

# Satire og grotesktræk i den fantastiske fortælling for børn

- med Ole Lund Kirkegaards *Gummi-Tarzan* som eksempel

ANNA KARLSKOV SKYGGEBJERG

Den fantastiske fortælling for børn er ingen ny genre, selvom man måske kunne forledes til at tro det ud fra de seneste årtiers opmærksomhed omkring danske og udenlandske udgivelser inden for genren. Men den fantastiske fortælling for børn har en tæt forbindelse til 1800-tallets børnelitteratur og til udviklingen af en særlig skønlitteratur for børn. Såvel inden for det germanske som det angelsaksiske område har den fantastiske fortælling for børn eksisteret igennem to århundreder. I løbet af 1900-tallet har nordisk børnelitteratur markeret sig inden for genren gennem forfattere som Selma Lagerlöf, Astrid Lindgren og Maria Gripe. Karakteristisk for genreforvaltningen i den danske børnelitteratur er imidlertid, at den fantastiske fortælling for børn relativt sent er blevet (gen)opdaget. Der findes stort set ingen eksempler på fantastiske fortællinger for børn udgivet mellem H.C. Andersen og Ole Lund Kirkegaard. Sidstnævnte kan siges at være den, der har opdaget den fantastiske fortælling i nyere dansk børnelitteratur, og derfor er det også hans værk, som er udgangspunktet for genrebeskrivelsen i nærværende artikel.

Når det gælder dansk børnelitteratur generelt, kan man påvise et paradigmeskift i 1967, hvor bl.a. Cecil Bødker, Benny Andersen og Ole Lund Kirkegaard udgav deres første børnebøger. Paradigmeskiftet indbefattede udgivelse af en mere kunstnerisk orienteret børnelitteratur som erstatning for serielitteraturen, og den nye litteratur indeholdt et syn på barnet som et selvstændigt individ med særlige kompetencer. Dette børnesyn kan ses som en forlængelse af et romantisk børnesyn, og i den nye børnelitteratur efter 1967 blev den fantastiske fortælling aktualiseret

som genre. De første fantastiske fortællinger udgivet efter 1967 indeholder optimisme på barnehovedpersonernes vegne, men denne optimisme forlades i løbet af 1970'erne til fordel for større skepsis over for civilisationen og menneskets natur. I denne artikel fokuseres der på den fantastiske fortælling for børns anvendelse af groteske indslag i formidlingen af tabubelagte emner. I artiklen analyseres Ole Lund Kirkegaards *Gummi-Tarzan* (1975) med henblik på værkets satiriske dialog med Edgar R. Burroughs *Tarzan of the Apes* (1912/14) samt indholdsmæssige og sproglige elementer, der kan anskues som karakteristiske grotesktræk.

Den fantastiske fortælling for børn er børnelitteratur ud fra en definition om at være skrevet og/eller udgivet (af voksne) til børn. Den fantastiske fortælling for børn indeholder et møde mellem realitet og magi, og dette møde kan være struktureret på forskellige måder. Der kan være tale om en verden, hvori genkendelige og overnaturlige elementer kolliderer, eller der kan være tale om en fremstilling af flere verdener, som hver for sig repræsenterer det virkelighedslignende og det virkelighedsoverskridende. Mødet mellem realitet og magi kan have konsekvenser for hovedpersonen og for holdningen hos den indskrevne læser, men det er ikke altid tilfældet. Til gengæld er mødet mellem realitet og magi altid omdrejningspunktet for fortolkningen af værket. Den fantastiske fortælling for børn tilbyder flere tolkningsmuligheder, idet de magiske indslag kan tages til troende eller tolkes billedligt. Teoretisk står denne definition i gæld til Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970), hvori den fantastiske litteratur anskues som en grænse-

kategori mellem på den ene side den eventyrlige og rent overnaturlige litteratur, som indbyder til en allegorisk tolkning, og på den anden side den mærkværdige, men dog realistiske litteratur, hvori overnaturlige episoder afslutningsvist viser sig at bero på empiriske fænomener. Todorov har ikke eksplicit forholdt sig til børnelitteratur, og han ville muligvis placere børnelitteraturens fantastiske fortællinger i området for det eventyrlige eller i en mellemgruppe mellem det eventyrlige og det fantastiske. Alligevel mener jeg, at hans pointer har gyldighed i forhold til fantastiske fortællinger for børn. Denne genre er netop kendetegnet ved en dobbeltreference og tve-tydighed i forhold til forståelsen af det overnaturlige, som hænder. Også i børnelitteraturens fantastiske fortælling ligger både konflikten og fortolkningspotentialiet i spændingsfeltet mellem genkendelighed og en destabiliserende overskridelse af det forventelige (set i forhold til den fysiske og empirisk erfarbare verden).

