

Ordet fanger

- om voksne børnebogsforfattere og omvendt

LINE BECK RASMUSSEN

Er børnelitteratur lige så meget værd i kunstnerisk forstand som litteratur for voksne? Herhjemme er Per Højholt nok den oftest citerede i spørgsmålet om, hvorvidt børnelitteratur kan være kunst eller ej. Han mente ikke, det er muligt for børnelitteraturen at være kunst, fordi den tager hensyn, der ikke rager kunsten, men rager langt ind i pædagogikken.¹ Børnelitteratur skrives af voksne til læsere, der er langt yngre og har langt mindre viden end de selv har. Det giver en skæv kommunikationsretning, og en litteratur skrevet skråt nedad på den måde kan ikke være kunst. Højholt har ret i, at henvendelsen i børnelitteraturen er speciel og bygger på en forskel mellem forfatter og modtager. Henvendelsen er nu ikke nødvendigvis "skråt nedad". Måske er den i stedet skråt opad eller også skal man udover den skrå henvendelse. Måske findes der æstetiske fordele ved at skrive for børn. Der er forskel på litteratur skrevet til børn og litteratur skrevet til voksne, men hvori denne forskel består, kan ofte være svært at gennemskue.

De første bøger, vi præsenterer for vores børn, har oftest ikke meget at gøre med det, vi normalt forbinder med bogen som genstand. De findes i mange former og er alle på grænsen af, hvad man kan kalde en "bog". Der er "udgivelserne", der kan foldes ud og lægges rundt om det lille barn i barnevognen. En sådan bog illustrerer helt bogstaveligt det horisontale i en fortælling. Hvis der da er tale om en fortælling og ikke bare usammenhængende billeder af mad, figurer, dyr osv. I andre udformninger er pegebogen et tøjdyr eller en mobiltelefon. Pegebøger findes i alle mulige og umulige materialer, i tyk pap, så babyfingrene selv kan "bladre", i plastik, så bogen nemt

kan tørres af, når den har været i munden eller bare er fedtet til. Nogle pegebøger er konstrueret, så man kan kigge igennem de forskellige sider i en lag-på-lag fortløbende historie. Andre er bygget op om en knap med lyd. *Tryk mig på maven – og hør mig pippe!* er den meget sigende titel på en bog om en lille kylling. Gennem forskellige materialer og stoffer kan man mærke, hvordan forskellige ting og dyr føles. I sin udformning er pegebogen ikke læsetræning, det er højst "ord"-træning i en meget simpel mimetisk manøvre fra sanseindtryk til ostensiv definition. Barnet ser en rød bold på en baggrund af komplementærfarven grøn, hvormed den voksne kan udpege begreberne rød og grøn og ordet "bold". Men især er pegebogens funktion at træne barnet i at omgås en bog.

Barnets første bog er dog sjovt nok bogens mest grænsesøgende form. Det hører normalt ikke til det at læse en bog at se, hvor langt man kan få den ind i munden, selvom udtrykket bogsluger jo må komme et eller andet sted fra! Pegebogen viser, som avantgardens eksperimenter, at bogen som medium ikke er transparent, men en del af budskabet; "The Medium is the Message." I pegebogens tilfælde erstatter taktiliteten til en vis grad visualiteten – eller de to arbejder samtidig. Hermed åbnes et langt større sanseregister i forbindelse med bogens grænser som medium. Der er ikke længere hovedvægt på synssansen, også høre- og følesansen inddrages. I modsætning til pegebogen ses en bog med pels kun sjældent i voksenlitteraturen, og idéen om, at bogen kan høres ved at trykke på den, samt at der skal læses højt/udtales ord, mens der peges, udfordrer det læseparadigme, der har hersket siden middelal-

deren, hvor litteraturen gennem bogtrykkerkunsten holdt op med at give lyd fra sig og gjorde læsning til indenadslæsning. Pegebogen tilbyder en fysik, en taktilitet, der er helt ukendt for voksenbøger og for bogen, som vi normalt ser den for os. Pegebogens "eksperimenter" og særlige æstetik genfindes i voksenlitteraturen kun i avantgardens eksperimenter med bogens formater, som eksempelvis Per Højholts *Punkter* (1971), der ifølge forfatteren selv er den eneste bog, man kan læse i badet.² En bog som *Punkter* skabte, da den blev udgivet, en opmærksomhed på bogen som medium.

Blandingen af to kunstformer indskrives en kompleksitet, der er særegen for billedbogen. At kalde det avantgarde er måske et stort ord, men der er lighedspunkter mellem de formelle eksperimenter, man finder i pegebogen og billedbogen og i avantgardekunstnernes projekter. Den fysiske udformning af bogen, dens materialitet og status som objekt, er værd at lægge mærke til i forbindelse med de første bøger vi giver til børn. Med især pege-, men også billedbøger, kan forfattere få lov til at gøre vilde ting, som mangen en forfatter til voksenbøger kun kan drømme om at få lov til. Der findes ikke en fast udformning eller format på disse bøger. Som pegebøgerne kan udstyres med pels, lyd og andre sanseindtryk, kan billedbøgerne være aflange, på den ene eller den anden led, som eksempel Halfdan Rasmussens *Lange Peter Madsen*, der selvfølgelig er en lang bog. Bøgerne kan desuden have foldeud-sider, små låger og andre pop-up effekter, der indgår som en del af historien. Der synes at være en udvikling i bogen som medium fra pegebogen over billedbogen, højt læsningsbogen, børnebogen til ungdoms- og voksenbogen, hvor bogen i højere og højere grad kommer til at ligne det, vi forbinder med en bog. Men hvad der i denne sammenhæng er mere interessant: De bliver mindre og mindre eksperimenterende.

Baumgarten og børnelitteraturen

Per Højholts påstand om, at børnelitteraturen ikke kan være kunst, har medført en opfattelse af, at børnelitteraturen dermed enten må være mindre eller slet ikke æstetisk. I den forbindelse kan det dog være

interessant og givtigt at se på forskellen mellem kunst og æstetik. Æstetik er oprindeligt ikke lig kunst. I *The Ideology of the Aesthetic* slår Terry Eagleton fast at "aesthetics is born as a discourse of the body."³ Han henviser til, at æstetikens "fader", Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62) i forbindelse med æstetik i første omgang ikke henviser til kunst, men til æstetik i betydningen af de græske ord *aisthesis*, som menneskelig perception og sansning i modsætning til den konceptuelle tanke. Dette udbygges af Susan Buck-Morss, der gennem en læsning af Walter Benjamin fører os tilbage til den oprindelige etymologiske betydning af ordet æstetik. *Aisthītikos* er det antikke græske ord for det, som "kan sanses gennem følelsen". *Aisthisis* er dermed perceptionens sanselige erfaring. Det oprindelige æstetiske område er ikke kunsten, men virkeligheden – håndgribelig, materiel natur.⁴ Det er Eagletons kropslige diskurs, som Buck-Morss tilskriver følgende egenskaber:

Det er en kognitiv form, opnået gennem smagen, hørelsen, synet, lugtesansen, hele det legemlige sanseapparat. Dette fysisk-kognitive apparat (...) er sindets »front udadtil«, som møder verden prælingvistisk, derfor primær i forhold ikke kun til logik, men ligeledes mening.⁵

Buck-Morss gør opmærksom på, at sanserne formes kulturelt, men at de bevarer et uciviliseret og uciviliserbart spor. Sanserne har en kerne, der ikke kan ændres ved dannelse eller uddannelse. Det er en sanselig tilgang til verden, der ikke kan læres. Buck-Morss er dermed fortalende for æstetik som en kropslig funderet tilgang – meget lig den, man finder hos børn i deres egen kultur, legekulturen.⁶ Og i dele af litteraturen til dem. Hvis Buck-Morss har ret, afæstetiseres børn i deres udvikling. Selvom sanserne bevarer noget uciviliserbart, så afæstetiseres børnelitteraturen i denne sanseligt æstetiske forstand, både gennem narrative og stilistiske greb og i udviklingen af bogen som medium, og der sker en udvikling frem mod en udformning, der bliver mindre og mindre sanselig – og mere og mere refleksiv.

