

Fortællerrollen i børns fortællinger og rollelege

Om den humoristiske dimension i børns udtryk

Publ. i Rapport nr. 13: Barn og humor. NAVF's senter for barneforskning. Trondheim 1987. Også publiceret i BUKS - Tidsskrift for Børne- og Ungdomskultur nr. 9, 1987 og i Legekultur, 1996, s. 91-109.

Det følgende handler ikke direkte om humor – om børn og humor. Man skal ikke vente et bud på, hvad humoren er for en saft, eller hvilke ingredienser den består af, ej heller på hvordan man skelner humor fra andre lattervækkende idrætter.¹

Jeg betragter en definition af humor og en bestemmelse af dens komponenter som en umulig opgave – om end jeg ikke finder en åbnende indkredsning af den, dens ytringsformer, virkning og funktion omsonst. En sådan kan man i bedste fald blive klogere af.

Måske er humoren ingen saft, ikke et fænomen, ikke en fisk i vandet, men en særlig måde fisken glimter på, ikke en fugl i flugten, men et særligt sét drej i flugten. »Den der fanger fuglen, fanger ikke fuglens flugt«. Måske er den en ganske særlig slags fugl, der har mange elementer at færdes i, mangfoldige medier – som for eksempel fortællinger. Men aldrig sit eget. Måske den end ikke eksisterer uden for disse som noget i sig selv – den er snarere en særlig forholdsmåde, der vender synsvinklen. Den er som en underlig fisk, der ikke kan fanges, fordi den kun eksisterer i situationernes strømme og er lavet af samme stof som drømme. Som disse er den til gengæld sejlivet. Eller den er en fugl, der forsvinder, ligesom man tror at skyde den.

Som ræven der sagde: »Så fik man hørt det med«, da den døde i skuddet. Hvilken analyse af rævens skrog kunne aflæse rævens humor? Trak den overhovedet på

smilebåndet? Eller var den blot en seriøs ræv, der af videnskabelig interesse registrerede facts til det sidste? Eller var den én af denne verdens naive opfyldt af undren over al livsens mærkelighed? Eller var den en udlevet ræv, der lige fik det sidste med? En ringe trøst kan man sige, alt imens vi ler.

Men ræven fik det sagt trods alt og fik dermed en glørværdig død. Om det var som klovn eller som helt er ikke let at afgøre. Men mytologisk er den utvivlsomt – og det er fortællingens fortjeneste. I vores latter som i rævens replik vendes dødens triumf til en insisteren på liv. Galgenhumor kalder man det også.

Det er et træk i humorens væsen, at den bryder det snævre hverdagslige perspektiv, og som her med en troldsplint i øjet sætter det under evighedens synsvinkel – eller er det omvendt de yderste ting, der sættes i hverdagsperspektiv? Heller ikke dette siger noget om humor som sådan, evighedsperspektivet kunne lige så godt afføde fortvivlelse til eksempel. Men selve bruddet på det tilvante perspektiv, den dobbelte synsvinkel, som er i den ultrakorte fortælling (der er slebet til som ordsprog), vil jeg antage er en væsensbetegnelse for humor. Dobbelteksponering er det blevet kaldt. Dette brud, dette dobbeltgreb, hvor flere virkelighedsdimensioner bliver virksomme udover vanens éndimensionalitet, er det, jeg i det følgende vil beskæftige mig med som en væsens-

karakter ikke specielt ved humor, men i bredere forstand ved fortælling. Det vil forme sig som punktnedslag i et forsøg på at beskrive og indkredse den særlige *fortællerposition*, som jeg nok hævder er et væsenstræk, men som oftest ikke er manifesteret direkte i fortællinger, hvad der gør den vanskelig at påvise og beskrive. Dog er den til stede også i en fortælling som den om ræven. Det er kun ræven, der bliver skudt – ikke fortælleren. »Rævens død – hans liv«. Tilmed er ræven en fiktiv »ræv«.

Der er en fortæller i den historie. Det er ikke blot den verbale manifestation, der er virksom og afføder latter. Det er også *måden*, den fortælles på, og det forhold, at den *fortælles* af en fortæller, som står suverænt uden for historien i en distance samtidig med, at han er så indlevet i den, at han kan tale med rævens sidste åndedrag. Selve den gudsforgående kynisme over for liv og død er et brud på vante normer. Det samme er bruddet på realiteterne (ræve taler ikke, slet ikke, når de dør), ligesom selve dette at praktisere fiktion er et brud på det dagligdags. I et glimt åbner fortælleren fortællingens rum, fortællingens virkelighed. Den bliver til som virkende realitet i den situation, hvori den fortælles. Latter kommer til eksistens såvel som fortælling og humor.

I mere korrekte udgave lyder historien: »Så fik man hørt det med«, sagde ræven, »han døde i knaldet«. Den hører til den folkelige tradition som et ordsprogligt bonmot – et eksempel på en særlig type stående vending, der har fungeret som et lager af bemærkninger til brug ved passende lejligheder og tilgængelige for hvem som helst. Fortælleren *i* historien er også en sådan hr. Hvemsomhelst mens fortælleren *af* historien ved bestemt lejligh-

hed også er Per Andersen, hvis det nu er ham, der brænder den af. Lige før hed han Mouritsen til efternavn.

Uanset denne traditionsbundne og formelagtige karakter er fortælleren udsagt hovedperson, ligesåvel som ræven er det på et åbenbart plan. Der er en indlejret fortæller, som er til stede og virksom med sproglig gestus, diktion og karakter. Ligesom der er en række signaler, som koder udsagnet som fiktion, som fortælling, og som vi umiddelbart aflæser, er fortælleren markeret gennem signaler. Fortælleren, dvs. markeringen af udsagnets fortalthed, er et af de signaler der siger os, at »dette er fortælling« til forskel fra fx information eller forklaring.

