

## Punkt og linje på flade

### Grafisk totaldesign og typografiske punktvirkninger i dansk ekspressionisme

Af Torben Jelsbak

[En god skrifttype er en der udtrykker sig selv. – Jan Tschichold

#### Huller man ser nye verdener igennem

Et lidt overset træk ved litteraturen og i litteraturhistorien er skriften og bog-siden som æstetisk form. Typografien og teksters visuelle form blev et form-parameter i barokken og har sine modernistiske højdepunkter i Stéphane Mallarmés typografiske symfoni *Un coup de dés* (1897) og Guillaume Apollinaires genoptagelse af det barokke figurdigt i sine *Calligrammes* (1913-16).<sup>1</sup> I det tidlige 20. århundredes avantgardelitteratur (futurismen, dadaismen og konstruktivismen) går det for alvor løs med manipulationer i punktstørrelse, farve, brudte, skæve eller cirklede linjeforløb og andre dynamiske virkninger i et forarbejde, der har været af markant betydning for moderne typografi og grafisk design. Den italienske cheffuturist Filippo Tommaso Marinettis plan for »ordenes frihed« indebar også en »typografisk revolution«,<sup>2</sup> og arbejdet med typografien var fra starten et grundstof i den litterære dadaisme, i Tristan Tzaras tidsskrift *Dada* (1927-22) og i Kurt Schwitters' *Merz* (1923), hvor billed- og bogkunstneren El Lissitskij publicerede sine teser om »Typografiens topografi«.<sup>3</sup>

Et helt særligt kapitel er dog bogføringen i den russiske futurisme, hvor bestræbelserne på at rendyrke og rense det poetiske sprog i et nyt »trans-rationelt« sprog (*zaum*) og tvær-æstetiske forsøg på at integrere poesi og billedkunst blev to sider af samme sag. Digteren Aleksej Krutjonykh så gerne trykningen helt overladt til malere, og futuristernes programmer for *Ordet i sig selv* og *Bogstavet i sig selv* blev til virkelighed i en ny visuel og rumlig poesi i samarbejde med futuristiske og konstruktivistiske malere og grafikere. Resultatet er de *russiske avantgardebøger*, som man for nylig har kunnet se i Danmark på to udstillinger, hvor man på nært hold kunne studere det nære, futuristiske forhold mellem typografi og poesi.<sup>4</sup> En vis fetichisme for bogen som æstetisk og taktilt håndværk går her hånd i hånd med ordenes og bogstavernes revolutionære frihedskamp i en typografi, der skulle »bryde bogstavernes små triste kaserner (...) i trykkerens, bogens og læserens hjerne«, som en fransk kollega udtrykte det.<sup>5</sup>

1. Se herom Jørgen Falner: »Det sete digt. Lidt om verstyografi«, *Bogvennen* 1998-99, s. 125-143.

2. F.T. Marinetti: *Les mots en liberté futuristes*, Milano 1919.

3. *Merz* 4 (juli 1923), s. 47.

4. *Avantgarde i russisk bogkunst* (Peter Dau-gaards samling), Det Kongelige Bibliotek, april-juni 2001, og *Russisk avantgardebøger 1910-1934*, Louisiana, november 2002-januar 2003.

5. Georges Ribemont-Dessaignes: »Préface« i *Iliazd [Ilia Sdaneviti]: Ledentu le Phare*, Paris, 1923, upag.

6. I sin anmeldelse af Louisianas udstilling, »Revolutionære typer«, *Information*, 28. november 2002, s. 8.
7. Trykt i tidsskriftet *Klingen*, 2. årg. (1919), nr. 9.
8. Trykt i hhv. *Klingen*, 1. årg. (1918), nr. 9-10, og *Klinter*, 2. årg. (1925), nr. 1, s. 52.
9. Sagen og dens akter er udføreligt beskrevet i Morten Things efterskrift til faksimilegenudgivelsen af *BLOD* (1988).

Eller som en anden revolutionær typograf Peter Laugesen udtrykte det i anledningen af den nylige udstilling på Louisiana:

Hektografier, duplikater, håndskrift, bogtryk, kalkeringer. (...) Tapeter, opklæbninger, kollager, huller man ser nye verdener igennem. Det er TYPOGRAFI. Det glemte land Typografiens taktile grovhed og finhed. Alle trykkeriets ranker og rammer, asterisker og ornamentter. I dansende håndgribelig lyd: Drømmesproget ZAUM.<sup>6</sup>

