

Kragetæer og Fuglespor

Forbindelser mellem digtning og billedkunst i Robert Corydons poesi



Speciale af Thomas Bidstrup Jeppesen
Institut for Nordisk Sprog og Litteratur
Vejleder: Per Stounbjerg
August 1998

Jeg sagde: see et Skrift, som jeg ey kand forstaae,
Thi det forbandet var, som Krage-Tæer saae
(Ludvig Holberg: *Peder Paars*).

Sky den Klarhed, som er flad Rationalisme og
Forstandstørhed (Paul la Cour).

Forsideillustration: Robert Corydon. Calligrapoeticum fra *Calligrapoetica II* (1973).

Indholdsfortegnelse

0. Kvinden bag manden - et forord	1
1. Kragetæer og fuglespor - en indledning	2
2. Robert Corydons liv og værk	5
2.1 Personalialia	5
2.2 Forfatterskabet	8
2.3 Billedkunstneren Robert Corydon	10
2.4 Receptionen af forfatterskabet	11
2.5 Modernismens tværæstetik og antispecialisme	14
3. Åbning af det tværæstetiske problemfelt	17
3.1 Ut pictura poesis	17
3.2 De tværæstetiske problemer	20
3.3 Imagetext	22
4. At se med ord – digtning som visuel konkretion	27
4.1 Fra mimesis til konkretion – modernismens 'ut pictura poesis'	27
4.2 De konkrete billedkunstnere	29
4.3 De konkrete digtere	31
4.4 Corydons konkretion	34
4.5 Visuelle vers	37
4.6 Det visualiserende markeringsord	39
4.7 Konkretion som det at se med ord	41
4.8 Konkretion som poetisk realitet	42
4.9 At se med alle sanser – konkretionens synæstesi	43
5. Tværæstetisk konkretion	46
5.1 Konkretionen som tværæstetisk projekt	46
5.2 Fuglen og formen – poesien og digtet	47
5.3 Erindring om Arp – en analyse	49
5.4 Ekfrasen som visuel konkretion	53

6. Tegning af Klee	58
6.1 Paul Klee-receptionen i Danmark	58
6.2 Klees tværæstetiske praksis	59
6.3 Tegning af Klee – en analyse	60
6.4 Musikken som ekfrasens tredje repræsentationsform	68
6.5 Ekfrasens billedreference	71
6.6 Det grafiske billede som skriftlig genesis	72
6.7 Det grafiske in abstracto	73
7. Kalligrafisk poesi – digtningen som kalligrafisk ytring	75
7.1 Digtet og ordene – som ting og tegn	75
7.2 Imagismen	77
7.3 Digtning og kinesisk kalligrafi	80
7.4 Modernismens sprogskepsis	83
7.5 Papirfuglens død – en analyse	85
7.6 Cobras eksperiment	89
7.7 Calligrapoetica	93
8. Det umulige eksperiment – en afrunding	99
Bibliografi	107
Billedbilag	114
Tekstbilag	133ff

0. Kvinden bag manden – et forord

I en kælder på Frederiksberg opbevarer Gerda Corydon sin mands efterladte papirer, billeder, bøger, artikler, scrapbøger og manuskripter. Ting der for store deles vedkommende har ligget urørt hen siden Robert Corydons død i 1984. Under arbejdet med nærværende speciale kontaktede jeg fru Corydon og blev inviteret til at foretage research på stedet. Det blev til et meget berigende møde, hvor vi over flere dage gennemgik et stort materiale omkring Robert Corydon. Undervejs fortalte Gerda Corydon om livet med sin mand, forfatterskabet og den tid det udfoldede sig i. Foruden at have været Robert Corydons hustru under hele forfatterskabet, har hun efter digterens eget udsagn "finkæmmet mine manuskripter, advaret og vejledt og animeret" ("Skyggen i Spejlet" s.6 – bilag A).

Besøget på Frederiksberg gav adgang til stofmængder af et næsten uoverskueligt omfang set i forhold til rammerne i denne sammenhæng. En grov sortering og kraftig beskæring har derfor været en væsentlig del af udfordringen under dette arbejde. Jeg har valgt at lade kildematerialet indgå på to forskellige måder med hver deres funktion. Primært inddrages den del af Robert Corydons egne artikler, manuskripter og private bogsamling, der har direkte relation til specialets problemstilling. Denne del indgår som teoretisk referencemateriale. Sekundært vil jeg lade en mindre del af det indsamlede, rent biografiske, materiale indgå som en faktisk understøttelse af teori, teser og analyse, hvor dette er særligt oplagt. Dette mere empiriske islæt fungerer som en fodnote til specialets overordnede projekt og vil ofte, rent fysisk, også være at finde på fodnotens plads. Når jeg berører tekster, billeder eller værker, som findes på boghylderne i kælderen på Frederiksberg, eller som Robert Corydon selv refererer til, er henvisningen forsynet med en stjerne.* Upublicerede manuskripter og andet udaterbart kildemateriale vedlægges som bilag A, B, C... – Illustrerende billedmateriale er vedlagt som **bilag 1, 2, 3...**

1. Kragetæer og fuglespor – en indledning

Kragetæer er et af sprogets mere underfundige billeder på sin egen skrift. Som talemåde har billedet især vundet hævd som betegnelse for den ulæselige og uforståelige skrift. Udtrykket 'kragetæer' fremhæver skriftsprogets visualitet på bekostning af dets verbalitet. Det udpeger en situation, hvor sprogets visuelle fremtræden dominerer receptionen på bekostning af verbalt betydningsindhold og sproglig logik. Det interessante er, at kragetæer på den måde bliver et verbalt billede på netop den situation, hvor det verbale udtryk forvandler sig til et visuelt billede, eller hvor grænsen mellem sprog og billede overskrides sammen med grænserne for verbal og visuel forståelse. Ifølge *Ordbog over det Danske Sprog* anvendes 'kragetæer' om dårligt trykte, men især om dårligt skrevne bogstaver. I det øjeblik billedet bruges i poesiens kontekst tilføjes det imidlertid nye betydningslag. Her er fuglen i forvejen et helt traditionelt og universelt billede på den poetiske inspiration og selve det poetiske. Romantikkens digter har næppe forestillet sig inspirationens fugl i skikkelse af en krage, der ikke just er kendt for sin skønsang. Kragefuglen og dens sang er af en fysiognomi, der har større aktualitet for modernisten, hvis praksis hviler på et opgør med den romantiske digtnings regler og æstetik. I dansk digtning dukker kragen op på titelbladet hos Peter Laugesen, der i 1995 udgiver digtsamlingen *Kragetæer* med et fotografi af fuglespor i sne som omslag. Det er ikke utænkeligt, at Laugesen i den forbindelse har haft en anden dansk digtsamling i bagehovedet, nemlig Robert Corydons *Fuglespor* (1952).¹ Som verbalt billede er kragetæer i slægt med lignende metafor konstruktioner som 'fuglespor' og 'fuglefødder', der også udpeger deres eget medium som et spor af skrift- og tegnbilleder. Netop disse to versioner over samme motiv dukker op flere gange gennem hele Robert Corydons forfatterskab. Billedet af digtet som 'fuglespor' eller 'fuglefødder' er også en kraftig accentuering af den visuelle oplevelsesmodus, selvom metaforen i disse versioner ikke nødvendigvis henviser til en sammenhæng, hvor en verbal afkodning er umuliggjort eller en situation, der gør op med digtningens traditionelle, formale og æstetiske regler for eksempelvis versefødder. Yderligere to egenskaber omkring kragetæer og fuglespor er værd at fremhæve, inden hensigten med at

