

Teksten og bogsiden

– den danske 60’er-avantgarde som eksempel

MAX IPSEN

At se det oversete

“TOMT er papiret / for andet end sværte [...] TOM er bogen / for andet end tryk”, kan man læse i et af de digte man kan rive ud af Vagn Steens *Riv selv* fra 1965 (Steen 1965: 62). Det er så sandt som det er skrevet, men det er også en så åbenlys sandhed at man som regel ikke ænser den. Man overser det man nødvendigvis må se for at læse, trykket eller sværten på bogens sider. Trykket, bogstavet, ordet, bogsiden er ikke sagen, men midlet til at nå til sagen, og som sådan udvendige faktorer i forhold til det der drejer sig om: Formidlingen af en betydning. Sådan tænker man det, i det mindste sædvanligvis. Også i forbindelse med litterære tekster. Man ser teksten, og ser den dog ikke.

“At beskæftige sig direkte med sit Sprog, er det samme som at se en Rude i Stedet for at se igennem den”, sagde Johannes V. Jensen i 1906 til Christian Rimestad i en kritik af J.P. Jacobsens efter Jensens mening lidt vel forsirede prosa (Rimestad 1906: 46). Jensens udtalelse er, skønt en anelse bedaget og efterhånden nok også som metafor en anelse slidt, ikke udtryk for nogen usædvanlig holdning. I litteraturen er sproget, som Jensen taler om, ikke selve sagen, men en rude mod virkeligheden. Langt mindre er ordet eller bogstavet, for slet ikke at tale om trykket i bogen, selve sagen. Når vi når til bogstavet og bogsiden er vi, næsten i platonisk forstand, fjernet fra sagen eller virkeligheden i tredje eller fjerde led. Anskuet på den måde, er det oplagt at en vesterlandsk æstetik må betragte sagen således, og derfor er det heller ikke overraskende at skriften på bogsiden opfattes som inferior, uden betydning i sig selv. Der er tale om eksterne teknikaliteter og som sådan

nærmest per definition om antiteser til det poetiske. Alligevel må denne betragtningsmåde føre til undren, for det der betragtes som inferior er i en vis ganske banal forstand primært, også uden at man gennemfører en kringlet dekonstruktion af forholdet: Uden trykket på bogsiden er der intet at læse, og uden noget at læse er der ingen betydning.

I *Surface and Depth* – en bog der er et forsøg på at rehabilitere overfladen, ikke på bekostning af dybden, men som et supplement til den – skriver Richard Shusterman at: “Neglect of the visual or graphic in the literary text is one of the sad and surprising phenomena of Western aesthetics” (Shusterman 2002: 159). Richard Shusterman forklarer negligeringen af det visuelle i litteraturen med i hovedsagen tre faktorer: En mislæsning af Platons kritik af skriften; Platon har nok fordømt såvel digtningen som skriften, men han har ikke fordømt skriften i digtningen som sådan, derfor er det en fejltagelse at tage Platon til indtægt for afvisningen af digtningens visuelle aspekts væsentlighed. Den anden grund til blindheden i forhold til litteraturens visuelle aspekter skal findes i den romantiske idealismes fremhævelse af det immaterielle, af ånden og indbildningskraften, i modsætning til den bundne materialitet, dybden frem for overfladen. I Hegels æstetik er der formuleringer som er illustrative til en forståelse af problematikken. Det hedder bl.a. at poesien er den kunstform hvor det ydre materiale helt og holdent er friset, og at “das Sichtbare zur bloßen Andeutung des Geistes herabgesunken [ist]” (Hegel 1955: 124). Ordet i digtningen er, som også tonen, for Hegel “ein für sich bedeutungsloses Zeichen” (Hegel 1955: 123). Poesiens “eigentliches Element [ist] die schöne Phantasie”, og

poesien er åndens rene og af materialiteten ufordærvede udtryk (Hegel 1955: 125). Det er med andre ord lige før Hegels position kan opsamles i et citat fra Paulus' andet brev til Korinterne, 3,6, hvor det hedder: "Bogstaven slår ihjel, men Ånden gør levende". Skønt den tredje grund til negligeringen af det visuelle i litteraturen som Richard Shusterman anfører i sammenstillingen med Platon og med Hegels romantiske idealisme kan forekomme ubetydelig og banal, og skønt den mere eller mindre bevidst er sammenvævet med og destilleret af disse to positioner, er den når alt kommer til alt ikke den mindst væsentlige: konservatisme og konventionalitet: Vi er vant til ikke at tillægge det visuelle nogen større betydning. "Dertil er det alt for selvfølgeligt", har Per Højholt, en af de store visuelle i dansk litteratur, påpeget (Højholt 1996: 6).

