

Erik Fischer

FIRE FRANSKE ILLUSTRATORER

ET ESSAY

DE bøger, som omtales i det følgende, er dele af Kobberstiksamlingens bestand. Dens afdeling med de franske bøger er paa en maade opstaaet som et produkt af mangel: da valutarestriktionerne i 30-ernes begyndelse satte ind, blev det umuligt at foretage frie køb i udlandet af grafik og tegninger. Siden har det alene kunnet lade sig gøre indenfor disse grupper at erhverve hvad der paa mere eller mindre tilfældig vis dukkede op paa det hjemlige kunstmarked. Men bøger forblev frie, og takket være meget generøse bidrag fra Ny Carlsbergfondet har Kobberstiksamlingen i den forløbne tid erhvervet godt et par hundrede værker illustreret med originalgrafik af franske kunstnere, dog væsentligst af saadanne folk, som man ellers — i normale tider — vilde have søgt repræsenteret med grafik og tegninger. Samlingen er saaledes dannet i aarene fra 30-erne og fremefter og er særlig repræsentativ med henblik paa denne periode, selvom betydelige kunstneres oeuvre og hovedværker fra noget ældre tid er søgt kompletteret. Det er ikke i første række en bibliofil samling. I hvert enkelt tilfælde har alene illustrationernes kunstneriske kvalitet været afgørende for bogens erhvervelse. Den gruppe kunstnere, der er tale om, kunde man kalde »*les peintres illustrateurs*«, i modsætning til den store mængde, der alene har virket som illustratører. Særligt rigt repræsenteret er kunstnere som Bonnard, Dufy, Maillol, Marquet, Matisse, Moreau, Rouault, Segonzac og Vlaminck, og alle har de et væsentligt værk bag sig som malere eller billedhuggere. Dertil kommer saa enkelte kunstnere som bl. a. Braque, Chastel, Laurens og Lurçat, der har haft en mindre omfattende bogproduktion. Hvorimod den »lettere« genre, som fx. Dignimont og Vertès repræsenterer, er blevet ladet ude af betragtning ud fra synspunktet, at den kunstneriske kvalitet i deres illustrationer ikke er anset for tilstrækkelig betydelig for en samling, der har begræn-

sede dimensioner. I tid afgrænses emnet for disse betragtninger — ret tilfældigt — til at omfatte tidsrummet mellem ca. 1930 og 1950, væsentligst fordi perioden er den rigest repræsenterede i samlingen.

*

Hovedtrækkene i den nyere illustrationskunsts udvikling synes at være disse: om man simplificerer betragtningen tilstrækkeligt, tegner der sig tre forløb, som stort set hver er bundet til sin bestemte grafiske teknik.

Den første fremragende repræsentant for den i *litografisk* teknik illustrerede bog er udgaven af Goethe's *Faust* fra 1828, som Delacroix illustrerede med 17 plancher. Men litografierne er her indsat i bogen uden nogen hensyntagen til samspillet mellem bogens typografiske udformning og illustrationerne, der har karakteren af en række følgeblade af høj kunstnerisk kvalitet. Man kunde meget vel tænke sig dem udsendt *à part*, som en mappe litografier, saaledes som det blev tilfældet med Delacroix's *Hamlet* og det værk, der maaske tættest muligt var inspireret af disse litografier: Chassériau's 15 raderede illustrationer til Shakespeare's *Othello* fra 1844, hvortil der aldrig blev trykt nogen text. I den senere romantiske bogkunst findes litografiet ret sjældent anvendt. En enkelt undtagelse, men kun delvis udført i litografi, charmerende bizar i sin brogethed, er de 3 bind »*Chants et Chansons Populaires de la France*« fra 1843, som desværre savnes i alle vore offentlige biblioteker. Text og illustration er her samarbejdet fuldstændigt frit til en helhed, der er dekorativ, billedrig med en vrimmel af detaljer, suggestiv som en side af Blake, men paa et borgerligt, omend forfinet plan. I bøger af denne type, dog raffineret og forenklet igennem det senere nittende aarhundredes kontakt med japansk bogkunst, en udvikling, der ogsaa passerer en vigtig station i Manet's illustrationer til Poe's »*Le Corbeau*« fra 1875, maa forudsætningerne søges for de to tidligste eksempler paa moderne litografismykkede bøger: Jules Renard's »*Histoires Naturelles*« fra 1899 med Toulouse-Lautrec's illustrationer og Bonnard's udgave af Paul Verlaine's »*Parallèlement*« fra 1900, den første bog, der udsendtes fra Vollard's forlag.

Staar denne sidste bog saaledes ikke ganske forudsætningsløs, er den dog et skelsættende værk i moderne bogkunst, og dens betydning er ikke alene betinget af litografiernes rent illustrationsmæssige kvalitet. Der er i virkeligheden tale om en ny formulering af begrebet en bog, og dette nye er i meget betinget af selve den litografiske teknik. Næppe

nogensinde før har en illustrator i den grad behersket indtrykket af en bog som her i Bonnard's tilfælde, for sjældent er det, at den, der aabner bogen, føler en saa førstehaands og tæt kontakt med kunstneren. Illustrationerne breder sig i største frihed over siden, ja ofte over hele opslaget. Synliggør de textens indhold, fortolker de, eller er de en tilsyneladende hastig nedfældning af indfald vakt ved illustratorens læsning? Næsten intet synes at skyde sig ind imellem kunstneren og læseren, det er som om man sidder med Bonnard's private exemplar i sine hænder, naar man aabner »*Parallèlement*« — man kommer maaske til at tænke paa kejser Maximilian's bønnebog med Dürer's randtegninger, et exemplar af Edmond Goncourt's »*La Fille Éliisa*« med akvareller af Toulouse-Lautrec eller den lille udgave af »*Les Fleurs du Mal*«, der tilhørte Paul Gallimard og som Rodin fyldte med pennetegninger omkring samme tidspunkt som det, hvor »*Parallèlement*« udkom. Litografierne efterlader ikke det mindste præg i papiret, som kunde røbe trykpressens mekaniske kraft, ingen hensyn er taget til nogen kolumne, og i illustrationerne er anvendt en anden farve end satsens. Hvert enkelt exemplar af bogen virker som et unikum, og litografikridtets bløde stof, der er af en ganske anden karakter end bogtrykkets, faar en til ganske at glemme enhver tanke om, at der her er tale om noget mangfoldiggjort. Det er en højst genial udnyttelse af en grafisk tekniks særegne muligheder. Men bogen *er* ikke en improvisation. Et grundigt studium af opslag efter opslag viser, hvor nøje sats og illustration er sammenarbejdet. Snart viger illustrationen for verslinjernes uregelmæssige udløb, snart presser billederne satsen bort fra sidens geometriske tyngdepunkt, og denne pulseren i de to egentlig saa modstridende elementers sammenspil vidner om en saa umaadelig høj grad af bevidsthed i den kunstneriske skaben, i samarbejdet mellem bogtrykker og illustrator, at vi maa betragte værket som et ypperligt led af en klassisk, akademisk kunsttradition, alene nyt i kraft af at være udformet som en bog. Og det i en tid, der foragtede litografiets anvendelse i bogkunsten.

*

Derimod ansaa man det for at være fra *træsnittet*, at fornyelsen i bogkunsten skulle komme. »Man« var en kreds af bogkunstnere, der i 1890-erne fremsatte en række teorier om bogens æstetik. Forløberne er vel at søge i England, hvor Walter Crane i tre forelæsninger 1886 i The Society of Arts

samlede sine synspunkter, der 1896 blev udgivet i bogform som »*Of the Decorative Illustration of Books*«, fire aar efter at William Morris havde startet sin stilskabende Kelmscott Press. I Frankrig er den første, der formulerer disse af senmiddelalderlig manuskriptkunst afhængige teorier, Maurice Denis, der i sin »*Définition du Neotraditionnisme*« (*Art et Critique*, 30. August 1890) »drømmer om gamle missaler«. Edouard Pellétan i sine tre smaaskrifter »*Le Livre*« og »*Première* —« og »*Deuxième Lettre aux Bibliophiles*« drømmer mindre, men formulerer præcise æstetiske betragtninger, hvoraf et vigtigt led er synspunktet om træsnittet som den eneste adækvate illustrationsteknik. Aaret efter slutter Felix Braquemond sig i sin pamflet »*Trois Livres, Etudes sur la Gravure sur Bois et la Lithographie*« med megen fanatisme til Pellétan's betragtninger, og fra 1896 støttes bevægelsen af tidsskriftet »*L'Image*«, udgivet af Beltrand og Dété. Men det træsnit, man drømmer og prædiker om, er i praxis oftest den raffinerede xylografiske reproduktion, træsnittet, der med sine fint graverede valører gengiver forlæg udført i andre materialer, i modsætning til den rene sort-hvide kunst, som træsnittet i dag er blevet. Og som det forsaavidt allerede begyndte at forme sig paa dette tidspunkt, blot stort set udenfor bogkunsten: i Gauguin's, Vallotton's og den unge Maillol's træsnit.

Interessen for primitive og exotiske kunstformer, som historisk set gaar tilbage til romantikken, hvor den dog i praxis sjældent realiseres som mere end en borgerlig drøm, uddybes ved den tidligere omtalte kontakt med den japanske kunst, og vendes, for bogens vedkommende, i tiden omkring Fauvismen og Kubismens opstaaen i slutningen af vort aarhundredes første aarti, mod den europæiske primitivisme, kredsende om blokbøger, imageri-blade med deres groftskaarne billeder, tilhørende eller videreførende traditionen fra træsnittets blomstringstid i det femtende og sekstende aarhundrede. Denne interesse baner vejen for, at stilen fra 90-ernes kunstnertræsnit kan vinde indpas i bogkunsten, og det første resultat af disse tendensers møde er Dufy's udgave af Guillaume Apollinaire's »*Le Bestiaire*« fra 1911, Frankrigs første moderne træsnit-illustrerede bog.

Det er en af disse mærkelig statiske bøger, hvor man kun føler ringe trang til at vende bladene — for hver side, ihvertfald hvert opslag, indeholder jo alt: illustrationen og den afsluttede tekst. Og blader man videre, er det til noget helt selvstændigt igen: et andet vers og et andet

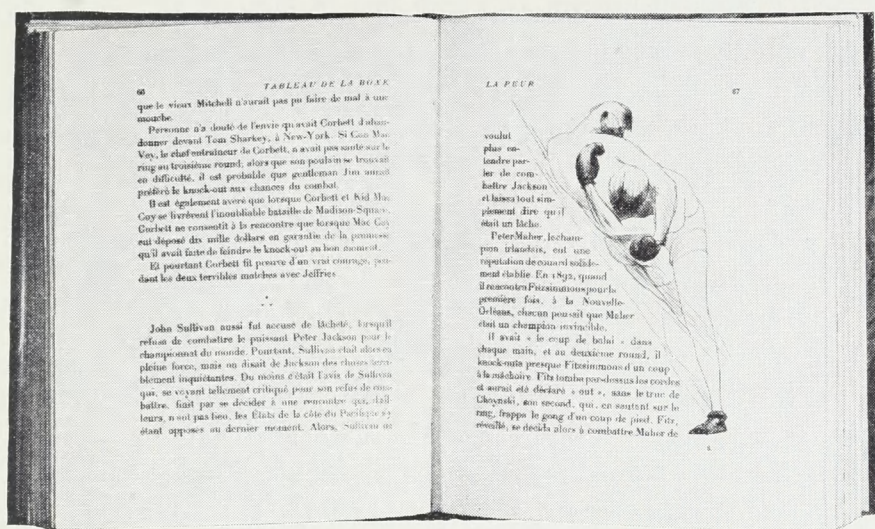
billede, en ny uadskillelig helhed. De korte fire- eller sekslinjede vers er som tungsindige og underfundige fugle med altfor store stemmer i forhold til den lille, tætte krop; man forbavses over den rige klang, der er samlet i de umaadeligt lange rimord, og den saa enkelt omskrevne situation, med de bratte drejninger fra fablen over i det nutidige og nærværende, forsinkes og bredes ud i tid (saa de ikke forsvinder bort, inden man har naaet at opfatte dem) ved disse klange og verslinjernes kantede rytme. Dufy's træsnit er enkle og uoverskuelige paa een gang, øjnene skal bruges paa ny hver gang man aabner bogen, for igen at sortere det lys og mørke, der fylder hele træsnittets kvadrat. Den frydefulde leg med sort og hvidt forsinker øjet, skjuler og gemmer bort, og først langsomt aabner billedets verden sig for betragteren. Det er ganske den samme virkning, som man møder i Kobberstiksamlingens hollandske blokbog; man bliver længe paa hver side. Men som bogkunst er »*Le Bestiaire*« ingen pastiche. Den er født ud af en litterær form, der antageligvis maa kaldes ny, eller i hvert fald nyanvendt, og som paa enestaaende vis harmonerer med en tendens i grafikken, der hidtil i denne anvendelse havde ligget uudnyttet hen. Typografisk er teksten afgjort underordnet træsnittet — og maaske er resultatet ingen perfekt løsning af problemet.