¹ Peter Laugesen fremhæver i et interview Robert Corydon som en af sine "yndlingsdigtere" (Søholm: "Skrift betyder at man skriver"). De to har korresponderet sammen og mødtes ved en enkelt lejlighed. I indledningsdigtet til Laugesens digtsamling *Kultur* hyldes Corydon som et af de mange forbilleder: "Men det er ikke bare de tunge stjerner, dem / der baner vej med deres stigning og fald, [...] Det er også alle de andre, de / mindre. Ludvig Bødtcher, Christian Richardt, / L.C Nielsen, Corydon og Bundgaard Povlsen. Stille / eksistenser siger man – men eksistenser, eksplosioner, stjerner i kikkertens udkant...".

lancere netop dette billede afsløres. Når det modernistiske digt refererer til sig selv som fuglespor bibeholdes samtidig referencen til naturen på trods af, at den modernistiske digters forhold til naturen er et helt andet end romantikerens. Henvisningen sker i en noget andet betydning. At betegne et digt som fuglespor betyder hos modernisten, at digtet bygger videre på former, der er til rådighed i naturen. Endelig er der en forskel mellem at tale om poesiens fugle og digtets fuglespor. Benævnt som 'fugl' er poesien stadig noget ukonkret og abstrakt; benævnt som 'fuglespor' sigtes der på selve digtet som en konkretion af det abstrakte poetiske. Hos modernisten er fuglen landet og spankulerer henover papiret, afsættende sine fodaftryk som digtets skriftspor. Kragetæer og fuglespor kan ses som et verbalt billede på digterens skriftpraksis. Samtidig sidestiller disse verbale billeder poesien med de visuelle kunstarter. – Det er netop sådan en skriftpraksis, der her er til undersøgelse. Min tese er, at Robert Corydons digtning generelt konstituerer sig i spændingsfeltet mellem verbalitet og visualitet, mellem digtning og billedkunst; det grænseland som kragetæerne og fuglesporene er sprogets særegne billeder på. Trangen til at udtrykke sig i billeder kan ses som en generel intention bag al poesi. Men hos nogle digtere er orienteringen mod det visuelle og billedkunsten så markant, at det resulterer i forsøg på at forcere sprogets grænser for at nå ind i de visuelle kunstarters felt. Denne berøring med billedkunsten kan digtningen søge på forskellig vis. I Corydons tilfælde tegner disse forsøg konturerne af en egentlig poetik, som jeg i det følgende har til hensigt at efterspore. Robert Corydon er kardinaleksemplet på en særlig orientering mod billedkunsten og det visuelle inden for moderne dansk digtning, og det er under denne optik hans forfatterskab her tages op. I 1953 forklarer Corydon i en aviskronik:

For mit eget Vedkommende har Malerkunsten været den stadig igangsættende Paavirkning, og det er maaske en Tilfældighed, naar det er Pen og Papir, der er blevet Værktøjet. Lyrikeren og Maleren har saa afgjort let ved at paavirke hinanden. For dem begge er det billedmæssige Udtryk det afgørende, Udkrystalliseringen af en fortættet Billedstil. Begge har de maattet samle Tingene, det oplevede Stof i et fuldgyldigt Billede med Farve, Lyd og Belysning. Det er saa at sige den samme Slags Nethinde, der skal paavirkes ("Maleri og Digtning").

Passager som denne viser hvor udviskede grænserne mellem digtning og billedkunst er hos Corydon. Billedkunsten er en vigtig inspirationskilde for digteren, men der ligger mere end betoningen af kunstarternes gensidige inspiration i et citat som dette. Her tales også om en

identisk oplevelsesmodus hos maleren og digteren, om det poetiske som en visualitet og lydlighed der findes i såvel malerens som digterens værker. Udover at fremhæve billedkunsten som digtningens inspirationskilde er Corydon på vej til at sætte lighedstegn mellem de to kunstarter. Dette udvikler sig senere til forsøget på en direkte sammensmeltning. Corydons radikalitet på dette område fremgår tydeligt af udtalelser som denne fra 1966:

...det viser sig jo, at billedkunsten og ordet kan sammensmeltes. [...] - jeg føler mig som lyriker og maler, men jeg kan da umuligt sige, hvornår jeg er det ene og hvornår jeg er det andet: man kan være lyriker i maleriet og maler i lyrikken...det er hele eens syn, der er det afgørende... (Kromann: *Digtere på bånd* s.78-79).

Med billedet af kragetæerne og fuglesporene in mente, som illustrationen af en særlig visuel poetisk modus er det min intention at dokumentere, hvordan denne modus så formuleres og udleveres i Corydons forfatterskab. Corydon hører til den gruppe digtere Peter Laugesen betegner som "stjerner i kikkertens udkant" (jvf. note 1). Da der har været meget lidt fokus på hans forfatterskab, vil jeg lægge ud med en egentlig biografisk introduktion samt en beskrivelse af forfatterskabets forløb og reception. Siden Corydon kom med udtalelsen ovenfor, er der sket en hel del indenfor den tværæstetiske forskning i kunstarternes relationer. Det er oplagt at hente næring til et fornyet syn på forfatterskabet her. Mit næste skridt vil derfor være en åbning af det tværæstetiske felt og ikke mindst dets problemer. Det vil ske med assistance fra specielt nyere amerikansk og svensk forskning. Herefter vil jeg redegøre for forfatterskabets forskellige former for gennemspilning af det tværæstetiske temafelt og dets problematikker. Det vil ske med udgangspunkt i såvel konkrete digte som kunstteori og Corydons poetologiske udtalelser. Hensigten er at tegne konturerne af en særlig visuelt orienteret skriftpraksis og samtidig perspektivere den i forhold til mulige inspirationskilder. Her vil navngivne billedkunstnere og digtere blive inddraget, men også bredere retninger og bevægelser indenfor billedkunsten som 'de konkrete' malere og Cobra-gruppen. Som en klangbund bag disse tværæstetiske gennemspilninger vil ligge Paul la Cours: *Fragmenter af en dagbog* (1948), der har en ikke uvæsentlig betydning for forfatterskabet.