*Ole Lund Kirkegaards fantastiske fortællinger for børn*

Det gælder i særdeleshed Ole Lund Kirkegaards fantastiske fortællinger for børn, at de indeholder modsætningen mellem realitet og magi som et væsentligt handlings- og fortolkningsmæssigt omdrejningspunkt. Ole Lund Kirkegaard (1940-79) debuterede i 1967 med *Lille Virgil*, som er en episodisk struktureret fortælling om en gruppe børns liv i et provinsmiljø. Værket er stærkt inspireret af Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1945). En af episoderne i *Lille Virgil* bærer titlen "Dragen", og denne episode kan siges at være en fantastisk fortælling. Episoden fungerer selvstændigt og blev oprindeligt skrevet til en novellekonkurrence i Politiken, hvor Ole Lund Kirkegaards bidrag vandt. I "Dragen" finder lille Virgil og hans venner en levende, ildelugtende drage, som de efter nogen diskussion bestemmer sig for ikke at frygte. De (fleste) voksne benægter naturligvis eksistensen af dragen, og voksenverdens autoritet par excellence, skolelæreren, er fuldstændig konsekvent i sin afvisning, indtil dragens brøl lyder i klasseværelset. Her overdøves det kun af lærerens eget brøl, idet han springer ud af vinduet. Denne lille episode er på mange måder emblematiske

for genren den fantastiske fortælling for børn, idet der sker en konfrontation mellem det reelle og det overnaturlige, og denne konfrontation uddyber en allerede eksisterende modsætning mellem voksne og børn, således forstået at de voksne panisk forsøger at holde fast i den rationelle virkelighedsforståelse, som bliver forsøgt angrebet, mens børnene viser sig åbne og positivt indstillede over for den udvidelse af normaliteten, som accepten af det overnaturlige kræver. Såvel i "Dragen" som i *Lille Virgil* i det hele taget findes der indlejret en optimisme på barneholdpersonernes vegne. Børnene lever deres eget liv præget af lige dele fantasi og sund fornuft. Deres verden er afsondret fra voksenverdenen, og denne isolation har ingen negative konsekvenser.

Efter "Dragen" skrev Ole Lund Kirkegaard *Otto er et næsehorn* (1973) inden for genren den fantastiske fortælling for børn. *Otto er et næsehorn* har ofte ladet sig læse som en ubetinget hyldelse til barndommen på bekostning af en betingelsesløs og satirisk udleveling af de voksnes normer. Dikotomien mellem realitet og magi fungerer som en modsætning mellem på den ene side de voksnes konserverende normalitet, hvor den daglige kaffeindtagelse synes at være det eneste oplivende moment, og på den anden side børnenes burleske liv med selvkørende barnevogne, forheksede blyanter, levende kæmpetegninger og sørøverhistorier. Men midt mellem barn og voksen står pigen Sille, som gennem hele fortællingen fysisk og psykisk er på vej væk fra fortællingens hovedpersoner, Topper og Viggo. Gennem Silles figur antydes det, at hyldesten til barndommen som et fantasiens lykkeland er en illusion. Sille besidder en nødvendig realitetssans, og via hendes replikker og skeptiske holdning punkteres Topper og Viggos naive fremstilling af verden. Således fremstår voksenverdenen nok latterlig, men børnenes selvskabte paradys er ikke noget uantasteligt eller holdbart alternativ.

*Gummi-Tarzan* er Ole Lund Kirkegaards sidste store fantastiske fortælling for børn, og den betegner et vendepunkt i forfatterskabet. I Ole Lund Kirkegaards *Gummi-Tarzan* er afstanden mellem barn og voksen samt fantasi og realitet blevet en uoverstigelig afgrund. Barnelivet fremstår som alt andet end romantisk, og fortællingen ender tragisk. Samtidig

fungerer satiren over de voksnes værdier og den groteske fremstilling af Ivans tilværelse som modvægt til tragikken. *Gummi-Tarzan* er en fantastisk fortælling af den type, hvor magien intervenserer i hovedpersonens dagligdag. *Gummi-Tarzan* tager udgangspunkt i det trivielle liv for hovedpersonen Ivan Olsen. I skolen klarer Ivan sig dårligt såvel fagligt som socialt: Han kan ikke læse, han er dårlig til gymnastik, og i frikvartererne bliver han mobbet af de større drenge. Derhjemme står det ikke bedre til, for Ivan Olsens far nærer høje forventninger til sin søn og forsøger at pace ham frem. Faren drømmer om, at Ivan skal blive et mandfolk ligesom Tarzan. Men Ivan er fysisk svag, klodset og et nemt offer for drillerier, hvilket ikke medfører nogen form for medfølelse fra farens side. I stedet behæfter han hånligt sin søn med øgenavnet Gummi-Tarzan. En dag bliver farens nedgørende korrekseri for meget for Ivan, og han søger ned til den å-bred, som er hans hemmelige tilflugtssted. Her møder han en gammel kone, der udgiver sig for at være en heks med overnaturlige evner, og hun tilbyder at opfylde et ønske for ham. Da han næste dag kommer tilbage til hende, er det for at få det ene metaønske indfriet, at alle ønsker vil gå i opfyldelse. Heksen siger, at et så mægtigt ønske kun kan opfyldes i en dag. Næste dag oplever Ivan Olsen således, at han kan spytte langspyt, læse verdens tykkeste bog, sætte sin far og Tarzan på plads, cykle og spille fodbold. Da fortryllelsen ophører, vender tingene tilbage til deres oprindelige tilstand. Ivan bliver igen mobbet af skolekammeraterne, og drengen må endnu engang lade sig konfrontere med sin fars idealfigur, Tarzan.

Det bliver aldrig i fortællingen eksplicit sagt, hvorledes Ivan Olsens forvandling skal tolkes: Om der er tale om en egentlig, momentan og uforklarlig forvandling, eller om det hele er en ønskedrøm. Som overnaturlig agent virker heksen som en katalysator for de virkelighedsoverskridende indslag, og hun alluderer til hekse eller feer, som de findes i folkeeventyr, hvilket peger på den fantastiske fortælling for børns slægtskab med denne genre. Heksen i *Gummi-Tarzan* virker i hovedpersonens tjeneste, og hun er udøver af en positiv, men dog tidsbegrænset form for magi. Lignende heksefigurer findes i tid-

ligere fantastiske fortællinger for børn, bl.a. i Edith Nesbits *Five Children and It* (1902). Vælger man at tolke Ivan Olsens oplevelser med heksen og den efterfølgende fortryllelse som en drøm, kan man underbygge sin tolkning med, at også Ivan Olsen sandsynligvis har haft et forudgående kendskab til heksefiguren fra de eventyr og fantastiske fortællinger, han måtte have hørt.