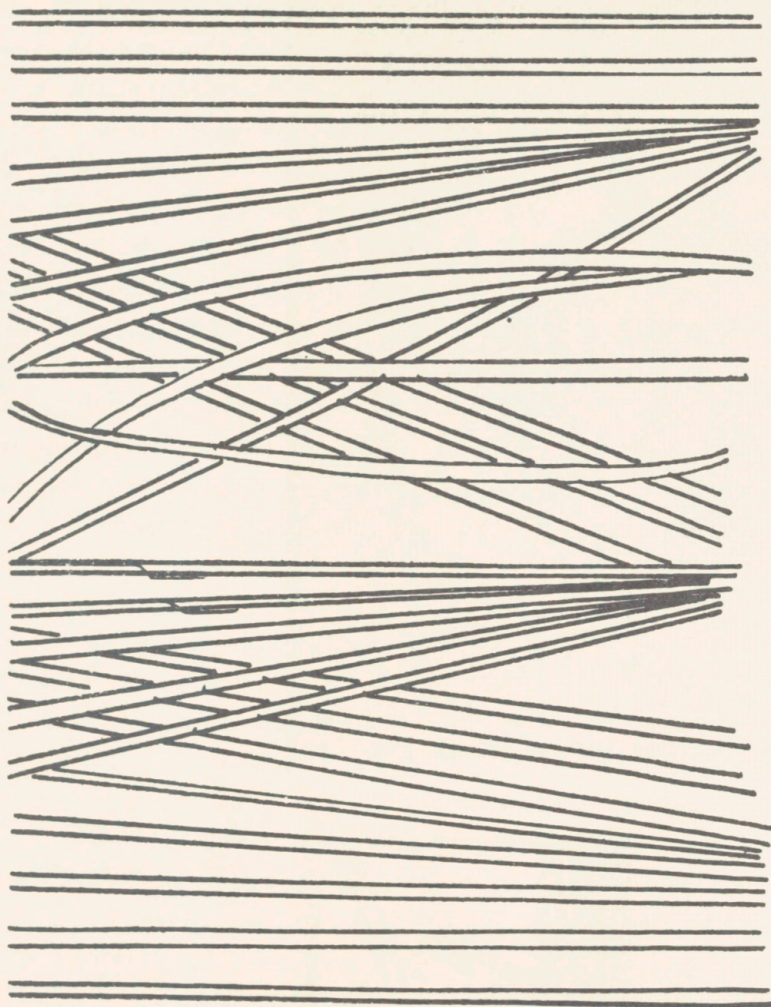
Samme æstetiske rørelse kommer til Danmark med ekspressionismen i årene omkring 1920. Bogkunst af en karat som den russiske bliver det ikke til. I den henseende er Rud Brobys debutsamling *BLOD* (1922) ved sin direkte integration af ord og billede en raritet på linje med Emil Bønnelyckes håndgjorte kalkering af det apollinareske kalligram i figurdigtet »New York« fra tidsskriftet *Klingen* (1919).<sup>7</sup> Og lige så sjældne er eksemplerne på decideret dansk *zaum* - nærmere bestemt to: nemlig Bønnelyckes abstrakt grafiske banelegemer eller telefonledninger i »Berlin« fra samme år [ill. 1] og Johannes Weltzers lyddigt »Alma« fra starten af 1920'erne.<sup>8</sup> Men sideløbende med disse iøjne- og iørespringende eksempler foregår der også i periodens poesi et mere diskret arbejde med skriftens mindsteenheder. I typografiens frøperspektiv gennemstrømmes dansk ekspressionisme af forsøg på at skarpslibe, spidse og accentuere bogtaverne til et større mål af udtryksfylde. Midlerne er blot de rent skriftlige, dvs. selve de muligheder for differentiering som ligger i den anvendte skrifttype (antikva): minuskel/majuskel, kursiv og spatiering. Men inden for disse skriftens dogmeregler udspiller der sig en overset, men interessant side af 1920'ernes poetiske forarbejde, som det skal handle om her.

### Grafisk totaldesign og stilmarkører

Værket, der mest manifest understreger ekspressionismens visuelt-æstetiske hensigter, er som nævnt Brobys skandaleombruste debut *BLOD. EXPRESSIONÆRE DIGTE*, der i 1922 udkommer på Det Ny Studenter Samfunds (D.N.S.S.) Forlag i 700 eksemplarer og straks bliver forbudt og beslaglagt pga. sit utugtige indhold.<sup>9</sup> Her skal det handle om bogens grafiske tilrettelæggelse, der også er lidt af en begivenhed i dansk litteratur.

Til det spartanske indhold, 16 digte over 25 sider samlet af to hæfteklammer, svarer det spartanske udstyr, et sort papomslag med tuschtegning af Torben Hansen [ill. 2], frontispice med forlagets faste vignet [ill. 3] samt grafiske indslag af en anden af kammeraterne fra miljøet, Gunnar Hesselbo, der i

# BERLIN



Emil Bønnelycke.

[ill. 1]: Emil Bønnelyckes grafiske digt »Berlin«, trykt i *Klingen* 1. årg. (1918), nr. 9. [12×17,5 cm].



[ill. 2]: Torben Hansens  
tuschtegning til Rud Brobys  
*BLOD. EXPRESSIONÆRE  
DIGTE*, D.N.S.S.: Forlag 1922.  
[7,4 × 9,4 cm på sort papom-  
slag 15,5 × 22,7 cm].



[ill. 3]: Det Ny Studenter  
Samfunds Forlags faste vignet.  
[4,2 × 6,2 cm].

digtet »NATLIG PLADS« indgår direkte i tekstsiden [ill. 4]. Sammen og hver for sig var det lidt af et særsyn i dansk litteratur anno 1922. Også bøger af de etablerede, hjemlige ekspressionister fra *Klingen*, Tom Kristensen og Bønnelycke, kunne være illustrerede, men så var der tale om gemytlig, illustrativ bladtegnning eller på anden måde mere anonym vignetekunst à la Arne Ungermand, som i samme periode laver sine første bøger.<sup>10</sup> Til forskel herfra er *BLOD* et æstetisk »gesamtwerk« og eklektisk koncentrat af stilistiske udtryk, der på forskellig vis signalerer tilhørsforhold til samtidens internationale og tværkunstneriske avantgarde, *ekspressionismen*, som den formuleredes og formidledes i Herwarth Waldens berlinske tidsskrift *Der Sturm* (1910-32). Omslagets svungne figurtegnning og håndgjorte typer på olivengrøn bund trækker på både Jugendstil, Edward Munch og 1910'ernes figurative, tyske ekspressionisme, mens forlagsvignetten geometrisk stilerede stregmand, bagsidens collage-stump og til dels lampemodellerne i »NATLIG PLADS« indskriver sig i 1920'ernes internationale konstruktivisme, som i Vesteuropa ligeledes markedsførtes af bl.a. *Der Sturm*, og som Broby introducerede og hyldede i sin bog *Kunst. En Introduktion*, der udkom på D.N.S.S.' Forlag i 1924.

