

DIGTSAMLINGEN FUGA
ET SAMARBEJDE MELLEM
IVAN MALINOWSKI OG DEA TRIER MØRCH

AF

BRUNO SVINDBORG

Fuld af suk og jubel
lys og forvirring
er vinden i verden.

Således anslås det gennemgående tema i de tretten digte, som Ivan Malinowski og Dea Trier Mørch under fællestitlen *Fuga*¹⁾ udgav i efteråret 1985.

Fuga er navnet på en musikalsk kompositionsform, hvor et tema gentages og varieres og ses under forskellige synsvinkler. Temaet i *Fuga* er vinden. Den fører os gennem alle tider og farer omkring i verden. Den sørger for bevægelsen og skaber uro og splittelse. Den samler i kraft af sin allestedsnærværelse virkelighedens stumper sammen – og spreder dem igen. Vinden, der ikke selv ses, lever i kraft af sine virkninger. Den er nærvær og fravær og giver anledning til foruroligende spørgsmål: „Hvad kalder man vinden når den har lagt sig?“

Digtene i *Fuga* forener naturbetragtning i et anskueligt billedsprog med filosofisk indsigt. De handler om modsætninger, virkelige som indbildte, og om modsætningers ophævelse i kraft af indsigt og erkendelse. Frihed er indsigt i nødvendigheden, citeres det et sted, men friheden fører til bundethed og stilstand, hvis den forstås som noget evigt og absolut. Og vinden er *den* inkarnerede bevægelse, som digtene vil vise os rækkevidden af:

The image shows a musical score for a fugue. The top five staves are instrumental, each beginning with a *mf* dynamic marking. The bottom four staves are vocal lines, each with the lyrics "Wohin? Wo-hin?". The text "DFA.95" is written vertically on the left side of the bottom staff.

Vinden og musikken har bevægelse til fælles. Dette udsnit fra Matthæuspassionen af Johann Sebastian Bach, fugaens mester, blev ikke medtaget i *Fuga*. Ivan Malinowski brød sig ikke om illustrationens dobbelthed af billede og tekst.

De der „bygger fremtiden“
prøver at støbe
et fængsel til floden
der flyder. „Det sikre
er ikke sikkert
intet blir som det er.“
Granitten forvitrer
og skyskraberne
af armeret beton
og verdensherredømmet
og ideologierne.
Den bedste byggeplads
er bevægelsen.

Verden er i ustandselig bevægelse, drevet af modsatrettede kræfter. Alting er i forandring, og forandringen skal erkendes. Ud fra mangfoldigheden skal man søge enheden, og ud fra enheden igen det delelige. Det er denne grundlæggende dialektiske indsigt, der anskueliggøres i *Fuga* i den kontrapunktiske overensstemmelse mellem billedsidens sanselige udtryk og tekstens indhold.

Fuga er resultatet af et samarbejde. Denne artikel handler om, hvordan dette samarbejde kom i stand, og dets forløb. Ud over almindeligt tilgængeligt materiale er der anvendt manuskripter, breve, prøvetryk m.v., som Det kgl. Biblioteks Håndskriftafdeling erhvervede i 1986. Samarbejdets egenart uddybedes yderligere gennem et interview med de to kunstnere til bibliotekets båndarkiv.²⁾ I virkeligheden kan *Fuga* kaldes resultatet af næsten tyve års samarbejde mellem Ivan Malinowski og Dea Trier Mørch.

Ivan Malinowski var en kendt lyriker og oversætter, da han i 1964 som medlem af en dansk forfatterdelegation i Warszawa første gang mødte den da 22-årige kunststuderende Dea Trier Mørch. Han var som lyriker repræsentant for det modernistiske gennembrud i 60'erne, og han havde i dele af sin egen lyrik og gennem sin virksomhed som oversætter fastholdt en international orientering og især et politisk engagement, der opponerede mod den apolitiske og subjektivistiske retning i modernismen. Han foregreb dermed den radikaliserende og politisering af kunsten

og kulturlivet, som tog til i slutningen af 60'erne. Digtsamlingen *Åbne digte* fra 1963 var også i Ivan Malinowskis eget forfatterskab et godt og nyt eksempel på en mere direkte stillingtagen til, hvad han anså for kritisable udslag af velfærdssamfundet og af imperialismen og fascismen i udlandet. I *Glemmebogen* fra 1962 havde han udvalgt og introduceret en række „valfrændskaper“ blandt den internationale modernisme, „en vandring gennem det sidste halve århundredes katastrofale bevidstløshed, dets urskovsmørke“, som han skrev i forordet, men også med „spredte lysninger, trods, raseri.“ Majakowskij, Brecht, Neruda og Enzensberger var nogle af de „glemte“ og (endnu) ukendte digtere, som Malinowski gav et nyt publikum. *Glemmebogen* var – som Dea Trier Mørch husker det – en lommebibel, som man gik rundt med, læste højt af, og som inspirerede en hel generation. Dens forening af kritisk indsigt og engageret protest formulerede indirekte nogle krav til kunsten, som ikke mindst Dea Trier Mørch og med hende kunstnerkollektivet *Røde Mor* få år senere skulle stå som eksponenter for.

