

# Billede og skrift

AF JAN BUHL

Skrift og billede som et samlet budskab har været kendt i forskellige kulturer, men ikke ofte har disse to kommunikative sprog kunnet bringes til at harmonere paa en billedflade som ligeberettigede partnere. Her tænkes kun paa det formelle, syntesen af ornament, graa- og farvetoner i billedfeltet.

Skulpturen fik for det meste de nødvendige inskriptioner anbragt paa sine arkitektoniske omgivelser, sokkel, indramning etc. og lignende løsninger smittede af paa maleriet. Ofte ser man billeder fra sengotikken, renaissance og baroktiden hvor skriften maltes, som om den var indhugget i billedets arkitektoniske elementer eller den anbragtes paa sedler, vaabenskjolde, vimpler eller genstande i det postulerede billedrum. Denne metode skyldtes nok europæisk malerkunsts stræben efter at skabe rumlige virkninger bygget paa studiet af perspektivet og farvens rumskabende muligheder. Man har sikkert ment, at skriften maatte have et staasted, den kunne ikke anbringes frit paa billedfladen, som en ligeberettiget komponent.

Jean Fouquet holder i sine illuminerede timebøger skrift og miniaturer klart adskilt. Det gør han ogsaa i sit skarpt karakte-





*Jean Fouquet: (side 7) 'Selvportræt'. Maleri paa emalje, (Diameter 680 mm) ca. 1450, Louvre. Herover: 'Kong Charles VII. Maleri paa træ, (860×710 mm) ca. 1451, Louvre.*

riserede portræt af 'den sejrrige Charles 7.' Rammen fungerer som et vindue og inskriptionen placeres paa top og bundstykke, saaledes at billedfladen forbeholdes portrættet.

Pietáen fra Avignon – et af de fineste billeder i europæisk kunst – har sin inskription i svagt relief under guldets paa

billedfladen langs rammens kant og i helgenernes glorier, men paa afstand bemærkes det næppe. Billedet kunne stort set undvære det, da det ikke influerer paa selve kompositionen.

Men i sit selvportræt, det første kendte selvportræt i europæisk kunst, har Fouquet beskrevet billedfeltet paa begge sider af ansigtet med en djærv kalligrafi, og saaledes vist, at det kunne lade sig gøre.

Holbein den Yngre har i sine tidlige billeder prøvet forskellige metoder til at slippe godt fra det nødvendige skriftlige budskab. Men i sine modne værker, de vidunderlige engelske portrætter, pryder han lejlighedsvis billedfladen med en lille romerskrift i renaissanceudgave. Paa latin angiver den modellens alder, og sommetider billedets datering.

Anbragt i samme højde paa begge sider af modellens ansigt er disse smaa gyldne kapitæler af smuk virkning og markerer sig rigtigt paa billedfladen uden hensyn til den rumlige illusion. Men det maa indrømmes, at disse smaa inskriptioner er af en vis tørhed og væsensforskellig fra malerierne.

Den, der har den lykke at se en af de betydelige udstillinger af kinesiske eller japanske kunstsatte, vil opdage at en stor del af de udstillede værker er kalligrafi, kortere eller længere skrifter af stor skønhed og indbyrdes meget forskellige.

Det kinesiske sprog bestaar af mange særskilte dialekter, hvad der har voldt meget besvær i dette enorme land, men det fælles skriftsprog formidlede den nødvendige forstaaelse ogsaa med naboerne, bl.a. Korea og Japan, som importerede skriftsproget fra Kina. Kunne man ikke tale sammen, kunne man skrive. Intet under, at kalligrafien omfattedes med kærlighed og ærbødighed. Skriftens mangfoldighed – op mod 40.000 tegn – gjorde det vanskeligt at beherske skrivekunsten og man lagde i undervisningen vægt paa at alle tegnene – selv de mest komplicerede – blev udført med stor tydelighed og med forstaaelse for de dekorative muligheder. Af samtlige kunstarter betragtedes kalligrafien som den fornemste og fra gammel tid findes der, i den kinesiske litteratur, mange udtalelser om de krav, der maatte stilles til kalligraferne og den særlige aandelige



*Hans Holbein d. Y.: 'Kong Henrik VIII' (1491-1547). Maleri, olie & tempera paa træ (882×750 mm) 1539-40. Galleri Corsini, Rom.*

koncentration, der ligesaavel var nødvendig for en skrivende, som for en malende kunstner.