Samme stilistiske udtryk og spændinger genfindes på flere niveauer i forlagets anden lyriske udgivelse fra 1922, Harald Landt Mombergs *Parole. 33 expressionistiske digte*, med omslagstræsnit [ill. 5] af Harald Giersing-eleven og den senere Kählerkeramikker Helge Jensen. Sammenligner man *Parole*-omslaget deformerede mandsprofil med de metafysiske træsnit af Robert Hansen i Mombergs litterære debut fra samme år, *Solen gaar ned. Tre dramatiske Digte* [ill. 6],<sup>11</sup> har man for sig en vending i retning af *neue Sachlichkeit*, som modsvarer den stilistiske udvikling i Mombergs poesi fra sensymbolistisk dunkelhed til ny konkretion og politisk aktivisme. En udvikling, der kulminerer i de to digte, »Kommunistvise« og »La victoire«, som digteren i 1923 fik trykt i *Der Sturm*.<sup>12</sup>

D.N.S.S.' spirende miljø af studenter, multikunstnere og ungtkommunister var i de tidlige 1920'ere distributionscentral for alle disse strømninger i Danmark, hvor forlaget stod bag en række markante udgivelser, herunder det revolutionære flyveblad *Pressen* (1923-24), hvor rødglødende, inkvisitorisk kampagnejournalistik mødtes med en håndfast inspiration fra avantgardekunsten i et provokerende layout [ill. 7-8]. I sin korte og turbulente udgivelsehistorie (1922-24) nåede forlaget at indfange og afspejle den teknologi- og stilhistorisk centrale omstilling i den internationale avantgardekunst fra taktil håndværks-

10. Jf. udstillingen *Arne Ungermand 100 år*, Sophienholm, januar-april 2003, der illustrerede, hvordan én af moderne dansk bogkunssts mest populære og indflydelsesrige figurer holdt sig fri af indflydelsen fra avantgardekunsten.

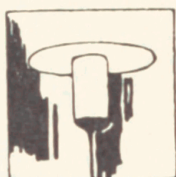
11. *Solen gaar ned* udkom i efteråret 1922 på Jakob Ankers forlag i 350 eksemplarer, men D.N.S.S. overtog distributionen af bogen, der optræder i forlagets udgivelseskataloger og annoncer på linje med *Blod og Parole* og i 1924 meldes udsolgt.

12. *Der STURM*, 14. årg. (1923), nr. X, s. 152f.

N A T L I G P L A D S

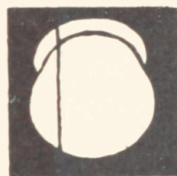
NATSTILLE DRIFTSVYLER

LYGTER:



FLADHAT-ALFONSER MED SKIN-ØJNE

BIER INDTÆGT FRA BUELAMPER: BLEGFEBE  
LUDERE



VEJFORBEDRINGS-LANTERNE:



RÆDANSIGTET  
JAPAN-PIGE

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

BROS ROCOCO-GASSTAGER



(MOSCUS HORER)  
SAVLER NID-STIRR



LYGTETÆNDERBEFRUGTEDE RENÆSSANCEPÆLE  
(BORGERKÆLLINGER) SPRÆNG-  
BYLD-GLOR

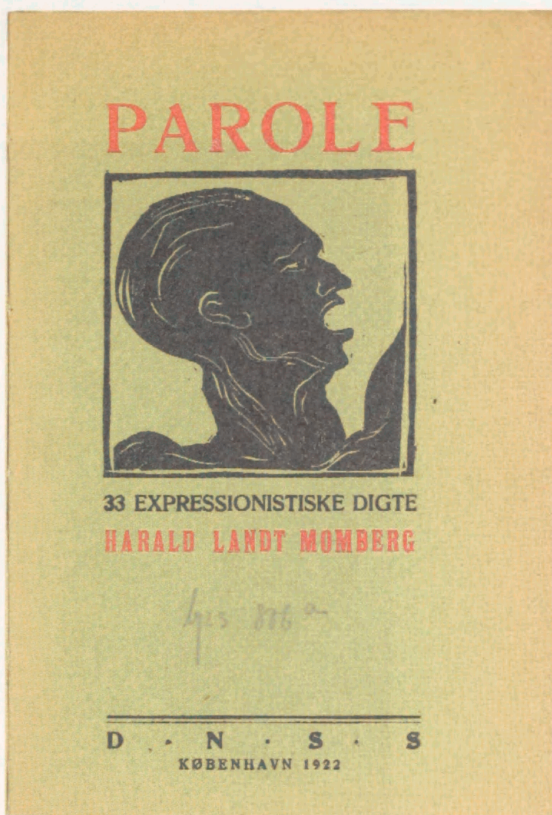
STENSTANDER: KOLOSSAL-FALLOS ONANERER  
LYS-FRADE

KLIRR-SKRIG JAMRER SEMS-DRIVENDE

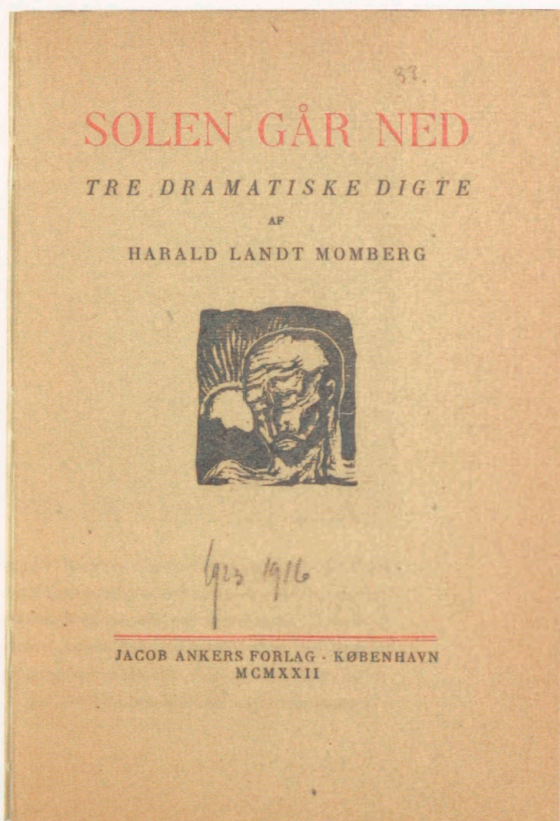


[ill. 4]: Brobys digt »NATLIG PLADS« med tegninger af Gunner Hesselbo.

[ill. 5]: Omslaget til Harald Landt Mombergs *Parole*. 33 expressionistiske digte, D.N.S.S.' Forlag 1922, med træsnit af Helge Jensen. [15,5×22,7 cm].



