

1001 firkanter

– om Louis Jensens firkantede historier

RIKKE FINDERUP OG MAX IPSEN

Et af de mest radikale litterære projekter i dansk litteratur finder sted lige nu. I børnelitteraturen. Det startede i 1992, og det er ikke afsluttet endnu. Faktisk er det kun ført knapt halvvejs til ende. Det er Louis Jensens firkantede historier. 1001 firkantede historier, forlyder det, vil Jensen skrive. Det er tanken, at de skal udkomme i 10 bøger med hver 100 historier og så en sidste bog med én historie. Foreløbigt er der kommet fire bøger med firkantede historier: *Hundrede historier*, 1992, *Hundrede nye historier*, 1995, *Hundrede splinternye historier*, 2000 og *Hundrede firkantede historier*, 2002. Alle bøgerne er illustrerede af Lilian Brøgger. Til hver bog har Lilian Brøgger lavet 10 dobbeltsidede illustrationer.

Ikke kun firkanter

Louis Jensen skriver ikke kun firkantede historier, han har et stort og varieret forfatterskab bag sig – og forhåbentligt også foran sig. Han skriver både bøger for børn og bøger for voksne. Og, som vi gerne vil vise her, også bøger for børn og voksne. Han skriver desuden af og til fagbøger for børn. Den seneste er H.C. Andersen-biografien *Tinhjerte og ællingefjer – en bog om H.C. Andersen*, 2004. *Tinhjerte og ællingefjer* udmærker sig ved at være både en solid og præcis biografi om Andersen og en veloplagt fortælling. Et andet eksempel på formidling af denne type er *Et hus er et ansigt* med undertitlen *En bog for børn om arkitektur*, 1998. I *Et hus er et ansigt* kombineres Louis Jensens tekst med fotografier af Jens Lindhe.

I Louis Jensens voksenforfatterskab står, ud over digtene tidligt i forfatterskabet, kortprosaen stærkt i samlinger som *At læne sin kind mod verden*, 1991, *Men i lyset hende*, 1992, *Opfyldelse*, 1993, og *Det øverste af en*

længsel, 1994. Jensens seneste udspil i voksenlitteraturen er romanen *Alma* fra 2003. Jensens forfatterskab er ikke alene omfangsrigt, det er også genre-mæssigt bredt-favnende.

Her er det imidlertid de firkantede historier, det skal handle om. De foreløbigt 400 historier har været genstand for diskussioner. Og som så ofte før, når det drejer sig om litteratur, der er udgivet som børnelitteratur, har diskussionen og forbeholdene gået på, om nu også børnene kan forstå Louis Jensens firkantede historier. Det kan de ganske givet ikke, i hvert tilfælde ikke altid. Det kan de voksne heller ikke. Det betyder imidlertid ikke, at både børn og voksne ikke kan have en oplevelse, en litterær eller æstetisk oplevelse, ud af at læse de firkantede historier. Dette aspekt, der drejer sig om børnelitteratur over for anden litteratur eller børnelitteraturen som et særligt didaktisk eller pædagogisk hjørne af litteraturen, vil vi ikke komme nærmere ind på her. Vi vil læse teksterne som litteratur, ikke specifikt som børnelitteratur.

En tre hundrede og seksoghalvfjerdsindstyvende gang var der ...

To ting kan man ikke undgå at lægge mærke til, straks man får en af Louis Jensens bøger med firkantede historier i hænderne. For det første at samtlige – eller samtlige med helt få og derfor markante undtagelser – tekster er firkantede. De er sat op så de danner en perfekt firkant på bogsiden, som de generelt ikke udfylder så meget af. For det andet at teksterne er nummererede. Det hedder simpelthen i teksterne “En gang var der ...”, “En anden gang ...”, “En to hundrede og enoghalvfjerdsindstyvende

gang ...” indtil videre indtil “En fire hundrede gang var der ...”.

Louis Jensens firkantede tekster er så præcise i opsætningen, at de får de tekster i 90’er-litteraturen, som Lars Bukdahl med vanlig sans for den slagkraftige betegnelse beskrev som Rittersport-tekster, til at ligne rene udflydende og blævrende tekstklumper. Hos Louis Jensen er der ingen slinger i valsen: Her er en firkant firkantet. Og hvad mere er, al tekst er firkantet: Oplysningerne om hvad forfatteren tidligere har skrevet, titel og forfatter på titelbladet, copyrightoplysningerne, ja, selv forlaget er blevet firkantet.¹

LOUIS JENSEN
HUNDREDE
SPLINTER-
NYE
HISTORIER
ILLUSTRERET AF
LILIAN BRØGGER

© LOUIS JENSEN *Hundrede splinterne historier* 2000, GYLDENDAL

Lilian Brøggers illustrationer, som vi kommer til at gøre mindre ud af, end vi burde, er også formelt underlagt den stramme form. Som nævnt er der i hver bog for hver tiende tekst en dobbeltsidet illustration, i alt ti illustrationer i hver bog, fordelt så den første illustration er placeret før den første tekst, den anden mellem den tiende og elvte tekst, den tredje mellem den tyvende og enogtyvende tekst, osv. Illustrationerne er i klart undertal, da teksterne rent fysisk fylder langt mere af bogen end illustrationerne. Man kan derfor fristes til at sige, at teksterne er primære, og illustrationerne er sekundære. Og sådan tænker man nok i reglen også den illustrerede (børne)bog – eller rettere: Sådan har man indtil for nylig tænkt den. Man har traditionelt opfattet illustrationen som et supplement til teksten og som afledt af teksten – et forhold som særligt 1990’ernes vilde illustratører – og nogle gange knapt så vilde tekstforfattere – har gjort op med som ligeværdige

medskabere af formeksperimenterende billedbøger, hvor forholdet mellem tekst og billede ofte er komplementært. Placeringen af Lilian Brøggers illustrationer i forhold til Louis Jensens tekster antyder da også, at man ikke uden videre kan opfatte forholdet mellem tekst og billede i en traditionel optik.

I den traditionelle illustrerede bog læser man først teksten og ser derefter illustrationen, der – igen: traditionelt – er en afbildning af en bestemt situation fra teksten, man læser. I bøgerne med firkantede historier er illustrationerne ikke placeret efter teksterne, men før teksterne. Når man starter på en af bøgerne, er det første man møder en illustration. Denne illustration forholder sig så til nogle af, ikke nødvendigvis alle, de følgende ti tekster.² Illustrationen er på den måde ikke en symmetrisk afbildning af teksternes indhold, men nærmere en refleksion eller en fabulering over aspekter af teksterne. At man som læser møder illustrationen før teksten har flere konsekvenser. Den væsentligste er, at illustrationen får lov at virke i sin egen ret og uafhængigt af teksten. I et videre perspektiv betyder det, at det er meningsløst at tale om en illustration i stedet for om et billede, idet det indbyrdes forhold mellem tekst og billede som nævnt ikke nødvendigvis er forholdet mellem en primær tekst og en afledt illustration. I stedet bliver der tale om en vekselvirkning mellem tekst og billede, og i praksis i læsningen om en bladren frem og tilbage mellem tekst og billede, fordi man først, når man har læst teksten, kan læse billedet. Og vil det så i realiteten sige, at teksten er en illustration af billedet snarere end omvendt, eller at teksten er et supplement til det primære billede? Alene det forhold, at dette spørgsmål kan stilles, har som konsekvens, at samspillet mellem tekst og billede accentueres.