Dea Trier Mørch startede som billedkunstner, men det første udslag af bekendtskabet med Ivan Malinowski blev litterært.

I årene 1966–67 studerede hun under et stipendiatophold i Leningrad og sendte herfra en lang række breve til familie og venner, heriblandt til Ivan Malinowski, om sine oplevelser. Disse breve, der bestod af en række dagbogsagtige notater, impressionistiske og reflekterende, gennemarbejdede hun på Ivan Malinowskis tilskyndelse og med hans hjælp til en subjektiv fortælling om Sovjetunionen, der suppleret med hendes egne tuschtegninger, koldnålraderinger og ætsninger under titlen *Sorgmunter socialisme* markerede hendes debut som forfatter i 1968.

Samme år lavede hun omslaget til Ivan Malinowskis digtsamling *Leve som var der en fremtid og et håb* og begyndte under inspiration af letrismen at kalligrafere nogle af hans digte. I forbindelse med forlaget Rhodos' 10-års jubilæum blev hun på denne baggrund opfordret til at lave et kalligraferet udvalg, *Misnøje til skade for mandstugten* (1969), og det blev en herhjemme hidtil uset sammenkobling af billede og tekst, hvor det prægnante og kortformede i Malinowskis tekster visualiseredes i en monumental flade, hvis grundlag og hensigt var fordybelsen. Det var ikke illustrationer til, men en visualisering af teksten, der fastholdt indhold og form som ligeværdige elementer – ord og billede i ét – og som direkte foregreb den grundlæggende tankegang, der på en anden måde og med andre midler blev realiseret i *Fuga*.

Inden det kom så vidt, gik der femten år af et ubrudt skriftligt

I
 IKKE BLOT VERDEN
 IKKE BLOT ELSKEDE
 IKKE BLOT LYNET JEG DRIKKER MED ANDRE
 HÅNDTAGENE TRINENE VIL SLIDER
 IKKE BLOT LUFTEN DE ANDER
 OS DERES MENINGSLOSE HISTORIE
 FMORI OGSÅ JEG HAR MIN ROD
 IKKE BLOT DISSE MURE
 RÆDSLENE SOM KOMMER NÆRMERE
 FORDI DE ER FJERNE
 IKKE BLOT VERDEN
 ELSKEDE
 MEN OGSÅ DU
 DU SOM ER FORSKELLIG
 FRA ALT HVAD DER ER SKET OG VIL
 FJERN VED MINSIDE
 DU DEN SYGGE LÆNGSEL:
 TRÆET BAG RUDEN
 ER GLEMMER JEG DIG
 ER DET FORDI JEG HUSKER DIG FOR GODT
 VILTE JEG ALDRIG HUSKE DIG
 SOM JEG HUSKER VERDEN

II
 IKKE BLOT DU
 ELSKEDE
 MEN OGSÅ VERDEN
 IKKE BLOT URETS SKRIG FRA KROGEN
 OGSÅ DET ERYSTELIGE BILLEDE
 OGSÅ ET HVIDT ANSIGT UNDER DIN HUD
 OGSÅ DE HVIDE ANSIGTER BAG DIN SKULDER
 OGSÅ DE FORFULGTE SKYGER I DINE ØJNE
 OG KLAGER DU IKKE SELV VED OM
 DØYER DU IKKE HAR SET
 DAGE VIL IKKE DELTE
 ALDRIG NOGET ANDET
 ALDRIG OGSÅ SELV
 SOM HENDERNE SKAMMER SIG
 PLUDSELIG STOD DER EN TREDJE I STUEN
 PLUDSELIG GRÆDER NOGEN PÅ ARAMÆISK
 PLUDSELIG ER HIMLEN ET ABENT BRØD
 JEG VED DET: ET STEDS
 STAR DET LIE HUS ALLEREDE OPFØRT
 SOM TO TAL PÅ EN TAB
 OGSÅ MED GOD GRUND ADSPREDT
 KOMMER JEG TIL DIG

Letrismen er en kunstnerisk avantgarde-bevægelse, der udvikledes i Paris efter den anden verdenskrig. Den inspirerede Dea Trier Mørch til at kaligrafere nogle af Ivan Malinowskis digte. Her „Kærlighedsdigte I-II“ fra *Misnøje til skade for mandstugten*, 1969.

kammeratskab med diskussion af hinandens arbejder. Men i et enkelt tilfælde udmøntedes et samarbejde i Dea Trier Mørchs mere traditionelle funktion som illustratør med farvelinoleumssnit til Ivan Malinowskis oversættelse af Vladimir Majakowskijs skuespil *Væggelusen* (1971).