*Gummi-Tarzan* har en symmetrisk struktur med i alt ti afsnit, hvoraf det tiende fungerer som epilog. De første fire afsnit indeholder Ivan Olsens ydmygelser, og først i femte afsnit finder mødet med heksen sted. Herefter vendes hierarkiet på hovedet, og Ivan Olsen hersker over sine omgivelser i de næste fire afsnit. Niende afsnit slutes med følgende sætning: "Den nat sov Ivan som en sten, mens han drømte om den mærkeligste dag i sit liv." (Kirkegaard 1975, s. 120) Denne sætning er den mest bastante indikation for at betragte drengens forvandling som en drøm, men samtidig kan sætningen ses som den blotte angivelse af, at Ivan er træt og mæt af indtryk efter alle de mærkværdige ting, han har oplevet. Som andre fantastiske fortællinger anviser værket som minimum to forskellige tolkningsmuligheder i forhold til de overnaturlige begivenheder. Inden for børnelitteraturforskningen har det været diskuteret, om de to tolkningsmuligheder i den fantastiske fortælling for børn henholdsvis kan beskrives som en bogstavelig tolkning for børn og en mere sofistikeret, overført tolkning for voksne. Denne modstilling afspejler efter min overbevisning et unuanceret syn på såvel de relevante tekster som på deres læsere.

#### *Dialogen med Tarzan*

Som det fremgår af parafrasen, er Ivan Olsen en anti-helt, der har Edgar R. Burroughs' Tarzan fra *Tarzan of the Apes* som kontrastfigur. Tarzan er det altoverskyggende idol for Ivan Olsens far, der bruger Burroughs' bog som sit foretrukne referencegrundlag i opdragelsen af Ivan. I *Gummi-Tarzan* kaldes Burroughs' bog for "Tarzan i urskoven", men senere står der dog "Abernes konge" (original fremhævelse, Kirkegaard 1975, s. 30-31). Urskoven er betegnelsen for det primære opholdssted i Tarzan-serien, og *Tarzan, Abernes konge* er den danske titel på første

bind af serien. At det må være dette bind, som Ivan Olsens far ejer, bekræftes af, at han i sidste afsnit af *Gummi-Tarzan* har anskaffet sig det andet bind i serien, *Tarzan vender tilbage* (originaltitel: *The Return of Tarzan*, 1915). Edgar R. Burroughs' Tarzan-serie er flere gange udgivet på dansk, bl.a. i en bearbejdelse af drengbogsforfatterne Torry Bredsted og Gunnar Jørgensen. Denne udgave af Tarzan-serien findes i et genoptryk fra 1971 med sort/hvide, tegneserieinspirerede illustrationer af en ikke-navngivet, formodentlig udenlandsk illustrator. På illustrationssiden er Tarzan høj og mandig at se på, selvom det i teksten til *Tarzan, Abernes konge* fremhæves, at Tarzan en stor del af tiden kun er et barn. Det er sandsynligvis dette illustrerede optryk af Bredsted og Jørgensens danske udgave, som Ivan Olsens far har købt og henviser til. Faren understreger gang på gang over for Ivan, at Tarzan er et rigtigt mandfolk, og på et tidspunkt kommenterer han et billede i sin Tarzan-bog, som godt kunne være et bestemt billede fra *Tarzan, Abernes konge*, hvor den muskuløse Tarzan sidder i et træ (Burroughs 1971, s. 72). I *Gummi-Tarzan* lyder dialogen således:

»Her,« sagde han [faren] til Ivan og pegede på et billede i bogen. »Her skal du bare se et mandfolk.«

Ivan kikkede på billedet.

»Hvorfor sidder han oppe i et træ?« spurgte Ivan, der aldrig havde set en voksen mand klatre i træer.

»Fordi han er abernes konge,« sagde hr Olsen og slog sig på brystet, så han kom til at hoste.

»Jamen,« sagde Ivan. »Han har jo ingen-ting på. Ikke andet end under-bukser. Rigtige konger har tøj på.« »Bahh,« sagde hans far. »Rigtige konger er nogen vat-nisser. Næhh, ham her, han er stærk og ædel og stor og smuk.«

»Han er lidt fed,« sagde Ivan Olsen.