Fortælleren er blot ikke en privat individuel fortæller, sådan som vi er vant til at opfatte fortællere. Fortælleren er en rolle, forsåvidt en fiktiv rolle som rollerne i børns rollelege. I forhold til ræven er der tale om en meta-rolle. »Fortælleren« er forbindelsesled og formidler mellem fiktion og realitet, dvs. af den *situation*, hvori der fortælles. Derudover kommer der et tilskud fra den givne lejligheds individuelle fortæller. »Per Andersen« (eller »Mouritsen«), som kommer med den her bemærkning, er både Per-Andersen-som-fortæller og fortællingens »fortæller«. På den vis *inkarnerer* han fortælleren. Og det er ikke enhver Per Andersen (eller Mouritsen), der er lige gode til det, og som kan foretage dette spring.

Det er i dette punkt udover realitet og fiktion eller i bevægelsen mellem dem, at fortælleren befinder sig. Han er fortællingens centrum – vel at mærke et centrum i bevægelse. Dette fortællingens arkimediske punkt – som adskiller sig fra Arkimedes' punkt ved netop ikke at være fast, men i bevægelse som den klode, han påstod at

kunne flytte – dette punkt er efter min antagelse også humorens springpunkt. Som i fortælling er der også i humor en situationsreference, der er virksom (også når fortælling og humor befinder sig i en bog, dvs. aktiveres i en læsers bevidsthed). Blot er humoren endnu mere flygtig end fortællingens »ånd«, mere sporrøs.

Historien om ræven er ikke en børnehistorie – børn i dag ville knap forstå den i denne form. Hertil kræves bl.a. erfaring med både realiteternes og fablernes ræve. Men på sin vis handler den også om nutidens børnehistorier. Det er med børn som med ræven i historien. De ler ikke altid af det samme som de voksne. Ofte finder de ting grinagtige, som det er ufatteligt for os, at der skulle være noget morsomt i. Og vi voksne ler ofte af ting, børn fortæller, mens de ikke selv finder dem morsomme og ser undrende på os, hvis de da ikke føler sig til grin. Vi på vor side fortrænger ofte deres ufattelige lattermildhed som manglende duelighed. De er jo små og halvfattige i ånden, kan vi sige, ganske vist på en anden måde med mere tekniske ord såsom uudviklethed og den slags. Men hvorom alting er, dette forhold gør det ikke mindre vanskeligt at handskes med børns humor: Var det overhovedet humoristisk ment det udsagn, vi sidder og analyserer? Eller omvendt, hvad humoristisk kan der vel være i det, de lo ad?

Hvad voksne ler ad, men ikke børn

En dreng på omkring 5 år fortæller historie til en voksen og nogle andre børn. Han begynder sådan:

– *Engang så gik jeg langt ud i en skov. Og dér var et hus. Det var så stort. Du kan tro, det var så stort. Helt stort var det Og så gik jeg ind i det...*

Et af de andre børn bryder ind:

– *Turde du godt det når du var helt alene.*

Fortælleren svarer:

– *Ja, for jeg var jo voksen dengang.*

– *Nå, ja, siger den anden,*

Hvorefter fortælleren fortsætter historien som den selvfølgeligste sag af verden.

Voksne ler som regel af den bemærkning. De finder den morsom. Hvad de dog siger, de børn. Mange vil tolke replikken som et udtryk for, at børn blander fantasi og virkelighed, at de ikke skelner. Eller de vil se den som udtryk for, at børn indlever sig helt og fuldt i fiktionen, opsluges af den. Nogle vil gå videre og se forholdet som udtryk for ønskeopfyldelse, kompensation: Det stakkels lille afmægtige barn, der fantaserer sig til magtfuld voksenstatus. De fleste lader sig nøje med at konstatere endnu et eksempel på, at børn ikke rigtig kan det der med sproget, tidsregningen og biologien.

De voksne ler oftest overbærende, bed-revidende. Spørgsmålet er så, om de har nogensomhelst grund til det. Enkelte voksne ler forundrede, slået af den selvfølgelighed, hvormed ungen hævder fiktionens ret over for jordbundne »realistiske« indgreb. Forundringen kan have at gøre med en overraskende genkendelse af noget, man har kunnet engang, men har glemt og ikke kan længere. En særlig frihed og alvor. Disse sidste er selvfølgelig på sporet af, hvad den bemærkning betyder.

De voksne ler. Men det gjorde børnene ikke. »Nå, ja«, siger spørgeren. Selvfølgelig. Svaret er fyldestgørende. Ordvekslingen er i børnenes sammenhæng ganske nøgtern. Det er andre ting, der får dem til at le.

Som det er skinneth igennem, mener jeg ikke, replikken beror hverken på manglende sproglig kompetence, eller manglende evne til at skelne virkelighed fra fantasi, ej heller at der er den mindste lugt af kompensation i den. Tværtimod forstår jeg den som et præcist svar på tiltale og som en kompetent sproglig formulering af forholdet fiktion/realitet, som ganske vist har form af en konklusion, hvor mellemregninger og forudsætninger er udeladt. Samtidig er formuleringen ikke, hvad vi er vant til. Den er ikke-begrebslig, ikke-forklarende, men konkret, anskuelig og konstaterende: »Ja, for jeg var jo voksen dengang«.

Spørgsmålet bryder ikke fortællingen. Den hjælper tværtimod dens forestillingsunivers frem til synlighed, også sådan at en stakkels analysemaker for en gangs skyld kan få syn for fornemmelser. Gennem spørgsmålet fastlægges et underforstået fiktivt element: fortælleren selv som »fortæller«. Dermed åbnes også en skjult dimension i fortællingens rum: det er en »voksen«, der går i det hus. Fortælleren position kommer her til syne som fiktivt element. Det punkt, hvorfra fortællingen fortælles.

Umiddelbart ser det ud, som om der er kludder i tidsregningen (i den sproglige såvel som i den forestillingsmæssige verbaltid). Det er, hvad den voksne først og fremmest ler af: Den lille unge, der står og taler om *dengang*, han var voksen. Som om han var en olding af en fortæller, der så tilbage på sit liv, når realiteten er, at han står dér fire år gammel og har en evighed foran sig, før han er voksen.

Ret beset er brugen af tidsregning præcis – ikke i forhold til realiteten, men i forhold til fiktionen: Dens tid, fortællingens tid er: »dengang«, og den *er* »var«.

