

MORTEN THING FIGURDIGTE
P
O
E
S
I
TYPOGRAFI

ANDRE
FORMER FOR
VISUEL
LITTERATUR

Morten Thing

POESI & TYPOGRAFI

Figurdigte & andre former for visuel litteratur

© Morten Thing 2010

Layout: Anne Houe

ISBN 978-87-7349-770-8

ISSN 0105-564x

Omslagsillustrationen er “An erotic triplet composed by a Hindu poet”,
William Rounseville Alger: *The Poetry of the East*, Boston 1856, side 6.

INDHOLD

Indhold	3
Figurdigte	8
Danske figurdigte	28
Animerede bogstaver	34
Punktum, punktum, komma, streg	37
Brugen af ekspresiv typografi i digte	40
Moderne figurdigte og udtryksfuld typografi i Danmark	59
Mellem tekst og billede	74
Ekspresiv typografi i fiktionen og typografisk semiotik	78
Billede og tekst	83
Litteratur	89
Noter	94



Billeder og tekst er to helt forskellige tegnsystemer. Tekster afkodes lineært, mens billeder er ikke-lineære og ikke har nogen begyndelse og slutning. Teksten er segmenteret i ord, billedets segmenter er analytiske og ikke teknisk givne. Men tekst og billede kan gå i spænd så længe, de tilnærmer sig. Den kristne ikonografi fx udvikler tegn, som ligner færdselstavlerne system. Jesus er et lam, evangelisterne var: vinget eller en vinget engel (Mattæus), en løve (Markus), en okse (Lukas), en ørn (Johannes). Helligånden var en due. En jøde havde en spids hat på og en stor næse. Man udviklede *ikonografiske koder*, som lige så godt kunne have været i tekst. Det vigtigste tegn af dem alle er naturligvis korset. Afbildningerne fra *Biblen* (på altertavler, i billed-bibler osv.) udvikledes til en kanon af mulige situationer, som tilnærmede tekst og billede til hinanden. Men lige meget hvor langt man udviklede dette system (som siden blev genudviklet af karikatur- og vittighedstegnere til moderne brug), så falder semiotikken for tekst og billede ikke sammen. Sprogets tegn er symbolske og bygger på konventioner, billedernes tegn er ikoniske og indeksikalske.

Når vi lærer at læse, så lærer vi at behandle bog-staverne som noget, der ikke ligner virkeligheden, noget som derimod kan fremkalde virkeligheden i hovedet på os ved hjælp af de symbolske tegn. Sabine

Gross har fremsat den interessante tese, at på trods af modsætningen mellem de to typer af tegn, så synes der at være en tendens til, at de så at sige ‘*opsøger*’ hinanden, at de blander sig med hinanden.¹ Jeg vil i denne bog se nærmere på blandformer og forviklinger mellem de to slags tegn.

I andre skriftkulturer end de vestlige, fx den kinesiske, den hebraiske og den arabiske, udvikledes en kalligrafisk kunst, hvor skriften blev til kunstværker. I den hebraiske og den arabiske skriftkultur skete det ikke mindst på grund af det billedforbud, som eksisterer både i jødedom og islam. I jødedommen udvikledes en særlig form, kaldet mikrografi, hvor teksten skrives med små bogstaver, som selv frembringer nye former, det være sig nye (store) bogstaver eller former for afbildning. I islam udvikles en række faste vendinger om Allah eller profeten, som antager form af nye (kalligrafiske) skrifttegn.

Fænomener som kalligrafi og anden udsmykning af teksten ændrer sig med bogtrykket. Den valgfrihed, skriveren havde i håndskriftet, blev til *dyre* teknologiske valg. Man kunne fra starten have billeder i en tekst, men de skulle skæres som træsnit – et valg som involverede endnu en håndværker og endnu en udgift. Man kunne trykke med initialer, men kun for så vidt, som de lå i en sættekasse og var støbt i bly eller skåret i træ. Men skift i skriftsnit og -størrelse kunne sagtens lade sig gøre. Man havde både små og store bogstaver i sættekassen. Og at skifte til *kursiv*, **halvfed** eller **fed** blev efterhånden standard og handlede kun om, hvilket udstyr trykkeriet havde råd til at indkøbe. Man kunne også trykke bogstaver i rødt eller en anden farve. Men det var dyrt, for det fordrede en ekstra trykgang og en stor præcision, hvis de farvede bogstaver skulle holde linje med de sorte.

Fra inkunablernes tid (dvs. efter 1501) fortsatte en række teknikker med over i bogtrykket fra manuskripterne fx udsmykning med farve påført i hånden. Håndkolorering fortsætter faktisk helt frem til slutningen af 1800tallet, indtil farvetryk af billeder kunne gøres billigt i litografi. Pynt af anden art, ranker, rammer, afslutningsbjælker, kasser osv. hørte så at sige fra starten med i sættekasserne og brugtes både i bøger og andre tryksager.

Bogtrykket gør også nogle muligheder, som fandtes i håndskrifttiden, lettere at realisere. Det blev fx lettere at slutte ud til højre margin, så dén blev lige. Siden man havde fået et tegn for et delt ord (dvs. bindestregen), havde man lettere kunne holde en nogenlunde lige højrekant på tekstklummen, men det blev lettere med blyants, hvor man kunne fordele luften i en linje mellem alle mellemrummene, så det så mere harmonisk ud. Det kunne man ved at indskyde tynde metalstykker, som forøgede mellemrummet. Det blev også lettere at lave *figursats*. Figursats betyder, at tekstklummen afbrydes af fx et billede eller en kasse, hvor teksten skal bevæge sig rundt om den indsatte firkant. Denne mulighed for at variere både højre og venstre kant på klummen medførte fx, at man begyndte at lave en trekantet afslutning på et kapitel, hvor man afkortede de sidste linjer successivt og centrerede dem, så satsen dannede en ligebenet eller ligesidet trekant.

Figursats er imidlertid ikke kun formning af satsen i lige linjer. Det er også muligheden for at forme satsen i kurver. Det kunne være fordi det, den skulle forme sig omkring, havde en kurvet form, men det kunne også være en mulighed, som blev brugt som bevidst æstetisk middel, som fx i figurdigtene.

FIGURDIGTE

Digte er en særlig digterisk form og en særlig tekstlig form. Digte består som romaner og skuespil af symbolske tegn, sprogets tegn. De får som tekster grafiske karakteristika, som refererer ikke til sproget, men til tekstens ydre fremtoning på siden. Det gør, at vi kan se på en tekst om, den er et digt, en roman eller et skuespil takket være de konventioner som gør, at vi danner tekster på disse måder.

I bestemte perioder af lyrikkens historie har digtere eksperimenteret med at give digtet en anden tekstlig fremtræden end "en tekst opdelt i strofer" eller "en tekst med løs højrekant" og ladet digtet fremstå som et ikonisk tegn eller som et konventionelt tegn af en anden orden end en tekst "med løs højrekant". Hermed insisterer forfatteren på, at den fremkomne tekst skal *ses*. Det er ikke længere en tekst, som også kan høres; dens sproglige og ikoniske eller nye konventionelle tegnside skal *ses*, for at digtet kan tilegnes. For at forstå rækkevidden heraf, vil jeg give nogle eksempler som meget groft også tegner et rids af dette områdes historie fra antikken til nutiden.

Ulrich Ernst, som har beskrevet og analyseret denne udvikling, understreger, at *visuelle digte* i den bredeste forstand går så langt tilbage som det gamle Egypten, hvor man finder tekst-permutative hymner og kvadratnet med tegn i hvert kvadrat, som kan læses på flere ledder som i en krydsogtværs. Han ser også Phaistosdisken fra Kreta fra 1600 fvt som et figurdigt.² Ulrich Ernst og Dick Higgins ser også figurdigtet i bred forstand som et fænomen, der findes i mange kulturer, således som citra-k vyas i middel og sen sanskrit, prakrits i Indien og hui-wen i kinesisk litteratur.³ Også i den byzantinske kultur findes de.⁴

Et tidligt møde med figurdigte var de græske *technopaigneia* (som grækerne kaldte figurdigte) skrevet af Simias fra Rhodos 300 fvt. Først

et digt formet som en økse og dernæst et vingedigt. Øksedigtet var indgraveret på en økse, som ifølge traditionen var blevet brugt af Epeius, da han lavede træhesten, der omtales i *Iliaden*. Vingerne symboliserer guden Eros.⁵

- 1 Ἀνδροθέα δῶρον ὃ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθήνα
 3 τᾶμος, ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνυ πόλιν ἠθάλωσεν
 5 οὐκ ἐνάρηθος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν
 7 νῦν ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον
 9 τρὶς μάκαρ δν σὺ θυμῷ
 11 ὅδ' ὄλβος
 12 ἀεὶ πνεῖ.
 10 Ἴλαος ἀμφιδέρχθης.
 8 σὰν χίριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλὰς.
 6 ἀλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαράν νᾶμα κόμιζε δυσκλεῖς¹
 4 Δαρδανιδᾶν, χρυσοβαφεῖς δ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἀνακτας,
 2 ὥπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν, τῷ ποτε πύργων θεοτεύκτων κατέρειψεν αἶπος

Økseteksten skal læses som linjenumrene angiver.

Λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα
 μηδὲ τρέσης, εἰ τοσος ὦν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια.
 τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεν, ἀνίκ' ἔκραιν' Ἀνάγκα
 πάντα δ' ἔκας εἶχε φράδεσσι λυγροῖς¹
 ἔρπετά, πᾶνθ' ὅσ' εἶρπε²
 δι' αἰθρας

- Χάους τε
 οὔτι γε Κύπριδος παῖς
 ὠκυπέτας Ἀρέϊος³ καλεῖμαι
 10 οὔτε γὰρ ἔκρανα βίᾳ, πρᾶυνόφ⁴ δὲ πειθοί,
 εἰκέ τέ μοι γαῖα θαλάσσας τε μυχοὶ χαλκεὸς οὐρανός τε
 τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκάπτρον, ἔκρινον⁵ δὲ θεοῖς θέμιστας.

Vingeteksten læses ovenfra.

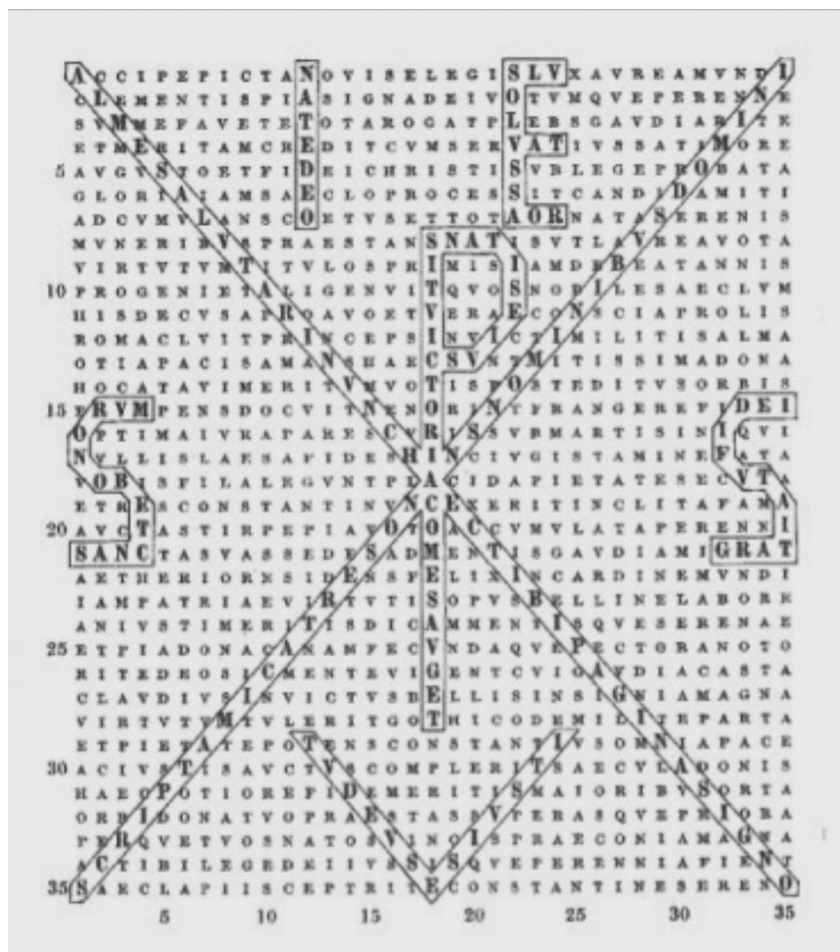
Dosiadas fra Kreta har lavet et digt formet som et alter, og der er flere andre græske figurdigte fx i form som æg.

Εἰ μάρσενός με στήτας
 πόσις, μέροψ δίσαβος,
 τεῦξ', οὐ σποδεύνας ἱνίς Ἑμπούσας μόρος
 Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
 χρυσᾶς δ' ¹ ἄττας, ἄμος ἐψάνδρα
 τὸν γυνιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
 ὃν ἀπάτωρ δίσευνος
 μόγησε ματρόριπτος·
 ἐμὸν δὲ τεῦγμ' ἀθρήσας
 Θεοκρίτοιο κτάντας
 τριεσπέροιο καύστας
 θώνξεν αἶν' ἰύξας ²
 χάλεψε γάρ νιν ἰῶ
 σύργαστρος ἐκδυγήρας ³
 τὸν δ' αἰλινεῦντ' ⁴ ἐν ἀμφικλύστῳ
 Πανὸς τε ματρὸς εὐνέτας φῶρ
 δίζῳος ἱνίς τ' ἀνδροβρῶτος Ἰλοραιστᾶν ⁵
 ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τρίπορθον.

De græske technopaigneia er altså digte, som udover sit sprogligt-poetiske indhold er karakteriseret ved, at de enkelte linjer i længde er komponeret, så omridset af digtet får en mimetisk eller ikonisk side: Vi ser, at digtet mimer en økse, et par vinger, et alter. Denne ikoniske side er forbundet med den sproglige gennem de temaer, digtet giver form.

En anden figurdigter var den romerske Publilius Optatianus Porfyrius (260-?). Han var digter ved Konstantin den Stores hof. Han blev sendt i eksil, men blev hjemkaldt efter han havde skrevet nogle hyldestdigte til Konstantin.⁶ Hans digte grundlagde en ny type figurdigte, hvoraf man kan se et eksempel her:



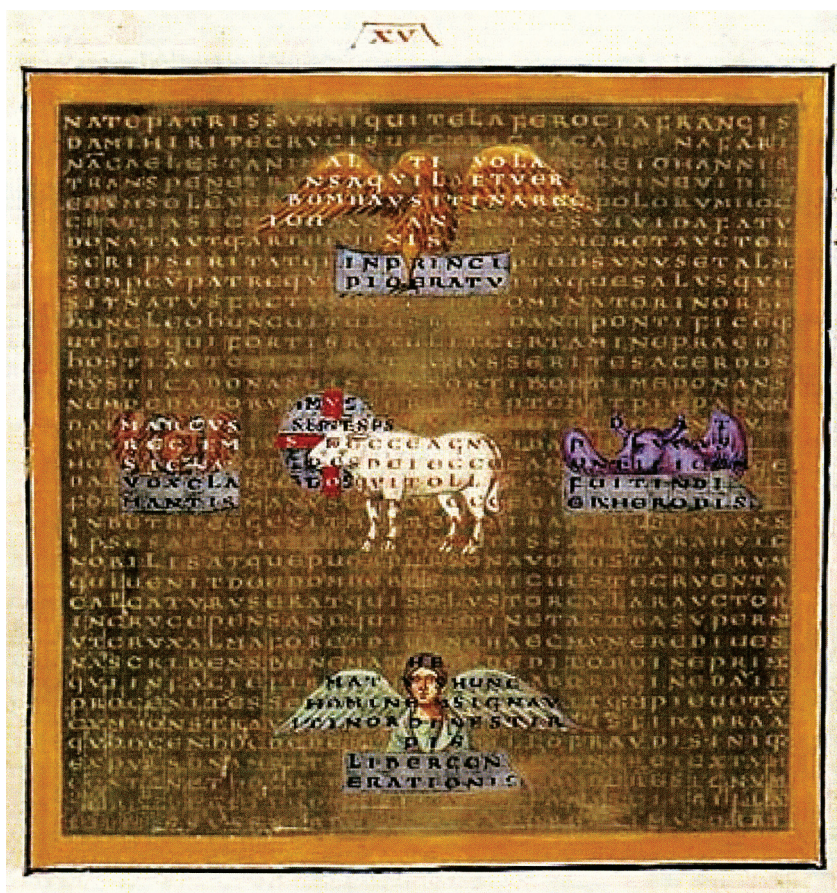


skævt ordvalg for at få skemaet til at gå op. Ofte knytter intexterne en semiotisk forbindelse mellem billede og tekst, formulerer en kvintessens af tankerne i bæredigtet.

Ulrich Ernst mener, at Porfyrius' gitterdigte hænger nøje sammen med den unge kristendoms møje med at formulere en retorik overfor den antikke, hedenske højkaratskunst. Traditionen fra Porfyrius fortsættes af Venantius Fortunatus (535?-?), født i Treviso nord for Vene-

dig og biskop i Pontiers i 600. Han lavede figurdigte, bl.a. korsdigte og gitterdigte.

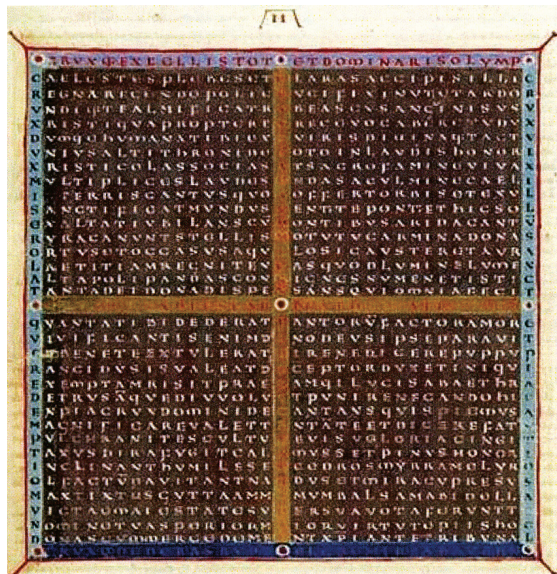
Der sker en genoplivning af gitterdigtet ved Karl den Stores hof. Alkuin (ca. 735-804) dedicerede fx en cyklus af fire gitterdigte af Josephus Scottus (?-804) og to af ham selv til Karl den Store (742-814). Alkuin havde været munk i York, og man ved, at der i England på Alkuins tid fandtes en afskrift af Porphyrius' digte. Den store fornyer var imidlertid Hrabanus Maurus (ca. 780-856) med værket *Liber de laudibus sanctae crucis* fra ca. 810. I 802-03 blev Hrabanus og hans med-





broder Hatto sendt til uddannelse hos Alkuin i Tours. Hrabanus blev viet som præst i 814. Ud fra en symbiotisk ide om en talsymbolsk og teologisk struktur har Hrabanus udformet sine digte som en lovsang af korset i 28 figurdigte. Digtene er kvadratiske gitterdigte med intexter. I virkeligheden skabte han en ny slags figurdigte, som både er bøn, salme og en øvelse i systematisk teologi, som fortolker hele det skabte univers i form af korset. De er fyldt med numerologiske symboler og opnår en enhed af tal, ord og billede uden tidligere forbilleder. Det særlige ved Hrabanus' digte er, at han brugte *maledictiones* som intext.

På side 13 og 14



ses tre sider fra Hrabanus' *Liber de laudibus sanctae crucis*. Den første har fem billeder, som hver rummer en intext. I midten har vi Jesus som lammet og omkring ham symbolerne på de fire evangelister. Grunddigtet er et kvadratisk gitterdigt. Det næste viser Ludvig den Fromme, mens det sidste har et kors med intext. Den historiske betydning af Hrabanus dokumenteres af det store antal manuskripter, der eksisterer, hvoraf seks har overlevet fra 800tallet. *Liber de laudibus sanctae crucis* blev første gang trykt i 1501 og genoptrykt 1503, 1605, 1626-7. Ved trykningen gik man fra det flerfarvede til det tofarvede: Alle intexter og billeder blev trykt i rødt, mens bogstaverne blev trykt i sort (se side 16).