»Nej,« råbte hans far og hamrede sin hånd ned i bogen. »Han er stærk og sund.« (Kirkegaard 1975, s. 32-33)

Som det fremgår af citatet, har Ivan og hans far divergerende opfattelser af Tarzan. Mens faren finder Tarzan beundringsværdig, stiller Ivan sig undrende over for hans udseende og adfærd. Faren bruger både Tarzan som ideal for Ivan og som identifikationsfigur for sig selv. At faren slår sig selv på brystet, kan

ses som udtryk for hans indlevelse i Tarzan-figuren. Når han på den måde påtager sig Tarzans væremåde, er der tale om introjektion. Det er et almindeligt fænomen, især hos børnelæsere, og her peger det således på, at faren er en naiv og ureflekteret læser. I faren og sønnens diskussion af Tarzan-figuren benytter faren sig af redundans, og hans argumentationsform er postulerende. Ordet stærk bliver gentaget, uden at faren ud fra teksten prøver at føre bevis for Tarzans styrke, og faren fremhæver fx ingen ædle gerninger som belæg for Tarzans antagelige ædelmodighed. Farens metode er at skrue op for lydnieauet og repetere sine synspunkter i en tautologisk cirkelslutning: Tarzan er stærk, ædel, stor og smuk, fordi han er abernes konge og vice versa. I sin fortolkning af Tarzan lægger faren især vægt på idolets fysik, mens han ikke hæfter sig ved den følsomhed og intellektuelle kapacitet, som Tarzan i Edgar R. Burroughs' *Tarzan of the Apes* (og i bearbejdelsen *Tarzan, Abernes konge*) faktisk også har, eksemplificeret ved hans forelskelse i Jane og hans evne til at lære sig selv at læse.

Ivan Olsen forsøger at begribe verden ud fra sine egne livserfaringer, således også med opfattelsen af Tarzan. Ivan ved, at voksne ikke klatrer i træer, så hvorfor skulle Tarzan gøre det? Da Ivan spørger sin far om de ting, han ikke forstår, bliver han afvist med en fornærmet attitude og råb fra farens side. Ivan Olsens undren over for Tarzans opførsel deles til gengæld af *Gummi-Tarzans* fortæller, som bl.a. fremhæver Tarzans tilbøjelighed til at bære rundt på Jane i urskoven:

Tarzan havde også en kæreste. Hun hed Jane og var meget træt hele tiden. / »Bær mig, Tarzan,« sagde hun. / Og det gjorde Tarzan så. Han slæbte rundt på sin kæreste alle mulige steder i urskoven.» (Kirkegaard 1975, s. 32)

Citatet er en del af fortællerens lakoniske resumé af *Tarzan, Abernes konge*. Mens Jane fremstår som en forkælet hypokonder, virker Tarzans slæberi mere stupidt end ædelt. Forholdet mellem Tarzan og Jane forekommer i fortællerens optik at være temmelig særpræget. Når farens bog om Tarzan kaldes "Tarzan i urskoven" i stedet for *Tarzan, Abernes konge*, kan

det læses som en del af fortællerens vrængen ad Tarzan-figuren. Titlen "Tarzan i urskoven" peger på Tarzan som en arkaisk og uciviliseret figur, og det understreges, at Tarzan færdes et sted, hvor det udelukkende er den primitive junglelov, som hersker. I *Gummi-Tarzan* er der flere illustrationer af Tarzan, som ifølge fortælleren er reproduktioner fra farens Tarzan-bog. Som læser må man dog konkludere, at der er tale om karikerede gengivelser. Illustrationerne viser en komisk udgave af Tarzan, hvor hans forskellige kroppsdele er ude af normale proportioner. Ydermere fremhæves Tarzans dyriske side, idet han på én af illustrationerne er stærkt behåret og hænger i armene i en gren og således minder om en gorilla (Kirkegaard 1975, s. 31):



© OLE LUND KIERKEGAARD 1975, GYLDENDAL

Da magtbalancen mellem Ivan og hans far byttes om, og Ivan Olsen i *Gummi-Tarzans* syvende afsnit anvender farens metoder mod ham selv, går det også ud over Tarzan:

»(..) din gamle vat-nisse.«

»Føj ...da,« skreg hans far og blev helt blå i hovedet af vrede.  
 »Sådan må børn slet ikke tale til de voksne.« Hr Olsen havde åbenbart helt glemt, hvordan han selv plejede at tale til sin lille søn.

»Og sådan må forældre slet ikke tale til deres børn,« sagde Ivan

Olsen og hamrede hånden ned i bordet – sådan som hans far plejede at gøre.

Han slog så hårdt – gjorde Ivan Olsen – at Tarzan faldt ned fra et træ og blev ædt af en kroko-dille.

I bogen altså.

Hr Olsen tørrede sig over panden. »Se nu,« skreg han. »Se nu, hvad du har gjort, din u-duelige knægt. Du har slået Tarzan ihjel!!«

»Ja, skidt med Tarzan,« sagde Ivan Olsen. »Men nu skal du ud og svinge dig fra gren til gren, din gamle vat-nisse.« (Kirkegaard 1975, s. 94-96)

Ivan Olsen har overtaget sin fars ordvalg og gestik, men det er stadigvæk faren, som står for ophidselsen og det anstrengte toneleje. Ivan bevarer fatningen, mens hans far mister besindelsen som følge af Ivans mord på den fiktive Tarzan. Med dette rituelle mord afskriver Ivan Olsen både sin fars idol og farens opdragelsesprincipper, og med sit udsagn om forholdet mellem forældre og børn hævder Ivan i stedet den svages ret til at blive behandlet respektfuldt. Tarzan-ideologien eller junglelovens principper bliver kasseret, men Ivans far og de øvrige mobbere må dog først lære om konsekvenserne af deres egne metoder. Man kan sige, at Ivan udøver en form for konsekvenspædagogik, idet han efterfølgende lader sin far spille Tarzan. Herved må faren erkende, at Tarzans optræden ikke er et eksempel til efterfølgelse, og at forestillingen om at kunne overtage Tarzans styrke er en illusion. I den desillusoriske slutning på *Gummi-Tarzan* bliver Tarzan-figuren reaktualiseret, idet faren præsenterer Ivan for sin nyindkøbte Tarzan-bog, *Tarzan vender tilbage*. Denne titel virker som ironisk kommentar til Ivans situation. Skæbnens/fortællingens ironi er, at Tarzan og alt, hvad han står for, nu har sejret over Ivan Olsen. I Edgar R. Burroughs' *Tarzan vender tilbage* returnerer Tarzan til urskoven. Læst i forhold til *Gummi-Tarzan* betyder det, at junglelovens principper om den stærkes dominans over skrøbelige individer bliver bekræftet. Den svages rettigheder er underkendt, og undertrykkelsen af Ivan Olsen kan fortsætte i al sin tragikomiske trivialitet.