Den æstetik-teoretiske baggrund finder vi hos Baumgarten, som knytter begrebet æstetik til sansemæssig erkendelse, der hidtil er blevet anerkendt

som en selvstændig, men lavere erkendelse end fornuften. I afhandlingen *Filosofiske betragtninger over digtet* (1735) undersøger Baumgarten poesien og finder, at den følger sine egne love og dermed har sin egen form for erkendelse. Det overfører han på hele det æstetiske felt og kalder det sensitiv erkendelse. Logisk og æstetisk erkendelse er væsensforskellige. Den første er rationel, et produkt af forstanden og begrebslig. Den anden har med følelserne at gøre og er sensitiv. Baumgarten tager fat på det klassiske rationalistiske begrebshierarki, hvor alt det, der ikke er tydeligt, er negativt defineret som u-tydeligt.⁷ Han vender det negative om, bestemmer disse utydelige og uklare forestillinger positivt som "sensitive forestillinger" og indsætter dem som udgangspunkt for en anden erkendelsestype. Der er altså ikke tale om kun én erkendelsesevne, men om to selvstændige. Den logisk begrebslige bevæger sig fra det dunkle frem mod stigende intensiv klarhed og tydelighed og større og større abstraktion. Den sensitive erkendelse bevæger sig fra det dunkle frem mod stigende ekstensiv klarhed og større og større grad af konkretion. Med Baumgartens "sensitive erkendelse" udskilles et nyt erkendelses- og videnskabsfelt. Alle mennesker erkender sensitivt, og alle kan også bringes til at erkende rationelt, logisk-begrebsligt. Dette er del af Beth Junckers argumentation for at give børnelitteraturen mulighed for at blive taget alvorligt som æstetik.⁸ Der er ingen modsætning mellem de to erkendelsestyper, der er blot forskellige måder at erkende på. Baumgarten tænkte ikke på børn og børnelitteratur, da han indstiftede sin æstetik, men sanseligheden og den sensitive erkendelse finder klangbund i børnelitteraturen.

Voksne børnebogsforfattere – eller omvendt?

I Danmark har vi en god tradition for illustrationer, fra Egon Mathiesen og Arne Ungermann til de unge vilde illustratører fra Designskolen i Kolding. Gode illustratører skaber dog ikke automatisk gode billedbøger. Samtidig med, at der i Danmark for alvor begyndte at ske noget på billedsiden og illustrationsniveauet, var der en tendens til, at teksten stod stille. Med antologien *Flyvefisk* (1999) forsøgte Kari Sønsthagen at gøre noget ved dette. Hun fik fat på

nogle af de unge poesi- og kortprosadebutanter, der fik ros for at have særlig godt tag på sproget. Forfattere som Peter Adolphsen, Jeppe Brixvold og Jesper Wung-Sung blev med succes spurgt om de også kunne skrive for børn. Også forfattere som Christina Hesselholdt, Merete Pryds Helle, Katrine Marie Guldager og Helle Helle har skrevet for børn, og alle disse forfattere har sammen med Knud Holtén, Louis Jensen, Eske K. Mathiesen og Peter Mouritzen været med til at præge udviklingen i billedbogsteksten mod en større poetisk og sproglig bevidsthed og mere udfordrende fortællinger.

I billedbogen ses en udvikling i æstetikken, hvor billedsiden er gået fra at være ren illustration til at have selvstændigt udtryk og i højere grad være en historie i sig selv. Illustrationerne og illustratørerne fylder mere og mere. Billedsiden rykker dermed ind på områder, der før udelukkende var tekstens. Men i stedet for at folde tilbage og bare "illustrere" eller beskrive illustrationerne, insisterer teksten på at være tekst og udforsker i stedet skriften og sprogets muligheder. Billed- og børnebogsteksten bliver mere litterær, reflekterende over fiktion og sprog og det at være litteratur. Man kan stadig finde enkle tekster, men grænserne for, hvad man sprogligt kan i en billed- eller børnebog, har flyttet sig.

Dette kunne skyldes tendensen til, at forfattere af skønlitteratur for voksne skriver tekster for børn, hvilket har været med til at udvikle teksten og forny sproget, da disse forfattere ikke nødvendigvis tænker i samme traditionelle børnelitterære baner. Men muligvis går påvirkningen også den modsatte vej – fordi illustrationerne er så gode og fordi opfattelsen af billedbogen og børnebogen har ændret sig til det bedre, (knap så underlødige) større fokus. Og da illustrationerne fylder mere og teksten dermed bliver mere litterær, giver det forfattere af børnelitteratur nogle muligheder og udfordringer. Børnebogen bliver et sted, hvor forfattere kan få lov til nogle andre ting, få lov til at lave de skøre bøger, som de ikke kan få lov til i voksenbogsregi.

Man kan selvfølgelig stille sig kritisk over for dette forhold og mene, at børnebogen dermed bliver for voksen, et synspunkt blandt andre den israelske forsker Zohar Shavit er fortalende for i bogen *Poetics*

of *Children's Literature* (1986). Shavit mener, at det i børnelitteraturen ofte sker, at den voksne forfatter for at blive accepteret som rigtig forfatter henvender sig til den voksne læser hen over hovedet på barnet og dermed skriver bøger "...appealing primarily to adults, using the child as an excuse rather than as a real addressee..."⁹ Den børnelitteratur, der er god nok til at blive kanoniseret, synes at bruge barnet som undskyldning og henvender sig primært til den voksne. Dette synes ikke tilfældet med de danske børnebøger, der bliver set nærmere på i det nedenstående. Det er dog klart at skellet og grænserne mellem børn og voksne er ændret i børnelitteraturen, både tematisk, hvor børn bliver de voksne og omvendt,¹⁰ men også stilistisk. En sprogbevidsthed, som man før tillagde voksenlitteratur, er nu på færde i børnelitteraturen. Denne udvikling er blevet kaldt en 'adulteration'. Men måske er der i ligeså høj grad tale om en 'childification'. Sprogbevidstheden ligger måske ikke så langt fra den barnlige bevidsthed, tværtimod. Måske er den æstetiske sprogbevidsthed mere barnlig end voksen.

Hundredvis af historier

Der er en tendens til, at forfattere, der oprindeligt skrev skønlitteratur for voksne, også skriver litteratur for børn. Sådanne forfattere er uden tvivl medvirkende til en fornyelse af sproget i børnelitteraturen, men spørgsmålet er, om der ikke er tale om en gensidig påvirkning, hvor børnelitteraturen er med til at udvikle forfatteren, at børnelitteraturen tilbyder et rum med særlige æstetiske muligheder, der afspejles i forfatternes øvrige skrivelser. I det følgende vil der, i et forsøg på at undersøge denne gensidige påvirkning, blive set nærmere på to forfattere, der både skriver for voksne og børn. Det drejer sig om Louis Jensen og Kirsten Hammann.