2. Robert Corydons liv og værk

2.1 Personalia

Digteren og maleren Robert Corydon (1924-84) er ikke det mest beskrevne blad i dansk litteraturhistorie. Derfor er det på sin plads med et lille indblik i digterens biografi, og den tid han skriver i.² Faderen var blandt meget andet fotograf. Selv tager Robert Corydon mellemskoleeksamen og havner i en kolonialforretning. Under krigen optages han som journalistelev på Roskilde Dagblad. Senere kommer han til Næstved Avis og møder her digteren Iljitsch Johansen samtidig med, at interessen for poesien for alvor tager til. I 1945-46 optages Robert Corydon på Askov Højskole. Her får han det egentlige skub til at forsøge sig som digter og møder samtidig sin kommende hustru. Kritikerens Jens Kruuse kører et hold i stilistik, og en af Corydons noveller fra dette forløb trykkes i *Politikens Magasin* (1946). Der skal imidlertid gå endnu fire år, før han debutterer som digter. I sin erindringskitse forklarer han:

Længe havde jeg haft et manuskript klart. Vort største forlags konsulent viste mig vintervejen og sagde, at der var alt for mange *billeder* i det, jeg skrev, og at de forresten var det rene galimathias. Hvis Paul la Cour og Jens Kruuse ikke vedblev at støtte mig, havde jeg nok opgivet i første omgang ("Skyggen i Spejlet" s.7 - min kursiv, bilag A).

Konsulentens kritik siger noget om, at man ved indgangen til halvtredserne endnu ikke var kommet overens med den modernistiske poesis abstrakte billedsprog. En modernisme der i Danmark først for alvor får sit gennembrud i tresserne, men som Corydon tidligt var med til at bane vejen for. I halvtredserne rasede debatten endnu for og imod den moderne lyriks uforståelighed. En debat Robert Corydon deltog i med essays som "Om dunkelhed i poesien" (1953) og "Den forkætrede dunkelhed" (1954). Paul la Cours betydning for forfatterskabet fremgår tydeligt af erindringskitsen. La Cour hører samtidig til de digtere, Corydon læser allerede i sin tid som journalistelev: "Hjemkommet på mine skiftende værelser læste jeg – mest Thøger Larsen, Paul la Cour, Johannes V. Jensen og Otto Gelsted" ("Skyggen i Spejlet" s.6). I

² De følgende delkapitler er til dels baseret på de oplysninger, der foreligger i diverse opslagsværker samt de få litteraturhistoriske oversigtsartikler, der er skrevet om Robert Corydon. Her har jeg fortrinsvis benyttet mig af artikler, der mere eller mindre er blevet til i samarbejde med Robert Corydon selv og er skrevet af personer, der stod forfatterskabet forholdsvis nær. Dette kildemateriale er blevet korrigeret ud fra mine samtaler med Gerda Corydon samt papirer og manuskripter, der dukkede op under researchen. En del af dette stof tilføjer nye ting til Corydons curriculum vitæ. Blandt andet fundet af ni siders maskinskrevne erindringer betitlet "Skyggen i spejlet – Et erindringsrids" (Bilag A). Manuskriptet er sandsynligvis ikke publiceret. Det er udateret, men er skrevet i sidste halvdel af halvfjerdsenerne på et tidspunkt, hvor døden er blevet nærværende for digteren.

andre sammenhænge har Corydon også fremhævet Per Lange og Ole Sarvig. Allerede i 1948 sender han en aldrig udgivet digtsamling til Paul la Cour (1902-56), der kvitterer med en opmuntrende kritik. Samme år dette manuskript lander på Paul la Cours skrivebord, bliver de første dele af hans *Fragmenter af en dagbog* (1948) offentliggjort i tidsskriftet *Heretica*,* hvor Corydon har læst dem. Så i mere end én forstand har la Cour hjulpet Corydon på vej. Interessant i forhold til min læsning er det i øvrigt, at Paul la Cour selv forsøgte sig som maler, at han oversatte en del kunsthistoriske værker til dansk og mange steder i sine fragmenter refererer til billedkunstnere og deres værker.³

Amerikansk digtning har Corydons særlige bevågenhed. Det gælder både Walt Whitmann (1819-92), Ezra Pound (1885-1972) og William Carlos Williams (1883-1963),⁴ men han er også blandt de første i Danmark, der følger med i den amerikanske beat-generation. Corydon har også haft kendskab til svensk modernisme, der i halvtredserne er nået meget længere i eksperimenterne på tværs af kunstarterne end dansk litteratur. "Som selvlært mand er det ofte en tilfældighed, der fører til læsning", fortæller Corydon i et interview.⁵ Selv har han været bredt og spredt belæst både indenfor digtningen og filosofien. Arthur Schopenhauers (1788-1860) livsfilosofi hører til ynglingslekturen. Ideen om livet, som noget der udspænder sig mellem viljen og forestillingen, hører til de tanker, der har sat sig sine spor i forfatterskabet. Andre væsentlige inspirationsklider er østens filosofi, Taoismen og Zen-buddhismen, der for Corydon ses som en hjælp til at opnå "Det mest direkte forhold til virkeligheden" (Gudmundsen: "Jeg tror på finheden i kunsten"). Sammen med la Cours fragmenter indgår østens filosofi som det ideologiske tankegods bag forfatterskabets grundlæggende bestræbelse på at undsige splittelsen mellem følelse og intellekt – ja på undsigelsen af dualismer i det hele taget. Forstået som "modsætningernes ophævelse til en højere enhed og derefter nedbrydning i en Hegelsk rytmik",

³ Brevvekslingen mellem Paul la Cour og Corydon findes i dag på Det Kongelige Bibliotek. La Cours betydning for forfatterskabet fremhæves af såvel Gerda Corydon som af Torben Brostrøm, der i *Versets løvemanke* (2.udg.1964) placerer Corydon som "æstetisk delvis i tilslutning til Ole Sarvig, ideologisk snarere til Paul la Cour." Hermed tænker han på Paul la Cours opfattelse af poesiens rolle i skabelsen af nye livsformer.

⁴ Corydon har aldrig selv nævnt William Carlos Williams, men mellem siderne med de digte Corydon selv har med i *Heretica* (Nr.4 - 5. Årg 1952) lå et udklip om Williams, hvis digte har visse fællestræk med Corydons.

