

# Ole Lund Kirkegaard

Publ. i Anne-Marie Mai, red.: *Danske digtere i det tyvende århundrede*. København: Gads Forlag 2000, s. 134-143.

Ole Lund Kirkegaard (f. 1940) fik ikke noget langt liv. Han blev fundet død under tragiske omstændigheder i 1979, 38 år gammel. Hans forfatterskab er ikke stort af omfang. Ikke desto mindre er det ét af de mest betydningsfulde i det 20. århundredes danske børnelitteratur. Syv bøger udkom, mens han levede; yderligere fem samt nogle skuespilversioner og manuskripter til radio- og tv-produktioner er udgivet posthumt.

De fleste af bøgerne er formet som eventyrlige og skrøneagtige fortællinger med en episodisk komposition, hvor hovedpersonen er en særlig drengetype eller gruppe af drenge. Fortællingerne har et bredt komisk register spændende fra bananskrælskomik og gags over farce og tall tales til ironi, underdrejet underfundighed og – undertiden frysende subtil – humor. De er i familie med den mundtlige traditions grotesker, satirer og skæmteeventyr, ligesom både en Mark Twains og en H.C. Andersensk facon mærkes som klangbund.

Ole Lund Kirkegaard har selv illustreret bøgerne. Tegningerne, som har et karikerende præg, er integrerede og betydningsgivende elementer i fortællingen. I såvel tekst som billede er forenkling og overdriivelse afgørende virkemidler sammen med en tilsyneladende venligt distanceret og traditionel fortæller, der ikke gør meget væsen af sig.

Fortællingerne fremstår med en ubesværet, næsten minimalistisk enkelhed, men de er mere komplekse og avancerede end som så bag den selvfølgelig udtryksform. Det rum, handlingen udspiller sig i, har tilsyneladende en nostalgisk farvning, der kunne ligne en længsel efter bedre gamle dage, men bøgerne har tværtimod som et gennemgående tema hovedpersonernes energiske forsøg på at undslippe en snærende og kedsommelig idyl.

Fortællerpositionen, det blik, tingene ses med, er umiddelbart placeret i en moderne situation; og det barneliv, der skildres i en eventyrlig, fortættet udgave som i en model, er ikke fortidens, men samtidens. Det tager sig enkelt ud, fordi en hel stribe mellemregninger er sprunget over, dels alle fordommene om, hvad børnelitteratur bør være, hvordan børn og barn-dom er at forstå, dels konventionerne om prosaens realistiske såvel som fantastiske former. Ole Lund Kirkegaard praktiserer tilsyneladende ubesværet fortællingen som en selvgyltig sfære for udfoldelse og virkelighed.

## Et kunstnerisk gennembrud i børnelitteraturen

Ole Lund Kirkegaards bøger var med til at skabe det afgørende vendepunkt, som indtraf i børnelitteraturen i sidste halvdel af 1960'erne. Hans første bog, *Lille Virgil*, udkom i 1967, et år, man kan tildele en næsten mytisk status, hvad dansk bør-

nelitteratur angår. Samme år udkom de modernistiske forfattere Cecil Bødkers, Benny Andersens og Vagn Steens første børnebøger. 1967 var ligeledes året, hvor Flemming Quist Møller, hvis formeksperimenterende børnebøger er beslægtet med Ole Lund Kirkegaards, lagde ud med sin første billedbog, *Cykelmyggen Egon*.

Disse udgivelser betød et gennembrud for en kunstnerisk orienteret børnelitteratur, som ellers ikke ud over H.C. Andersens forfatterskab og andre enkeltstående, nyere forfatterskaber som Egon Mathiesens, Halfdan Rasmussens og Ib Spang Olsens har været til stede i en dansk sammenhæng. De betegner et brud med den traditionelt moralske og opdragelsesfikserede børnelitteratur såvel som med den moderne, pædagogisk-didaktisk orienterede børnekultur, og de overskrider den børnelitterære institutions umådelige pædagogiske mådehold både i den æstetiske metode og gennem det perspektiv, de anlægger på børn og barndom.

Det at fortælle for børn vendes hos disse forfattere til en særlig form, hvor diskursen frigør såvel erfaring som kunstnerisk potentiale. Børnelitteraturens forskellige genrer giver forfatterne mulighed for at udvikle et særligt kunstnerisk udtryk, på samme måde som Peter Seeberg anvender en mangfoldighed af oversete smågenrer som medium – herunder også børnelitterære.

Flere af de litterære strømninger i 1960'erne er baggrund for Ole Lund Kirkegaards forfatterskab. Hans sceniske situationskomik har referencer til absurdismen i 1960'ernes teater og prosadigtning, ligesom hans formaliserende fortælleform og implicite refleksion af fiktionsforholdet har træk fælles med hans generations øvrige forfattere, som dyrker systemdigt-

ning, konkretisme, minimalisme og eksperimenter med performance og læserrelation. Og der er paralleller mellem hans form og Benny Andersens, som den bl.a. kommer til udtryk i dennes børnebog *Snøvsen og Eigil og Katten i sækken* (1967), hvor legen med sprogets muligheder, dets absurde og groteske sider spiller en stor rolle; ligesom der hos begge er ligheder med børns brug af sprog.