Gennembruddet for den moderne med *raderinger* illustrerede bog indtræffer senere, end det var tilfældet for de to andre teknikkers vedkommende. Traditionens forløb er her, i sammenligning med træsnit-illustrationens, paa een gang knappere og mere abrupt. Træsnittet laa uudnyttet hen i flere aarhundreder, inden det med xylografien i det nittende aarhundrede igen fandt anvendelse i illustrationskunsten. Kobberstikket og raderingen blomstrede i bogkunsten saa sent som i det attende aarhundrede, medens disse to teknikker i det følgende aarhundrede hovedsagelig anvendtes af kunstnerne til fremstilling af løse enkeltryk, og med en stedse større tilbøjelighed for raderingen. Staalstikket er det eneste metaltryk, som præger det nittende aarhundredes bøger. I bogkunsten har raderede illustrationer mest af alt kunstbilagets karakter, det er den udsøgte hors-texte. Ovenfor er Chassériau's *Othello*-suite omtalt: hors-texten saa rendyrket, at den er blevet en bogmæssig torso »*sans-texte*«. Endeligt afsluttet blev den smukke digt-antologi »*Sonnets et Eaux-fortes*«, der udkom hos Lemerre i Paris 1869, illustreret med en

radering til hvert digt, og illustratorene talte blandt sig saa moderne og fremragende kunstnere som Doré, Corot, Daubigny, Millet og Manet. Der er ypperlige arbejder imellem, men hvert af dem virker i højeste grad ved sin egenverdi, tilknytningen til opslagets helhed er ikke ubetinget, og totalindtrykket er det af en smukt trykt bog med en række indheftede grafiske arbejder. I modsætning hertil lod Manet sine raderinger til Charles Cross's digt »*Le Fleuve*« fra 1874 anbringe som vignetter i teksten, og trods indtrykningens lidet omhyggelige udførelse er der dog tale om et interessant tidligt forsøg med denne illustrationsform.

Vanskelighederne ved at overvinde de problemer, der knytter sig til metaltrykkets anvendelse i bogkunsten, præger 90-ernes æstetik, og de tidligere nævnte teoretikere benægter alle som een, at der kan skabes kunstnerisk tilfredsstillende bøger med illustrationer udført i disse teknikker. Den største anstødssten er, bortset fra selve dybtryktekniken, det præg i papiret, som metalpladen efterlader ved trykningen, den saakaldte pladerand, der tilsyneladende gør det nødvendigt, at illustrationen trykkes paa et blankt ark for sig. Og i de følgende aartier ser det ud, som om metaltrykket overhovedet ikke findes anvendt i nogen bog, der er udført med mere forfinede æstetiske pretentioner. Det varede saa længe som til aarene lige efter den første verdenskrigs afslutning, inden fornyelsen indtraadte med en række værker, der illustreredes med raderinger af Dunoyer de Segonzac.

Hans første to forsøg gaar ud paa at skabe en rigere illustrationsmæssig og dekorativ helhed end den, der bestaar i anvendelsen af »kunstbilagene« alene, og for at realisere dette griber han til anvendelsen af to forskellige teknikker i samme værk: helsidesillustrationen udført og trykt som radering, med pladerand og blank versus, og vignetter, penetegninger reproduceret i klichetryk, der er anbragt midt i teksten eller ved kapitlernes begyndelse og udgang. I begge disse værker er teksten af Roland Dorgelès, og emnerne er taget fra den første verdenskrigs skyttegrave. Det er »*Les Croix de Bois*« fra 1921 og »*La Boule de Gui*« fra 1922. De rent æstetiske problemer ved denne blanding af teknikkerne synes at have været bevidst fremme i Segonzac's tanker under arbejdet, idet han i de tegninger, som blot skulde reproducere, har anvendt en penneteknik, der i stregens virkning søger at naa saa tæt op ad raderingens som muligt. Men manglerne ved reproduktionsteknikken:



André Dunoyer de Segonzac
 Illustration fra Tristan Bernard: *Tableau de la boxe*
 1922. 240×190 mm

at stregen sløres, at de tættere skraveringer har en tilbøjelighed til at flyde sammen, og at papirets farve udvisker tegningens afgrænsning, alt dette har været utilfredsstillende for en saa præcist arbejdende kunstner, og det viser sig i hans næste værk: illustrationerne til Tristan Bernard's »*Tableau de la Boxe*« fra 1922. Hors-texterne bibeholder han her, men de reproducerede vignetter erstattes med raderinger, der trykkes ind i selve teksten, ofte med en yderst raffineret anvendelse af satsen som led i raderingens komposition. Den tekniske vanskelighed, som pladerandens præg fører med sig, søger han at overvinde ved at give kobberpladen et saadant format, at pladeranden lige akkurat danner en ramme omkring selve kolumnen, dog saaledes at kolumnetitlen ligger udenfor den prægede ramme. Dette værk bød ikke paa nogen endelig løsning af problemerne, men var dog en vigtig station paa vejen. De muligheder for den meget frie, improvisationslignende teknik, som raderingen ejer, og dens tætte sammenknytning med satsen, som Segonzac forsøger, tvinger forholdet mellem typografi og radering til en klaring. I »*Tableau de la Boxe*« virker ofte i de sammenkomponerede text-billedsider satsens linjer som en geværsalve, der fyres af mod illustrationen. Som nævnt har kunstneren i enkelte tilfælde ved en vovet udnyttelse af denne virkning

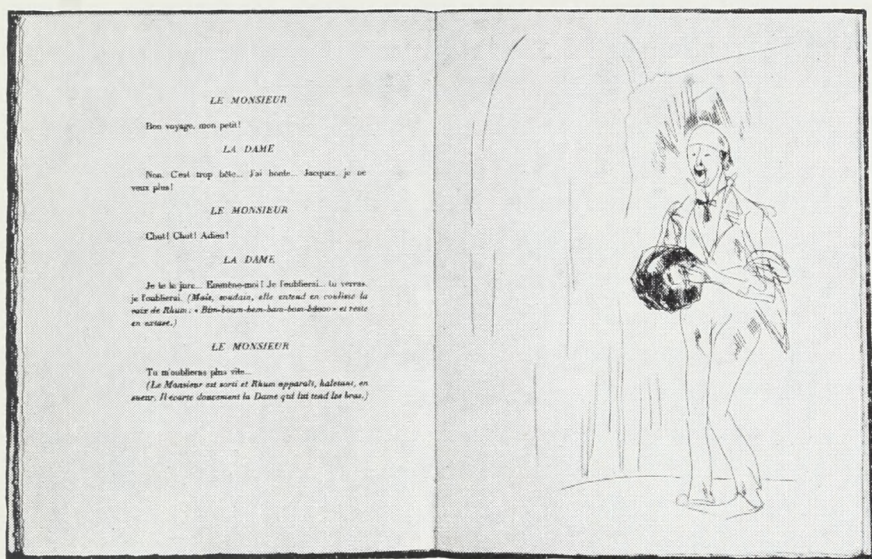
søgt at skabe en bevidst kunstnerisk effekt; dog har dette kun undtagelsesvis været ham muligt. Men i et noget senere værk, illustrationerne til Charles-Louis Philippe's »*Bubu de Montparnasse*« fra 1929, har han naaet et langt mere afklaret resultat. Der findes endnu hors-texter, og derudover er bogen fyldt med raderinger, som er trykt ind i satsen. Med en genistreg er problemet med den skæmmende pladerand løst, men denne genistreg er Bonnard's og ikke Segonzac's. I sine illustrationer til Vollard's udgave af Octave Mirbeau's »*Dingo*« fra 1924 har Bonnard ganske simpelt udført sine raderinger paa saa store kobberplader, at randen overalt falder udenfor papirets flade. Men Bonnard's storartede illustrationer ufortalt, er værket dog som bogkunst betragtet en betydeligt mindre klogt gennearbejdet helhed end Segonzac's »*Bubu*«. I selve radereteknikken har Segonzac søgt at give den enkelte illustration en saadan valør, at den faar den sort-hvide virkning til at balancere med satsens »farve«. Det vil sige, at han har anvendt en række meget kraftige sorte effekter, der i enkelte blade kommer til at ligne litografisk tusch. Og til satsen har man fundet en kursiv, der giver en ejendommelig staccatorytme i linjerne, hvis minuskler har meget tynde udgangslinjer, og hvor majusklerne er sorte som kvartnodetegn — kort sagt med en rigdom paa nuancer i den sorte farve og i den ornamentale bevægelighed, som paa fremragende vis er afpasset efter kunstnerens raderinger. »*Bubu*« er raderingens første hovedværk i moderne fransk bogkunst.

Hermed skulde det være forsøgt at indkredse tre nøgle-arbejder i moderne fransk bog-illustrationskunst og i korte træk at opridse nogle af deres forudsætninger. Man kan ikke opbygge et udviklingssystem omkring disse værker og paavise enhver senere bogs direkte afledning af dem, men ved deres kvalitet og den høje grad af kunstnerisk bevidsthed, der er impliceret i deres udformning, har de ikke kunnet undgaa at være banebrydende, baade som forbilleder for og som inspirerende igangsættere af kunstnerisk bogtilrettelægning og illustrering. Deres mere eller mindre direkte efterkommere er talrige, og vi vil i det følgende betragte nogle af denne genres mest karakteristiske kunstnere, som har været mestre for det tilsyneladende betydeligste arbejde med den seneste snes aars franske bøger.