Edgar R. Burroughs' *Tarzan, ABERNES KONGE* og *Tarzan vender tilbage* (i Bredsted og Jørgensens tilpassede

udgaver) er de væsentlige intertekster i *Gummi-Tarzan*. Dialogen med Burroughs' *Tarzan*-bøger fungerer som en kritik af Tarzan-figuren og især af den mytologi, som figuren er blevet omgærdet med. Som mytologisk figur fremstår Tarzan i almindelighed som billedet på en uovervindelig, maskulin helt, og han er projektionsflade for helteforestillinger om overmenneskelig styrke, mod, ædelmodighed osv. Det er denne Tarzan-myte, som *Gummi-Tarzan* går i dialog med og forsøger at eliminere. Noget tyder på, at såvel Ivan og hans far som *Gummi-Tarzans* fortæller ikke kun har læst bøgerne om Tarzan, men også har set figuren på film. Den umælende og krokodilledræbende Tarzan, som ses i *Gummi-Tarzan*, kunne være en karikatur af svømmeren og skuespilleren Johnny Weissmullers fremstilling af Tarzan-figuren i nogle af Hollywoods mest berømte Tarzan-film. Weissmuller spillede Tarzan i tolv film fra perioden 1932-1948. I Weissmullers skikkelse var Tarzan-figuren netop "lidt fed", som Ivan Olsen i *Gummi-Tarzan* på et tidspunkt bemærker. Uanset om *Gummi-Tarzan* refererer til det ene eller det andet medie eller til den ene eller den anden adapterede udgave af Burroughs' tekst, er holdningen i Ole Lund Kirkegaards værk, at det er Tarzan og ikke Gummi-Tarzan, som er latterlig, og derfor er det tragisk, når Tarzan som sejrherren får det sidste ord.

#### *Det groteske som begreb*

I forhold til at forstå både stilen og indholdet i *Gummi-Tarzan* vurderes begrebet om det groteske at have en særlig relevans. Ordet grotesk stammer fra det italienske grottesco, som er afledt af grotta, der betyder grotte. Grotesk var oprindeligt betegnelsen for en ornamentik, som i slutningen af 1400-tallet blev fundet på ruinerne af senantikke paladser i Italien. De groteske ornamenten var bl.a. karakteriseret ved, at forvrængede menneskelegemer var ført over i dyr og planter eller dele heraf. Hurtigt fandt ordet også anvendelse om litteraturen. Ordet fungerede både som substantiv og adjektiv som betegnelse for en legende og fantastisk sammenstilling af heterogene elementer, som intet sted i naturen var forbundet. Allerede i 1575 optrådte begrebet grotesk i en tysk bearbejdelse af Rabelais' værker *Gargan-*

*tua og Pantagruel* (1532-52). Disse fortællinger er for eftertiden kommet til at stå som prototypen på det groteske i kraft af deres fremstilling af de to kæmper Gargantua og Pantagruel som overdimensionerede, uhyrlige og monstrøse. Mikhail Bakhtin har netop i et af sine berømte værker beskrevet værkets groteske og legende karakter. For Bakhtin er det groteske særligt knyttet til kroppen og til kropslige abnormiteter og forvandlinger. Helge Nielsen har i bogen *Det groteske. Begrebshistorie. Litterær kategori. Grotesk-teorier* (1976) påpeget det groteskes dobbeltindhold af leg og uhygge, frihedsskabende normbrud og vanvid. I en modernistisk tradition kan det groteske ses som udtryk for menneskets fremmedgjorthed i forhold til den omkringliggende verden, og de grotesk-uhyggeelige elementer kan tolkes som et billede på en grundlæggende angst.

Når det gælder børnelitteratur, finder man ofte monstrøse figurer og forvandlinger af grotesk art. Antropomorferede dyreskikkelser og løsrevne kropsdele, der lever deres eget liv, er særligt almindelige inden for nonsensdigtningen og i fantastiske fortællinger for børn. Netop dobbeltheden af det legende og det uhyggelige går igen, når hovedpersonen Alice i Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) mister kontrollen over sin krop og først bliver abnormt stor og derefter meget lille. Alice oplever at tale med dyreskikkelser, hvis hoved og krop er løsrevet fra hinanden, og hun erfarer, at den virkelighed, hun færdes i, gennemgående er et absurd sted, hvori drøm og vågen tilstand flyder sammen. En del af den groteske erfaring for Alice er tillige, at den sproglige kommunikation svigter, og at der ikke findes en forudsigelig og fælles mening bag de udsagn, hun selv eller andre fremkommer med. *Alice's Adventures in Wonderland* har været skoledannende inden for børnelitteraturen, og i mange senere eksempler, især af nyere dato, findes groteske figurer og situationer, som korresponderer med Lewis Carrolls fortælling.