Børnelitteratur og andre former for børnekultur blev i denne periode delagtige i tilsvarende strømninger i samtidens litteratur og kunst på den større scene. Ligesom barndomstematikker og »barnlige« udtryksformer og kvaliteter kom til at spille en større rolle både materiale- og formmæssigt for voksenkulturen.

### Kritik, debat og opbrud

Samtidig med at de nye børnebøger udkom, blev børnelitteratur og anden børnekultur i højere grad betragtet som seriøst stof i den kulturelle offentlighed. En børnelitteraturkritik manifesterede sig og slog bredt igennem i 1970'erne. Det danske Akademis udskrivelse af en børnebogs konkurrence, som Cecil Bødker vandt i 1967 med *Silas og den sorte hoppe*, er et eksempel på denne kritiske interesse for en kunstnerisk udvikling af børnelitteraturen. Et andet er Sven Møller Kristensens og Preben Ramløvs udgivelse i 1969 af *Børne- og ungdomsbøger*, som i en række artikler kritiserer og analyserer og får sat børnelitteraturen på dagsordenen. Bogen var med til at initiere en kultur- og samfundskritisk debat med fokus på børnekultur.

Nye massemedier, kulturkonsum og den kommercielle børnekultur ekspanderede eksplosivt i disse år og må ses som et udtryk for den massive påvirkning, som

børns bevidsthed om barndom, liv og samfund bliver udsat for. Indoktrinering, bevidstgørelse og modoffentlighed blev i første omgang nøgleord for debatten, der blev fulgt op af eksperimenter med at udvikle alternative former for børnekultur og forsøg på at etablere en alternativ børneoffentlighed.

I 1960'ernes slutning og 1970'ernes begyndelse brød de moderne tider således igennem over en bred front i børnekulturen, og de tidlige 1970'ere var faktisk noget bedre end deres rygte. Hvad børnekultur angik, var de kendetegnet ved en frodig og anarkistisk iværksættervilje, kunstnerisk eksperimenteren, børnekulturelle aktioner og opdagelyst i diverse mediers og formers potentialer. Her var der tale om meget andet end grå realisme og forbenet marxisme. Det var eksempelvis i den periode, at dansk børne-TV blev rugekasse for talenter og nyudvikling af mediet.

### Samtid, forventninger og ambivalenser

Ole Lund Kirkegaards voksenliv og forfatterskab faldt sammen med denne opbruds- og fornyelsesperiode. De kritiske kulturelle strømninger i 1960'erne havde karakter af et opgør med det gamle klasse-samfunds hierarkiske, traditions- og autoritetsbundne former, som de fx manifesterede sig i skolesystemet, i den traditionelle familieform eller i småsamfundenes snæverhed og sociale kontrol.

Moderniteten blev af de unge generationer oplevet som en befrielse fra forældede og disciplinerende tvangsforhold, en frisættelse af bundne energier og forestillinger, som ikke mindst fik udtryk i utopiske forventninger til fremtiden og et andet samfund, hvor demokratiet kunne indløses i et selvforvaltet anarkistisk præ-

get samfunds- og dagligliv. 1960'ernes tidsånd var på overfladen overvejende optimistisk. Fremtiden lå åben, og de forældede strukturer så ud til at sprække som møre mure for selv mindre pust. Det forekom, som om alt var muligt, blot det umulige blev krævet, og fantasien kom til magten på strandbredden under brostenene.

Fantasiudfoldelsen og det genkommende udbrudstema i Ole Lund Kirkegaards første bøger har deres horisont i dette større billede, ligesom hans fortælleform og temaer løber mange af børnelitteraturens bornerte grænser over ende. Den utopiske forventning flyder imidlertid på en tungere og mere dyster understrøm både på det globale og det lokale niveau med frygt for, at det ikke bliver modernitetens befriende muligheder, der indløses, men i stedet dens dystopi, hvis tegn bliver tydelige.

Hermed er vi ovre i en anden side af 1960'ernes og de tidlige 1970'eres kritiske perspektiver, for på baggrund af sådanne tendenser er kritikken af moderniseringens miserer mindst lige så kraftig som opgøret med fortidens tvangsformer. Det betyder, at de utopiske forestillinger og kritikken henter mange af deres afsæt og modbillede netop i det gamle samfund og de kvaliteter, man oplever, er ved at blive destrueret i moderniseringens kværn. Utopien finder sit indhold i nostalgisk prægede idealiseringer af samme fortid både den fjerne og 1940'ernes og 1950'ernes nære fortid, hvor mange af de kritiske samfundsdebattører og aktører voksede op.

Ole Lund Kirkegaards bøger springer tilsyneladende over den direkte konfrontation med de moderne tiders viderværdigheder, men deres ramme og selvføl-

gelige udgangspunkt er det moderne barnelivs isolation og ghettoisering. Det manglende fællesskab og en bristende kommunikation med voksenverdenen er en præmis i bøgerne. Især voksenfigurerne kroniske projekter med at tæmme og funktionalisere børn og barnlige træk udløser børnefigurerne modstand og fortællingernes komiske aktioner. Underlaget for komikken er ofte en polarisering mellem, hvad vi typisk forbinder med barnlige kvaliteter, såsom spontanitet, fantasi, nysgerrighed og appetit, og så livssituationens underliggende undertrykkelse, frygt og kedsomhed.