Det kunstneriske udtryk i Lilian Brøggers billeder er i modsætning til Louis Jensens teksters visuelle fremtræden ikke skarpt og firkantet. Brøggers billeder er nærmere løse, til tider næsten grumsede, og ekspressive eller surrealistiske. Billederne fylder dobbeltopslaget helt ud, og motiverne skæres til tider delvist over af bogens format. Det er med andre ord kun på bøgernes storplan, billederne ved deres placering er underlagt systematikken. Det enkelte

billede er placeret der, hvor systematikken foreskriver, ellers, ser det ud til, er der frit slag. Derved opstår der en spænding mellem teksternes og billedernes visuelle fremtræden.

Som Line Beck Rasmussen gør opmærksom på i "Ordet fanger" i nærværende nummer af *Passage*, er det ikke usædvanligt at se strategier i børnelitteraturen, der minder påfaldende om den litterære avantgardes strategier. Louis Jensens bøger med firkantede historier er i den henseende ingen undtagelse. Den avantgarde, Jensens bøger har mest tilfælles med, er 1960'ernes konkretisme og systemdigtingen.

I den konkrete digtning betjener forfatterne sig ofte af visuelle virkemidler, og selve skriftbilledet spiller derfor en større rolle i den konkrete poesi end i anden litteratur. Konkretismen bringer læseren til at se det, han eller hun normalt ikke ser under læsningen: bogstaverne, ordene, bogsiden. I forbindelse med Louis Jensens firkantede tekster er det nærliggende først og fremmest at pege på firkant- eller kasseformatet, som alle tekster er stillet op i, som et konkretistisk træk.³ Kasseformatet, og ikke mindst den konsekvente gentagelse af det, er et markant visuelt virkemiddel i de fire bøger, og såvel selve formatet som gentagelsen af det må derfor inddrages i fortolkningen af teksten. Kasseformatet henleder opmærksomheden på mediet i den forstand, at det henleder opmærksomheden på teksten som noget, der er trykt på en side. I og med at Louis Jensen vælger et bestemt tekstformat, der afviger fra en traditionel opsætning, bliver den konkrete opsætning betydningsfuld.⁴ Og det vil sige, at teksten ikke blot virker ved sit betydningsindhold, men også ved sin konkrete fremtræden på bogsiden.

Hvordan skal man så beskrive teksternes fremtræden? En mulighed er at vende sig mod netop konkretismen. I den til dels programmatisk artikel "What's happening, baby?" beskrev Hans-Jørgen Nielsen i 1967 den samtidige kunst med disse markante stikord: "Afpersonalisering, anonymitet, mekanik, materialefremmede spilleregler, formskabeloner, fladhed, monotoni, sideordning i stedet for over- og underordning" (Nielsen 1967: 2). De fleste af Hans-Jørgen Niensens stikord passer i slående grad på Louis Jensens teksters visuelle fremtræden på

bogsiden. Firkanten, den strenge geometriske form, virker mekanisk, anonymiserende og flad i sammenligning med andre mere organiske former eller i sammenligning med en traditionel opsætning, som man ganske enkelt ikke vil bemærke. Det er ligeledes klart, at Louis Jensen med firkanten har valgt en bindende skabelon til sine tekster, og at den gennemførte gentagelse af skabelonen virker monoton og medfører en sideordning i stedet for en over- og underordning, idet ingen af teksterne, eller kun ganske få, opsætningsmæssigt skiller sig ud.

Både gentagelsen af formatet og den fortløbende nummerering – som vel at mærke til forskel fra en traditionel nummerering, der står over teksten, er en del af selve teksten – gør kompositionen i Louis Jensens bøger seriel. Der er tale om en, i det mindste i litterær sammenhæng, radikal serialitet, som sætter sig igennem ikke blot i den enkelte bog, men også i serien af bøger. Det serielle aspekt trækker, ligesom teksternes kasseformat, i retning af anonymitet, mekanik, monotoni og sideordning. Det serielle er et væsentligt aspekt af dele af 1960'ernes kunst, først og fremmest Pop Art og Minimal Art, og det serielle udtryk tematiseres derfor også i kunstkritikken i 60'erne. I "Serial Imagery" fra 1968 definerede John Coplans serialitet som en i det enkelte værk gentagen form eller struktur, der deles af en gruppe af værker lavet af den samme kunstner (Coplans 2002: 33). Det betyder, som Mel Bochner var inde på året før, at systemets enkelte dele ikke i sig selv er væsentlige, men kun relevante i forhold til logikken i den helhed, de indgår i, hvilket igen peger i retning af sideordning (Bochner 1995: 99). Bochner betoner derved serien af værker frem for det enkelte værk, og det er klart, at serialitet implicerer et spil mellem enkeltværk og værkhelhed. Serien bliver kun en serie gennem gentagelsen.

Kunstnerens frihed indenfor systemet afhænger af, hvor strikt systemet er udformet. Systemet eller serialiteten er, som Hejlskov Larsen påpeger, en spændetroje, som kunstneren pålægger sig selv. Men spændetrojen er på én gang en indsnævring af muligheder og en frisættelse, idet digterens fantasi ikke bindes af udgangspunktet, der er valgt på forhånd, men i stedet udfordres undervejs. I de tilfælde, hvor

systemet ikke er alt for strikt, bliver det “en ramme der styrer en række valg uden at determinere dem” (Larsen 1971: 61). Og netop sådan fungerer serialiteten i Louis Jensens bøger. Systemet, dvs. nummerringen og kasseformatet, er en ramme, som styrer en række valg, samtidig med at det er tydeligt, at Louis Jensens lystige fabuleringen er helt og aldeles fri indenfor de valgte rammer. Louis Jensen har opsat nogle spilleregler, som vi med Hans-Jørgen Nielsen kan beskrive som materialefremmede i den forstand, at de ikke er traditionelt litterære, men nærmere bryder med opfattelsen af den litterære skabelsesproces som fri og ustyret. Tanken i 60’erne var, at materialefremmede spilleregler ville tvinge nye udtryk frem i det kunstneriske materiale, i dette tilfælde det litterære materiale. Det gør det så afgjort i Louis Jensens tekster. Måske skyldes teksternes viltre udfoldelser ganske enkelt, og alligevel paradoksalt nok, de materialefremmede spilleregler begrænsning. De fører til en spænding i materialet, og den spænding, vi noterede mellem Jensens tekster og Brøggers billeder findes således også internt i teksterne som en spænding mellem det kølige serielle arrangement af teksterne i kasser og den frie udfoldelse i – eller måske imod – systemet.⁵ På den måde er gentagelsen i systemet væsentlig, men det er muligheden for variationen i gentagelsen også. Derfor er både delen, den enkelte tekst, og helheden, den enkelte samling og hele projektet, afgørende. Serialiteten og spillereglerne er der og kan ikke overses, men de er ikke så stramme, at de hindrer udfoldelse, snarere understøtter de udfoldelsen.

I Louis Jensens firkantede tekster er der system i tingene, men også små brud på systemet. Fx er der ikke hundrede historier i nogen af de fire bøger, der ellers alle bærer tallet som det første ord i titlen. Hvert bind har efter den 100. historie en historie, der begynder med “En helt anden gang var der”. Der er altså i hvert bind med hundrede historier reelt 101 historier – måske er der i overskridelsen, som også i det overordnede projekt, en henvisning til *1001 Nats Eventyr*. Overskridelsen sker ikke blot i en af bøgerne, men i dem alle, så der er system i systembruddet. Både titlens *hundrede* og den 101. teksts indledende markering af at være noget andet end de

øvrige fortløbende nummererede tekster markerer, at den sidste tekst i hver samling står om ikke uden for systemet så dog på kanten af det.