I øvrigt er det ikke alene skrifttegnenes form, men ogsaa deres dynamik, dvs. den bevægelse, det temperament, der er i dem, der er afgørende, og der foreligger udførlige klassiske

regler for hvert eneste tegns rette udførelse. En forestilling om de ledende principper i kalligrafien giver en af disse forskrifter, der lyder saaledes: 'Den almindelige skrift skal være som bristende is i en krystalskaal, flyvende spindelvæv, en smældende piskesnert, et stenscred, drivende taager, vand, der danner hvirvler omkring et straa, irisblade, der vokser op' . . . Og græsskrift (en særlig hurtig form, som mange i Vesten kalder kursiv) skal være som 'en opskræmt drage, en danserindes lange ærmeslæb, en slyngplantes snoninger, en abeflok, der farer gennem trætoppe, en slange, der er sat i frihed og søger mod floden, og de gnistrende flammer i en steppebrand'.

Denne recept kunne med ligesaa stor gyldighed anvendes om maleriet, saameget mere, som værktøj og materialer var de samme og der ikke skelnedes mellem de to kunstarter, udover at man satte kalligrafien højest.

Det kan derfor ikke undre, at maler og kalligraf forenet i een person, saa ofte kunne frembringe disse lykkelige helheder af skrift og billede. Naar kunstneren paa et maleri kunne skrive hvorsomhelst det passede til kompositionen, skyldes det ogsaa, at billedet i reglen byggedes op med en tonal økonomi – store partier stod i silkens eller papirets lyse farve, billedet dannedes ligesaameget af det der ikke var der, som af det der rent fysisk var der. Og den rumlige virkning angaves med billedkomponenter saasom bakke, hus, bjerg etc. anbragt det ene bag det andet, som sætstykker og parallelt med billedfladen. Og der var intet konstrueret perspektiv med sammenløbende linier. Den malerisk-grafiske stil, hvor alle penselstrøg indgaar i billedfeltet, er meget forskelligt fra europæisk maleri, hvor idealet gennem aarhundreder var blevet, at arbejdet skulle udslette sporene af arbejdet, i den hensigt at billedet skulle virke som en udvidelse af rummet – eller som tilgrænsende rum, man kunne se ind i. Maaske er der her en sammenhæng med Europas analytiske tænkemaade og tendens til forskning.

Kina og Korea havde i perioder nære forbindelser med Japan, hvor de energiske indbyggere med stor dygtighed tilegnede sig næsten alt, hvad kineserne kunne. I andre perioder lukkedes

landet næsten hermetisk og saa var der tid til selv at udvikle videre, hvad de havde lært. Paa visse omraader kunne de overgaa deres læremestre og naa en utrolig forfinet artistisk perfektion. Baade spirituelt og haandværksmæssigt kunne de den kunst at komme ny vin paa gamle flasker.

Indenfor det klassiske tuschmaleri kunne kineserne ikke overgaa – kun glimtvis viste japanske malere sig som deres ligemænd. Men hvor japanerne forlod de store forbilleder, blomstrede de ved deres egne dyder.

I træsnittet – en folkelig kunst, som lyste op i Japan i et par aarhundreder til ca. 1870 – var inspirationen ogsaa kinesisk, bl.a. to billedkompendier i albumform fra forlagene Ti Bambushaller (1630) og Sennepskornhaven (1689), mest billeder fra Naturen, udført paa skaarne træplader eller ætsede metalplader. Disse værker fandt vej til Japan, hvor de kopieredes igen og igen. Men hvor smukke disse kinesiske værker end er, overgaa de af de forskellige japanske 'skolers' farvetræsnit – baade som bøger og enkeltblade. Det er simpelthen verdens fornemste farvegrafik.

Her ville det føre for vidt at antyde den stilmæssige udvikling og beskrive de mange forskellige genrer eller skoler, blot maa nogle faa eksempler vise hvilken grad af teknisk og kunstnerisk beherskelse, der naaedes indenfor vort emne.