⁵ Samtalen finder sted i juni 1980 mellem Corydon og Hans Jørgen Schiødt. Den danner baggrund for Schiødts artikel om forfatterskabet i oversigtsværket *Danske digtere i det 20. århundrede*

som det hedder i et indledende essay til en af digtsamlingerne (*Ord til havet* s. 14). En synteseskabende tankegang der også ligger bag forsøget på at forene kunstarterne.⁶

Mere personlige forbindelser har Corydon blandt andet haft med digtere som Orla Bundgård Povlsen, Halfdan Rasmussen, Palle Jessen, Uffe Harder og Jørgen Gustava Brandt. Sidstnævnte maler i øvrigt også. Men forholdet til malere og grafikere har haft mindst ligeså stor betydning for forfatterskabet – hvis ikke mere. Robert Corydons favoritter blandt internationalt kendte billedkunstnerne er især maleren og digteren Paul Klee samt den dadaistiske billedhugger, maler og digter Hans Arp; men også Vilhelm Hammershøi, Wilhelm Turner og Ben Nicholson er vigtige i den sammenhæng. Alle optræder de i Corydons digte. Blandt danske billedkunstnere i Corydons venskabskreds finder man allerede i halvtredserne Jørgen Nash og Carl-Henning Pedersen, der begge har udgivet digtsamlinger, men i dag mest er kendt for deres billedkunst.⁷ Alt i alt udgør filosofien, poesien og billedkunsten et sammensurium af inspirationsmateriale, som Corydon frit plukker fra i sin digtning. Dette resulterer i en meget heterogen digtning, hvilket gør det svært at udpege én bestemt tradition som fundamentet. "...jeg har ikke noget program", siger Corydon selv i et interview, selvom hans forfatterskab er usædvanligt rigt på netop programmatisk digt. (Gudmundsen: "Jeg tror på finheden..."). I stedet for at tale om et præcist og detaljeret program kan man dog med stor fordel tale om en væsentlig hovedtendens i forfatterskabets poetologiske bestræbelser. Nemlig kontakten med billedkunsten.

⁶ Undersøgelserne af Corydons bibliotek viste at han i forfatterskabets sidste ti-år også har været optaget af fænomenologien og den franske filosof Maurice Merleau-Ponty (1908-61). Fænomenologien kan læses som en forlængelse af centrale tankegange i Paul la Cours poetik omkring kroppens og perceptionens førsproglige erfaringer. Dette forhold gør Erik Svejgaard opmærksom på i: "Det poetiske digt som utopi - Om Poul la Cours Fragmenter af en dagbog." (s.18). Pladsen i denne sammenhæng tillader dog ikke at fænomenologien også inddrages. Blot må det konstateres, at Corydon tilsyneladende her har fundet genklang for nogle af sine egne tanker.

⁷ Begge bliver i øvrigt særligt begejstrede for Corydons anden digtsamling *Fuglespor* (1952). I et brev til Corydon, dateret 26. november 1952, skriver Jørgen Nash: "Det er uden tvivl årets digtsamling, som De der har skrevet [...] Vi har længe savnet en naturlyriker som var den fødte billedmager, men nu er De her for alvor og velkommen da på vort alt for snævre parnas. (Nash's fremh. - Bilag B) Carl-Henning Pedersen kvitterer for modtagelsen af *Fuglespor* ved at tilsende Corydon sin digtsamling *Drømmedigte*, der udkom på Helhestens Forlag i 1945. Digtsamlingen er illustreret af Carl-Henning Pedersen selv og hans karakteristiske fugletegninger dominerer illustrationerne (**Bilag 1**).

2.2 Forfatterskabet

Corydon debuterer i 1950 med digtsamlingen *Hænderne*, som han ender med selv at bekoste udgivelsen af. Over de næste tre årtier følger ikke færre end nitten udgivelser. De fleste på Borgens Forlag. Efter *Hænderne*, der er meget tæt i billedsproget og kompakt i ophobningen af metaforer, kommer *Fuglespor* (1952), *Landskab med Huse* (1953) og *Skrænten mod Havet* (1955). I løbet af disse samlinger blødes metafortætheden op, høj og lav stil blandes, teksterne bliver mere umiddelbare og billedsproget mere forfinet og simplificeret. Her er flere eksempler på en tilnærmelse til den japanske haikudigtningens komprimerede kortform, og motiverne er næsten altid hentet fra naturen. Endnu i *Krybet og Sommerfuglen* (1958) er de fleste tekster skrevet på natursansninger, men samtidig bryder en række nye tendenser igennem. Der er nu også ekskursioner ind i kulturens og byens udkanter. Tendenserne går mod indoptagelse af flere usorterede synsindtryk som en konsekvens af åbningen mod en mere civilisatorisk sfære. Dette foregribes allerede i langdigtet "Synets flod" fra *Landskab med Huse*. Digtet foregriber en tingsopremsning på vej over i kollageteknikken, der senere blander sig mere hyppigt med samlingernes kortere tekster. Fremover erstattes det stillestående naturbillede oftere af en lang flimrende billedfilm. Forsøget på forenkling forstyrres af en modsatrettet tendens. Der opstår en vedvarende dobbelthed mellem de polyfone synsoplevelsers dynamik og bestræbelserne på at nå ned til det rene stillestående udtryk. De to tendenser skaber en spænding mellem det åbne syn og trangen til forenkling og nedskrivning af det visuelle billede til koncentrerede tegn. På den ene står det rene billede, på den anden side forureningen stammende fra oversvømmelsen af kulturskabte synsindtryk, der invaderer digterens synsfelt som usorteret skrammel. Der er sket en "demokratisering" af digtets materialer og alt tilfældigt kan nu trækkes ind i digtets synsfelt, hvor tingene tilsammen danner et "trevlet billede", som det hedder i indledningsdigtet til *Krybet og Sommerfuglen*. Dadaisternes collage- og skrammelæstetik er begyndt at dukke op i forfatterskabet.

Fragtbrevet (1961) kan tage del i tressernes danske konfrontationsdigtning.⁸ Teknisk set er det bekvemt at operere med 1961 som skelsåret for forfatterskabets første periode. En ny generation

⁸ Selvom Klaus Rifbjergs digtsamlinger *Konfrontation* (1960) og *Camouflage* (1961) i dag står som dansk konfrontationsdigtningens hovedværker, rummer samlinger som Palle Jessens *Skæv dans på hårde ringe** og Corydons *Fragtbrevet* også spor af konfrontationen. Begge er fra 1961.

af modernistiske digtere bryder igennem op mod 1965, som er det skelsår Hans Jørgen Nielsen sætter for starten på sin "trediefase modernisme". Nielsen skriver: "Bl.a. indebærer 50'ers poesiens konfrontationsholdning en højt opdrevet følsomhed for materien – både den tingslige og den sproglige. Den har de unge poeter drevet endnu længere op" (Nielsen: "Modernismens tredie fase" s.212). En karakteristik der i høj grad dækker udviklingen hos Robert Corydon.