[ill. 6]: Harald Landt Mombergs *Solen gaar ned*. Tre dramatiske Digte, Jakob Ankers Forlag 1922, med omslag og indlagte træsnit af Robert Hansen. [12,2×18,3 cm].









13. Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, 4. udg. Bd. I, Kbh. 2002, s. 259.

14. Se fx Gelstedts ofte citerede, udaterede brev til Momberg på Det Kongelige Bibliotek, KB NKS 5167 4<sup>o</sup>, kps. 2, samt Poul Henningsens anmeldelse af *Sturm*-udstillingen i København 1918, »Der Sturm«, *Klingen* 1. årg., nr. 3.

15. Jf. fx den fyndige og meget forkerte omtale af kubismen i Broby, *Kunst*, op. cit. s. 6; tilsvarende nedtoninger af kubismens betydning for det moderne, abstrakte maleri møder man i Mombergs kunstkritik fra perioden.

16. Ligesom Momberg lik Broby trykt tekster – på dansk! – i *Der Sturm*, 14. årg. (1923), nr. 1, s. 14.

æstetik til kølig, konstruktivistisk og industrielt design, hvis russiske facetter kunne følges på Louisiana-udstillingen og som i *Der Sturm* slår igennem, ved at figurative træsnit gradvist viger pladsen for abstrakt grafik af bl.a. László Moholy-Nagy. Brobys *Kunst* (1924) er det programmatiske udsagn for denne udvikling, der grafisk sætter sig igennem i et rensset konstruktivistisk forlagsdesign i de karakteristiske sort-røde farver. I denne russisk inspirerede indpakning udkom foruden et par politiske pamfletter også et udvalg af Georg Grosz' »moralæstetiske G-G-Æts Tegninger« (*Prostitutionen Profeter*, 1924).

## VERSAL POESI

Som en yderligere, magtfuld stilmarkør i *BLOD* står det typografiske totaldesign, den rene majuskel, samt titlernes spatiering og ekstra bastante og dobbelte understregning, der, som Anne Borup påpeger i *Danske digtere i det 20. århundrede*, ligeledes er kopieret fra *Der Sturm*.<sup>13</sup> »Sturm-designet« kunne være valgt for dets blotte og konstruktivistiske kantetheds skyld, men er i typografiens kulturhistorie anno 1922 et formvalg med bestemte konnotationer à la germansk inderlighed, gotisk renæssance og andet af det tankegods, der udgjorde den åndelige dagsordenen på *Der Sturm*. På det frankofile danske parnas omkring *Klingen* var *Sturm* nogenlunde synonym med dårlig tysk smag, elendige træsnit og entreprenant kuratorsvindl,<sup>14</sup> mens på den anden side en oppositionel, antifransk orientering hører til den faste æstetiske bagage på den unge kunstneriske venstrefløj omkring D.N.S.S.<sup>15</sup> Ligesom for kollegaen Momberg, der forgæves havde stemt dørklokker på *Klingen*, var de tyske stormtropper for Broby de naturlige allierede og *Der Sturm* stedet, hvor man kunne få sine forbudte eller afviste ting trykt.<sup>16</sup>

Det er fronter og konflikter som disse, der bogstaveligt er indkapslet, indmejslet i majusklen i *BLOD* ligesom den selvbevidste deklaration af digtene som *EXPRESSIONÆRE*, der signalerer distance til, hvad der hidtil fandtes under den betegnelse i Danmark, og tilnærmelse til den ægte, tyske ekspresionisme. Formvalget er så meget mere påfaldende, som Broby ellers, i breve, notater og fx også i sin *Forsvarstale for BLOD* (1923), benyttede sig af ren minuskel, som også var den anvendte omgangsform på den unge venstrefløj. Kollegaen Momberg medbragte disse principper til sin lyriske debut i »moderne« ortografi med stort begyndelsesbogstav i navne og efter punktum, hvorimod Broby, der ikke havde nogen reservationer med hensyn til de gotiske renæssancebevægelser i tiden, bliver den første, rene »versaldigter« i dansk poesi. Her fra åbningsdigtet »ODALISK-SKØNHED«:

I DØDE GADER  
 SKRASLER BLINDE KARRER  
 SOM SMUDSIGE SKRIG  
 SKURK SKJULER HALVNØGENT KVINDELIG I KLOAK  
 SKØGE VANDRER HVILELØS  
 ØJNE TIGRER BAG LIGSORT SLØR  
 LÆBER BLØDER (FLYDENDE UDOVER PEST-SVAMPEDE SKULDRE)

JEG / SELVMORDER KASTER MIG UD FRA STILLADS

Det firskårne skriftbillede et sted mellem ren majuskel og kapitæl står godt til rytmens hakkende staccato, der - i overensstemmelse med den futuristiske poetik som *STURM* havde som sit litterære program - er »massloss«, dvs. ikke metrisk, endsige rytmisk overhovedet.<sup>17</sup> Det aktive formlparameter er skriften og skriftbilledet, der kan henlede tanken på runer, helleristninger eller andre arkaiske rødder, alt sammen i meget god overensstemmelse med at Broby så sit opgør med dansk poetisk formtradition som en tilbagevenden til tiden før 1630'ernes metriske reform<sup>18</sup> - dvs. som en art prosodisk modreformation. I overensstemmelse med Marinettis anvisninger for ordenes futuristiske frigørelse fra grammatikken, benyttes notation med skråstreger og parenteser og koloner og udråbstegn i stedet for grammatiske markører som komma og punktum. En lille, konkretistisk bivirkning ved det valg er den sidste linjes slanke og svagt sænkede '/', der i originaltypografien kan ligne selvmorderen på vej ned af den massive tekstblok. En sidste prik over 'i'et i en poetisk debut, der til punkt og prikke efterlever punkterne i den futuristiske poetik, inklusive det der indebar jeg'ets fordrivelse fra kunsten!<sup>19</sup>