At børnelitteraturen i denne udvikling, hvor grænserne mellem børne- og voksenlitteratur ændres, er ved at blive for voksen er noget, som Louis Jensen er blevet beskyldt for med sine hundredvis af historier. De små historier er så minimale, at de afsøger grænsen for, hvad man kalder en historie. Knækprosa eller prosadigt er termer, der i visse tilfælde dækker bedre. De hundredvis af historier indeholder temaer,

der går igen – temaer, der genkendes fra Louis Jensens øvrige forfatterskab for såvel børn som voksne: Bogstaver, der får liv, skriften og fortællingen, der tematiseres, en leg med sprogets og fortællingens grænser. Louis Jensens hang til groteske scenerier med fritgående hænder, fødder og næser, som for eksempel den nysgerrige næse, der får monteret fire hjul og ved hjælp af en pose peber nyser sig af sted ud ad motorvejen "...og fx helt ned til Hamburg". Eller den næse, som ejermanden kan tage af, hvis den bliver for varm, når han spiser suppe, eller bruge som teske i kaffen, og som han om natten bruger som vagthund i træet uden for sit vindue.¹¹

En to hundrede og toogfirsindstyvende gang var en venstrehånd på rejse fra Firenze til Bologna. Den kørte i karet og var meget dygtig og talte et sprog på hver finger og tysk med tommeltotten. Men venstrehånden brød sig ikke om den italienske varme. Derfor sad den i en zinkbalje med isvand. Kun tommeltotten stak op, og når kareten kørte forbi noget interessant, så sagde tommeltotten på tysk, hvad det var. Var det for eksempel en plettet hund, så rømmede den sig og sagde: Ein hund mit schwarzen pletten.¹²

Denne historie viser, udover den Louis Jensen'ske groteske realisme, hvordan han leger med fortællingens væsen. Den lille historie uden rigtig slutning begynder med "En gang var der", som eventyrets begyndelse "Der var engang", men hans historier er sjældent historier i aristotelisk forstand med en begyndelse, en midte og en slutning. Ofte skiftes der tid i historierne, så de starter i datid og slutter i nutid. En afslutning i nutid virker ikke som en afslutning, men snarere som begyndelsen på en ny historie eller som beskrivelsen af en tilstand. (Den opmærksomme læser af den ovenstående lille historie vil derudover kunne fnise over en ny betydning af udtrykket 'at kunne noget på fingrene'.)

Louis Jensen har skrevet digte og kortprosa for voksne. I hans første roman for voksne *Alma* (2003) er fortælleren en ung mand, der bliver ansat i firmaet »Den gode skæbne«. Firmaet skriver for- og fremtider til folk efter bestilling. De nye skæbner, fortællinger, der produceres, ændrer virkeligheden, ligesom virkeligheden ændrer fortællingen. »Alma«

er farlig leg med virkeligheden. Det er en slags undersøgelse af forfattergerningen og fortællingens væsen, men på den Jensen'ske måde. Små poetiske scenarier, groteske overdrivelser og en fabulerende fortællestil. Små overraskende detaljer gør fortællerens for- og fremtider populære. Ligesom det er tilfældet med Jensens små historier for børn. For der er ligheder mellem de hundredvis af historier for børn og fortællingen for voksne: det groteske, kroppen og historierne, der ikke er til at standse.

Kirsten Harmonika

Kirsten Hammann har også begået sig i såvel voksen- som børnelitteraturen, om end det var en tilfældighed, at *Chokoladeeskapade* (1998) blev en billedbog for børn. At hendes børnelitteratur dermed er for voksen synes ikke tilfældet. Snarere kan det omvendte siges at gøre sig gældende. Ikke at Hamman i sine voksenbøger bruger den voksne som en undskyldning for at skrive til børn, men den barnlige stil er mindst lige så udpræget i for eksempel bogen *Fra smørhullet* (2004). Heri er lixtallet nok nærmere lavere end i *Chokoladeeskapade*. Desuden begynder bogen begynder med en "læsebogsæstetik": "Se, Søren og Mette [...] Se, den by de bor i. Den hedder Kø•ben•havn. Det er Dan•marks hoved•stad."¹³ Stilen i bogen er barnlig og mimer dermed det naive og barnlige i hovedpersonen Mettes tilgang til verden.

I 2003 bidrog Kirsten Hammann til en samling af nordiske digte for børn, *Der er kommet en komet* med digtet *Goddag jeg hedder Harmonika*

Goddag, jeg hedder Harmonika

Jeg lever i denne bog

Jeg ligger nede i papiret og skal være her lige så lang tid som du har bogen åben

Dét som er en bog for dig, er virkelighed for mig
Mit liv er de bogstaver, som forfatteren har skrevet
Hvis hun skriver nogle andre ord, er alt anderledes
Hvis bare hun skriver, at jeg er på Månen, passer det
Og skriver hun et punktum, er det slut.¹⁴

Og med dette eneste punktum i digtet er det slut.

Skriften bliver virkelig, digtet smelter sammen med virkeligheden. Forfatteren er en autoritet, der kan bestemme, men også bogen antropomorferes med et navn. Monika er et pigenavn og med forstavelsen Har- bliver det til genstanden harmonika, et instrument, der giver lyd ved at blive foldet ind og ud. Lidt ligesom det er tilfældet med en bog, i hvert fald en af de tidligere omtalte pegebøger. "Harmonika" har ligeledes fonetiske ligheder med navnet Hammann, og Harmonika er da også en af Kirsten Hammanns udspaltede forfatterpersonligheder i poetikken *Bruger de ord i kaffen* (2001), hvori hun beskriver en skriveblokada og et problematisk forhold til sproget og skriften, der har været skyld i flere års tavshed. I denne poetik, der tydeligvis er for voksne, skriver Hammann for eksempel: "Jeg stirrer på Harmonika. Lader hende sidde i sofaen med bogen foran sig."¹⁵ Og det er også her, vi finder en form for svar på, hvorfor Harmonika siger goddag i ovennævnte digt. Hun vil nemlig ikke sige farvel. Af alle ord er farvel det eneste, hun ikke vil sige. Man (Kirsten Hammann?) kan få hende til at sige alting, alle ord. Fremmedord, ord hun ikke forstår, frække ord, strafbare ord, både mundtligt og skriftligt. Men ikke farvel: "goddag, velkommen, tak, men afskeden får de ikke".¹⁶ På trods af sin underdanighed i forhold til forfatteren i det citerede digt har Harmonika alligevel tiltvunget sig et eget liv.

Sammenhængen mellem Kirsten Hammanns digt for børn og hendes øvrige forfatterskab er tydelig. Denne sammenhæng finder man ligeledes hos Louis Jensen. Hos Hammann er det blot endnu mere tydeligt og sammenflettet, hvilket måske skyldes at hendes børnelitterære tekster er blevet sådanne ved et tilfælde. Tematiseringen af skriften og fiktionen er et gennemgående træk gennem hele forfatterskabet. Ligesom Harmonika i digtet er også *Vera Winkelvir* (1993) opfundet. "Der er nogen der har opfundet hende, men hun skal selv finde på resten."¹⁷ Og det er samtidig en henvendelse til fortællingens sproglige og konkrete plan.

- Vera vil ikke!

- Hvad vil Vera ikke?

- Hun vil ikke være i en bog.

- Hvorfor bliver hun så ikke udenfor?

Fordi hun er et sprog, og når sproget lever, sover de i et ord, der hedder "seng", og står op når ordet "morgen" afløser ordet "nat".¹⁸

En samtale som denne kunne ligeså vel have fundet sted på Louis Jensens bogstavskole i billedbogen af samme navn, som der vil blive set nærmere på senere. Det gennemgående tema i *Bruger de ord i kaffen?* er den kamp, Hammann har haft med sproget: "Jeg hader ordene, de kan ikke forklare noget, f.eks. hvorfor jeg hader dem så meget, ja, forklar venligst det! Skriv det så! Hvis I er så nyttige, som man påstår, hvorfor skriver I det så ikke?"¹⁹

Børn har også et dobbelt forhold til sproget, ordene vil ikke altid, som man selv vil, men det er dem, man har at kommunikere med. Dette forhold er dog måske ikke så problematisk for børn som for den voksne. Børn har et mere lystfyldt forhold til sproget og dets muligheder. Det er et kommunikationsredskab, men kan også bruges som leg og underholdning.