Ideen til et nyt samarbejde var Dea Trier Mørchs og kom ifølge hendes egen fremstilling i stand som en lyrisk provokation. Hun havde i sin kunstneriske udvikling behov for et samarbejde, hvor hun kunne blive tankemæssigt provokeret. Under en reception på forlaget Rhodos i efteråret 1984 provokerede hun derfor et samarbejde frem ved at sige til Ivan Malinowski: Nu skriver du et langt digt, som jeg laver billeder til. Uge 19 næste år laver vi lay out, og bogen skal udkomme uge 42. Der var – som Ivan Malinowski senere formulerede det – faktisk tale om en maskingeværssalve af ugetal, som var volapyk for ham, og som viste de barske vilkår, han blev konfronteret med, selvfølgelig halvt i spøg, men ikke helt.

Dea Trier Mørch forestillede sig, at bogen skulle handle om København med digte om huse, træer, porte, vinduer, kloakdæksler o.s.v., som hun kunne illustrere i linoleumssnit. Samtidig var hun interesseret i, at Ivan Malinowski i sin digtning kom væk fra dét, hun selv opfattede som for direkte politisk. Hun mente, at han følte sig forpligtet til at udtrykke politiske hovedparoler. Selv var hun ikke længere vild med at se Reagan i en poetisk sammenhæng og ønskede, at Ivan Malinowski fra det mere belærende og teoretiserende og overordnet strukturprægede bevægede sig hen mod en jeg-orienteret form.

Ideen om byen som tema inspirerede ikke Ivan Malinowski. I digtsamlingen *Hvad nu* fra 1983 havde han skrevet et langt digt om byen og følte, at temaet var udskrevet. Men et par af de digte, han sendte til Dea Trier Mørch, kunne bruges. De handlede om *vinden*. Og på hans beklagelse over, at de jo ikke havde meget med byen at gøre, svarede Dea Trier Mørch: Jeg er faktisk ligeglad, bare det er godt!

Det første digt med vinden som tema blev skrevet som en kollegial hilsen til den færøske digter William Heinesen. Ivan Malinowski hørte, at William Heinesen ville fylde 85 år den 15. januar 1985, og da han endnu kunne nå at sende ham en hilsen, skrev han nytårsaften et digt til ham, der senere skulle vise sig at blive indledningen til *Fuga*. Med vinden som tema tog samarbejdet derefter fart og var de næste måneder så intenst og integreret, at *Fuga* – med Ivan Malinowskis ord – i eminent grad har to autorer. Kun reglen om at to forfattere ikke kan få biblioteksafgift var grunden til titelsidens opdeling med Ivan Malinow-

ski som forfatter og Dea Trier Mørch som illustratør. De har ganske vist som udgangspunkt haft hver deres rolle som leverandør af tekst og billede, men rollen som den skånselsløse kritiker med den overordnede ambition om en proces og et produkt, der nedbrød opdelingen, var de fælles om.

Dele af denne proces med dens inspirerende indfald, gensidige kritik – og problemer kan umiddelbart følges i deres korrespondance, der foregik mellem Sverige og København.

Efter det igangsættende digt til William Heinesen arbejdede Ivan Malinowski i begyndelsen af 1985 videre med vinden som tema og skrev den 18. januar: „Hvad vinden angår, er den gunstig. Hvad du kender er allerede noget nær fordoblet. Jeg sender dig dog ikke det ny, før jeg er rimelig sikker på det. Men jeg har overvundet nogle betæneligheder, blandt andet takket være Meteorologisk Instituts hjælpsomhed, og har mange nye ideer. En titel melder sig nok også. Har du gjort dig nogen tanker? Næppe endnu.“ Og i et PS tilføjede han: „Vedlægger alligevel et af de ny stykker, jeg *ikke* er sikker på. Skarpt kritiske bemærkninger er velkomne, ligesom jeg lover dig sådanne, når du kommer i gang. Sådant forestiller jeg mig det ideelle samarbejde: skånselsløs gensidig kritik.“

Dea Trier Mørch fremsendte i første omgang ikke skarpt kritiske bemærkninger, men inspirerede med billeder Ivan Malinowski til nye digte. Hendes breve i hastig rækkefølge i januar og februar måned bestod af sprogligt konkretiserede billeder og en byge af fotokopier. „Som du forhåbentligt kan se – går jeg stærkt ind i vores opgave. Og tænker på den og arbejder med den – lidt hver dag. Et par timer, tror jeg. [. . .] Mine dage er fulde af billeder, ideer og fotokopier“ skrev hun i begyndelsen af februar. „Jeg vil naturligvis ikke forklare, hvorfor jeg sender dig disse fotokopier. Men jeg håber, du associerer ud fra dem.“ Samtidig var hun „lidt nervøs for, om denne måde at kommunikere på – overhovedet er god for dig? Vil du ikke godt svare mig på det? Det kan jo være, at alle disse billeder forvirrer dig – mere – end du inspireres?“ Ivan Malinowski svarede hende den 11. februar: „Bliv endelig ved med at sende indfald! Nogle virker igangsættende, andre forstår jeg – indtil videre – slet ikke.“

Et eksempel på den ustrukturerede mangfoldighed i den associative billeddannelse på dette stade i Dea Trier Mørchs bidrag, får man af det første brev med følgende associationsrække: „Tom bøjle, frakker, blokfløjte, siv, storby i mørket set fra luften, en muret mur med strøg af cement, landkort, stjernebilleder, pyramide, briller, Jären Lista, kompas, kikkert, spor i sneen, regn.“ Men det fremgår også af den færdige bog, at allerede nogle af disse første associationer som f. eks. siv og

kompas blev retningsgivende for, og som f. eks. stjernebilleder og briller grundlag for senere realiserede illustrationer.