Firkantformatet synes ubrydeligt. Det er det imidlertid ikke. Da teksterne første gang kaldes *firkantede* i titlen på en af samlingerne, *Hundrede firkantede historier*, er titlen på titelbladet pludselig ikke længere firkantet, men trekantet:



© LOUIS JENSEN *Hundrede firkantede historier* 2002, GYLDENDAL

I den samme samling har en af teksterne, der, hvis vi skal tro fortælleren, lever deres eget liv, gjort oprør. Den nægter at være firkantet, og vil i stedet være trekantet. Det får den så tilsyneladende lov til at være.

Ja, egentlig kan det undre, at der kun er én tekst, der har gjort oprør mod al den firkantede ensretning. Måske skyldes det, at teksterne, blot de holder sig i deres firkant, får lov til at boltre sig, skabe sig og te sig som de lyster. Firkant-formatet begrænser kun teksterne på én måde: Der er grænser for hvor lang en tekst, der kan skrives, hvis formatet skal overholdes og siden ikke fyldes helt ud. Denne begrænsning er med til at gøre teksterne skarpe, ikke blot visuelt og opsætningsmæssigt, men også sprogligt og fortællemæssigt. Rent faktisk er de korteste af historierne, og de er korte, også ofte de skarpeste. Louis Jensen har altså opsat to regler for teksterne i de firkantede bøger: for det første tekstens format og fremtrædelse på siden og for det andet den indledende nummerring af hver tekst. Disse regler er, som enhver regel,

begrænsninger. På den anden side kan reglerne ses som produktive. Når blot disse regler overholdes, er der frit spil for de mest fantastiske og urimelige historier. Og den frihed bliver, kan man roligt sige, brugt.

En
tre
hundrede
og seksoghalv-
fjersindstyvende gang,
var der hundrede firkantede
historier, men en af dem nægtede
at være firkantet, selvom den havde
skrevet under. Den ville i stedet være
trekantet, for det var det bedste. *Hvorfor?*
Men så rystede den bare på hovedet (som også
var trekantet). Det ville den ikke sige med sin trekantede
tunge. I stedet sang den en trekantet sang. Så var det nok!

© LOUIS JENSEN *Hundrede firkantede historier* 2002, GYLDENDAL

a'ets fine næse

Den konkretisme, vi har argumenteret for på et strukturelt plan, eksisterer også på andre niveauer i Louis Jensens tekster. Fx i et gennemgående motiv der handler om alfabetet, bogstaverne og ordene. I den 216. historie dukker der et helt nyt bogstav op. Det løber ind i alle ord og maser så meget på, at

det til sidst fik lov at blive stående, og alting i hele verden kom til at hedde noget andet. Og så måtte tingene jo også ændre sig, for eksempel blev alle næser sådan cirka 1 cm længere. (Jensen 2000: 216)⁶

Sproget definerer verden, ikke omvendt. "Sproget er jo ret besat det medium, vores omverden bliver til i", skrev Hans-Jørgen Nielsen (Nielsen 1968: 170). Han hævdede også i forbindelse med systemdigtningen, der er en digtning, hvor et system "etablerer en sproglig verden på et klart defineret grundlag", at "[s]proget er forlæg for verden. Ikke omvendt" (Nielsen 1968: 171). Nielsen fortsætter, at interessen for verdens ting – i fx 1960'ernes nyenkle digtning – "let forskydes til en interesse for sproget som ting", og så har vi bevæget os fra den nyenkle digtning til konkretismen (Nielsen 1968: 172). Det konkrete digt, "tekster som først og fremmest er eksempler på sprog og kun henviser til sig selv", kan, skriver

Nielsen, "etableres på alle sprogets niveauer", fx det visuelle, hvor der kan skrives digte, der "inddrager typografi og bogsidens flade som udtryksmidler", og det semantiske, hvor der kan skrives tekster, der er "selvbærende sætningsarabesker – små volter i sproget", som Nielsen skrev om Højholts æg-tekster fra *Show* (Nielsen 1968: 173f).

Flere af teksterne tematiserer bogstaverne og tallenes konkrete udseende, bogstavernes fysik, som Per Højholt kaldte det, bogstavet som det ser ud. Der er fx den 18. historie om det sure femtal med underbid og historien om svalerne, der rummer en oprensning, som spiller på serialiteten: "En tredje gang svalernes næb. En anden og første gang svalernes vinger og svalernes luft. En o gang var svalens æg" (Jensen 2000: 279). Semantisk er det jo det rene sludder, betydningen, hvis der er en betydning, må altså ligge et andet sted end i ordenes, sætningernes og tekstens semantik. Og det gør den: Der er i begge tekster henvisninger til tallenes konkrete udseende: femtallets bue er et surt underbid, trettallets skarpe kant er svalernes næb, med lidt god vilje kan et total, der er lagt ned, ses som en flyvende svale og et ettal som horisonten, og at o'et ligner et æg, er ganske indlysende. Historien om svalerne er en tekst, der handler om tallenes udseende og ikke om ret meget andet. Et påfaldende træk ved teksten er, at kun o'et er skrevet med tal, mens de andre tal er skrevet med bogstaver. Dermed går muligheden for at se det, der skrives om, tabt. Teksten er med andre ord, hvilket er et paradoks, en beskrivelse af et konkret digt. Det, der beskrives, men ikke vises visuelt, minder om fx Simon Grotrians "Svaner set gennem tårer" (hvor totaler er svaner og nuller er tårer) eller Hans-Jørgen Niensens og den tyske konkretismes visuelle tekstekspirer i 1960'erne.

Der er imidlertid også tekster, hvor det konkretistiske element så at sige bliver synligt ikke blot i gentagelsen af kasseformatet. En 185. gang er der en historie, der ikke er kommet endnu. Den sov over sig. Derfor kommer historien til at se sådan her ud:

En et hundrede og femogfirsindstyvende gang ... Men den historie er ikke kommet endnu. Den sov over sig, men den kommer. En skønne dag så dukker den op, måske midt om vinteren, når der er snestorm og så vil den have sodavand og kager og sidde på den stivfrosne græsplæne under en parasol i snevejret. Og til sidst så vil den have et sted at sove. Og værsgo! Hér, lige ovenover er en tom plads.

© LOUIS JENSEN *Hundrede firkantede historier* 2002, GYLDENDAL

Denne tekst, der jo grangiveligt ligner et konkret digt, er noget så paradoksalt som en tekst, der ikke er der. Eller en tekst *om* en tekst, der ikke er der. I mere end én forstand: Teksten handler *om* teksten, der ikke er der, og teksten, som er der, *omkranser* teksten, som ikke er der, men som det tomme felt midt i teksten er reserveret til. Om den tekst, vi netop har læst, så er den 185. tekst eller ej, det er ikke sådan lige at afgøre. Og hvad sker der, når den sovende tekst vågner og indtager sin plads på siden? Får vi så en tekst i teksten? Måske er teksten desuden en demonstration af Per Højholts udsagn om, at det ikke er nogen kunst at præsentere læseren for en tom side, men at den tomme side bedst opleves, når der står noget på siden. Kunsten er, skrev Højholt, "at skrive noget på siden som kan læses og som ikke forstyrrer, men tværtimod bestyrker læserens chance for at opleve det totale: den hvide side, det umulige" (Højholt 1994: 9). I hvert fald ser man den tomme plads. Der peges endda tydeligt på den fra rammen: "Hér". Teksten, den der er der, er ligeså semantisk tømt, som den, der ikke er der. Den er en volte i sproget, der ikke handler om andet end det, der (ikke) står på siden, ren selvhenvielse.