Ifølge Helge Nielsen er det groteske en periode- og genreoverskridende kategori, og han mener, man kan tale om grotesktræk på forskellige niveauer i en tekst. På det indholdsmæssige plan er det groteske forbundet med sære situationer og handlingsfor-

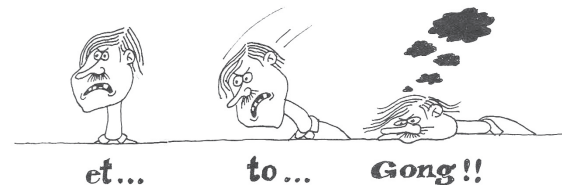
løb samt optrædende figurer eller væsener, som er aparte i forhold til en given norm. Begivenhederne befinder sig ofte i grænselandet mellem det realistisk troværdige og det overnaturlige, og således kan man sige, at den fantastiske fortælling er særligt disponeret for det groteske. På det stilmæssige plan er det groteske forbundet med hyperbolik, billedsprog og utraditionelle ordsammenstillinger. Billeder, som indeholder kontrast eller ambivalens, er foretrukket, og således værdsættes sproglige figurer som paradoks (forstået som et overraskende og tilsyneladende meningsløst udsagn), oxymoron (en forbindelse af to ord, der danner en selvmodsigelse) og zeugma (en sidestilling af uensartede led). Pludselige skift mellem forskellige stillejer som patetisk og vulgær eller humoristisk og alvorlig stil er ligeledes et typisk grotesktræk. Helt ned på ordniveau kan det groteske gøre sig gældende med neologismer.

#### *Det groteske i Gummi-Tarzan*

I forhold til *Gummi-Tarzan* kan man sige, at Ivan Olsens forvandling overhovedet er grotesk, idet den betegner et radikalt brud på normaltstanden i Ivans verden. Den forvandlede Ivan har eksempelvis kæmpestore muskler og deraf følgende abnorme kræfter. *Gummi-Tarzan* indeholder en variation over forestillingen om den omvendte verden, mundus inversus, hvor sædvanlige hierarkier midlertidigt vendes på hovedet. I *Gummi-Tarzan* er det balancen mellem hovedpersonen og den sociale kontekst, som forskydes, således at hovedpersonen går fra en tilstand af magtesløshed til magtfuldkommenhed. I *Gummi-Tarzan* er det netop hovedpersonen, som forvandler sig, og ikke verden omkring ham. Herved adskiller *Gummi-Tarzan* sig fra de fortællinger, hvor hovedpersonen transporteres til en anden verden og her tilføres magiske egenskaber og tilkendes magtfulde positioner. I *Gummi-Tarzan* bevares kontakten til den reale verden med den pointe, at denne verden kunne have en anden magtstruktur og -balance. Det er fortællingens grundlæggende paradoks, at den utopi, som Ivan Olsens forvandling repræsenterer, er iscenesat så tæt på realiteten og alligevel er komplet uopnåelig. Anvendelsen af mundus inversus som motiv er et typisk grotesktræk, som også findes i

nonsenslitteraturen.

Når Ivan i sin forvandlede tilstand slår Tarzan i hovedet, må det ligeledes betegnes som en grotesk situation, som ikke blot overskrider omgivelsernes forventninger, men også læserens. Det virker overraskende og mærkværdigt, at det kan lade sig gøre for Ivan at slå en person i en anden bog ihjel. Når Ivan bogstavelig talt tager sin far under armen, bærer ham ud af huset og løfter ham op i et træ, er det ligeledes en grænseoverskridende handling, som vender op og ned på forestillingen om et normalt forhold mellem forældre og børn. Endnu et eksempel på en grotesk situation er episoden, hvor en af de store drenge kører ind i supermarkedet på sin knallert, vælter 300 dåser kattemat og ender i køledisken blandt "stive, døde kyllinger", hvorefter en kassedame uden tøven konkluderer, at det alt sammen er fjernsynets skyld. Eksponeringen af denne situation indeholder såvel situationskomiske som parodiske træk. Billedet af drengen på den potente knallert kontrasteres af fryserens passive indhold, og drengens uforskyldte ravage i butikken indrammes af de voksnes klichéfyldte automatreaktion: Ungdommen bliver vildere og vildere, og det sker på grund af udsendelserne i fjernsynet. Denne og andre episoders groteske karakter understreges ikke mindst af illustrationerne, som flere steder viser forvrængede kropslige proportioner. En konkret illustration viser fx, hvordan Ivan Olsens far hamrer sit hoved ned i bordet, så hovedet bliver helt fladt, og der kommer røgskyer ud af det. Illustrationen er ledsaget af den integrerede tekst: "et... to... Gong!!" (Kirkegaard 1975, s. 22-23).



© OLE LUND KIERKEGAARD 1975, GYLDENDAL

Billedliggørelsen af et tredelt forløb i én illustration og anvendelsen af et onomatopoietikon vidner om en inspiration fra tegneserien. Samtidig er illustrationen typisk for værkets grotesk-satiriske karakter:

På det stilistiske plan er *Gummi-Tarzan* præget af en grotesk modus. Allerede i titlen optræder et oxymoron, idet gummi og Tarzan må siges at være en selvmodsigelse. Endvidere er hyperblen den foretrukne stilfigur: Ivan Olsen får buksevand helt op i håret, så hans far udstøder et kæmpe suk, der kan høres på den anden side af gaden; de store drenge spytter langspyt over en afstand på otte meter, og da Ivan Olsen er forvandlet, sætter han sig ikke alene for at læse en bog: Han læser verdens tykkeste bog, som tæller 9000 sider og er på størrelse med et køleskab. Bogen kaldes for kæmpestor og kæmpetyk, og den læses både forfra og bagfra.