Man må, stillet over for negligeringen af tekstens visuelle fremtræden på bogsiden, spørge: Hvad er det man overser, når man overser tekstens visuelle fremtræden? Ét svar på spørgsmålet ligger lige for: Det er mediet. Og netop det forhold at man overser selve mediet er karakteristisk ifølge tressernes måske mest provokerende, men også særdeles indflydelsesrige, medieteoretiker, Marshall McLuhan. I *Understanding Media* fra 1964 skriver han: "Det er kun altfor typisk, at et hvilket som helst mediums "indhold" gør os blinde for mediets karakter" (McLuhan 1967: 22). Vi leder efter ånden i det skrevne og overser derved det der leder os til ånden: skriften på bogsiden, mediet.¹ På et vist tidspunkt i 1960'erne bliver det ikke længere muligt, i det mindste ikke hvis man følger med i den nyeste litteratur og teorierne som den afføder eller måske affødes af, at overse mediet.² Mediet bliver budskabet, kunne man sige med henvisning til McLuhans måske kendteste diktum, og accentueringen af mediet synes i 1960'ernes avantgarde at ske på bekostning af det indhold, der, som McLuhan gør opmærksom på, stiller sig hindrende i vejen for opmærksomheden på mediet i sig selv. I et essay om visuel poesi, "Fra tekstlinier til tekstflader", noterer Hans-Jørgen Nielsen denne tendens i forhold til samtidens kunst. Han skriver at to tendenser er blevet stadig mere iøjnefaldende:

For det første tendensen mod maksimal rensning af den enkelte

kunstarts medium og særpræg [...]. For det andet tendensen mod sprængning af mediets og kunststartens grænser i forsøg på at udnytte og overtage materialer eller materialevirkninger fra andre kunstarter og medier (Nielsen 1968a: 64).³

Rensningen af mediet og sprængningen af dets grænse foregår, hvilket kan forekomme paradoksalt, simultant.

"et tidsskrift kan (ikke) bruges til meget"

I Danmark finder man et eksempel på denne simultane betoning af det litterære medium og afsøgningen af dette mediums grænser i en lille undergrundspublikation fra 1964, det samme år som McLuhans bog udkom i USA. Vagn Steen udgav sammen med Hans-Jørgen Nielsen og Ole Birklund Andersen det første nummer af tidsskriftet *Digte for en daler*. Tidsskriftet, der udkom oktober 1964, fik nummer nul. Allerede angivelsen af tidsskriftets nummer, nul, – med bogstaver, ikke tal – antyder en fokusering på mediet. Et tidsskrifts første nummer er som regel nummer 1, og med nummereringen *nul* annullerer redaktionen så at sige det første nummer – samtidig med at man også henleder opmærksomheden på det med den usædvanlige nummerering. Eller også antyder redaktionen at tidsskriftet er et indspil i eller et opspring fra den nulpunktssituation Roland Barthes tidligere havde skrevet om i *Le Degré Zero de l'Écriture* fra 1953, som Hans-Jørgen Nielsen året efter skulle skrive om i *Dansk Musik Tidsskrift* i forbindelse med komponisten Henning Christiansen i artiklen "Efter Zero", og som Peter Louis-Jensen skrev om i artiklen "Omkring Zero" i det første nummer af *ta', ta' 1* fra 1967. Man behøver ikke bladre meget i *Digte for en daler* før den næste pointering af mediet viser sig. Omtrent halvvejs gennem hæftets sider støder man på en side hvor halvdelen af teksten står på hovedet, og man finder hurtigt ud af at tidsskriftet, der ikke er stort andet end et lille hæfte, begynder forfra uanset hvordan man vender det. Tidsskriftets traditionelle linearitet og dets tendentielt hierarkiske opbygning er med et simpelt greb brudt. "et tidsskrift kan (ikke) bruges til meget", hed det i øvrigt

ganske sigende nederst på den ene af Vagn Steens

for- eller bagsider.