### ny typografi og poesi

Det modsatte formvalg, den rene minuskel, er som nævnt allerede en realitet i Mombergs *Parole*, men bliver for alvor en litterær kendsgerning med 1920'ernes stærkeste, lyriske debut, Jens August Schades *den levende violin* (1926), der fastholder den helt ud i titlen og lader den bue videre i undertitlen »andelige sange og sanselige«. Schades debut med småt, der meget passende udkom i en serie »Smaa Digtsamlinger« på det innovative forlag Woels Boghandel, fortsætter samtidig dialogen med den nyeste billedkunst, dels via sin titel, dels i form af den kongenialt naivistiske omslagstegning af en anden Giersing-elev og senere ekslibris-mester Mogens Zieler [ill. 9], begge dele med venlige tanker til

17. J. Lothar Schreyers »Expressionistische Dichtung«, *Sturm-Bühne*, Folge 4/5, 1918-19, s. 19-20, Folge 6, s. å., s. 1-3.  
 18. Se Brobys kommentar til dansk poetisk formtradition i *Kunst*, op.cit. s. 14.  
 19. Marinettis *Manifeste technique de Littérature futuriste*, oprindeligt udgivet som sammenfoldet plakat i Milano, 11. maj 1912, udkom samme år i tysk overs. i *Der Sturm*, 3. årg. nr. 133.

20. Bundteksten på det officielle brev-papir fra das bauhaus in dessau fra 1925.

Marc Chagall og dermed en anden helt central figur i 1920'ernes internationale ekspressionisme.

Men med sit typografiske valg indskriver bogen sig også i en anden international, tvær-æstetisk trend. Den rene minuskel kommer fra Frankrig, hvor den først dukker op som typografisk fif i merkantile tryksager og annoncer i modeverdenen, hvorefter den adopteres som officiel ortografi på Bauhaus i 1925 og i Tyskland bliver signal for en omfattende typografisk og æstetisk stil, kendt og navngivet efter Jan Tschicholds klassiker *Die neue Typographie. Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende* (1928). *Den ny typografi* var inspireret af konstruktivismen og det »rene« maleri, der ikke gengav noget, men *var* noget, og bestræbelserne gik tilsvarende ud på at udvikle en international, tidssvarende typografisk stil, fri for ekspressive værdier, nationale, historiske reminiscenser og »persönliche Note«. Målet var en type, der ikke var udtryk for andet end sig selv og sit funktionelle formål: direkte og totalt klar kommunikation, og det umiddelbare svar blev *grotesken*, og dens ortografiske ledsager, den rene minuskel. Dette typografiske totaldesign udgjorde Tschicholds babelske vision for en international, lydefri og konnotationsløs kommunikation mellem alverdens folkeslag som en slags skriftlig pendant til samtidens esperantobevægelse.

Der er flere fristende analogier mellem denne demokrat-æstetiske utopi og den erotiske kosmologi som besynges i *den levende violin*. Fra Schades egen, skæve vinkel har meningen med det ortografiske fif dog nok først og fremmest været at signalere frihed fra tidens 'germanske', ortografiske norm, ligesom samlingen også futuristisk giver afkald på almindelig tegnsætning. Men derudover har formvalget også en yderligere implikation, som giver meget god konkret mening i forhold til selve tonen og diktionen i Schades poesi. Her fra »DEN HIMMELSKE SOL«:

det fortælles om mig  
jeg er født paa et sted  
kaldet Skive - jeg husker det ikke  
jeg ser mod en anden himmel

Da man året forinden indførte den rene minuskel på Bauhaus, lød det snusfornuftige argument: »**wir schreiben alles klein, dann wir sparen damit zeit. / ausserdem:** warum 2 alfabete, wenn eins dasselbe erreicht? warum gross schreiben, wenn man nicht gross sprechen kann?»<sup>20</sup> På samme måde ligger der i Schades lidt naive, talesprogsnære tone og syntaks med dens svingende

Jens August Schade

# den levende violin

aandelige sange  
og sanselige



---

Woels Boghandel (Cai M. Woel)  
København 1926

[ill. 9]: Jens August Schades *den levende violin*, Woels Boghandel 1926, med omslagstegning af Mogens Zieler.  
[13,3×19,6 cm].

21. *Aktiv Reklame* (1924), s. 9. Teksten er ikke sat i grotesk, men vælger »frivilligt« spatieringen fremfor kursiv.  
22. *Monde* nr. 16 (feb. 1930), s. 3.  
23. Signetet findes som brevpapir i Mombergs efterladte papirer på Det Kongelige Bibliotek, NKS 5167 40.

accenter, Storm P'ske tankestreger og tankespring og i debutsamlingens overhovedet frie omgang med metriske skabeloner en 'demokratisk' bestræbelse på at tilnærme litteratur- og normalsprog. Der skrives, som der tales, og da man ikke kan tale »stort«, skrives der med småt. Dét er det virkeligt avantgardistiske ved Schade, som i debutens rene minuskel finder sit egale skriftlige udtryk – og som en pudsig profetisk bivirkning foregriber moderne dansk ortografi.

Hermed bliver Schade litteraturhistorisk playdoyer for en æstetisk og typografisk trend, der ellers har sine mere ortodokse tilhængere i periferien af det litterære felt. Broby skrev som nævnt allerede i starten af 1920'erne med minuskler og kopierede *bauhaus*-designet og -argumentet til sit officielle brevpapir [ill. 10]. Den ny typografi introduceres med Tschicholds værker og bauhaus-bøgerne, der sidst i 20'erne cirkulerede og anmeldtes på Brobys skandinaviske udgave af tidsskriftet *Monde* (1928-30), men havde som nævnt allerede i starten af 20'erne sine foregangsmænd i miljøet omkring D.N.S.S. Den velinformede Tschichold nævner i *Die neue Typographie* netop H.L. Momberg og Torben Hansen for deres indsats på *Pressen*. Førstnævnte opsummerede selv erfaringerne herfra i den lille pamflet *Aktiv Reklame. Nye Principper i Annonceringens Kunst* (D.N.S.S.' Forlag, 1924), der foruden de tidstypiske politiske be- kendelser til konstruktivismen også udtrykker bestræbelsen på en ny funktionel typografi fri for tyngende ornamentter og reminiscenser (herunder øjen- synlig også kursiv):