### I barndomslandet

Sådanne dobbeltheder skriver Ole Lund Kirkegaards forfatterskab sig ind i, om end hans bøger ikke direkte tematiserer 1960'ernes og 70'ernes kulturelle og politiske røre. Men samtidens temaer og strømninger optræder som materiale for bøgernes stiliserede skildringer af forholdet mellem voksne og børn, mellem samfundets tvangsinstanser og det barnlige individs behov og udfoldelse. Det sker i en fabulerende, tilsyneladende venligt grotesk og farceagtig form. Bøgernes handlingsforløb kulminerer ofte i, at børnenes udfoldelser fører til sammenbrud i den herskende orden. De foregår i et særligt Lund Kirkegaard-land, en fantastisk egn, der er beliggende alle steder og ingen steder, og som ligner en dansk provinsidyl i stiliseret farceudgave, hvad angår miljøkulisse og persontyper.

I dette barndomsland lurer spændinger og modsætninger. De udløses af børnene, tit gennem deres blotte væren børn. Hovedpersonerne er ikke specielt kvikke, ikke specielt oprørske og ikke specielt tilpassede. De er snarest en slags antihelte

og snubler uafvidende ind i de sociale minifelter undervejs i deres egne projekter – til stor forundring og besvær for dem selv, når minerne futter af. Det har de det ikke altid morsomt med. Men det har læseren. For i disse sammenstød og sammenbrud af grænserne mellem barneliv og social realitet udløses stor komik.

Bøgernes synsvinkel er lagt hos børnene gennem en naivt underfundig fortæller med pokerface, således at voksenverdenen med dens normer, livsformer og persontyper fremstår i en irrationel og afstumpet mærkværdighed. I denne position af grundlæggende forundring både hos fortæller og børnepersoner i fiktionen udspringer komikken, der bruges som middel til en karnevalistisk venden op og ned på det alment accepterede virkelighedsbillede. Der er mange voksne og andre tvangsudøvere, der krakelerer og går på halen hos Ole Lund Kirkegaard.

Bøgerne har fællespræg, hvad angår diktion, fortælleform, genre, persontypologi, kulisser, temaer og situationer, som om der blev improviseret over de samme formaliserede sætstykker fra bog til bog. Men der er samtidig markante forskelle. Man kan således udskille tre faser i forfattereskabet med tiltagende radikaliserings og polarisering i fremstillingen af såvel barneliv og realitet som fiktion.

### De første bøger

De tre første bøger, *Lille Virgil*, *Albert* (1968) og *Orla Frø-Snapper* (1969), kan betragtes som en trilogi. De er episodisk, løst opbyggede eventyrlige beretninger, hvis handlinger udspiller sig i et lillebyunivers, og som er variationer over samme tema, nemlig vores konventionelle forestillinger om lillebyen. Persongalleriet, der består af groft skitserede typefigurer, den

fjendtlige bager, den venlige købmand, den sure gamle kone, den klassiske skurk osv., går igen fra bog til bog med visse forskydninger. I alle bøgerne er hovedpersonen en særlig drengetype med tilknyttet drengesjak på to-tre stykker. De er af samme familie som *Huck Finn*, *Tom Sawyer*, *Klods Hans*, *Till Uglspil*, *Robin Hood*, *Emil fra Lønneberg* og *Pippi Langstrømpe*.

Fælles for de tre bøger er, at lillebyidyllen med dens bornerte normalitet, snævre grænser og kedelighed er utilstrækkelig og fremkalder udlængsel og foretagsomhed hos de energiske og fantasilystne projektmagere. Sammenstødet med disse grænser fører til evige konflikter med voksne og udbrudsforsøg i form af rejser ud i verden eller i fantasien, hvad der i nogle tilfælde kan komme ud på ét; fiktion er det under alle omstændigheder, hvilket fortælleren vedvarende signalerer.

En optimistisk forhåbning til rejsen ud i fremtiden og en videre verden er bøgerne fælles om. Deres slutning er åben, om end drengene – og fortællingen – egentlig ikke er kommet ud af stedet trods hvirvlen af aktioner, men deres appetit, udlængsel og energi er intakt, og de har mere end overlevet anslag og forsøg på tæmning og indespærring.

Kompositionen har som omtalt et næsten anarkistisk præg, og bøgerne kan sammenlignes med opdagelsesrejser i fiktionens rum og muligheder. Opdagelsesrejser, der undervejs blotlægger, hvor de nu kan føre hen, og hvad de kan føre til og trække med sig – herunder en befriende latter. Hvad Albert har ud af hele sit trip, er fortællingen om det, og det er den, han så alligevel trods al udlængsel vender hjem med fra sin udflugt i den vide verden for at kunne berette den til sin indespærrede kammerat.