Det er i og med at *Digte for en daler* ikke uden videre følger sig efter mediets konvention man bliver opmærksom på tidsskriftet som medium. Det samme forhold gælder skriften og bogsiden som medium; også i forbindelse med skriften på bogsiden træder mediet frem når det problematiseres. I en artikel, "Concrete Poetry" fra 1971, har R.P. Draper gjort opmærksom på hvad det er der kendetegner skriften på bogsiden:

In European printed language it is an automatic assumption that letters forming words are separated from other letters forming words, that these letters march across the page from left to right, and that the lines so formed are strictly parallel and progress downwards at equal intervals (Draper 1971: 337).

Det lyder indlysende, og det er det også. Men netop fordi det er indlysende bliver vi først opmærksomme på det når der brydes med det. Bruddet med det indlysende eller det konventionelle har altså den dobbelte funktion på én gang at bryde med konventionen og i bruddet med konventionen negativt at pege tilbage på konventionen. Eller: "Ved at bryde en regel, peger man på den", som Per Højholt har påpeget (Højholt 1996: 11).

Sprinnng ud ... over sidens kant

Den første – eller, afhængigt af hvor i tidsskriftet man begynder at læse, den sidste – tekst i *Digte for en daler* nummer nul bryder på alle punkter med Drapers beskrivelse af skriften på bogsiden. Teksten, for så vidt det overhovedet giver mening at tale om en tekst i denne forbindelse, er af Hans-Jørgen Nielsen, og har i indholdsfortegnelsen titlen "tekstbillede". Hans-Jørgen Nielsens "tekstbillede" består af elleve bogstaver der tilsammen danner ordene *spring ud*, dog således at der i *spring* er fire n'er i stedet for et. Den konventionelle ortografi har måttet vige til fordel for bevægelsen i tekstbilledet. De to ord, som man må antage det er meningen man skal læse på siden, er ikke delt med et mellemrum, tværtimod dumper g'et i *spring* ned i u'et i *ud*, og de to bogstaver, og altså også de to ord, smelter næsten sammen: Bogstaver der tilsammen danner ord er ikke adskilt

fra andre bogstaver der danner ord. Man kan hævde at bogstaverne overordnet set går fra venstre mod højre på siden, idet det første bogstav er placeret til venstre på siden og det sidste til højre på siden. Dog kan man med ligeså stor ret hævde at bogstaverne først bevæger sig skråt op mod det højre hjørne for derefter i et fald eller et spring at bevæge sig ned over siden mod det nederste højre hjørne. Bogstavernes retning er på én gang horisontal og vertikal. Linjerne er ikke parallelle eller med lige store intervaller; faktisk er der ikke tale om en tekst sat op på linjer, men, som titlen angiver, om et "tekstbillede" der ikke opererer med linjer som en konventionel skrift gør. De enkelte bogstaver er trykt i forskellig skriftstørrelse, og det sidste bogstav, d'et i *ud*, er skåret over af bogsidens kant. Det er på vej ud af siden. Teksten eller tekstbilledet springer ud i bevægelsen "Fra tekstlinier til tekstflader" som Nielsen som nævnt kaldte en artikel om netop visuel poesi.

Typografisk viser "tekstbillede" en bevægelse. De fire første bogstaver, *spr*i, markerer med deres stigning et opspring hvor s'et næsten kommer til at ligne en fjeder der skyder teksten af sted. De næste fire bogstaver, de fire n'er, viser et tumlende fald efter opspringet, og endelig opsamles det sidste g i *spring* i u'et for med ordet *ud* at fortsætte faldet ud af siden. Hans-Jørgen Nielsen betoner i sit "tekstbillede" mediet i og med han afsøger dets grænser. Renselsen af mediet eller betoningen af det kan ses i det forhold at der i "tekstbillede" ikke er stort andet end den konkrete skrift på bogsiden. Der er, for at vende tilbage til Marshall McLuhan, så lidt "indhold" at indholdet ikke stiller sig hindrende i vejen for en opmærksomhed på mediets karakter. Det er fladen, overfladen kunne man også sige, der er interessant, ikke dybden. Betydningen ligger i "tekstbillede" først og fremmest i bogstavernes konkrete fremtræden på siden, og en læsning af teksten må som følge af det tage bestik af netop bogstaverne på siden og ikke af en eller anden diffus idé om et indhold. Indholdet, forstået som noget der viser ud over kunstværkets konkrete fremtræden, er så godt som fraværende. Udsagnet i "tekstbillede", imperativen *Spring ud*, er alment og refererer ikke til nogen bestemt situation. Der er ingen kontekst man kan for-

