til distansevariasjon: "Fortelleren, og dermed leseren, fjerner seg gradvis og forlater Elisa, noe som understreker at hun nå er i stand til å klare seg selv og har muligheter for en positiv framtid" (Straume 31). Romanen åpner dessuten med Cillias stemme gjennom brevet. Det

minner om filmens *voice-over* (overstemme), og dermed "både innledes og avsluttes *Høyest elsket* med filmfortellingens typiske grep" (Straume 31, fotnote 14).

De filmatiske innslagene sanseliggjør lesningen. Det gjør også alle lydordene, som spiller på flere sanser, noe Trangbæk anser som en utvidelse av den tradisjonelle romanen (1999). Romanen inneholder eksempelvis rytmiske onomatopoetika som "Ta-dunk, ta-dunk, ta-dunk" (Hagerup 51), "Kvirrevitt, kvirrevitt, kvirre-vitt-vitt-vitt" (Hagerup 52), og "Kraketi-krik. Kriketi-KRAAAAAAAAAAK" (Hagerup 83). Lydordinnslaget "Zip-a-dee-doo-dah" er en sang fra filmen *Song of the South* (1946), og dermed samtidig en intertekstuell referanse (Hagerup 43). Utbygningen av enkeltbokstaver i ord gjør også lesningen sanselig. I stedet for å fortelle at Martin roper på Elisa, blir det markert ortografisk: "Eliiiiiiiiisa. Eliii-li-li-li-sah!" (Hagerup 184). Typografisk markering blir også brukt, som her, der versalene signaliserer desperasjonen: "IKKE GÅ INN!" (Hagerup 166).

De fragmentariske trekkene, de filmatiske innslagene og de mange lydordene bidrar til å styrke det (post)moderne aspektet ved romanen. "Den postmoderne virkelighet, der skildres fragmentarisk og filmisk, fungerer delvist som en parallell til og delvist som en ironisering over vår postmoderne kultur", skriver Trangbæk (55). Lest som en ironisering over vår postmoderne kultur, sier romanen noe overordnet om foreldre eller andre omsorgspersoner som skjuler sannheten for sine barn for å verne dem, noe som snarere fungerer traumatiserende for barnet. Romanen ironiserer dessuten over at moren glemmer det barnet hun har, i sorgen over det barnet hun har mistet.

For øvrig synes det vel så fruktbart å se det fragmentariske aspektet ved romanen som en parallell til, eller speiling av, Elisas fragmenterte opplevelse av fortiden. Det fragmentariske fremhever hvilket kaos hun bærer på. Hennes indre kaos blir også fremstilt språklig:

Se, Frida, der løper Elisa. Se, der løper Elisa og leter etter deg. Er du ikke Frida likevel? Er du en annen Frida? Er du en Frida hun ennå ikke vet hvem er? Når får Elisa vite? Se, der springer hun. Ned trappa, ned trappa. Der smeller ytterdøra igjen etter henne, der er hun allerede på vei gjennom gresset; se hvordan hun springer [...] Så redd er hun, så redd er hun for deg. Hvorfor kan du ikke bare komme frem? Hvorfor kan du ikke bare fortelle henne hvem du er? Hva er det du leker? Hvilken lek? (Hagerup 77)

Den repetitive stilen, kombinert med mange spørsmål, setningsemner og korte setninger jager leseren til å lese fortere. Slik blir noe av det indre og ytre maset som forvirrer og plager Elisa, overført på leseren. Dette understreker hvordan formen fremhever innholdet.

## Polyfoni og gotikk

*Høyest elsket* er en tredjepersonsfortelling, med en aural og autoritativ forteller. Samtidig byr fortellingen på flere fortellerstemmer; den er polyfonisk, altså flerstemmig. Begrepet *polyfoni* betyr 'flerklang' og er opprinnelig et musikalsk begrep som litteraturforskeren Michail Bachtin lanserte i litteraturvitenskapen med sin avhandling *Problemer i Dostojevskijs forfatterskap* (1929)<sup>4</sup> om Dostojevskijs "polyfone" roman. Gjennom polyfonien får leseren høre hva andre har sagt, slik de sa det til Elisa, det blir ikke filtrert og gjenfortalt via Elisa (se eksempelvis Hagerup 23). Det flerstemmige bidrar til å utvide leserens forståelse av Elisa idet forholdene belyses fra ulike vinkler.