I denne indledende fase opstod der en uenighed på en anden led om samarbejdet. Det digt, de samarbejdede om til udgivelse på forlaget Vindrose, var fra Ivan Malinowskis side tænkt som et digt, der senere skulle indgå i hans næste digtsamling med titlen *Vinden i verden* på Borgens Forlag. Men Dea Trier Mørch ville ikke dele ham med nogen. Hun skrev til ham den 5. februar: „Det er meget, meget fint VINDEN I VERDEN – og jeg vil stadig ikke kommentere det. Det er for tidligt. Mit store ønske er, at du skriver SÅ meget – at den bog, du og jeg nu skal lave sammen – ikke er identisk, hvad teksten angår – med et af de digte, du udgiver på Borgen (til efteråret?). Det vil af mange grunde være bedst – om det, du og jeg nu arbejder på, bliver noget helt for sig selv. Det SKAL det være. Derfor er mit store ønske, at du skriver og skriver –“. Og hun tilføjede „som en rethaverisk, stridbar furie“ i et brev dagen efter: „Jeg vil ikke dele noget med Borgens Forlag. Det digt, du skriver, skal KUN være til vores projekt. Og IKKE indgå andre steder!!! (Før evt. om mange år i en anden sammenhæng). At jeg i begyndelsen sagde ja til en dele-ordning – som foreslået af dig – var kun for at få dig igang.“

Såvel spørgsmålet om digtets omfang som dets eksklusivitet besvarede Ivan Malinowski i et brev den 11. februar, hvor han ud over at beklage sig over, at han ikke havde været inspireret den sidste tid, ville rette et par misforståelser: „Du skriver til Alexander³⁾ om „perhaps twenty pages“. Jeg har hele tiden talt om ti og om et digt af omfang og karakter som læredigt om vinterens hjerte. Mere end ti sider må du ikke regne med, i allerbedste fald måske femten. Men det værste er det med Borgen. Jeg har hele tiden sagt til dig at digtet skal indgå i min næste bog, som skal hedde *Vinden i verden*, som jeg allerede har omslaget til, som er halvfærdig og som antagelig udkommer i 1986. Det kan der ikke rokkes ved. Vi var enige om at jeg skulle finde en anden titel til *vor* bog. Ingen panik! Du behøver ikke bestemme dig nu, jeg skriver selvfølgelig bare videre. [. . .] Jeg kommer til byen på fredag og blir der nok en uges tid. Så kan vi ses og drøfte vore alvorlige kontroverser. Herren velsigne og bevare dig.“ To dage senere svarede Dea Trier Mørch: „Det kan også være, at du er blevet gal over, at jeg ønsker, du skal skrive noget, som KUN skal bruges i vores bog. Og ikke i andres. Men det står jeg nu fast ved.“

Således var fronterne trukket hårdt op i dette sidste skriftlige vidnesbyrd om deres kontrovers. Direkte adspurgt to år senere om baggrunden for sine „rethaveriske“ krav forklarede Dea Trier Mørch, at

en intens tankeudveksling bygges op i bevidstheden om, at den er monogam, at den kun forekommer mellem to parter. I modsat fald mister den sin energi, hvilket hun netop var bange for ville ske, hvis Ivan Malinowski undervejs tænkte på, hvordan „deres“ digt skulle komponeres ind i en større helhed. I øvrigt skændtes de ofte og meget, eller rettere: provokerede hinanden ret hårdt. Det var en vigtig del af deres venskab, at de gav hinanden en speciel modstand, der fik dem til at *tænke*.

Ivan Malinowski på sin side fastholdt, at *Fuga* skulle være en del af hans kommende digtsamling. Om nogen egentlig bilæggelse af konflikten blev der altså ikke tale. Alligevel udvikledes samarbejdet konkret – og med godt humør – både hvad angår den tekstlige kritik og overvejelserne over arten af illustrationerne.

At Dea Trier Mørch med Ivan Malinowskis ord var „en ubønhørlig kritiker“ og også på anden vis end gennem associativ billedmæssig inspiration bidrog til den endelige tekstlige udformning, ses af de større tekstgennemgange, hun foretog den 17.–19. februar og den 13. april, og som med understregninger og kommentarer i margenen viser hendes kritiske engagement og aktive medvirken.