*

SEGONZAC'S udvikling som illustrator og bogkunstner naaede, som lige

FIRE FRANSKE ILLUSTRATORER



André Dunoyer de Segonzac
Illustration fra Régis Gignoux: *L'appel du clown*
1930. 330×257 mm

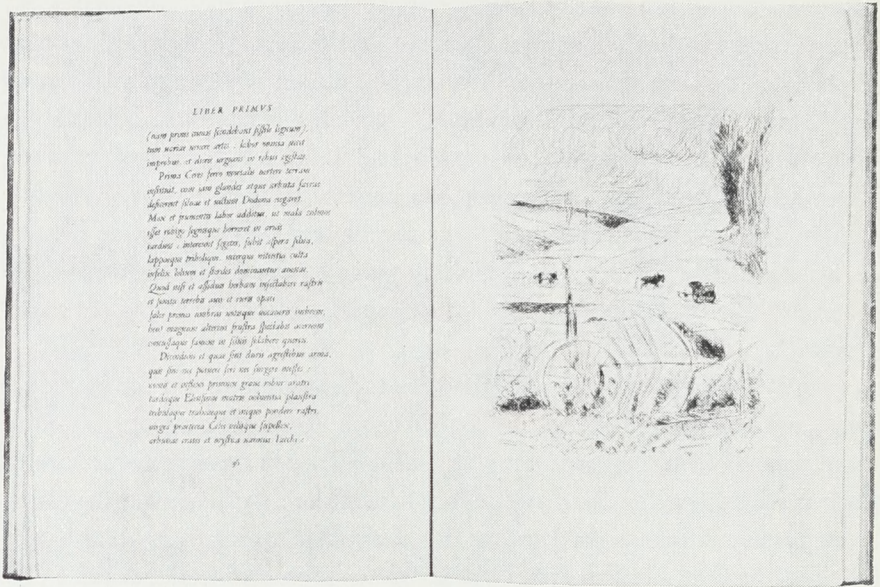
nævnt, sin første klimax i »*Bubu*«. Hans næste værk, igen fyldt med raderinger, blev Régis Gignoux's komedie »*L'Appel du Clown*« fra 1930. Den lille enakter vilde i normalt tryk næppe have været af større omfang end en piece paa tyve-tredive sider, men svulmede under Segonzac's hænder op til en bog paa mere end 100 sider. Gennem en række hors-texter, helsides og uden pladerand, præsenteres vi for de fem optrædende personer og ledes, som gennem en række herligt lange omsvøb, ind i teksten, som vi herigennem halvt er begyndt paa uden endnu at have læst eet ord — opmærksomheden drejes sagte ind i komediens verden, i salen, hvor den spilles, og personerne er gamle bekendte, inden vi rigtig ved, hvad de har at sige. Som en tavs kommentar følger kunstnerens vignetter os gennem teksten, forklarende, understregende, henledende vor opmærksomhed paa detaljer, vi ellers havde overset, intimt, som læste man teksten med een, hvis evne til at synliggøre det læste var intensere end vor egen og dog faamælt, uden paatrængning. Segonzac's raderinger er selv som tættrykte textsider, baade ved deres rigdom paa illustrerede detaljer og ved de æstetiske kvaliteter i stregens overvældende nuancering, dens betydningsfulde accentueringer, hvor gravérnaalen ligesom gror fast for at

uddybe en virkning, og dens lange, sensitive bevægelser, hvor i eet eneste forløb figurer, rum og luften selv faar form. Hvor texten begynder, møder vi en typografisk opsætning, der i sin meget aabne spatiering og den kraftige skydning snart er tynd og let som i kunstnerens vignetter, snart tæt og sort som i de helsides raderinger, vekslende og flydende i et glimrende samspil med illustrationerne. Hans introitus er som en konferenciers præsentation — man kan sammenligne det med Picasso's indledning til Balzac's »*Le Chef-d'Oeuvre Inconnu*« fra 1931: et sortprikket crescendo paa 16 sider, 55 capriciøse takter, som var det en ouverture af Rossini. At en kunstner er medarbejder ved bøger af denne type betyder langt mere, end at han illustrerer dem. Med mærkelige greb ned i de dybere lag af læsningens psykologiske mekanismer leder han læsningen. Læseren er ikke mere den, der blot tilegner sig en text. Han bliver næsten et medium, hvis hele følsomhed paavirkes af det kunstværk, bogen er. Og denne paavirkning afgrænses ikke af de rent æstetiske indtryk: behag, fornemhed, pragt, men foregaar i lige saa høj grad ved de fineste nuancer i de abstrakte linjers leg, billedernes større eller mindre trængen sig paa i de enkelte illustrationer, ved hele denne changerende, glidende rytmik, der omfatter bøger af denne art. Bøger, der som musik har deres forløb i tid og som denne har deres instrumentation og deres toneart. Det er værker skabt for viderekomne læsere, for hvem text og handling ikke er ny, og hvis øje derfor ikke jages af sted, for at nysgerrigheden kan mættes og spændingen udløses. For de viderekomne, som vil læse hvert ord, følge hver forskydning i sætningens aandedræt, som i eftertankens klimax og opmærksomhedens pauser lader øjet alene foretage sin ordløse tilegnelse og aabner sig for den subtile kommentar, det fuldendte samspil mellem typografi og illustrering kan være.

Principperne for Segonzac's udformning af Colette's »*La Treille Muscate*« fra 1932 er ikke væsentligt forskellige fra dem, der laa til grund for »*L'Appel du Clown*«: den lange indledning i texten gennem en række helsides raderinger, og textens regelmæssige gennemskydning med billeder. Dog er helheden paa sin vis strengere; saaledes har han udeladt vrimlen af smaavignetter indskudt i satsen. Aarsagen hertil ligger formodentlig i textens art, idet den er sammenhængende, ikke som den anden opdelt i replikker, og det er lange, berettende og ræsonnerende perioder, der giver et relativt kompakt satsbillede. Den typografiske udformning

af teksten gør ikke læsningen særlig let: spatieringen er snæver og selve typens stærke lodrethed danner en ubrudt række smaa barrierer, der maa overvindes og som sinker øjets bevægelse i linjen. Virkningen bliver en dvælen ved de enkelte ord, fordybelse bliver en nødvendighed, men hvor gerne yder man ikke Colette's text dette! Langsomt bevæger man sig frem, skridt for skridt som i siestaens hedeste solfyldte time, hvor alle andre døser og kun katten slaar følge paa havegangen raslende gruslag blandt blomsterne, paa den balusterhegnede terrasse under vinløvtaget — igennem hele denne dejlige dag, som Colette og Segonzac gør saa uforglemmelig.

Aars arbejde og en mangfoldighed af studier ligger forud for kunstnerens store udgave af Virgil's »*Georgica*«, som Segonzac paabegyndte illustrationen af 1930 i egnene omkring Saint-Tropez og som først forelaa fuldt færdigtrykt i 1947, to tykke folianter. Ikke den fjerneste antydning af en teknisk vanskelighed spores der ved udformningen af denne bog, hvis løsning er af klassisk enkelhed. Udgaven er polyglot, de latinske vers og abbed Marolle's franske oversættelse er anbragt sideordnet. Alle lige textsider indeholder originalen, alle ulige oversættelsen, og i hvert opslag hele bogen igennem findes en stor hors-texte radering, anbragt saa den vender imod den latinske text, der er trykt med en stor Garamond-kursiv, mens oversættelsen, som beskedent har façade mod hors-textens blinde bagside, er sat med den tilsvarende antikva. Bogen er af saa stort et format, at pladeranden, der ikke er bortelimineret, ingen skade forvolder, og illustrationerne er i saa bogstavelig forstand hors-texter, at de og typografien hver danner sin egen verden, blot afvejet hinanden ved en harmonisk tilpasning. Den subtile suggestivitet, som karakteriserede de tidligere omtalte bøger, har Segonzac opgivet her — for hvem, kan man tænke sig, vil vel i vore dage læse sin Virgil paa latin i et bind paa over to hundrede sider i folio, trykt paa svært papir? Og hvem, paa den anden side, studerer abbedens forfranskning saa at sige med ryggen til Segonzac's raderinger? Kunstneren er naaet hinsides grænserne for en bogs naturlige logik: dens læselighed, som var en saa fascinerende udnyttet bestanddel af hans tidligere værker, og har paa en maade sprængt de rammer, han selv saa fornemt fastlagde. Men den blide alvorlighed hos Segonzac, hans evne til saa faamælt og lidet paatrængende at skildre sin utroligt rige verden og stille den frem for os til betragtning, om vi da vil



André Dunoyer de Segonzac
 Illustration fra Virgile: *Les Géorgiques*
 1947. 460×340 mm

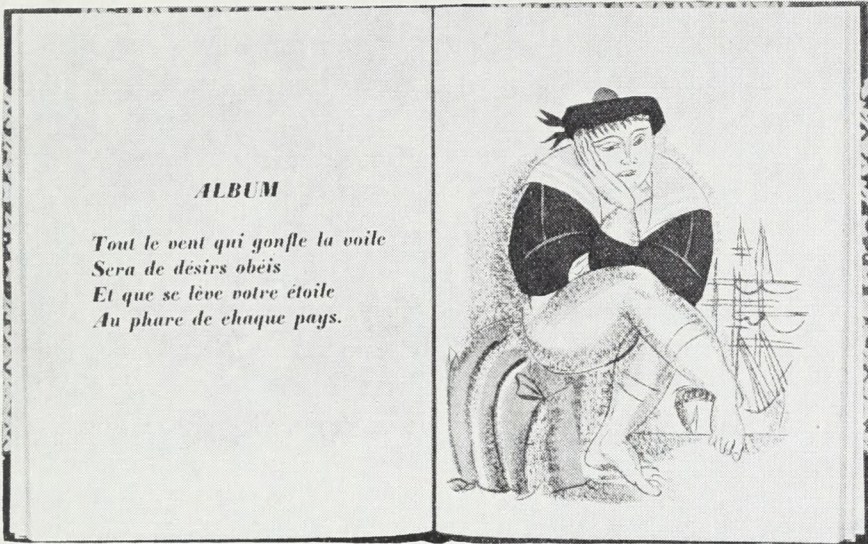
gaa ind i denne næsten affektløse nyden, der er saa utilknyttet i oplevelsens forbehold, og hvori kunstnerens jævnbyrdighed med naturen, menneskene, tingene faar alt til at knytte sig til ham i et næsten panteistisk ejendomsforhold — alt dette sammenfattes saa mangfoldigt i Virgiludgaven og gør den til saa herligt et værk, hans bogkunsts foreløbige kulmination.

*

DUFY's begyndelse som bogkunstner har vi betragtet ovenfor, og fortsættelsen — omend den lod vente paa sig — følger den paabegyndte vej.