Zeugmaet optræder også, fx i heksens opremsning af ingredienserne i trylledrikken: "Der er snoge·fædt – det bruger vi hekse altid – og så er der ild·tørn og frø·æg og muse·tis og fyr·katte og lemme·daskere og jule·øl." (Kirkegaard 1975, s. 75) Formelt set passer ordene sammen, idet de alle er sammensatte substantiver. På det semantiske plan adskiller de sidste tre ingredienser sig imidlertid fra de øvrige, fordi de tre sidstnævnte ikke tilhører den natursfære, som almindeligvis associeres med hekse. Ordet juleøl adskiller sig mest, idet dette ords konkretisme bryder med de forrige led. Den utraditionelle, nonsensprægede sammensætning af ord indbyder til opmærksomhed omkring og undren over sproget i sig selv. En anden opremsning, som ligeledes bringer sproget i centrum, finder man i den episode, hvor Ivan på cykel er ved at køre ind i en ældre dame. Hun bryder ud i et væld af skældsord: "Bisse (..), bølle, skurk, slyngel, morder og læder·jakke..." (Kirkegaard 1975, s. 51), og på illustrationen nedenunder siger hun desuden "rod", mens hendes hund for egen regning tilføjer "pedal·egoist". Den antropomorfiserede hunds originale metaforiske ordsammenstilling understreger det komiske element, og herved drejes opmærksomheden hen imod den sproglige kreativitet i opremsningen på bekostning af damens proportionsløse og derved groteske raserianfald.

Med de mange grotesktræk og sproglige refleksioner knytter *Gummi-Tarzan* an til en sprogorienteret tradition inden for den fantastiske fortælling for børn. Det er en tradition, hvor sproget bliver et indholdselement og et mål i sig selv frem for ude-

lukkende at fungere som et medium. Denne tradition viser bl.a. tilbage til Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland*, hvor hovedpersonen som nævnt eksperimenterer med sproget og oplever en mangel på sammenhæng mellem sprogets udtryks- og indholdsside. I forhold til *Gummi-Tarzan* kan man sige, at udnyttelsen af originale ordsammenstillinger (fx "pedal·egoist"), anvendelsen af iøjnefaldende eksperimenter (fx drengen i køledisken), udleveringen af sproglige klichéer (fx "et rigtigt mandfolk") og de mange gentagelser (af fx "buksevand" og "næseblod") henleder opmærksomheden på sproget som materiale og på fortællingen som fortælling. Fortællerens mange meningstilkendegivelser virker desuden som en indbydelse til at reflektere over det fortalte karakter, fx:

Det lyder vældig skægt – det dér med, at Ivan Olsen fik en masse tæsk.

Men det var det ikke.

Ikke for Ivan Olsen i hvert fald.

Nogen gange fik han også bukse·vand, og nogen gange blev han låst inde på et af skolens lokum'er.

Det var heller ikke særlig skægt for Ivan Olsen.

(Kirkegaard 1975, s. 8-9)

Den kommenterende tredjepersonsfortæller, som har synsvinkel hos Ivan, tolker allerede her i indledningen sin hovedpersons historie og tilkendegiver, at hverken han eller Ivan synes, at den er morsom. Paradoksalt nok har fortællerens udsagn den modsatte effekt: Herefter må man som læser overveje sit eget forhold til fortællingen, om og eventuelt hvorfor den er morsom. Efter min opfattelse fremkommer den humoristiske effekt på flere planer i fortællingen, dels i satiren over Tarzan og de voksne, dels i anvendelsen af hyperbolik og dels i illustrationernes surrelle og metafiktive karakter. I mange af illustrationerne indgår der tekststykker (replikker eller fortællerkommentarer), hvor der blandt andet henvises til sprogets auditive kvalitet. Dette er fx tilfældet i afbildningen af Ivans mobbere, hvor den ene siger: "Ivan, din gamle griiiiis", mens den anden udbryder: "har... har.... hir...hør..hår." (Kirkegaard 1975, s. 12) I begge tilfælde anvendes onomatopoieta, og i lat-



tergengivelsen bruges endvidere den anaforiske opbygning til metapoetisk at henlede opmærksomheden på sproget som materiale. I *Gummi-Tarzan* viser blandingen af tragik og komik sig i det forhold, at selve handlingsforløbet er tragisk, mens fortællestilen er præget af komiske elementer. Denne blanding af et tragisk hændelsesforløb med lavkomiske indslag (fx Tarzans endeligt og episoden i supermarkedet) er ligeledes et typisk grotesktræk.