Fra 1961 til 1964 indtræder en pause i forfatterskabet, kun afbrudt af udgivelsen af antologien *Synets Flod* over hele forfatterskabets første del, redigeret af Corydon selv. Heterogeniteten i form og opbygning fortsætter og tager til gennem forfatterskabet. Anden fase fra 1964 til 1979 er den mest produktive med elleve udgivelser indenfor tre forskellige genrer. Med *Lukketid* forsøger Corydon sig for første og eneste gang med et romaneksperiment. *Lukketid* er uden egentlig handling og beskriver "filmiske skyl af tanker gennem hjernen", som der står i bagsideteksten. Året efter genoptages digtningen med samlingen *Karambolage* (1965), der i sin titel vækker mindelser om Ribbjergs *Konfrontation* eller *Camouflage*. Herefter kommer *Ord til havet* (1968), *Cyklisten* (1970) og *Som om* (1976), der hver især er ret forskellige i såvel indhold og udtryk. Ind imellem disse udgivelser kommer kortprosasamlingerne *Jeg var her næsten ikke* (1972) og *Bogstaver i græsset* (1974), der hverken i form eller indhold ligner noget andet i Danmark på dette tidspunkt. Teksterne kan bedst betegnes som kortere stillestående prosastykker, der fungerer som visuelle sansebilleder og autonome virkeligheder uden en egentlig narrativitet. I denne periode udkommer også de to genremæssige nyskabelser, *Calligrapoetica I* (1969) og *Calligrapoetica II* (1973), der direkte forsøger at sammensmelte digtningen og billedkunsten. Endelig hører udgivelsen *Noget i Luften* (1981) egentlig, rent tematisk og kronologisk, til i forfatterskabets anden fase, da her er tale om digte skrevet i årene 1976-1978.

Efter endnu en pause indledes forfatterskabets tredie fase med samlingen *En måde at dø på* (1979), der er en af de mest barske digtsamlinger i moderne dansk lyrik. Robert Corydon har fået konstateret en uhelbredelig kræftsygdom, og når resten af forfatterskabet tager de gamle temaer op til fornyet overvejelse og gennemskrivning, sker det med bevidstheden om dødens nærvær. I denne periode udvikles især beskrivelserne af sliddet og forgængelighedens skønhed,

der allerede fandtes i første fasede dadaistisk inspirerede skrammeldigte. Samme tema er en væsentlig del af *Nedslidningen* (1981) og i *Til Smerten* (1984), der udgives posthumt.

2.3 Billedkunstneren Robert Corydon

Robert Corydon tegnede og malede også. Her får han sin officielle debut i 1967 med en separatudstilling på Hålsingborgs Stadsbibliotek. I den forbindelse udtaler han at "Billedsynet er centralt i alt, hvad jeg laver. [...] Det er synet der er det afgørende, men naturligvis er man underkastet materialets muligheder og begrænsninger" (Bris: "Robert Corydon foran sin anden debut..."). Selve billedsynet er altså noget, der må aktiveres af både billedkunstneren og digteren:

At digte – at skrive – er et arrangement af ord på papir, hvad enten de har et billedligt eller intellektuelt indhold. Samtidig kunne man tale om at læse et billede. Det er så fuldkommet naturligt, at jeg slet ikke forstår, at man taler så meget om kunstarterne – kunst er da vel ikke zoologi (op.cit).

Corydon deltager i *Kunstnernes Efterårsudstilling* (1969) og afholder forskellige separatudstillinger frem til 1982, men hans debut som maler ligger altså umiddelbart forud for de to samlinger med tuschtegnede calligrapoetika. Allerede i 1965 har Corydon imidlertid deltaget i udstillingen *POEX 65* (POesi-EXsperiment). *POEX 65* samler en lang række af tidens danske og svenske digtere og billedkunstnere omkring fælles eksperimenter på tværs af kunstarterne. På den arbejdende udstilling kombineres konkret poesi, visuelle digte, eksperimenterende teater, film og musik. Corydons bidrag består blandt andet af en poesimaskine og en digthonningkage. Hvad eksperimenterne angår begrænser Corydon sig dog hurtigt til den kvadratiske flade, som digtningen og billedkunsten udfolder sig indenfor: "...jeg holder mig til min firkant. Det er utroligt, hvad man kan udtrykke indenfor en firkant, hvad enten man bruger ord eller farver" (Gudmundsen: "Jeg tror på finheden...").

Forsøget på at dække både digtningen og billedkunsten er dog ikke noget, der først kommer til efter *POEX*-udstillingen eller Corydons debut som maler. Allerede fra forfatterskabets begyndelse har billedkunsten været en sidebeskæftigelse. De to første digtsamlinger bærer Corydons træsnit på henholdsvis omslaget og titelbladet. Fundet af en række skitser mellem

Corydons tegninger tyder også på at han i begyndelsen af halvtredserne arbejdede med tanken om at gennemillustrere en af sine digtsamlinger. Sandsynligvis *Fuglespor* (se **bilag 2**). Projektet opgives dog og langt senere udtaler Corydon, at det efter hans mening er en umulighed at illustrere digte "...de er i sig selv sluttede ting, som ikke kræver yderligere illustrativ accent" (Gudmundsen: "Jeg tror på finheden...").

2.4 Receptionen af forfatterskabet

Robert Corydons debut som digter forløber forholdsvis ubemærket, selvom der ifølge Torben Brostrøm allerede med den første samling er tale om "en af de interessante, oversete bøger i yngre dansk lyrik" (*Versets Løveманke* s.67). I Politiken skriver Tom Kristensen, at "Robert Corydon vil vinde mange for den modernistiske lyrik, for han er ny og samtidig inderligt gammeldags. Det lønner sig at læse ham". Alligevel opnår Robert Corydon aldrig store salgstal, og stadig står hans udgivelser i skyggen af tidens mere kanoniserede forfatterskaber. Op gennem tresserne, halvfjerdsere og firserne er Corydons digte repræsenteret i de fleste større antologier over moderne dansk poesi. Her i halvfemserne dukker han stadig op enkelte steder.⁹

Der er blevet givet to forklaringer på hvorfor Corydons digte aldrig opnåede den helt store udbredelse. For det første synes Corydon at høre til den type digtere der ikke gør noget for at pleje deres image i pressen, eller deltager i den litterære debat.¹⁰ Selv fortæller Robert Corydon: "Jeg har ikke så tit blandet mig i den såkaldte kulturdebat. Vist egentlig aldrig med kroniker og den slags. Det vigtigste er mine bøger, som jeg synes er indlæg nok" ("Skyggen i Spejlet" s.8 – bilag A). Med hensyn til forfatterskabets første del holder denne forklaring imidlertid ikke helt stik. Under sit arbejde som journalist på skiftende danske dagblade, forenings- og fagblade, offentliggjorde Corydon faktisk en række kronikker og essays om netop kultur og litteratur. Disse artikler giver et godt tidsbillede af det litterære miljø, receptionen af moderne billedkunst og de nye mediers udvikling i halvtredserne og tresserne. Samtidig tager Robert Corydon her en række problemstillinger op, som har været centrale i hans eget lyriske forfatterskab. Flere af

⁹ Eksempelvis noget overraskende i antologien: *Kærestebogen: 150 danske kærlighedsdigte* (1995), da det langt fra er kærlighedsdigte, der dominerer Corydons produktion.