Også når indholdet er i futurum. Dette forhold er endnu mere markant, når man ser på børns rollelege, hvor de ofte omtaler i fortid, hvad de derefter gør eller siger i umiddelbar fremtid; denne datidsform, som er et af de centrale signaler for, at vi har at gøre med fiktion – eller leg. Drengen svarer på spørgsmålet ved at henvise til fiktionen, og at det de holder på med er fiktion, hvad der er noget andet, end hvis han gik som sig selv ud i en skov i real-life og realtime. Han gør det ved direkte at referere til dette signal. Han ekspliciterer det og tematiserer derved åbent fiktionens »dengang«. Han siger, både at det her er fiktion, og at han som fiktivt fortællerjag ikke kan hænges op på, hvad hans dagligdags jeg er for én. Han forklarer ikke, han markerer blot og henviser til, hvor det er, de befinder sig, nemlig i et fiktivt rum. Fiktionens ret er så selvfølgelig (også for spørgeren), at han ikke behøver forklare noget.

Replikskiftet viser derudover, at fortællingen ikke blot er dens indhold, men også dens »fortæller«. Ligesom det viser, at børnene forstår »fortælleren« som en fiktiv størrelse. Jeg'et er ikke blot den realperson, Per Andersen, 5 år. Hejrevej 7, 8230 Åbyhøj, Jylland, Danmark, Europa, Jorden, Solsystemet, Mælkevejen, Universet, Kosmos, Verden – der fortæller. Det er et »jeg«. Dette forhold tilsynelader sig i replikskiftet her. Og det er en sjældenhed. Som regel er netop den dimension kun indirekte manifesteret i gestus, stemmeføring og approach og derfor som regel overset. Dette replikskifte viser, at børns fiktionspraksis er mere veludviklet end som så. De opererer suverænt i begge dimensioner – og de ved om det, forholder sig til det og reflekterer det i givent tilfælde, hvor det snarere er os, som har en

tendens til at holde tingene i hver sit specialiserede spor, ikke mindst på børnenes vegne. En indgroet forestilling er netop, at mindre børn ikke er så gode til at skelne og reflektere sådanne forhold.

Med replikken markeres det punkt, hvorfra fortællingen fortælles, og det markeres i tidsformen, at det er et distancens punkt, eller måske snarere et punkt, hvorfra vejene mellem det reale rum og det fiktive rum forbindes. Det er en bro mellem det rum, hvori der fortælles, hvori de og de personer befinder sig – og fiktionens rum. Fortællingens rum omfatter begge, hvad der ikke betyder, at der ikke skelnes. Tværtimod, der foregår en vekselvirkende bevægelse, og bevidstheden er vægen. Den forholder sig samtidig med indlevelsen i fiktionen i en distance til den. Fortælling og fortæller er at forstå som noget, der frembringes i fortællingens situation, ikke som forud givne elementer.

Dette kan måske synes en noget lang og omstændelig udlægning af en tilfældig bemærkning, der måske ydermere blot er et lidt smart pseudosvar på et spørgsmål, men om så er, bekræfter det egentlig blot min udlægning. Omstændeligheden er begrundet i, at det efter min opfattelse er vigtigt at bryde gennem de gængse forståelsesmåder, hvad angår børn, fortællinger, fantasi og sproglig formuleringsevne. Der ligger et filter af psykologiske og udviklingsorienterede synsmåder og fortolkninger, der spærrer for at se på fænomenerne (de er udlagt, før de er beskrevet), og som ofte lukker for en betragtning af børns fortællinger som gyldige kulturelle og æstetiske frembringelser. De forstås i stedet som udtryk for et bestemt udviklingsniveau (sprogligt/bevidsthedsmæssigt) eller som et psykologisk symptom – i begge tilfælde som udtryk for *mangel* – før

de forstås som udtryk for børns kulturskabende evner og traditioner. Denne sidste synsmåde er nødvendig ikke mindst som et korrektiv til de dominerende.

Hvad børn ler ad, men ikke voksne

Ungerne i en børnehave var optaget af gåder i en periode, hvor jeg var i gang med et feltarbejde dér om æstetiske udtryksformer. De kunne ikke rigtig finde ud af gåderne og finde ud af at bruge dem »rigtigt«. De bragte dem alligevel og fik øvet sig op på den vis. En dag kom de med det særlige lys i øjne og stemme, der siger, at nu er det gådegætning, der er på færde.

De spurgte: – Ved du hvor grønlanderne bor?

Man ved der er noget lusk i spørgsmålet og svarer med varsomhed. Helt til grin vil man nødigt blive, men skuffe dem vil man jo heller ikke.

– Æh, på Grønland, svarer man så.

– Uhn, uhn, siger de og ryster på hovedet

– På månen, forsøger man sig. Fantasi-fuld voksen, ikke sandt.

– Uhn, uhn.

– Ja, men hvor så?

– Giver du fortabt? spørger de forventningsfuldt.

– Ja, siger jeg – hvor bor de så?

– De bor selvfølgelig i franske kartofler, svarer de.

Og de griner, og de griner, og de griner.

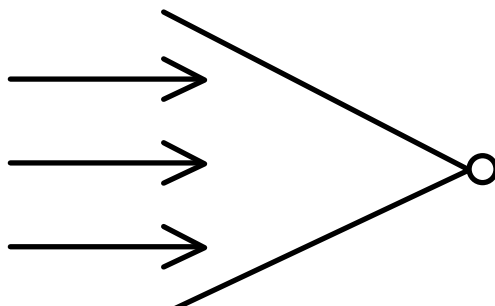
Dér står man, desorienteret og kan ikke se, hvad morsomt der skulle være i det. Til dato har jeg ikke kunnet finde ud af, hvad der er så sjovt i det svar, selvom jeg ofte har tænkt på det. Jeg oplevede det dengang afgjort som en mangel i min humoristiske sans. Omend jeg sagtens kan bortforklare det med, at de endnu ikke rigtig

kunne det dér med gåder, eller at de havde misforstået, eller at de bare nød at få en voksen på krogen, nød at være de bedrevende, hvor de ellers var vant til at være de fortabte, der ikke kunne svare. Men sandheden i agt så kan jeg ikke overbevise mig selv om, at det forholder sig sådan. De lo så hjerteligt at det må være tegn på, at de fandt svaret eventyrlig morsomt. Dette, at grønlænderne bor i franske kartofler.