I voksenlitteraturen erfarer vi med hovedtanken hos den sene Wittgenstein, at ords betydning i almindelighed ikke er et "noget", hverken et fysisk objekt, et psykisk objekt eller et ideelt objekt. Vores sprog er arbitrært, ikke absolut og meningsgivende, hvilket adskillige mennesker, virkelige såvel som fiktive, fra Hamsuns Sulthelt til Paul Austers Peter Stillman (både sr. og jr.) i *City of Glass* har måttet erkende. I børnelitteraturen, fra *Alice i Eventyrland* og i særdeleshed *Pippi Langstrømpe* og frem, er sproget måske frustrerende, men kan også være yderst underholdende. Her ligger en forskel på børn og voksnes tilgang til sproget. Ivar Selmer-Olsen udtrykker det således: "Mens Wittgenstein deprimeret havner i sit sprogfilosofiske fængsel, opløser børnene de logiske og sprogfilosofiske spørgsmål gennem humor. Vitse- og gådekulturen synliggør sprogets symbolkarakter."²⁰ Wittgenstein oplever mennesket som sprogets fanger. Børns sprogbrug og visse børnebøger viser os en anden tilgang til sproget. Sprog kan være mærkeligt og til tider skræmmende, men sproget kan også være sjovt. Sproget er noget man kan lege med – og sproget kan selv lege...

Bogstavleg

I bøgerne om alfabetet, *bogstavskolen*, leger Louis Jensen med bogen som medium og med sproget, og sproget selv leger – i frikvarteret. I denne særlige skole, en skole for bogstaver, skal bogstaverne lære at opføre sig som rigtige bogstaver, så de efter endt skolegang kan få en plads i en bog. De lærer, at de ikke må gå ud af den bog, de er sat ind i, da det ellers bliver umuligt at læse bogen. Men det er kun, når bogen er åben, at bogstaverne behøver at blive på deres pladser og være stille. Når bogen er lukket, kan de gøre, lige hvad de har lyst til; besøge hinanden, finde på nye historier eller danne nye ord: "hvis der stod rød, så kunne de i stedet bare skrive dør osv." Når nogen så tager fat i bogen, skal bogstaverne skynde sig tilbage på deres plads, og derfor træner de i hurtigløb.

Og de blev sandelig hurtige! Du kan selv prøve at lukke den bog, du læser i nu, og lade den ligge et øjeblik. Hvis du lægger øret ned til bogen, så kan du høre dem. Og prøv så at åbne den. Rigtig hurtigt! De er på plads hver gang! Så hurtige er de! Du kan ikke engang nå at sige *vupti!* Før de står på de [sic] rigtige pladser, bomstille og ubevægelige, og som om de slet ikke for et øjeblik siden gik rundt og snakkede med hinanden.²¹

Hermed bliver bogen en fysisk genstand, som læseren lægger øret til. Historien ses som en samling af sider med trykte tegn, der skal stå i en bestemt rækkefølge.²² Selve bogen *bogstavskolen* er i udformningen ikke eksperimenterende, men som (højt-)læser (og lytter) tvinges man til se på det fysiske objekt man har i hænderne.

Og disse bogstaver, der leger ord og er ved at udanne sig til at være i en bog, får en dag fortalt en mærkelig historie af læreren, det gamle Ø. Den handler om nogle bogstaver, der beslutter at gå ud af deres bog for at se, hvordan der ser ud udenfor i den virkelige verden. Med deres evne til at løsrive sig, bevæge sig og gå ud af bogen, materialiseres bogstaverne som enheder. Eller rettere, de antropomorferes og tillægges egenskaber, som for eksempel det at se dejlig ud. En egenskab, der igen kædes sammen med bogstavets rolle som plads i et ord: Når ordet er rose, en smuk

og dejligt duftende blomst, kan bogstavet o i denne rose ikke være andet end dejlig. “Udenfor” bliver bogstaverne væk fra hinanden og kommer ud for en masse strabadser. Et lille g og et lille o bliver blandt andet taget til fange af en orm. Ormen synes, det er godt med et o og et g, et “og”, for når man har et “og”, har man altid mere end de andre. Og har man ingenting, kan man bare sige “og”, og så kommer der noget.²³ Alle strabadserne får det lille g til at overveje “livet” som bogstav og bogens væsen:

De skulle være blevet i bogen, tænkte det lille g. Der skete der ganske vist også frygtelige ting: snestorme der varede i tre dage, og røvere der slog hovederne af hinanden, og tallerkner der faldt fra syvende etage og lige ned i hovedet på en skaldet mand, men det betød jo ingenting. Det var bare noget, der stod på papiret.²⁴

Det, der står i en bog, er ikke virkeligt. Det er bare noget, der står på papir, det er fiktion og dermed slet ikke så farligt som at bevæge sig rundt i den virkelige verden. Dette forhold problematiseres yderligere ved, at den virkelighed, som g’et opfatter som virkelig og dermed farligere end historien i bogen, jo rent faktisk er en historie i en bog, som læseren sidder med, og altså stadig ikke så virkelig som virkeligheden. Men samtidig rummer den bog, som bogstaverne går ud af i bogen *bogstavskolen*, (fiktion som den jo er,) erfaringspotentiale nok til, at g’et ved, at det lys, som o’et tror er en fest, i virkeligheden (eller skulle man sige i fiktionen) er et bål. Sin viden om, hvad et bål er, har g’et, fordi der på den side i bogen, han havde stået, var en stor ildebrand. Fiktionen redder det lille g fra “virkeligheden” i bogen *bogstavskolen*. Denne diskussion om, hvor virkeligt, det der står på papiret i virkeligheden er, genfindes i Hammanns poetik. Bogen og skriften er på den ene side yderst virkelig for bogstaverne hos Jensen og personerne som Harmonika og Vera. Samtidig har alle en eller anden form for vished om, at de bare er skrift, at deres tilværelse er fiktion: “Hun troede hun flyttede om på sit værelse, men det var en side i en bog, der vendte sig og placerede *hende* et andet sted mellem møblerne [...] Hun troede hun lo, men der stod bare ha, ha, ha i en bog bagefter[...]”²⁵

Det lille g når dog ikke at redde det lille o med sin viden om ild. Hun ruller lige ind i bålet, flammer op og bliver til aske. Det lille g bliver ked af det. Han beslutter, at han også vil dø, og han kravler ned under en dyngne blade. Og her både slutter historien og slutter ikke.

Her sluttede det gamle Ø sin historie. Men den har endnu en slutning, og det er *mig*, der kender den. Jeg fandt nemlig det lille g under bladene, og det er mig der er den gamle mand, der holder så meget af bogstaver²⁶

Fortælleren personificeres i en gammel mand. Det lille, tapre g fortæller fortælleren sin historie og siger, at han gerne vil ind i bogen igen. De går hen til reolen og trækker en stor, tyk bog ud. Fortælleren åbner den, men L’et og alle de andre bogstaver er ikke kommet tilbage. Siderne er helt blanke og skinnende hvide. Og så vil det lille g alligevel ikke ind i bogen. Så får fortælleren en idé: “Jeg kunne lave en ny bog, og sætte g’et ind i den bog. Der ville han ikke være alene. Der ville være masser af andre bogstaver.”²⁷ g’et spørger, om det måske kan komme til at stå ved siden af et o. Han ved, at det ikke er det rigtige o, men det kan minde ham om hende.

“Og her er det. Det sidste bogstav i *din* bog”²⁸ Og med denne sætning ser man det lille g og det lille o i ordet bog – i læserens egen bog.

Bogstavernes fysik

Gennem undersøgelser af børn og deres lege som æstetiske og narrative kategorier kommer Flemming Mouritsen frem til, at børn har en særlig tilgang til sproget, en mere konkret tilgang.²⁹ I denne tilgang er sprog ikke blot betydning, et redskab, men opfattes også som materiale. Netop denne barnlige erfaring af sproget forsøger voksne kunstnere ofte at opnå. Hvad eksempelvis Per Højholt må udføre med største kunsthånd, nemlig overskæringen af ordenes henvisningsevne, klarer den barnlige bevidsthed i et snuhtag. I et essay om nonsens, “Opdrageren set fra neden”, giver Erik A. Nielsen, som Mouritsen, udtryk for, at det at kunne se sprogets fysiske karakter er et særligt barnligt træk – børn har en evne til at tømme ord for betydning.