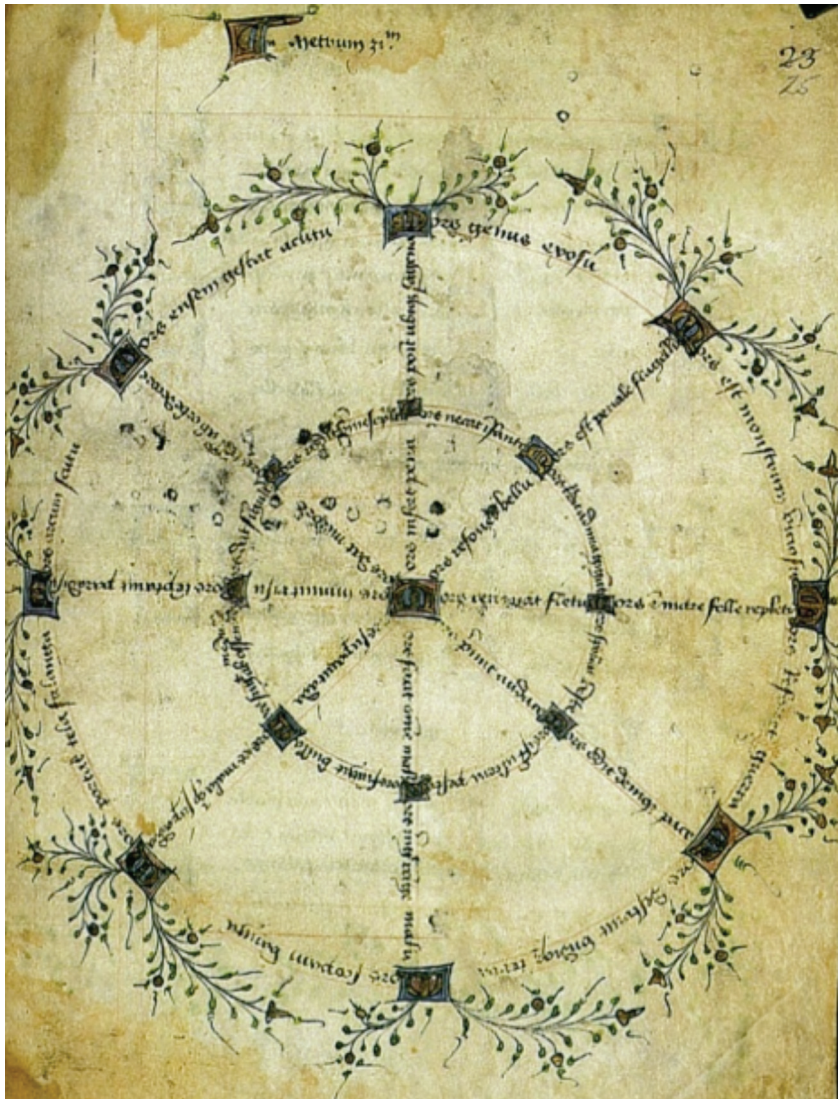
En af de mere talentfulde figurdigtere i den senere middelalder var faktisk en dansk digter, som på latin kaldte sig Iacobus Nicholai de Dacia, altså Jacob Nikolaj fra Danmark. Vi ved ikke så meget om ham.⁹ Han fik i 1366 et stipendium i Ely, og i 1370-79 tilhørte han Den engelske Nation (et kollegium) ved Universitetet i Paris. Han dukker op første gang i Pariser-universitetets annaler i 1370, hvor han er formand, procurator, for Den engelske Nation, hvis protokol han egenhændigt førte. Her betegnes han som magister. Grevinden af Pembroke hentede ham til Cambridge i 1373, hvor han skrev et hyldestdigt til hendes afdøde mand. Grevinden betegner ham i en ansøgning til paven i 1366 om stipendiet i Ely som 'clericus Roskildensis diocesis', og det gør han også selv senere. Han er altså vokset op i Roskilde og har sikkert gået på den lokale domskole, som siden 1000tallet hang sammen med biskopsædet. I Cambridge blev han ikke længe, i 1378 var han tilbage i Paris. Han optræder sidste gang i protokollen i 1379.

Udover disse spredte biografiske data ved vi også, at han skrev bogen *Liber de distincione metrorum*, som er en serie af digte, hvor en del af dem er skrevet i geometriske former. Han frigjorde sig fra gitterdigtet og lod versets enkelte linjer danne en trekant, en cirkel, en serie af firkanter indeni hinanden osv. I disse figurer går der medianer og diagonaler, som også er verselinjer og hvor de mødes med andre linjer optræder som regel det samme bogstav i alle skærings-

XV. figura. De quattuor euangelistis et agno. in Crucis specie constitutis.

Nat epatris summi qui tel a ferocia frangis
 Dami hirit ecru ci s victri ci a carmina fari
 Nā cae lesta ni ma l mi ta s ro la to re i o h an nes
 Trans pen etrans a qu a l a et ver o omi ne vi di t
 Bou m fol ē ver bu m hau i t i n a r e e p o l o r u m h o c
 Gra ci a si c q: i o h an n i a n r e o m n e s v i u i d a f a t u
 Do na ta v t q: a r r h o m i n e s s i b i s u m e r e t a u c t o r
 S c r i p s e r i t a t q: i n p r i n c i p i o d e u s v n e t a l m:
 S ē p e r c ū p a t r e q i p i o e r a t v i t a q u e s a l u s q u e
 S i t n a t u s f a c t u s q u e c a r o d o m i n a t o r i n o r b e
 H u n c l e o h u n c v i t u l u s r e g ē d a n t p o n t i f i c ē q:
 V t l e o q u i f o r t i s r e t u l i t c e r t a m i n e p r a e d ā
 H o s t i ā c o b t u l e r a t s ū m u s f e r i t e s a c c e r d o s
 M y s t i c a d o n a s u i s c o n f o r t i b: o p t i m e d o n a n s
 N e m p e d a t o r u m t e r i o s e p t e m e t p i e p a n u m
 D a t m a t e m q: q u o q u e v i u i d e c a n t u
 O t u r e g e m i u s t i c e a g n u d a p i e l n e i s
 H o c l i g n a t q: f i d e s d e i e c c e e a p a d i f i c q: u e
 D a t v o x c l a r h e d o s q u i t o l l i t c ū f u i t i n d i e s
 F o r m a n t i s m a n u s e p a r e x e d i c b u s h e r o d i s
 I n b e t h l e e g e n i t m a t r e a m i r a b i l i s i n f a n s
 I p s e f a t u s m a t r i a m b o d o d i t i s s i m a c u r a h u i c
 N o b i l i s a t q u e p u e r p e r s o n a v e t u s t a d i e r u m
 Q u i v e n i t d e e d o m d e b o s r a h i c v e s t e c r u e n t a
 C a l c a t u r u s e r a t q u i s o l u s t o r c u l a r a u c t o r
 I n c r u c e p e n s a n d: q u i s u s t. i n e t a s t r a s u p e r n:
 V t c r u x a l m a f o r e t d i u i n o h a e c m u n e r e d i u e s
 N ā s c r i b e n s b e n e m a t t h e u s d e i t o r d i n e p r i m:
 Q u i i n f a c i e f i t m a r i a s h u n c a b o r i g i n e d a i d
 P r o g e n i t e s s e h o m i n e m i g n a u i t q: m p i e v o t ū
 C u m m o n s t r a u i t i n o r d i n e m i s p i s f i d: a b r a ā
 Q u o d g e n: h o c d e d e r i t p i s t i l l o f r a u d i s i n i q:
 E x p u l s o n a m r i t e l i b e r g e n u s o m n e r e t e x t u m
 C o n t i n e t h o c v e r e r a t i o n i s c r e d e r e s i g n u m
 N e m p e d e c e t d u d ū c r i s t u s q u i a n a s c i e r i l l a
 P r o m i s s u s s t i r p e s t s a l u a t o r m a x i m u s o r b i

punkter. Igen er der ikke tale om, at figurdigtet ligner noget i virkeligheden, det er slet og ret en matematisk figur. De teologiske digte reflekterer den kristne opfattelse af universet: Gud har skabt det hele i smukke, klare konstruktioner. Her er det i cirkelform:



Som sagt blev Hrabanus Maurus trykt i 1501 og trykket dokumenterer renæssancens interesse for figurdigte. ‘*Den græske antologi*’ (et byzantinsk manuskript med antikke digte) rummede nogle technopai-

Hier fihet Zorn
 Erschreiff du Sün-
 Auch schreckt dich Kran-
 Ergreifff hier Ba-

an fremder Schand-
 der! Sündge nicht
 ten das Gerichte
 ters Snad' und Hülz.

1. Ach! ach mein!
 mein Herr Jesu Ehrlich
 Ich weine nicht mehr beim
 daß inn und außersich
 mich Kreuz umfassen
 und höchst drückte
 über alle
 sehr.

Herr / dieses
 Bär Reu' ich
 Ich lege hier
 Und schreie: HERR
 Dein Tod zu Hülz
 Mich rette noch dein theures Blut
 Dein Blut mir Armen schenke sich
 Es schenke sich ja den Armen
 Für Sünder gnug es ruhe:
 Hier komm es auch zu gut!
 daß nicht kann fallen
 der Wüterich
 in Höllen
 Blutz.

2. Darum mein
 Herr verbrochen ist
 Daß du hier könnst mir
 für Sünd de die aus sicher
 ich offte begangen!
 bin drin bestet
 und falle
 weg.

tränket mich
 häßig weine
 sehr jämmerlich

Ach laß dich mein erbarm!

se mir erscheine

Mich rette noch dein theures Blut

Dein Blut mir Armen schenke sich

Es schenke sich ja den Armen

Für Sünder gnug es ruhe:

Hier komm es auch zu gut!

daß nicht kann fallen

der Wüterich

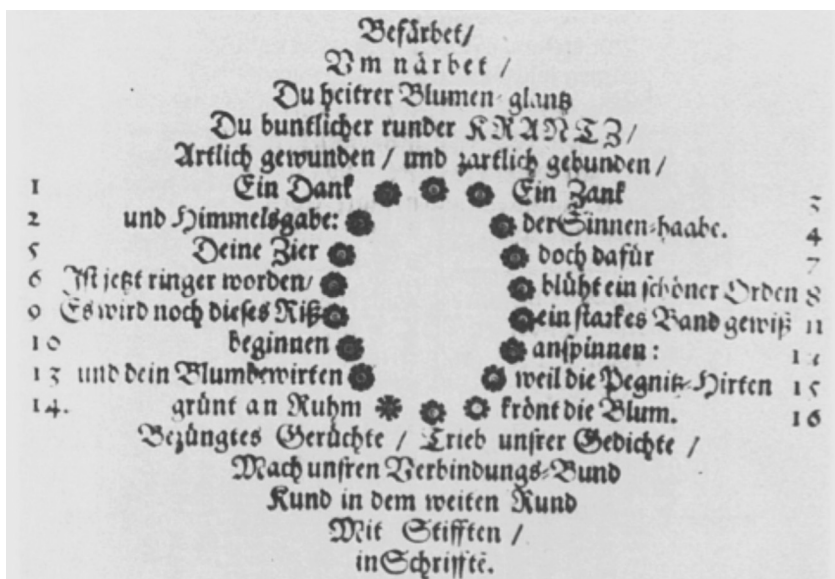
in Höllen

Blutz.

neia, og den blev trykt 1494 og tit optrykt derefter. Figurdigtene hørte således med til den antikke 'genfødsel'.

Som Jeremy Adler gør opmærksom på¹⁰ fik figurdigtene ikke noget godt eftermæle. Montaigne (1533-92) angreb figurdigtene, "ces subtilitez frivoles et vaines", og Addison (1672-1719) skrev i *The Spectator* (7.7.1711) om dem som en prokrustesseng: Hvis folk, der skulle sove i den, var for korte, strakte Prokrustes dem, så de passede i længden, og var de for lange, huggede han noget af deres ben. Men det er, mener Adler, en uretfærdig dom, som ikke bygger på et egentligt kendskab til den store blomstring af figurdigtningen, som fandt sted i renæssancen og barokken

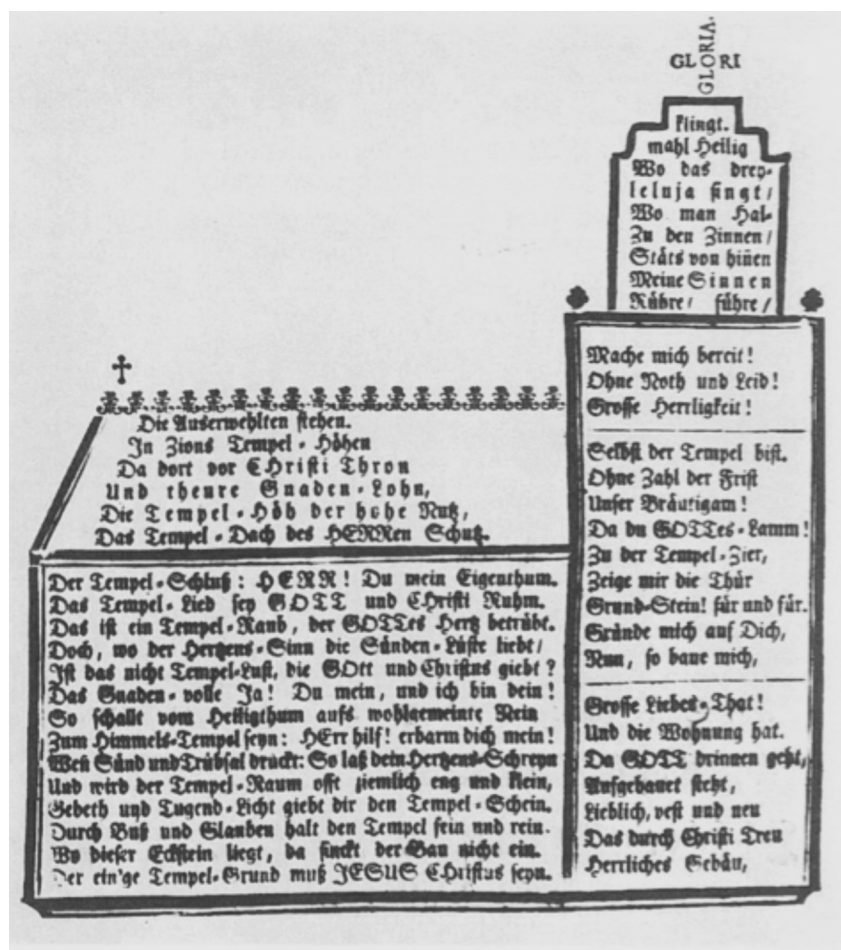
Bortset fra nogle specialtilfælde var der fem hovedtyper af figurdigte i 1500- og 1600tallets Tyskland, som var hovedlandet for figurdigte. Den største gruppe bestod af imitationer af de græske technopaigneia. Det er digte skrevet i linjer af variabel længde, som tegner omridset af et objekt. Gruppen inkluderer også en hel række af nye former: hjerter, flasker, kors, hovedsagelig som lejlighedslyrik, der inkluderede hjerter



og drikkeglas (især til bryllupper) samt pyramider, begravelsesurner og kors. Også mere komplekse strukturer som Georg Webers fra 1649, et hjerte gennemboret af et kors (se side 18).¹¹

Der opstod også nye former som kransen af Sigismund von Birken (1626-81) fra 1645 (se side 20).

Andre brugte typografiske streger, som Gottfried Kleiners (1691-1767) 'Tempel':

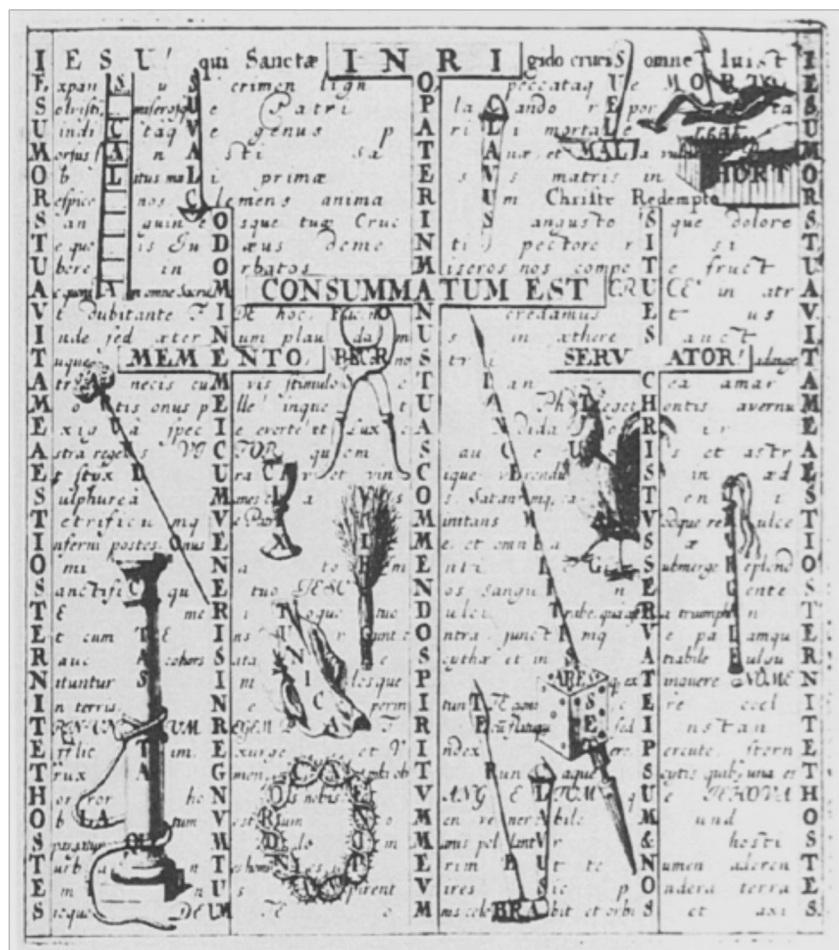


Endnu en fornryelse var influeret af carmina figurata. Det er billed'til-læg' som hos Hrabanus, (som så måtte kobberstikkes) som monument for en begravelses ceremoni i 1667 af en ukendt.



En mindre gruppe bestod af af neo-latinske imitationer af carmina figurata. Digtene, som efterlignede Hrabanus, er graverede som det anonyme 'Arma Cristi' (1600tallet) (se side 22).

En særlig form stammer muligvis fra, at billederne af Hrabanus var for store til at reproducere, så nogen gange optrykte man en halv illustration med kun to kors i stedet for fire. Det førte til former, hvor korset ikke længere var versus intexti, men var blevet et technopaig-



neion i sig selv som Johannes Maukischs (1617-69) 'Kors' fra 1641 og Valentin Bernhards 'Kors' fra 1670 (se side 23 øverst).

For det tredje producerede de to hovedgrupper en tredje gruppe, nemlig en gruppe, som kombinerede omridsbilleder med interne akrostika (rækker af bogstaver som vertikalt danner en intext) som i carmina cancellata. Et fint eksempel er Bernhard Praetorius 'Vinglas' fra 1693. Trykket er sort, mens akrostikon er i rødt (se side 23 nederst).

Den fjerde og femte gruppe har kun lidt at gøre med de græske og

Peccavi fateor, d	ira m	ea vita referta est
Culpā peccavi,	Domi	no commissa fatebor.
Num taceam? infer	ni por	tz mea viscera terrent,
Non faciam, por	tabo	libens quod culpa paravit,
Hanc fateor, Quoniam Domino peccavi,	ob id iram	
Hanc patior, Donec causam dijudicet æquus		
Judex Judicium; meum faciat, quod anhele		
Nam veluti fortis m	e du	cet Dux ad amœna
Tempe, ubi me pal	cet me	a vulnera sæva ligabit
Vulneribusque suis	in lu	du gaudia menti
Afferet, ut lu	cem vi	deat demersa tenebris,
Absterget lacrymas, gau	debo	novamque coronam
Imponet capiti	Iusti	s quæ sanguine Christi
Parta, quid? aspi	ciam	veluti est, in carne Jehovah.
Ergo CRUX sal	eius	te te ob crimina porto.

Nun ich habe
In dem Grabe
Mein Verhängnis
Und will liegen
In gänzlichster Ruh, Drumb ihr meine Lieben
Ich lasse in der Welt / wolt euch nicht betrüben
Meinen süßen Schlaf mit den Trauer-Jahren
Dieses ist an euch / lest mein leht Begehren
Vorters Güte /
Euch Gemüte
Wohle walten
Und erhalten
Euer Leben
Und ausgeben
Euch mit Segn
Euch erlegen
Die euch weiden
Linder schenken
Lebet fröhlich
Folget Ertlich

MAGNIFICAS ALII GAZA S DONANT: QUID EGO? VA H!

ARTS RUDI, ET TRUNCO TORNATA TOREUMATA CESTR O.

Vanum opus ergo agitans, Ludensq; omnes operas hei,

R em ta-men i-stam au-si M; favēat mihi numina tantū M!

Interea, dum A urum spl Endens, & pri Ma metall A

Cādētiq; feru Ne gēmas, Numero absq; Ego, ne ni L

Iple ferā, hu Ne cyathū, Sēctum de ju Nīpero, ecc E

O ftero; pr ogeniem qv I Catæ genti sadumbra T

II aut facili Modulo, ne C cuiq; satben S a-per t O:

A dūcta & D omus est S O Imēus, & ip sius ace R

Stirps, q per Longum ja Mēpus non-l Eve nome

Sustinet; e-xi-mix v- Ir-tutis laude pro- bat A

O bñ cōne xi! o qvæ sa T vos di-vi- te laude T

Rhythmo vo x versu qv Is sat gra-t xur opim O

Vates? vi x Naso præst A ret maxi, xus isthu C

Macli este, Illustres; a-Gite:hæc ego P xibo poel A

R epleta(ace, pite, o pro Ni, non xg xiūs ac me L

E lysium) nnumerā segete, ambrosiag peiēn l.

Germina multa thori vel Tri dent gaudia; qvæ ne C

Im-pro-ba vis ra-pi-d E sortis conturbet, iniqu E

Con-cita; nec se-clo Contra quid se erigat ull O!