Også den sidste tekst i *Hundrede splinternye historier* er en firkant med hul i midten. I dette hul er der denne gang placeret et *a*:

En helt anden gang (det var i går) besluttede et rejselystent bogstav (det var et lille a), at det ville spadsere hele vejen gennem alfabetet fra a til å. Derfor tog det sin rygsæk og sine solide vandresko på og begav sig af sted. Det blev en lang rejse, for bogstavet mødte alting inde i alfabetet. Alle dyr og træer, alle slags skyer og mennesker. Selv *ingenting* mødte det ^a rejselystne lille a, og det stod stille i lang tid og så på *ingenting* for at forstå, hvad *ingenting* er. Til sidst kom det hen til en strømmende å. Dér sluttede alfabetet, og så tog det lille a tilløb og sprang med et stort spring hen over vandet. Så landede det lille a hér i bogen! Se selv efter. Det står lige her ovenover med sin fine næse.

© LOUIS JENSEN *Hundrede splinternye historier* 2000, GYLDENDAL

I denne tekst samles flere karakteristiske træk fra bogstavmotivets. Fx motivet der handler om bogstavernes selvstændige liv.⁷ Også gennemvandringen af alfabetet og tanken om at i alfabetet kan man møde *alt*, ses andre steder i de firkantede historier. På sin vandring møder det lille a også *ingenting*. Endda på to måder: som ordet *ingenting*, der kursiveret optræder tre gange i teksten, og som det tomme felt midt i teksten. Teksten minder om den tyske konkretist Eugen Gomringers tekst om tavshed:

schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen

© EUGEN GOMRINGER *Konkrete poesie* 1972, RECLAM

Eugen Gomringer rejser spørgsmålet om, hvor tavsheden i teksten findes: Der, hvor der står *Schweigen*, og tavsheden postuleres, eller der hvor ordet mangler, men tavsheden så ved ordets fravær demonstreres? I Louis Jensens tekst er der den samme spænding mellem det sted i teksten, hvor der står *ingenting* og det sted i den, hvor der *ingenting står*. Efter alfa-

bet-turen ender a'et naturligt nok ved en å og altså samtidig ved et å. Og efter turen springer a'et så ind på siden, hvor det står så ganske konkret og fint, lige midt i ingenting, med sin fine næse, for sådan én har små a'er jo hvis man kigger efter, og det er det, man opfordres til af teksten.

Et vigtigt aspekt, som vi ikke behandler her, men blot nævner, er Louis Jensens udstrakte brug af ordspil. Det vrimler med ordspil i de firkantede historier. Jensens teknik er ofte at tage et ord, der normalt bruges i overført betydning, på ordet, at tage det bogstaveligt. Det kan der paradoksalt nok komme det værste sludder ud af, fx kan sengeheste trave rundt med sengene om natten og *Ild-i-Røv* – ja, det hedder han altså –, der slår så stor en prut, at han farer op på himlen, er så heldig, at han lander i Karlsvognen. Man kan betragte ordspillene som udtryk for en sproglig leg, der får læseren til at undre sig over, hvordan sproget fungerer, hvilket er én af ordspillets funktioner.⁸ Men man *kan* også betragte ordspillene i forlængelse af den konkretisme, vi har argumenteret for findes i Jensens historier, for ordspillene har en tydelig konkretiserende effekt i teksterne. Konkretisterne tog også ordet på ordet.

Men så kravlede Herner op på Verner ...

Mange af Louis Jensens historier er fabulerende, og mange af dem indeholder tillige små logiske kortslutninger. Fx historien om Herner og Verner. Herner og Verner er to sko, som holder af at spadsere en aftentur, når ejermanden er gået i seng. De har dog ét problem: De kan ikke nå dørhåndtaget. Det er der imidlertid råd for: "Men så kravlede Herner op på Verner, og bagefter kravlede Verner op på Herner og så kunne Verner lige akkurat nå dørhåndtaget, og så gik de aftentur ned ad gaden" (Jensen 2000: 248). Den logiske brist, at Verner kravler op på Herner, som i forvejen står på Verner, bevirker, at opmærksomheden ganske bortledes fra historiens anden urimelighed, at de to sko kan gå aftentur. Det accepterer man uden videre – også fordi man i løbet af de 247 forudgående historier har vænnet sig til, at der ikke er noget underligt i dén slags. Ja, faktisk har man været udsat for mange endnu mere markante urimeligheder, når man når til historien

om Herner og Verner.

Tidligt i den første af Louis Jensens bøger med firkantede historier, *Hundrede historier*, er man blevet udsat for en logisk kortslutning i stil med Herners og Verners opfindsomme måde at få døren åbnet. Det sker i den niende historie: En by køber en lastbil og kører væk på lastbilen om natten: "Og om morgenen, da folkene i byen vågnede og så ud ad vinduet, så var byen væk" (Jensen 1992: 9). Beth Juncker gør i *Når barndom bliver kultur* opmærksom på, at det her for en første betragtning drejer sig om en variant af den klassiske undertrykkelses- og oprørshistorie. Folk har jokket på byen – i konkret eller overført betydning? – og nu kan de ha' det så godt. Og vi forstår godt byen. Så godt at vi måske ikke i første omgang opdager den logiske kortslutning i teksten. Som Beth Juncker påpeger, er der nemlig et indbygget sprogligt paradoks i teksten. I teksten står der ikke, at da folk vågner er byen væk – og i øvrigt hvor skulle folk så være? – men at "da folkene i byen vågnede og så ud ad vinduet, så var byen væk" (vores kursivering). Er byen flyttet *med* byens folk? Vinduerne, folkene kigger ud ad, er en del af husene, som er en del af byen, som i øvrigt også folkene er: Ja, hvad er en by egentlig for noget? I alt det her glemmer man, som i historien om Herner og Verner, den ene urimelighed for den anden: Hvordan kan en by køres væk på en lastvogn, og hvordan kan en by købe en lastvogn?

Der er flere af den slags små og større logiske kortslutninger i teksterne. Fx er der en polsk prinsesse, "hvis hjerte havde en balkon helt af guld. Og hver aften, når solen gik ned, gik prinsessen ud på sit hjertes balkon" (Jensen 1995: 181). Der står hun så og synger mens hun spejder efter sin elskede prins, der er rejst bort, og det lyder jo næsten som noget fra et eventyr.

De levede lykkeligt til deres dages ende ...

I eventyret, ved vi, lever folk lykkeligt til deres dages ende. Det er der også en del af personerne der gør i Louis Jensens historier. Dog sjældent ganske uden komplikationer. Der er fx en tre hundrede og tyvende gang en konge og en dronning "der levede lykkeligt resten af deres dage, undtagen de dage (og

det var mange) hvor Kongen var sur på Dronningen, og de dage (*og det var endnu flere*) hvor Dronningen var sur på Kongen” (Jensen 2002: 320). Og en række andre dage, hvor det heller ikke går så særligt godt. Historien, der med formuleringen om at de levede lykkeligt resten af deres dage og et persongalleri – Kongen, Dronningen, prinser der forvandles til skarnbasser og prinsesser der forvandles til frøer – der også er hentet direkte ud af eventyret, er en demontering af eventyret som genre. Det er et parodisk eventyr. Det er eventyret vendt på hovedet: Louis Jensens parodiske eventyr starter der, hvor det traditionelle eventyr slutter, med forsikringen om den evige lykke, og kører så ellers derudad med relativeringer af forsikringen om lykken. Hvor personerne i eventyret skal gå så grueligt meget ondt igennem, før de får hinanden, så får personerne her hinanden i starten og skal så gå så grueligt meget igennem. Louis Jensen vender eventyrets formel mod eventyret. En så gennemført underminering af eventyret er vel næppe set siden H.C. Andersens parodiske – og selvparodiske – festfyrværkeri “Springfyrene”, der også knalder og brager så lystigt og respektløst i eventyret at eventyret går i luften med et knald.⁹