Uendeligt mange Virkninger kan der opnås ved et Bogtrykkeris Materiel, når dette da ikke er altfor gammeldags, ejheller for f i n t l i t e r æ r t.  
Løvefodder med Gesvejsninger og Blomsterranker, bundet fra en Sætterkasse, hører Fortiden og Barbariet til.<sup>21</sup>

Momberg er på dette tidspunkt mere eller mindre færdig med at være »fint literær« som poet, men som typografisk avantgardist går han linjen ud og optræder i 1930 i fuldt udstyr: grotesk og ren minuskel (også efter punktum), med en fast klumme i *Monde*, »den moderne verden«,<sup>22</sup> hvortil han også udvikler sit egen hjemmelavede typosignet ud af de buede former i sit navn og et indklippet kontrafej med briller [ill. 11].<sup>23</sup> I skiftende konstellationer bliver den ny typografis elementer herefter officielt dansk avantgardedesign. I direkte forlængelse af Momberg og *Monde*-folkenes aktiviteter er den et naturligt formvalg og -signal for de tidlige 30'eres kunstneriske og studenterpolitiske avantgarde på tidsskrifter som *Epoke* (1930-33), *à jour* (1931-32) og *Vi Gymnasiaster*



**BROBY IOHANSEN**

KØBENHAVN O.  
OLUFSSVEJ 2 B  
TELEF. CENTRAL 5885

18 - VI - 1923

adjunkt

hartvig frisch

saxtorphsvej 22  
valby

kære frisch!

jeg sender hermed i korsbaand det første nummer af "monde".barbusse har bedt mig gøre hvad jeg kan for at faa nogen mennesker til at abonnere paa det og medarbejde ved det heroppe.jeg lader hermed apellen gaa videre til dem.det ser jo virkelig ud til at blive noget af det vi har brug for synes jeg,der er virkelig i stort format grebet an det "clarte"-tidsskriftet herhjemme forgæves prøvede paa i lille maalestok.desuden er det jo billigt,vi har sat aarsabonnementet til 9,50 kr.nu vil jeg altsaa bede dem vise det til de mennesker,de kender som for deres egen og blaavets skyld bør være med.foreløbig tager jeg mod saavel abnnonementer som betaling.og hvis de virkelig vil gøre noget for der. internasjonale socialisme ofrer de et kvarter paa at lave en lille liste over de folk de er truffet paa ,som kunde tænkes at interessere sig for "monde" naar de fik at vide at det eksisterede og sender saa mig den saa jeg kan sende dem et par numre ind af døren.

de bedste hilsener

Broby

jeg sparer tid ved at skrive alt smaat.

[ill. 10]: Brobys kolorerede brevpapir i *bauhaus*-design og ren minuskel: »jeg sparer tid ved at skrive alt smaat«. Dog fastholdes majusklerne i BROBY IOHANSEN.

saxhøjvej 17 · københavn · vanløse



harald landt momberg

telf. damsø 471

[ill. 11]: Under inspiration af Jan Tschicholds *Die neue Typographie* (1928) og Tschicholds og Franz Rohs bog om moderne foto- og collagekunst, *foto-auge* (1929), udviklede Momberg sidst i 20'erne sit eget brevpapir/typosignet til sin faste klumme i *Monde*, »den moderne verden«. Modsat kollegaen Broby går han hele vejen i sin adoptering af ny typografi, grotesk og ren minuskel.



(1929-1939), og med fornyet inspiration fra Bauhaus og bauhaus-bøgerne bliver den formen for 1930'ernes abstrakte surrealisme på tidsskriftet *linien* (1933-1934) og Vilh. Bjerke Petersens teoretiske skrifter, bl.a. *symboler i abstrakt kunst* (1933), samt en naturlig del af skriftbilledet i 30'ernes mest markante lyriske debut, Gustav Munch-Petersens *det nøgne menneske* (1932). Endelig bliver den igen en vigtig del af designet og budskabet for 60'ernes nye skriftmodernisme eller konkretisme på tidsskriftet *ta'* (1967-1968).

24. Se hertil Anker Gøtzos grundige analyse af digtet, »Skibet er ladet med...«, i Per Olsen (red.): *Analyser af moderne dansk lyrik 1*, Kbh. 1976, s. 122-54.

## Punktvirkninger

Snarere end at ville medvirke til sprogets æstetiske standardisering og fremtidige normering har jokeren Schade dog haft endnu en skummel plan med sit formvalg, der nemlig gav mulighed for at plante følgende lille bombe i den »INDLEDNING«, som han med vanlig chagallsk proportionssans har sat til sidst i debutsamlingen:

jeg er SCHADE jeg vil synge  
om et vildt og fremmed væsen  
der skal sejre over mørket

(...)

Som typografisk punktvirkning har effekten sit klassiske forbillede i *Bibels* emfatiske udhævninger af »HERREN«, men også en umiddelbar, »modernistisk« forøgner i Otto Gelsteds berømte persiflage på den moderne markeds-kapitalisme i digtet »Reklameskibet« fra 1923. Gelsted brugte her majusklen til at udhæve reklamesproget (»KØB EN FORDBIL«, »OMA ER BEDST«) i dets opblæste (amerikanske) fremmedhed, og leverede dermed en skriftlig nøgle til digtets særlige form for polyfoni eller parodi, der ikke standser ved de typografisk fremhævede udsagn, men ætser sig videre ind i hele digtets suggestivt begejstrede tone.<sup>24</sup> Og spørgsmålet er, om ikke noget tilsvarende gør sig gældende her hos Schade, hvor et så selvoptaget og lettere megalomant »jeg« - på tværs af futuristiske dogmer - så demonstrativt og uimodståeligt gør sit indtog i dansk poesi: Om ikke *jeg er SCHADE* snarere end at skulle læses bibelsk emfatiske: 'jeg er SCHADE!!' bør læses som en selvironisk intonation og fordobling: 'jeg er »SCHADE«'?