Således skildrer disse første bøger udflugter fra et indesluttet barndommens rum – rejser ud og tilbage igen. De udstråler ikke blot en optimistisk tillid til børn, fremtid og barnlige kvaliteter, men også til fortællingens potentiale som fartøj for rejsen ud i fremtiden.

### Det strammer til

*Hodja fra Pjort* (1970) og *Otto er et næsehorn* (1972) beregner en mellemstation i forfatterskabet, hvor både form og polarisering skærpes, og hvor fiktionens og fantasiernes konfrontation med realiteterne er hårdere markeret.

*Hodja fra Pjort* handler ligesom de foregående bøger om at undslippe lillebyen. Handlingen er henlagt til et eksotisk Østerland med flyvende tæpper og kulisser fra *1001 Nat*, men omgivelserne er lige trykkende og afsætter en ubændig trang til den udfrielse, som muliggøres af et mølædt flyvende tæppe og en venligsinnet voksen. Forinden har det dog krævet kontant konfrontation, også med hovedstadens skurke og det større samfunds magtinstans i skikkelse af sultanen selv.

Temaet i bogen er et radikalt behov for at bryde op og ud. Alle hovedpersonens projekter og aktioner går ud på det ene at slippe væk. Fortællingen kommer egentlig aldrig længere end dertil, dvs. til, hvad der svarer til de første linjer i et eventyr, hvor helten drager ud i den vide verden. Heri kan man muligvis se et moderne forhold i barnelivet udtrykt. Det er så vanskeligt at slippe hjemmefra, at det er hele det eventyrlige projekt i sig selv. Hodja kommer af sted, ud i luften på det flyvende tæppe, netop som fortællingen lukker. Afstanden mellem fantasi og realitet, barndom og voksenverden, fiktion og dagligdag er mere definitiv og vanskeligere at over-

skride end i de første bøger. Der skal ikke blot gåpåmod og overdrivelse til, men magi.

*Otto er et næsehorn* er en mere regelret fantastisk fortælling. Forholdet mellem fantasi og realitet er hovedtema, og det har karakter af en grænse, der kun provisorisk kan overskrides, hvilket i fortællingen markeres ved, at fantasien fordamper, så såre hovedpersonen Toppers kæreste Sille melder sig på arenaen. Hun er betegnende nok en af de få kvindelige figurer i bøgerne, der har status som andet end rekvisit.

Et næsehorn, som hovedpersonen Topper tegner på væggen i dagligstuen på tredje sal, materialiserer sig som reelt eksisterende fantasi og bliver katalysator for et sammenbrud både af de fysiske rammer og af den sociale orden. Det resulterer i, at et tumultarisk fællesskab for en stund realiseres mellem børn og voksne.

*Til sidst var Café Den Blå Havkat så propfuld af gæster, at de måtte sidde oven på hinanden. Allerøverst sad de små børn og drak sodavand og spiste røde pølser, mens de dryppede ketchup ned i håret på deres mor, og allerunderst stod Otto og sagde Honk og Grummp og følte sig varm og glad.*

»Åhh«, sagde den gamle fru Flora og kravlede ind under et bord for at være lidt i fred. »Så mange gæster har jeg aldrig i mine dage set på én gang. Det er en meget fin fest«.

»Majet bin«, sagde en lille dreng og truttede i hendes hørerør, for han troede, at det var en trompet. »Majet, majet bin fæst«.

Dagen efter eksporteres næsehorn og uorden til Sydhavet, hvor den slags hører hjemme. Barnelivets anarkistiske bombe tikker dog videre under den reetablerede orden i form af en rød elefant.

Konflikten mellem udfoldelse og orden, mellem kunst og norm og mellem fantasi og realitet kulminerer i slutningen, hvor fantasi og uorden skilles ud i en særverden. Hovedpersonen Topper har fået lært sig af leve et splittet dobbeltliv, mens den overskridende og frigørende impuls lå i at få tingene til at hænge sammen. Også det er et forhold, som er karakteristisk for det moderne barneliv.

I de to bøger er konfrontationen mellem afvisende realitet og fantasi radikaliseret trods den venlige overflade. I *Hodja fra Pjort* drives fortællingen konstant mod en indespærring, indtil den sluttelig undslipper og er forbi i samme hug. Her er selve afsættet i udrejsen hovedsagen. I *Otto er et næsehorn* spaltes fantasien ud i en særverden i et lukket rum. Et frodigt overlevelsestrips til fantasiens ingenmandsland. Med den (næst)sidste bog, Ole Lund Kirkegaard udgav, *Gummi-Tarzan* (1975), kulminerede disse tendenser med en skærpelse af modsætningerne.

### Tiderne skifter

*Gummi-Tarzan* er flyttet om ikke helt ind i byen så ind i den moderne realitet, uden at fortællingen derved bliver realistisk. Både hovedperson og fortælling knalder hovedet mod realiteternes mur, og fantasiens kære mor i en forpjusket heks' skikkelse er ikke til megen hjælp. Fortællingen er som de øvrige blottet for psykologisme, pædagogisme og illusionsmageri, og den er usentimental, selvom den skildrer et mobbeoffer, nærmest en superantihelt i hovedpersonen Ivan Olsens skikkelse.