Louis Jensen har ved flere lejligheder vedgået inspirationen fra eventyrdigterne. Gunnar Jakobsen citerer ham for, at have sagt at der i de firkantede historier ligger “en inspiration fra Grimm. Der findes nogle meget korte Grimms eventyr, på 6-8 linjer. Nogle af dem er ganske absurde” (Jakobsen 1997: 141). En inspiration fra H.C. Andersen er heller ikke til at tage fejl af og understreges af Jensens Andersen-biografi. Der kan fx peges på de mange åbenlyst eventyragtige og til tider næsten panteistiske besjælinger af ting, dyr og planter – fx hedder det i en spidsformulering i en af de panteistiske firkanter, hvor der var:

et dejligt sted. Græsset var grønt. De store træer var guder. Vandet løb forbi i en å. Vinden var venlig. Den lyttede. Og gennem det hele gik et stort åndedrag

– så blødt og rundt kan man skrive i en skarp firkant. (Jensen 2002: 364)

Disse besjælinger – af snart sagt alt på jorden og i himlen og også alt mellem himmel og jord – kommer vi ikke nærmere ind på her. De er åbenlyse. Det er enkelte forholdsvis tydelige henvisninger til konkrete eventyr også. Fx er der ikke mange, der med bare et basalt kendskab til Andersens eventyr vil misse henvisningen til “Fyrtøiet”, når man i en historie læser om et ben “som marcherede taktfast af sted ud ad landevejen på Fyn: Een! Een! Een!” (Jensen 1995: 176). Hvad man måske ikke lige bemærker er, at Jensens udgave af marchen på én gang er en amputation af Andersens eventyr og soldatens *een, to! een, to!* og en overtagelse af Andersens sans for det anskuelige – et ben må jo marchere, som det gør i Jensens historie – hvis ét ben da kan marchere, og der ikke igen er tale om en logisk kortslutning i teksten. Louis Jensens udgave af eventyret er det parodiske eventyr. Eventyret på ét ben. Det betyder ikke, at Louis Jensen afskriver eventyret – i parodien kan der godt ligge en respekt for og en anerkendelse af det parodierede – men at han vrider romantikkens eventyr, så det passer i hans moderne firkanter.

I den første af de foreløbigt fire samlinger af firkantede historier finder man et par ganske interessante henvisninger til Andersen. De er underspillede og meget nemme at læse hen over. De er vel nærmest en slags subtil udgave af Andersens dobbelthenvendelse. Eller et spil med dobbelthenvendelsen: “En otte og tyvende gang var der en klovn. Han hed Franz Otto Zink og var stolt af sit navn”, hedder det i, ja, den 28. historie (Jensen 1992: 28). Klovnens kan sagtens være stolt af sit navn. Det lyder flot, og det ser flot ud med de to z’er og det runde palindrom *Otto* mellem de to skarpe z’er. Og så er navnet en henvisning til en person, der er kendt fra Andersens biografi: Otto Zinck. Otto Zinck var søn af Ludvig Zinck, som var syngemester ved Det kgl. Teater, og han er i eftertiden mere kendt for de hæfter med tegninger, som H.C. Andersen lavede til ham, da han var lille, end de skuespil, han som voksen selv skrev.

En lignende henvisning finder man i den 42. historie. I denne historie optræder en pige, der hedder intet mindre end Rose Sofie Marie Magdalene Henriette Hanke. Ud over henvisningen til Bibelens

Maria Magdalene skjuler der sig i det imponerende navn igen en henvisning til en person, som er kendt fra H.C. Andersens biografi: Henriette Hanck. Det ligner *næsten* en tanke, at henvisningen, som også henvisningen Otto Zin(c)k, er sløret med et udeladt *c*. Henriette Hanck er kendt som Andersens veninde og som en af hans fortrolige i brevene. Henriette Hanck var, fortæller den Andersen-kyndige far i *Tinhjerte og ællingefjer*, "H.C. Andersens bedste veninde" (Jensen 2004: 117).

I *Tinhjerte og ællingefjer* minder faderen sin søn om, at for at blive god til at skrive, så må man også være god til at læse: "hvis du vil være rigtig god, så skal du læse meget"; i de firkantede historier demonstrerer Louis Jensen, at der er noget om snakken (Jensen 2004: 65). Og der er flere gode råd til sønnen, der arbejder med H.C. Andersen i skolen. Han får at vide, at en af hemmelighederne ved Andersens særlige stemme er, at hans eventyr og historier er "skrevet for både børn og voksne. H.C. Andersen siger at børnene får det sjove, og de voksne noget at tænke over [...] det er en fin ting. Det gør eventyret levende" (Jensen 2004: 72). Det er dobbelthenvendelsen eller dobbeltartikulationen – dobbeltartikulationen fortalt for børn fristes man til at sige – Louis Jensen her har fat i.

Det er Søren Baggesen, der har formuleret idéen om H.C. Andersens dobbeltartikulation og mest udførligt behandlet den: "i Andersens eventyr fortalt for børn møder vi en diskurs som er naivt barnlig i god forstand, en diskurs som fortroliggør verden for børn, ved på solidarisk vis at holde sig til børns verden og sætte den på børns ord. Men ved selve den fortroliggørelse producerer diskursen sprækker i sig selv [...] Hvad de sprækker åbner for, er muligheden for en anden læsning af diskursen end den umiddelbare, og den læsning forvandler diskursen fra en naiv til en ironisk" (Baggesen 1993: 26f). Baggesen fortsætter med at forklare, at det særlige ved Andersens ironi er, at den nok giver sig til kende – for den der kan se den – men aldrig er påtrængende. Og det særlige er også, at det naive spor sagtens lader sig læse uden ironien, eller som Baggesen tidligere har formuleret det: "'Børnehenvendelsen' er fastholdt gennem eventyret" (Baggesen 1984: 150).

Det er ligeledes karakteristisk i vores to eksempler på en dobbelthenvendelse à la H.C. Andersen, at de pågældende tekster også sagtens lader sig læse uden at man fanger henvisningerne til H.C. Andersen. Ja, faktisk må man vel spørge sig selv, hvad det føjer til historien, *at* man opdager den. Til det må man svare, at opdagelsen ikke føjer noget til *historien*, men den føjer noget til *læsningen*. Henvisningerne planter, for nu at blive i Andersens verden, en troldsplint i øjet på læseren: Så naivt er det her altså heller ikke. Eller: Det er, i øvrigt som også Andersens eventyr, naivt og aldeles bevidst. Ironisk kunne man også kalde det, eller man kunne, som Baggesen, tale om sprækker i diskursen. Og det er i disse sprækker i diskursen som åbner mod ironien, at den virkelige arv fra Andersen findes i Louis Jensens tekster. I disse sprækker viser han nemlig, at han kan læse Andersen subtilt og ironisk og ikke blot umiddelbart. Og det er sådan Andersen – og Louis Jensen – skal læses: umiddelbart og ironisk, naivt og bevidst. Med henvisningerne til personerne fra H.C. Andersens liv sender Louis Jensen Andersen en hilsen.

Den kaukasiske radise og en russisk rødbede

"Den kaukasiske radise var på størrelse med en roe, men kuglerund, den havde næsten ingen top og var af samme farve som månen. En nat i den 12. uge efter Sankt Hans skubbede den sig op af jorden og blev liggende der" (Højholt 1985: Upag.). Sådan lyder et forholdsvist kendt kortprosastykke fra Højholts *Voldtag stilheden*. I Louis Jensens *Hundrede historier* kan man læse følgende firkantede historie:

En nittende gang var der en russisk rødbede, der trak sin rod op af jorden, fordi den ønskede at rejse ud i verden for at se sig om. Da den ville spadsere ud af haven faldt den i sin lange rod, og så lo alle de andre grøntsager, så den blev knaldrød i hovedet. Det er derfor rødbeder er røde.