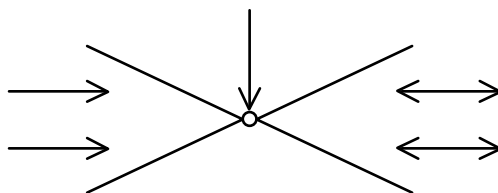
Måske er det slet ikke så indviklet, men blot et udtryk for deres friske opdagelse af gådernes mirakel, deres dobbeltgreb. Dette *brud* på de tilvante tænkespor. Befrielsen, når man undslipper den éndimensionale tænkningens vanemæssighed og ser virkeligheden (sproget) fra en ny vinkel og i flere dimensioner.

Gåder er en genre, der er indrettet på dette brud i forhold til vante tankespor og virkelighedsbilleder: Enhver gåde fanger ofret i en fælde, den være sig logisk eller sproglig eller fantastisk. Gåden lægger et spor ud for tankebanen, som *ikke* fører til løsningen. Den kræver et spring, mens spørgsmålet er som en fælde, man går i. Svaret befrier ved at sætte en ny dimension ind og derved åbne et større virkelighedsperspektiv.

Grafisk kan man anskue det således. Spørgsmålet lægger op til én tankeretning. Svarer man i forlængelse af den, går man i fælden og hugger i den:



Svaret åbner for en ny dimension. Man opdager, at man er som fisken i rusen, der blot skulle bruge en tredje dimension og svømme ud igen. Hvad er der mellem bakke og dal?



Også i gåderne er der et arkimedisk punkt, som er i familie med fortællerens punkt, et springpunkt. Det er sikkert i dette punkt, at ungernes latter udløses. Virksom i gåden er ikke blot de to virkelighedsområder: Grønlænderne på Grønland og de franske kartofler hjemme på bordet, men der er også dette at stå i et punkt hvor man kan overse og har adgang til både fælden og dens åbning. Hvad der i den tredje dimension er umuligt, bliver i den fjerde den letteste sag af verden.

Sådanne koblinger af ellers adskilte virkelighedsområder og sådanne brud på indesluttetheden i det todimensionale daglige univers og tænkesæt mener jeg ligeledes er et væsenstræk for humor – og ikke mindst dette at befinde sig i det punkt hvor man kan *forholde sig* til det.

Gåderne er en gammel tilslebet genre, der er anlagt på at sende sine udøvere ud

på rejser, hvor låste tankebaner brydes. Det er ikke kun japanske vismænds gåder, der har zen-power i sig.

Men ungerne lo nu mere hjerteligt end som så. Jeg er stadig desorienteret.

Børnehavens bedste vits

En anden gang da jeg var på togt med båndoptager i en børnehave, blev jeg straks i døren, da jeg kom for første gang, modtaget af en deputation af børn. De havde fået at vide, at jeg kom og hvorfor. Jeg var sådan én, der gerne ville høre nogle af deres historier, remser og sange.

Talsmanden for deputationen spurgte, om det ikke var mig. Jo, det var det jo. Om jeg ville høre den bedste vittighed, de havde dér i børnehaven?

Jo, det ville jeg gerne.

– Tænd så båndoptageren! Det gjorde jeg. – Er du parat?

– Hvis man spiser koldskål, så bli'r man en tvebak. Sagde han så. Dér stod jeg. Og de grinede. En lille fyr stod lidt bagved. Han pegede på sig selv og sagde, da der blev ørenlyd: – Og det er mig, der har lavet den.

Siden fik jeg baggrundshistorien fra én af de voksne. Det viste sig, at det var et »mislykket« rimeri. De havde siddet og spist og havde imens sammen med en voksen lavet rimerier efter fast formel. For eksempel sådan her: Én siger: – Hvis man spiser ost. En anden finder på et rim og svarer: – ... bli'r man en kost. Det havde de megen fornøjelse af. Men da Thomas sagde: – Hvis man spiser koldskål... – og han selv efter en pause fortsatte: – ...så bli'r man en tvebak, da væltede bordet af latter. Den slog alt. Ungerne blev ved med at bruge den. Dage, uger efter, den var lige god, uopsli-delig længe efter, som da jeg kom, og et nyt ansigt også kunne forny vitsen.

Det gode ved den må være bruddet på mekanikken, der havde fanget deres rimeri i en slags jævnstrøm. Thomas' brud på den mekanik både med rim og fantasispring fik brudt indesluttetheden og befriede dem til at forholde sig til det, de sad og lavede. På den vis fik hans rimnød genetableret en sanselig dimension i fantasispringene. For selvom koldskål og tvebak hører sammen (mere end kost og ost som indhold), så blev selve det at blive tvebak nok genindsat i sine surreale ret-tigheder, hvor kosten blot forblev i rimets mekaniske dimension.

Da Thomas præsenterede den vits, grinede de voksne også, men de holdt hurtigere op end børnene.

At jeg stod desorienteret uden at et latterkvæk undslap mig, er ikke så mærkeligt. Situationen, sammenhængen er nødvendig for at latteren udløses – i det mindste for sådan en voksen som mig, for børnene havde u-rimet også en selvstændig vittighedsværdi. Det må have at gøre med dette at blive til tvebak af at spise koldskål. Altså den bogstavelige anskuelighed. Den virker ikke rigtig på voksne: Som om det skulle være morsomt.

Børnehavebørns vitser skulle undersøges. De er sære, ufattelige. Der er mere i dem end som så. Vi kan ikke blot fortrænge det ved at henvise til alder, misforståelse eller manglende sproglig kompetence. De griner for meget.

»Det var sgu da underligt«

Følgende eksempel er en udskrift af optakten til en historie, som blev fortalt af en dreng på tre et halvt år, da han lå og skulle sove:

(Hvor var det du var henne?)²

I Sguland.

(I hva'for et land?)