E fle velint etiam x Halami pia numina ple M

Longævam, supe Ret cui diu sple N:

Suo pat iqua sit pb E

In omnibu Spar. & sua M

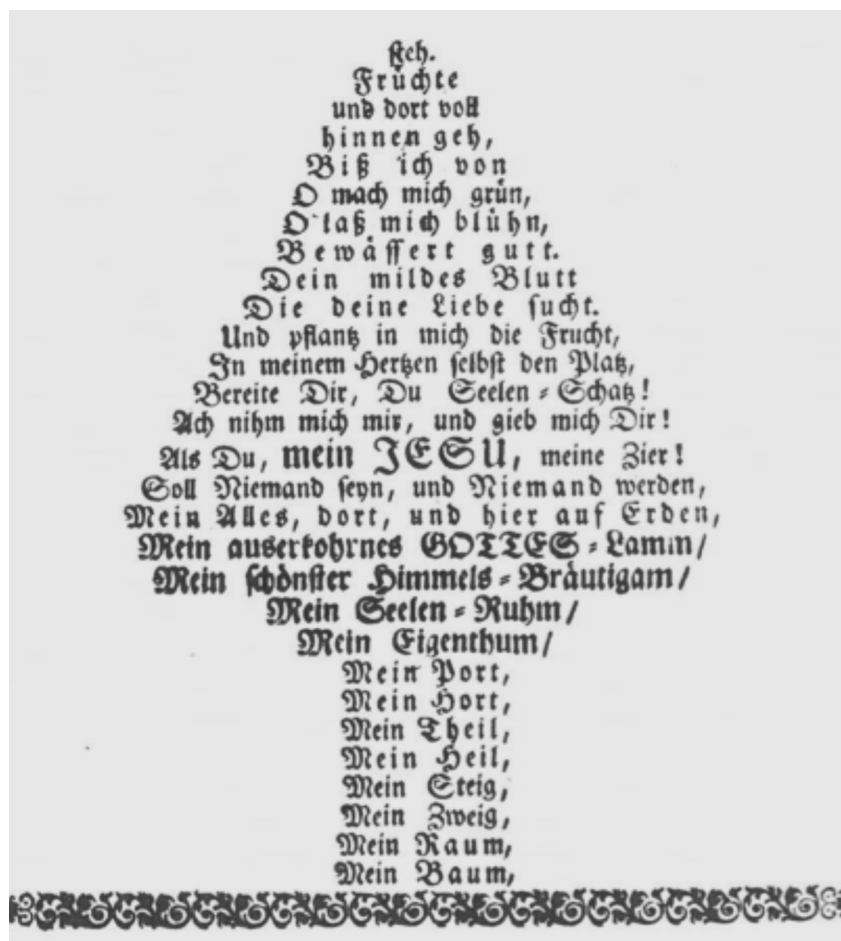
S ub risu ame T matrem viden S!

S it felix adeo, sit s Orte beatus in omni l

Illustis patria nostræ Dux, inclutāqve eju S

latinske digte. Den fjerde gruppe består af forskellige geometriske former, mens den femte gruppe er kubusser, som muligvis er inspireret af jødisk kabbala og gematria. Kuberne og labyrinterne er et stort tema, ikke mindst i Spanien og Portugal, som Ann Hatherly har påvist.¹²

Ud over disse fem hovedformer er der nogle særlige tilfælde som 'kærligheds-knuderne' eller den ret almindelige tyske labyrint. Der er mange kilder og påvirkninger i dette komplekse felt. Fx den typogra-



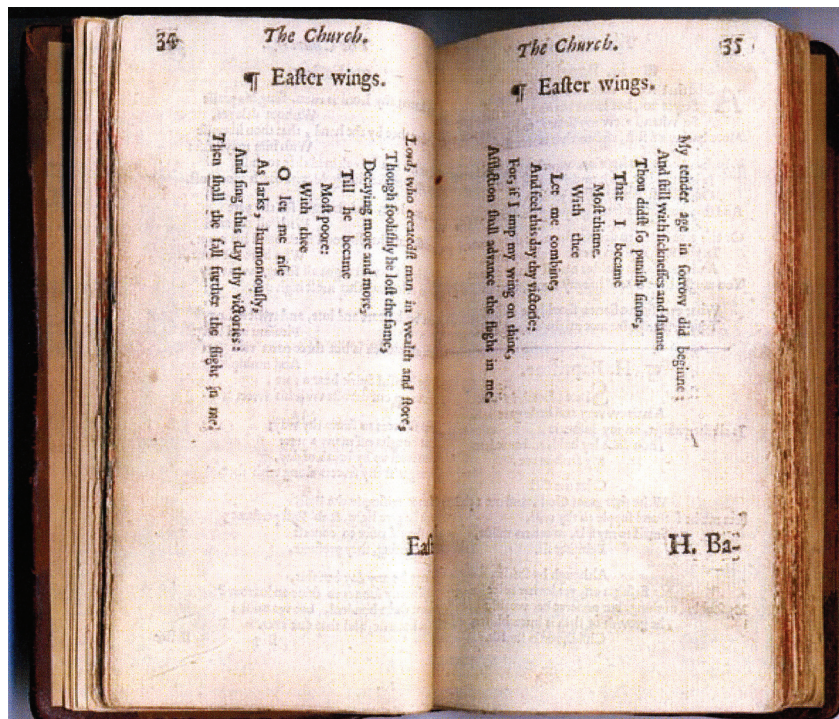
fiske, at digtene har affinitet til *figursats* i form af satstrekkanter. Forfatterne lod sig inspirere af de typografiske trekkanter og integrerede dem eller udviklede dem. Også den populære genre '*emblem*' spillede en rolle, som bestod af et billede (*pictura*) med en undertekst (*subscriptio*). I emblematiske termer var figurdigtet en sammensmeltning af *pictura* og *subscriptio* til et *ord/billede*. Herved blev det en slags hieroglyf, en moderne hieroglyf, som udtrykte sig i et universelt og ideelt sprog, sproget fra *Naturens Bog*.

Jeremy Adler nævner specielt Justus Georg Schottelius (1612-76), som i *Ausführliche Arbeit von der Teutschen Sprache* (Brunswick 1663) skrev, at sproget har affinitet til naturen ("mit der Natur selbst künstlich verbunden und verschwestert" (s.188)). Sproget forener menneske, gud og natur i det samme stof. I religiøse vers kan figurdigte mediere direkte mellem menneske og Gud. Sådanne digte trækker øje, hjerte og intellekt sammen og koncentrerer meditationen om det kristne symbol. De adskiller sig fra middelalderens korsdigte ved den større intimitet og mystik. Ved at udnytte et *synligt* sprog som en konkret entitet, kan digtene manifestere ånden i den materielle verden.

Det ses i Gottfried Kleiners 'Ceder' fra 1732 (se side 24). Det er en meditation over salme 104, 16: Herrens træer mættes (af væde), Libanons cedertræer, som han har plantet. Figuren i digtet genskaber træet, linjerne imiterer den opadgående retning for saften; formen imiterer den materielle form, ordene følger den indre dyd, det åndelige indhold af træet. Overensstemmelsen mellem de forskellige elementer er fuldstændig. Man skal begynde at læse nedefra og bevæge sig opad som saften i træet.

Denne overensstemmelse, mener Adler, er fuldt udviklet i den engelske digter George Herberts (1593-1633) digte. Hos Herbert handler det om at meditere over en central hieroglyf. Det er den samme epistemologi, som er udtrykt i ideen om *Naturens Bog*, en anerkendelse af den hieroglyfiske natur af Guds univers.

'Easter-wings' (se side 26), som er et ikonisk figurdigt, indeholder også en anden dimension. Vingerne symboliserer både vingerne selv og vingernes bevægelse, flugtens mønster, menneskets fald og føl-



George Herbert: *Easter Wings*, 1633

gende oprejsning gennem Kristus. Hvorfor har Herbert to par vinger? Og hvad er egentlig påskevinger? Bibelske allusioner støtter associationen til genopstandelsen. Men hvis man kun læser det som et digt om genopstandelse, bliver titlen i det store og hele konnotativ derved, at den bygger en metafor, 'sjælens vinger', men uden nogen konkret reference bortset fra digtets form. Når det læses i originaludgaven som her, læses først vingerne om faldet og derefter vingerne om sygdom, og man slutter i midten mellem de to strofer, som på denne måde hænger sammen eller hviler på hinanden. De opfører således et kors, bestående af det hvide imellem stroferne og selve stroferne som vinger på korset.

Adler konkluderer sin analyse: "Dette leder til den overraskende

konklusion, at gennem sin historie skal visuel poesi forstås gennem sin relation til konkrete objekter. Helt generelt synes denne modus' historie at vise en stigende frigørelse af den visuelle form: Fra det punkt, hvor den blev undfanget som indskrevet i et objekt med de tidligste *technopaigneia*; til den senere udvikling, fuldt realiseret i 1600tallet, hvor digtet fungerer som et objekt, som en talende artefakt blandt andre, tavse objekter; indtil digtet i den moderne poesi bliver sin egen alt inkluderende virkelighed." Han uddybede det i en senere artikel, hvor han analyserer figurdigte i nogle tyske pastorale romancer. Da de tidlige kristne digtere tilegnede sig de græske og latinske forbilleder, skete der en ændring. Den visuelle øjebliksværdi af tidligere figurdigtning blev erstattet af en ny med et kontemplativt kontinuum. Det førte til en ontologisk ændring: Den frie vekselvirkning mellem ord, billede og objekt i de græske digte blev erstattet af kristendommens eskatologiske sikkerhed. Tiden begyndte med Skabelsen og sluttede med den Anden Genkomst. Alt lå fastlagt.

Med den bogtrykte bog fik læseren en frihed, friheden til at gøre med *sin* bog, hvad han/hun ville uden at skele til kirkens autoritet. Bogtrykket gjorde ideer til noget som kunne flyttes og bæres omkring. Bogtrykket gav også plads til en ny omgang for figurdigtningen. Den blev *bogtrykkets kunstform*. Figurdigtet holdt op med at være kalligrafisk og blev afhængigt af blytyper og trykpressen – og undtagelsesvis også af kobberstikket. I den trykte sats viste trykkeren sin kunnen, men i trykket af figurdigtet viste han sin kunst. Figurdigtningen er således kvintessensen af moderne trykteknologi. Maskinen var trådt i kunstens tjeneste for første gang. Der blev lavet mange figurdigte, men de bedste blev forbundet i cyklusser eller i et større kunstværk. Her kunne et komplekst spil mellem ordbillede, objekt, associerede, korresponderende og kontrastive billeder komme til orde. Og mellem den omgivende tekst og de indsatte figurer.¹³

28

med et tilegnelsesdigt til Christian Friis til Kragerup og Barbara Vit-trop (side 28).

Iambus

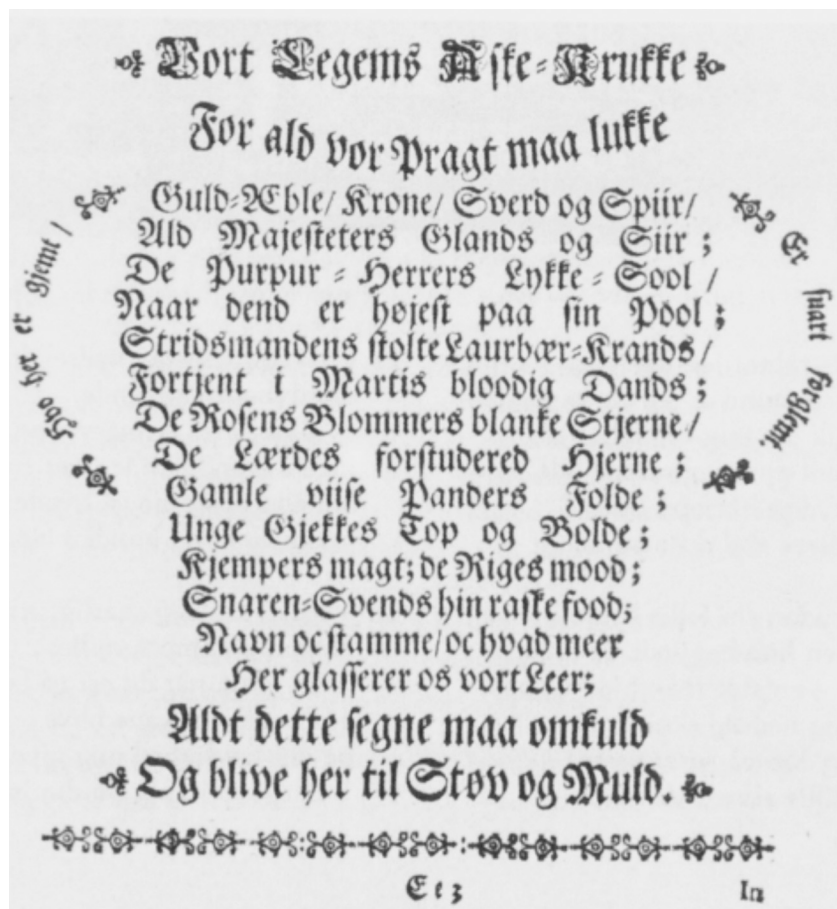
Ach nu
 Beskue
 du oye
 rett nøye
 der ganger en
 paa sine been
 Men mig hand møder
 med mine føder
 Oc med min rijme skick
 som ieg der selffuer gick
 O huad han høyt mon prange
 med mine rijm saa mange
 dis ieg till ham mig vende maa
 oc høre huad hand tracter paa
 Om hand mig giffuer ord ret gode
 daa maa hand komme vel paa fode
 Ja sig till nytte traade paa min fod
 Oc dog med dett ey giøre mig imod
 Men ieg ham med min gang vil vis' oc vare
 Huorledis hand ved mig skall hoyt opfare
 Till gud oc ham paakall' i nød oc vaade stor
 Huor i guds menighed bestedis hort paa jor
 disligest oc hans hellig naffn at loff' oc prise
 for hans velgierning stor med sang oc andelig vise
 Goed dag min ven,

Rhythmometer.

dett sam'e igien

Men Roeskild bruger også andre former i sit manuskript, fx et træformet digt (side 29) som en del af en dialog mellem Iambus og Rhyth-mometer.¹⁵

Det drejer sig dertil om et digt af Laurids Thura (1657-1731), *Vort Legems Aske-Krukke*:



Og det drejer sig om et anonymt hyldestdigt til indfødsretten (side 31).

Umiddelbart kunne man have forventet at fx Kingo (1634-1703)

Fra Odense-Adresse-
Contours Efterretninger
23.2.1776.



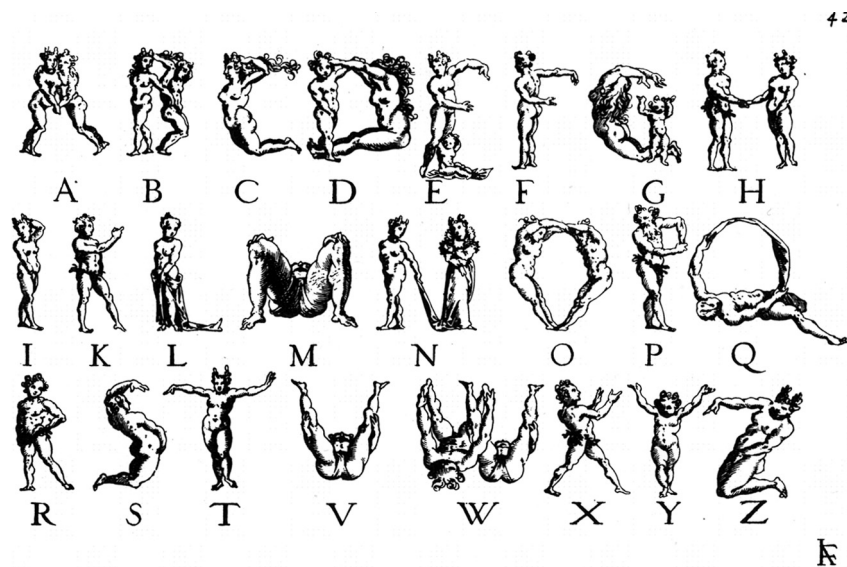


havde skrevet figurdigte, men ingen er optaget i hans samlede værker. Derimod optræder i barokken og især hos Kingo titelkobber, hvor tekst og billede indgår en anden type relation end i digtet. De forskellige kobberstik til titelblade (titelkobber) fremstiller et kosmologisk billede af Kingos religiøse verdensbillede. Her (side 32) fra *Aandelige Siunge Koors første Part* (1677).

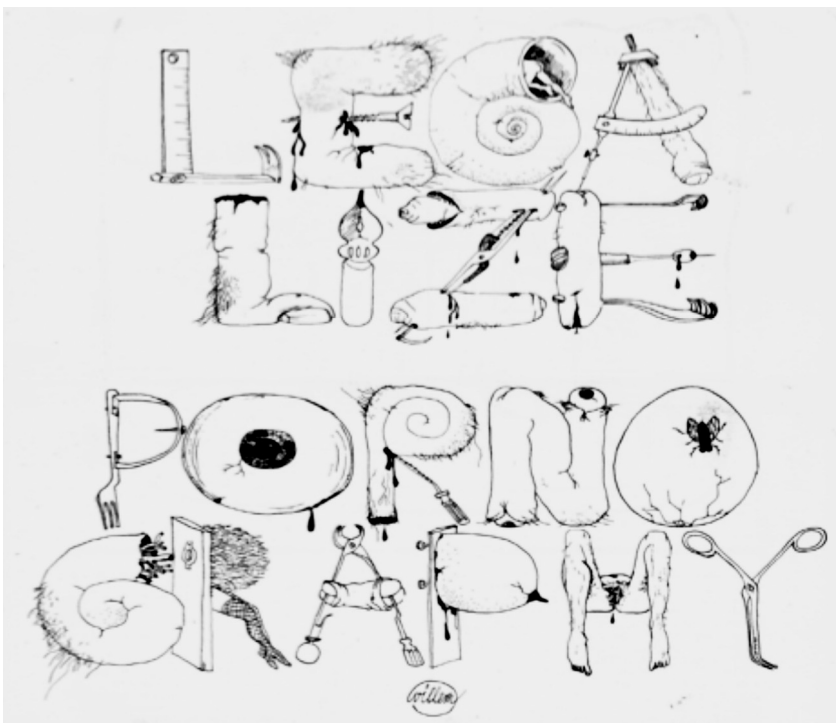
ANIMEREDE BOGSTAVER

I 1534 formgav den tyske billedkunstner og guldsmed Peter Flötner (1490-1546) et alfabet, hvor alle bogstaverne var et nøgent menneske eller et par. De var afbildet, så de lavede en form med kroppen, som lignede et bogstav. Et V var en person, som lå med skrævende ben, som pegede opad. Ideen synes i dag så nærliggende, at det næsten virker naturligt at animere bogstaverne.

Forud for Flötners nøgne menneskebogstaver gik en tradition for animerede initialer i håndskrifter fra middelalderen. Bogstaver kunne være dyr eller planter eller scener fra *Biblen*. Ved at fokusere på men-



Peter Flötners bogstaver i en kopi fra 1560.



Willem Holtrop: *Legalize pornography*.

nesket og insistere på at lave et helt alfabet, pegede han på et stort tema i renæssancen: at sætte mennesket i centrum. Flötner's menneskebogstaver blev tegnet om mange gange og blev til mange slags mennesker. Nogle af dem blev integreret i typografien som initialer, men selve det animerede alfabet blev også en genre i sig selv. Man udvalgte sig et tema: cirkus, natur, sex osv. og tegnede sig gennem hele alfabetet. Hermed kom man så at sige hele vejen rundt.

De animerede bogstaver kunne også bruges som dele af plakatkunsten. Ved at tegne de enkelte bogstaver som dyr, kunne man lave en plakat om Zoologisk Have. Ved at tegne dem som transportmidler kunne man få budskabet transport ud på måske en humoristisk måde. *Legalize Pornography* (herover) er således en plakat, som propagande-

rer for at ophæve forbuddet mod pornografi, som virker forkvklende på seksuelle muligheder. Men man kan også læse den som en tvetydig støtte til sit eget budskab, idet den udstiller en række frastødende pornografiske situationer.

Animerede bogstaver blev også tit brugt i ældre ABC'er, som så at sige menneskeliggjorde bogstaverne for børnene, som mødtes med bogstaverne for første gang.

Animerede bogstaver er en kæmpegenre i den typografiske historie. En sådan succes vidner om en nærhed mellem det symbolske ved bogstaverne og det ikoniske i det, de kunne ligne. De kortslutter så at sige bogstavernes historie mellem deres piktografiske fortid og deres symbolske nutid.

PUNKTUM, PUNKTUM, KOMMA, STREG

Beslægtet med de animerede bogstaver er det at se ikoniske sider af enkelte tegn eller at bruge tegnene til at skabe ikoniske tegn. En klassiker er børneremsen:

Punktum, punktum, komma, streg,
Sådan tegnes Nikolaj.

Og han ser altså således ud:

• •
,
—

Han er i familie med en række tegn, smileys, som er skabt i sms-sproget. SMS er forkortelse for Short Message Service og bruges til at sende tekst med mobiltelefoner. Smileyen tegnes i modsætning til Nikolaj med hovedet liggende, så en glad smiley ser sådan ud:

:) eller ☺

mens en sur smiley ser sådan ud:

: (eller ☹.

De kan udvides med næse:

: -) og : - (

Smiley-systemet er siden udbygget meget.

:D er således meget glad,
 :(er grædende
 ;) er en glad smiley, som blinker
 B-) er en glad smiley med solbriller.