Om der er tale om et intenderet intertekstuel forhold mellem de to tekster, kan være vanskeligt at afgøre. Der er dog, om ikke andet, nogle påfaldende ligheder mellem de to tekster. For det første har vi med grøntsager at gøre i begge tekster. Endda med grøntsager der vokser i jorden, ikke bliver i jorden, men tilmed ved egen kraft forlader jorden. Det er ganske usædvanligt. I virkeligheden og i litteraturen. Desuden kobles der en nationalitetsbetegnelse på grøntsagerne i både Jensens og Højholts tekst, en nationalitetsbetegnelse, som placerer de respektive grøntsager i de tidligere sovjetrepublikker. Dermed hører lighederne så også op. I Højholts tekst bliver den kaukasiske radise liggende på jorden. I Louis Jensens tekst vandrer den russiske rødbede ud i verden, og vi får en forklaring på hvorfor rødbeder er røde.

Louis Jensens tekst er tættere på eventyret end Højholts. At drage ud i verden er en klassisk figur i eventyret, og vi genkender også eventyrets ontologiske forklaringer i tekstens afrunding. Louis Jensens tekst er måske en kobling af Højholt og H.C. Andersen. En overskridelse af Højholt ved hjælp af Andersen. Eller er det omvendt? Skal argumentet føres helt igennem – dvs. helt derud hvor det ender i en blindgyde, men hvor det samtidigt også bliver sjovt at se sammenhænge eller interessante tilfælde – så er der netop i Højholts *Voldtag stilheden* en henvisning til Andersen. “Hele formiddagen er det ikke lykkes mig at sige noget, som ikke står i H.C. Andersens “Kun en Spillemand”. Det fik mig til at tænke på det drengebarn i Rouen, der i 1956, da han endelig fik lært at tale, viste sig at være fru Bovary’s søn”, hedder det i et kortprosastykke, som handler om at udtrykke sig originalt eller parodisk i forlængelse af en allerede eksisterende tekst (Højholt 1985: upag.).

En helt anden eller tredje teksttype lurer også i baggrunden: forundringshistorien, der forklarer hvordan jorden, mennesket eller naturen er skabt eller mere jordnært, som i Louis Jensens historie, hvorfor rødbeder er røde. Eksempler på genren er Rudyard Kiplings fortællinger om hvordan elefanten fik sin lange snabel, kamelen sine pukler, leoparden sine pletter, osv., og Asbjørnsen og Moes fortælling om “Hvorfor bjørnen er stumprumpet”.

Intertekstualitet kan være vanskelig at påvise. Ofte må man nøjes med at sandsynliggøre den, fx ved at give flere eksempler. Og der er flere eksempler på en skrivepraksis i Louis Jensens tekster, der deler træk med Per Højholts. Den anden tekst i *Hundrede historier* er følgende firkant:

En anden gang var der en kartoffel, der ikke længere gad være en kartoffel. Derfor fik den en ny frisure og et par høje handsker og begav sig ud i den vide verden. Og alle den mødte bildte den ind, at den var direktør for et mejeri. Til sidst faldt den ned i en mælkekarton og druknede. (Den havde tre børn og en bedstefar som til gengæld alle døde af sult).

© LOUIS JENSEN *Hundrede firkantede historier* 2002, GYLDENDAL

Har man hørt – eller læst – magen? Ja, det har man faktisk, mener vi. I Per Højholts *Show* fra 1966. I *Show* er der fire ofte citerede digte om æg, “Fire æg”, og seks digte om b-æg, “Seks b-æg”. Et af Højholts æg-digte, det 3. lyder sådan her: “Det uægte æg, der ikke er spor uægte, men blot kaldes sådan for at man kan skelne det fra de ægte æg, opgiver en akademisk løbebane. Ligesom sin mor, fru Hilda Petersen, og faderen, fænrík Olaf Petersen, opholder det sig mest på land. I betragtning af afstanden høres det forbløffende klart. Redaktør af *Vindrosen*” (Højholt 1982: 51f). Hvis man satte “En to hundrede og ottende gang var der...” foran Højholts tekst og satte den op som en firkant, ville den praktisk talt være klar til at blive trykt i en af Louis Jensens bøger med firkantede tekster. Der er flere ting i Højholts tekster om æg og b-æg, der minder om Louis Jensens firkantede tekster. Tonen, den selvfølgerige og underspillede måde de største urimeligheder bliver fortalt på, har de to tilfælles. Det er nonsens i en *no nonsense*-stil. Der er, med Hans-Jørgen Niensens præcise karakteristik af netop den tredje af Højholts

æg-tekster, en “slags tilforladelighed, der slår benene væk under sig selv” på spil, og der “opstår et gækkende spil af betydningsfulde referencer til et i sig selv betydningsløst centrum [ægget], som disse referencer iøvrigt (sic.) slet ikke passer sammen med” (Nielsen 1969: 70). “Der er ingenting i den [teksten] uden en rablende bevægelse og dette *show* med forestillinger”, fortsætter Nielsen. Det gækkende spil, de rablende bevægelser og ikke mindst tilforladeligheden, der slår benene væk under sig selv, har Louis Jensen tilfælles med Højholt. Og om der så er tale om en inspiration er i og for sig mindre væsentligt end det faktum, at man gennem Højholt, og ikke mindst gennem Hans-Jørgen Niensens beskrivelse af Højholt – hvilket ikke er mindre sigende end lighederne mellem Højholt og Jensen – kan pege på nogle karakteristiske træk i Louis Jensens tekster.

I “For mig gerne!” kobler Lars Bukdahl Højholts æg-tekster med den engelske nonsens-tradition, Lewis Carroll og Edward Lear fx, og dermed også til det børnelitterære felt. Sammenligningen er ikke så skæv. Eller jo, det er den, men det betyder ikke, at den ikke også kan være perspektivrig. For måske går linket mellem Højholt og Louis Jensen over Lewis Carroll og den i hovedsagen engelske nonsenstradition. Sludder og vrøvl har Højholt, Jensen og nonsenstraditionen i hvert fald tilfælles. Og måske kan man, som Bukdahl foreslår i forbindelse med Højholt, drage den modsatte konklusion af den Hans-Jørgen Nielsen kom frem til i sin Højholt-læsning. Nielsen læste *ingenting* frem i æg-teksterne, Bukdahl i stedet et *betydningsvirvar*. Der er altså enten ingenting i Højholts tekster – og i Louis Jensens – eller også myldrer betydningerne frem overalt. På den spids kan man godt fastholde Louis Jensens tekster.

Endelig er der, for nu at få bragt intertekstualiteterne til en ende, i den 315. historie en kone, som ikke kan holde op med at tisse. Man flyver hende derfor til Sahara, hvor der jo nok kan være brug for vandet, “og så voksede der træer op over det hele. Og grønt græs. Og en vidunderlig blå blomst” (Jensen 2002: 315). Man *kan* læse henvisninger til to af verdenslitteraturens klassikere ud af den lille firkant. Og grunden til, at man skal gøre det er, at man gennem disse to henvisninger måske kan nærme sig en

poetik for Louis Jensens indtil videre 400 firkantede tekster. For det første er der, måske, en henvisning til Francois Rabelais’ groteske klassiker *Gargantua og Pantagruel*, hvor Gargantua fra toppen af Notre Dame med en gigantisk vandladning drukner ikke mindre end – bemærk den præcise tal-angivelse, som Louis Jensen også har en vis forkærlighed for i sine historier, ikke blot i nummereringen – to hundrede og tres tusinde fire hundrede og otte mennesker. Den anden klassiker, der er en henvisning til i historien, er naturligvis Novalis’ romantiske hovedværk *Heinrich von Ofterdingen*. Som bekendt har poesien blå blomst siden Novalis’ roman været det mest markante, og også mest fortærskede, billede på poesien og det poetiske.