Hvad han udsættes for hele horisonten rundt, tenderer realistisk set det grusomme: skolegårdsbøller, som spærrer ham inde på lokummerne og giver ham buksevand, helst i frostvejrs; lærere, som

prædiker mandsmod og tvinger ham til at springe buk, så han får næseblod af det; en mor, der kun ser besvær i hans forhutlet-hed; en far, der selv er et skvat, men kompenserer ved at gøre det til et projekt at få et mandfolk ud af sønnen med Tarzan som model. Og så videre. Alt er skildret som farce, og fortælleren lader os ikke blot grine med *Gummi-Tarzan*, men tilsyneladende også ad ham. Dertil snydes læseren for den obligatoriske happy end. Bogen slutter ligefrem med en hårdkogt »bad end«.

I al ubemærkethed brydes i bogen en stribe tabuer om, hvad man kan og ikke kan i litteratur for børn, og om, hvad børn kan tåle uden at blive afstumpede. Gennem Ivan Olsens viderværdigheder tematiseres fantasiens, drømmens og barnlighedens sammenstød med virkeligheden. Fantasien lader sig ikke omsætte i realitet. Ivan Olsens drøm om at kunne klare det hele og dem alle opfyldes på magisk vis, men den forbliver en kort triumferende dagdrøm, der blot gør livet koldere bag efter. Næste dag er alt ved det gamle elendige, hvilket statueres i bogens slutning i et katalog, der omkvædsagtigt samler hovedpunkterne i miseren:

*Klokken ni faldt han ned fra buk'en og fik næseblod.*

*Klokken ti blev han låst inde på et af skolens lokum'er.*

*Klokken elleve fik han en ordentlig gang buksevand af alle de store drenge.*

*Og da han kom hjem fra skole, havde hans far – hr. Olsen – købt sig en ny Tarzan-bog.*

*Tarzan vender tilbage, hed den.*

*»Her«, sagde hans far og prikkede i bogen med pegefingern. »Her skal du bare se«.*

*»Ja«, sagde Ivan Olsen og sukkede. – »Det skal jeg vel ...«*

I *Gummi-Tarzan* er tingene sat på spidsen, netop fordi fortællingen er en humoristisk farce, der behårdt fastholder polariseringen mellem fiktion og realitet gennem en distanceret, rapporterende fortællerposition.

Ivan Olsen er ikke et realistisk portræt af en dreng, men en typefigur, der inkarnerer en barnlig erfaringsdimension. Han har samme karakter som en farce- eller tegnefilmsfigur, der uanset, hvad han udsættes for og bankes igennem, rejser sig igen med samme energi. Ivan Olsen har som figur en selvdistance af samme art som den, der ligger i fortæller- og læserrelationen. Han er samme type som antiheltene i de øvrige bøger, men han er alene og afmægtig over for overmagternes overgreb. Trods det møder Ivan Olsen sin egen historie med undren både over de andres mærkelige attituder og dumhed og over, hvad der overgår ham selv. Han fremstår derigennem alligevel på et andet niveau som den klogeste, som »helt«, og som læserens og fortællerens fiktive udsending i en sær verden.

Når en så radikal form for fortælling som denne er mulig som børnelitteratur, har det sin forudsætning i farceformen og i Ole Lund Kirkegaards æstetiske metode, i den fortællerposition og læserrelation, der etableres.

### Andre forhistorier og barnlige udtryksformer

De nye børnebøger fra 1967 betød et gennembrud for en kunstnerisk orienteret børnelitteratur. En sådan havde udviklet sig som en markant understrøm i den børnelitterære institution i 1930'erne og



fortsatte op gennem 1940'erne og 50'erne. Forløberne tilhørte først og fremmest den kulturradikale tradition i dansk børnelitteratur og var en del af en bredere reformpædagogisk bevægelse, som var kritisk vendt mod den traditionelt disciplinerende og autoritært prægede pædagogiske orientering i institutioner og børnekultur.

Det var et karakteristisk træk i fornyelsen af børnelitteraturen, at mange af periodens centrale forfattere og kunstnere involverede sig både i den pædagogiske udvikling og i skabelsen af en moderne børnelitteratur. Eksempler er Jens August Schade, Karin Michaélis, Poul Henningsen, Sven Møller Kristensen, Asger Jorn, Jens Sigsgaard, Arne Ungermann og Egon Mathiesen. For de tre sidstnævnte blev billedbogen det primære kunstneriske medium. Mathiesens *Mis med de blå øjne* (1952) er med sin eksperimenterer med fortælling og billedudtryk og sin leg med fiktion og læserrolle én af denne verdens bedste billedbøger. Hans forfatterskab var en afgørende forudsætning for gennembruddet i 1960'erne og ikke mindst for Ole Lund Kirkegaards værk.