Beslægtet med Nikolaj og Smiley er også udtrykket {69} om gensidig oral sex, tit kaldet soixante-neuf. Her er 6-tallet og nitallet set som hoveder, der vender hver sin vej.

Ideen, at man kan tegne med bogstaver, er brugt i kalligrafisk kunst, hvor de håndskrevne bogstaver kan trækkes i forskellige retninger. Det er ikke mindst noget som den arabiske skrift er velegnet til, eksempelvis som denne falk:



Men også moderne typografi har brugt muligheden for at tegne med tegnene, som denne forbløffende kvinde (side 39).

Hun er fra en kalender med typografiske pin-ups, hvor hver måned er repræsenteret af en ny skrift, her er det miss Bodoni. Kalenderen er udgivet af det engelske firma Taylor Lane.

J
A
N
U
A
R
Y
2005



MISS BODONI

Beautiful Bodoni, brimming with style and sophistication. This Italian summer has voluptuous curves and always looks best well loaded. She moved in aristocratic circles in her formative years the Duke of Palma was especially impressed with her ruffled top outfit and then enjoyed a glimmering career, particularly in the world of fashion. She's often seen in Paris and Milan and her face regularly appears in leading style magazines.

S	S	M	T	W	T	F	S	S	M	T	W	T	F	S	S	M	T	W	T	F	S	S	M	T	W	T	F	S	S	M
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31

BRUGEN AF EKSPRESSIV TYPOGRAFI I DIGTE

Ændringerne i typografiske udtryk i plakat, annonce, fiktion, digt osv. var blevet teknisk foregrebet af konstruktionen i 1880'erne af de første sættemaskiner, Linotype (1884-86) i USA og Monotype (1889) i England. Hastighed og muligheder for satsens udformning ændredes radikalt. Færre sættere kunne sætte mere sats på kortere tid og havde flere tegn til deres rådighed.

Da Stéphane Mallarmé (1842-1898) i 1897 offentliggjorde sit digt *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* i tidsskriftet *Cosmopolis*, markerede han en cæsur i digtningens grafiske historie (herunder). Han brugte en ny konvention for ordenes placering på siden. Han valgte at tillægge placeringen på siden en betydning for læsningen af teksten og banede hermed vej for en lang række eksperimenter med digte og typografi.

JAMAIS

UN COUP DE DÉS

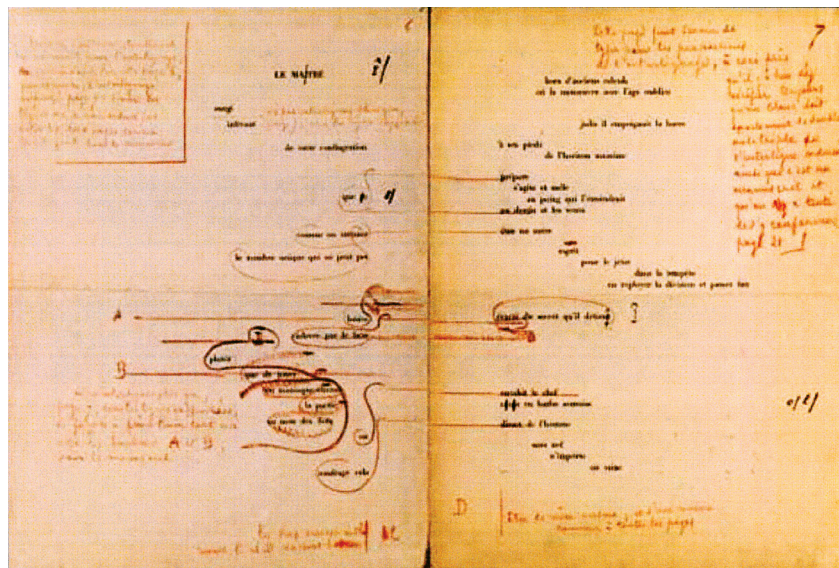
QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

Udover figurdigtene havde der været enkelte forsøg tidligere. Fx Sternes *Tristram Shandy* (1759-69) og Lewis Carrolls (1832-98) eksperiment i *Alice in Wonderland* fra 1865. Det er musen, som siger til Alice 'Mine is a long and sad tale!', hvortil Alice svarer: 'It *is* a long tail, certainly', mens hun kigger ned på musens hale, men hvor er den sørgerlig. Og musen svarer, mens Alice undrer sig, "so that her idea of the tale was something like this".

Med forbistringen af ordene 'tale' og 'tail' tillagde Carroll Alices forestilling en grafisk referent: Ordene, som kom ud af musens mund blev formet, så alle kunne se at det var en hale. Det var altså ikke nok at høre historien læst højt, man måtte se den, ligesom man i øvrigt måtte se illustrationerne. Denne ekspressivitet ved typografien, så den antog ikonisk form, er parallel til figurdigtens ide.

'Fury said to
a mouse, That
he met in the
house, "Let
us both go
to law: I
will prose-
cute you.—
Come, I'll
take no de-
nial: We
must have
the trial;
For really
this morn-
ing I've
nothing
to do."
Said the
mouse to
the cur,
"Such a
trial, dear
sir, With
no jury
or judge,
would
be wast-
ing our
breath."
"I'll be
judge,
I'll be
jury,"
said
cun-
ning
old
Fury:
"I'll
try
the
whole
cause,
and
con-
demn
you to
death".'



Side af Mallarmés korrektur til Cosmopolis' udgave af *Un coup de dés*.

Mallarmé gjorde imidlertid noget andet. Han skabte ikke noget ikonisk, men søgte en ekspressivitet i selve det symbolske ved bogstavernes placering på siden og deres snit og grad. Titlen på digtet flettede sig fx ind mellem tekstens dele og kunne kun genkendes som noget andet end digtet selv ved, at den var trykt i lutter versaler af den størst brugte skriftgrad. Han brugte en versal i meget mindre skriftgrad, i samme grad som brødteksten til begyndelse og til at markere underinddeling. Selve brødteksten er bortset fra et par steder udelukkende i minuskler. Brødteksten selv varierer: Først et afsnit i ordinær, så et afsnit i kursiv (det gælder også de markeringer, der er i versaler), så et kort afsnit i ordinær (med 4 linjer i versaler og 5 linjer i en lille minuskelskrift), et kort i kursiv og så resten i ordinær. De enkelte linjer er placeret over hele siden, dog sådan, så man ikke er i tvivl om læserækkefølgen. Ved linjernes placering angives en rytme og en grad af vægt på netop dette ord.¹⁶

Brugen af de enkelte skriftformer og -grader kan læses som en sam-

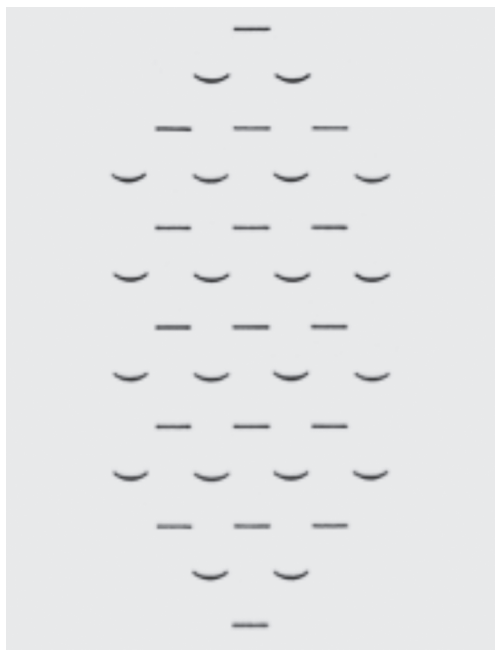
menhængende tekst, en lags 'intext', idet hele teksten uanset versaler, kursiv og skriftgrad kan læses i et sammenhængende forløb. Der bruges ingen interpunktion over hovedet.

Digtet blev trykt i det fransk-engelsk-tysk-sprogede litterære blad *Cosmopolis* nr. 5, maj 1897, året før Mallarmé døde. Han var stærkt utilfreds med præsentationen, som af tekniske grunde ikke kunne realisere det, som han havde tænkt det.¹⁷ Først i 1914 blev digtet trykt efter Mallarmés efterladte anvisninger.

Men uanset realisationsniveauet var førsteudgaven en grafisk revolution. I sit forord til digtet skrev Mallarmé bl.a., at digtet ikke indeholdt noget nyt udover spatieringen af teksten. "De tomme linjer har ved første øjekast fået betydning; versifikationen kræver dem som en omgivende tavshed i den udstrækning som et fragment, lyrisk eller af nogle få takter, optager en tredjedel af papiret."

Paul Claudel (1868-1955), den franske digter, karakteriserede digtet som et "stort typografisk og kosmogonisk digt." Digtet var formelt set et digt uden fast metrum og uden rim, men indholdsmæssigt pegede det tilbage på den symbolistiske bevægelse. Herfra starter imidlertid eller udløses en række forskelligartede bevægelser, som både er med til at give form til 1900-tallets moderne lyrik, det frie vers og til den typografi som prægede det.

Den tyske digter Christian Morgenstern (1871-1914) skrev i 1905 digtsamlingen *Galgenlieder*, hvori han publicerede et





helt afvigende digt, nemlig 'Fisches Nachtgesang':

Digtet er sat med tegn fra metrikken, som bruges til angivelse af henholdsvis trykssvage og trykstærke stavelser. Formelt set angiver digtet, at fiskenes nattesang består af sekvenser af trykstærke og trykssvage stavelser. Men nu ved vi jo, at fisk ikke kan synge eller frembringe lyde, ej heller om natten. Digtet kan snarere læses som en halvvejs ikonisk figur. De trykssvage stavelsestegn ligner bølger og tilsammen kunne det hele godt ligne en fiskestime. Samtidig har hele figuren også fiskeform. Men digtet er også stumt, som fiskene selv og kan ikke selv tale med. Selvom digtet er en enlig svale i *Galgenlieder*, peger det frem mod en række af de forsøg, som gøres med digtets form og typografi længere fremme i 1900tallet.



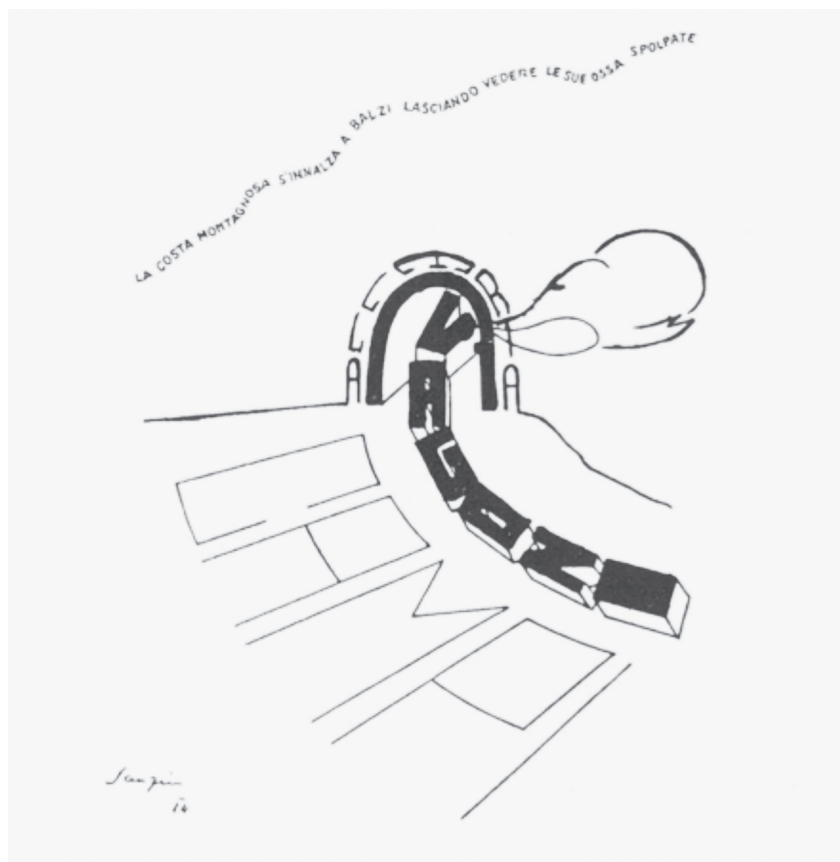
sit første manifest (på fransk) i *Le Figaro* i Paris, en hyldest til handling og krig. De følgende år offentliggjorde malere, billedhuggere osv. en

hel række af futuristiske manifeste, som bl.a. blev indledningen til en ny bevægelse i billedkunsten. Men Marinetti og hans bevægelse satte sig også klare typografiske spor.

Marinetti brugte de typografiske enheder til at skabe flader, som var en blanding af billede og digt, som adskilte sig fra al hidtidig typografi ved at dyrke det kaotiske, at nedbryde orden, som den var opfattet og erstatte den med en ny opfattelse af, hvad der kunne ske i fladen.¹⁸ I 'Typografisk revolution' fra 1913 siger Marinetti: "Jeg går ind for en typografisk revolution rettet mod de idiotiske og kvalmende begreber om den gammeldags og konventionelle bog med dens håndlavede papir og 1600tals ornamenter af kranse og gudinder, store initialer og mytologisk vegetation, dens messebogsbånd og epigrafier og romertal. Bogen må blive et futuristisk udtryk for vore futuristiske ideer. Min revolution er rettet mod det som kaldes sidens typografiske harmoni, som er det modsatte af bevægelse og stilens flyden. Derfor bruger vi tre eller fire forskellige farver og tyve forskellige skriftsnit om nødvendigt. Fx kursiv for ligedannede og hurtige sansninger, fed for voldsomme onomatopoietika osv., et nyt koncept for den billedlige typografiske side."¹⁹

I 1912 udgav Marinetti antologien *I poeti futuristi* og i 1925 *I nuovi poeti futuristi*. Det typografiske arbejde var her mere eventyrligt end i antologien fra 1912. Fx Bruno G. Sanzins (1906-94) panoramiske ordtableauer, som i deres brud med det todimensionale er mere radikale (side 46).²⁰

Figurdigtet kunne også have heddet 'skematisk landskab med tog der kører ind i en tunnel'. Ordene der løber diagonalt lyder i oversættelse: Den bjergfulde kyst rejser sig i hop og spring og afslører sine bare knogler. Sætningen tegner en bakke. Toget staver 'vagoni', togvogne. Bogstaverne er ikoniske og 'udgør' tredimensionale togvogne. Derimod er ordet 'campi' todimensionelt og 'udgør' marker. Rundt om tunnelindgangen står 'alleria', men selve indkørslen er et 'g', og 'galleria' betyder tunnel. Røgen kommer op af toget og danner ordet 'fumo', røg. Røgen er et ikonisk, men også et indeksisk tegn, fordi den viser, at *lokomotivet* er inde i tunnelen. Det er ikke avanceret, men



Bruno G. Sanzin: Panoramisk tableau nr. 2 fra 1924.

blot præsenterende, kobler form og repræsentation sammen. Mest opsigtsvækkende er digtets forsøg med tredimensionalitet. Det er ret sjældent i figurdigte, som fra middelalder til modernitet forblev todimensionale. Man kan selvfølgelig indvende, at det ikke er noget digt, men snarere et typografisk tableau. Til gengæld viser det meget fint de potentialer, som var i dele af futurismen.

I Rusland blev en gruppe digtere, David Burljuk (1882-1967), Alexandr Kruchenykh (1886-1969), Vladmir Majakovski (1893-1930), Viktor Khlebnikov (1885-1922) inspireret af Marinetti og udsendte i

december 1912 et manifest med titlen *Et slag i ansigtet på den offentlige smag*. Sammen med andre avantgarderetninger, fx suprematismen i Kazimir Malevitjs (1878-1935) udformning blev der lagt grunden til et nyt typografisk ansigt i det traditionelle russiske billede og tryk. En kunstner som El Lisitski (1890-1941) forenede flere af disse tendenser i både billeder og layout. Russisk layout blev ikke mindst præget af konstruktivismen i rigtig mange tryksager fra 1915-30. Modernismen ramte ikke kun den russisk-baserede skriftkultur. Også den jiddishe bærer tydeligt præg heraf, fx var El Lisitski aktiv i begge skriftkulturer.

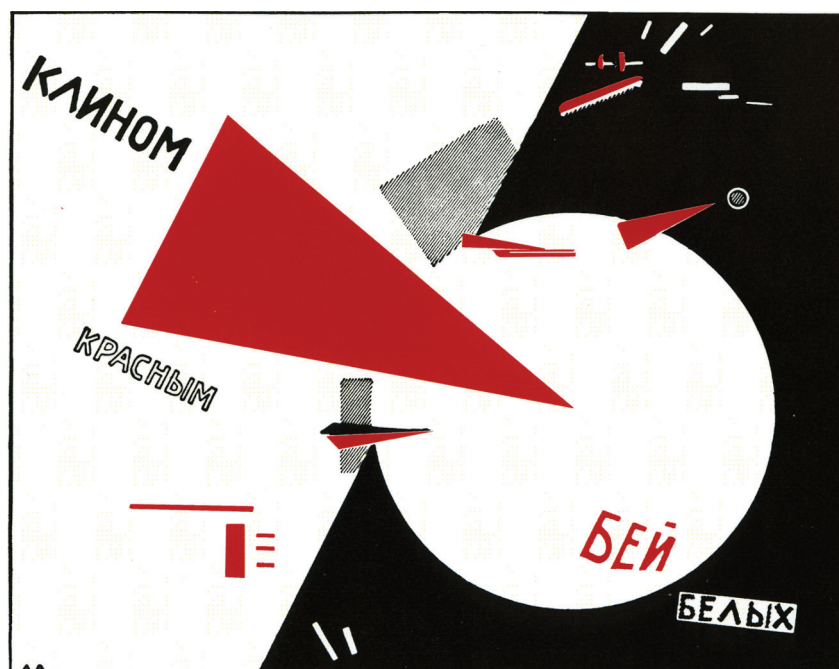
Et særligt aspekt er de russiske avantgardebøger. Man skelner i litteraturen mellem *kunstnerbøger* eller *bogobjekter* og *livres des artiste*. De sidste er betegnelsen for bøger, hvor fx en digter og en billedkunstner går sammen om at producere en fælles bog, som tit udkommer trykt i en kunstteknik (litografi eller kobbertryk) på godt papir og i et lille oplag. Muligvis indeholder bogen også et signeret billede. *Bogobjekterne* derimod er kunstneriske eksperimenter, som har form som eller låner træk fra bogen. Blandt de russiske avantgardekunstnere finder man begge slags, i nogle tilfælde med håndkolorerede billeder eller trykt i hektografi og indbundet ved, at der er slået huller i kanten af de enkelte blade, som så er bundet sammen med tråd. Mange af eksperimenterne foregik i kunstnerbøgerne og bogobjekterne.²¹

Bogobjekterne kan tage form af en anfægtelse af bogens form eller en 'dekonstruktion' af dele af bogens form. Som eksempler kunne man nævne Svend Aage Madsens (1939-) *Tilføjelser* fra 1967, som kom efter en række avantgarderomaner, hvor romankonstruktionen blev mere og mere anfægtet. *Tilføjelser* består af fem hefter i en kassette, som hedder: Om ikke, Om lidt, Om sig, Om sorg og Om tale. De er uden nummer, så man ved ikke hvilken rækkefølge man skal læse dem i. Hermed blev også 'den naturlige rækkefølge' bogen giver problematiseret. Man kunne også nævne Per Højholts (1928-2004) bog *Punkter* fra 1971. Den består af 32 gennemsigtige plasticsider, hvorpå teksten er trykt i hvidt. Her er det altså ikke papiret, som er hvidt, men skriften. Bogen har ingen ryg, men er hæftet sammen i et

hjørne og ligger i en kartonæske. Eller man kunne nævne den svenske forfatter Lotta Lotass' (1964-) *Den vita jorden* fra 2007, som kaldes en roman. Den består af 148 4-sidede ark, uden sidetal eller arknummer og uden titelblad, anbragt i en kassette. Her er Madsens idé fra *Tilføjelser* udviklet til, at 'bogen' udgøres af 148 ark, som man kan læse i en tilfældig rækkefølge.

I forbindelse med revolutionen i 1917 blev mange af de avantgardistiske projekter omformateret til også at være revolutionære. Majakovski lavede både digte og billeder for revolutionen. Med Stalinismens sejr blev modernismen imidlertid afløst af en nyromantisk bølge, kaldet socialistisk realisme.

En fjerde begyndelse (efter Mallarmé, futurisme og russisk konstruktivism) var dadaismen, som ikke var nogen fast bevægelse, men som fra en gang i løbet af første verdenskrig markerede sig som en be-



El Lissitzki: Slå de hvide med den røde kile. 1919



Kurt Schwitters:
Anna Blume Dichtungen.

vægelse, der ville rive den gamle kultur ned og begynde på en frisk, ville skrive traditionen ned til nul. Kunstnere som rumæneren Tristan Tzara (1896-1963), tyskerne Georg Grosz (1893-1969), Johannes Baader (1875-1955) og John Heartfield (1891-1968), franskmænden Francis Picabia (1879-1953) og mange andre var aktive dadaister.