Louis Jensen har beskrevet og, kunne man sige, leget med bogstavernes og ordenes fysik i blandt andet *bogstavskolen*. Bogstavskolen er skolen, hvor bogstaver lærer, hvordan man skal opføre sig som rigtigt bogstav: Vrimleløb, stræk-dig-godt-ud-øvelser, tålmodighed og ubevægelighed og alle de andre ting et bogstav skal kunne for at være i en bog. De lærer at blive på deres pladser, undtagen når bogen er lukket, for så har de lov til at gøre, lige hvad de vil. De kan besøge hinanden, og hvis der står "rød", kan de skrive "dør", eller låne et lille d fra et andet ord, og så der kan stå "død". Men de finder også på helt nye ord, som aldrig er blevet stavet før, for eksempel "sukkerkjole" og "skeletseng." Dette synes bogstaverne er det sjoveste, og måske er det derfor, bogstaverne på næste side har skrevet "Le OS til MÅL" eller måske er det dér, de lånte det lille d på foregående side.³⁰

Bogstaverne får et liv og en egen vilje. Det gøres klart, at det er bogstaverne, der har skrevet ordene, ikke forfatteren. Ligesom det ikke var Kirsten Hammann, der skrev, men måtte give op over for Vera Vinkelvir og Harmonika. Louis Jensens bogstaver antropomorfiseres. De er små levende væsener med øjne, næse, mund og hjerter, der banker for hinanden. Og bogstaverne tillægges personligheder. For eksempel er Æ'er, såvel store som små, frække og næsvise.³¹

Bogstaverne får deres eget liv og bliver agenter. Det er dem, der handler, ikke forfatteren. I *bogstavskolen* ses en antropomorfiseret skrifttematik, en tematisering af bogstavernes fysik. Som Hans-Jørgen Nielsen foreskrev, bliver bogstaverne, ordene og teksten i *bogstavskolen* nærmest lige så virkelige som og materielt håndgribelige som andre dele af virkeligheden. Bøgerne stiller spørgsmålet om hvad virkeligheden er. Og om hvor virkelig en tekst er. En tekst er en konstruktion af ord. Lige så konkret som en konstruktion af sten, et hus. Men på en sådan måde, at den hele tiden demonstrerer sin egen karakter af kunstig frembringelse. Besjælingen af bogstaverne og det, at de til en vis grænse har deres egen vilje, har en selvrefleksiv funktion. Louis Jensens bøger viser en skrifttematisk tilgang, hvor læseren gøres bevidst om, hvorledes teksten (og alt

andet) er struktureret gennem faste mønstre. Ved at gøre opmærksom på sprogets materialitet og på, hvordan ord er en konstruktion af fysiske bogstaver, nedbrydes auraen af naturlighed om sproget. Sproget er ikke noget naturligt eller uskyldigt. Det er yderst menneskeskabt.

Børn har en mere konkret tilgang til sproget end voksne, der bruger sproget kommunikativt. I denne konkrete tilgang har sprogets materialitet også betydning. Ordenes lyd, deres smag og udseende. Som før nævnt er det denne tilgang, voksne kunstnere forsøger at opnå. For eksempel i den konkrete poesi som den ses hos Per Højholt, Vagn Steen og Hans Jørgen Nielsen. I essyet "Bogstavernes fysik" beklager Per Højholt sig over folks manglende evne til at se ud over ordenes betydning. Han synes, det er synd, "for det er netop det gådefulde og henrykkende, at så simple tegn overhovedet er i stand til at bære en betydning."³² Måske er der ikke så langt fra børnenes tilgang til sproget. Højholt er også fortaler for leg med sproget:

Leg og leg, ja netop! Selve rimet er en slags leg, det har uvilkårligt en humoristisk effekt, alene det at rime, ikke sandt? Det er en leg med ord, men tit og ofte i dybeste alvor, det kan dreje sig om liv eller død for ophavsmanden eller -kvinden og alligevel rummer det i sig selv elementer af leg, sådan som al kunst gør. Kunnen er jo netop at forene de to i en højere enhed.[...] under alle omstændigheder rummer legen en mulighed for at udvide og måske sprænge erkendelsens grænser netop herved. En sammentænkning af alle sproglige muligheder giver en chance for at støde igennem til nye erkendelser.³³

Ifølge Højholt er leg med sproget vejen til nye erkendelser. Al kunst rummer elementer af leg, og leg er, ifølge Flemming Mouritsen, en del af børns kultur, den del der definerer barndom i modsætning til "voksdommen".

Højholt plæderer for leg med sproget, men opfordrer også til at se på sproget på en anden måde og se ud over ordenes betydning, og se på ordenes og bogstavernes fysik. Det behøver han ikke at opfordre eksempelvis Louis Jensen til. I digtsamlingen +1 arbejder Højholt med sproget som rent materiale og

renser ordene for deres henvisningsfunktion.³⁴ Han arbejder mod den gængse brug af sproget, hvor det betegner noget, beskriver en virkelighed. For Højholt findes virkeligheden ikke uden for sproget. Virkeligheden *er* sproget. Men som før nævnt klarer den barnlige bevidsthed let, hvad Højholt og andre konkretister må udføre med den største kunstfærdighed, nemlig overskæringen af ordenes henvisningsevne.³⁵ For børn er det ikke kun ordenes betydning, der er vigtig. Signifianten, ordets lyd, udseende, “smag” er ligeså vigtigt som signifiéen.

Nonsens – Chokolade og ballade og katten i sækken

Med folkelige børnerim i almindelighed, og Halfdan Rasmussens digte i særdeleshed, har vi i Danmark en fin tradition for rim og remser. En genre, der ofte bliver kædet sammen med en barnlig tilgang til sproget. “[D]e små rim der udspringer af en elementær appetit på ord, lyde, rim, uden smålig hensyn til logik eller moral og derfor ofte af en komisk absurd eller surrealistisk karakter”, beskrev Benny Andersen dem i forordet, da han samlede et udvalg af folkelige, traditionelle danske remser og nonsensvers i *Nikke Nikke Nambo* (1963). Han slår især ned på tælleremserne som et originalt udtryk for børns fantasi. Den ejendommeligste type af disse, det rene lyddigt, synes at være forekommet til alle tider, på alle sprog. “Eenie meenie miney mo” på engelsk eller “Ene mene ming mang”, som det hedder på dansk, viser, ifølge Andersen, at mens voksne til stadighed diskuterer berettigelsen af lyriske eksperimenter og abstrakt maleri, trives der samtidig hos deres børn en abstrakt poesi, der tilmed har en praktisk funktion, nemlig som udtællingsremse.³⁶ Denne tilgang til sproget er forsøgt efterlignet af mangen en modernistisk digter, lige siden dadaisterne eksperimenterede med lyddigte.

Som metasprog, der gør opmærksom på sproget som konstruktion, er nonsens-digtning ikke det rene vrøvl, men har en subversiv funktion og er antiautoritær.³⁷ Mere alvorligt kan man sige, at nonsens også har en kritisk side, der gennem udfordring af sproget, udfordrer forestillingen om, at samfundet er helstøbt og stabilt. Som mis-kommunikation udstiller og udforsker nonsens sproget og menneskers mishandling

af det og stiller ultimativt spørgsmålet, om gyldig lingvistisk kommunikation er mulig.³⁸ Dette forhold til sproget er en af de væsentligste ligheder mellem nonsens og moderne kunst og filosofi. For i en tid, hvor ingen ord er helt rigtige mere, begynder selv nonsens at give mening. Måske har det altid gjort det for børn.

Et nutidigt forsøg af en voksen forfatter på at nærme sig sprogets lydligge kvaliteter, ses i Kirsten Hammanns billedbog *Chokoladeeskapade* (1998). Det er en historie på vers om en dame, et jeg, der ved at brække en chokoladeplade i stykker pludseligt befinder sig i et land, hvor alt er lavet af chokolade. Ellers ligner det en genkendelig verden, folk gør normale ting. De laver mad, går på arbejde, går i skole, går til frisør, men alt er som sagt lavet af chokolade. Jeg’et nyder at være i dette slaraffenland, men selvom der er næsten fri adgang til chokolade, går det galt.