Det folkeligt tryk, neuruppineren, eller maaske stambøgernes brogede verden er forudsætningerne for hans udgave af Mallarmé's »*Madrigaux*« fra 1920, hvori billederne er udførte i litografi og bagefter koloreret gennem en skabelon. Det folkelige i denne bog er dog ikke mere intenst, end det rustikke liv var det, der engang udfoldede sig i Versailleshavens enge. Koketteriet er overdaadigt:

»*J'ai mal à la dent
 D'être décadent*«

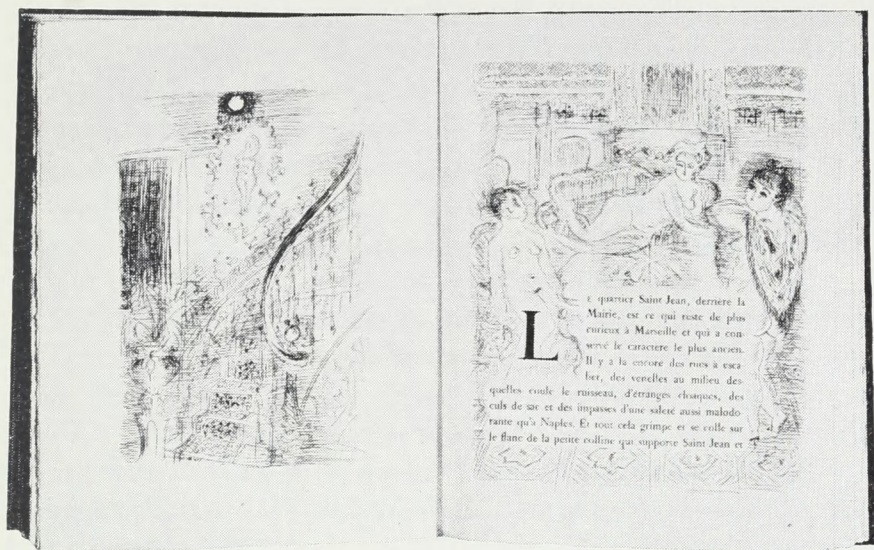


Raoul Dufy
 Illustration fra Stéphane Mallarmé: *Madrigaux*
 1920. 278×223 mm

og Dufy følger op med en Constantin Guys'sk dandyisme, let pastiche-
 rende fin-de-siècles ritualverden. Bogen er en rigtig billedbog, dens hele
 raison-d'être ligger i illustrationerne, der bekvemt for øjets naturlige
 ladhed er anbragt paa alle opslagenes højresider, mens de korte verstexter
 overfor er sat med store sorte typer, som man har vanskeligt ved at
 overse. Børnebogsudgivere burde studere denne bog. Sansen for de næ-
 sten outrede sorte virkninger, som trods farvepragten viser sig i »*Madri-
 gaux*«, er typisk for en kunstner, der var ung med Fauvisterne, og beslæg-
 tede tendenser, sikkert utænkelige uden paavirkning fra »*Le Bestiaire*«
 skaber, dukker op omkring samme tidspunkt i André Derain's udgave af
 René Dalize's »*Ballade du Pauvre Maccabé*« fra 1919 og i Maurice Vla-
 minck's egen digtsamling »*Communications*« fra 1921, begge illustrerede
 med træsnit. Og som en senere, men højst personlig udvikling af denne
 bogtype vil vi bagefter betragte en række værker illustreret af Georges
 Rouault fra 1930-erne og 40-erne. Det er, som om træsnittet paa dette
 tidspunkt er det bedste medium for denne gruppe kunstneres bestræbelser.
 Naar Dufy i »*Madrigaux*« ikke anvender træsnittet, men litografiet, er
 aarsagen vel, at det teknisk set er mere velegnet til denne brede kolorering.

For hans indsats er den at have opdyrket den farveillustrerede bog. I den lille digtsamling »*Friperies*« af Fernand Fleury fra 1923 er Dufy's vignetter haandkolorerede træsnit. Siden anvender han ikke mere denne teknik i sine bøger.

1930 udsendte Vollard Eugène Montfort's roman »*La Belle-Enfant, ou l'Amour à Quarante Ans*« med raderinger af Dufy. I bogens tekniske tilrettelæggelse maa man formode, at paavirkninger har gjort sig gældende fra Bonnard's »*Dingo*« — som ogsaa udkom hos Vollard — og fra de nævnte arbejder af Segonzac. Bogen indeholder en række hors-texter, og resten af raderingerne finder man anbragt omkring kapitelindledningerne, hvor de er trykt med saa store plader, at pladerandene undgaas. Disse raderinger fylder hele opslaget, saaledes at venstresiden oftest er ren illustration og højresiden kun indeholder en smule text, indkomponeret i raderingen. I flere tilfælde er ogsaa det umiddelbart foregaaende opslag fyldt ud med raderinger paa lignende vis, indeholdende kapitlets overskrift. Den æstetiske virkning mellem sats og illustration er ikke ganske vellykket, og det er typografiens skyld: satsens streg er altfor svær og lodret betonet til at kunne harmonere med kunstnerens lette, skizzerende streg — man sammenligne Segonzac's forkærlighed for kursiven — og bogstavrækkerne er tilsyneladende af en betydeligt mørkere farve end den, hvormed raderingerne er trykt, hvad enten det nu virkelig skyldes, at en anden trykfarve er anvendt, eller at der er tale om et optisk bedrag, foraarsaget af den kraftigere effekt i bogstavernes mere massive farveflader. Ihvertfald synes raderingernes farve at nærme sig papirets gulbrune. Segonzac's raderinger var overalt placeret saaledes, at de illustrerede nøjagtig den text, som de dannede opslag med. Dufy's er mindre bogstavelige og hører — ved deres karakter af udsmykning omkring kapitelindledningerne — sammen med *hele* kapitlet og anslaaer overfor det en miljøatmosfære. Aldrig viser han os bogens personer, endsige da de situationer, hvori de optræder. Vi kender dem ikke, men derimod hele deres verden, vi ser dem ikke, men er de samme steder som de. Og denne verden er Marseilles: havnen, Cannebièren, de smaa restauranter, hvor man spiser langskæggede østers, de utvivlsomme huses ukonventionelle interiører. Mest af alt luften og lyset, der erobrer alle scenerierne. Det hele er bragt til live i en streg, der ofte repeterer for at fange tingenes mangfoldighed, og som er bundet paa een gang af kunstnerens kær-



Raoul Dufy

Illustration fra Eugène Montfort: *La belle-enfant ou L'amour à quarante ans*. 1930. 325×250 mm

lighed til enkeltheden og af hans flugt fra den imod helheden; radérnaalen i en travl kamp mod tiden, der stedse ændrer billedet. Og samtidig maa man misunde ham den livskunst, som ligger bag ved værket, evnen til at organisere en væsentlig del af arbejdet saa mageligt ved smaa, kølige marmorborde under markisernes kulørte skygge. Denne tilværelsens humor er væsentlig i hans syn, den røber sig, naar han former genstande og fysiognomier, saa de ligner gallionsfigurer eller tatoverkunstnerens billeder, og den skinner igennem hans mere monumentale vuer over by og havn. Det er den atmosfære, der er bogens, og som bliver den billedløse læsers aabenbaring. Det er en overvældende illustrering, men den er næsten for koncentreret i sine virkninger, samlet som den er omtrent alene ved kapitelindledningerne. De tomme sider efter er saa fattige, og horstexterne danner en mærkelig antiklimax, bogmæssigt set.

Hemmeligheden ved Dufy som bogkunstner er vist den, at han helst vil arbejde med farven. Hans »*Madrigaux*« er et fingerpeg i den retning, og ihvertfald forsøger han i det næste par arbejder efter »*Belle-Enfant*« at gøre bogen helt kulørt.

Hans udgave af Alphonse Daudet's »*Aventures Prodigieuses de Tartarin*

de *Tarascon*« udkom 1937, men inden da havde han fuldført en anden mindre bog i farver, »*Mon Docteur le Vin*«, der bærer trykaaret 1936. Paa det tidspunkt havde han dog allerede i fem aar arbejdet paa »*Tartarin*«, saa det indbyrdes afhængighedsforhold mellem de to bøger kan være vanskeligt at udrede. I vinbogen er plakatkunstneren Cassandre hans bogmæssige medarbejder, men ogsaa her er vi endnu uvidende om hvem der er idéernes fader.

»*Mon Docteur le Vin*« har det i vore øjne ejendommeligt overflødige formaal med medicinske, moralske og religiøse autoriteter i ryggen at propagere for vinens medicinsk, moralsk og religiøst set fortræffelige virkninger, og den grinagtigt docerende text af Gaston Dreys indledes med et martialske manifest af maréchal Pétain, hvis ord i løbet af bogens fremskriden belyses paa en saadan maade, at de antager groteske, helt René-Clair'ske farver. Og man faar indtrykket af, at stemningen i de to bogkunstneres atelier under arbejdet maa have lignet den, man vilde have fundet i de brevskrivende Zaporogers lejr. Dufy's illustrationer er ikke originalgrafiske arbejder, men farvereproduktioner efter akvareller, og de er anbragt saaledes paa opslaget, at hver akvarel fylder bredden af den ene side helt uden margin og desuden naar et godt stykke ind over den modstaaende, hvor saa iøvrigt texten er trykt. Hvert opslag bærer en akvarel, hvilket i sig selv giver en fortrinlig kontinuitet i bogen, men for yderligere at knytte text og billede sammen er forskellige detaljer i satsen trykt med farver, der hentes fra akvarellen: sidetallet, kapiteloverskriften, initialer og eventuelt enkelte ord af særlig betydning, saaledes at satsen paa jævnbyrdig vis er draget ind ikke blot i opslagens grafiske, men ogsaa i dets koloristiske helhed. Et sted blandt forudsætningerne for denne virknings anvendelse ligger vel middelalderlig manuskriptkunst, men parallellen maa kun opfattes som en antydning, idet helheden paa enhver maade er fuldstændig nutidig.

I »*Tartarin*« er det samme koloristiske princip gennemført, for illustrationernes vedkommende i form af originallitografier. Arbejdet med denne bog paabegyndtes allerede 1931, og først seks aar senere var man færdig med trykningen af teksten og litografierne, til hvis udførelse der var medgaaet ikke mindre end 385 litografiske sten, en for hver farve i samtlige illustrationer. Som altid, naar man undgaar en blanding af textillustrationer og hors-texter, er bogens helhed af stor samlet og kontinu-

FIRE FRANSKE ILLUSTRATORER

ert virkning. Hertil bidrager naturligvis ogsaa billedernes meget store antal og endelig det, at farvevirksomheden føres igennem hele bogen, fra billede til billede henover de illustrationsløse opslag, idet alle indledningsordene i hver eneste af tekstens indrykninger er trykt kulørt. Der moduleres saaledes fra side til side i elegante farveklange med litografierne som de fulde akkorder. De rent illustrerende kvaliteter i litografierne er høje, intimere i enkeltheder, men næppe saa rige i helheden som i »*Belle-Enfant*«. Som altid bunder Dufy's kunst ogsaa her i en minutiøs textgenomarbejdningens forstudier. Men paa intet punkt søger han at udkonkurrere teksten — som han iøvrigt, efter eget udsagn, slet ikke bryder sig om, — men virker netop som bogkunstneren, der gør bogen til en festlig ting og skaber handlingsmiljøets atmosfære om til billeder. Her korrigerer han endda forfatteren: til en ven har han fortalt, at han under arbejdet besøgte Tarascon, men ikke fandt, at Daudet's bog lignede stedet, men langt snarere syntes at have Marseilles til baggrund. Og derfor søgte Dufy i sine illustrationer at bringe miljøet i orden.

Dufy staar med dette værk som den kunstner, der afgørende videreførte de bogkunstneriske idéer, der laa til grund for Bonnard's »*Parallèlement*«, den første moderne bog, hvor den litografiske farveillustration bevidst anvendtes som en ligeberettiget faktor overfor satsen. Problemstillingen for Bonnard var ganske vist en anden, eftersom hans tekstgrundlag bestod i digte, der naturligt opdeler bogen i en række korte, relativt isolerede enheder, som kan tages op til behandling en efter en. Dufy arbejdede med en sammenhængende romantext, hvor illustrationernes og farvernes effekt usvækket og sammenhængende føres igennem fra titelblad til kolofon, og han bidrog hertil med en løsning, der maaske uden at være endelig dog ejer betydelige kvaliteter. De indvendinger, der kan rettes mod hans værk, maa, uden at berøre den enkelte illustrationskvalitet, der er fremragende, koncentrere sig om den opløsning af satsbilledet, som de brogede begyndelsesord i afsnittene — ofte 3-4 skift i farven paa hver textside — bevirker.