„Meget smuk og stærk indledning“, „fint“, „det er godt“, var nogle af randkommentarerne til de dele af digtene, hun umiddelbart blev begejstret for. Men ellers var det spørgsmål til begreber og småafsnit „det forstår jeg ikke“, „jeg forstår ikke, hvad du refererer til“ og egentlig kritiske bemærkninger, der dominerede. Hele digte udgik på grundlag af denne kritik, men også bemærkninger til mindre dele førte til ændringer. Når Ivan Malinowski i den oprindelige version skrev: „Byg på bevægelsen“, svarede Dea Trier Mørch: „Gu’ vil jeg ej! Jeg gider ikke tiltales i bydeform på den måde!“ Og i den endelige version ændredes det til: „Den bedste byggeplads er bevægelsen“, hvilket også Malinowski selv betragtede som en udpræget forbedring.

Men i andre tilfælde var Ivan Malinowski ikke til sinds at ændre en tøddel, og der udspandt sig i margenen små skarpe diskussioner. I forbindelse med linjerne:

Gud er et hjerneskind
der ikke evner
at fange en flue
et genfærd der ikke flytter et fnug
eller spiler et flag.

III

Med sine rødder i hånden
flyver den. Vinden
er fri og ufri:
uhæmmet lever den
i luften som fisken
i vandets skruestik:
indsigt er lænker
fri er musen
der gnaver af osten
i fælden, fri
albatrossen så længe
den ikke ser snoren.
Med sin hvide stok
banker vinden
på skodder og døre
smyger sig under
lerhyttens tærskel
og spørger: er det her
jeg har glemt mine briller?
Ude af stand
til at øge eller mindske
kraften i verden
den mindste ømule
tumler den
som en beruset
kongelig skuespiller
i bjørneskindpels
mod Himmelbjergets
intet ondt ansende
kulisse, brækker sig
over sin dames barm
ræber i barkarolen
og kan ikke en gang gå lige
på sine egne isobarer.

? billede på
hjemløshed

JEG SER MEGET
TYDELIGT EN
SKRUESTIK FOR MIG
ER BILLEDET
RIGTIGT?

DET FORSTÅR
JEG IKKE

DET ER GODT

ER DET
EGENTLIG
DET, DEN
GØR?

FINT!

gondolieres sang
på vejkort: linje gennem
de steder, der har
samme barometerstand
grænselinien
mell. højtryk og
lavtryk

JEG ER IKKE HELT MED HER

Dea Trier Mørch havde i sin tekstgennemgang den 17.-19. februar disse kommentarer og spørgsmål til et af Ivan Malinowskis digte i *Fuga*.

18/1 6/2 9/2 10/2

Danmark
er et leadt land
Iner det beiser meget
og at gammel erfaring
Hiceter de fleste
kuni med vreden, og
~~ikke med vreden~~
~~ikke med vreden~~
Prøve at finde
stikker fingeren i munden
som tænkte han
derpå i vjret
som tog han varlen
beslutten slutelig
ikke at beslutte
eller i nødstald
beslutte det forkerte
desto mere besættort.
Redder den græder
når han om morgnen
ikke mærker mindste
ting fra Paris
skout kendets vinduer
på hans udt trykkelige ord
han stæet å nu siden otte
- desto ledere og længe
blir hans ledere.
Ministeru for yderst
udenlandske anliggender
vejrer i de vrede
atcautiske luftmasser
etter nedringelinger
så han ikke igen
forsmedeligt må afslå
at kommentere sagen
men med så meget
des stjerne vægt
er i stand til at sige
et eller andet.
Det er vindborternes
vagt parade.

Første udkast til et digt, der som følge af Ivan Malinowskis og Dea Trier Mørchs „skånselsløse gensidige kritik“ ikke blev medtaget i Fuga.

– kommenterede Dea Trier Mørch: „HA! Du kan s'gu sige, hvad du vil, Ivan. Jeg er bare *ikke* enig. Jeg tror at Gud er koncentratet af menneskets sanselighed, ideale fordring, søgen og udløsning og vision. Gud *er!*“ Hvortil Ivan Malinowski lakonisk svarede: „Fuldstændig overflødigt og misvisende at kalde den slags for Gud!“ Eller hun kunne komme galt af sted, som når hun til linjerne: „Så den trækkende Canadiske Tennessee-sanger“ spurgte: „Hvad betyder det? Forstår ikke hvem det er?“ – og fik svaret: „Du tænker kun på rocksangere, som barnet der tror at mælken kommer fra Irma (der har været sangfugle en del millioner år før rocksangere).“ Alligevel blev sangeren i den endelige version tydeliggjort som en „skovsanger“.

Ivan Malinowski ønskede sig „*alle* tænkelige kommentarer – også de mest pedantiske, også gentagelser“, og som tidligere nævnt skånselsløs kritik. Ivan skulle holdes til ilden, sagde Dea Trier Mørch senere, og når han gik i stå eller mistede overblikket efterlyste han selv „hendes næste udspil“. Provokationerne i den tankemæssige dialog har efter begge udsagn såvel øget digtets omfang som dets kvalitet.