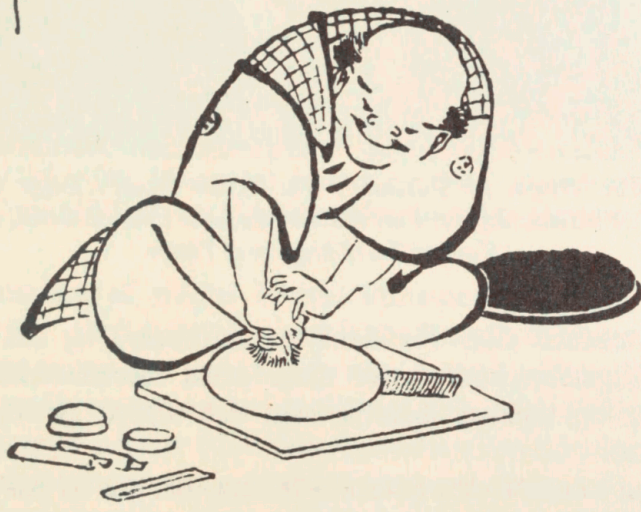
De fleste af Ukiyo-e-skolens træsnit har ikke mere skrift end kunstnerens signatur og – maaske – forlæggerens og censurens stempel, det kan være baade bomærke og navn. Endvidere, hvis det er figurbilleder, nu og da skuespillerens eller kurtisanens navn og adresse, altsaa vedkommendes teater eller 'hus', thi som et stort publikums favoritter var billeder af disse – af den herskende klasse saa foragtede medborgere – genstand for en lidenskabelig samlermani. Og billederne var til salg hos boghandlerne eller uddeltes gratis paa tehuse og restauranter i forlystelseskvartererne. De var teatrets eller 'huset's reklame-tryksager.

Men nu og da forlod Ukiyo-e-kunstneren dagens og nattens muntre liv i Edo (Tokyo) for at afbilde guderne, andre overna-

のうまやうしやうちやうまや  
 かみかたあつちやうちやうちや  
 うちやうちやうちやうちや  
 ちやうちやうちやうちや  
 のうまやうしやうちやうまや  
 天下一のうまやうちやうまや

おのうまやうちやうちや  
 うちやうちやうちや

のうまやうちやうちや  
 ちやうちやうちやうちや



Hokusai (1760-1849): 'Kagamiya' (Spejlsliber). Træsnit, ca. 1810.



Hokusai: Tv. 'Bunya no Yasuhide'. Th: 'Kizen Hoshi'. Begge fra serien 'Rokkasen', 6 berømte digtere. Farvetræsnit paa papir (380×268 mm) ca. 1810. Kalligrafien til begge er af Tonen.

turlige væsener eller fortidens berømtheder, og saa kunne maler-kalligrafen komponere disse smaa mesterværker, som træskærer og trykker udførte med den største præcision og delikatesse.

Hokusai kunne f.eks. faa en bestilling, der gik ud paa at male de 6 berømte klassiske digtere, hver med et af deres kendteste digte, og han kunne ligesom med spejlpolereren inkorporere figurerne i skriftegnene for deres eget navn – den inderligste forening af skrift og figur, man kan forestille sig. Mod sædvane var det ikke Hokusai selv, men en af tidens kendte kalligrafer, Tonen, der skrev digtet, muligvis et krav fra forlæggeren.

I aartierne omkring 1800 blev den saakaldte *surimono* moder-





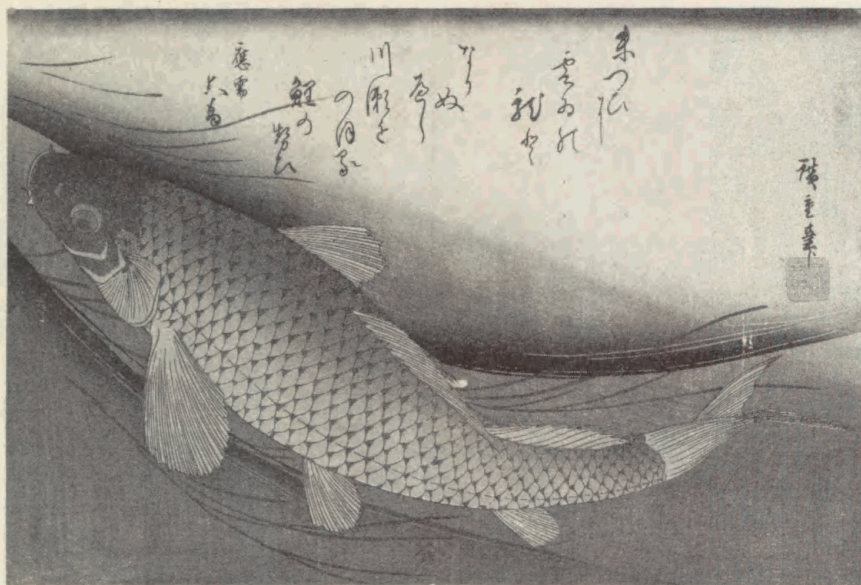
Hokkei (1780-1850): 'Springende karpe i vandfald'. Farvetræsnit/surimono (193×267 mm) 1825. H. var Hokusai's bedste elev og hans ligemand i surimono.