stå udsagnet på baggrund af. Men simultant med renselsen af mediet i Hans-Jørgen Niensens tekstbillede kan man iagttage tendensen mod en sprængning af mediet: Er der tale om et billede eller om en tekst? Eller er "tekstbillede" både en tekst og et billede? Det sidste forekommer nærliggende: Man kan ikke afgøre om "tekstbillede" er en tekst der typografisk er stillet op så det ligner et billede, eller om der snarere er tale om et billede der til forveksling kunne ligne en tekst fordi det består af bogstaver. Måske er det når alt kommer til alt futilt at diskutere om "tekstbillede" er en tekst eller et billede. I hvert fald skrev Hans-Jørgen Nielsen i kataloget til udstillingen "Intermedia" i 1967, ikke om "tekstbillede", men generelt: "Om resultatet [...] så bliver "poesi" eller "billedkunst" er for mig at se komplet ligegyldigt" (Nielsen 1967: uden sidetal). Imidlertid er det ikke futilt at bemærke at såvel tekstlige som billedkunstneriske strategier bringes i spil. For at der skulle være tale om en tekst taler umiddelbart det forhold at "tekstbillede" udelukkende består af bogstaver og er fremkommet i et traditionelt ordmedium, et tidsskrift. For at der skulle være tale om et billede taler bl.a. antydningen af et centralperspektiv i "tekstbillede". Det er muligt at se et forsvindingspunkt omkring i'et og det første af de fire n'er, og på den måde læse en dybde ind i tekstbilledet.⁴ Forsvindingspunktet er dog ikke et statisk punkt i tekstbilledet. Øjet dirigeres ikke blot mod forsvindingspunktet, men også videre ned ad n'ernes snublen og altså ud over sidens kant. Teksten i tekstbilledet, "sprinnngud", springer ind mod forsvindingspunktet og kastes derfra tilbage mod tekstbilledets største bogstav, u'et, for at forsvinde ud over tryksidens kant. Teksten springer således ikke alene ud over siden, men også ud mod læseren. Eller teksten, dvs. de konkrete bogstaver på siden, springer ind i billedet, ind i billedkunstens rum, og ud af billedet, ud på tekstfladen. Udsagnet i teksten kan derfor på én gang forstås som et ganske alment udsagn, og det kan forstås som et udsagn der udpeger bevægelsen i "tekstbillede". Teksten i "tekstbillede" konstaterer hvad "tekstbillede" som helhed demonstrerer.⁵

"Sprog materialet kan reduceres [...] til nogle ganske få tegn", skriver Hans-Jørgen Nielsen i det

samme nummer af *Digte for en daler* – ikke om sit eget digt, som man kunne forledes til at tro – men om e.e. cummings' tekst "l(a)" fra 1925, hvor det visuelle ligesom i Niensens tekst er i forgrunden (Nielsen 1964b: uden sidetal). Også i cummings' tekst er ordenes semantiske indhold begrænset. Teksten består kun af ordet *loneliness*, og i en parentes i dette ord af sætningen *a leaf falls*. Der er, som Nielsen skriver, tale om et "ret banalt efterårsdigt om ensomhedsfølelse, mens bladene falder i verden" (Ibid.). Hvis man vel at mærke nøjes med at læse efter det semantiske i teksten. Digtets visuelle fremtræden på siden betyder imidlertid at man begrænser kunstværket hvis man kun læser efter det semantiske; teksten er ikke blot en rebus som man skal knække koden til for at kunne læse: "Anderledes håndfaste kvaliteter kommer til syne, hvis man accepterer den visuelle fremtoning som en væsentlig del af teksten. Foruden at være omhandlende er den også handlende", bl.a. i den subtile demonstration af bladets fald på bogsiden, fortsætter Nielsen i sin kongeniale læsning af cummings' digt (Ibid.).⁶