#### *En komisk-uhyggeelig tragedie*

Ole Lund Kirkegaards *Gummi-Tarzan* er et værk, som har et fællesskab med andre fantastiske fortællinger for børn fra slutningen af 1960'erne og starten af 1970'erne. Dette fællesskab består i dyrkelsen af dikotomien barn over for voksen som en modsætning mellem et åbent, selvstændigt og reflekterende individ og en konventionsbundet type med forudsigelige reaktioner. *Gummi-Tarzan* indeholder en hævde af retten til at være barn uden at skulle leve op til forældres forkvaklede ambitioner og uden at skulle tiltræde et socialt hierarki, hvor fysisk styrke er den egenskab, som retfærdiggør en magtfuld position. Samtidig fremviser værket denne tankegang i et desillusorisk perspektiv. I *Gummi-Tarzan* udfoldes kendte genrelementer som mundus inversus og den tidsbegrænsede fortryllelse i en symmetrisk struktur, men samtidig sker der en udfordring af en af genre og børnelitteraturens konventioner. Idet værket ender ulykkeligt uden håb for en forløsning for hovedpersonen eller en forening mellem de opstillede modsætninger, brydes et i børnelitterær sammenhæng almindeligt princip. Filosofen K.E. Løgstrup har beskrevet det som børnelitteraturens etiske forpligtelse ikke at tage håbet fra læseren. Hos Ole Lund Kirkegaard er pessimismen angående den standende civilisation imidlertid kombineret med humor, og derved er den tilnærmelsesvist camoufleret. Sandsynligvis derfor var det heller ikke *Gummi-Tarzan*, men i stedet Bent Hallers *Katamaranen* (1976), der vakte Løgstrups opmærksomhed og igangsatte en større debat om børnelitteraturens fremstilling af tabuiserede områder i midten af 1970'erne.

Ole Lund Kirkegaard har i *Gummi-Tarzan* indoptaget barske elementer fra børns hverdag og kom-

bineret dem med magiske og humoristiske indslag. Dette sammenstød mellem det tragiske og det komiske er i sit grundlag af grotesk karakter. Ydermere anvendes på det stilistiske plan en række groteske elementer som situationskomik, satire, hyperbolske beskrivelser og zeugma. Ud fra både psykoanalytisk inspirerede teorier om det groteske og teorier om fantastiske fortællinger kan man forklare den groteske stil i denne genre som en måde, hvorpå man kan nærme sig tabuiserede og fortrængte emner. Rosemary Jackson har for eksempel fremlagt sådanne teorier i bogen *Fantasy, The Literature of Subversion* (1981). Jacksons eksempler er fantastiske fortællinger for voksne fra 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet, men hendes teori om det fantastiske som en særlig subversionslitteratur, der giver udtryk for det fortrængte, lader sig udmærket applicere på Ole Lund Kirkegaards *Gummi-Tarzan*. Her går smerte og latter hånd i hånd, og teksten fremstår u-hyggeelig i freudiansk forstand, hvilket indbefatter, at den på én gang er genkendelig og grænseoverskridende, hyggelig og skræmmende. Men *Gummi-Tarzan* er tillige et metapoetisk værk, hvori der peges på sproget som medium. Det sker gennem udleveringen af sproglige klichéer, herunder konkretisering af talemåder, og gennem anvendelsen af poetiske virkemidler som anafor og onomatopoieta. Fortællerkommentarerne og de direkte læserhenvendelser ("Her ser du...") i teksten og i illustrationerne medvirker til at henlede opmærksomheden på fortælsituationen og på fortællingen som fortælling. Værket indeholder på samme tid alvor og (sprog)leg, og heraf fremkommer et tvetydigt udsagn: Nok er Ivans historie tragisk, men fortællingen om Ivan er bekræftende på det metakommunikative plan. *Gummi-Tarzan* er med rette et kanoniseret værk inden for dansk børnelitteratur. Værket udtrykker traditions- og genrebevidsthed, og det peger tillige fremad mod 1980'ernes og 1990'ernes eksperimenterende og metakommunikative børnelitteratur, som den bl.a. findes hos Kim Fupz Aakeson, Peter Mouritzen og Louis Jensen.

## Litteratur

- Bakhtin, Mikhail: *Karneval og latterkultur*, Det lille forlag 2001.
- Burroughs, Edgar R.: *Tarzan, Aernes Konge* [1912/1914], Frederik E. Pedersens Forlag 1971.
- Burroughs, Edgar R.: *Tarzan vender tilbage* [1915], Frederik E. Pedersens Forlag 1959.
- Burroughs, Edgar R.: *Tarzan of the Apes*, A.L. Burt Company, 1914.
- Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland* [1865], Walker Books 1999
- Casson, Andrew: "Humor, tabu og det groteske i barnlitteraturen" i *Konsten att berätta för barn. Barnboken*, Centrum för Barnkulturforskning 26, Stockholms Universitet 1996.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy, the literature of subversion*, Routledge 1981.
- Kirkegaard, Ole Lund: *Gummi-Tarzan*, Gyldendal 1975.
- Kirkegaard, Ole Lund: *Lille Virgil* [1967] i *Alle de andre rødder. Fortællinger I*, Gyldendal 2000.
- Kirkegaard, Ole Lund: *Otto er et Næsehorn* [1972] i *Alle de andre rødder. Fortællinger II*, Gyldendal 2001.
- Klingberg, Göte: *De främmande världarna i barn- och ungdomslitteraturen*, Rabén & Sjögren 1980.
- Løgstrup, K.E.: "Børnesoldater i klassekampen" i Torben Weinreich, red.: *Lyst og lærdom. Debat og forskning om børnelitteratur*, Høst & Søn 1996.
- Nesbit, Edith: *Five Children and It* [1902], Penguin Books 1966.
- Nielsen, Helge: *Det groteske. Begrebshistorie. Litterær kategori. Groteskteorier*, Berlingske Forlag 1976.
- Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*, Stockholm 1988.
- Skyggebjerg, Anna Karlskov: *Fantastiske fortællinger i dansk børnelitteratur 1967-2003*, Ph.d.-afhandling, Center for Børnelitteratur ved Danmarks Pædagogiske Universitet 2005.
- Todorov, Tzvetan: *Den fantastiske litteratur - en indføring* [1970], Klim 1990.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970.
- Weinreich, Torben: *Børnelitteratur. En grundbog*, Høst & Søn 2001.