Leseren blir dermed utsatt for det kaos og mangfold av stemmer, meninger og historier som Elisa stadig må forholde seg til. De ulike stemmene tilhører blant andre bestemoren, moren, lærerinnen og barna på skolen. I tillegg møter vi stemmer som det er vanskelig å plassere:

Elisa hadde lagt seg på Cillias seng og stirret i taket, og det var da hun hadde fått øye på kommoden. Det var da hun kom på å kikke i den.  
- Hva ser du etter, Elisa?  
- Ingenting.  
- Ser du etter en bursdagspresang?  
- Nei, det gjør jeg ikke.  
Nei, det gjorde hun virkelig ikke.  
(Hagerup 29)

Hvem henvender seg til Elisa? Kommoden? Eller er det moren som snakker til henne? Er det fortelleren som griper inn? Kanskje Elisa snakker med seg selv?

Og hvem snakker i det følgende utdraget? Er det huset? Er det fortelleren som bryter inn og konstruerer en mulig samtale mellom Elisa og huset?

Hva ville Elisa spurt huset om dersom hun kunne spørre? Ville hun spurt om Frida?  
- Og hva med Frida?

- Hva med henne?
- Hvor er Frida?
- Å, Elisa.
- Hva er det?
- Husker du ikke?
- Jeg husker ikke.
- Har du ikke lest brevet fra Cillia?
- Jo. Det har jeg lest.
- Men det står jo der alt sammen, Elisa.
- Det er ikke nok.
- Hva mener du?
- Jeg mener at jeg skjønner ikke noe av det. Vær så snill og forklar. Vær så snill og forklar meg det hele. Men ingen svarer. Plankene sukker og gnir seg mot hverandre, men ingen svarer. Et hus kan ikke snakke heller. Det er bare vinden som blåser opp utenfor. (Hagerup 76–77)

Det snakkende og forlatte huset, gåtene, dystre familiehemmeligheter, avlukkede rom og kommunikasjon med det hinsidige kan regnes som gotiske trekk. Ifølge Straume er det gotiske dessuten til stede i romanen gjennom ulike uforklarlige og overnaturlige hendelser, og likhetene med den gotiske romanen, samt gåten og tragedien fra fortiden gjør *Høyest elsket* til en spennende og intens roman (Straume 104–105). Men til tross for bruken av gotiske rekvisitter, ”avstår [Hagerup] fra å bruke nesten enhver form for skrekkeffekter”, skriver Harald Bache-Wiig (170), som mener *Høyest elsket* er en snill gotisk roman. Og som Bache-Wiig vil jeg fremheve at huset er mer vennlig og moderlig enn ondt og forhekset, noe følgende sitat gir belegg for:

- Hvor har du vært, hvor har du vært, alle disse årene, hvor har du vært hvert eneste år? Jeg har ventet på deg. Jeg har ventet på at du skulle komme. Ventet på at noen skulle komme tilbake, kjærtegne plankene, nappe i støvet, trekke så vidt i de gamle gardinene. Men ingen kommer, ingen kommer, hvem som helst, hvem som helst, hvorfor kommer det ingen, hvorfor kommer de aldri tilbake? (Hagerup 69)

Huset fremstår som et forlatt familiemedlem som har savnet, lengtet. Og man kan påstå at det som gjelder for huset, også gjelder for Elisa. Begge er ensomme, og begge lengter etter det familiale fellesskapet som en gang fantes på Bjerkebank.

Mens Bache-Wiig ikke ser huset som et like gotisk innslag som Straume, regner han derimot fremstillingen av søsteren Frida som en dobbeltgjenger for Elisa, som mer "ekte gotisk" idet grensene mellom dem stadig viskes ut i Elisas forestillingsverden (Bache-Wiig 171). *Høyest elsket* har følgelig en del til felles med den gotiske romantradisjonen, der handlingen ifølge Åsfrid Svensen ofte "foregår i en hverdagslig og gjenkjennelig normalvirkelighet, der det fantastiske bryter inn så normaliteten blir satt ut av kraft, med uklarhet, forvirring og ofte angst som resultat" (Svensen 75). Som i *Høyest elsket* er det familiære mysterier fra fortiden som setter en søken i gang. Bache-Wiig mener Elisa har "slektninger i bøker av Maria Gripe og Tormod Haugen, plagede barn/ungdommer som også må bryte opp for å finne tilbake til dramatiske hendelser i en avstengt, hemmeligholdt barndom" (Bache-Wiig 162).