Kurt Schwitters (1887-1948) var en tysk maler og digter, som var aktiv dadaist, og som bl.a. lavede digte, som kun bestod af lyde, som denne del af hans *Ur-sonate* fra 1921.²²

LANKE TR GL
(skerzoo aus meiner sonate in uurlauten)

by

Kurt Schwitters

lanke tr gl
pe pe pe pe pe
ooka ooka ooka ooka
lanke tr gl
pil pil pil pil pil
züüka züüka züüka züüka
lanke tr gl
rmp
rnf
lanke tr gl
zlluu lentrl
lümpl tümpf trl
lanke tr gl
rumpf tlfl too
lanke tr gl
zlluu lentrl
lümpl tümpf trl
lanke tr gl
pe pe pe pe pe
ooka ooka ooka ooka
lanke tr gl
pil pil pil pil pil
züüka züüka züüka züüka
lanke tr gl
rmp
rnf
lanke tr gl?

90

DIE GUTE REKLAME IST BILLIG.
 Ein geringes Maß hochwertiger Reklams, die in jeder Weise Qualität verleiht, übersteigt an Wirkung eine vielfache Menge ungeeigneter, ungeschickt organisierter Reklams.
 Max Burchartz.

MERZ

11

RED. MERZ, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5B.

TYPO
REKLAME

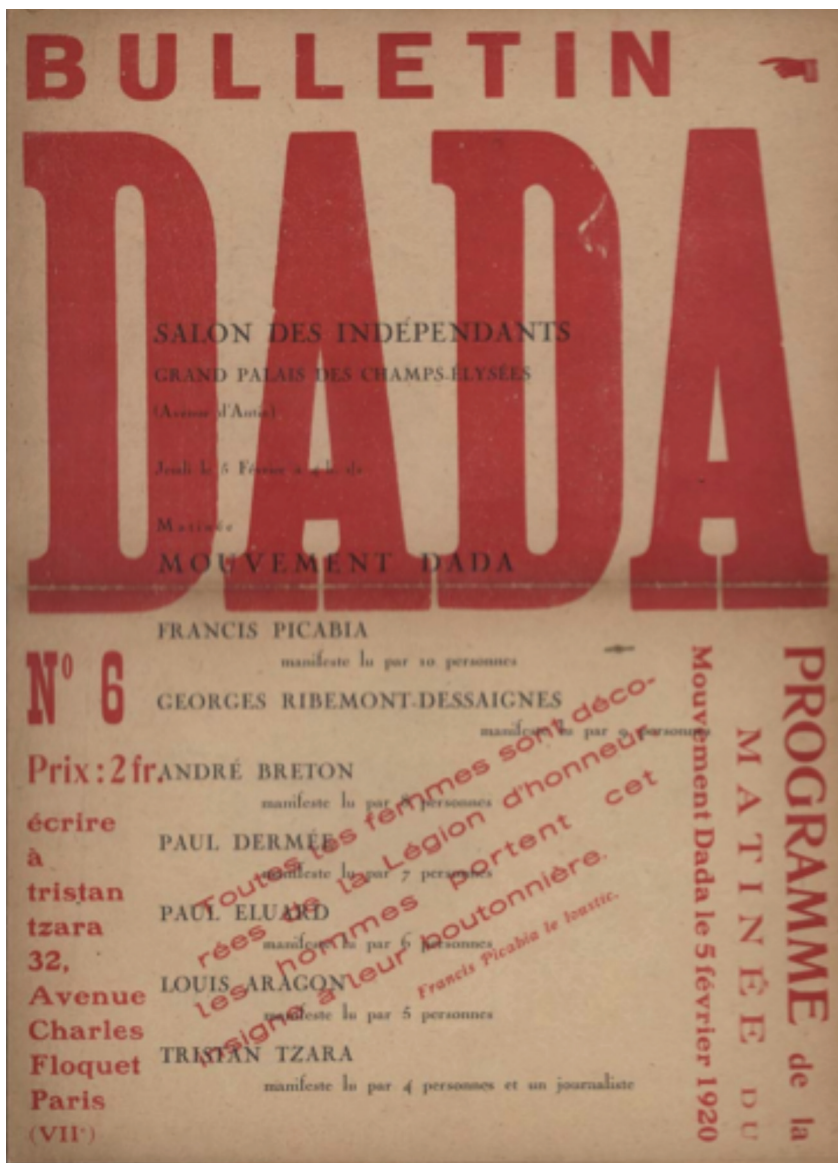
EINIGE THESEN ZUR GESTALTUNG DER REKLAME VON MAX BURCHARTZ:
 Die Reklame ist die Handschrift des Unternehmens. Wie die Handschrift ihren Urheber, so verleiht die Reklame Art, Kraft und Fähigkeit einer Unternehmung. Das Maß der Leistungsfähigkeit, Qualitätspflege, Solidität, Energie und Geduldhaftigkeit eines Unternehmens spiegelt sich in Schlichtheit, Klarheit, Form und Umfang seiner Reklams. Hochwertige Qualität der Ware ist erste Bedingung des Erfolges. Die zweite, geeignete Absatzorganisation; deren unentbehrlicher Faktor ist gute Reklams. Die gute Reklams verwendet moderne Mittel. Wer reist heute in einer Kutsche? Gute Reklams bedient sich neuester zeitgemäßer Erfindungen als neuer Werkzeuge der Mitteilung. Wesentlich ist die Neuartigkeit der Formgebung. Abgelebte bunte Formen der Sprache und künstlerischen Gestaltung müssen vermieden werden.
 Zitiert aus Gestaltung der Reklams, Bochum, Bogenstraße 15

DIE GUTE REKLAME
 ist sachlich, ist klar und knapp, verwendet moderne Mittel, hat Schlagkraft der Form, ist billig.
 MAX BURCHARTZ.

WERBEN SIE BITTE FÜR MERZ. *Pelikan*-Nummer.

Materialien von Kurt Schwitters siehe Seite 91

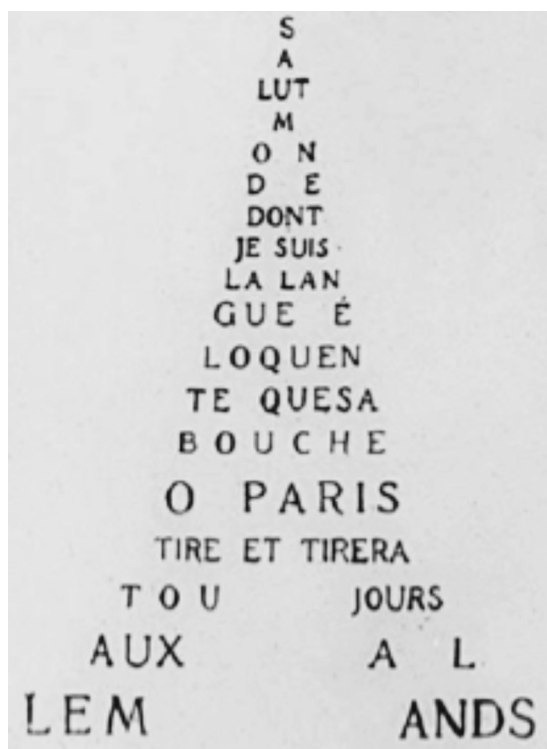
Schwitters udgav også bladet *Merz* og grundlagde et Merz-reklame-bureau. Han var meget optaget af reklamens brug af typografien i det hele taget.



Dada nr. 6

Den tyske modernisme kom til Danmark med kredsen omkring bladet *Pressen* og Det Ny Studentersamfund. Når man ser på bladet *Pressen* er det tydeligt, hvordan typografien er præget af dadaismen, og når vi ser på de to digtere, som gruppen frembragte, nemlig Broby Johansen (1900-87) og Harald Landt Momberg (1896-1975), er det lige så tydeligt, at de begge har modtaget kraftige signaler fra dada, futurismen, men også fra den russiske modernisme.

Endelig skal den franske digter Guillaume Apollinaire (1880-1918) nævnes. Under første verdenskrig begyndte Apollinaire at lave digte, som han kaldte 'ideogrammer', som imidlertid ikke udkom pga krig. De blev indlemmet og modificerede i samlingen *Calligrammes* ('skønskrifter', af gr. kallos, smuk, og graphein, at skrive) fra 1917. Med ham går digtningen fra perceptuel til konceptuel kunst. Det legende bliver et vigtigt element.



Alle narrative, ryt-misk-metriske og strofiske elementer er væk til fordel for figurativiteten i en collageagtig form. I 'La cravate et la montre' er tallene på uret erstattet af metonymier for tallene (1 er 'mit hjerte' og 2 'øjnene') og slipset er et epigram til poesien: løs den (poetiske) slipseknu-de op!

La Cravate et la montre

LA CRAVATE
 DOU
 LOU
 REUSE
 QUE TU
 PORTES
 ET QUI T'
 ORNE O CI
 VILISÉ
 OTE- TU VEUX
 LA DIEN
 SI RESPI
 RER

COMME L'ON
 S'A MUSE
 BI
 EN

les heures

et le
 vers
 dantesque
 luisent et
 cadavérique

le bel
 inconnu

les Muses
 aux portes de
 ton corps

l'infini
 redressé
 par un fou
 de philosophe

semaine

Tircis

la
 Mon
 cœur

beau
 té

de

la
 les
 yeux vie
 pas
 se

l'enfant la
 dou
 leur
 Agla de
 mou
 rir

la main



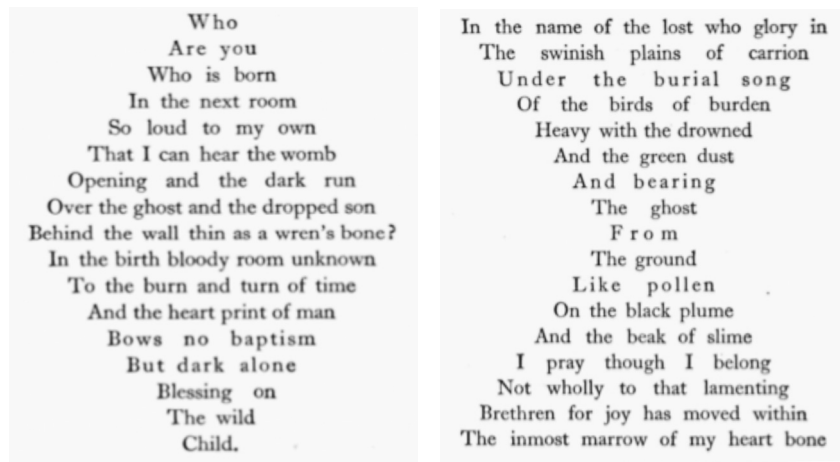
I 'La colombe poignardée et le jet d'eau' er der foroven en due, der er sammensat af pige­navne, tabte elskendes navne. Springvandet dannes af navnene på Apollinaires venner, spredt for vinden, dragne i krig. Bassinet, hvor minder og navne regner ned og samles, er samtidig et øje. "Springvandet græder udover min smerte", hedder det i sidste stråle. Og i øjet står: "Aftenen falder i det blodige hav".²³

En række af de digte, som siden er blevet kaldt 'modernistiske' trækker på de typografiske fornyelser, jeg har omtalt fra Mallarmé til dadaismen. Men det er langt fra sådan, at modernismen på nogen måde bliver synonymt med et nyt tegnsystem for 'modernistisk lyrik'. For mange af de eksperimenterende lyrikere, fx Ezra Pound (1885-1972) og T.S. Eliot (1888-1965), Rilke (1875-1926) osv. sker eksperimenterne indenfor det gamle semiotiske paradigme 'strofeinddelt' eller 'med løs højrekant'. Der er en tendens til, især efter anden verdenskrig, at gå bort fra fast metrum og rim, som giver sig det klare grafiske udtryk, at digtet ikke nødvendigvis opdeles i strofer, men ofte fremstår som ét langt forløb af tekst. Den amerikanske digter E.E. Cummings (1894-1962) begyndte tidligt i forfatterskabet, i 20'ernes begyndelse, at eksperimentere med digtets udseende, både med spatieringen af bogstaverne i et ord, fx at dele et ord på flere verselinjer, med venstre margin, med geometriske former på digtets 'figur', fx en rombe, som går i opløsning til højre mm. Berømt er hans lille digt fra *Poems* (1958) med nummeret I:

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

Teksten er lige ud af landevejen: 'loneliness' med (a leaf falls) sat ind imellem. Placeringen af bogstaverne under hinanden tilføjer en ikonisk dimension til digtet.

Man kunne også nævne den walisiske digter Dylan Thomas (1914-53), som i 'Vision and Prayer' fra 1944 former stroferne som romber:

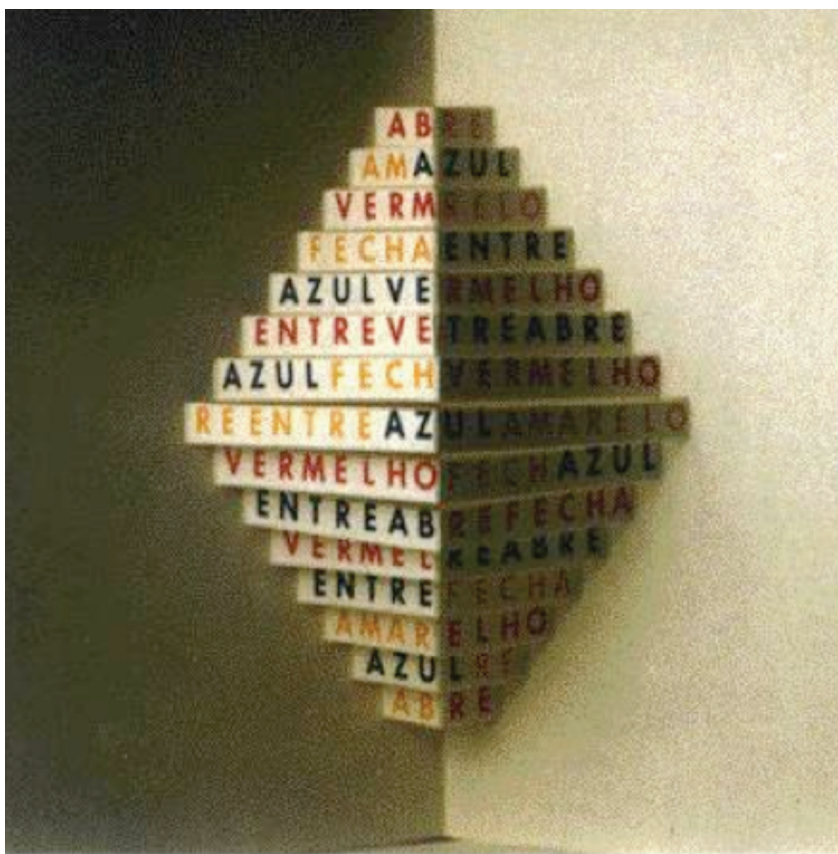


I digtets anden del, efter 6 strofiske romber i første, følger 6 strofer, hvor romberne er blevet til timeglas.

Ifølge en interessant analyse er det fælles for begge strofeformer, at de, alt efter om man ser efter det sorte tryk eller det hvide papir, bygger på x-tegnet. Matthias Bauer viser, hvordan dette tegn peger på en religiøs læsning af digtet.²⁴

Da den konkrete poesis grundlag blev formuleret af Noigandres-gruppen i São Paulo i midten af 50'erne begyndte *ordet* og *det sproglige materiale* at stå i centrum i stedet for de ideer, som sproget var bærere af. Det gav anledning til mange nye eksperimenter netop med den typografiske form. Grundlæggerne var Augusto (1931-) og Haroldo de Campos (1929-2003), som i 1955 kom i kontakt med den schweiziske digter Eugen Gomringer (1925-). Nogenlunde samtidig gjorde den svenske digter og maler Øyvind Fahlström (1928-1976) sig til

talsmand for den samme ide, men hvor brasilianerne var inspireret fra maleriet, var Fahlström inspireret fra musikken, konkretmusikken, som arbejdede med reallyde og ikke lyde fra musikinstrumenter.²⁵ Konkretdigtningen får mange former i forskellige lande. Bl.a. bliver den til en generationsblomstring omkring den danske digter Hans-Jørgen Nielsen (1941-91). Set fra det synspunkt, jeg her arbejder med, gjorde konkretdigtningen den visuelle bevidsthed i forbindelse med digtningen meget konkret. Selvom konkretisterne ikke lavede figurdigte, var de i høj grad visuelle, og de udnyttede både det hvide papir og digtets layout som udtryksmidler.²⁶



Augusto de Campos: Arbre, 1968.

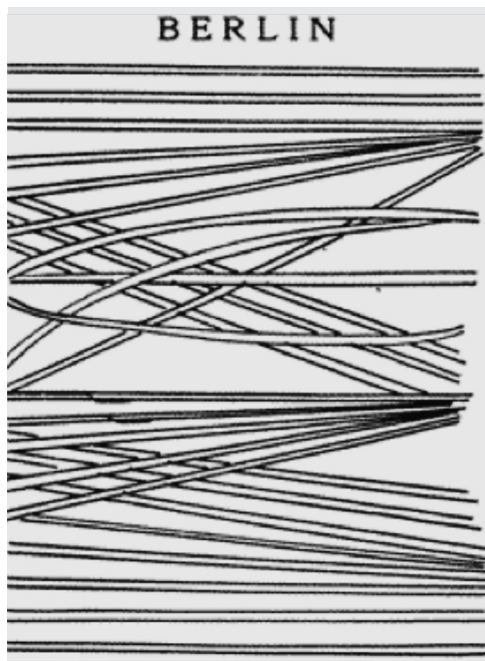
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

silence silence silence
silence silence silence
silence silence
silence silence silence
silence silence silence

Eugen Gomringer: Schweigen, Silence

MODERNE FIGURDIGTE OG UDTRYKSFULD TYPOGRAFI I DANMARK

I Danmark spiller den visuelle eksperimenteren ikke så stor en rolle, som syd for grænsen. De første 'frie vers', J.P. Jacobsens (1847-85) arabesker, brød selvfølgelig med det strofiske udseende. Men vi skal frem til reaktionerne på dadaismen, før der for alvor sker noget. Emil Bønnelycke (1893-1953) offentliggjorde således i *Klingen* i 1918-19 to visuelle digte, 'Berlin' og 'New York' (side 60). 'New York' er et klart figurdigt med byens skyline og en af dens mange broer, alt sammen tegnet i tekst. 'Berlin' derimod er et *billede* med en titel. Der er muligvis, som i tilfældet med Morgensterns digt 'Fiskenes natsang', tale om en vis formalisering. Der er således tale om to forløb af dobbeltstreger, det samme antal, som spejlvendt starter på den samme måde fra venstre, men ender forskelligt til højre.





Emil Bønnelycke: New York

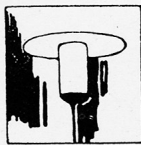
Broby Johansen har i sin beslaglagte digtsamling fra 1922, *Blod*, et enkelt digt, hvor han forsøger sig med at integrere visuelle elementer i form af tegninger i selve digtets flow, digtet 'Natlig plads'. Her bliver forskellige former for natbelysning set som forskellige karakterer i natens driftsliv.

Harald Landt Momberg og Johs. Weltzer (1900-51) forsøgte sig begge i dadatraditionen med lyddigte. De bidrog ikke med egentlige visuelle elementer på anden vis, end at det ikke ligner dansk sprog. Ser vi fx på første strofe af Weltzers 'Alma':

N A T L I G P L A D S

NATSTILLE DRIFTSVYLER

LYGTER:



FLADHAT-ALFONSER MED SKIN-ØJNE

BIER INDTÆGT FRA BUELAMPER: BLEGFED
LUDERE



VEJFORBEDRINGS-LANTERNE:



RÆDANSIGTET
JAPAN-PIGE

RÆR (SMADRENDE LIG-FJÆS) STYRTER SIG RASLENDE
UD AF GELED (MØRKE-KRANIES GLANS-GEGBIS TABER TAND)
VOLDTAR GULT DYR



BROS ROCOCO-GASSTAGER

(MOSCUS HORER)
SAVLER NID-STIRK



LYGTETÆNDERBEFRUGTEDE RENÆSSANCEPÆLE
(BORGERKÆLLINGER) SPRÆNG-
BYLD-GLOR

STENSTANDER: KOLOSSAL-FALLOS ONANERER
LYS-FRADE

KLIRR-SKRIG JAMRER SEMS-DRIVENDE



Adakadejsan, simbira gastir,
 hamaradawan, satinarundr.
 O, mala kirsej,
 O, serti mila,
 simbryligastur, arkinarendr. –

så simulerer ordene, at de har en sproglig struktur, men i realiteten er det udtryk uden indhold, hvis opgave det er at være partitur for en menneskelig stemme ved en oplæsning. Man kan altså sige, at der snarere er tale om auditiv end visuel litteratur.

Jørgen Nash (1920-2004) brugte i *Atom-elegien* fra 1946 layout af ordene til at angive typografisk betydning. I *Stavrim, sonetter* fra 1960 samlede han både rene lyddigte, men også digte, hvor ordene var placeret på siden, så de gør sig umage for at problematisere den lineære læsning. Bogen var tillige illustreret af Nashs bror Asger Jorn (1914-73), og de passede fint til hinanden. I *det naturlige smil. digte & de-collager 1960-64* fra 1964 er digtene som i *Stavrim, sonetter* brugt med store variationer, og samtidig er der blandet egentlige billeder ind i digtene, som danner en glidende overgang til egentlige collager.

Ivan Malinowski (1926-89) offentliggjorde i *Hvedekorn* i 1953 det lange digt 'Herrens veje', hvor der i tredje afdeling forekommer en røgsøjle, et klart figurdigt (side 63).