Louis Jensens kobling af Rabelais og Novalis er en paradoksal kobling. Det er en kobling af næsten uforenelige størrelser. Det er det rå, groteske og overmåde jordiske overfor det forfinede, romantiske og æteriske. Det beskidte og kropslige overfor det rene og åndelige. De to modi støder fx sammen på opslaget, hvor den 341. og den 342. firkant befinder sig. Den 341. firkant handler om “en kone, hvis numsehul var så fornemt, at hun ikke kunne slå prutter. Men en dag så gik det ikke længere, så slog hun en kolossal stor skid, så hele huset og hun selv eksploderede. Oh! Ak & Ve!” (Jensen 2002: 341). Den næste om noget ganske andet, nemlig en dreng, der

var så let om sit drengelhjerte, for verden var fuld af lys, og højt oppe svævede en fugl, og med ét mærkede han, at sådan var der også på *hans* hjertes luft: fuglevinger. (Jensen 2002: 342)

Det giver mening at betragte Louis Jensens firkantede historier i det paradoksale krydsfelt mellem det groteske og det poetiske. Ofte er historierne groteske, ofte er de poetiske, og ikke sjældent er de begge dele på en gang, fx i historien om Krudt der elsker Dorthe trods en legemlig skavank; historien slutter med konstateringen af at “Krudt havde en lunte i bukserne”, og når man hedder Krudt, så kan det jo næsten kun ende med et knald (Jensen 1992: 34). Det giver også mening at betragte Louis Jensens firkanter i et andet paradoksalt krydsfelt: krydsfeltet

mellem 60'er-avantgardens konkretisme og romantikkens eventyr. Louis Jensens firkantede tekster er grotesk-poetiske, og de er konkretistisk-romantiske. Det burde ikke kunne lade sig gøre.

En helt anden gang ...

Der var en Mand, hvis Tilværelse var graa. Saa traf han en Pige i en gul Kjole, med røde Læber og blaa Øjne. Og kort efter saa det sort ud for ham. Aa ja.

Der var en Mand, der i en Forening skulde holde et Foredrag om, at Menneskets Aand er det eneste sande og virkelige i Tilværelsen. Men saa maatte han bede om at faa Foredraget udsat i et Par Dage. For han fik saadan en skrækkelig Mavepine lige før han skulde tale. Aa ja.

En helt anden gang var der en mand der kaldte sig Diderik Skelet. Det er ham, der har skrevet historierne ovenfor (Skelet 1945: 39 og Skelet 1946: 69). Diderik Skelet skriver Louis Jensen ikke om i sine historier, men han er *måske* inspireret af ham. Eller: Det følgende er enten et pletskud – en slags igangsættende inspiration? – eller også er det et fuldstændigt vildskud, for, som Diderik Skelet skriver, er det “venteligt, at nogle Forfattere [kommer] til at skrive det samme, eftersom der kun findes 28 Bogstaver”, og det er jo også venteligt, tilføjer vi, at to forfattere uafhængigt af hinanden skriver korte historier, der i formen minder om hinanden (Skelet 1945: 64). Ikke desto mindre er der tale om så spøjse sammenfald, at de, uanset om de er tilfældige eller ej, fortjener at nævnes, og Diderik Skelets tekster er også så spøjse, at det heller ikke skader at pege på dem.

Diderik Skelet udgav i perioden 1944 til 1947 fire samlinger helt korte historier, som han med en parodisk hilsen til den amerikanske *short story* kaldte *Ultra-Short-Stories* lang tid før amerikanerne selv begyndte at tale om *short short stories*. De to af samlingerne, den første og tredje, havde, hvilket i denne sammenhæng er påfaldende, titlerne *100 Ultra-Short-Stories*, de to øvrige indeholdt henholdsvis 101 (jf. i øvrigt Jensens overskridelse af 100 historier) og 80 *Ultra-Short-Stories* og havde titel efter det. Diderik Skelets *Ultra-Short-Stories* er, hvad man nok vil betragte som parodiske petitesser eller elegante bagateller, hvilket ikke betyder, at de ikke er interessante litteraturhistorisk set.

teller, hvilket ikke betyder, at de ikke er interessante litteraturhistorisk set.

Diderik Skelets fire bøger er ikke mindre stramme i deres serialitet end Louis Jensen bøger med firkantede historier. For det første er der historierne antal. 100 historier synes at være udgangspunktet. Hvorfor der er 101 i den 2. samling, er der ingen forklaring på, men at den 4. samling, som er fra 1947, kun indeholder 80 skyldes “en Nedskæringsmentalitet over det ganske danske Land”, hvilket også har ramt papirforbruget, oplyser Diderik Skelet (Skelet 1947: 3). Indledningsformlen for så godt som alle Diderik Skelets historier er “Der var ...”. Og da Skelets *Ultra-Short-Stories* ofte handler om menneskelig dårskab, sluttet langt de fleste af med den resignerede interjektion “*Aa ja*”. Louis Jensen benytter også nu og da, især i den første samling, en afsluttende interjektion som “Puha”, “Ha”, “Ak & Ve”, “Ak og ve! Så frygteligt kan det ske!” eller blot “AK”, og enkelte gange også en parabase, hvor fortælleren i en parentes kommenterer historien, fx “(En sørgelig historie)” eller “(Heldige asen!)”. Disse *asides* bruger Diderik Skelet heller ikke så sjældent, når han selv udlægger en af sine historier:

Der var en Mand, der ikke kunde forstaa, at en anden Mand kunde være saa begrænset i sin Indstilling til dit og dat. Aa ja. Det var en short story om den første mands begrænsning”. (Skelet 1946: 57)

I Diderik Skelets historier er der, ud over de kommenterende *asides*, enkelte afvigelser fra den faste form, fx i denne historie, der afviger både i indledningen og den afsluttende interjektion, og det er hele historien, vi citerer: “Men saa kunde hun ikke komme i Tanke om, hvad ”Lad være” hedder paa Engelsk. Aa nej” (Skelet 1945: 33). Et påfaldende træk ved bøgerne er, at de skal læses bagfra, idet sidenummereringen starter bagerst i bogen. Det er der imidlertid en god grund til, nemlig at “Gud har skabt Mennesket saadan, at det griber med højre Haand om en Bogs Ryg og lader dens Sider svirpe afsted (sic) under venstre Tommels Direksion – bagfra”, når man tager bogen ud fra en hylde (Skelet 1945: 3). Det trick peger, ganske som Louis Jensens

firkantformat, på bogmediet; den traditionelle form forrykkes en smule, og straks ser man ikke blot, hvad der står i bogen, men også hvordan, det står.

De rammer Diderik Skelet har udstukket, og rammerne minder om Jensens: En indledende formel, et bestemt antal tekster og en kort form. Der er naturligvis forskelle mellem Diderik Skelets og Louis Jensens udfyldning af rammerne. Louis Jensen er fabulerende, Diderik Skelet er mere polemisk, satirisk og anekdotisk og også mere dagsaktuel, fx er der en del af teksterne, der handler om krigen og retsopgøret, eksempelvis denne korte, ordspillende anekdote: "Der var en tysk Officer, der fik Chancen for at komme til Østfronten og faa Ridderkorset med Sværd. Men han ville hellere til Danmark og have Flæskesteg med Svær. Aa ja" (Skelet 1945: 103). Både Louis Jensens og Diderik Skelets tekster er finurlige, men hvor Louis Jensens firkantede historier i deres betydningsvirvar ofte zigzagger mellem det meningssvulvende og det meningstømte uden rigtigt at falde til ro det ene sted, er Diderik Skelets *Ultra-Short-Stories* mere pointerede, og de er også tydeligere i deres hensigt, selv om meget er underforstået i dem, som fx i historien om pigen, der ikke kan huske hvad "Lad være" hedder på engelsk.