*Høyest elsket* inneholder også metafiktive fortellerkommentarer, som: "Se, der ligger det noen og sover [...] Kjenner du dem? Vet du hvem de er. [...] Hysj. Du må ikke si noe. [...] Det skal være hemmelig. [...] Akkurat som Hannahs historie. Akkurat som historien om Frida" (Hagerup 160). Fortelleren er allvitende og vet mer enn Elisa. En autoritativ fortellerstemme er typisk for den episke fortelleformen. Slik er det episke blandet med det polyfone – den overordnede fortellerstemmen holder orden på det flerstemmige.

Morens, lærerinnens og bestemorens stemmer kommer frem i tilbakeblikkenes dialoger. Bestemorens stemme blir også gjengitt slik Elisa mener å huske den: "– Vi skal få det så fint, Elisa. [...] Tror du du klarer å være glad, glad, glad hele tida? Hvis du prøver. Hvis du prøver alt du kan. Kan vi bestemme oss for det?" (Hagerup 15). Forut for hva bestemoren sier her, kommer fortelleren med en kommentar: "Det neste Elisa husket, kan det hende hun hadde funnet på" (Hagerup 15). Dermed sår fortelleren tvil hos leseren om bestemoren virkelig sa det eller ikke. Leseren blir minnet om upåliteligheten ved det som blir fortalt. Elisa kan huske selektivt, siden hun følte seg oversett og klandret. Bruddstykker av Cillias brev blir stadig repetert, og bestemorens spørsmål eller antydninger hjelper Elisa til å sortere det hun etter hvert finner ut. Slik fungerer brevet som en rød tråd i romanen.

Klassekameratenes stemmer bryter inn med jevne mellomrom i teksten. Det de sier, eller har sagt, står i kursiv og gir inntrykk av å forgå i hodet til Elisa. Hun hører stemmene deres, noe som tydeliggjør hvordan Elisa ikke er ubemerket eller upåvirket av deres ord. Når Elisa utforsker annen etasje sammen med Martin, finner vi en vekslings mellom minst to stemmer:

De gikk opp. De gikk opp uten å si et ord. Martin først. *Det finnes ikke noen nøkkel.* Inn på soverommet, inn på de voksnes rom. *Hun vil ikke at jeg skal finne henne.* Ingenting der, ingenting i skuffene på nattbordet. Nei, Martin, ikke se, du behøver ikke se i skapet. Videre. *Hun kjente meg, hun kjente mamma, hun vet hva det var som skjedde da jeg var liten, men hun vil ikke fortelle det.* Kontoret. Det som må ha vært et kontor, et gjesterom. Ingenting. Nei, nei. Ikke se på bildene på veggen. Det er ikke meningen at du skal se på dem, Martin. *Hun vil ikke fortelle det fordi det var min skyld.* Badet. I hvert fall ikke på badet. Hvem gjemmer nøkler på badet? *Det var noe jeg gjorde.* Nå kikker du mest fordi du vil kikke. Nå ser du ikke lenger etter nøkkelen til skjulet. *Det var jeg som tok mammaen ut av mamma.* (Hagerup 123)

Det foregår her en veksling mellom fortellerens stemme og Elisas tanker, som står i kursiv. Vekslingen skaper intensitet, samtidig som Elisas gåtefulle tanker engasjerer leseren til å reflektere over hva dette kan bety. Er Elisa skyldig i noe, eller føler hun skyld? Alle gåtene og stemmene engasjerer leseren til å prøve å finne en løsning parallelt med Elisa.

De fire marerittene, alle brevene og utdraget fra avisen (Hagerup 130–131) styrker også tekstens polyfoni. Drømmene representerer fortellinger i fortellingen. De er førstepersonsfortellinger. Denne vekslingen mellom ulike fortellerstemmer (hvem som snakker) og synsvinkler (hvem som ser/sanser), fremhever det (post)moderne ved romanen.

Maria Nikolajeva regner polyfoni som et postmoderne trekk ("Tor-mud Haugen" 159). Polyfonien bryter med den episke fortellemåten, og styrker samtidig det fragmentariske i betydningen 'skiftende, hoppende' ved *Høyest elsket*. Leserens binder den fragmentariske fortellingen sammen (Trangbæk); i dialog med teksten etablerer leseren sammenheng mellom fortellingens mange enkeltdeler og plasserer dens mange stemmer. Plottet, den ytre handlingen, nærer leserens narrative begjær som driver leseren mot slutten. Slik slutten kaster nytt lys over begynnelsen, kaster fortiden nytt lys over nåtiden.