I Skuland. Alle, alle, alle dem jeg ikke ku' – de dyr jeg ikke ku' li. De var allesammen skudt, de var skudt (Var de skudt?) Ja. (nå). Helt ihjel. Så så jeg et lille føl, den havde ingen mor, den var død. (nå). Så var der en anden sød hest. (hm). Den passet på den lille føl. (hm). De døet aldrig, fordi den var stor helt op til luften. Du kan tro den ku' ikke komme op på... hvergang – den sku' op, ad ryggen, så kan du tro, så var den helt lang, så kravlet den, og kravlet den op ad den lange hest (nå). Og så – klik, klik, klik. (Var det en giraf?) Nej, det var ikke, det var bare en stor hest. Den var så kæmpestor, (hm). Det var'n. Den var så kæmpe som den der hest. Du kan tro, så kæmpe stor var'n. Du kan tro den var helt rundt om maven. Du kan tro, den har sgu spist så meget så den blev helt rund og rund og rund og rund. (jæ). Den bliet helt rund som en bold, lige pludselig. (gjorde den?) Så trillet den så rund som en bold. (nåeh). Så havde den ingen unge mer', fordi dens unge, den var osse død. (nå). Så var, så kom der ikke fler', så var der ingen. (nå). Så gik den og græd. (nå) ...? ...?

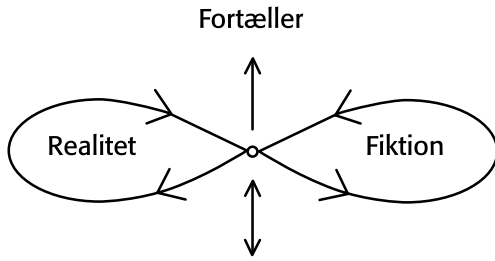
Men så kom der en anden hest. Det var, det var den, det var så'n en hest. Den passet på den der lille hest Ja, så'n en ponyhest, det var så'n en lille grø... – så'n en lille-æ-brun ponyhest og en stor ponyhest, så'n var den. (hm). Så'n var den, så kom den og passet den, for den døet aldrig mer', for den har været død. (nå, har den?) Ja, så begravet de den op igen. Så... (latter). Så troed' jeg de skulle grave den op igen (hæ, hæ). Så gravet de den op igen. Det var sgu da underligt. De gravet den op. (jæ). Så ku' de se om der var noget dernede. Så gra-avet de, og gra-avet. Så lige plus'lig – så ...

I denne fortælling, der er udskrevet efter bånd, er det omtalte punkt manifesteret og således dokumenteret: »Det var sgu da underligt«. Der er det. Egentlig er det ikke et punkt, men en glimtvis synliggørelse af en bevægelse, der forløber samtidig med fortællingens indholdsstrøm og sproglige substans. Det er med den sætning som med en genstand, der fra den tredje rumlige dimension skærer igennem et todimensionalt sanseplan.

Udsagnet viser hen til en bevidsthedsdimension, der ligger i og omkring fortællingen, og som er aktiv hele vejen. Denne klarøjede bevidsthed om, hvad der sker, står ikke i modsætning til hengivelsen i fortællingen. Tværtimod er den en vågen hengivelses forudsætning.

Fortælleren både fortæller og ved om fortællingen, og at han fortæller. Han forholder sig til den, til sig selv som fortæller, til fortællingens situation og tilhører, til indhold og til virkemidler og til sproglig udformning.

I denne fortælling, der ligeledes i lange stræk har latteren som sit projekt, fortællerens projekt, er det i dette punkt latteren for alvor springer. På båndet hører man, at latteren her bryder igennem. Han ler overrasket over sig selv, og hvad han finder på, og tilhøreren ler. Skridtet til siden, den klare ytring af situationsbevidsthed, virker netop ikke destruktivt ind. Den intensiverer tværtimod. Man kunne sige, at han på én gang holder hjertet varmt og hovedet koldt, hvis det ikke var, fordi hovedet også var varmet godt op og hjertet samtidig temmelig cool. Åndsnærvarelse er måske et bedre ord for den måde, hvorpå han opererer ude af og inde i historien mellem realitet og fiktion, og frembringer fortællingens virkelighed



Rollekomplekset i rollelege

Om rollelege kunne der siges mange ting, for om nogen steder trives her psykologiserende forståelsesformer.³ En folkloristisk, tekstanalytisk tilgang er påtrængende, både hvad angår formidlingsformer, temaer, fantasiformer, sproglige og kropslige ytringer og interaktioner. Her skal jeg imidlertid i tilknytning til det foregående indskrænke mig til at skitsere min begribelse af rollestrukturen i sådanne lege.

Rollelege opfatter jeg som en særlig type fortælle snarere end som dramatiske optrin. Det dramatiske er underordnet legens hovedfortælling. Man kan sige det på den måde, at det er fortællinger, som udtrykkes ikke blot sprogligt, men også korporligt i dramatiske sekvenser. Den dramatiske karakter beror derudover på, at der er mere end én fortæller – som regel er det dog sådan, at der er én hovedfortæller og leder af legen (svarende til fx Færø-dansenes forsanger og fordanser).

Det afgørende argument for at karakterisere rollelegene som fortællinger er deres præteriske udtryksform. Det er fortællingens datidsform, der er den overordnede. (Hvad der ikke betyder, at det nødvendigvis er den mest frekvente). Når børnene i rolleleg udtrykker sig i præsens, er det enten i replik, eller det kan tolkes som historisk præsens. Det afgørende er, at datidsformen overhovedet bruges,

også når det er »fremtidige« handlinger, der omtales (jvf. foran om fortællingen: *Dengang jeg var voksen*). Det er samme form, man finder i fortællingen: »Der var engang« eller som det er almindeligt i mundtlige former: »Der var« eller »det var«. Det bør måske anføres, at der er forskel på yngre og ældre børns lege. Hos de ældre får legen undertiden karakter af præsentisk drama – uden at man derfor behøver forledes til at forstå dette som et udtryk for, at de yngre børns metode er at betragte som et tidligt uudviklet trin på vejen mod det »rigtige«.

Fortidsformen kan betragtes som en konjunktiv, dvs. den markerer, at der er tale om noget forestillet, noget irrealt. Den signalerer, at vi nu er i en fiktions virtuelle rum eller ramme. Formen viser, at det er fortællingens fiktive rum, der åbnes i rollelegene. Den signalerer: Det her er leg, det her er fantasi, det her er fiktion, hvilket betyder at udsagn og udtryk aflæses inden for en anden kode, og derfor får andre betydninger, end hvis de samme begreber og udtryk anvendtes fx i dagligdagens informerende ramme eller kontekst.