Normale digte kan læses op. Deres legemlighed er af spirituel og altså: postuleret art. Denne text kan ikke læses op. / Til gengæld har den en konkret legemlighed *på papiret*, der gør den mindre postuleret, selvom den endnu er legitimeret som en henvisning til en virkelighed udenfor materialet. / Det sidste er måske en svaghed,

fortsætter Nielsen – stadigvæk om e.e. cummings' tekst (Ibid.). Der er, som det fremgår, betydelige passager i Niensens læsning af cummings der kan overføres til Niensens eget "tekstbillede". Henvisningen til en virkelighed uden for materialet er begrænset i Niensens tekst, også mere begrænset end i cummings'. Tekstens konkrete legemlighed på papiret er mere markant i Niensens digt end i cummings', hvilket ikke mindst skyldes overskridelsen af bogsiden. I modsætning til cummings' digt kan Niensens tekst læses op. Det sidste er måske en svaghed, fristes man til at skrive. Dog, må man tilføje, kan Niensens tekst ikke læses op uden at betydelige dele af tekstens information går tabt. Niensens "tekstbillede" er mere for øjnene end for ørerne, det er "overflade-

forskning, eller mere beskedent overfladedyrkelse” som Jørgen Leth i 1969 skrev om sine digte (Leth 1971: 50).

Overfladeforskning var netop hvad en del af 1960'ernes avantgarde bedrev i litteraturen. For dem var “Bogstavernes fysik”, som Per Højholt senere kaldte et essay, vigtigere end bogstavernes metafysik. Forfatterne søgte ofte det punkt hvor man ser ordet eller bogstavet “uden flitterstads og betydning” som Højholt har skrevet. At tegnene betyder noget, betyder ingenting, kan man sige hvis man med Højholt skal trække pointen hårdt op. Omvendt kan man også vælge at se det betydningstømte tegn som betydningsfuldt, hvis man er i stand til at tillægge netop det betydningstomme eller det betydningstømte betydning. Det er man som regel ikke. Som regel ser man, igen med Per Højholts formuleringer “kun hvad ord betyder, ikke hvad der bærer betydningen” (Højholt 1996: 6).

fortsættend ... at det at
Hans-Jørgen Nielsens debutsamling, *at det at*, udkom i 1965. Samlingen havde genreangivelsen *læsealbum*, og dermed er mellemværendet mellem læsningen og det visuelle allerede antydnet. Et album er sædvanligvis, som der står i *Ordbog over det danske Sprog*, en “bog (med ubeskrevne blade), hvori man samler og opbevarer” noget, fx fotografier, frimærker eller

postkort. Et album er noget man kigger i. Nielsens album er et *læsealbum*. Det kan man både kigge i og læse i. Ordet *album* kommer fra latin. *Album* betyder *hvidt*, og det er en pointe i forhold til Hans-Jørgen Nielsens forfatterskab. Det hvide, hvidheden, og i forbindelse med hvidheden også tomheden, spiller en afgørende rolle i Hans-Jørgen Nielsens tidlige forfatterskab. I essayet “Nielsen’ og den hvide verden” forklarer Hans-Jørgen Nielsen det. Der er ikke tale om en metafysisk hvidhed: “Det er noget anderledes uforstyrreligt, ligeglad, sig selv nok [...] En helt

tom tomhed og en helt hvid hvidhed” (Nielsen 1968b: 136). Det hvide er ikke blot en tematik i forfatterskabet. Hvidheden er også helt konkret: Den hvide side. Siden der ikke står andet på end det der er nødvendigt for at pege på det fysiske tegn på det hvide papir og på selve det hvide papir. Per Højholt har ved et par lejligheder været inde på det samme. I stykket “Alligevel skriver man jo en bog, af og til” skriver han at kunsten er “at skrive noget på siden som kan læses og som ikke forstyrrer, men tværtimod bestyrker læserens chance for at opleve det totale: den hvide side” (Højholt 1994: 9).

I *at det at* benytter Hans-Jørgen Nielsen sig af forskellige strategier som fremhæver siden i bogen, mediet som teksten er trykt på. For det første er hvidheden gennemgående i og med at der er forholdsvis lidt tryk på de enkelte sider, og i og med at alle venstresiderne i bogen er tomme eller næsten tomme; der står en slags genreangivelse på enkelte af dem i det nederste venstre hjørne – en billedtekst, er man næsten fristet til at kalde det. Genreangivelserne peger ganske ofte i retning af feltet mellem den skrevne tekst og det visuelle, feltet mellem bogstavet som bærer af betydning og bogstavet som et konkret fysisk tegn. Genreangivelserne er fx *tavler, mobiler, ikoner, vokalmobile* eller *tekstlandskaber*. Den anden strategi der skal omtales, er den samme som Hans-Jørgen Nielsen anvendte i sit “tekstbillede”: Overskridelsen af bog-siden som et middel til på én gang at pege på bog-siden og på bogsidens begrænsning.