Men en dag kom jeg til at ligge under for vanen.

Jeg børstede tænder og var bare nødt til at spise vandhanen.

Badeværelset eksploderede i en gigantisk chokoladekaskade,

Og børnene råbte til deres far: “Far, far, damen har lavet en chokoladevandskade!”³⁹

Og så bliver hun nødt til at tage hjem. Historien er absurd, men ikke det rene vrøvl. Der er en handling, men det vigtigste er alligevel ikke så meget handlingen, som det er sproget og oplevelsen af det.

Satsbladene viser et mønster med slik, is og chokolade og understreger det indbydende i bogen. Dina Gellerts farver og former, bløde, runde, lækre, giver læseren lyst til slik. Sproget understreger chokolade-æstetikken. –ade-lyden understreges ved at ordet chokolade kombineres med usædvanlige ord efter et princip ikke om betydning, men om assonans⁴⁰: Chokoladeplade, chokoladefacade, chokolademiddagsfade, chokoladeambassade, chokoladeballade, chokoladeserenade, chokoladehystade, chokoladeolympiade, chokoladebrigade, chokoladeugeblade, chokoladevandskade. Ordet chokolade er omdrejningspunkt både betydningsmæssigt og lydligt.⁴¹ Ordene, som chokolade kombineres med udvælges på grund af deres lydligge kvalitet, der der-



med er med til at konstruere historien.⁴² Man bliver bevidst om sprogets materielle karakter og får lyst til om ikke ligefrem at spise ordene, så dog at smage på dem.

Politisk korrekte forældre vil i disse fedmeepidemier næppe synge med på omkvæd som “Alle dem, der går og mukker/ mangler chokois med sukker!” og “Vil du altid være glad?/ Husk din chokoafensmad!” Men moralen på jeg’ets chokolade-lp-plade er “De handler om, at ingen skal være triste, når de lige så godt kan være chokoladeglade!”⁴³ Ckokolademoralen er, at ord smager godt.

Nonsens på dansk er så tæt forbundet med Halfdan Rasmussen med bøger som *Hokus Pokus og andre børnerim* (1969) og *Halfdans ABC* (1969), at andre har haft svært ved at gøre sig gældende.⁴⁴ Ovennævnte Kirsten Hammanns *Chokoladeeskapade* er dog et vellykket eksempel, men også Benny Andersen skal på banen, både med *Nikke Nikke Nambo* og med bøgerne om Snøvsen. Udover at være et godt eksempel på dansk nonsens i prosaform, er bøgerne også et tegn på, at nok er der sket en udvikling med sproget i dansk børnelitteratur, men leg med sproget og tematisering af sproget set fra et barns synsvinkel, har fundet sted i mange år. *Snøvsen, Eigil og katten i sækken* (1967) viser nonsens i form af bogstavelig sprogbrug. Den vigtigste metafor i Benny Andersens bøger er dog snøvsen, som aldrig bliver besøgt eller vendt tilbage til. Alle går fra den. Med snøvsen vækker Benny Andersen (bogstaveligt talt) en død metafor til live. En metafor, der kun har én tå og derfor ikke kan gå og ikke vil indrømme, at den er en snøvs, fordi den er bange for, at Eigil skal gå fra den. Eigil er dog en god dreng. Han går ikke fra Snøvsen. Tværtimod drager Eigil og Snøvsen sammen ud for at finde og befri katten i sækken. Som heller ikke er en død metafor, men ligeledes meget levende. Ved at tage ord, der skal forstås i overført betydning, bogstaveligt, og ved at blive gjort opmærksomme på den konkrete betydning af vores ordsprog og døde metaforer, gøres vi opmærksomme på sproget som konstruktion. I denne sammenhæng er nonsensdigtningen beslægtet med Brechts ‘Verfremdung’.

Nonsens viser vores ambivalente forhold til sproget. Sproget er en konstruktion, og hvis man tager

det på ordet, viser det sig at være meningsløst. Vores sprog er konventionelt vedtaget, yderst skrøbeligt og utilstrækkeligt som absolut meningsgiver. Samtidig er det, hvad vi har til rådighed for kommunikation. Nonsens er et paradoks:

Det er både frit og begrænset. Det beordrer læseren til at adlyde ved hjælp af sprogets regler. Jeg taler sproget, med andre ord er jeg herre over det instrument, som tillader mig at kommunikere med andre, og alligevel er det sproget, der taler...⁴⁵

Denne sprogets genstridighed er, som hun beskriver det i *Bruger de ord i kaffen*, noget, Kirsten Hammann gerne skriver under på.

Samtidig antyder nonsens en tilgang til sproget, der er kropslig og handler om identitetsdannelse. Lingvistikens begreber om signifiant og signifié er et ordpar, der er meget nært beslægtet med modsætningen mellem legeme og sjæl.⁴⁶ Ordene har en fysisk betydning og en åndelig, overført betydning. Den uegentlige, overførte betydning bliver først for alvor synlig, når kommunikationen slår fejl. Nonsens viser eksplicit forsøget på at få det hele, ord og ting, krop og sjæl, til at passe sammen og begribe sin egen identitet.

Børnelitterært modsprog

I 1985 kritiserede (børnebogs)forfatteren Peter Mouritzen dansk børnelitteratur – og gør det stadig og igen i nærværende bidrag. I *Til te hos hattemageren* mener han, at kunst er et modsprog, et alternativ til alt etableret, mens børnelitteraturen er et “modsprog”, noget det “nurser” og opdrager. Børnelitteraturen kan parodiere voksenverdenen og være solidarisk med børnene, men den “efteraber” altid et virkelighedsbillede, som er acceptabelt for de voksne formyndere.⁴⁷ I 1985 klandrede Mouritzen børnelitteraturen for mangel på overraskende overgange og overrumplende billeddannelser og efterlyste en Højholt i børnelitteraturen. Børn har brug for “en klovnen i sproget, for ikke at vokse op til tro kopier af os, voksne!”⁴⁸ I dag er situationen en anden. Det man normalt forbinder med kunstnerisk sprogbrug, modsprog, er træk som neologismer, bogstaveliggø-

relser, underliggørelser. De samme træk finder vi dag i børnelitteraturen. Højholt findes i børnelitteraturen.

Som funderede i en mundtlig kultur har børn en anden tilgang til sproget end voksne. En tilgang som netop Højholt søger at mime. Børns sprogbrug er mere situationsafhængig, de formulerer sig i analoge, billedlige eller anskueligt metaforiske udtryk frem for i abstrakte eller digitale begreber. Målet for sprogudviklingen er deskriptiv og konceptuel brug af sproget som informativt redskab. De tidlige faser ses som mangelfulde i forhold til det rigtige.⁴⁹ Der ved overses kvalitative træk i for eksempel mindre børns sprogbrug. En 3-årig kan ikke nødvendigvis sprogligt mindre end en 12-årig, og en 12-årig ikke mindre end en voksen. De kan noget andet. Børns sprog har ikke blot karakter af at være en fase på vejen mod det begrebsligt informative sprog. Mens man lærer at mestre sproget på én måde, mistes en anden kvalitativ tilgang. Vivi Edström, den første professor i børnelitteratur, spørger om "ikke den, som skriver for børn, ganke enkelt har visse kunstneriske muligheder, som voksenforfatteren ikke har"⁵⁰ Det sprog, der bruges, kan, hos gode forfattere, også være en tilgang, der medfører nye kunstneriske løsninger.⁵¹ "Selvom børnes sprogregister ikke ikke er så omfangsrigt, indeholder det visse andre ressourcer – som senere ofte går tabt."⁵² Edström slår fast, at der findes kvaliteter i det barnlige sprog, der kan være af kunstnerisk værdi.