¹⁰ Denne version giver bl.a. Corydons ven Jørgen Gustava Brandt: "Forklaringen kan sikkert findes i det danske forhold, at digtere, der skriver deres digte, og nøjes med det, ikke 'opdages' af medierne. Der skal noget andet til: noget ekstralitterært, showbetonet. Og det var ikke Coryons stil" (Brandt: *80 moderne danske digtere* s.49)

disse aviskronikker og essays er et interessant kildemateriale i beskrivelsen af Corydons poetik, men de har aldrig før været inddraget i læsningen af hans forfatterskab. Det skyldes sandsynligvis, at de er publiceret gennem ret perifære medier, i forhold til de organer det litterære parnas normalt boltrer sig i. De har ikke stået i anerkendte litteratur- og kunstskrifter, men været beregnet for menigmand. Typisk offentliggjort i så perifære og utraditionelle sammenhænge som *Vendsyssel Tidende*, *Dagbladet Aktuelt* eller *Fagbladet Metal*.¹¹ Nogle af de tidligste artikler er som nævnt et forsvar for poesiens dunkelhed. Men særlig interessant i vores sammenhæng er kronikker som "Maleri og Digtning" (1953), "Billeder og Billedsprog" (1954), samt "Ord og Billede" (1956). Endelig findes der nogle essays om konkret poesi og konkretismen. Det mest spændende indlæg i poetologisk sammenhæng er artiklen "At se med ord" (1964).¹² Påvirkningen fra Paul la Cour fremgår tydeligt af disse essays, der for de flestes vedkommende citerer *Fragmenter af en dagbog*.

Den anden type udsagn, der er fremsat som forklaring på Robert Corydons begrænsede læserskare, bunder i skæv og forældet opfattelse af det naturlyriske som forfatterskabets hovedåre. Dette er en læsning, man let forledes til, hvis man ikke tager forfatterskabets helhed i betragtning og kun fokuserer på dets første del – den eneste del af forfatterskabet der hidtil har været taget op til nærmere analyse i dansk litteraturhistorie.¹³ Flere har netop for nylig forsøgt at fremstille Corydon som naturlyrikeren, der skrev sine bedste digte i en tid, hvor naturen var umoderne og passé som digterisk motiv. Denne version fremføres eksempelvis af Corydons egen forlægger samt i et forfatterportræt på Dansk Forfatterforenings hjemmeside. Naturen *har* betydet meget for Corydon og forfatterskabet, men ikke som den romantiske naturbesyngelses sidste krampetrækninger i en ond og moderne tid! Allerede i 1966, fireogtyve år og tolv værker før forfatterskabet afsluttes, forklarer Corydon i et interview, at "hele den naturlyriske periode er efterhånden ved at være forbi for mig" (Kromann: *Digtere på bånd* s.92). Den optik jeg anlægger på forfatterskabet over de følgende sider er derfor et forsøg på at gøre op med de

¹¹I *Fagbladet Metal* kørte Corydon engang i tresserne en *Lyrisk Vejviser*, som hver måned gennemgik et nyt kapitel af lyrisk modernisme. Men fremfor at have udbredt poesien til den den brede, almindelige læserskare synes Corydons kritiske virke, i disse skæve og mindre 'anerkendte' sammenhænge, snarere at have resulteret i at forfatterkollegaerne og kritikere på parnasset så skævt til ham.

¹² Se i øvrigt bibliografien for flere henvisninger.

¹³ Der er ikke publiceret analyser af Corydon-tekster udgivet efter 1961 bortset fra enkelte fragmentariske analyser i forbindelse med biografiske og litteraturhistoriske opslagsartikler.

læsninger, der forsøger at reducere Robert Corydon til naturlyriker og dermed – mere eller mindre direkte – begrænser hans projekt til æstetiserende naturbesyngelse.¹⁴ Der lå helt andre og dybere intentioner bag hans digte end den trang mod pathos og idyl, der karakteriserer meget af romantikkens naturlyrik. Det er derfor forkert, når man udelukkende gør det naturlyriske til forfatterskabets litteraturhistoriske eftermæle. Jeg vil i stedet betragte relationen til de visuelle kunstarter som forfatterskabets egentlige brændpunkt. Hensigten er at beskrive, hvordan Robert Corydon i sin praksis eksperimenterer med at sætte sig ud over sprogets grænser for igennem digtet at forvandle det verbale billede til en konkret visuel realitet. Helt bogstaveligt – med eftertryk på bogstaveligt – forsøger han at arbejde med syntesen af digtning og billedkunst, som en praktisk realiserbar mulighed inden for sprogets grænser. En bestræbelse der rent rationelt må afvises som håbløs og utopisk, fordi sprogets påkaldelse af det rent billedlige altid vil ske indenfor metaforens og analogiens sproglige rammer. Alligevel er Corydons bestræbelser på at nå det rent billedlige så markante, at han ender med at bryde ud af sprogets medie i forsøget på at sammensmelte digtningen og billedkunsten udenfor sprogets rammer i hybridværket.