Indtil nu er han da heller ikke gaaet videre ad denne vej, men har som sit foreløbig sidste arbejde udført en række raderinger til Brillat-Savarin's »*Aphorismes et Variétés*«, der udkom 1940. Illustrationerne er hors-texter uden pladerand. Aldrig har man med større fryd og tomt bord kunnet nyde en *Omelette du Curé* som med denne bog i sine hænder.

Om GEORGES ROUAULT kan man vel bedre end om nogen anden nulevende fransk kunstner genanvende Emerson's ord om helten, som Rilke satte til motto for sin bog om Rodin: »*The hero is he who is immovably centred*«. For man kan næppe i vore dage overhovedet finde en stor kunstner hvis hele arbejde er mere monomant koncentreret om en enkelt idé end Rouault's. Men monomanien i sig selv betinger ingen kunstnerisk storhed, og denne opstaar hos ham ved den bevægede og i bevægelsen stedse søgende nuancering, hvormed han udmønter en rigdom af sin kunsts saa faa temaer: klovnerne og samfundets laveste udstødte, kulminerende i Kristusskikkelsens næsten dyriske lidelse, og vendt imod dem borgerskabets stupiditet, krigsledernes og dommernes ondskab. Et modsætningsforhold bundet i en lov af Kafkask ubønhørlighed. Selvom Rouault er en brændende og aktiv katolik, finder man i hans kunst ingen spor af dogmefast bekendelse. Han er indadvendt som oldkirkens ørkenfædre og som dem i besiddelse af et barns naivitet, hvis vise venlighed i overraskende kontrast til den dystre tankeverden pludseligt kan forelene skildringen den blideste humor, og samtidig ejer han den udstødtes ubeherskede, ondskabsfulde vildskab. Konflikten og kampen er hans egen, helt groet frem af sindets jordbund, og den udspiller sig næsten uforklædt. Romerkirken er blevet hans basis for en tilpasning; med en smule mindre klarhed over arten af sine kræfter havde han vel valgt anarkiet.

Rouault's illustrationskunst er i saa høj grad vokset frem i sammenhæng med hans malerier og hele øvrige kunstneriske virke, at man forgæves maa lede efter nogen form for objektiv holdning overfor den text, han arbejder med. Eller omvendt betragtet: det er kun en meget snæver kreds af litterære værker, hvis indhold fuldgyldigt har kunnet tjene som basis for hans kunst. Overfor dem har han til gengæld virket med sine geniale skikkelsedannende evner i billeder, hvor personer saavel som landskaber er bærere af vældige stemningers suggestive indhold, der i den grad er Rouault, at samhørigheden med texten i mindre vellykkede tilfælde bliver illusorisk for en udenforstaaende betragtning og forvandles til en til det uforstaaelige grænsende privat kommentar. Intet under, maaske, at hans udgave af Baudelaire's »*Les Fleurs du Mal*«, som blev paabegyndt af Vollard i 1926, endnu den dag i dag ikke foreligger trykt til udgivelse. Gennem det meste af sit liv har Rouault solgt sig til Vollard,

FIRE FRANSKE ILLUSTRATORER

og de Vollardske kapricer har gang paa gang bevirket, at udgivelsen af hans bøger er blevet forsinket gennem aartier. Illustrationerne til »*Les Fleurs du Mal*« kan man en sjælden gang møde paa markedet i form af en mappe raderinger. Hans livsværk »*Miserere*«, illustrationer til en text af André Suarès, forelaa færdigtrykt fra Rouault's haand allerede i 1927, men den blev først udbudt til salg 1948 som et fragment uden sammenhængende text. Udgivelsesaarstallene paa hans bøger siger gennemgaaende meget lidt om tidspunktet for bogens tilbliven, og den virkning, hans arbejder maa faa for bogkunsten, er derfor blevet forsinket meget i forhold til det tidspunkt, hvor kunstneren formede sine idéer.

Den først udkomne bog med illustrationer af Rouault er kunstnerens egne erindringer »*Souvenirs intimes*«, der forelaa 1927. De seks litografiske hors-texter — 5 portrætter og et selvportræt — maa efter en enkelt datering at dømmes være udført umiddelbart forinden. Som bogkunst er det et værk uden større interesse. Rouault er en betydelig skribent, og udgaven af hans digte, »*Paysages Légendaires*«, som han udsendte 1929 med egne illustrationer, er et værk af stor skønhed. Her er den kunstneriske verden hel og ubrudt, der hersker den dybeste overensstemmelse mellem text og billeder. Som et lysskær langs kimmingen ligger længslerne rundt om det nærværende, om kampen og den uforløste afmagt, og han indkredser dem med samme søgende ømhed for nuancerne som den, hvormed man prøver at fastholde en halvt glemt drøm:

*»Parterres tirés au cordeau
beau jardin de Versailles
ifs taillés en cure-dents
Vents outrageants
vous décoiffent riches et manants*

...

*il serait beau d'y voir encore
Monsieur Watteau
venez dans mon bateau
Monsieur Watteau
suivons le fil de la rivière
en rêverie légendaire
loin des soucis arbitraires*

...«

Digtet ledsages af et af hans saa sjældne afspændte billeder: en vasesmyk-

ket parterretrappe, hvor en kvinde vender sig imod et barn, blidt som lyden af gammelt taft.

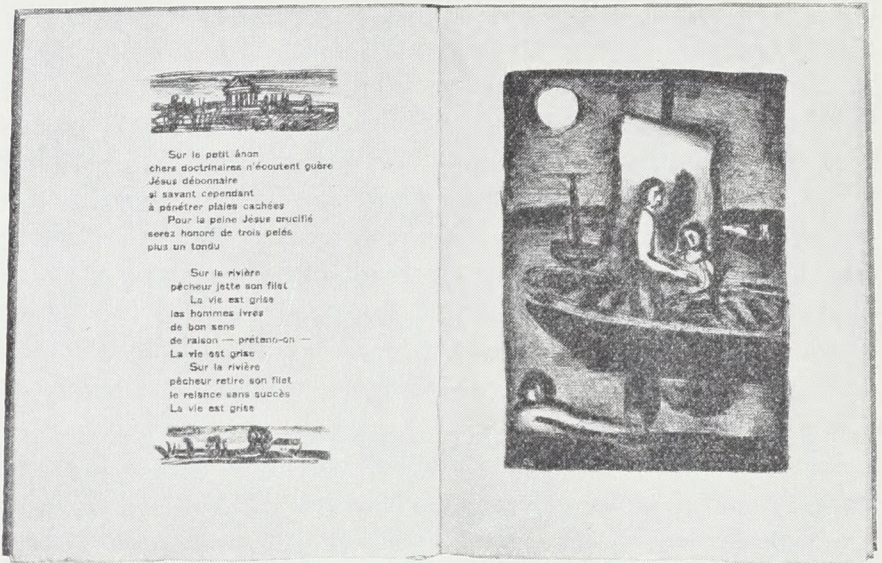
Litografierne er hors-texter, og paa uregelmæssig vis har man smykket verssatsen med bordureformede landskabsvignetter snart for oven, snart for neden paa siden og udført som reproduktioner efter tegninger.

I modsætning til Segonzac's og Dufy's illustrationer er Rouault's næppe nogensinde i deres æstetiske udformning betingede af at skulle komponeres sammen med en texts typografi; de er udført som frie kunstværker, hvis hele binding til bogen ligger i forholdet til textens indhold. Hidtil har det ikke vist sig muligt for ham at illustrere med originalgrafik under andre former end som hors-texter. Den disciplin, der bestaar i at tillempe sin form efter typografiske krav, ejer han ikke, og hver gang han i sine bøger har skullet illustrere i selve texten, er midlet blevet en gengivelse af et tegnet forlæg i mekanisk reproduktion — som i »*Paysages Légendaires*« — eller en »oversættelse« udført af en reproduktionsgrafiker, saaledes som det er tilfældet i tre af hans store Vollardpublikationer: Ambroise Vollard's egen »*Réincarnations du Père Ubu*« fra 1932, Rouault's egen »*Cirque de l'Étoile Filante*« fra 1938 og André Suarès: »*Passion*« fra 1939, hvor alle de i texten indkomponerede illustrationer er udført paa mesterlig vis af Georges Aubert i xylografisk teknik. Rouault's specielle bogkunstneriske betydning ligger derfor først og fremmest i den tvang, hans hors-texte illustrationer har øvet paa den typografiske kunstner. Denne tvang er betinget af stil og teknik. Karakteristisk for stilen er Rouault's utilbøjelighed til at udtrykke sig ved hjælp af den enkle, tegnede streg, saaledes som man finder den i fx. Segonzac's og Dufy's raderinger. Han er maler i sin grafik og anvender penslen, snart dyppet i det litografiske tusch, snart i selve ættsyren. I sine litografier dækker han først hele billedfladen paa stenen med sort farve, ridser, skraber eller polerer saa lysene frem og føjer de dybeste skygger paa med tusch og pensel. Som raderer er han skaberen af en helt ny og uortodox teknik, der i korthed mest af alt kan sammenlignes med en højt forfinet reproduktionsmanér, hvor kunstneren selv retoucherer trykpladen. Udgangspunktet er en akvarel, en gouache eller saagar et maleri, som ad fotografisk vej i en art lustrykteknik overføres til metalpladen. Her tager kunstneren saa fat: med anvendelse af alle tænkelige grafiske hjælpemidler bearbejder han dette grundlag; koldnaal, rader-

naal, gravstik og roulet pløjer pladen op og dækker efterhaanden hele eller største delen af det reproducerede grundlag. For endelig at faa de dybeste sorte farver frem kan han tilmed dyppe en pensel i syre og give sig til at male løs direkte paa metalpladen. En rentud rasende teknik, der kræver det yderste af haandens mod. Dette er hans arbejdsform i de to store torsoer: »*Miserere*« og »*Les Fleurs du Mal*«. En kunstner af et saa furiøst temperament kan næppe arbejde med opgaver, hvor en millimeterfin tilpasning efter en sats er afgørende, og han har aldrig gjort det. Hors-texten er for ham det eneste mulige, og selv der driver han sine billeder op i formater, der gør hans bøger til de største af alle de i denne sammenhæng omtalte. Mange af »*Miserere*«-illustrationerne har alene et plademaal paa henved 60×45 cm.