I to tekster, der i *at det at* er trykt under genreangivelsen *ikoner*, er ordenes placering på siden signifikant. Et ikon kan som bekendt bl.a. være et billede der ligner det det betegner, og i den forstand er de to tekster ikoner. Den ene af teksterne består af ordet *kommer*, der er gentaget fire gange, af ordet *står*, og af ordet *går*, der ligesom *kommer* også optræder fire gange vertikalt under hinanden på siden. De fire gentagelser af *kommer* er placeret lidt højere på siden end *står* der igen er placeret en anelse højere end de fire gentagelser af *går*. Teksten forløber altså i en faldende bevægelse fra venstre mod højre. Helt bogstaveligt – og da det er det bogstavelige der undersøges her, må netop det bogstavelige naturligvis tages alvorligt – står der ikke *kommer* noget sted på

siden. Allerhøjest står der *ommer*, og det gør der ikke engang: Ordet *kommer*, som jeg som læser mener at læse på siden, er i realiteten min opfindelse; ordet er skåret over af sidens venstre kant ca. midt i o’et. Hans-Jørgen Niensens tekst eller ikon er på én gang en tekst som overlader noget til læseren, en meta-tekstuel eller metaikonisk kommentar til at læseren bidrager med noget under læsningen, og en tekst, hvilket ikke forekommer mindre væsentligt i denne sammenhæng, der ikonisk demonstrerer hvordan ordet *kommer* kommer ind på siden. Ordet *står* står med synligt større typer end de andre ord på siden – ordet er placeret midt på siden hvis man læser horisontalt og en smule under midten af siden hvis man læser siden vertikalt. Og selvfølgelig går ordet *går* ud af eller ud over siden. Det er placeret alleryderst i sidens højrekant på en måde så det kan være vanskeligt at afgøre om r’et i ordet er skåret over af sidens kant. I førsteudgaven ser det ud som om i hvert fald r’et i det sidste *går* er skåret over. Det aktive aspekt i ordene *kommer* og *går* er understreget ikke blot af den faldende bevægelse på siden og sidens overskæring af ordene, men også af gentagelsen af ordene. På samme måde er det passive ved ordet *står* understreget af at der kun står *står* en gang på siden, og ved de større og federe typer ordet er sat med: Det står på den måde ligesom mere solidt der midt på siden end de mere flyvske ord *kommer* og *går*. Ordene gør det deres betydning foreskriver dem at gøre.⁷ De er opfattet bogstaveligt. Men i bogstaveligheden ligger der i realiteten en fremmedgørelse. Idet der bliver peget på ordet som konkret materiale og ordet som en konkret betydning bliver man som læser opmærksom på *at* ordet betyder, fordi der så konkret ikonisk peges på *hvad* det betyder, og *hvordan* det i et givent medium betyder. Den tyske informationsteoretiker, filosof og forfatter Max Bense påpeger i en tekst, som i 1966 blev bragt i *Vindrosen* i Hans-Jørgen Niensens oversættelse, at: “Æstetiske tilstande *kan* bæres af det semantiske, men behøver ikke nødvendigvis at være det. Dog er æstetiske tilstande altid materielt konstrueret, aldrig amaterielt” (Bense 1966: 58). Den pointe synes Hans-Jørgen Niensens tekst at være en understregning af. Nielsen konstruerer i teksten i prægnant forstand det æsteti-

ske materielt.