I 1994 etterlyste Torben Weinreich fortellere med personlighet, fortellere som skiller seg ut. Han problematiserte den anonymiserte tredjepersonsfortelleren som forteller via en barnlig hovedperson, en fortellerstil han mente fortsatt dominerte i nordisk barnelitteratur på tidlig 1990-tall (Weinreich). Med Hagerups forfatterskap har vi fått hva Weinreich etterlyste. Romanen *Høyest elsket* er riktignok en tredjepersonsfortelling, men fortellerstemmen er mer særegen enn anonym, noe særlig polyfonien bidrar til.<sup>5</sup>

## Åpen slutt?

Mot slutten av romanen får Martin og Elisa endelig gåsa Rigmor til å fly. Dette fremhever gåsas symbolske betydning: Mens Elisa opplever en forløsning idet hun blir fri fra fortiden og skyldfølelsen for søsterens død, kan Rigmor endelig fly igjen. Symbolikken understrekes av at "[f]uglen i Elisas panne. Den flyr også sin vei" (Hagerup 186). Sammen med Martin hjelper Elisa Rigmor, og dermed fortelles det indirekte at Elisas selvrefleksive prosjekt vil kunne hjelpe Elisas mamma, siden det tidligere i teksten er etablert en parallell mellom nettopp Rigmor og mammaen (se Hagerup 141). Og hun hjelper seg selv, særlig gjennom møtet med Martin.

I romanens siste avsnitt zoomes fortellingen ut – fuglene flyr inn i horisonten hvor alt er blått, stille og "der sola alltid skinner" (Hagerup 187). Denne siste setningen antyder at fremtiden ser lys ut. Elisas prosjekt har lyktes, og hun er gjenforent med moren. Både Elisa og leseren har fått svar på de fleste gåtene, og slutten er slik sett optimistisk. Det forblir imidlertid åpent hvordan det vil gå videre med Elisa, og ifølge Nikolajeva er den åpne slutten "det ytterste uttrykket for textens tomme ställe" ("Tormud Haugen" 165). For vil moren igjen bli Mamma? Hvorfor forsvant faren? Hvor er han? Vil hun finne ham? Dermed er slutten like åpen som avrundet. Men det åpne er positivt ladet.

## Romanens særegne kvaliteter

Identitetssøken, tomrom, intertekstuelle forbindelser, sprang i tid og sted, polyfoni, sjangerblanding (brev, drømmer, avisutdrag), metafiktive fortellerkommentarer, en til dels åpen slutt og vekslingen mellom løgn og sannhet, som blir en variant av lek med fiksjon og virkelighet, gjør *Høyest elsket* til en eksperimentell og (post)modernistisk ungdomsroman. Det formmessige, og da særlig det flerstemmige, fragmentariske og filmatiske, er viktige litterære virkemidler i fremstillingen av Elisas komplekse følelser, samt i fremstillingen av hvordan hun streber etter å huske gjennom å koble sammen ulike minner, drømmer og hendelser. Språklige, stilistiske og komposisjonelle virkemidler fremhever det kaos Elisa bærer på, og skaper en krevende, utmattende tekst som slik speiler Elisas utfordrende virkelighet. Det åpne og ubestemte, det kaotiske og skiftende kan følgelig knyttes til denne romanens litterære kvalitet så vel som til det (post)modernistiske ved den; jeg leser den som en (post)modernistisk utviklingsroman; det (post)modernistiske avbryter og avlø-

ser stadig en overordnet tradisjonell episk fremstillingsform. Parallelt bidrar det tradisjonelt episke til å ramme inn de eksperimentelle bruddene og etablere den orden som Elisa søker og etter hvert delvis finner, og som leseren kanskje trenger.

*Biografisk informasjon: Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy ble Ph.d. med avhandlingen Verkets hviskelek. Teksthistorien til utvalgte norske skjønnlitterære verk utgitt gjennom 1900-tallet (2015) ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo. Hun var manusredaktør ved Henrik Ibsens skrifter fra 2004 til 2010 og har utgitt en rekke artikler om verk av forfatterne Bjørnson, Duun, Sandel, Hamsun, Egner, Ørstavik, Lindstrøm, Skomsvold og Aisato, samt boka Være hos hverandre ganske stille. Kronotoper og romlig fremstilling i Ørstaviks roman Kjærlighet (Novus 2014). Boka "Eit dikt vert aldri ferdig". Teksthistorien til Olav H. Hauges dikt utgis i 2015 (Vidarforlaget), og boka Norske bokhistorier. Fra Maurits Hansen til Gunvor Hofmo utgis i 2016 sammen med Ståle Dingstad (Dreyer Forlag). For tiden arbeider Bjørkøy med et prosjekt om alderdomslitteratur, tilknyttet forskergruppen Litteratur og affekt og prosjektet After Honor ved Universitetet i Oslo.*

## Litteratur

Andersen, Per Thomas. "Fortellekunstens elementer". I Per Thomas Andersen, Gitte Mose og Thorstein Norheim (red.): *Litterær analyse. En innføring*. Oslo: Pax Forlag, 2012, s. 27–55.