Der gik ti år før Per Højholt i *Poetens hoved* fra 1963 offentliggjorde figurdigtet 'Le Tombeau d'Orphée' (Orfeus gravmæle). Højholt har dengang forklaret, at digtets ovale form kommer af, at det er et spejl, der taler i digtet. Når titlen er på fransk, skyldes det, at han ønsker, at læseren skal tænke på Jean Cocteaus (1889-1963) film *Orphée*, hvor der er et spejl ved indgangen til dødsriget, hvorfra Orfeus skal hente sin elskede op. I teksten er der noget (en sten?) på vej hen for at smadre spejlet.²⁷

Konkretismen kom til Danmark med Hans-Jørgen Nielsens *at det at/læsealbum* og Vagn Steens (1928-) *Digte?*, begge fra 1964. I de følgende år blev det til mange nye tiltag af helt eller delvis ikonisk karakter. I digttidsskriftet *Digte for en daler*, som Hans-Jørgen Nielsen

Røgsøjlen
på det stille hav
stod formet som en vase
”Herald”s løvinde
missed op
fra sto
len
hv
o
r
hun
dased
Diktat:
den præ
venti
ve kr
ig
er
klar
til an
den fase



og Vagn Steen redigerede og skrev sammen, har Nielsen fx digtet ‘Spring ud’ i nr. 0 (side 64).

Denne form for ikonicitet er kun én form. En mere fremherskende form er at bruge det hvide papir som et middel på lige fod med bogstaverne, hvor det snarere er det mønster ordene tegner på papiret, som får en betydning, end der er tale om nogen form for mimesis. Fra nummer 1 kan vi fx se Arne Herløv Petersens (1943-) “Det kinesiske tegn Chang kombineret med eng og vind” fra hans digtsamling *Ting* (1965) (se side 65).

Også Johannes L. Madsen (1942-2000) hører til dette miljø bl.a. med bogen *A B Se digte* fra 1965, hvor han bl.a. har et rødt hjerteform-

vicind	changind	magico
viceng	changeng	giceng
dualang	dualeng	vinseng
orknust	dualet	duatyngde
puszte	omcull	ageadow

engvindsonelige changtzeryttre attilomanerne tadjikonado
 navnlig beaufortissimo denglingt at havinde sammelabbeje
 djengkhandis eternidoroté
 forseadow dreameadows
 nonevermore windbracing

monsuntro ikke cyklontronen er
 przewoldelig affloriseret inat
 o beuffel orknusende.
 tornados beauformel
 idag til isobarbar
 enghver changattila
 dragomania changtzing orcanousing
 djengæppe dagengmen barometrøret
 meteoronado
 stepposakkom

beauphallende engvindeligheder yangyigonærisk
 strygvind oveng ovoide befrenget avindpuszta se
 orknalde drünende monsunore
 tornæppe kommorkan föhnolle
 cyklule ovoidoeng sicciutte
 changing
 fertillizzato
 pusztende en
 omvicroeng

met figurdigt og en lille sol dannet af sætningerne 'de bagerste er efter'
 og 'de forreste er foran'. Også et hikke-digt bryder nye veje rent ty-
 pografisk-ekspressivt. I *Og & Og* fra 1966 er der en ordcirkel og i *Ned-
 spildt spruttende af syre* fra 1969 er der et langt digt 'mens du bevæger
 dig herfra', der hverken har fast venstrekant eller højrekant. Begge
 marginer danner tværtimod derimod tilsammen et billede uden at være
 klart figurativ.

I 1969 udsendte Inger Christensen (1935-2009) sin epokegørende digtcyklus *det* skrevet på en skrivemaskine. Hun udnyttede den monospatale skrift på en almindelig skrivemaskine, som gør at alle tegn på en side i princippet står ikke blot i horisontale linjer, men også i vertikale. Dette potentielle 'gitterdigt' bruger hun til at skabe strukturer med. Digtet er ikke ikonisk i sin brug af denne særlige satsform, men bruger satsen til at skabe mønstre.

Hun var langt fra den eneste, som brugte skrivemaskinen som satsproducent. Faktisk kom der i 60'erne og 70'erne rigtig mange tryksager, som var skrevet på skrivemaskine og trykt enten på en duplikator eller en kontoroffsetmaskine. Fordi skrivemaskinerne var monospatale var der mange, der skabte billeder på stencils ved hjælp af tegn på maskinen. Det kunne være bogstaver skabt af andre bogstaver eller billeder som en sol, en stjerne eller lign. skabt af maskinens interpunktionstegn. Denne idé, at skabe billeder og store bogstaver, kom naturligvis af, at man før fotostencilen (som var en fotografisk overført papirmontage af fx tekst, foto og tegning til en stencil) ikke kunne gøre så meget andet end dette, hvis man ville have afveksling.

Et af de projekter, som i denne sammenhæng spillede en stor rolle var Henning Mortensens (1939-) lille århusianske forlag Jorinde & Joringel, som fra 1972 udsendte en lang række eksperimentelle digtere i meget enkelt udstyr – og meget ofte i maskinskrift eller håndskrift. Offsetteknikken gjorde det muligt at lave blandformer, hvor collager, maskinskrift og fotos kunne indgå nye genremæssige alliancer. Et nærliggende tilfælde kunne være Dan Turèlls (1946-93) serie *Feuilleton*, som kom med 8 numre fra 1972 til 78, hvoraf Jorinde & Joringel udgav nogle af dem. De giver et godt indtryk af en bestemt stilart, som i 70'erne nærmest hed 'undergrundstryk', en bestemt form for antiæstetik eller en ny midlertidig æstetik, i høj grad bestemt af de tekniske muligheder.

Klaus Høeck (1938-) har siden 60'erne eksperimenteret med forskellige former for figurdigte, som blev udsendt i 90'erne, bl.a. *Hommage*. Høecks billeder hører også hjemme i denne tradition med at benytte skrivemaskinens 'gitterfunktion' til at tegne figurdigte med.

Hans figurdigte er kun undtagelsesvis skabt ved hjælp af forskellig længde verslinjer, hvis omrids tegner en figur. De er i overvejende grad skabt netop ved at 'tegne' med maskinens gittermønster og lade teksten være 'stregen', som i *Hommage à Marcel Duchamp* 1960.



tro en hå
bet
d
å
r
trådståltråd
stål
d
rådståltråd
tåltråds
kær
lig
heden
forl
ygte
en
fra
citroën
kærmfradesoto
s skærmfradesoto
g g skærmfradesoto
a a a
b b b
masonitplade
træklodstræklods
træklodstræklods
træklodstræklods
træklodstræklods

Karakteristisk for ‘undergrundsstilen’ var bl.a. at blande håndskrift og andre former for skrift. Og netop med brugen af offset var det ikke længere noget problem at trykke håndskrift, som tidligere havde måttet omkring klichéanstalten til dyre penge. Det benyttede fx Ivan Malinovski sig af med *Kritik af tavsheden* fra 1974, hvor al tekst er i hans håndskrift. Man burde også her nævne Dea Trier Mørchs (1941-2001) udvalg af Malinovski-digte *Misnøje til skade for mandstugten* fra 1969 (side 69). Alle digtene er kalligraferet som raderinger og trykt som billeder. Det er en meget kontant måde, at parre det ikoniske med det symbolske på at gøre selve digtets tekst til et kalligrafisk billede. Ideen er sikkert påvirket af den såkaldte lettrisme, en litterær og billedkunstnerisk bevægelse med rod i dadaismen, hvor interessen for netop bogstavet er central. Men Trier Mørch bryder med et afgørende lettristisk dogme, nemlig at digtet skulle stile mod et rent udtryk, blotet for semantisk betydning.

Den megen eksperimenteren med udtrykssiden i 60erne og 70erne stoppede i 80erne. Pia Tafdrup (1952-) har dog i *Sekundernes bro* fra 1988 digtet ‘Meditation springvand’, som står som en stråle over tre sider. En afgørende fornyelse var Simon Grotrians (1961-) fire lettristiske forsøg i digtsamlingen *Fire* fra 1990. Et digt hedder ‘Haj over hoved’ og ser således ud:

VVVVVVV

0

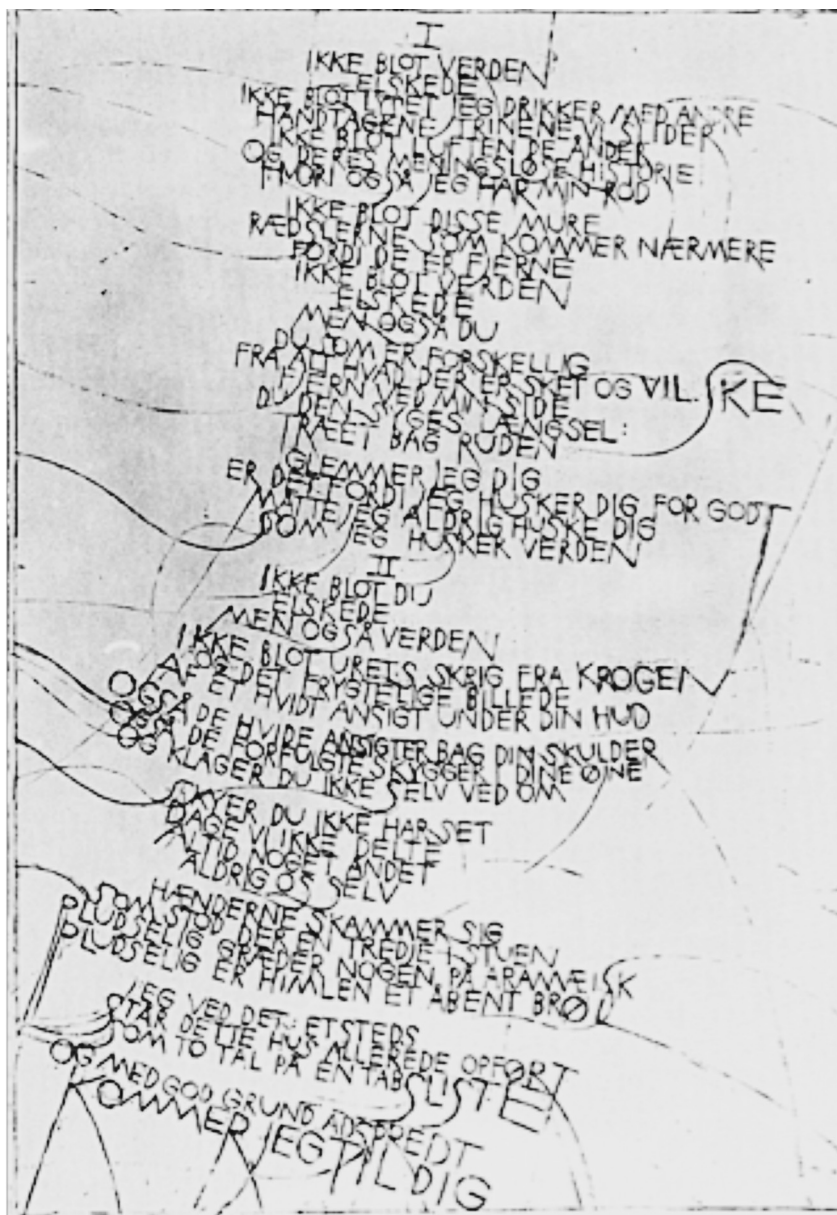
Her bruges tegnene som ikoniske elementer, {V} ligner en hajtand, {0} et hoved. Men der er ikke tale om nogen fast kode. Bogstaverne får betydning i selve arrangementet. Som i ‘Svaner set gennem tårer’:

0 0

2 0

0 2

0 0



I *Talkumekspresen* fra 2006 er der en hel afdeling af typografiske eksperimenter. Nogle af dem er lettristiske og bygger på det muligt ikoniske i de enkelte tegn. {3} ligner en sommerfugl, {d} en snegl der søger mod himlen, {B} en jomfrubarm, {D} en skildpadde, som har trukket hovedet ind, mens {e} ligner en skildpadde som svømmer brystsvømmning – og {ø} ligner Saturn. Men der er også opbygninger, som ligner konkrete digte, fx et hvidt kors lavet ved at placere fire rektangler af henholdsvis {A}'er og {B}'er i et større rektangel med lige lang afstand til hinanden, eller lave "Kirkegården uden mig" ved hjælp af {+}'er, som anbringes i lige lange rækker, men hvor den sidste række mangler ét {+}. Der er flere andre, både morsomme og tankevækkende. I sidste kategori hører digtet 'Jerusalemsdråber'. Her ser vi tegnet {6} falde som dråber over det hvide papir. I to tilfælde falder der dobbeltstående: 66. Nederst opstår tallet 666, som er tallet på det store dyr i Johannes' åbenbaring, den store ondskab. Man kan associere dråberne med Jesus' tårer over Jerusalem, som Mattæus skriver om, og som mange digtere og kunstnere har taget udgangspunkt i. Opstår den store ondskab ud af Jesus' tårer, og er digtet en kritik af kirken? Eller man kan læse digtet nutidigt som en Israel-kritik?

En digter som for alvor har taget den ekspressive typografi til sig er Niels Lyngsø (1968-). I *Force majeure* fra 1999 bruger han papirfladen til at forme tekstmassen til både figurdigte og til figurer, som ikke 'ligner' noget, som altså ikke er ikoniske, men som alligevel bidrager til den stemning, digtets tekst søger. Man kan sige, at han udover at udtrykke sig sprogligt arrangerer hvert digt som et billede for sig, ikonisk eller abstrakt.

I *Morfeus. Digte & poetik* fra 2004 trækker Lyngsø på en lang række typografiske og ikoniske muligheder, som viser mulighederne bag brugen af et ordentligt layout-program til computeren. I et poetologisk indslag med titlen 'Erfaring. Figurdigtning' Gør han opmærksom på, at digte kan være både figurative – og nonfigurative:

"Lad os forestille os en art standard-digt som består af tyve nogenlunde lige lange verslinjer. Konventionelt ville man sætte dem med lige venstre-

Han argumenterer for at bruge alle disse muligheder for at forme digt-
klummen, så udformningen spiller med i hele udtrykket. *Morfeus* er
et katalog over en del af de muligheder, som findes i den digitale lay-
outs tid. Her møder vi '(De fem sanser. Håndskrift)', som med digtets
tekst om de fem sanser tegner omridset af en hånd. Eller digtet '(Un
KUBE de dé)' med en titelhilsen til Mallarmé:

Det må have været efter at
 jeg Uri Geller bøjede gaffer på
 tv, men før Charlie's Angels.
 Selvfølgelig havde jeg hørt
 om sådan en fremtidsma-
 skine, den hed en datamat,
 og det rimede på robot og
 automat, men nu stod den
 der på det røde ryatæppe
 som udfolder sig i flad-
 ens to dimensioner. Og
 hvis der i den grafiske
 flade er elementer af be-
 tydning som ikke træ-
 ge frem i den mundtli-
 ge version af digtet, må
 blikke
 fast hold
 øjne triller!
 om sådan en fremtidsma-
 skine, den hed en datamat,
 og det rimede på robot og
 automat, men nu stod den
 der på det røde ryatæppe
 som udfolder sig i flad-
 ens to dimensioner. Og
 hvis der i den grafiske
 flade er elementer af be-
 tydning som ikke træ-

[illegible]

72

tegn som fylder forskelligt. Kroppen er således angivet ved punktummer, som giver et meget lyst billede, mens håret er angivet med bogstaver, som giver et mørkt billede. Og inde i håret finder vi en række linjer, hvori ordet 'amor' og ordet 'morfeus' indgår en alliance som amorfeus.

Det med at bruge computerens muligheder for skift i skriftsnit, skift mellem ordinær og kursiv og skift i størrelse samt at flytte venstremargin rundt på siden ses hyppigere og præger fx en del af Ursula Andkjær Olsens (1970-) bøger. Også egentlige billedigte optræder en gang imellem. Naja Marie Aidt lod således et vildsvin stå på hovedet i sin *poesibog* fra 2008. Og Peter Adolphsen (1972-) & Ejler Nyhavn (1960-) lod i deres *Katalognien. En versroman* (2009) et figurdigt af Ejler Nyhavn følge med bogen i A3+ størrelse.

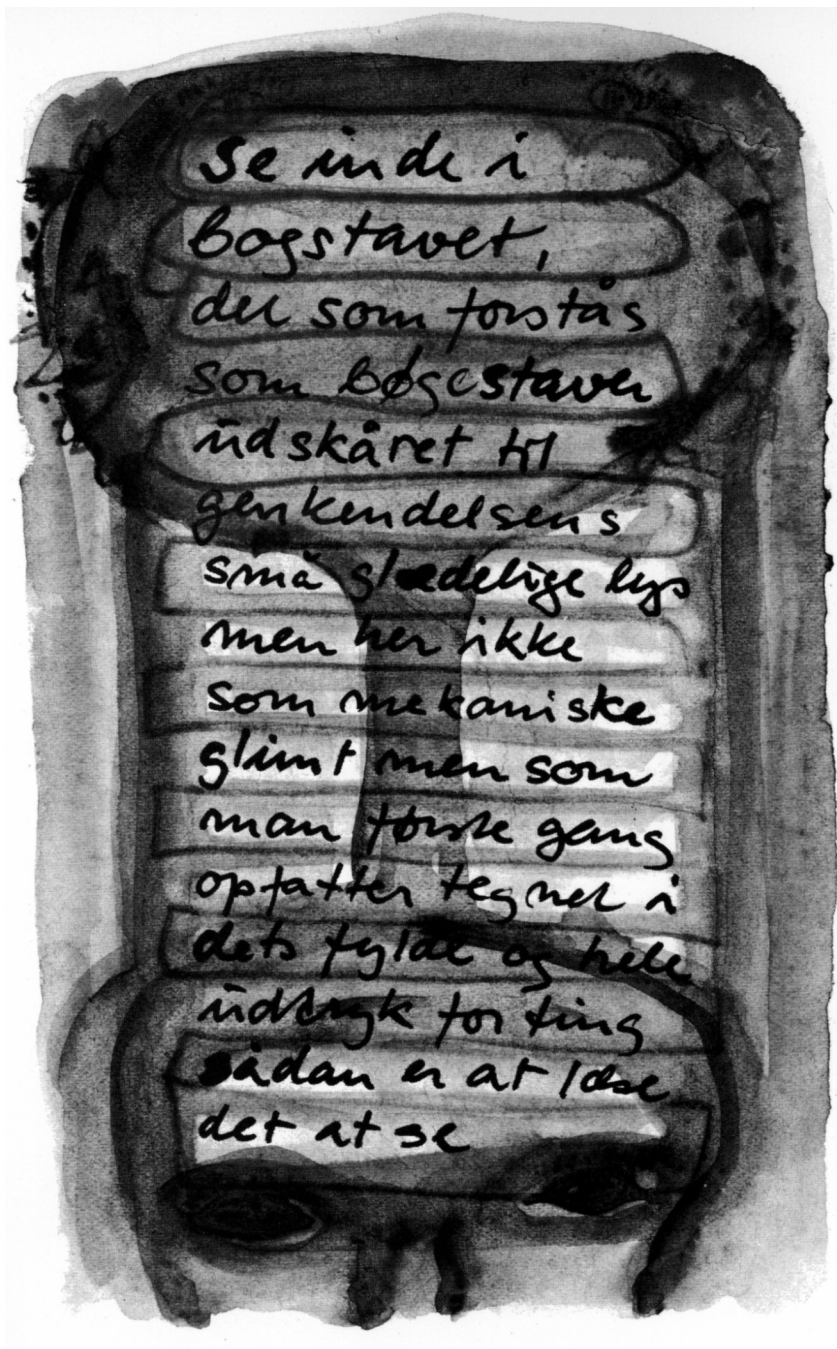
MELLEM TEKST OG BILLEDE

Den tiltrækning, jeg i denne bog har eftersøgt mellem symbolske og ikoniske tegn, viser sig hos nogle digtere som forsøg på at finde et rum imellem teksten og billedet, som hos William Blake (1757-1827). Der er tre danske bøger, jeg kort skal omtale, som forsøger sig i dette rum i mellem det symbolske sprog og det ikonisk billeddannende. Det første eksempel er Robert Corydons (1924-81) to samlinger af *Calligraphica* fra 1969 og 1973. Corydon var en digter, hos hvem synet spillede en meget fremtrædende rolle. Jørgen Gustava Brandt (1929-2006) skrev fx om Corydon, at

“Han er den eneste moderne danske lyriker, hvis erkendelse og håndværksmæssige bestræbelse svarer ret nøje til imagismen i international poesi. Man kunne kalde den en synets – den umiddelbare skarpsyns – digtning.”²⁸

Med imagismen tænker Brandt på en strømning i angelsaksisk digtning omkring første verdenskrig (ikke mindst formuleret af Ezra Pound), som lagde afstand til den romantiske lyrik og dyrkede det skarpt sansede og skrevne billede uden for meget følelse.