Samtidig med at arbejdet med digtene nærmede sig sin afslutning, antog også diskussionerne om og udformningen af bogens billedmæssige side mere konkrete former.

Dea Trier Mørch havde inden sin opfordring til et samarbejde på forhånd gjort sig nogle overvejelser over sin egen rolle som illustratør til Ivan Malinowskis digte. Hun ville ikke mere lave letrisme. På den anden side mente hun ikke, at hans digte indbød til en naturalistisk, medspillende illustration. Selvom digtene var konkrete, lå de på et abstrakt niveau og var derfor ikke umiddelbart illustrerbare. Ivan Malinowski arbejdede med en kontrapunktisk idé, hvor en lille ting i digtet vekslede med en stor ting, hvor blikket flyttedes fra ét objekt til et andet, – og i springet mellem billeder og symboler og iagttagelser udspillede digtene sig.

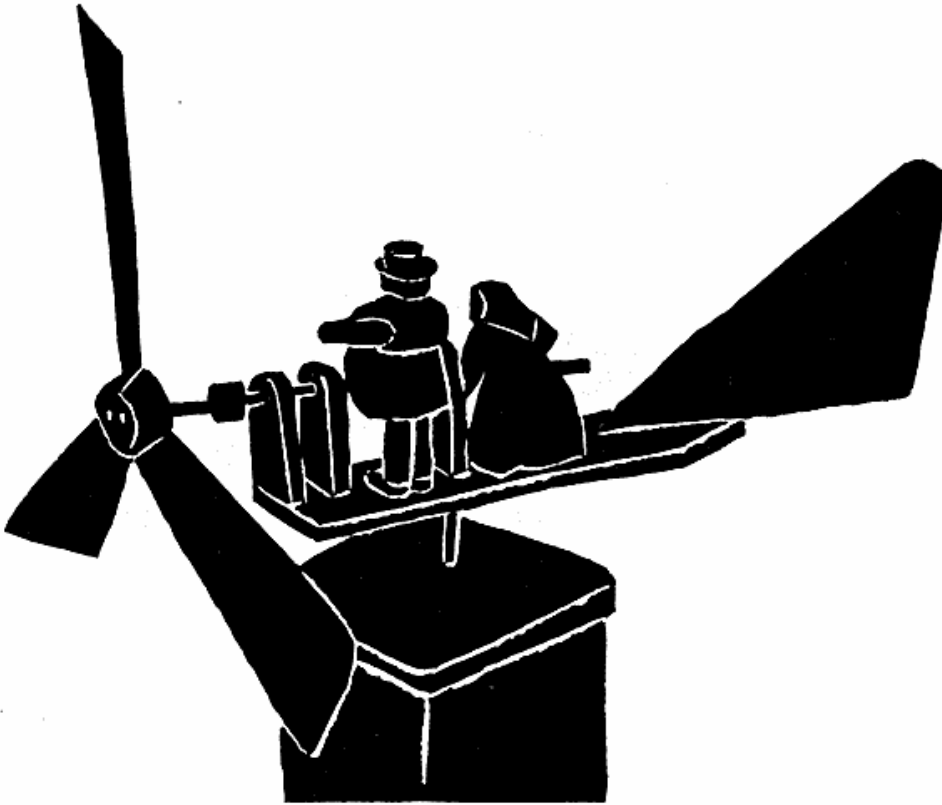
Ivan Malinowski var ikke uden videre enig med Dea Trier Mørch i hendes opfattelse af digtenes illustrerbarhed. Han skrev bevidst i forskellige stilarter, f. eks. var stilen fra *Åbne digte* efter hans mening umiddelbart illustrerbar, evt. fotografisk. Men de blev på den anden side hurtigt enige om, at i dette samarbejde måtte forholdet mellem tekst og billede være kontrapunktisk. Det skulle ikke være illustrationer til digtene i banal forstand, men mod-illustrationer, en billedliggørelse, som sprang ind og blandede sig i digtet og fremholdt det usynlige for læseren:

'Løver er vi alle
men løver på en flagdug
når de bevæger sig
og går til angreb
er det vinden der velvilligt
gir dem liv;
deres anfald
er frygtindgydende
og fuldt synlige
hvorimod vinden
slet ikke ses.
Må det der ikke ses
ikke forholdes os!'

Vinden er usynlig. Ingen ser den, man kan kun aflæse dens virkninger, når den går gennem verden. Billedsiden skulle gøre vinden synlig, vise dens resultater eller noget, der var involveret i den. Kontrapunktisk måtte illustrationerne være det modsatte af vinden, noget konkret, små faste genstande, ikke mennesker, men natur og menneskeskabte genstande, der havde med vinden at gøre og som repræsenterede bevægelsen, forandringen, energien.

Det var på baggrund af sådanne overvejelser og ideer, at Dea Trier Mørch gik i gang med sit arbejde. I første omgang på baggrund af de billeddannende ord, hun fandt i teksten: motiver af fugle, insekter, af måleinstrumenter, strømforsyning og moderne redskaber, der havde med kommunikation at gøre.