En tilsvarende markør ligger i den udbrede brug af 3. person i rollelege, når de snakker om sig selv som personer i fiktionen. I stedet for at sige »Nu er vi røvere«, kan de sige: »Nu var de jo røvere«. Også denne trediepersons-form har karakter af et signal på at det der foregår, er fiktion, leg. Samtidig er det ikke uden betydning, at både fortidsform og tredieperson sætter en distance til den aktuelle situation, som legen foregår i. Overfladisk set ligner det en splittelse, men der er snarere tale om et dobbeltgreb end om personlighedsspaltning. De kan i ét greb fastholde sig selv både som privatpersoner og som fiktionsaktører og fastholde legens fiktive

rum og den dagligdags situation, de leger i. Desuden viser disse »distance«-former, at de *forholder* sig til sig selv og til deres forehavender.

Vi har det med, at bøm er så og så spontane, de indlever sig 100% i alting. – Det er rigtigt nok på ét plan, men for at lege sådan en leg, må de samtidig stå et cool skridt bagved sig selv og legen. De er på én gang inde i det og ude af det.

Det er veldefinerede fiktive universer, der er på tale i disse lege. Far-mor-børn-legene er et eksempel med veldefinerede roller. Moderen er sådan og sådan: en traditionel *modertype* kendetegnet ved administreren, irettesættende, kontrol, skældende ud – en arg rappenskralde med andre ord. Dette er den ene nødvendige rolle i denne leg. Den anden er *Lillen* (der også kan optræde i form af en hund), som enten er en trodsig, »uartig« og oprørsk Lille eller en forpyldret, klynkende Lille. Men altid en Lille, der sætter grus i moderens maskineri og hidkalder hendes udskældende eller omklamring. Sådan skal det nu være. Faderen er ligeegyldigt vedhæng, hvis han overhovedet er der. Storesøstre kan forekomme som moderens sergenter.

Forståelsen af disse lege og fortællinger har i høj grad været forankret i aflæsning af dem som umiddelbare gengivelser af børnenes oplevelse af deres psykiske og sociale omstændigheder. Det er de for så vidt også. Men man har ofte sprunget over den mellemregning, som ligger i den æstetiske udtryksform og det forhold, at de er fiktioner. Dette fører til skæve aflæsninger, som er mere primitive end den bevidsthed, børnene selv lægger for dagen om, hvad de gør, og hvad det betyder, når de udøver disse udtryk. Det er især opfattelsen af, at børnene imiterer omgivelserne eller blot og bart forklædt i symboler

beskriver deres vilkår, der har medført en for reduktiv aflæsning – og deraf følgende forsøg på justering og pædagogisering.

Der har været det samme problem med pigelegene som med drenglegene. Hvad er det fx for en kønsrolle de små piger går og opdrager hinanden til? Den mest dødssyge traditionelle kvindesrolle, man overhovedet kan opdrive. Et synspunkt, der udspringer af den teori, at børn imiterer og efterligner og på den måde tilegner sig bestemte voksenroller. Men den teori holder ikke. Det er ikke det, de piger leger. Det kan ud fra den teori se underligt ud, at den leg – med den *mortype* – bliver ved at hænge ved. Det ligner jo en forældet kønsrolle.

Og hvor er faderen? Legens navn er nærmest falsk varebetegnelse. Faderen betyder intet i den leg. Han kan være der, eller han kan ikke være der. Hvis han er der, bliver han smidt på arbejde, og så kan han sidde og glo og kede sig ihjel henne i en krog. »*Må jeg ikke godt snart komme hjem fra arbejde? Jeg gider ikke, hvis jeg skal sidde og være på arbejde altid!*« Når han endelig får lov at komme hjem, efter at pigerne har kørt legen godt og grundigt, så bliver han sat i en stol, får evt. avisen serveret. Så får han mad, og det får han nogen gange proppet ind i munden, så bliver han lagt i seng. Det er en dødssyg rolle. Ikke så mærkeligt, at drengene begynder at lege krig i stedet for. Nogle har set det forhold, at når far-rollen er blevet indholdsløs, så er det et udtryk for, at børn lider af fadermangel i dag, at de ikke har mandlige forbilleder og lignende. Men efter min opfattelse er det ikke hvad det handler om. Fædre tager sig mere af børn i dag end nogensinde. Mødre er udearbejdende. Alligevel har de den der hjemmegående figur i rollelegen. Nærmest et moderuhyre.

Grunden er nok, at det er nødvendigt ud fra legens synsvinkel, og det har ikke noget at gøre med, om moderen er »korrekt« eller ej. Legen handler om noget andet. Desuden er faste formler vigtige. De kan ikke blot udskiftes. At tro det er mangel på respekt for æstetiske udtryk. Hvis en voksen blander sig og prøver at lave om på kønsrollen fx for at få lidt med udearbejde og skilsmisser eller andre seriøse moderne kvindeaspekter ind i den, så går ungerne tit med på det, for de kan godt lide at have en voksen med, og det kan være helt sjovt at prøve noget andet. Andre gange siger de: »forbudt for voksne«, hvorefter de går de ind i et hemmeligt rum. Det er ikke sikkert de laver noget særlig frækt derinde, det kan være for at være på egen boldgade.

Det viser sig, at de voksnes indgreb preller af som vand på en gås. Legen ligger fast og rollerne; ungerne vender tilbage til de samme figurer igen, så såre den voksne har forladt scenen. Skal man danse er det vigtigt at have enkle grundtrin. De kan ikke blot udskiftes. Disse roller er som sagt ikke realistiske imitationer. De er fiktive *typer*, episke elementer. Det sikreste tegn herpå er, at uanset om børnene og deres rigtige mødre til daglig taler jysk, så taler de i legen som »mor« med en ganske særlig »findame«-stemme.

Selv om de bor ude vestpå, eller oppe i Vendsyssel, og selvom deres mødre snakker dialekt til daglig, og de selv gør det, så bruger de en »forfinet« måde at snakke på. Det er dem selv, der kalder det »forfinet«, et begreb, som er et nøglebegreb også på andre områder børn imellem. »Hun er så forfinet,« kan de sige og ikke mene noget særskilt positivt med det. Vi hører straks, hvor den stemme kommer fra. Den lyder umiskendeligt københavnsk i jyske ører.