Den lette tone, humoren, den ultrakorte form, serialiteten, spillet med mediet, fiktionen og genrerne er Diderik Skelet og Louis Jensen fælles om. Og se, det var en helt anden historie. Åh ja.

Noter

1. I den første af Louis Jensens firkantede bøger, *Hundrede historier*, er disse oplysninger, der hører til de litterære udenomsværker, som Gerard Genette beskrev som paratekster, ikke firkantede. Teksterne er naturligvis også her firkantede. Fra den anden bog, *Hundrede nye historier*, har firkantformatet altså bredt sig fra tekstniveauet til også det formelt set paratekstuelle niveau.
2. Og når vi formulerer os, som vi gør her, er det klart, at vi også går ud fra, at teksten er skrevet, før illustrationen er lavet. Om det forholder sig sådan, ved vi ikke. Det er ikke sikkert.
3. Her betragter vi kasseformatet i forlængelse af konkretismen, som af en eller anden grund ofte betragtes som avanceret litteratur, men formatet kan ganske sikkert også appellere til børns visuelle sans. Det er oplagt, at børn, der ikke kan læse, og måske heller ikke forstå Louis Jensens

firkantede tekster, kan have fornøjelse af formatet og gentagelsen af det.

4. I *Systemdigtningen* skrev Steffen Hejlskov Larsen, at en "normal lyrisk eller episk anbringelse af ord og sætninger i læselinjer" ikke giver "nogen fornemmelse af selve mediet: bogen og siden" (Hejlskov Larsen 1971: 75). Den normale læselinje, skriver Hejlskov Larsen, flytter bevidstheden fra mediet og ind i fiktionsrummet. Det modsatte er tilfældet, når teksten som her ikke er opstillet i en normal læselinje. Når man læser Louis Jensens firkantede historier forundres man både over kasseformatet, og over det der står i kassen.

5. Det narrative element, som ikke alene findes, men er markant i teksterne, står også i et spændingsforhold til det serielle arrangement af teksterne.

6. Louis Jensens bøger med firkantede historier er upaginerede. Henvisninger er derfor ikke til sidetal, men til historiens nummer.

7. Louis Jensen udfolder motivet i billedbøgerne *De bortblæste bogstaver* og *Bogstavskolen*, hvor bogstaverne også lever deres eget liv om natten. I *Bogstavskolen* smutter bogstaverne, ligesom ordene i den 377. historie, ud af en usynlig revne på bagsiden af bogen, og i *De bortblæste bogstaver* tematiseres også bogstavernes udseende og deres lyd, fx er u'et dejligt rundt og r'erne knurrer. Bogstavernes liv tematiseres også i den 360. historie, hvor Jensen fortæller, at alle bogstaver bliver født i et mørkt hul oppe ved Aalborg. Der er i den historie et bogstav, som ikke vil ind i en bog: *Det-for-altid-hemmelige-bogstav*. Til denne motivkreds hører også historien om dronningen, af hvis mund, der falder bogstaver når hun taler. Disse bogstaver danser så rundt på bordet for til sidst at blive til rigtige ting. Igen er det sproget der skaber virkeligheden, ikke omvendt.

8. Hans-Jørgen Nielsen fremhævede i sit efterskrift til generationsantologien *eksempler*, at den, der kun kan se "små sproglege" i de konkrete digtekspirer i princippet indtager den samme holdning som den, "der i genstandsløs billedkunst kun kan se "dekorative mønstre" [...] fordi hjortene og skovsøen mangler" (Nielsen 1968: 157). Det samme gælder tendensen til blot at se sproglege i ordspillet. Der er mere på spil i ordspillet end sproglege.

9. Gunnar Jakobsen skriver at "Selv om de [historierne] begynder med et tal i rækken [...], så kunne de lige så godt begynde med "Der var engang"" (Jakobsen 1997:141). Dermed antyder han, må man gå ud fra, at der er tale om eventyr. Det er der ikke – ikke uden videre –, og det er ikke rigtigt, at der lige så godt kunne have stået "Der var engang" i starten af hver tekst. Iscenesættelsen af gentagelsesstrukturen – som jo reelt, til forskel fra eventyrets "Der var engang", ikke er en gentagelsesstruktur, men en varieret gentagelsesstruktur – tjener bl.a. til at underminere eventyrets faste formel ved at lægge sig tæt op ad den, men samtidig forrykke den en anelse, så der kastes

et skævt lys ind på eventyret og eventyrets formel. Louis Jensens formel låner træk fra eventyrets formel, men den er ikke identisk med eventyrets formel. Og det gør en forskel.

Litteratur

- Baggesen, Søren 1984: "En rendestensunges dannelse: H.C. Andersen", i *Dansk litteraturhistorie*, bd. 5, København: Gyldendal.
- Baggesen, Søren 1993: "Dobbeltartikulationen i H.C. Andersens eventyr", i *Andersen og verden*, Odense: Odense Universitetsforlag.
- Bochner, Mel 1995 (1967): "Serial Art, Systems, Solipsism", i: Gregory Battcock (ed.): *Minimal Art*, Berkeley: University of California Press.
- Bukdahl, Lars 1997: "For mig gerne!", i *Synsvinkler*, nr. 19.
- Coplans, John 2002 (1968): "Serial Imagery", i Frances Colpitt (ed.): *Abstract Art in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Højholt, Per 1982: *Digte 1963-79*, København: Det Schønbergske Forlag.
- Højholt, Per 1994: "Alligevel skriver man jo en bog, af og til", *Stenwaskeriet*, København: Gyldendal.
- Jakobsen, Gunnar 1997: *Louis Jensen*, København: Gyldendal.
- Jensen, Louis 1992: *Hundrede historier*, ill. Lilian Brøgger, København: Gyldendal.

- Jensen, Louis 1995: *Hundrede nye historier*, ill. Lilian Brøgger, København: Gyldendal.
- Jensen, Louis 2000: *Hundrede splinternye historier*, ill. Lilian Brøgger, København: Gyldendal.
- Jensen, Louis 2002: *Hundrede firkantede historier*, ill. Lilian Brøgger, København: Gyldendal.
- Jensen, Louis 2004: *Tinhjerte og ællingefjer – en bog om H.C. Andersen*, København: Høst & Søn.
- Juncker, Beth 1998: *Når barndom bliver kultur*, København: Forum.
- Larsen, Steffen Hejlskov 1971: *Systemdigtningen*, København: Munksgaard.
- Nielsen, Hans-Jørgen 1967: "What's happening, baby?", *ta' 1*.
- Nielsen, Hans-Jørgen 1968: "Modernismens tredje fase: fra erkendelse til eksempel", *eksempler*, København: Borgen.
- Nielsen, Hans-Jørgen 1969: "Fortolkning i entropiens tidsalder", *Selvsyn*, nr. 3.
- Skelet, Diderik 1944: *100 Ultra-Short-Stories*, København: Gyldendal.
- Skelet, Diderik 1945: *101 Ultra-Short-Stories*, København: Gyldendal.
- Skelet, Diderik 1946: *100 Ultra-Short-Stories*, København: Gyldendal.
- Skelet, Diderik 1947: *80 Ultra-Short-Stories*, København: Gyldendal.