Selvom opfattelsen af Corydon som naturlyriker er meget udbredt, har øjets og det visuelle betydning ofte været nævnt i forbindelse med forfatterskabet. Men kun ganske få af det begrænsede antal artikler der eksisterer om forfatterskabet, inddrager kombinationen af digtning og billedkunst i signalementet af forfatterskabet. Kun en enkelt gør visualiteten til udgangspunktet for en længere analyse, nemlig Hans Mølbjergs: "Visuel erkendelse i nogle digte af Robert Corydon". Her sammenlignes en tegning af maleren og digteren Wassily Kandinsky med en række af Corydons digte fra slutningen af halvtredserne. Kollegaen Jørgen Gustava Brandt strejfer billedkunsten i sit portræt og placerer her Paul Klees billedunivers som blueprint for første del af forfatterskabet, mens Hans Arps arbejde med formen tegner hovedstrømningen i forfatterskabets senere del. Uden selv at gå videre end til selve

¹⁴ I sin nyligt publicerede erindringsbog *Forlæggersnak* (1998) skriver Jarl Borgen: "I litteraturens verden skal man skrive bøger, der falder ind i tidsånden. Er man en af Danmarks fine naturlyrikere, som Robert Corydon var det, men skriver sine bedste digtsamlinger i de år, hvor interessen for teknologi og marxisme dominerer, så er man ulæst" (s.26), og videre: "Robert Corydons tragedie var, som jeg igen med sorg vender tilbage til, at han skrev vidunderlige naturdigte i en periode i dette århundrede, hvor man interesserede sig for politik og sociale forhold og den deraf afledte litteratur – men absolut ikke for skønhed og uegoistisk dvælen i ydmyghed." Den samme indfaldsvinkel huserer i Jacob Brønnums oversigtsartikel om forfatterskabet: *Synets ekspansion...* (1991). Her fremstilles Corydon som Danmarks sidste naturlyriker, hvis digtning undermineres af samtidens ligegyldighed overfor naturens værdier og truslen om den altødelæggende atomkrig.

konstateringen, leverer Brandt her en vigtig vinkel på forfatterskabet, som det er mit projekt at tage op: "Et [...] digt hedder *Erindring om Arp* ; det viser digterens naturlige slægtskab med denne dadaist og formernes magiker – ligesom med Klee i tidligere digte. Der er en forbindelse her, som er vigtig. Corydon som ord-billedkunstner..." (Brandt: *80 moderne digtere* s.47).

2.5 Modernismens tværæstetik og antispecialisme

Robert Corydon er ikke den eneste dobbeltkunstner i sin tid. Modernismen vrimler faktisk med dem. Allerede i 1920 siger Wassily Kandinsky i et foredrag på Bauhausskolen: "Aldrig har musikerne med en sådan interesse fulgt med i maleriet, malerne i arkitekturen, arkitekterne i digtningen..." (Nielsen: "Fra tekstlinier til tekstflader " s. 64). I mange årtier fremover kan kunstnere og kritikere identificere sig med Kandinskys udtalelser, eksempelvis Ejler Bille, der i forordet til sin bog *Picasso. Surrealisme. Abstrakt kunst* fra 1945 også ser forbindelsen mellem sin egen tid og Bauhausskolens grundprojekt:

Det er [...] i denne kunst, vi kan øjne den sammenhæng med kulturens øvrige udtryksformer, som tilsammen danner *tidsbilledet*. Jeg tænker her på et slægtskab, som i hvert fald kunstnere selv har et åbent øje for. Nemlig den sammenhæng, der eksisterer i tidens nyskaben mellem f.eks. poesi, musik, arkitektur og billedkunst (*Picasso.Surrealisme.Abstrakt kunst* s.7 – forf.kursiv.).

Udover digtende billedkunstnere som Hans Arp, Paul Klee og Wassily Kandinsky, kan i flæng nævnes Gustav Munch, Marc Chagall, Pablo Picasso, Henry Heerup, Carl-Henning Pedersen, Jørgen Nash, Asger Jorn og Ejler Bille. Alle velkendt malere der samtidig skrev digte. Arp, Klee og Kandinsky var som malere desuden alle meget optaget af selve skriften. Omvendt nærmede mange digtere sig billedet. Gustaf Munch-Petersen er en af de danske moderister, der malede ved siden af digtningen, men der er også mange eksempler på digternes forskellige eksperimenter med at sammensmelte de to medier. Guillaume Apollinaire (1880-1918) udvikler sine berømte *Calligrammes*,* der er tekstbilleder som rent grafisk afspejler digtets indhold. Eksempelvis den typografiske opsætning af digtet "Il Pleut", hvor typografiske bogstaver regner ned over siden (**Bilag 3**). I Tyskland arbejder en kunstner som Kurt Schwitters med konkret poesi og "Mertzdigte" bestående af tilfældigt funde ord og genstande, monteret på en måde så billed-, musik- og sprogrytme integreres. Belgierne Christian Dotremont og Henri Michaux er

begge eksempler på kunstnere, der starter med at digte i det latinske alfabets stavelsesord, men siden helt går over til at digte i nonverbale kalligrafiske billedtegn og piktogrammer (**Bilag 4**). Fælles for de to belgiere er, at deres digteriske eksperimenter fører dem ud af verbalsprogets rammer og ind i grænselandet mellem ord og billede. På den danske scene har Emil Bønnelycke allerede i 1917 offentliggjort to forsøg på en direkte sammensmeltning af digtning og grafisk billedkunst. Det sker med de grafiske digte *Berlin* og *New York*, der begge trykkes i tidskriftet *Klingen* (**Bilag 5**). I det hele taget er tidsskriftskulturen det vigtigste forum for mødet mellem digtere og billedkunstnere overhovedet. Det er i og omkring tidsskrifter som *Klingen*, *Tilskueren*, *Linien*, *Helhesten*, *Cobra* og *Vild Hvede* (senere *Hvedekorn*), at såvel kunstarterne som kunstnerne mødes og gensidigt inspireres til udflugterne ind på hinandens områder. Det er også i disse sammenhænge resultaterne oftest offentliggøres. *Hvedekorn* lader stadig grafikere og billedkunstnere optræde side om side. Tidsskriftets tidligere redaktør Halfdan Rasmussen har engang karakteriseret stemningen omkring et møde mellem tidsskriftets bidragydere i digtet *Det gror*. Her er det netop digternes og grafikernes fælles trang til "at formidle øjets viden" der beskrives:

Her mødes HVEDENS vilde flok / med blyant, pen og tegneblok, /betvingende en barm, en skulder / med streger eller kruseduller // En blyantsstreg. En farveklang. / Et pennerids. Den samme trang / til at formidle øjets viden / og gi os verden, skøn og skiden. // Hvad ved en digter vel om sligt? / Og dog - en tegning er et digt / i streg og rytme o.s.v // der får en stemning til at kvidre [...].¹⁵

Bemærk at den poetiske stemning gengives med fuglemetaforik ("kvidre") – og digtets titel, der antyder at både tegnerens og digterens visuelle formdannelser, er noget organisk der "gror" frem. Alt sammen centralt i Corydons forfatterskab.¹⁶

En ting er digterens bestræbelse på at få digtets verbale billedindhold til at fremtræde så visuelt og grafisk som muligt på læserens nethinde. En anden sag er at bryde sprogets grænser ned og forsøge sig med en direkte integration af ordet og billedkunsten, sådan som Robert Corydon gør

¹⁵ Der citeres efter Brostrøm: *Men dansen den går* s.23 (forf. fremh).