Med disse forfattere blev børnelitteraturen involveret i samtidens moderne kunst- og litteraturstrømninger, ligesom børns sproglige og grafiske udtryksformer gav impulser til både litteratur og kunst. Eksempler er Paul Klee, Karel Appel og Asger Jorn for ikke at tale om dadaisterne og deres efterfølgere. De har hentet råstof og æstetiske metoder fra børns (som fra andre »primitives«) udtryk og stiliseret former og skabeloner til et raffineret modernistisk udtryk, der er lige så forskelligt fra børnetegninger, som H.C. Andersens eventyr er fra den mundtlige tradition, han hentede impulser og metoder fra.

Asger Jorns »modifikationer«, fx *Den foruroligende ælling* (1959), hvis titelfigur i skræppe kulører er malet ind i og brutalt sprænger et romantisk idylskilderi, deler både impuls og metode med børns grafiske udtryk og ubændige trang til at gøre noget ved billeder, tegne skæg på portrætter for eksempel, for på den måde at vende op og ned på billedets normerede kontekst og betydning.

Ligesom Egon Mathiesen var Ole Lund Kirkegaard en af de forfattere, som hentedede impulser fra børns komplekse fortælleformer og tilsyneladende lagde sig efter en »barnlig« fortælleform og tematik, men også for hans vedkommende var der tale om en art modifikationer.

### Ole Lund Kirkegaards metode

I et interview med Jakob Gormsen i *Elleve nordiske børnebogsforfattere* (1979) har Ole Lund Kirkegaard beskrevet sin æstetiske metode, og hvordan han forarbejder materiale og former fra diverse kunstneriske kilder og lagre. Han eksemplificerer det blandt andet gennem henvisning til, at baggrundsmaterialer for frembringelsen af illustrationerne og den østerlandske kulisser i *Hodja fra Pjort* er hentet fra rejsebrochurernes forestillingsklicheer og tyvstjålet fra *1001 Nat*, både hvad angår set up, plot, episoder og fortælleteknikker. Og han påpeger, at han vælger ret begrænsede miljøer, benytter en karikerende form, som forgrover enkelte træk, og at han »lyver sig frem til en forenkling« og skaber »et univers på (...) egne præmisser, men foregøgler ikke, at dette er det eneste rigtige – sandheden«. Han fortsætter:



*»Det er en historie, et eventyr – som en kulisser i et teater. Drejer man blikket, kan man se, hvor langt kulisserne rækker og væggene i teateret. Ikke des mindre kan det, der foregår, fængsle, fordi vi med vores fantasi kan bevæge os ind i det, vi finder væsentligt, men vi ved hele tiden, at vi sidder på en stol udenfor scenen – på afstand.*

*Jeg spænder ikke nogen ind i en situation, hvor han af rent spændingsmæssig karakter er nødt til at køre videre. Læseren kan stå af og sige, at han finder det for groft, eller at han ikke ønsker at være afhængig af det, som foregår, men vil nøjes med at være betragter. Det er den eneste redelige form for kunstnerisk udfoldelse for mig«.*

Videre taler han om, hvorledes han strammer sproget og forenkler persontegningen, stykker den gennemgående handling ud i mindre episoder og vel at mærke ikke gør det for blot at tilpasse det til en barnlig læser.

Ole Lund Kirkegaard bruger bredspektret løs af den litterære traditions konventioner og klicheer. Der gestaltes en række formelagtige sætstykker – enten som miljøkulisse, figurer, episoder, gags eller æstetiske, sproglige og kompositoriske greb, som sættes i spil i de enkelte fortællinger. Det svarer lidt til de typologiske matricer, man finder i Holbergs skuespil eller i *commedia dell'arte*, folkeeventyr og i børns fortællinger og rollelege.

Materialet udsættes for stilisering, fortætning, karikering og montage og udformes som billeder og situationer, der tilsyneladende ligner en konventionel forestilling, men som modificeres til et modbillede efter samme metode som Asger Jorns ovennævnte »modifikationer« om end langt mindre rabiat. Ole Lund Kirkegaard

trækker på det standardbillede, vi har med i bagagen, og vender det umærkeligt ved at forskyde perspektivet.

Miljøet i bøgerne er gestaltet og reflekteret som kulisser med indbygget illusionsundergravning og verfremdungseffekt. Denne modificering af idyllen er som regel ikke demonstrativt udsagt, men ligger i fortællemåden, i en naivt underdrejet, ironisk sproglig gestik, i fortællerens tilsyneladende indforståethed og i små drejninger i synsvinklen. Optakten til Orla Frø-Snapper kan illustrere denne metode:

*Når man ser vores by på et billede eller et fotografi, så ser den ganske pæn ud.*

*Og det er den jo sådan set også.*

*Der er da i hvert fald både blomster og høns og gadelygter og nykalkede huse.*

*Men der er bare det ved det, at man ikke kan se bøllerne på de der billeder.*

*Bøllerne i vores by gemmer sig nemlig altid bag ved husene og træerne og plankeværkerne, når der er nogen, der skal til at fotografere byen og det nye forto. I købmandens butik nede på hjørnet er der en masse af den slags billeder fra vores by.*

*Og nogle af billederne er der oven i købet farver på.*

*MEN BØLLERNE ER ALDRIG MED PÅ NOGEN AF BILLEDERNE.*

*De har nemlig altid gemt sig bag ved et eller andet, for de er smadder-bange for, at der er nogen, der skal se dem.*

Selvom fortælleren mod sædvane har gemt sig i en barnefigur i fiktionen, så man heller ikke her opdager ham på linjerne, er han på spil mellem dem som den, der sætter i spil. Her er ikke tale om at fremstille en illusion om virkelighed. Men om at signalere fiktion, dvs. opbygge en position, hvor fortæller og læser kan ope-

rere på afstand af personer og begivenheder frem for i en identifikation med dem. Læser og fortæller er både inde i og ude af det fiktive rum og kan optræde som »bøl-ler« i forhold til konvention, overflade og normalitet.