Hvis man går ud i brokvartererne i København, så taler børn der også »forfinet«, og dermed kan man indkredse stemmen til den nordlige del af København. Det er det såkaldte Hellerup-dansk, vi lægger ører til. Det betyder, at den stemme, der taler ud igennem pigernes mund, er en meget præcis stemme til den rolle.

Stemmen her viser, at der er noget andet på færde end efterligning af de voksne. Det er jo ikke en imitation af deres mødre. De bruger i mor-rollen en stemme, som magten har talt med her i landet i århundreder. Stemmen er en formel og udtrykker noget bestemt, den hører til alle de fine, alle dem der kom derovrefra: embedsmænd, dommere, præster, hele kleresiet, der bestemte over os. Det er den stemme.

Hvordan kan man vide, at det er magtens stemme, de taler med, når de taler københavnsk, taler fint eller »forfinet«, som de selv kalder det? Det kan man heller ikke vide alene på det grundlag, men sætter man stemmen i sammenhæng med den rollefigur, den hører til i far-mor-børn-legen, nemlig moderen, er der ingen tvivl om, at hun er en magtfigur i forhold til *Lillen*. I legens niveau hører den bestemte stemme til den bestemte figur, og hvis vi hører efter, ved vi godt, hvad den stemme betyder, og hvad det er for en stemme. Det er bestemmer-stemmen. Legen kører i høj grad på bestemmeri i forhold til *Lillen*. I Norge er forholdet det samme. Der er det en Oslo-dialekt, der fungerer på den måde.

Stemmen svarer præcist til legens overordnede tema, som er en konfrontation mellem *det voksne* og *det barnlige* – moderen og *Lillen*. At børnene derudover henter fiduser, replikker, gestus, gøremål fra deres rigtige mødre er en anden sag. Her kan man sige, at de på sæt og vis imiterer,

men det er en særlig stiliseret imitation, som er underordnet legens projekt. Projektet er ikke at imitere deres egne mødre, men de er gode kilder for nødvendigt råstof til frembringelsen af legens mytologiske og ofte karikerede mor-figur. Selvom mødre kan være slemme, må det dog i sandhedens interesse siges, at de ikke kun er sådanne rappenskralder, som dem børnene fremstiller i legen. Hvad jeg her forsøger at skitsere, er en opfattelse af disse lege som *fiktioner*, med hvad det indebærer, fremfor som symptomer.

Konstellationen mellem *Lillen* og moderen er et grundmønster, legen er bygget op over. Moren og *Lillen* er en slags mytologiske figurer. Denne leg er ikke er en realistisk historie, der efterligner det daglige liv og dets roller, men den er en art myte, hvor børns liv og erfaring om, hvad det vil sige at være barn i dag kommer til udtryk. Hvad er moderen for en? Hun er en art inkarnation af børns erfaring om voksendommens rolle i deres liv. Hun er »det voksne« inkarneret i en figur, der ligner en karikatur. Det er ikke et realistisk portræt, selvom man sagtens kan høre sig selv gentaget i replikker og gestus. Børnene bruger, hvad de kender som råstof, når de skal skaffe kød til rollen, råt kød ofte. Hvor drengene overvejende henter råstof til deres lege fra medierne, dér henter pigerne det oftere fra dagligdagen. Men det er stadig ikke en imitation. Imitationerne er elementer, der bygger en anden helhed op. Metoden er den samme som man finder i Holbergs skuespil eller det gamle *comedia dell'arte*-teater med Pjerrot og Harlekin og den type figurer, der inkarnerer nogle centrale virkningskræfter og erfaringer i livet. På den måde er det voksne inkarneret i morens skikkelse. At det er i moderens skikkelse er

måske ikke så mærkeligt; mødre har oftest administrator- og direktørrollen i hjemmet. Ingen tvivl om det. Og kvinder har det oftere i institutionerne.

Det barnlige er sat på spidsen i *Lillens* figur, som det voksne i moderens figur. Legen udfolder så en konfrontation mellem de to principper. Drengene fortæller en lidt anden historie. Men hvad der fortælles i begge tilfælde, er historier om deres eget liv, ikke de voksnes, eller deres forestillinger om det. Det er beretningen i symbolsk form om dagligdagens drama, en lidt harsk historie, set fra en voksensynsvinkel, men også en stærk historie. Rollelegen er et medium som sætter dem i stand til at udtrykke og fortælle en barnlig erfaring.

De faste rolletyper er rollelegens formler, faste størrelser på grundlag af hvilke, der improviseres en fortælling af forbundne sekvenser, men uden egentlig begyndelse eller slutning. Legen former sig som en kædeagtig strøm af sekvenser – rollelegene er også i det stykke i familie med metoder og æstetik i folkelig fortælling og drama som fx *commedia dell'arte* – eller med Dario Fo's farcer og fortællinger for den sags skyld. Raffinementet og kompleksiteten svarer – alt andet ufortalt – til, hvad han gør, fx når han fortæller og markerende agerer Jesu barndoms historie.

Som regel vil den pige, der leder far-mor-barn-legen også beslægtet morrollen. Helt barokke optrin ses, hvis hun tager Lillerollen. Så kan hun i det ene øjeblik optræde som en vrælende baby for i det næste barskt at dirigere med de andre og fortælle dem, hvordan de skal skælde *Lillen* ud. Lad os se på en model over, hvad lederen gør, og for overskuelighedens

skyld antage, at hun er moderen i legen.

Hun optræder da på flere niveauer, næsten simultant. For det første reagerer hun som *sig selv*, når hun siger til én af de andre, der ikke vil makke ret: – Hvis du ikke gør det, så kan du godt gå – eller: – Så må du ikke være med. Hvis hendes position er sikker, kan hun ligefrem sige: – Hvis du ikke gør det, sådan som jeg siger, så gider jeg ikke være med.