Stedet er centralt i den autopoetiske positionering, som foregår i Schades første bøger, fra debuten over det satiriske sangværk *Sjov i Danmark* (1928) til

*Hjerte-Bogen* (1930). »[E]n typisk modernistisk digterinitiering«, har kritikeren Jan Sand Sørensen betegnet processen, der her med typografiens enkle midler mejsles ind i bogsiden: »personen Jens August Schades forvandling til signéet *Schade*«. <sup>25</sup> Samme fordoblings- eller forvandlingsmotiv tematiseres overalt i debuten og er også impliceret i bogens anden typografiske punkt-virkning, i digtet »RELATION«, der bruger kursiven til en prosodisk og semantisk udhævning af den vigtige forskel eller »relation« mellem livet, der som bekendt er kort, og kunsten, der er længere:

allerede er *det* kun et lyn en sang:

1926 - 1903

jeg standser

men min sang gaar videre

Kursiven har været en typografisk fristelse i dansk poesi siden Oehlen-schläger med sine *Digte* (1803) indførte antikvaen som modernistisk afløser for frakturen. Som middel til udhævning er den det 'rytmiske' alternativ til majuskel og spatiering, der blot emfaserer tegnstyrken i højde og længde, mens kursiven faktisk kan siges at løbe diagonalt - eller *futuristisk* - på tværs af bogstavernes »små triste kaserer«. Den er en vigtig justeringsfaktor i det Johannes V. Jensen'ske kraftsprog i *Digte* (1906), men i den tidlige ekspressionisme bliver den for alvor et stilfænomen, der afspejler og imødekommer tidens rastløse og forskruede behov for emfase og »grelle« effekter. Tom Kristensen bruger den sjældent, men prægnant (»Og bort I, som knælende hylder de *mange!*«, i »Landet Atlantis« fra debuten *Fribytterdrømme*), Bønnelycke hyppigere og mindre prægnant (»Men det er min *Sjæl*, der blev *ré*n i min Sang...«, i »Ordet« fra *Buer og Staal*), mens bladpoeten Fredrik Nygaard har den indbygget i sin pen. I forfatterens ekstatiske *Evropaskitser* (1919) bruges den både 'bibelsk' til udhævning af navne og steder og som poetisk potensforlænger til metaforiske verbaler og abstrakter (»*Blødte* du for meget, Belgien?/ Fik mon *Smerten*,/ som du fuldtud kender,/ gjort dig stum? -«), og virkningen er, som det fremgår, redundant, selvsmagende og temmelig irriterende.

Som kataloget over tidens typografiske tricks er også Gelsteds typografiske og diskursive polyfoni i »Reklameskibet« god for et eksempel. Det drejer sig her om digtets berømte og berygtede slutstrofe, hvor Gelsted inde fra land lader en bombemand, i skikkelse af »en almindelig blond dansk Student«, udføre det terroristiske total-attak på den moderne, amerikanske markedskapitalisme:

Og midt i den populære Shimmy:  
»Ryst mig til jeg revner«  
mens en Ildmand skræver frem paa Reklameskibet  
og forkynder en ny Sandhed for Menneskeslægten:  
OMA ER BEDST  
*lyder et Brag -*

26. Nye Intelligens-  
blade. Tidsskrift for  
Litteratur og Kritik,  
nr. 4-5, 1922-23.  
27. »Skibet er ladet  
med...«, op.cit. s. 148.  
28. Jt. Vagn Steens  
digt »Sproganven-  
delse« i *Digte?* (1964)

»Aktiv Lyrik« kaldte Kristensen med honnør denne agitatoriske eller propa-  
gandistiske drejning i Gelsteds poesi med allusion til forfatterens egen fordring  
til digteren om at tone klart flag med enten et ja eller et nej til sin samtid. Gel-  
sted sagde nej, og »Reklameskibet« står tilbage som et monument over en type  
kulturkonservativ antiamerikanisme, som i dag har fået andre tilhængere  
og former. Her skal det nu handle om det filologiske forhold, at digtet findes  
i tre forskellige versioner, der tilsammen vidner om et eksperimentelt, skrift-  
ligt arbejde med at aktivere slutlinjens sprængladning. Versionen her er den  
almindeligvis citerede og antologiserede variant, andenudgaven fra *Jomfru Glo-  
riant* (1932). I førsteudgaven fra Kai Friis Møllers tidsskrift *Nye Intelligensbla-  
de*<sup>26</sup> var der ikke tid eller rum for typografiske finesser, men da digtet for første  
gang kom på bogform på Levin og Munksgaards Forlag var slutlinjen altså sat  
i »aktiv« kursiv<sup>27</sup>. Men da Gelsted allerede året efter gjorde poetisk status med  
et autoriseret udvalg *Digte* (1924), benyttede han - eller måske en sætter på for-  
laget? - lejligheden til at finjustere udtrykket nok en gang. Og i slutlinjen står  
der nu:

OMA ER BEDST  
*lyder et Brag -*

Fravalget af det ekspressive redundansfænomen kursiv til fordel for spatierin-  
gens mere bastante form for udhævning og opsplitting af slutlinjen kan ses som  
et forsøg på en yderligere emfaserings og fremhævning af digtets egen, »aktive«  
stemme midt i satirens polyfone kontekst af fremmede ord og direkte og indi-  
rekte citater. Og hermed kommer Gelsted faktisk til at foregribe udviklinger  
i efterkrigstidens konkrete poesi. I anerkendelse af disse oversete facetter af  
Gelsteds poetiske formvilje og i tilslutning til kollegaen Kristensens begreb  
»Aktiv Lyrik« kan man læse slutlinjen i »Reklameskibet« ud fra konkretismens  
principper for sproglig »a k t i v e r i n g«. <sup>28</sup> Braget i slutlinjen er jo ikke frem-  
med eller rapporteret tale, men vel overhovedet noget af det mest direkte,  
selve digtets aktive, performative sproghandling, hvor jorden rystes og »Reklame-

skibet«s opblæste (sproglige) virkelighed blæses i bogstavelige stykker med et - konkretistisk - »B r a g«.