Den sidste tekst der skal omtales er som nævnt også et ikon fra *at det at*. Teksten er trykt over to sider. På den første side står der vertikalt under hinanden helt ude ved højre sidekant fem gange *forsættend* og en gang *afsluttende*. På den følgende side, som er en venstreside i bogen, står der, som en fuldendelse af ordet *forsættende* der på den foregående højreside er skåret over, fem e'er under hinanden i samme højde, lidt over midten af siden, som de fem gange *forsættend* på den foregående side. På den første side falder teksten så at sige til ro i og med det sidste afsluttende ord, *afsluttende*, og gør det alligevel ikke fordi den fortsætter på den næste side, dvs. bagsiden af siden hvor teksten startede. I øvrigt er de fem e'er det eneste, bortset fra de nævnte diskrete genreangivelser og copyrightoplysninger i starten af bogen, der er trykt på venstresiderne i *at det at*. Det *forsættende* ved teksten bliver mere markant end det *afsluttende*. Det er blandt andet det Hans-Jørgen Nielsen har markeret ved gentagelsen af ordet *forsættende* og ved ikke at gentage ordet *afsluttende*, samtidig med at han med brugen af den lange tillægsform, præsens participium, i to helt forskellige og dog beslægtede ord peger på hvordan bøjningsformen får forskelligt indhold alt efter hvilket ord der bøjes. Præsens participium udtrykker noget igangværende; undtagen, måske, i forbindelsen *afsluttende*. Sproget udsættes på den måde for den "kølige materialebetragtning" som Nielsen i en introduktion til den konkrete poesi, "Anonymitetens formverden", har skrevet om (Nielsen 1966: 16). Det er "sproget som tegnsystem, som spillesystem: visuelt, fonetisk, semantisk, syntaktisk, morfologisk", som det hedder på bagsiden af *at det at*, Nielsen undersøger i sine tekster, tekstbilleder, ikoner. Og, vil jeg afsluttende påpege, litteraturens medium – bogen, bogsiden (med eller uden trykte bogstaver) – kommer i forbindelse med den kølige materialebetragtning også i forgrunden. Fx i den *forsættende* tekst som kun kan fremtræde som den gør i en bog med sider. Hans-Jørgen Nielsen viser at sådan kan en bogs sider også bruges: en side kan (ikke) bruges til meget: overskridelse og accentuering i samme bevægelse. På den måde får Nielsen læseren til ikke alene at overveje

denne *ekstraordinære* brug af bogsiden, men også den *ordinære* brug af bogsiden. Mediet er altid (en del af) budskabet, men det opdager man først når der pilles ved den konventionelle brug af mediet. I læsningen af Hans-Jørgen Niensens tekst der fortsætter over to sider, opdager læseren det mens han eller hun helt konkret sidder med bogsiden i hånden og bladrer frem og tilbage for at se hele teksten og holder siden op mod lyset for at se om man kan se trykket på begge sider på en gang. Det kan man godt, men det kræver en ganske konkret omgang med bogen og siden.

Noter

1. Torsten Ekbom har i en anmeldelse af McLuhans *Understanding Media*, Hans-Jørgen Niensens *at det at*, Vagn Stens *Riv selv*, Jørgen Nashs *Det naturlige smil* og Johannes L. Madsens *Abse-digte* (en sammenstilling der i parentes bemærket i sig selv er sigende), gjort opmærksom på at det er en pointe hos McLuhan at det "är konstnärerna som skall lära oss hur mediarna fungerar, antingen genom att använda de gamla medierna på nya sätt, skapa hybridformer mellan olika medier eller övergå direkt till att arbeta med de nya medierna" (Ekbohm 1966: 72).
2. Eksperimenter med det visuelle i litteraturen er ikke 1960'ernes opfindelse, langt fra. Ofte nævnes barokkens figurdigtning hvor fx et *memento mori*-digt grafisk kan stilles op som et timeglas, Lawrence Sternes sorte side, hans illustration af Corporal Trims piskesmæld og andre finurligheder i *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, *Gentleman* fra 1759, musens haletale fra Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*, 1865, Stéphane Mallarmés *Un coup de dés* fra 1897, futurismens forsøg på optisk at illustrere bevægelsen, Guillaume Apollinares *Calligrammes* fra 1918, kubismens inkorporering af tekstelementer i maleriet, Kurt Schwitters' Merz-digtning og e.e. cummings' grafiske digte. Med Lars Bukdahl siger jeg i denne i forvejen sporadiske opremsning: "vi må hellere lade være med at tale om Kina og Japan og Arabien med al deres fantastiske håndskrift, og europæisk nøjes med at tale postbogstryk", ellers eksploderer feltet for visuel poesi, og så vil jeg, igen med Bukdahl, påpege at den visuelle litteratur fortsat betragtes som et særtilfælde, som "sådan-en-slags-ting-som-man-lavede-i-barokken-og-i-tresserne". Og det kan undre "fordi poesien altid har haft et særligt mellemværende med visualiteten" (Bukdahl 2000: uden sidetal).
3. Den tyske digter og litteraturteoretiker Helmut Heißenbüttel gjorde i 1963 en lignende iagttagelse i essayet "Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert". I essayets indledning hedder det: "Die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert ist unter anderem dadurch ge-

kennzeichnet, dass sie, schubweise, Bereichen zudrängt, in denen jede Kunstart an die Grenze zur anderen gerät" (Heißenbüttel 1966: 75).