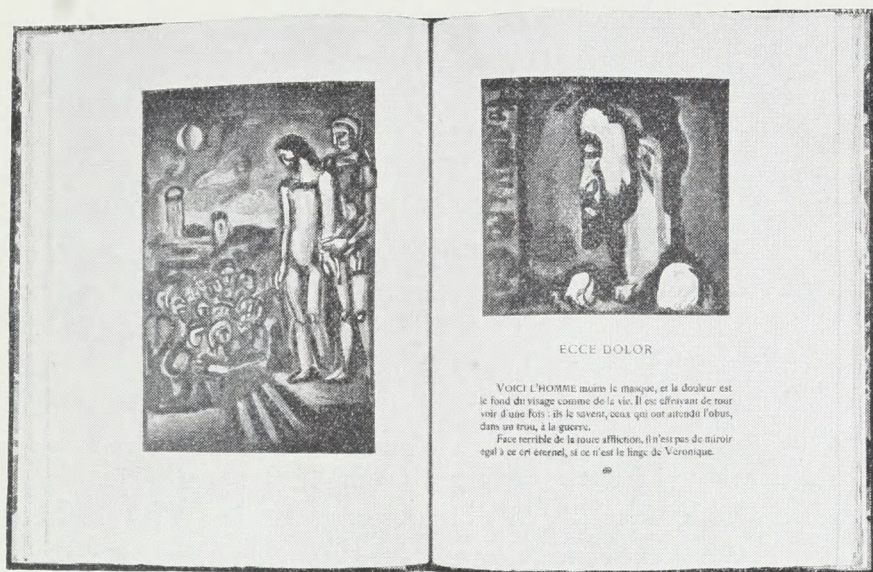
Man vil nu kunne forstaa noget af den omtalte tvangs karakter: de stærke kunstneriske udladninger, der kun vanskeligt lader sig indordne i en bogs rammer. Ogsaa hans farves voldsomme virkninger — hvad enten han udtrykker sig alene i det sorte eller anvender farveteknikker — er udslaggivende for bogens form. I den helt sorte »*Paysages Légendaires*« er det stort set lykkedes at tilvejebringe et godt stofligt balanceforhold mellem de reproducerede tegninger og de originallitografiske hors-texter, i højere grad vellykket, end det var tilfældet i de tidlige Segonzac-illustrationer til Dorgelès' værker, saaledes at sammenstillingen taales selv paa de opslag, hvor begge teknikker mødes. For at satsen skal kunne holde maal med illustrationerne er der anvendt en stærkt sorttrykkende type med ensartet betoning af alle bogstavleddene. At vanskelighederne trods alt har været betydelige viser i mange tilfælde anvendelsen af kunstgrebet med at lade de enkelte vers i digtene have forskellig indrykning for paa den maade at sammenkæde en sides to vignetter. De typografiske idéer er tyvernes med al deres lineære klarhed og sansen for de stærke sort-hvide kontraster — i slægt med de tendenser, der aabenbarede sig i Dufy's »*Madrigaux*«. Med en højere grad af fuldkommenhed har de manifesteret sig i det storartede titelbladsopslag til Marcel Arland's »*Carnets de Gilbert*« fra 1931, hvor Rouault's frontispice til venstre er et originallitografi, omtrent trykt helt ud til papirets kant, og selve titelbladet er sat op omkring en reproduceret tegning.

Men man maa nu ikke paa dette grundlag danne sig den opfattelse, at Rouault har skabt sine illustrationer synspunktløst i forhold til bogkun-



Georges Rouault
Illustration fra hans: *Paysages légendaires*
1929. 328×248 mm

sten som saadan. Han har selv formuleret nogle betragtninger herom — i indledningen til »*Ubu*«-udgaven — som trods deres delvis næsten sibyllinske uigennemtrængelighed kaster et og andet lys over hans forhold til bøger. »Luxusbogen er«, siger han, »med visse snobbers tilladelse, maadeholdende. Jeg indser vel, at den kan være overdaadig i sit maadehold, for tonerækkernes sammensathed er ikke kvalitet (i sig selv), men kendetegnet paa en ydre rigdom. Deres *Ubu* (han taler til Vollard) er, med hvilken langsomhed, den første af de bøger, som jeg illustrerer for Dem. Det er ikke min sag at tale om den og paa dette sted at være dommer og advokat, men hvad jeg kan sige er, at jeg altid har været angsteligt optaget af overensstemmelse og harmoni mellem teksten, raderingen og træsnittet (*Ubu* er illustreret i træsnit og radering). Et litografi, gennemarbejdet eller let henkastet, er af en anden art stof end et metaltryk, som er subtilt i sine klangrigdomme og dybe akkorder. En træsnitplade udaander paa samme vis sin oprindelses duft og bør bevare den, for hvert stof ejer sin egen specielle skønhed, er det saa end et utaknemligt arbejdsmateriale. En bog har sin stærke eller lette arkitektur... Et ord endnu, vil vore æsteter sige, og denne bærer af den højeste oplysning, vil han ikke



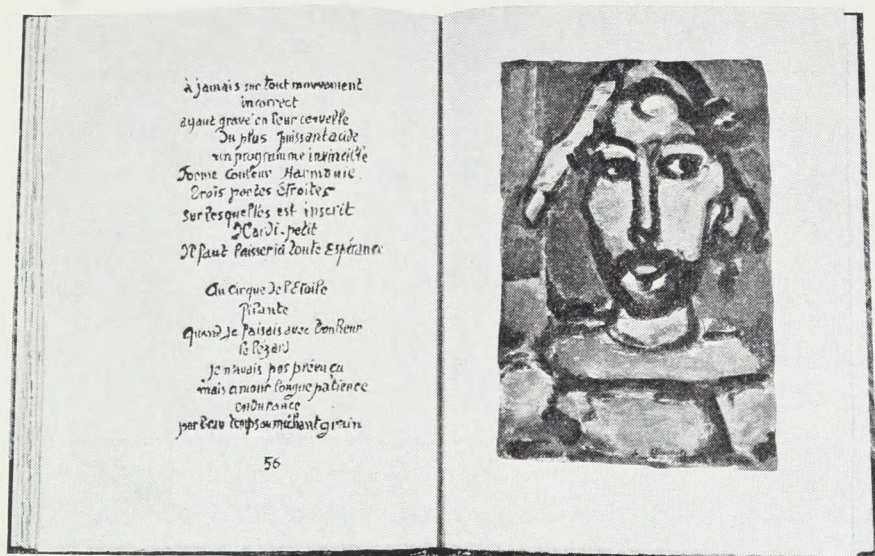
Georges Rouault
 Illustration fra André Saurès: *Passion*
 1939. 445×335 mm

tro, at han har genopbygget katedralerne, eller endnu snarere med en henrivende bindestreg knyttet Østerland og Vesterland sammen, og maa-
 ske i virkeligheden kun have skabt en forfejlet bog?»

Svaret staar aabent, sikkert mindre begrundet i beskedenhed end i op-
 rigtig tvivl. De æstetiske principper er ikke epokegørende, men som
 haandværkerens betragtninger over sit materiale og dets karakter vid-
 ner de i al deres simpelhed om erfaringens visdom. Betragtningernes af-
 slutning indbyder dog til en udlægning. Antitesen mellem katedralerne,
 verdenshjørnerne og saa den lille bindestreg kan forstaas som en erken-
 delse af det betydningsløse i maaden, hvorpaa en bog udformes, en be-
 tragtning vendt mod de saa ofte haanede æsteter. Men Rouault's ord ejer
 ofte mange nuancer i deres betydning, og netop de her anvendte er paa
 sæt og vis nøgleord i hans tænkning. Katedralernes tinder er som ørken-
 skjulte mindesmærker fra et sunket Atlantis, de uforstaaede rester af det
 tabte land, hvis generobring og forstaaelse er hans drøm: »Jeg føler ikke,
 at jeg hører til i gadernes moderne liv, her hvor vi i øjeblikket gaar
 rundt«, har han paa en spadseretur sagt til en ven, »mit egentlige liv er
 bagude, i katedralernes tidsalder«. Og i denne længselsverden hinsides

godt og ondt eksisterer ingen modsætning mellem noget Østerland og Vesterland. Hans Østerland er riget, hvor kong Ubu hersker. Fra talrige af Rouault's billeder kender vi dets natur: flade, øde strækninger, hvor kun en palme vegeterer, en lille kuppelbygning, som føles hverken fjern eller nær, olmt glødende som husede den en af Ubu's hovedsmænd, vogter over de faa fortrykte mennesker. En saadan fremstilling i »*Miserere*« bærer titlen — Rouault's egen: »I begærets og angstens land«, ellers betegnes de blot som orientalske landskaber. Vesterlandet er katedralernes, den kristne del af Rouault's verdensbillede. Denne tankekreds, der her er refereret saa kort, har han med en uendelighed af nuancer formet i sine billeder og som fragmenter, iblandt omskrevet med ord. Overfor dette indhold er han forkynderen, der taler gennem hver eneste detalje i formen, helt ud i dens fineste nuancer. Kun i det, som er fuldkomment autentisk i udtrykket: ikke blot ordet, men dette i hans egen betoning, ikke skriften, men *hans* skrift, og billedet i hans egen streg, urørt af fortolkere og omformere, kun i dette rene værk vedkender han sig sit budskab. En fanatisk trofasthed overfor sin tankeverdens indhold, hvis præcision han med rette ved vil blive forstyrret af fremmedes æstetiske indgreb i udformningen af det, som alene er hans. Det er realiseringen af denne autenticitet i bogkunsten, som er Rouault's indsats i udviklingen, selvom de største absolutte værdier er at finde i de værker, han ikke har givet sin fulde anerkendelse. I al deres Plantintrykte foliopragt er de tre store Vollard-bøger ham maaske alligevel i for høj grad produkter af den traditionelle æsteticisme, strengheden til trods, denne og »Bauhütte«-arbejdsformens frimurerforbund mellem de tre kunstnere: illustratoren, træsnitteren og typografen. Tre af de mest fuldkomne bøger i vore dages bogkunst og dog ikke nok. Stedse skyder sig de forstyrrende hænder ind mellem kunstnerens forestilling og bogen.

Og i »*Divertissement*« fra 1943 bryder Rouault de broer, som forbinder ham med den klassiske typografiske bogkunst og skaber et værk, hvis præg er fuldkommen uforstyrret autenticitet. Bogen har karakteren af et stort manuskriphæfte i folio. Teksten er en række frie digte, der kredser omkring cirkusverdenens skikkelser, set som Rouault's elskede syndere og toldere, og den er gennem hele bogen gengivet i hans egen haandskrift. En farvereproduceret gouache er anbragt overfor næsten hver eneste side, indklæbet paa graarosa papir. Det er en cadeau til moderne repro-



Georges Rouault

Illustration fra hans: *Divertissement*

1943. 420×315 mm

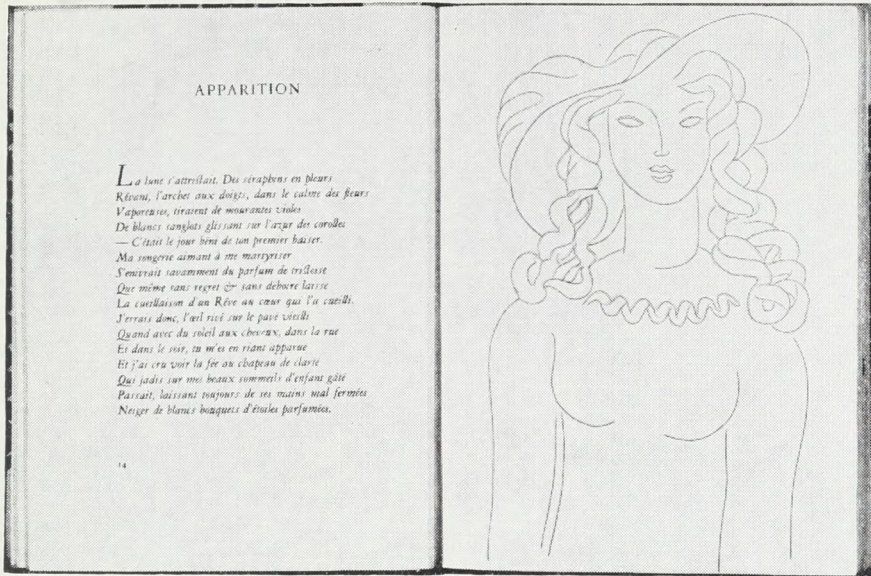
duktionsteknik, at Rouault vælger gengivelser i stedet for originalgrafik, en erkendelse af, at dette forfinede haandværk formaar at formidle kunstnerens idé saa godt som fuldt ud dækkende. Kun vanskeligt kan man afgøre, om det virkelig er en udviklingsgang som den ovenfor skitserede, der ligger til grund for valget af denne bogform, for det er tilfældigt hvad vi kan vide om en saa sky og tilbageholdende kunstners tanker. En inspiration kan han maaske have fundet i værker som Marées-Gesellschaft's fac-simile udgave af Gauguin's »Noa-Noa« fra 1926 — vi ved det ikke. Maaske er det simpelthen trangen til helt at virke med egne midler: den egne text i egenhændig gengivelse, reproduceret, saa alle de fineste nuancer i digterens forhold til sine ord er bevaret i skriftens vaxlende streg, kunstnerens forelskelse i det, han har skabt og hvis tydning han overgiver læseren med hele den forsinkende langsomhed i tilegnelsen, som den kun svært læselige haandskrift giver. Dette bevidste skridt i retning af bogens fuldkomne, næsten mystiske individualisering er Rouault's seneste og interessanteste bogkunstneriske bidrag.