Et eksempel på at også brugen af kursiven undergår en vis modning i ekspressionismen kan passende komme fra storforbrugeren Nygaard selv og dennes modne rejsedigte fra Rusland i *Den klingende Kane* (1926). Grebet er her anvendt med langt større moderation og motivation eller 'saglighed' end i de ekstatiske *Evropaskitser* fra 1919. Et eksempel er åbningsstrofen fra »Moskva i Fest«:

Mørkrød er Striben paa Kremls Mur,  
men slukt ligger Lenin i Krypten.  
Folket trænges i Moskva by,  
som var det en Stad i Ægypten.  
Regndryp og Pløre paa Røde Plads,  
men Folket *vil* defilere ...  
Kragerne skramler bag Kremls Mur,  
og Taagen sænker sig mere.  
Liv og Halloj i den drivvaade Dag,  
Optog med komiske Dukker  
- der over den sorte Tvære en rød,  
men Farverne fugtes og slukker.

I forhold til digterens unge rejsedigte fra *Evropaskitser* arbejder russerdigtene med en langt mere afdæmpet og stærkt tilbagetrukket fortæller, der distance-ret og lettere uforstående iagttager livet i den nye verden, her folkeoptrinnet med dets »komiske Dukker«. Og kursiven betegner her ikke bevidstløs emfaserings, men en kærkommen tvetydig, tilnærmelsesvis polyfon virkning, da »vil« ikke er en smagen på egne ord, men på nogle andres. Spørgsmålet er nu bare, om det er »Folk«, der i den almindelige majfestlighed tilkendegiver at *ville* defilere, eller det er en evt. tredje instans (big brother or whatever), der siger, at de *vil* det? *Hvem* taler her?

Nygaard var selv i tvivl. Eller i hvert fald var han blevet det, da han i 1950'erne redigerede sine udvalgte digte (*Karavanesang*, 1957), der foruden at være et nådeløst selektivt ekstrakt af et poetisk oeuvre også byder på en lang række ændringer i flere af digtene. I det citerede eksempel drejer det sig om »Regndryp«, der er blevet til mere biedermeieragtige »Snesjap« (hvorved den dobbelte, 'ekspressionistiske' allitteration på *Regndryp/Pløre: Røde/Plads* er gået fløjten), men

også om det herreløse verbum, der i 'koldkrigsudgaven' er blevet løst for noget af sin latente modale tvetydighed. Der står nu: »Snesjap og pløre på Røde Plads/ men folket *skal* defilere...«, hvilket indfører et aspekt (et påbud) i modaliteten, der i realiteten overflødiggør kursiven og gør den redundant. Væk er optogets eller kommunismens mulige fascination og rudiment af (fri) vilje og tilbage en mere bagklog dom over massesuggestion, når folk *skal* på Røde Plads. Digtet er måske nok blevet klogere, men æstetisk har det sat til i effektivitet. Nygaard's samlede bøvl med den genstridige kursiv er et meget godt sidste eksempel på, at ekspressionismens typografiske differentieringer ikke systematisk blev knyttet til de diskursive variationer i periodens poesi.

### Typografiens litteraturhistorie

Vi er med disse iagttagelser *bogstaveligt* talt nede i litteraturhistoriens småtingsafdeling, hvilket imidlertid er nødvendigt, hvis man til fulde vil anerkende ekspressionismens særlige formvilje og et interessant kapitel i dansk konkret og visuel poesis forhistorie. Som i andre sammenhænge er 'ekspressionisme' i dansk sammenhæng betegnelsen for en række modernistiske ansatser i 1920'ernes litteratur,<sup>31</sup> der i dette tilfælde kan sammenfattes i opdagelsen af bogværkets grafiske totalitet og en vis kortlægning af typografien som moderne materiale og poetisk formparameter.

Litteraturen og modernismen fortsatte med at skrive og stencilere, men en egentlig fortsættelse af denne typografiske linje i dansk litteraturhistorie kommer først med 1960'ernes konkretisme, skrivemaskinens gennembrud eller det såkaldt *formelle gennembrud*,<sup>29</sup> der som en del af sin nye materialebevidsthed og typografiske fetich også byder på nye variationer over de ekspressionistiske dogmeregler. I »Lad mig kalde dem A B C D og E« fra *Glatte, hårdt-pumpede puder* (1969) gør Jørgen Leth minuskler, versaler og kursiv til genstand for en lille typografisk polyfoni, og i *Landskab* (1970) har Peter Laugesen en suite digte, »MIRKO«, i ren kursiv, inden det i 1970'erne går løs med kalligrafi og dobbeltskrifter i anarkistisk selskab med Dan Turèll. En central skikkelse i denne endnu lidet kortlagte og i bogstavelig forstand oversete tradition er konkretisten og fritidslitteraten Vagn Steen, der efter de instruktive eksempler på typografisk »SPROGANVENDELSE« i *Digte?* (1964) også stod for en række spændende, stilsikre genopdagelser og sonderinger i 20'ernes poesi.<sup>30</sup> Alt sammen understreger det en spændende korrespondance mellem 1920'ernes æstetiske forsøg og 1960'ernes skriftmodernisme og konkretisme, ligesom det udpeger en vigtig side af ekspressionismens aktualitet.

29. Jf. betegnelsen hvorved chefredaktøren på den nye, fjerde udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede*, Bd. III (2000), Anne-Marie Mai, sammenfatter den litterære udvikling i perioden fra ca. 1970 til i dag.

30. Foruden genopdagelsen af Bønnenlyckes »se-digte« i »Enmandsløbet«, *Vindrosen*, nr. 1/1966, og af Gelsted's børnedigte i *Læsninger* (1969) kan man nævne Steens versificerede omrydning af en passage fra Tom Kristensens roman *En Anden* »SOM DIGT« i *Digte for en daler* (1964-65).

31. Torben Jelsbak *Ekspressionisme. Modernismens formelle gennembrud i dansk malerkunst og poesi*, (Hellerup, 2005).