4. Jonas Ingvarsson, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs Universitet, gjorde mig opmærksom på centralperspektivet i "tekstbillede" ved Nordisk forening for litteraturforsknings konference "Litteratur og visuell kultur" ved Islands Universitet, Háskóli Íslands, hvor jeg i august præsenterede Hans-Jørgen Niensens "tekstbillede". Ved samme lejlighed gjorde Tania Ørum, Institut for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet, opmærksom på at "tekstbillede" endelig også kunne opfattes som en visuel fremstilling af hvordan tekstbilledet kan læses op med stigning og fald i intonationen. Ingen af pointerne, som forekommer indlysende når man bliver gjort opmærksom på dem, havde jeg selv set. Jonas Ingvarsson og Tania Ørum skal derfor have tak for iagttagelserne.

5. Disse iagttagelser er inspirerede af iagttagelser Maren H. Bruun gjorde i en diskussion af Hans-Jørgen Niensens "tekstbillede" på et kursus ved Litteraturhistorie, Aarhus Universitet.

6. Handlede digte er noget af det man efterlyser i forordet – eller efterskriften, igen alt efter fra hvilken side man læser tidsskriftet. Foruden korte artikler kan man, skriver redaktionen, skrive "billeddigte tonefaldsdigte handlende digte og kort prosa" til *Digte for en daler* der står for "en appetit på sproget på iagttagelser på mangfoldig accept på handlingsdigte på teksthandlinger på principielle sprogdemonstrationer".

7. Det er betegnende at man næsten ikke kan beskrive teksten uden at benytte tekstens ord i beskrivelsen: *kommer kommer, står står, går går*.

Litteratur

Bense, Max 1966: "Kunst kræver teori", 57-62, *Vindrosen*, nr. 3.

Bukdahl, Lars 2000: "Se et digt! Digt et syn", <http://www.afsnipt.dk/galleri/hvader/bukdahl/tekst.html>.

Draper, R.P. 1971: "Concrete Poetry", 329-340, *New Literary History*, nr. 2.

Ekbom, Torsten 1966: "Nya media – ny poesi", 71-75, *Vindrosen*, nr. 3.

Hegel, G.W.F. 1955 (1835-38): *Ästhetik*, Berlin: Aufbau-

Verlag.

Heißenbüttel, Helmut 1966 (1963): "Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert", 75-82, In: *Über Literatur*, Olten: Walter-Verlag.

Højholt, Per 1994: "Alligevel skriver man jo en bog, af og til", 7-13, *Stenvaskeriet og andre stykker*, Gyldendal.

Højholt, Per 1996: "Bogstavernes fysik", 6-12, In: *Odense/Denmark*, København: Space Poetry.

Leth, Jørgen 1971 (1969): "Jeg tror på tonefaldet", 50, In: *Tekster 1965-1970*, red. af Steffen Hejlskov Larsen, Gyldendal.

Louis-Jensen, Peter 1967: "Omkring Zero", 12-13, *ta' 1*.

McLuhan, Marshall 1967 (1964): *Mennesket og Medierne*, København: Gyldendal.

Nielsen, Hans-Jørgen 1964a: "tekstbillede", *Digte for en daler*, nummer nul.

Nielsen, Hans-Jørgen 1964b: "I(a – ll – l)", *Digte for en daler*, nummer nul.

Nielsen, Hans-Jørgen 1965: *at det at*, København: Borgens Forlag.

Nielsen, Hans-Jørgen 1966: "Anonymitetens formverden", 12-19, *Vindrosen*, nr. 3.

Nielsen, Hans-Jørgen 1967: "Det visuelle digt i Danmark", *Intermedia*, udstillingskatalog.

Nielsen, Hans-Jørgen 1968a: "Fra tekstlinier til tekstflader", 64-69, *'Nielsen' og den hvide verden*, København: Borgens.

Nielsen, Hans-Jørgen 1968b: "'Nielsen' og den hvide verden", 135-138, *'Nielsen' og den hvide verden*, København: Borgens.

Rimestad, Christian 1906: *Digtere i forhør*, København: Gyldendal.

Shusterman, Richard 2002: *Surface and Depth*, Ithaca: Cornell University Press.

Steen, Vagn 1965: *Riv selv*, København: Borgens Forlag.

Screenshot fra A MAN WITH A MOVIE CAMERA,
Dziga Vertov, 1929