*

Uklarheden, det halvt gennemtænkte, tilløbene og de uløste proble-

mer, fejlslagne tendenser, som gør analysen af de ringere kunstværker saa let, fordi vor betragtning nu engang med større lethed evner at gennemtrænge det ufuldkomnes brudte flader, kun lidt af dette har efterladt sig spor i HENRI MATISSE'S bogkunst, der rejser sig uovertruffen blandt vor tids værker. Med uforlignelig intelligens har han forenet improvisation og overlagt beregning. Improvisationen er udfældet i krystalklar form, beregnet, — og i den beregnende tanke finder vi en aaben, aldrig afbrudt følsomhed for de impulser, som vælder frem af instinktets kilder: øjets krav om form, driften i haandens arbejde, billederne der skal formidles fra læsning til læser. Fornærmeligt lidt af teksten vil den ufølsomme læser finde illustreret. For den, som ikke læser i Matisse's bøger, vil billederne kun være et forfinet ornament, hvis illustrative værdi nærmest er intetsigende ved en saaledes isoleret betragtning: et ansigts form, et rids af en figurkomposition, der svævende spænder sig ud over papirets flade. Hans sind er som et prisme, der skiller en lille enkelhed ud af lysets mangfoldige farver; en linjes eller nogle faa ords beskrivelse faar form som et billede, et atom, der i sig selv bærer alle stoffets egenskaber. Et punkt, en simpel form for øjet, men betragter man det ud fra sit kendskab til helheden, er alt at finde deri. Saa lidt, men saa væsentligt er det, der i form af et billede skilles ud af teksten, og frigørelsen er fuldstændig. De to materier: streg og ord, blander sig ikke igen. Hans bogkunstneriske problem bliver da igen at knytte disse elementer sammen til en helhed, og Matisse sammenligner sig selv i dette arbejde med jongløren, der paa een gang har to kugler svævende i luften, en lys og en mørk, forenede i bevægelsen, skønt adskilte i farven. Dette er maalet, han vil naa i bogens opslag, i billedet med teksten overfor.

Saaledes er baggrunden for de første bøger, som Matisse illustrerede. Den tidligste daterer sig til 1932: udgaven af Stéphane Mallarmé's »*Poésies*«, smykket med 29 raderinger, der for største partens vedkommende har faaet hors-textens form. I sine velkendte udtalelser »*Comment j'ai fait mes livres*«, som Matisse fik trykt som et appendix til Claude Roger-Marx's lille bog »*Anthologie du Livre Illustré par les Peintres et Sculpteurs de l'École de Paris*« har han fortalt om bogens tilblivelse: om hvorledes han vælger raderingen (uden pladerand) med den klare, tynde streg, der efterlader papiret »næsten lige saa hvidt som inden trykningen«. Om hvorledes han udfylder illustrationssiden helt, uden margin, »hvilket



Henri Matisse
Illustration fra Stéphane Mallarmé: Poésies
1932. 330×250 mm

yderligere fylder bladet med lys, for tegningen er ikke, saaledes som det sædvanligvis er tilfældet, sammentrængt omkring centrum, men straalere ud over hele siden.« Og om sine bestræbelser for at bringe illustrationsiden i harmoni med textsiden: »Jeg har opnaaet resultatet ved at afpasse min stregs arabeske saaledes, at betragterens opmærksomhed paa een gang fanges af det hvide blad (illustrationen) og af udsigten til læsning af teksten.« Saa følger den allerede omtalte sammenligning med jongløren, hvis kunst skaber en harmonisk helhed for tilskuerens øjne. Endnu en gang ser vi, hvorledes en kunstner, der ejer den største følsomhed for sit arbejds-materials særegne karakter, til en med raderinger smykket bog vælger kursivens spidse luftighed, i dette tilfælde en Garamond. Og vi ser, hvorledes han, i lighed med alle forfinede bogkunstnere, maa have sit opgør med hors-teksten, som i altfor mange kunstneres værker kun altfor tydeligt viser de vanskeligheder, der er forbundet med denne illustrationsform, paa een gang formalt adskilt fra og indholdsmæssigt udsprunget af teksten som den er, og hvis kunstneriske fuldkommenhed ikke er at søge alene i illustrationens private kvaliteter som grafik, men i balancen mellem de to

udtryksformers indhold og visuelle æstetik: ordets og billedets. Matisse er den intelligenteste læser, man kan tænke sig, men hans læsefrugter er ikke haardtumpede billeder fyldt til randen med et bogstavtro koncentrat af digterens beskrivelser. Han arbejder med en forenkling — som han selv betoner det i de omtalte bemærkninger: »Jeg gaar altid fra det simple til det sammensatte, men stadig beredt til ogsaa paa ny at undfange (reconcevoir) det simple — en forenkling, der snarest virker som en illustrationsmæssig »understatement« eller som en mimikers geniale gestus, haandbevægelsens lynsnare, ordløse forklaring. I det gengivne opslag fra Malarmé-bogen med digtet »Apparition« er raderingens tekstgrundlag alene at finde i disse tre linjer:

*»Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté ...«*

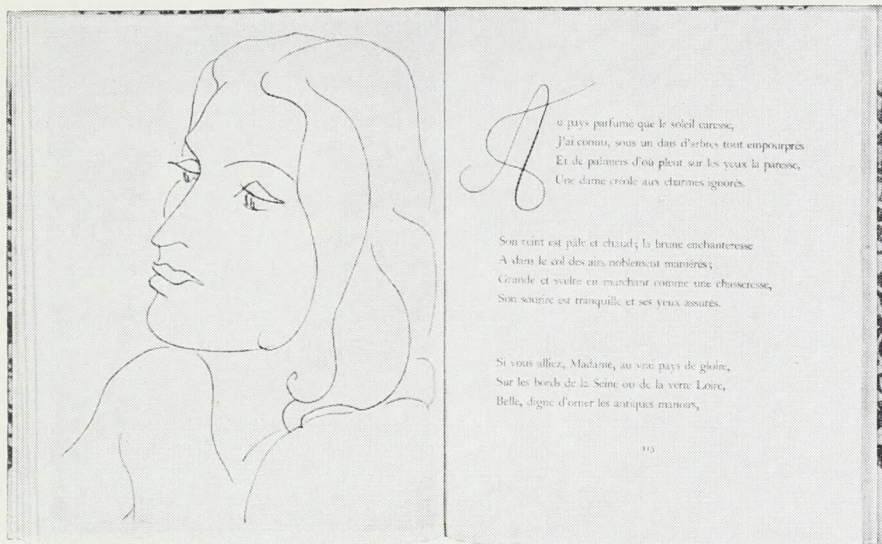
skønt beskrivelsen gaar billedrigt videre:

*»Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.«*

I sin tegning formaar Matisse ikke blot at skabe feen, men i »straaleglansens hat« og haarets slangende lokker ligger digtets rytme gemt i stregens stortsvungne bevægelser: kvinden, som rejser sig svævende over papirfladen, er aabenbaringen, smilet uden maal og de blinde øjne i digterens blide drømmemartyrium. Alene ud af sammenhængen mellem digterens og kunstnerens værk formaar vi at fatte den fulde skønhed i et saadant opslag. Det er den raderede hors-textes rene forfinelse i stregens stofløse abstraktion, et af de sjældne tilfælde af jævnbyrdighed mellem to kunstnere, der hver for sig færdes i udtrykkets og formuleringens højeste plan.

Matisse's evner for essentielt koncentreret illustration fandt et fantastisk udtryk overfor et udvalg af digte fra Baudelaire's »*Les Fleurs du Mal*« — vel overhovedet den hyppigst illustrerede franske bog — som efter tre aars forarbejder udkom 1947, og hvor han samlede hele sin illustrationskunst omkring de 28 pigeøjne, der er største parten af de udvalgte digtes emner. Indtrykket af en nonchalent raffineret monotoni, som er resultatet af en første gennembladning af bogen, ændrer sig ved læsningen til forbløffet beundring overfor denne rige nuancering af det enkle: brune

FIRE FRANSKE ILLUSTRATORER



Henri Matisse

Illustration fra Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*

1947. 282×220 mm

pigers, lyse pigers øjne, snart frimodigt sanselige i deres udtryk, snart kyske, grusomme, blide og slørede af drøm, altid som tunge draaber af digtenes essens. Vi gengiver opslaget med kreolerinden, hvis oversete appeal er skildret:

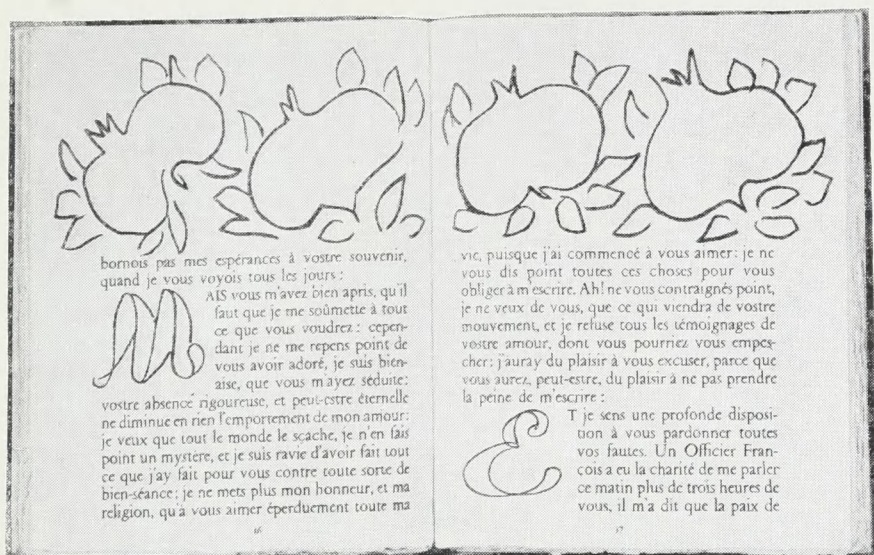
*»Son teint est pâle et chaud; la brune enchantresse
A dans le col des airs noblement maniérés;
Grande et svelte en marchant comme une chasseresse,
Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.»*

En skønhed værdig at smykke de gamle herresæder — og tusinder sonetter vil spire frem af digternes hjerter »som eders øjnes storhed vil slavebinde snarere end eders sorte farver.« I denne illustration, som i de øvrige, har Matisse ladet hele tegningens tyngdepunkt være øjnene, hvis udtryk fra billede til billede varieres gennem ganske fine forskydninger i stregens temperament — her skabes der ved dens bevidste famlen et skær af fjernhed i pupillens kun let antydende afgrænsning under de stærkthvælvende, skinnende øjenlaag. Omkring øjnene slynger ansigtets og haarets streger sig i roligt illsomme forløb, fyldende papirfladen fra kant til kant. Den bogkunstneriske vanskelighed er at balancere rytmen i disse lange

linjebevægelser i alle fladens retninger mod verslinjernes tætte vandrette streger, med andre ord at forlige de forskellige hastigheder, der tildeles øjet paa hver af et saadant opslags to sider. Dette er det rene typografiske problem, et æstetisk problem, som skal løses til glæde for det endnu ikke læsende øje, for hvilket textside og billedside er uden indholdsmæssig sammenknytning, og Matisse søger i denne bog løsningen ved at indføje et tegnet initial, der fører en del af hors-textens rytme over paa textsidens. Man kan dog tvivle om, at løsningen er andet end et tilløb. Æstetisk set frelser han en del af illustrationens virkning paa bekostning af satsens, der truer med at falde fra hinanden i enkeltbogstavernes fragmenter. Paa et højere plan vil det hele dog atter samle sig ved læsningen af teksten, som indordner elementerne i en sammenfattende æstetisk virkning, hvori digtets egen bølgende ordrytme paa forunderlig vis bliver identisk med tegningens, der netop i kraft af sin forenklede aabenhed, uforstyrret af detaljer, stedse formaar at være til stede i øjets bevidsthed under læsningen.