Børnelitteratur er litteratur med rum for en anden erkendelse. Denne æstetik kan genfindes i voksenlitteratur, men børnelitteraturen synes at være et privilegeret sted for sensitiv æstetik. Det er karakteristisk, at mange (af de gode) børnebogsforfattere også skriver for voksne. Eller er det omvendt? Mange af de gode voksenforfattere skriver også for børn. Børnelitteratur er noget andet, men det er ikke mindre æstetisk. Og som den æstetiske børnelitteratur ikke blot er et pædagogisk redskab for at lære børnene at læse "rigtig" litteratur, så er børnelitteratur for forfatterne ikke blot et skridt i retningen mod at blive "rigtig" forfatter. At skrive børnelitteratur foregår for de fleste som et spor sideløbende med deres anden forfattervirksomhed. Kirsten Hammann har gen-

nemgående temaer og sprog, hvad enten hun skriver børne- eller voksenlitteratur. At der ikke er de store forskelle på børne- og voksenlitteratur ses endvidere hos Louis Jensen. Louis Jensens små historier minder om Per Højholts ægdigte i *Show* (1966).⁵³ Det er små nonsens-fortællinger, der ikke umiddelbart har et budskab, men som gennem denne tilstand af ord og historier uden mening alligevel giver stof til eftertanke. Og som før nævnt minder Højholts *Punkter* i dens udformning om en pegebog. Hvorfor skrev Højholt ikke børnelitteratur? Muligvis fordi han har fået "afløb" for sine lege, sin sensitive tilgang i sit forfatterskab til voksne. Han leger med sproget og fortællingen, han forsøger at finde en konkret, barnlig, tilgang til sproget.

Skriftematisk digtning og en konkret tilgang til sproget er selvfølgelig ikke beholdt børnelitteraturen. Men sprogligt og kunstnerisk er der her nogle særlige muligheder. I børnelitteraturen kan voksne forfattere få lov til at bruge deres barnlige kunstneriske evner, de kan få lov til at rime, remse, vrøvl og lege med sproget – til deres egen og ikke mindst børnenes glæde. Der er forskel på litteratur til børn og litteratur til voksne, men forskellen er ikke, at voksenlitteraturen er mere æstetisk eller kunstnerisk end børnelitteraturen. Med Baumgartens sensitive æstetik åbnes der for at se børnelitteraturen som en anden vej til erkendelse. Sidestillet med den logisk-begrebslige vej, som vi forbinder med en voksen brug af sproget. Måske er den største forskel på børne- og voksenlitteratur den, at der i børnelitteraturen er andre muligheder for at se det sjove i sproget, for at lege med sproget. Ordet fanger, men i børnelitteraturen kan det være en ret sjov leg.

Noter

1. Per Højholt: "Altså Tora Raknes, børn er ikke voksne", kommentar i *Information* 16. marts 1990.
2. Bogen er af plask - et forhold Per Højholt påpeger i interviewet "Højttaler - holdt! Et stereofonisk Arena-interview med Per Højholt, 1976 og 1999" in *Passage* 36 2000, p. 33.
3. Eagleton, Terry 2001, p. 13.
4. Buck-Morss, Susan 1994, p. 51.
5. Ibid.
6. I bogen *Legekultur. Essays om børnekultur, leg og fortælling* ser og analyserer Flemming Mouritsen børns egen kultur, som han kalder legekulturen, som en æstetisk teori om narrative og sproglige kompetencer. Legen ses som hørende til de barnlige udviklingsparametre. Det er noget, børn skal "lære sig af med" i udviklingen mod at blive voksne.
7. Kjørup, Søren 1999, p. 50.
8. Juncker, Beth 2002, p. 60.
9. Shavit, Zohar 1986, p. 63.
10. Nina Christensen finder i 1990'ernes billedbøger en tendens til, at alle skel mellem børn og voksne er i opløsning. Hendes påstand er, at voksne og børn har byttet plads: de voksne opfører sig infantilt, mens deres børn er modne og ansvarlige og tillægges egenskaber, som voksne før i tiden repræsenterede. Se blandt andet Nina Christensen: "Magtens sødme" in *Billedbøger og børns billeder*, red. Anne Mørch-Hansen og Pernille Steensgaard: "Barn-dom - nu også til voksne" in *Weekendavisen* 29. sept.-5. okt. 2000.
11. Disse groteske scenerier kan ses i sammenhæng med illustrationssiden i de nye billedbøger, der også er blevet mere groteske i udtrykket.
12. Jensen, Louis 2000.
13. Hammann, Kirsten 2004, p. 7-8.
14. *Der er kommet en komet. Nordiske digte for børn*, Forum, 2003, p. 33.
15. Hammann, Kirsten 2001, p. 37.
16. Ibid., p. 39.
17. Hammann, Kirsten 1995, p. 17.
18. Ibid., p. 49.
19. Hammann, Kirsten 2001, p. 8.
20. Selmer-Olsen, Ivar 1997, p. 26. (Min oversættelse)
21. Jensen, Louis 2001.
22. At "påde" faktisk står skrevet i et ord skyldes sikkert blot en trykfejl, men pointen med, at bogstaver på bestemte pladser skaber bestemte ord i en sammenhæng, der skaber en historie, fremhæves ved bruddet med denne orden.
23. I essayet "Bogstavernes fysik" giver Højholt et eksempel på, hvordan sproget kan virke på denne måde, når man leger med det. Ved evaluering af et projekt om at sætte Herning Højskole på den anden ende alene ved sprogets midler, skrev han "en ting" på tavlen, men hævdede, at for at det skulle passe, måtte det rykke sammen til "enting". Og hvis man skrev det ud i et kom, der til at stå "entingentingentingentingenting", hvorved der pludseligt stod det modsatte, nemlig "ingenting". Altså at der stod noget, uden at der stod "noget".
24. Jensen, Louis 2001.
25. Hammann, Kirsten 2001, p. 41.
26. Jensen, Louis 2001.
27. Ibid.
28. Ibid.
29. Denne opfattelse er Flemming Mouritsen ikke ene om. Også blandt andre Kornej Tjukovskijs i *Fra to til fem år. Om børns sprog, digtning og fantasi* finder frem til det samme.
30. Jensen, Louis 2001.
31. Også i Louis Jensens *De bortblæste bogstaver* (2001) handler det om bogstavernes udseende og særlige egenskaber. For eksempel har A'et en temmelig spids næse, han ofte stikker i sky, hvilket man jo sagtens kan se på et A. Hr. A mener selv, at han er et meget klogt bogstav, og at han derfor har lov til at bestemme over de andre bogstaver. Desuden er han jo også det første bogstav i alfabetet. Som A'ets spidse næse i sky og den fuldstændigt vandrette tværstang signalerer betydningsfuldhed, når han retter sig op, har formen også betydning for de andre bogstavets personlighed. Det feminine U føler sig tryk sammen med tvillingerne R, der lige fra første dag i bogen har stået så sikkert og mandigt på U'ets ene side. "De skød altid brystet kækt frem og strakte det ene ben beslutsomt, som skulle de lige til at gå raskt af sted." Louis Jensen: *De bortblæste bogstaver*. Ligesom udseendet er en del af bogstavernes fysik og dermed bogstavernes væremåde, har også lyden af dem betydning. "Uuuuh!", lyder det nødvendigvis når U'et græder, mens de to R'er selvfølgelig er gode til at knurre.
32. Højholt, Per 1996.
33. Ibid.
34. Titlen +1 henviser til, at digtsamlingen er en ting og blot lægger endnu en ting til de andre ting i verden.
35. Nielsen, Erik A.: "Nonsens. Et portræt af opdrageren set fra neden" in *Kritik* 39/1976, p.103.
36. Andersen, Benny 1998, p.127.
37. Dette er også en pointe i Kornej Tjukovskijs analyser af førskolebørns sprog og fantasiliv *Fra to til fem år. Om børns sprog, digtning og fantasi*. Heri opfatter han børns interesse for normbrydende ordspil, nonsens og subversive vitser, som både en metode til at afprøve virkeligheden og et oprør mod de voksnes regler og normer.
38. Ede, Lisa 1987, p. 47.
39. Hammann, Kirsten 1998.
40. Anna Skyggebjerg 2001. Her findes en fyldigere analyse af *Chokoladeeskapade* samt andre danske nonsens-tekster.
41. Ibid., p. 18.
42. Hammanns konsekvente form på versene og rimene minder om de regler, som for eksempel Inger Christensen stiller op for sig selv, og opbygningen af historien ud fra hvilke ord, der rimer på chokolade minder om George Perecs eksperimenter med for eksempel at skrive en bog uden brug af bogstavet e.
43. Hammann, Kirsten 1998.
44. Andre forfattere har også forsøgt sig i genren, men Halfdan Rasmussen er svær at matche. Rigtigt gode forsøg ses dog i for eksempel Jakob Martin Strids *Mustafas Kiosk og andre rim for børn*