Opgaven at illustrere det modsatte af vinden affødte hos Dea Trier Mørch en desperat søgen efter egnede motiver. En lettelse indtrådte, da hun omkring 1. marts bad Ivan Malinowski fotografere konkrete genstande fra sit hus i Sverige: bøjle, jakke, støvler, bil, spillekort, vejrmølle, briller o.s.v. Ud fra disse fotografier fandt de nogle spor for vindens og bevægelsens modillustrationer. Den 11. marts præciserede Ivan Malinowski i et brev til Dea Trier Mørch sin opfattelse af illustrationernes indhold og funktion: „Har du tænkt på at ordet vind er beslægtet med vejr, vinge og (at) vaje? [. . .] Og så er det slået mig, hvorfor jeg har foreslået dig 'små' (ikke nødvendigvis kvantitativt; jeg mener *detaljose*) heraldiske, emblematiske ting – det er for kontrastens skyld: temaet vinden, er jo kolossalt, og jeg prøver at efterligne disse store penselstrøg; og kunne man så ikke tænke sig at detaljose illustrationer på en frugtbar, energiproducerende måde kunne trodse denne strøm



Vejrmøllen, en konkret, menneskeskabt genstand, der kontrapunktisk er involveret i vinden og gør den synlig. Illustration fra *Fuga*.

som møller modstår vinden? I så fald altså: hellere vinge end fugl, hellere fjer end vinge, hellere frø end plante o.s.v. Er du i nærheden nu?"

Dea Trier Mørch var i nærheden og koncentrerede sig om billeder, der inkluderede eller henførte til vinden og bevægelsen. De billeddannende associationer, hun havde fundet i teksten, bragte hende på sporet af de typer genstande, der var egnede som illustrationer. På denne baggrund fandt de forlæggene til illustrationerne og fotograferede dem. Herefter begyndte Dea Trier Mørch at skære linoleumssnit. Hun skar mange, alt for mange, mindst halvandet hundrede små billeder, som Ivan Malinowski kritiserede: Dén var for slap, dén for stor, andre kunne han ganske enkelt ikke forstå.

Et konkret eksempel kan illustrere de forskellige ideer, der kunne lægges til grund for den endelige beslutning. Dea Trier Mørch havde store vanskeligheder med følgende linjer om vinden:

Den standser
for at tage tilløb
spænder sine spiralfjedre
om et centrum af stilhed
bygger en mur
af sort muld
foran bilisten
snurrer albatrossen
om den sydlige halvkugle
som en sten i en snor
hyler i havsnød
lægger sig pludselig
under tyrkiske stjerner
vender sig uroligt
klynker i søvne.



Forløbet fra Ivan Malinowskis fotografi, over det første prøvetryk til det færdige resultat viser den tilstræbte enkelhed i modillustrationerne til bevægelsen i *Fuga*.

Hun viste Ivan Malinowski halvtreds billeder som muligheder, men havde selv planer om albatrossen som illustration. Hertil indvendte han, at det var for tydeligt. Linjerne: „spænder sine spiralfjedre / om et centrum af stilhed“ – det var jo hendes billede af en ganske lille snegl, mente han. Dette fandt Dea Trier Mørch straks indlysende, hvortil han replicerede: Du accepterer alt for let. Det er jo umuligt at arbejde sammen med dig.

Den 8. marts skrev Ivan Malinowski: „Nu er digtet halvanden gang så langt som Læredigt om vinterens hjerte, og jeg føler at jeg er ved at gå til bunds i det og miste overblikket. Må snart have sagkyndig hjælp, af dig, Nina ⁴⁾ og andre – når fristen nu er så kort.“ Og fjorten dage senere fortsatte han: „[jeg] brænder næsten efter dit udspil, da jeg ikke har skrevet noget videre et par dage. [. . .] Og så ville jeg ellers ønske at jeg snart kunne finde en titel. Gud give at der var en forud der kunne sende en fl calvados, så plejer det at gå.“ Og han spurgte: „VINDSKAB/ VINDSKRIN, hvadbehar?“

Titlen blev kort efter fundet, således som det fremgår af et brev af 8. april, hvor Ivan Malinowski bl. a. skrev: „Om titlen siger ordbogen:



Det færdige resultat, som blev bragt i *Fuga*.

(ital., lat. fuga, flugt) kompositionsform for sang el. instrumenter hvor et tema gentages og varieres på bestemt måde skiftevis af alle stemmerne.“ Og den 24. april kunne han sende digtene påhæftet: „Til Dea: endelig.“ Han var – troede han – færdig. Imidlertid skrev han senere endnu et digt, således at det samlede digt falder i ialt tretten afsnit.

Herefter forestod det praktiske arbejde med den endelige layout. De var enige om, at illustrationsteknikken skulle være linoleumssnit, og at bogen skulle skrives i Ivan Malinowskis håndskrift: den faste, sorte, kalligraferede håndskrift, som Dea Trier Mørch var så begejstret for.