Hvad Lund Kirkegaard således også beskriver i interviewet er den særlige fortællerposition, som han anvender til at skabe noget andet end en virkelighedsillusion. Fortællingen bliver en særlig platform og et mødested for fortæller og læser – og hovedfigurer. Fortællingens platform er kendetegnet ved en bevægelighed, hvor det normales centralperspektiv og tingenes overfladiske fremtrædelse brydes. I et andet interview i BIXEN 1 (1978) udtrykker forfatteren det således:

*Altså, noget af det, jeg er optaget af, det er: at vende om på ting – for rigtigt at kunne se virkeligheden – for lisom at få øjnene op for, at virkeligheden også kan være på en anden måde.*

*Forstår du: en lille dansk børnebogs-forfatter kan godt lære lidt af Picasso.*

Uanset den komplekse fortælleform er fortællingerne lige til at gå til, og man har det som læser, oplæser og tilhører umiddelbart morsomt, så snart man får fortællerens stemme og hans fortælling i blodet. Man genkender koden og køber den straks, både når man kun er en tre-fire år gammel, og når man bare er gammel. Bøgerne er skrevet med læseakten for øje som en slags partiturer for oplæsningens performance. Det opdager man, når man selv læser dem op – eller man opdagede det, når man hørte ham læse op.

Undertegnede overværede en gang, hvordan Lund Kirkegaards oplæsning af den vel nok bedste farcesekvens, han har

skrevet – den med drengenes forsøg på at købe rugbrød til næsehornet i *Otto er et næsehorn*, fik et universitetsauditorium befolket med blaserte litterater og studerende talt ud i en befriet latter:

*Da de nåede bager-butikken med den sure bager-kone, sagde Topper:*

*»Her køber vi lige ti rugbrød, Viggo«.*

*»Uha, nej«, sagde Viggo. »Vi bliver smidt ud. De vil slet ikke sælge rugbrød til drenge«.*

*»Vil de ikke sælge rugbrød«, sagde Topper. »Det var da en underlig butik«.*

*Han stod lidt og tænkte sig om.*

*»Jeg har en idé«, sagde han. »De har det sikkert ligesom grise derinde. Grise gør altid det modsatte af, hvad man siger til dem«.*

*Han åbnede døren til butikken, mens Viggo gemte sig bag SKÆVE.*

*»Goddag«, sagde bager-konen. »Hvad skal du have«.*

*»Ingenting« sagde Topper.*

*»Hvad for noget«, sagde bager-konen.*

*»Laver du grin med mig«.*

*»Nej«, sagde Topper og grinede. »Jeg kommer herind for ikke at købe noget«.*

*»Næhh«, hylede bager-konen. »Det er dog utroligt, så frække børn er nu om stunder. Folmer, FOLMEEER, kom hurtigt«.*

*Den lille bager kom frem i butikken.*

*»Se«, sagde bager-konen. »Den dreng der vil overhovedet ikke købe noget. Skal han ikke også det, Folmer«.*

*»Det skal han«, sagde bageren. »Alle, der kommer ind i vores butik, skal købe noget. Spær døren for ham, Almanda. Han kommer ikke ud, før han har købt mindst ti brød«.*

Sådan lød det i en form, der var underdrejet jysk deadpan, des mere jo galere farcen kørte. Alt andet ufortalt var der et greb i det, som kan minde om Dario Fos metode eller klovnens Rivals, hvad der kan bero på en fælles kilde i en mundtlig og folkelig tradition. Også i teksten etableres en sådan fortæller eller performer, som placerer sig i en position mellem fiktion og situation og forholder sig til begge i et distancens *point of free return*.

Disse træk er fælles for alle Ole Lund Kirkegaards bøger, men der er forskelle mellem bøgerne fra de forskellige faser. Forfatterskabet kan ses som et udtryk i og for de kulturelle strømninger i 1960'erne og 70'erne; og det betegner en kurve, som svarer til samtidens rørelser. I de første fortællinger er forløbene åbne og ustrukturerede. De fremstiller indespærring i småbydyllen og en åben rejse ind i fremtiden med fantasiens (og fiktionernes) realisering og potentiale som en sfære for overlevelse og forandring. Mellempriodens fortællinger er stadig frodige fantastiske fabuleringer, men med en næsten umærkelig lukning af horisonten, hvor fantasien udspaltes i en beboelig særverden. Og sluttelig er der *Gummi-Tarzans* kredsen fysisk og mentalt i en lukket labyrint. Med denne bog er vi fremme ved 1975. Da var forventninger til anarkiets sommer forbi, og perioden herefter blev generelt karakteriseret af en afmattelse i troen på, at de store forventninger om forandring kunne indløses som samfundsmæssig realitet.