I »*Visages. Quatorze Lithographies de Henri Matisse accompagnées de Poésies par Pierre Reverdy*« fra 1946 har disse problemer ogsaa været genstand for Matisse's eksperimenter, sikkert samtidig med at han arbejdede paa Baudelaire-udgaven — de problemer, som han dog aldrig løste bedre end i Mallarmé's »*Poésies*«. Han har her isoleret hors-texten saaledes, at alene det tegnede initial skal arbejde sammen med satsen, og smykket de blanke fragmenter af siden ved hvert digts afslutning med brede bordurer i linoleumssnit, hvor ornamentets streg tegner sig hvidt mod en kul-sort baggrund. Allerede tidligere, i 1944, havde han smykket en bog helt i linoleumssnit: Henri de Montherlant's skuespil »*Pasiphaé, chant de Minos*«. Den falder i tiden for hans jonglør-øvelser — i de før nævnte udtalelser faar man et indblik i det bevidste overlæg, hvormed han gaar til værks: om hvorledes han søger at skabe opslagets enhed ved at trække kolumnen og linoleumssnittet sammen mod opslagets midte og lade en bred margin omfatte begge siderne. Denne store, fuldkomment sorte side forekom ham imidlertid »en smule begravelsesagtig«, hvorfor han skar en række initialer, som blev trykt ind i teksten med rød farve.

Bortset fra Montherlant's bog har de hidtil nævnte bogarbejder været udført paa basis af digte, textmæssigt delt op i korte enheder, som har kunnet behandles relativt isoleret. Hvor teksten er sammenhængende, som i »*Pasiphaé*«, maa den bogkunstneriske opgave løses paa anden vis.

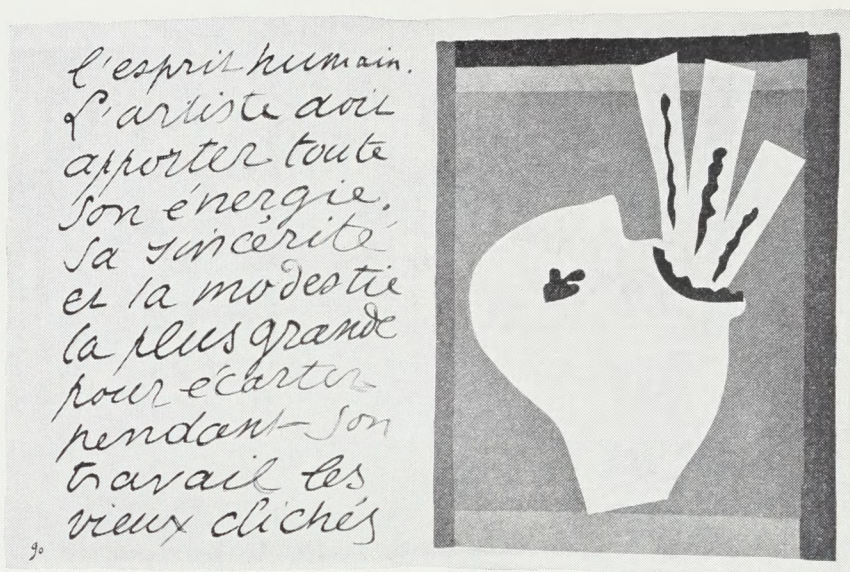


Henri Matisse

Illustration fra Marianna Alcaforado: *Lettres portugaises*

1946. 273×205 mm

I »Pasiphaé« kan man med rette prise monumentaliteten i de enkelte opslag, men man kommer ikke udenom at erkende tilstedeværelsen af et visst abrupt præg i den stadigt fra side til side skiftende udtryksform, vekslende mellem hors-texter overfor usmykkede textsider og opslag, der er ornamenterede i sort og rødt, med bordurer og initialer. I hvor høj grad en bogkunstner kan forlene en længere prosatext med rytmisk stringens fra side til side viser Matisse i den lille udgave af Marianna Alcaforado's »*Lettres Portugaises*« fra 1946. Bogen omfatter en kort indledning, den lidenskabelige nonnes fem breve og en udgivernotits. Matisse's udsmykning er udført med purpurviolet litografisk kridt. Paa omslagets for- og bagside har han tegnet et enkelt stort blad med aabne flige, paa forsiden tillige titlen i haandskrift. Frontispicen er et portræt af nonnen. Og gennem hele bogen veksler ornamentikkens flora med nonnens skiftende udtryk i hors-texternes portrætter. Hvert brev indledes med bladornamentet og portrættet, hvor en enkelt forklarende linje fra teksten giver den illustrationsmæssige tilknytning. Den tunge, pragtfulde sats er trukket sammen mod opslagets midte og synker samtidigt langt ned paa siden, saaledes at ornamentikken kan brede sig henover opslagets øvre



Henri Matisse
Illustration fra hans: *Jazz*
1947. 420×323 mm

tredjedel i form af svulmende frugt- og bladbordurer. Som en æblegren, der bøjer sig ved frugtens vægt, er disse tunge sider ikke skabt til hastig læsning, og de frodige ornamentter giver øjet en rolig rytme, hvis halvt abstrakte karakter ubevidst lader sig repetere med hver ny linjes læsning. Hvert brev har sit eget ornament, gentaget side efter side, og som faldende blade lejrer sig iblandt et tegnet initial i satsen. Saaledes føres man i een lang bevægelse igennem teksten, kontinuert og dog rytmisk vexlende under kunstnerens ledelse fra titelblad til kolofon. En lykkeligere forening af prosatext og udsmykning kan nyere fransk bogkunst vist ikke opvise. Jonglørkunsten er blevet fuldendt musikalsk.

I sine seneste værker forkaster den gamle kunstner alle de klassiske regler for bogkunst, som han selv havde været med til at give den yderste forfinelse. Han aabner sig helt for sin trang til fuldendt individualisering, følgende tendenser, der kan bringe manierismens »disegno interno« (tegningen, der ikke forholder sig objektivt gengivende til tingenes verden, naturen om man vil, men er en ren privat nedskrift af de indre oplevelser) i erindring, maaske i pagt med en tilbøjelighed i vor tid til at anerkende alle formulerede udtryk som kunst. Et synspunkt, der i hvert

fald maa siges at have gyldighed, naar man staar overfor en saa betydelig personligheds udtryk som Matisse's, hvor kvaliteten selv i det mindste udtryk er fascinerende. Hele denne bogstil, man kunde kalde den »*cabier-stilen*«, startede med Rouault's »*Divertissement*«, som nævnt maaske med forudsætninger i værker som Gauguin's »*Noa-Noa*«, og har siden præget adskillige af de betydeligere moderne kunsttidsskrifters form og givet sig udtryk i publikationer som Georges Braque's »*Cahier*« fra 1947. Fra samme aar daterer sig Matisse's »*Jazz*«, en bog, hvori han med kæmpestor haandskrift nedtegner en række betragtninger om kunst, natur og tilværelse (oversat af Karen-Marie Esmann i Grønningens katalog 1950). Til bogens illustrering udførte han en række farveklip, der paa skabelonmanér blev reproduceret i haanden. Som teksten er ogsaa illustrationerne aforismer, uden sammenhæng med denne paa anden maade, end ved at helheden er som fintformede aflejringer af kunstnerens bevidsthedsstrøm.

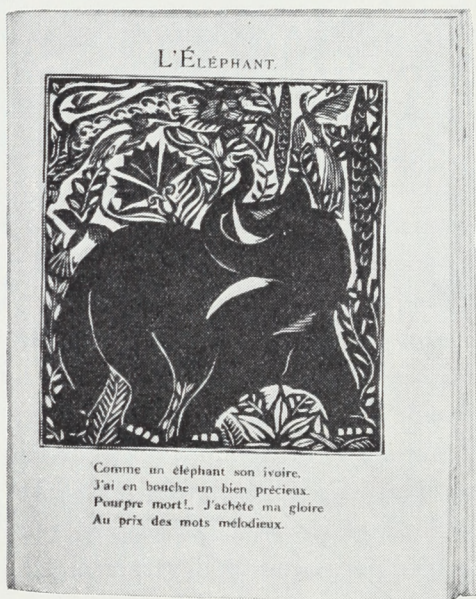
Endnu to bøger fra fremmed haand har han udsmykket i de seneste aar: »*Florilège des Amours de Ronsard*« fra 1948 og »*Poèmes de Charles d'Orléans*« fra 1950. Mens den første er udformet omkring en typografisk tekst, smykket med røde litografier, som fører stilen fra Mallarmé-bogen og »*Fleurs du Mal*« frem til fuldkommen abstrakt frihed, er den sidste helt igennem skrevet i Matisse's egen haandskrift og dekoreret med litografiske kridttegninger i mange farver. Liljebladsmykkede hors-texter i raffineret form veksler med portrætter og digttexterne, de sidste indrammet i brogede cartoucher, der koketterer med det attende aarhundredes folkekunst. Bogen er som sammensat af 100 hors-texter, hver tegning, hver textside en verden for sig, sammenknyttet alene i kraft af at være een mands værk.

*

Denne stærke individualisme, kunstnerens trang til helt at erobre sig opgaven, selv naar det gælder et bogværk, til at fortolke den alene ud fra sine private forudsætninger, paa bekostning maaske af læselighed, af objektiv gyldighed, er vel den mest fremtrædende tendens i den nyeste franske bogkunst, saaledes som det er tilfældet i nogle af disse fire kunstneres arbejder, vokset frem af en udvikling, hvori Bonnard's »*Parallèlement*« er det vigtigste udgangspunkt. Maaske vil deres skæbne engang blive at forkastes som letfærdige, moralsk fordømte for deres individualistiske ufolkelighed, paa en saadan maade, som en eftertid engang forsøgte at knuse

ERIK FISCHER

enhver erindring om sit udgangspunkt, det attende aarhundredes kunst. Men den slags massive strømninger bundet i uklar tænkning og uædle fordomme har paa langt sigt oftest vist sig magtesløse overfor virkningen af de faa værker, i hvilke den største fordybelse og kærlighed til tankens renhed har sat sig en fuldendt løsnings rige frugt.



Raoul Dufy:
Illustration fra Guillaume Apollinaire:
Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée.
1911. 325×250 mm