Bache-Wiig, Harald. "Dominobrikker og fugl i pannen. Hilde Hagerups *Høyest elsket*". I Agnes-Margrethe Bjorvand og Svein Slettan (red.): *Barneboklesninger*. Bergen: Fagbokforlaget, 2004, s. 149–172.

Birkeland, Tone, Ingeborg Mjør og Gunvor Risa. *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Førsteutgaven. Oslo: Fagbokforlaget, 2000.

Bruner, Jerome. *Making stories. Law, Literature, Life*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002.

Eco, Umberto. *The Open Work*. Oversatt til engelsk av Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, [1962] 1989.

Giddens, Anthony. *Modernitet og selvidentitet*. Oversatt til dansk av Søren Schultz Jørgensen. København: Hans Reitzels forlag, 1996.

Hilde Hagerup. *Høyest elsket*. Oslo: Aschehoug, 2000.



Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, [1978] 1980.

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997.

Nel, Philip. "Postmodernism". I Philip Nel og Lissa Paul (red.): *Keywords for Children's Literature*. New York & London: New York University Press, 2011, s. 181–185.

Nikolajeva, Maria. "Tormod Haugen – postmodernist". I Bache-Wig (red.): *Nye veier til Barneboka*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag / Landslaget for norskundervisning, 1997.

Nikolajeva, Maria. *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. New York: Routledge, 1996.

Nodelman, Perry. *The Pleasures of Children's Literature*. New York og London: Longman, 1992.

Rottem, Øystein. *Norges Litteraturhistorie. Vår egen tid. 1980–1998*. Oslo: Cappelen, 1998.

Straume, Lisbet. " ... der det er best å gå med hælen først". *Fortiden som livsproblem i Torill Eides Skjulte ærend og Hilde Hagerups Høyest elsket*. Hovedfagsoppgave i norsk litteratur, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, 2003.

Svensen, Åsfrid. *Å bygge en verden av ord*. Bergen: Fagbokforlaget, 2001.

Toreg, Jan. *Klipp til... Struktur, organisering, redigering og klipp i dokumentarfilm*. Oslo: Abstrakt Forlag, 2002.

Trangbæk, Mette. "Den metafiktive postmoderne ungdomsroman". I Eli Flatekval (red.): *Forankring og fornying. Nordiske ungdomsromaner fram mot år 2000*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 1999, 49–69.

Weinreich, Torben. *Skråt nedad. På vej mod en børnelitterær poetik*. København: Høst & Søn, 1994.

Woolf, Virginia. "Modern Fiction". I M. McKeon (red): *Theory of the Novel. A Historical Approach*. Baltimore & London: John Hopkins University Press, [1925] 2000, s. 739–744.

Aaslestad, Petter. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag / Landslaget for norskundervisning, 1999.

## Noter

1 Da jeg underviste om *Høyest elsket* ved emnet NOR1302 *Nordisk barne- og ungdomslitteratur* ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier ved Universitetet i Oslo høsten 2014, opplevde mange av studentene romanen som slitsom og vanskelig. De som leste bibliotekseksemplarer, kunne dessuten vise til at romanen syntes lest og brukt kun i begynnelsen, hvilket indikerer at mange lesere faller fra.

2 I den nyeste utgaven (tredje utgave) av *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar* fra 2012 er kapittel 2 fjernet, derfor henviser jeg til førsteutgaven fra 2000.

3 For den som vil fordype seg mer i den litterære modernismen, vil jeg særlig anbefale de faglitterære verkene *Norsk litterær modernisme* (2005) av John Brumo og Sissel Furuseth og *Modernisme. Tverrestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur* (2008) av Per Thomas Andersen.

4 I ny utgave fra 1963 med tittelen *Problemer i Dostojevskijs poetikk*.

5 I nyere norsk barnelitteratur for øvrig er det en rekke forfattere som bryter med den anonyme fortellerstemmen. Jeg tenker spesielt på Gro Dahle, Harald Rosenløw Eeg, Synne Lea og Brynjulf Jung Tjønn.