I kolofonen til sin digtsamling *Kritik af tavsheden* fra 1974 havde Ivan Malinowski skrevet: „Når denne bog er skrevet i hånden skyldes det ikke et æstetisk lune men den simple kendsgerning at det gør den billigere; tiden er løbet fra gamle Gutenberg.“ Denne sidste betragtning jog ham typograferne på halsen, men håndskriften gjorde rent faktisk bogen billig. Alligevel var det næppe den eneste, endsige egentlige begrundelse. Det var det i hvert fald ikke for *Fuga's* vedkommende. Ivan Malinowski antydede skriftens implikationer i et brev af 20. april, hvor han i forbindelse med en pennenprøve skrev, at han ikke mente „jeg skal bestræbe mig på at gøre sagen sirligere end her; derved mister *skriften lidt liv og flugt* (FUGA) –“. Også skriften forbandt han altså med temaet i sit digt. Og Dea Trier Mørch var i et brev inde på, at det håndskrevne af en eller anden grund påvirkede mere end det maskinskrevne, at det gav et mere personligt præg og havde karakter af et intenst brev. I øvrigt var det Ivan Malinowskis opfattelse, at harmonien mellem digt og billede også fremmedes af, at Dea Trier Mørchs billeder havde en skrevet karakter, mere end en tegnet. De mindede selv om håndskrift.

Diskussionerne om layouten gik på andre spørgsmål, bl. a. på den nærmere placering af illustrationerne. Hvor skulle de stå på siden? Skulle de stå på venstre side med teksten på højre? Skulle de afbryde teksten? Hvilke mål skulle de have – skulle de være store eller små? Men de egentlige spørgsmål drejede sig om, hvilke illustrationer, der skulle illustrere hvad i teksten.

Efter at de på baggrund af „Ivans nådesløse kritik“ havde fundet frem til de brugbare illustrationer, blev linoleumstrykkene lagt op i kapitler. Dér sneglen, dér radarskærmen o.s.v. Men det var først under ombrydningen, at de endelige beslutninger blev taget – og *skulle* tages. De lagde her otte sider op ad gangen og ændrede på baggrund af dette endelige overblik i flere tilfælde på tidligere aftaler, ligesom nye forslag blev realiserede. F. eks. fandt de ud af, at ålen skulle med, hvorefter Dea Trier Mørch på femten minutter lavede et såkaldt snydelinoleumssnit,

d.v.s. en tegning der ligner et linoleumssnit. Det var også i denne afsluttende proces, at Ivan Malinowski om antennen og planteskoletræet kort og godt sagde: De skal bare stå sammen, uden tekst.

I august måned var de to autorer færdige med deres arbejde. Tekst og billeder var ombrudt i samarbejde med tilrettelæggerne John Ovesen og Anette Hesne Nielsen. Illustrationerne var målsat og monteret side for side. Der var fremstillet film, som var sendt til trykkeriet. Oktober 1985 udkom bogen – til tiden, ca. et år efter at Dea Trier Mørch havde provokeret samarbejdet frem.

Til trods for den omhu de lagde i deres arbejde, fik bogen ikke i alle enkeltheder sin definitive udformning. Bortset fra en teknisk fejl, som fik klummen til at bevæge sig uroligt gennem hele bogen – i stedet for at ligge fast, ændrede de i enkelte tilfælde illustrationer og deres størrelse og placering i den amerikanske udgave, der udkom på Curbstone Press i 1986.

Denne udgave, der kom i stand på Dea Trier Mørchs initiativ og konkretiseredes under hendes Amerika-ophold i sommeren 1985, er den definitive udgave, hvor den vigtigste ændring af ikke-teknisk art er den naturlige omplacering af hviletegnet, fermetet, til bogens slutning.

Fuga blev modtaget af en begejstret kritik som et ualmindelig helstøbt kunstværk. Det understregedes, at overensstemmelsen mellem udtryk og indhold i sammenstillingen af tekst og billede gav et forbavsende indtryk af nærvær.

Den lyriske provokation resulterede altså i et værk, der i Ivan Malinowskis og Dea Trier Mørchs produktion betegner et højdepunkt. Den modstand, de gav hinanden i samarbejdet, er ophævet i den kontrapunktiske dialog, hvor tekst og billede spiller ud mod hinanden og ubesværet fremkalder indsigten og erkendelsen – hos læserne!



Etatsråd H. N. Andersen skyede offentlighed omkring sin person. Da hans gode ven, chefredaktør Hendrik Stein, dagbladet Børsen, den 27. marts 1907 for første gang offentliggjorde et fotografi af ham – i uniform som siamesisk generalkonsul – placeret over en hyldestartikel i anledning af ØK's 10-års jubilæum, blev etatsråden vred. Han ønskede ikke sit billede i avisen. Det fik han dog mange gange senere. Dagbladet Børsen.