ne og mange af tidens bedste kunstnere gik ind i denne produktion. Den startede vistnok med nogle nytårspublikationer, der angav det kommende aars korte og lange maaneder gemt i tegningen paa underfundig vis. Men den udvikledes til at være bærer af private budskaber saasom nytårsønsker, invitationer, klassiske og moderne digte og meget mere.

Surimono betyder tryksag, eller nøjagtigere, gnidebillede. Den tryktes omhyggeligt paa særligt blødt, tykt papir og med de fineste farver, samt lak, guld, sølv, bronze og relieftryk. Bestilleren fik det antal han havde brug for, og det var for det meste en privat sag. Dog ved man om nogle af de kendte at de ogsaa blev udsendt offentligt. Og her fejredes orgier af vidunderlig skrift.



Hokusai: 'Gøg og Azalea'. Farvetræsnit (254×184) 1828. Paa side 17 ses Hiroshige (1797-1858): 'Svømmende karpe'. Farvetræsnit paa papir, format: Oban (246×365 mm) ca. 1840.



En himmelflugt – ogsaa i bogstavelig betydning – naaede en anden genre, nemlig kwacho. Det er billeder af fugle og blomster med Hokusai og Hiroshige som de ubestridte mestre. Fra gammel tid var dette et gennemgaaende tema baade i kinesisk og japansk kunst, men disse to kunstnere gav hver især et personligt bud paa emnet, som hvilede paa traditionen, men som de tilførte øjeblikkets friskhed, takket være en lynhurtig iagttagelse og en meget original og præcis kompositionsevne.

Hokusais 'Gøg og Azalea' (1828) er et typisk eksempel. Fuglens drejende lethed i flugten understreges af den grundigt forklarede plante, hvor Hokusai lægger vægt paa at beskrive blomsterne i alle stadier og stillinger. Haandens to hovedretninger i skriften gentages uden pedanteri i baade fugl og buket og er med til at give det sprælske motiv den fornødne billedmæssige ro.

Hiroshiges utallige kwacho, navnlig de bedste fra 1830'erne, har nogle af de samme egenskaber og maa være inspireret af Hokusais. Men de er lettere i kompositionen og vidner om et fantastisk kendskab til alle mulige fugle og deres maade at bevæge sig paa.



風呂敷のいろを  
負いしお糸の  
時雨も染む  
吉の唐草

博亭

秋堂筆



山の端より  
て手紙の素  
秋堂

秋堂筆

Hiroshige: 'Isfugl og  
Hortensia' farvetræsnit.

Format O-Tanzaku

(380×180 mm) ca. 1830-32.

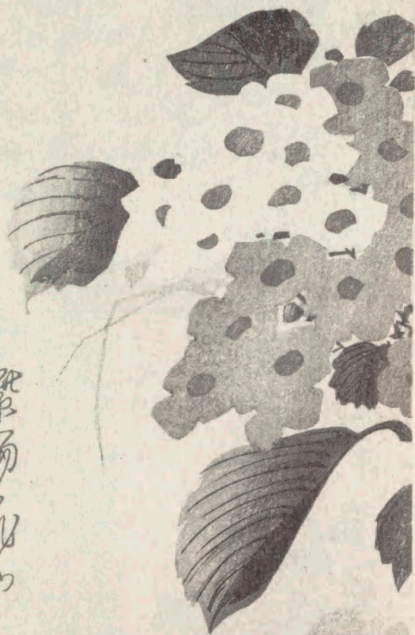
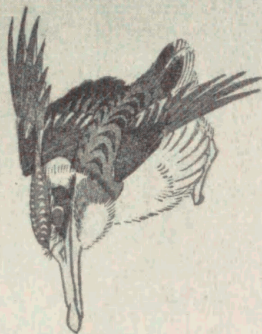
Overfor:

Hiroshige: 'Sort fugl og  
vedbend' og 'Svaleunger og  
kirsebærtræ'. Farvetræsnit,

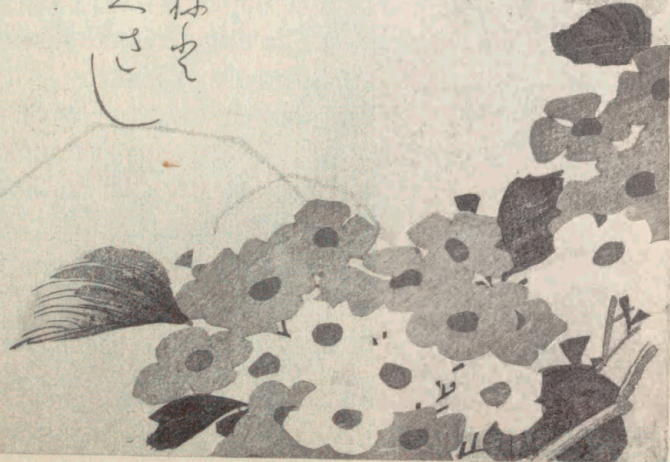
format: Tanzaku

(380×127 mm) ca. 1830-32.

廣重筆



紫陽花  
鳥子  
水々々々



Han har været en af disse sjældne iagttagere, der har kunnet bevare ultrakorte indtryk paa nethinden, ihvertfald den tid det varede at notere dem ned på papiret, virkelig en impressionist før impressionismen.

Formatet paa disse tryk er de forskellige Tanzaku-størrelser. De var bestemt til digte og disse standardiserede papirstrimler var han fuldt fortrolig med. Det skrevne var vers og de forskellige slags kalligrafi var oftest en lykkeligt formet bekræftelse af illustrationen. To sider af samme sag i en kompositorisk helhed, hvor man ikke kunne ønske sig ét penselstrøg ændret.

Se svaleungerne, der tumler sig – skriften er tilsyneladende ogsaa tulmultuarisk, men læg mærke til, hvordan de fleste komponenter følger de to hovedretninger i billedet, det lodrette og det diagonale, som holder alting paa plads.

Hiroshige har gjort mange fugle med mange slags kalligrafi, men ogsaa i hans serier med fisk indgaar skrift og billede i aandfulde forbindelser. I de samtidige illustrerede bøger findes lignende dyder. I Hokusais instruktionsbøger i tegning er der blade med figurer tæt omsluttede af en levende kursiv, der er meget svær at tyde i dag. Men bøgerne bestaar og deres samspil mellem skrift og billede vedbliver at betage os.

Fra midten af det 19. aarhundrede forlangte U.S.A. at Japan skulle 'aabnes' og sendte Commander Perry med sine sorte krigsskibe. Denne trussel havde den ønskede virkning og det kom hurtigt til udveksling af diplomater og en betydelig handel – ogsaa med Europa. Herved kom der, navnlig i Frankrig, en vældig import af japansk kunst og især grafikken viste sig at være en gave til de unge franske kunstnere, der med begejstring sugede til sig, samlede og lærte.

Det var som om de netop ventede paa denne inspiration. De bedste lærte af principperne for opfattelsen af billedfeltet mere end af stilen, og de lærte at komponere skriften med ind i billedet paa en ny maade, Manet i sine første smaa forsigtige plakater fra slutningen af tresserne, og senere hele den overdaadige plakat- og bogkunst, hvor Toulouse-Lautrec er den uovertrufne mester.



東海 四



蒲 子



今迄  
名だろ  
さかの  
ほ不焼

由 井



茶  
伊五子  
かくを



興 作  
山 宗



伊 五 子

伊場仙板

Hiroshige: 'Itarimaza-e' (Billeder til at klippe ud). Format: Oban (255×370 mm) ca. 1840.



**A**minuit et demi, lorsque Berthe Méténier rentra dans sa chambre de la rue Malebranche, son amant Maurice était déjà couché. Par scrupule de conscience il ouvrit un coin d'œil et la reconnut. Elle se déshabilla. La bougie brûlait sur la table de nuit, elle s'en approcha pour regarder un