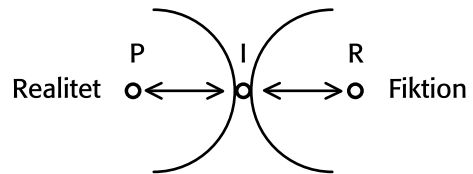
I næste øjeblik optræder hun som *fortæller/iscenesætter* (af sig selv såvel som af de andre) og siger for eksempel: – Nu gik moderen hen til vinduet og råbte ud til lille: »Kan du så være ordentlig lille. Hold så op med det skrigen«. Samtidig kan hun instruere *Lillen* i, hvordan den skal skriges op.

Herefter går hun hen til det fiktive vindue på moder-manér og råber med findame-stemme: »Kan du så være ordentlig lille. Ellers får du ikke is til aftensmad«. Her er hun *aktør*.

Forløbet vil i praksis ofte være endnu mere komplekst, fordi hun også iscenesætter de andre deltagere – i eksemplet *Lillen* – og vel at mærke må gøre det samtidig. *Lillen* skal vide, hvad den skal gøre og sige. Endvidere er hun ikke enefortæller. De øvrige gør det samme og opererer i de samme dimensioner som hun. Den »gode« leder er netop karakteriseret ved, at de øvrige kommer med i legens frembringelse. Hvad der for alle de involverede kræver højt udviklede evner for improvisation. Man kan aldrig vide, hvor legen er på vej hen. De forskellige tilskud gribes, sorteres eventuelt fra, men den forløber i et vekselvirke. Ret beset er det en yderst kompliceret organisation og udøvelse, der er på spil i sådan en leg. Ungerne leger tilsyneladende med stor selvfølgelighed. Men der ligger årelang praksis og øvelse

bag denne selvfølgelighed. Det skal man ikke tage fejl af.

I princippet er de her karakteriserede rolleniveauer en grundstruktur. Man ser en bestandig opereren mellem tre niveauer eller bevidsthedsformer, hvor fortæller/iscenesæterniveauet er det overordnede. Det er det, som formidler de øvrige, ligesom det formidler og er transformationspunktet mellem realitet og fiktion. Det er et distancens punkt. Det punkt hvorfra deltagerne forholder sig til både sig selv, hinanden og til det fællesprojekt som legen, dens tema og aktioner er. Grafisk kan rollekomplekset anskueliggøres:



... hvor P er »privat«-personen, mens I er Iscenesætter/fortæller og R rollen. I legens praksis bliver denne enkle figur – som jo er avanceret i sin simultane vekslen mellem bevidsthedsniveauer (det er noget af det der er vanskeligt for voksne at gøre, og som gør dem til halvdårlige partnere for børn i rollelege) – til en vekslende vævning, fordi flere andre deltager på samme vis, og fordi legen er i fortsat bevægelse, ligesom disse positioner selv er det i ultrahurtige skift.

Hvad børnene praktiserer er en raffineret social organisation af uformelt »anarkistisk« tilsnit. Den er betingelsen for, at de kan skabe den kulturelle og sociale organisme, som legen er.

Når børnene kan det beror det på, at de gennem årelang praksis og øvelse, gennem deltagelse fra små og tagen ved lære

af andre børn har tilegnet sig de kulturtraditioner, der konstituerer legen, dens organisation og rollekomplekser, dens fantasiformer, udtryk, teknikker osv. Det kommer ikke ud af luften. Det er ikke et blot og bart barnligt udviklingsfænomen eller et betinget symptom på diverse viderværdigheder. Det er kulturudøvelse forankret i tradition og formidlet gennem et særligt socialt netværk.

Der kunne være mere at sige om en række af de ovennævnte forhold, eksempelvis det forhold, at vi her har med en kollektiv fortæller og fantasiform at gøre, som adskiller sig fra de gængse måder, fortælling og fantasi ellers praktiseres og forstås på i vores kultur. Her skal jeg indskrænke mig til atter engang at understrege den forud beskrevne fortællerposition, den særlige forholdsmåde som et nøglepunkt, også i rollelegen. Uden denne fleksible opereren i flere dimensioner på én gang, uden denne forholden sig, ville rollelegene være utænkelige – ikke andet end bornerte imitationer.

Rollelege er ikke specielt humoristisk betonede ytringer. Humor og latter kan springe ud af dem – såvel som gråd og tænders gnidsel. Men forholdsmåden, fortællingens point of free return (and progress) lader sig måske bedst beskrive gennem rollelegens struktur, hvor den manifesterer sig klarest.

Virkeligheden, der gik over optugtelsen

En af de store drenge, Hans, leger med én af de små. Den lille er flue. Hans er fluedræber. Den lille er ikke særlig begejstret for at have Hans rendende efter og daske sig i hovedet med en sammenfoldet avis.

Han prøver at slippe væk, og han prøver at slippe fri af legen. Han skifter mellem at klynke og summe som en flue, når Hans tæsker på ham.

Hans drøner efter ham, rundt i hele børnehaven. Mere og mere ballade bliver der. De voksne har råbt op flere gange. Uden resultat. Så griber én fat i Hans:

– Hans, nu holder du op, siger hun. – Hold så op med det.

– Ja, men så skal han også holde op med at være flue, svarer Hans.

Noter

1. Artiklen er oprindeligt et bidrag til en nordisk konference om børns humor. Den er trykt i rapporten, der er udgivet som BUKS nr. 9, 1989.

2. Fortællingen her er optaget på bånd. Drengen havde et trip med at fortælle historier, når han var lagt i seng. Dels var han vild med at fortælle historierne, dels var fortælleriet et godt middel til at holde på en voksen, især var faderen et nemt offer. Når fortællingen kørte gik drengen nærmest i en slags fortællerekstase, samtidig med at han var vågen og nærværende i situationen. Det blev til lange rablende skrøner, hvor alt muligt blev kværnet ind i fortællingen. Det kunne være dagens oplevelser, det kunne være hvad han kendte fra højtlesning, tegneserier, snak og sladder eller hvad han kunne hitte på lige ud af hovedet. Det havde nærmest karakter af en strøm af drømme og forestillinger og det ligner i strukturen rollelege og spontansange. Men formerne er forskellige. De kan forskellige ting. Parenteserne rummer den voksnes bemærkninger.

3. Jvf. *Projekt afvikling*.