(1999), men også Helle Helles første livtag med børnebogen *Min for sidder fast på en pind. Rim og remser* (2003) og Katrine Marie Guldagers *Petrine Petruskas ABC* (2004) skal nævnes.

45. Lecercle, Jean Jaques 1994, p. 25. (Min oversættelse)

46. Nielsen, Erik A. 1976, p. 104.

47. Mouritzen, Peter 1985, p. 14.

48. Ibid., p. 15.

49. Mouritsen, Flemming, 1999.

50. Edström, Vivi 1980, p. 180. (Min oversættelse)

51. Illustratoren og forfatteren Hanne Kvist sammenligner børnebøger med dogme-filmene. Man arbejder inden for et snævert sæt spilleregler, men hvor disse dogmer bliver betragtet som noget begrænsende når det drejer sig om børnelitteratur, bliver de betragtet som kunst, når det drejer sig om film. Fra Nordahl, Bertill 1998: "Er børnebogen ved at miste dyden" in *Forfatteren* 8/1998, p. 9-10.

52. Edström, Vivi 1980, p. 180. (Min oversættelse).

53. Dette har Lars Bukdahl påpeget i en anmeldelse af Louis Jensens *Hundrede splinternerne historier*, ligesom han har påpeget en lighed mellem Halfdan Rasmussens *ABC* og Højholts ægdigte. I artiklen "For mig gerne! - nulhuller, æg, B-æg og sukkerærter, opspring fra, nedspring i, forsvar for hos gode gamle og nye Per Højholt" in *Synsvinkler* nr. 19, 1997 citerer Bukdahl fra Halfdan Rasmussens *ABC* og hævder: " jeg kan ikke få øje på nogen væsentlig kvalitativ forskel mellem de fremmeste resultater inden for denne tradition [nonsens] og digtene i *Show*".

Litteratur

Bland, Steve: *Mobiltelefonbog. Hvalp vil lege, phone Friends: Playtime Puppy*, 2000, overs. Fanny Bruun, Carlsen, 2003.

Gustav giraf, Go'bogen, Postboks 770, 1532 Kbh.V. Håndvaskes og tørres liggende.

Hammann, Kirsten: "Goddag jeg hedder Harmonika" in *Der er kommet en komet. Nordiske digte for børn*, Forum, 2003.

Hammann, Kirsten: *Bruger De ord i Kaffien? "Roman" + "Poetik"*, Gyldendal, 2001

Hammann, Kirsten: *Chokoladeeskapade*, ill. af Dina Gellert, Forum, 1998.

Hammann, Kirsten: *Vera Winkelvir*, Gyldendal, 1995 (1993).

Jensen, Louis: *Bogstavskolen*, ill. af Hanne Bartholin, Gyldendal, 2001.

Jensen, Louis: *De bortblæste bogstaver*, ill. af Hanne Bartholin, Gyldendal, 2001.

Jensen, Louis: *Hundrede splinternerne historier*, ill. af Lilian Brøgger, Gyldendal, 2000.

Sønsthagen, Kari red.: *Flyvefisk*, Rim, remser og historier af Trine Andersen, Peter Adolphsen, Jeppe Brixvold, Mads Storgaard Jensen, Ulrikka Strandbygaard, Charlotte Weitze og Jesper Wung-Sung, ill. af Hanne Bartholin, Tine Modeweg-Hansen og Cato Thau-Jensen, Gyldendal, 1999.

Tryk mig på maven – og hør mig pippe!, Idé af Jane Bret, Skrevet af Nicola Baxter, Tegnet af Stephanie Boey, Carlsen, 1998 /1999. Oversat af Overs. Ulrikke Bruun Bondo.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Filosofiske betragtninger over digtet*, poetik biblioteket hos Arena, København (1735) 1968. Oversat fra latin af Per Aage Brandt.

Buck-Morss, Susan: "Æstetik og anaestetik. Walter Benjamins 'kunstværkessay' revurderet" in *K&K* nr. 1, 1994.

Bukdahl, Lars: "For mig gerne! – nulhuller, æg, B-æg og sukkerærter, opspring fra, nedspring i, forsvar for hos gode gamle og nye Per Højholt" in *Synsvinkler* nr. 19, 1997.

Bukdahl, Lars/Christian Dorph og Jens Smærup Sørensen: "Højttaler – holdt! Et Stereo-fonisk Arena-interview med Per Højholt, 1976 og 1999" in *Passage* 36, 2000.

Christensen, Nina: "Magtens sødme" in *Billedbøger og børns billeder*, red. Anne Mørch-Hansen, Høst & Søn, 2000.

Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, 2001.

Ede, Lisa S.: "An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll" in *Explorations in the Field of Nonsense*, red. Wim Tigges, Rodopi, 1987.

Edström, Vivi: *Barnbokens form*, Stegeland, 1980.

Højholt, Per: "Bogstavernes fysik" <http://www.afsnitp.dk/galleri/hvader/perhøjholtbogsta.html>, 1996.

Højholt, Per: "Altså Tora Raknes, børn er ikke voksne", Kommentar in *Information* 16. marts 1990.

Juncker, Beth: "Sentio et cogito, ergo...? Om at begribe »børnekultur«, »børns kultur«, »børns legekultur« og andre delikate sensitive fænomener" in *Børnekultur og andre fortællinger*, Red. Carsten Jessen, Helle Johnsen, Niels Mors, Syddansk Universitetsforlag, 2002.

Kjørup, Søren: "Baumgarten og den sensitive erkendelse" in *Æstetik og logik*, red. Jørgen Holmgaard, Medusa, 1999.

Lecercle, Jean-Jacques: *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, 1994.

Mouritsen, Flemming: *Legekultur. Essays om børnekultur, leg og fortælling*, Odense Universitetsforlag, 1996.

Mouritzen, Peter: *Til te hos hattenageren. Ni opskænkninger til den gale hals*. Apostrof, 1985.

Nielsen, Erik A.: "Nonsens. Et portræt af opdrageren set fra neden" in *Kritik* 39/1976.

Nordahl, Bertill: "Er børnebogen ved at miste dyden?" in *Forfatteren. Medlemsblad for Dansk Forfatterforening* 8/1998.

Selmer-Olsen, Ivar: "Barns egen kultur – et mål og et redskab" in *Barns kultur*, red. Tone Birkeland og Gunvor Risa, Cappelen, Gjøvik 1997.

Shavit, Zohar, *Poetics of Children's Literature*, The University of Georgia Press, 1986, <http://www.tau.ac.il/~zshavit/pocl/contents.html>.

Skyggebjerg, Anna Karlskov: "Nonsens i aktuel dansk børnelitteratur" in *Bogens verden*, aug. 2001.

Steensgaard, Pernille: "Barndom – nu også til voksne" in *Weekendavisen* 29.sept.–5.okt. 2000.

Tjukovskij, Kornej: *Fra to til fem år. Om sprog, digtning og fantasi*. Munksgaard, 1980.