Robert Corydons to samlinger af *Calligraphica* består af billeder og tekst som billeder. De er mestendels lavet som akvareller (og gengivet i sort/hvidt tryk) eller pennetegninger. I flere af ‘tekst-som-billeder’ne kan det være svært at læse teksten, mens den i andre fremstår klart som et digt. Andre gange er billedet bogstaver (og andre tegn), som ikke har nogen mening med sig udover at være billeder af tegn. Corydon var udover at være digter til en lang række digtsamlinger også billedkunstner og fotograf.²⁹



“Se inde i/ bogstavet,/ det som forstås/ som bøgester/ udskåret
til/ genkendelsens/ små glædelige lys/ men her ikke som mekaniske/
glimt men som/ man første gang/ opfatter tegnet i/ dets fylde og
hele/ udtryk for ting/ sådan er at læse/ det at se”

I 1974 udsendte Per Højholt bogen *Volumen*. Det er en bog på 192 unummererede sider; bogen har heller ikke noget titelblad. Dens sider består af fotografier, hvorpå der er skrevet forskellige former for tekst, dels med den nu glemte teknik: letraset eller gnidebogstaver og dels med en IBM kuglehovedmaskine med forskellige kugler til forskellige skriftsnit. Teksterne er meget forskellige i status og form: Nogle er ulæselige, nogle er skåret så man kun læser dele af dem, mens andre er ‘hele’ tekster. Billederne er ikke som hos Corydon afgrænsede helheder, hos Højholt hænger billederne sammen i et forløb. Fx introduceres tidligt i bogen en billedserie med fotos af Højholt, billeder som dukker op med jævne mellemrum. På det første ser man ham stå med hånden i munden, suppleret med teksten: “Ånd ind nu!”. Fra hånden i munden har vi ånden, men hvad har han i hånden? Jo, det viser sig at være et æg. Ånden lægger et æg, som vi ser fra mange synsvinkler. Herefter kommer et billede, hvor Højholts briller er smadrede og næste gang, vi ser ham, har han bidt ægget i stykker, så hvide og blomme løber ud af det. På det sidste billede ser vi direkte ind i poetens mund.

Om denne proces har Højholt skrevet:

“Den trivielle metafor tillægger øjet en uskyld, som det ikke uden videre har. Først gennem refleksion og diverse stilgreb kan den opnås og står til troende, men da kun for en tid, gennemskuelig som den nødvendigvis vil være. Denne erhvervede alvor eller bogstavelighed er metaforen beklageligvis den eneste vej til og kun gennem de nævnte operationer, hvoriblandt tiden/varigheden er den mest oversete, fordi den ikke på forhånd kan tillægges betydning, men i sin dannelse af betydning til enhver tid vil gøre sig afhængig af de betingelser, hvoraf udsagnet overhovedet kommer i stand. Metaforen kan altså ses som eneste vej til bestemte former for

indsigt, idet den som sekundær form kan glemmes for nyes opnåelse, som den altså er ene om at åbne for.”³⁰

Videre skriver han:

“Den vigtigste del af en forfatters synsindtryk er den fattige sort-hvid kontrast, som skrift jo nærer sig af. At skifte til rød kuglepen løser ikke problemet. Problemet er, at der blot skal være forskel, før skriften er synlig. Men det er også alt. Derfor skilter mange forfattere, gode som dårlige, med noget, de kalder “skrækken for det hvide papir”. Min erfaring er, at det hjælper lidt at skrive på gult, men helt undslippe den skræk kan man nok ikke.

Ud fra denne måske lovligt bogstavelige tankegang lagde jeg i begyndelsen af 70’erne planer om at snyde tilfældet og underkaste mig mere aktuelle betingelser ved at ville skrive på papir, der i forvejen havde været brugt. Ikke til at skrive på, intet palimpsest-forhold her, sådan da, jeg valgte for det meste billeder, undertiden lavede jeg først en slags monter-collager, som jeg tog fotokopier af, så de kunne gå i maskinen, en IBM kugleskrivemaskine, som måtte bygges om til formålet, da jeg hverken kunne komme til at begynde højt nok oppe på arket eller drømme om at holde det fast, så jeg skrev mig nedenunder det.”

En tredje bog, som på en tredje vis bevæger sig i området mellem ikonisk og symbolsk semiose er Michael Gregaards (1948-) bog *Nattens salt/Spiral Nights* fra 2000. Bogen består af billeder og tekster, som cirkler rundt om spiralen som fænomen i natur, naturvidenskab og poesi. Flere af teksterne er skrevet som figursats, som en spiral, som en DNA-kæde (?) og som en fuldmåne. Den forsøger at lave billed-digte, billeder som er poesi. Dens fokus er meget forskelligt fra Corydons og Højholts, men set fra det semiotiske udsigtspunkt er Gregaards beståelse i høj grad af samme familie.

EKSPRESSIV TYPOGRAFI I FIKTIONEN OG TYPOGRAFISK SEMIOTIK

Den modernistiske roman var mere tilbageholdende end lyrikken, når det drejede sig om fornyelser og eksperimenter med den typografiske form. I James Joyces (1882-1941) *Ulysses* (1918-20) er der tilløb til forsøg, men det er især i det fortælletekniske, at fornyelsen sker. Der er nok mere gang i den i *Finnegans Wake* (1939), men stadigvæk er det ingenting i forhold til, hvad man da allerede havde set i lyrikken.

Til gengæld vinder mange af de greb, vi har set brugt i lyrikken frem i den modernistiske fiktionsdigtning fra midten af 60'erne. Det ses fx i Danmark hos Erik Thygesen (1941-99) i hans *Karnevalskongen eller de ni måneder* fra 1964. Han kalder bogen en 'romancollage'. Bogens forord består af en figurtekst, lavet på skrivemaskine. Teksten består af navnene på de personer "Forfatteren ønsker at takke uden hvem dette ikke ville have været muligt". Blandt mange forfatternavne støder man også på nære personer som 'min mor'. Figuren som frembringes med det monospatale gitternet er en gravid kvinde, som både refererer til titlens og strukturens 'ni måneder'. Fortælleteknisk er bogen præget af den dekonstruktion af 'fortælleillusionen', som man også så i den moderne franske roman, men her er den mere i familie med systemdigtningen. Typografisk er de enkelte afsnit meget forskellige, og de forskellige fortælletekniske greb, der bringes i anvendelse, modsvares som regel af en typografisk ændring. Det er ikke så meget skriften, som det er skriftens format og skriftdelenes placering på siden (layout), der ændres på.

Også Thygesens næste bog kaldet *Prosa. Romanoplæg, novelleudkast 1965-68* fra 1969 følger det samme spor. Her er der dog også brugt skift i skriftsnit, skift i skriftgrad og skift fra ordinær til halvfed eller fed. Men ellers er det igen tekstens formatering, som springer i øjnene. I den smalle bog udnyttes så at sige samtlige placeringer af teksten.

Året efter *Prosa* udsendte Thygesen en ny bog med samme titel; det var en antologi af nyere modernistiske prosaister. Her stødte man bl.a. på billedkunstneren Stig Brøggers forsøg med systemdigtning, som også bød på et par tekster, som kun kunne gengives i deres skrivemaskineformat. Bogen indeholdt også en prøve på Hans-Jørgen Nielsens bog, som udkom samme år *den mand der kalder sig Alvard*, som i denne sammenhæng udmærkede sig ved at have løs højrekant på klummen, noget som ellers var karakteristisk for lyrik – og så for billigt producerede 60er- og 70erbøger, hvor satsen var lavet på skrivemaskine.

1970 var for fiktionen lidt af et vendepunkt. Avantgardeprosaen vendte under forskellige former tilbage til fortællingen. Det gjaldt både Svend Aage Madsen, Erik Thygesen, Hans-Jørgen Nielsen og Dan Turèll. Og det påvirkede fortællingernes udseende. Eksperimenterne blev lettere aflæselige. For Dan Turèll kom omslaget med hans *Vangedebilleder* fra 1975. I 1989 udsendte han bogen *Forklædt til Genkendelighed*. I den er der indlagt nogle sekvenser af 'Dagbogs-Digte'. Disse sektioner er trykt i håndskrift. Ved at trykke dem i håndskrift skifter bogen meget håndgribeligt skriftsnit, men dette skift er samtidig en import af en anden type tekst, end de mellemliggende afsnit. Dagbogsdigtene illuderer 'dagbog' ved hjælp af skriftsnittet.

Det skift, Turèll her signalerer, har Nina Nørgaard behandlet systematisk i en artikel om semiotik og multimodale tekster. Hun er her optaget af, hvad typografi betyder.³¹ Den almindelige opfattelse af litterære tekster er, siger hun, at de er uafhængige af deres materielle form. En tekst kan trykkes på mange måder og alligevel være den samme tekst. Men sådan forholder det sig ikke. Hun bruger Michael Endes (1929-95) *Die unendliche Geschichte* fra 1979 som eksempel. Her varierer teksten i fortællingen mellem rød og grøn tekst, en forskel

som blev udvisket, da bogen kom i billigbogsudgave. Men så holdt den også op med at være den samme tekst, fordi den ikke længere viste de tegnbundne forskelle, som lå i originaludgaven. En multimodal kommunikation betyder, at mere end ét semiotisk system er involveret. Det er der jo tydeligvis tale om, hvis der både er tale om en sproglig og en billedlig kommunikation med både et symbolsk og et ikonisk sæt af tegn. Men selv om der ikke i en trykt tekst er tale om egentlige billeder, så har jeg her vist, at typografi i megen moderne litteratur, specielt lyrik, ud over det sproglige tegnsæt også involverer et tegnsæt, som er knyttet til typografiens og layoutens tegnsæt. Og tænker vi på andre kommunikationskanaler end de trykte, fx film eller computerspil eller internetmedier, så kan der komme en hel række semiotiske systemer af forskelle i sving.

Nørgaard beskæftiger sig især med 'diskursiv import', altså præcis det vi så i Dan Turèlls tilfælde med 'Dagbogs-digte'. Diskursiv og billedlig import omfatter alt, som bringes ind i en tekst og dér skal fungere som et fremmedlegeme, som noget forskelligt fra fortællerens stemme, fra det organiserende princip, eller hvad det nu måtte være. For at angive diskursiv import kan man angive det som forskellige typer af tegn. Det kan være indeksikalske eller ikoniske tegn. Indeksikalske tegn vil i denne sammenhæng være import, som i den version læseren ser, 'er som i virkeligheden'. De fremtræder som, og deres tegnkarakter er af en sådan art, at de 'er som i virkeligheden'. Mens ikoniske tegn ligner det som de angiver, men i et andet semiotisk system.

I Turèlls eksempel ser vi noget som skal fremstå som hans egen håndskrift, og som om det er taget ud af en eksisterende 'Dagbog med digte'. Der er altså her tale om en indeksikalitet ved tegnet, som vi accepterer, er skrevet af forfatteren selv under de angivne forhold. Det samme må man sige i tekster, hvor der er indsat fotos eller avisudklip. Hvis disse fremstår med autenticitet som fotos eller avisudklip, skal de fungere som indeksikalske tegn. Det er indlysende i en historisk, en juridisk eller journalistisk fremstilling, hvor de importerede tekster eller billeder skal læses som kilder. Men i fiktion er der ikke tale om

dette særlige forhold til virkeligheden, og derfor taler vi her om, hvordan importen skal fungere for læseren, dvs. vi skal aflæse forskelle mellem tegnenes karakter for at aflæse den fiktive fortællings særlige karakter. Nørgaard giver i sin artikel et eksempel fra Jonathan Safran Foers (1977-) *Extremely Loud and Incredibly Close* fra 2005 om drengen Oscar, hvis far omkom i terrorangrebet på New York den 11. september 2001. På et tidspunkt får han i en butik med kunstnervarer øje på en blok, hvorpå kunder har afprøvet penne. Fortællingen viser sådanne sider frem med tilfældige skriblerier, og Oscar opdager sin fars navn blandt skriblerierne. Det fungerer i fortællingen som et indeksikalt tegn, fordi læseren skal opfatte det, som om forfatteren har haft de rigtige sider, og at de er blevet reproduceret fuldstændigt nøjagtigt mht. farve, størrelse og indhold.

I nogle bøger, hvor diskursiv import spiller en rolle, bliver den ofte angivet ved hjælp af en særlig skrift. Hvis der er tale om et maskinskrevet brev, trykkes det i fortællingen i Courier, fordi det ligner skrivemaskineskrift. Vi aflæser det som diskursiv import, men denne gang af ikonisk art. Vi tror ikke på at det er et originalbrev, men blot en markør af import vi ser. Det samme gør sig gældende, hvis der i fortællingen skal afbildes et fotografi, og vi i stedet ser en tegning, der er lavet fotografiagtigt. Anførselstegn er på samme måde en ikonisk markør af direkte tale. Det samme kan man sige, hvis der i angivelsen af den direkte tale pludselig står noget i kursiv, som vi læser som om den talende lægger særligt tryk på det kursiverede ord. Kursiv bliver på den måde en angivelse af et prosodisk træk ved talen. Hvis en person pludselig begynder at råbe, kan det fx angives i VERSALER, så vil vi igen læse det som oplysning om et prosodisk træk. Tidligere var det ret almindeligt, at hvis man skrev ordene næsten som det udtaltes ("Ska du ha noen på frakken?"), så talte folk en lavklassedialekt fx københavnsk, selvom den tillempede lydskrift faktisk viste, hvordan ordene udtaltes i stort set alle danske dialekter, inklusive rigsdansk.

Ikke mindst efter computeren er blevet forfatterens foretrukne redskab frem for pen eller skrivemaskine, trænger flere af den type markeringer, som nu kan laves enkelt, ind som forskelle i teksten. Det

gælder både valg af skriftsnit, af understregning, gennemstregning, fed eller kursiv, men også skydning og skriftstørrelse. Nogle typiske eksempler på grafiske opfindelser i nye fortællinger er fx Douglas Couplands *Generation X. Tales for an accelerated culture* fra 1991, som har en marginklumme med definitioner, citater og illustrationer. Eller Lene Andersens (1968-) hybrid mellem en roman og en evolutionshistorie skrevet under pseudonymet Jesper Knallhatt *Baade – og* i fem bind fra 2005-9. Hun laver kommentarer og citater i højre margin som en kasse, der griber ind i margin og i teksten. Man kunne også nævne J.M. Coetzees (1940-) *Diary of a bad year* fra 2007, hvor han lader fortællingen køre ad to spor, det ene foroven på siden, det andet for neden.

BILLEDE OG TEKST

Det komplekse forhold mellem symboltegn og ikoniske tegn, som jeg har behandlet forskellige aspekter af i det foregående, breder sig i virkelighedens verden ud til mange forskellige forhold, hvor tekst og billede træder i forhold til hinanden. Jeg kaldte i foregående afsnit det tegneserie-format, hvor dialog og sproglig fortælling ligger i et bånd under billedet for 'stum-serie-formatet' i modsætning til serierne med talebobler, som er en del af 'tale-serie-formatet'. Det er en skelnen som implicerer modsætningen mellem 'stumfilm' og 'talefilm', som er et andet eksempel på integrationen af symbolske og ikoniske tegn.

I stumfilm var det almindeligt at bruge tekst på skilte, som afbrød filmens billedside, hvorpå der kunne stå et stykke dialog eller en narrativ oplysning som 'Senere'. Da man fandt ud af at lægge et lydspor på filmstrimlen, forsvandt de 'skrevne ord' ud af filmens fortælling. Det sprog, man nu brugte (og meget mere omfattende), var lyd, altså talt sprog, som enten kunne være, sådan at man så den, som talte, hvor tale og billede altså var *synkront*, eller være det, som man kalder '*voice over*', at man ser ét på billedsiden og hører noget andet på lydsiden (stemme, musik, reallyd). Det skrevne sprog kom imidlertid tilbage til filmen hurtigt, nemlig i form af et fremmedlegeme, nemlig undertekster, altså oversættelser af fremmedsproglig dialog og speak til netop det sprog, som det pågældende publikum brugte.

Mellem billedkunsten og teksten er forholdet helt anderledes problematisk. Kun undtagelsesvis bruger malere i ældre tid tekst som et 'integreret fremmedelement', med mindre det så at sige er en del af den historie, billedet skal fortælle. Således med Rembrandts (1606-69) billede fra ca. 1635 kaldet Belshazzars fest, som afbilder en scene

fra Daniels Bog, hvor den babylonske konge under en fest pludselig ser en hånd skrive noget på væggen:

ממנו
נוקפי
אלרן



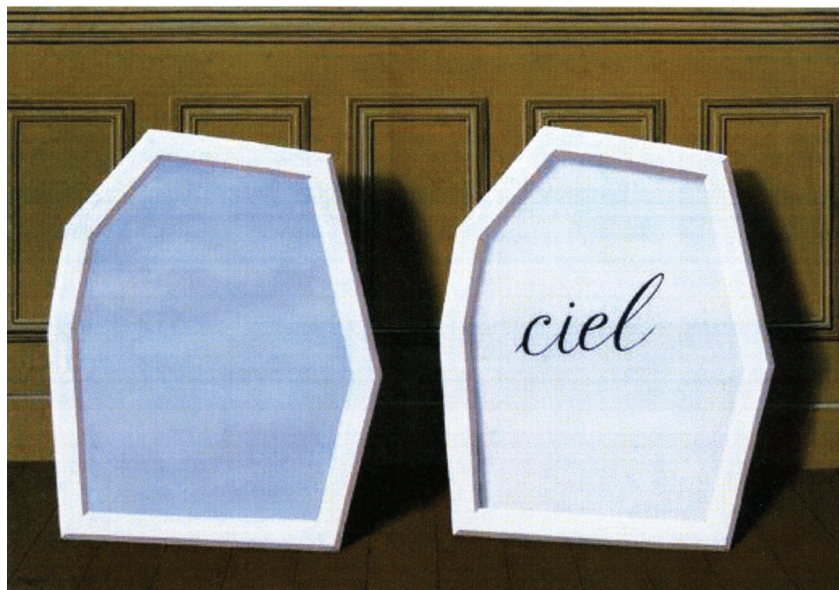
Teksten giver ingen mening læst som hebraisk skal fra højre til venstre. Men læser man den i vertikale rækker, står der: “mene mene tekel ufar-sin”, som er aramæisk og som Daniels Bog udlægger: “Du er vejet på vægten og fundet for let!” (Daniels Bog, 5, 25-28). Det er af mindre betydning, at udsagnet er svært at udlægge. Som Rembrandt har malet det, er både hånden og skriften med. Men det er ikke noget almindeligt skriftligt dokument: Det er jo selveste Guds hånd, som taler. For-

holdet er her, at Rembrandt genfortæller en nedskrevet historie omsat til billede. Men selve billedets pointe er i den skrevne historie netop et stykke skrift.

Ellers er det især den kirkelige kunst, som blander tekst og billede, og hvor teksten oplyser billedet. Ofte er teksten forvist til billedets margin eller til det lille skilt, der ofte sidder på rammen af malerier på museum: billedets titel. Også i tilfældet med Rembrandts billede henviser titlen til den fortælling eller den allegori eller den historiske situation, som beskueren kan bruge som nøgle til sammenkædningen af billedets enkelte elementer i en forståelse.

Forholdet mellem tekst og billede ændrer sig med det modernistiske billede, fra kubismen og futurismen og fremover. I mange af Picassos (1881-1973) kubistiske billeder indgår der tekstelementer, som blot fungerer som bogstaver eller avisklip. Mens fx det El Lisitski billede, vi tidligere har set på med den røde kile, bruger tekst og et næsten diagrammatisk billede i en samlet komposition. Der er næppe megen tvivl om, at avisen spiller en stor rolle i maleriet fra 1880'erne og frem. I begyndelsen som et stykke 'realbillede', et tegn på hvilken tid billedet er blevet til i. Men plakaternes, annonceres og avisernes samkomponering af billede og tekst spiller formentlig den afgørende rolle for den nye funktion teksten får i det modernistiske billede.

Den nye interesse for teksten, som vi har set modernismen udfolde indenfor digtningen og på kanten mellem digtning og typografisk billede, bliver i tyverne til en række forsøg på at integrere teksten i billedet. Et interessant eksempel er den belgiske maler René Magritte (1898-1967). Han havde, inden han slog igennem som maler, arbejdet som plakatomaler og reklamemand. I slutningen af tyverne sluttede han sig til surrealismen. I perioden 1927-30 lavede han en lang række billeder, som arbejder med forskellen mellem ordenes betydning og billedernes. Et billede indeholder fx to andre billeder, det ene med et stykke malet himmel, det andet med ordet 'ciel' (himmel). Det er umiddelbart klart, at de to billeder ikke 'forestiller' det samme, selv om begge billeder udgøres af tegn, som refererer til 'himmel'. Forskellen er fx at ordet 'himmel' er uspecificeret og refererer til alle for-



mer for himmel, mens billedet af et stykke himmel er et ikonisk tegn, hvis referent er en specifik himmel, som er let blå med let skydække. Selvom vi, når vi vil tale om den malede himmel, bruger ordet himmel om den, bliver det ikke den samme himmel. Magritte peger på den grundlæggende forskel mellem de to former for repræsentation, den ikoniske og den symbolske. I hans meget kendte billede af en pibe, som findes i hele tre forskellige versioner, er problemfeltet udvidet noget. Her ser man en pibe og udsagnet: *Ceci n'est pas une pipe* (dette er ikke en pibe). Her peger han ikke blot på forskellen i tegnform og repræsentationsform, men gør det klart, at 'dette er ikke en pibe': Maleriet af en pibe er ikke en pibe, men et ikonisk tegn med reference til en pibe. Samtidig siger også det sproglige udsagn om sig selv: Dette er (heller) ikke en pibe, for et sprogligt udsagn er ikke det samme som sin referent.³²

Et gennemgående tema i flere af Magrittes billeder fra denne såkaldt lingvistiske periode kredser omkring repræsentationen af 'kvinden'. Det gælder i øvrigt også billeder uden tekst, fx det berømte billede, som hedder 'Le Viol', voldtægten, hvor man ser et ansigt repræsenteret af en kvindekrop med brysterne som øjne og kønsbehåringen som mund. Man kunne se det som et billede på, at kvinden i voldtægten berøves sit sprog og bliver til et med sit stumme køn. Der går igennem flere af hans billeder en forestilling om et hemmeligt budskab, et ubevidst budskab, som ikke blot ligger imellem de to tegnformers områder, men som samtidig åbner for, at underbevidstheden kan knytte betydning til såvel det sproglige som det ikoniske tegn, som vi ikke kan eller vil gøre os klart, men som ikke desto mindre spiller med i vores tiltrækning eller frastødning af et billede eller et udsagn.³³

Efter dada, surrealisme og Magritte er teksten blevet et tilbagevendende element i megen moderne kunst. Det gælder ikke mindst i pop-kunsten, hvor motivet (fx fra tegneserier) ofte indeholder tekst. Det gælder imidlertid også i en anden form, fx Anselm Kiefers (1945-) henvisning til et digt af Paul Celan (1920-70) med billedet "Dein aschenes Haar, Sulamit og Dein goldenes Haar, Margarethe", hvor citaterne er malet ind på lærredet. Celans digt handler bl.a. om

holocaust. Også selve det sproglige tegns elementer, bogstaverne, er blevet til billeder i Paul Gernes' (1925-96) alfabetserie fra 1965, hvor hvert bogstav fylder en masonitplade. På den måde knyttet til den konkrete lyriks fokus på det konkrete bogstav og det konkrete sproglige materiale.