*Gummi-Tarzan* var en af flere bøger i børnelitteraturen, der markerede et vendepunkt. En anden fra samme tid var *Zappa* (1977) af Bjarne Reuter. *Zappa* skildrer i en psykologisk socialrealistisk form sammenbruddet i en gruppe drenges

kammerat- og legefællesskab, hvor afmagt, udvejsløshed, individualistiske nødløsninger og forlis får forløbet til at ende i et nulpunkt. Endnu stærkere blev krisesignalerne markeret i *Katamaranen* (1976) af Bent Haller. Bogen er en realistisk skildring af ungdomslivet i betonghettoerne og har krisetidens stærkere polarisering som sit direkte tema; i den sættes den socialpsykologiske trykkoger under så stærk ophedning, at den eksploderer og sprænger alle børnelitteraturens tematiske og sproglige grænser for, hvad man kan. Bogen var på sin vis en foregribelse af 1980'ernes no future-generation. Da *Katamaranen* udkom, rejste den en af de stærkeste debatter, der var set her i landet, når det drejede sig om børnekultur, hvilket siger ikke så lidt, da perioden i forvejen var præget af lidenskabelige protestaktioner og debatter om børnekultur og børns forhold.

### Endestation og grænse

*Gummi-Tarzan* kan læses som en slutbemærkning til en periode og et forsøg på at finde vej ud af en udvejsløshed; men det håbefulde anarki og fortrøstningen til fantasiens forandrende kraft fra de tidligere bøger var om ikke tæmmet så spærret inde i sit eget rum og i barndommens.

Selvom Ole Lund Kirkegaards bøger og især *Gummi-Tarzan* brød mere radikalt med vanlige konventioner om, hvad man kunne tillade sig over for børn i børnelitteraturen, og selvom han overskred en stribe tabuer, så skete det nærmest ubemærket, gemt bag den venlige Ole Lund Kirkegaard-maske. Mens *Katamaranen*, som *Gummi-Tarzan* sagtens kan måle sig med i radikalitet, vakte et ramaskrig, blev *Gummi-Tarzan* nærmest overset som et særtilfælde og med Ole Lund Kirkegaards øvrige bøger pakket ind i velvillig-

hed. Hvor *Katamaranen* var radikal i sine højtråbende udsagn og rabiante handlingsgange, var *Gummi-Tarzan* det i æstetisk praksis og konsekvens og i en frysende vision af moderne barneliv. Og når det blev oversat i *Gummi-Tarzan*, var det ikke kun, fordi dens form var farcens. Det var også et udtryk for en begrænsning og et hensyn, som forfatterskabet lå under for. Det markerede en grænse, som ikke kunne overskrides, ligesom bøgernes fortælling cirklede i et begrænset rum.

*Gummi-Tarzan* kan således også læses som en forfatterskabsmetafor. Ligesom Ivan Olsen ikke kunne bryde igennem realiteternes mur i fiktionen, og fantasien dermed forblev en ønskedrøm, således kunne fortælleren ikke bryde igennem til fiktionens mulige indfrielse, men blev begrænset i udfoldelsen af fortællingens potentiale. Der er grænser, som den børnelitterære institution, realiteterne og deres Ivan Olsener sætter. Det var ikke børnelitteraturens vanlige pædagogiske hensyn, der begrænsede, nok snarere frygt for, hvor den kunstneriske udblæsning kunne føre hen, og for at efterlade læserne uden for døren.

Forfatteren Peter Mouritzen, der har en baggrund som børnebogsforfatter og som skarp kritiker af børnelitteraturens pædagogiske syge, har i et afsnit i debatbogen

*Til te hos hattemageren* (1985) beskrevet forholdet mellem børnelitteratur og litterær kunst i almindelighed og Ole Lund Kirkegaard i særdeleshed:

*Børnelitteratur er primært pædagogik, i ordets vide betydning selvfølgelig, men pædagogik! Og pædagogik er nok en svær kunst, men kunst er det ikke. (...)*

*Jeg tror, han (Ole Lund Kirkegaard) vidste, hvad det drejede sig om, nemlig at gå planken ud på Galskabens Hav! I hans stil, hyperblen, gemte der sig en bombe, lurede en grænsesprængning af dimensioner. At han formåede at balancere sin overdrivelseskunst til grotesk elskelighed er i sig selv eminent, en stilistisk bedrift. Man kunne ønske, at han havde forsøgt at gå ud over den grænse, måske havde han da bygget en sjældent set bro til den litterære kunst. Måske ikke.*

Ole Lund Kirkegaard er ikke desto mindre et af de bedste bud på en sådan brobygger i nyere tid. Men efter udgivelsen af *Gummi-Tarzan* var han som forfatter tavs. Den er i egentlig forstand hans sidste bog, selvom han lavede forskellige småting i de sidste år.

Med *Gummi-Tarzan* skrev han sig hen til et punkt, hvor latter og nærvær trods alle odds sættes fri.