LITTERATUR

- Adler, Jeremy: *Technopaigneia, carmina figurata* and *Bilder-Reime*: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective, *Comparative criticism* 4/1982/s. 111.
- Jeremy Adler: Pastoral Typography: Sigmund von Birken and the “Picture-Rhymes” of Johann Helwig, *Visible Language* 20/1/1986/s. 121f.
- Adolphsen, Peter & Ejler Nyhavn : *Katalognien. En versroman*, Kbh. 2009.
- Afsnit P: Netudstilling om Corydon <http://afsnitp.dk/galleri/corydon/>
- Aidt, Naja Marie: *poesibog*, Kbh. 2008.
- Andersen, Lene: Jesper Knallhatt: *Baade – og*, 1-5, Kbh. 2005-9.
- Andkjær Olsen, Ursula: *Ægteskabet mellem vejen og udvejen*, Kbh. 2005.
- Andkjær Olsen, Ursula: *Skønheden hænger på træerne* Kbh. 2006.
- Andkjær Olsen, Ursula: *Havet er en scene*, Kbh. 2008.
- Apollinaire, Guillaume: *Œuvres poétiques*, Pris 1965.
- Avrin, Leila: Hebrew Micrography: One Thousand Years of Art in Script, *Visible Language* 18/1/1984/s. 87-95.
- Bauer, Matthias: “Vision and Prayer”. Dylan Thomas and the Power of X, Wolfgang G. Müller og Olga Fischer (red.): *From Sign to Signing. Iconicity in language and literature* 3, Amsterdam 2003, s. 167-181.
- Bidstrup Jeppesen, Thomas, Christian Yde Frostholt, Martin Deichmann: Robert Corydon mellem tekst og billed, <http://afsnitp.dk/galleri/corydon/>
- Bohn, Willard: *The aesthetics of visual poetry 1914-1928*, Chicago 1986.
- Bohn, Willard: Apollinaire’s ‘Le livre’ and the visual imperative, *The Modern Language Review* 1988/oct./83/4/s. 852-60.
- Bohn, Willard: *Apollinaire, Visual Poetry, and Art Criticism*, Lewisburg 1993.
- Bohn, Willard: *The Dada Market. An Anthology*, Southern Illinois University 1993.
- Bohn, Willard: *Modern Visual Poetry*, Newark 2001.
- Bohn, Willard: *Italian Futurist Poetry*, edited and translated by Willard Bohn, Toronto 2005.
- Bowler: *The word as image*, London 1970.

- Brandt, Jørgen Gustava: *Præsensation. 40 Danske Digtere efter Krigen*, Kbh. 1964.
- Broby Johansen, Rud.: *Blod*, Kbh. 1922.
- Bukdahl, Lars: Se et digt! Digt et syn !
<http://www.afsnitp.dk/galleri/hvader/larsbukdahl.html>.
- Burman, Lars: Figurdikten som barock blandkonst, *Lyrikvännen* 4/1991/s. 191-98.
- Bønnelycke, Emil: Berlin, New York, *Klingen* i 1918-19.
- Carroll, Lewis: *Alice in Wonderland*, 1865.
- Christensen, Inger: *det*, Kbh. 1969.
- Coetzee, J.M.: *Diary of a bad year*, London 2007.
- Coupland, Douglas: *Generation X. Tales for an accelerated culture*, New York 1991.
- Corydon, Robert: *Calligrapoetica* I-II, Kbh. 1969 og 1973.
- Cummings, E. E.: *Complete Poems* 1-2, London 1981.
- Cundy, David: Marinetti and Italian Futurist Typography, *Art Journal* 41/4/1981/s.349-352.
- Dal, Erik: Figurdigte I nutid, baroktid og middelalder. Hvordan? – Hvorfor?, *Plus* 17/1966/s. 3-8.
- Dal, Erik: Lid tom figurdigte og expressive typografi, *Bogvennen* 1971-73/s. 129-136.
- Drucker, Johanna: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago 1994.
- Edwards, J. Stephan: The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process, <http://www.somegreymatter.com/carmina.htm>.
- Ernst, Ulrich: The Figured Poem: Towards a Definition of Genre, *Visible Language* 20/1/1986/s. 8-27.
- Ernst, Ulrich: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Pictura et Poesis bd. 1, Köln 1991.
- Ernst, Ulrich: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin 2002.
- Foer, Jonathan Safran: *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York 2005.
- Foucault, Michel: *Dette er ikke en pibe*, Kbh. 1998.
- Franke, Herbert: Chinese Patterned Texts, *Visible Language* 20/1/1986/s. 96-108.
- Frostholt, Christian Yde, Charlotte Hansen og Karen Wagner: Hvad er visuel poesi? <http://afsnitp.dk/galleri/hvader/baggrund.html>.
- *The Greek Bucolic Poets*, translated by J.M. Edmonds, Harvard 1912.

- Greeley, Robin Adèle: Image, Text and the Female Body: René Magritte and the Surrealist Publications, *Oxford Art Journal*, 15/2/1992/s. 48-57.
- Greenspun, Joanne: *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, Moma, New York 2002.
- Gregaard, Michael: *Nattens salt/Spiral Nights*, Kbh. 2000.
- Gross, Sabine: The Word Turned Image: Reading Pattern Poems, *Poetics Today* 18/1/1997/s. 15-32.
- Grotrian, Simon: *Fire*, Kbh. 1990.
- Grotrian, Simon *Talkumekspressen*, Kbh. 2006.
- Hatherly, Ann: Reading Paths in Spanish and Portuguese Baroque Labyrinths, *Visible Language* 20/1/1986/s. 52-64.
- Herbert, George: *The Works of George Herbert*, Oxford 1970.
- Herløv Petersen, Arne: To kinesiske tegn, *Digte for en daler* 1/1964.
- Higgins, Dick: Foreword, *Visible Language* 20/1/1986/s. 5-6.
- Higgins, Dick: The Corpus of British and Other English-Language Pattern Poetry, *Visible Language* 20/1/1986/s. 28-51.
- Higgins, Dich: Pattern Poetry as Paradigm, *Poetics Today* 1989/10/2/s. 401-28.
- Høeck, Klaus: *Hommage*, Kbh. 1995.
- Højholt, Per: *Poetens hoved*, Kbh. 1963.
- Højholt, Per: Det kunne kun blive som det er blevet, *Aarhuus Stiftstidende* 27.11.1963.
- Højholt, Per: *Punkter*, Kbh. 1971.
- Højholt, Per: *Volumen*, Kbh. 1974.
- Højholt, Per: Et syns skyld, Iben Dalgaard, Pernille Kleinert, Lotte Stuhr (red.): *Øje for øje. En antologi om synet*, Kbh. 1994.
- Hörandner, Wolfram: Visuelle Poesie in Byzanz. Versuch einer Bestandsaufnahme, *Jahrbuch der österreichischen Byzanzistik* 1990/40/s. 1-42.
- Iacobus Nicholai de Dacia: *Liber de distincione metrorum*. Mit Einleitung und Glossar herausgegeben von Aage Kabell, Lund 1967.
- Jeppesen, Thomas Bidstrup, Christian Yde Frostholt og Martin Deichmann: Corydon mellem ord og billede, <http://afsnitp.dk/plogultra/2003/01/21/corydon-mellem-ord-og-billede/>.
- Jhā, Kalānāth: Sanskrit Citrak vyaas and the Western Pattern Poem: A Critical Appraisal, *Visible Language* 20/1/1986/s. 109-120.
- Jørgensen, Kirsten: Kubisme og kalligrammer. Guillaume Apollinaires figurdigte Calligrammes, *Passage* 1994/16/s. 71-86.
- Kilián, István: Figurengedichte im Spätbarock, *Laurus austriaco-hungarica* 1/1988/s. 119-179.

- Kromann, Thomas Hvid: *Appropriering, system, bogobjekt. Litterære afperso-
nalisierungsstrategier hos den danske tresseravantgarde 1964-1970*, Kbh. 2009.
- Lotass, Lotta: *Den vita jorden*, Sthlm. 2007.
- Lyngsø, Niels: *Force majeure*, Kbh. 1999.
- Lyngsø, Niels: *Morfeus. Digte & poetik*, Kbh. 2004.
- Madsen, Johannes L.: *A B Se digte*, Kbh. 1965.
- Madsen, Johannes L.: *Og & Og*, Kbh. 1966.
- Madsen, Johannes L.: *Nedspildt spruttende af syre*, Kbh. 1969.
- Madsen, Johannes L.: *Samlede*, Arena 2003.
- Madsen, Svend Aage: *Tilføjelser*, Kbh. 1967.
- Mallarmé, Stéphane: Un coup de dés jamais n'abolira le hazard, *Cosmopolis*
5/1897.
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*, I, Paris 1998.
- Malinowski, Ivan: Herrens veje, *Hvedekorn* 1953.
- Malinowski, Ivan: *Misnøje til skade for mandstugten*, ill. Dea Trier Mørch,
Kbh. 1969.
- Malinowski, Ivan: *Kritik af tavsheden*, Kbh. 1974.
- Malinowski, Ivan: *Når vejskiltene er vendt*, Kbh. 2006.
- Marchal, Bertrand: Noter til *Un coup des dés jamais n'abolira le hasard*, Mal-
larmé: *Œuvres complètes*, I, Paris 1998, s. 1315ff.
- Massin: *Letter and Image*, translated by Caroline Hillier and Vivienne ·
Menkes, London 1970 (opr. Paris 1970).
- Morgenstern, Christian: *Galgenlieder*, 1905.
- Nash, Jørgen: *Atom-elegien*, Kbh. 1946.
- Nash, Jørgen: *Stavrim, sonetter*, Kbh. 1960.
- Nash, Jørgen: *det naturlige smil. digte & decollager 1960-64*, Kbh. 1964.
- Nielsen, Hans-Jørgen: *at det at/læsealbum*, Kbh. 1964.
- Nielsen, Hans-Jørgen: 'Spring ud', *Digte for en daler* 0/1964.
- Nielsen, Hans-Jørgen: *den mand der kalder sig Alvard*, Kbh. 1970.
- Nørgaard, Nina: The Semiotics of typography in Literary Texts. A Multi-
modal Approach, *Orbis Litterarum* 64/2/2009/s. 141-60.
- Olsen, Per: Figurdigte – den visuelle poesi, *Lyrisk* 7/1982/s. 4-9.
- Otto, Karl. F., Jr.: Georg Weber's *Lebens-früchte* (1649), *Visible Language*
20/1/1986/s. 136-145.
- Roeskild, Peder Jenssen.: *Prosodia Danicæ Linguae*, Arthur Arnholtz, Erik
Dal og AageKabell: *Danske Metrikere* I, Kbh. 1953.
- Roque, Georges: Magrittes Words and Images, *Visible Language* 23/2-
3/1989/s. 220-237.
- Rybson, Piotr: The Labyrinth Poem, *Visible Language* 20/1/1986/65-95.

- Sackner, Ruth: The Avant-Garde Book: Precursor of Concrete and Visual Poetry and the Artist's Book, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 2/1986/s. 60-77.
- Scholz, Christian: Relations Between Sound Poetry and Visual Poetry. The Path from the Optophonetic Poem to the Multimedia Text, *Visible Language* 35/1/2001/s. 92-103.
- Schwitters, Kurt: *Anna Blomst og andre digte*, overs. Lars Bukdahl, Kbh. 2002.
- Spencer, Herbert: *Pioneers of modern typography*, Aldershot 2004.
- Steen, Vagn: *Digte?*, Kbh. 1964.
- Tafdrup, Pia: *Sekundernes bro*, Kbh. 1988.
- Thomas, Dylan: *The Poems* ed. Daniel Jones, London 1978.
- Thura, Laurits: Vort Legems Aske-Krukke, Peter Kaspersen e.a. (red.): *Spurvesol*, Kbh. 1989, s. 228.
- Thygesen, Erik: *Karnevalskongen eller de ni måneder*, Kbh. 1964.
- Thygesen, Erik: *Prosa. Romanoplæg, novelleudkast 1965-68*, Kbh. 1969.
- Thygesen, Erik: *Prosa*, Kbh. 1970.
- totino, arrigo lora: *the word shows its body. the vicissitudes of the historical development of the visual element in poetry from the alexandrian period to contemporary experimentalism*, www.ulul-ate.com/english/home.htm.
- Truckenbrod, Joan: Integrated Creativity. Transcending the Boundaries of Visual Art, Music and Literature, *Leonardo Music Journal* 2/1/1992/s. 89-95.
- Turèll, Dan: *Feuilleton*, 1-8, 1972-78.
- Turèll, Dan: *Forklædt til Genkendelighed*, Kbh. 1989.
- Waldrop, Rosmarie: Et grundlag for konkretpoesi, *Apparatur. For litteratur og billedkunst* 10/2005/s. 46-53.
- Weltzer, Johs.: Alma, Niels Hav og Svend Bøgh Nielsen: *Samlerens lyrikkanon. Danske digte i 800 år*, Kbh. 1996.
- White, John J.: Perspective in experimental shaped poetry, Wolfgang G. Müller og Olga Fischer (red.) : *From Sign to signing. Iconicity in language and literature* 3, Amsterdam 2002, s. 105-127.
- Ørum, Tania: *De eksperimenterende tressere – kunst i en opbrudstid*, Kbh. 2009, s. 136ff.

NOTER

1. Sabine Gross: The Word Turned Image: Reading Pattern Poems, *Poetics Today* 18/1/1997/s. 15-32.
2. Ulrich Ernst: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Pictura et Poesis bd. 1, Köln 1991, s. 18 og 28.
3. Dick Higgins: Foreword, *Visible Language* 20/1/1986/s. 5-6. Se også Herbert Franke: Chinese Patterned Texts, *Visible Language* 20/1/1986/s. 96-108 og Kalānāth Jhā: Sanskrit Citrak vyas and the Western Pattern Poem: A Critical Appraisal, *Visible Language* 20/1/1986/s. 109-120.
4. Wolfram Hörandner: Visuelle Poesie in Byzanz. Versuch einer Bestandsaufnahme, *Jahrbuch der österreichischen Byzanzistik* 1990/40/s. 1-42.
5. *The Greek Bucolic Poets*, translated by J.M. Edmonds, Harvard 1912.
6. Ulrich Ernst: *Carmen figuratum*, a.a. s. 118ff. *Carmen figuratum* er den latinske betegnelse for figurdigt. Se også J. Stephan Edwards: The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process, <http://www.somegreymatter.com/carmina.htm>.
7. Jeremy Adler: *Technopaigneia, carmina figurata* and *Bilder-Reime*: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective, *Comparative criticism* 4/1982/s. 111.
8. En anden almindelig forkortelse er IHS, som er de tre første bogstaver i den græske udgave af Jesus: ΙΗΣΟΥΣ. Ofte ses det som monogrammet: 
9. Hvad vi ved skyldes Aage Kabells udgivelse af Iacobus Nicholai de Dacia: *Liber de distincione metrorum*. Mit Einleitung und Glossar herausgegeben von Aage Kappel, Lund 1967.
10. Jeremy Adler: *Technopaigneia, carmina figurata* and *Bilder-Reime*: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective, *Comparative criticism* 4/1982/s. 116ff.
11. Fra Webers *Lebens-Früchte*, 1649; se Karl F. Otto, Jr.: Georg Weber's *Lebens-Früchte* (1649), *Visible Language* 20/1/1986/s. 136-145.
12. Ann Hatherly: Reading Paths in Spanish and Portuguese Baroque Labyrinths, *Visible Language* 20/1/1986/s. 52-64. Se også Piotr Rybson:

The Labyrinth Poem, *Visible Language* 20/1/1986/65-95.

13. Adler, Jeremy: Pastoral Typography: Sigmund von Birken and the “Picture-Rhymes” of Johann Helwig, *Visible Language* 20/1/1986/s. 121f.

14. Lars Burman: Figurdikten som barock blandkonst, *Lyrikvännen* 4/1991/s. 191-98.

15. Peder Jenssen Roeskild.: Prosodia Danicæ Linguæ, Arthur Arnholtz, Erik Dal og Aage Kabell: *Danske Metrikere* I, Kbh. 1953, s. 16f og 23.

16. Jeg refererer her til den trykte udgave fra 1914, hvor der blev trykt 100 eksemplarer.

17. Bertrand Marchal: Noter til *Un coup des dés jamais n'abolira le hasard*, Mallarmé: *Œuvres complètes*, I, Paris 1998, s. 1315ff.

18. David Cundy: Marinetti and Italian Futurist Typography, *Art Journal* 41/4/1981/s.349-352 og Willard Bohn: *Italian Futurist Poetry*, edited and translated by Willard Bohn, Toronto 2005.

19. Johanna Drucker: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago 1994, 114.

20. John J. White: Perspective in experimental shaped poetry, Wolfgang G. Müller og Olga Fischer (red.): *From Sign to signing. Iconicity in language and literature* 3, Amsterdam 2002, s. 105-127.

21. Se Joanne Greenspun: *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, Moma, New York 2002. Jeg har taget begrebet bogobjekt fra Thomas Hvid Kro-mann: *Appropriering, system, bogobjekt. Litterære afpersonaliseringsstrategier hos den danske tresseravantgarde 1964-1970*, Kbh. 2009. Se også: Ruth Sack-ner: The Avant-Garde Book: Precursor of Concrete and Visual Poetry and the Artist's Book, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 2/1986/s. 60-77.

22. Lars Bukdahl har udgivet et udvalg af Schwitters i en tosproget tysk/dansk udgave: *Anna Blomst og andre digte*, Kbh. 2002. Om lydpoesien, se Christian Scholz: Relations Between Sound Poetry and Visual Poetry. The Path from the Optophonetic Poem to the Multimedia Text, *Visible Language* 35/1/2001/s. 92-103. For en integration med musik, se : Joan Trucken-brod : Integrated Creativity. Transcending the Boundaries of Visual Art, Music and Literature, *Leonardo Music Journal* 2/1/1992/s. 89-95.

23. Kirsten Jørgensen: Kubisme og kalligrammer. Guillaume Apollinaires figurdigte Calligrammes, *Passage* 1994/16/s. 71-86.

24. Matthias Bauer: “Vision and Prayer”. Dylan Thomas and the Power of X, Wolfgang G. Müller og Olga Fischer (red.): *From Sign to Signing. Iconicity in language and literature* 3, Amsterdam 2003, s. 167-181.

25. Tania Ørum: *De eksperimenterende tressere – kunst i en opbrudstid*, Kbh. 2009, s. 136ff.

26. Se også Rosmarie Waldrop: Et grundlag for konkretpoesi, *Apparatur. For litteratur og billedkunst* 10/2005/s. 46-53.
27. Per Højholt: Det kunne kun blive som det er blevet, *Aarhuus Stiftstidende* 27.11.1963.
- 28.. Jørgen Gustava Brandt: *Presentation. 40 Danske Digtere efter Krigen*, Kbh. 1964, s. 45.
29. Afsnit P har lavet en fin udstilling på nettet om Corydon og bl.a. om hans billeder: <http://afsnitp.dk/galleri/corydon/>
30. Per Højholt: Et syns skyld, Iben Dalgaard, Pernille Kleinert, Lotte Stuhr (red.): *Øje for øje : en antologi om synet*, Kbh. 1994.
31. Nina Nørgaard: The Semiotics of typography in Literary Texts. A Multimodal Approach, *Orbis Litterarum* 64/2/2009/s. 141-60.
32. Georges Roque: Magrittes Words and Images, *Visible Language* 23/2-3/1989/s. 220-237 og Michel Foucault: *Dette er ikke en pibe*, Kbh. 1998.
33. Robin Adèle Greeley: Image, Text and the Female Body: René Magritte and the Surrealist Publications, *Oxford Art Journal*, 15/2/1992/s. 48-57.