¹⁶ Historien melder ikke noget om, hvorvidt Robert Corydon deltog i dette 'dionysiske' møde i "HVEDENS vilde flok", men han kan meget vel have været der – om ikke andet så i Halfdan Rasmussens tanker. De to digtere var nære venner og det berettes i Torben Brostrøms erindringsbog *Men dansen den går* hvordan gruppen omkring *Hvedekorn* ofte tog hjem til familien Corydon, når "lageret" hos Halfdan Rasmussen slap op.

det i sine calligrapoetica. Alligevel kan det være en fordel at se tingene i én sammenhæng. På det tidspunkt Corydon debuterer, er der interessante forsøg i gang på at integrere digtning og billedkunst, blandt andet som følge af den generelle mistillid til sproget som kommunikationsmiddel efter anden verdenskrig.¹⁷ Kunstnersamarbejdet "Cobra" har på dette tidspunkt konstitueret sig. Deres grundbestræbelser går ud på at forene kunstarterne, og man betegner sig selv som 'antispecialister'. Kernen består bl.a. af Asger Jorn og Christian Dotremont, men også Carl-Henning Pedersen og Ejler Bille er med.¹⁸ Fælles for Cobra-kunstnerne er ønsket om at ophæve grænserne for den enkelte kunstners udfoldelse og lade malere og digtere udfolde sig henover de eksisterende skranker. Faktisk er Cobra ifølge Christian Dotremonts udlægning direkte udsprunget af det han betegner som "Dessin-mots" (overs. 'tegning-ord', 'tegne-ord', 'ord-billede'). Da en stor retrospektiv Cobra-udstilling løber af stabelen på Louisiana i 1966, nægter Dotremont at deltage, fordi dessin-mot'et ikke er tilstrækkeligt repræsenteret. Ifølge ham er denne hybridform "simplthen opskriften på Cobras idé" og derfor det væsentligste at have med på udstillingen. (Schade: *Cobra - fra hoved til hale** s. 86). Cobras antispecialisme vinder genklang hos Corydon, der netop i 1966 siger, at "Den sande kunstner er et menneske, der ikke bare er specialistkunstner, er litterat, er maler, er komponist, men en kunstner, som kan skabe i mange slags materialer..." (Kromann: *Digtere på bånd* s.78-79).

Som det fremgår af denne biografiske og litteraturhistoriske gennemgang, er det nu klart hvorfor en ren litteraturteoretisk tilgang til Corydons forfatterskab ikke er tilstrækkelig. Hvis dets grundbestræbelser skal ydes retfærdighed, er man ikke blot nødt til at supplere med kunsthistorien; det bliver også nødvendigt at åbne for det tværæstetiske problemfelt, hvis vi skal gøre os forhåbninger om at trænge ind bag forfatterskabets heterogenitet og der finde en fælles grund for dets frembringelser.

¹⁷Theodor Adorno spørger eksempelvis hvordan det overhovedet kan være muligt at digte efter Auschwitz

¹⁸ Set med danske øjne opstod de første impulser til Cobras eksperimenter allerede under krigen omkring tidskriftet *Helhesten* (1941-44). Med i kredsen omkring dette tidsskrift var foruden Asger Jorn og Carl-Henning Pedersen også Jørgen Nash.

3. Åbning af det tværæstetiske problemfelt

3.1 Ut pictura poesis

Også rent historisk har mødet mellem digtning og billedkunst en lang og vidt forgrenet tradition bag sig. Tråden tages op allerede under renæssancens forkærlighed for kritisk kappestrid – de såkaldte paragoner. En af de kendteste paragoner er digternes og billedkunstnernes gensidige konkurrenceforhold, der på den ene side fremhæver digtningens mulighed for at bringe sig hinsides malerens detaljefokusering, mens digteren på den anden side kan tage ved lære af malerens evne til at udtrykke sig igennem visualiteten alene.¹⁹ Sidstnævnte position fører videre til renæssancens etablering af det æstetiske dogme "Ut pictura poesis" – som billedet således også poesien – der for alvor udødeliggør analogien mellem digtningen og de visuelle kunstarter som et æstetisk og teoretisk problem. De tre berømte ords rettelige kontekst er oprindelig Horats: *Ars Poetica*.²⁰ Udover henvisningen til Horats autoriserer renæssancen sit dictum til poeterne med henvisninger til diverse sporadiske analogier mellem digtning og maleri hos eksempelvis Platon, Aristoteles og Plutarch. Sidstnævnte refererer, i følge en engelsk kilde, Simonides fra Ceos (556-467 f.k) for udsagnet: "Painting is mute poetry, and poetry a speaking picture" (Hagstrum: *The Sister Arts* s.10). Op gennem renæssancen og barokken udvikler spørgsmålet om kunstarternes relation sig til et af de største æstetiske diskussionsområder overhovedet.

Størst betydning for diskussionen får dog oplysningstidens forsøg på at skabe afklaring indenfor feltet ved at skille de konkurrerende parter grundigt og effektivt ad. Filosofen og digteren G.E. Lessings (1729-81) skrift *Laocoön: Oder über die Grentzen der Mahlerey und Poesie* (1776) er det berømteste eksempel på rationalismens intervention overfor kunstarternes forsøg på at tilnærme sig hinanden. Derfor kommer *Laocoön* til at stå som et centralt pejlemærke også indenfor de sidste årtiers tværæstetiske forskning. Lessing ønsker at gøre op

¹⁹ I *The Sister Arts* (s.66) bemærker Jean H. Hagstrum, at forklaringen på paragonens opståen indenfor renæssancekunstens område snarere skal findes i kunstnernes sociologiske levede forhold og i kampen for at deres professioner skulle opnå social anerkendelse. Paragonen afspejler altså ikke ønsket om at nå frem til en filosofisk eller teoretisk distinktion mellem kunstarterne. I den aktuelle sammenhæng vil jeg derfor lade fænomenet ligge.

²⁰ Hagstrum har dog påvist, hvordan de her oprindeligt optræder som en parentetisk bemærkning, der knytter sig til en helt anden betydning. Udlægningen af "Ut pictura poesis" som en anvisning til digteren om at følge i malerens spor er derfor renæssancens egen (*The Sister Arts* s.9).

med kunsternes integrationseksperimenter og forholder sig skeptisk overfor kunstarternes lån af hinandens fremstillingsteknik:

Maleri og poesi burde være som to redelige og hjertelige naboer, der begge i sandhed ikke ville tillade upassende friheder i kernen af den andens domæne, men som må udvise en gensidig agtpågivenhed overfor grænserne og effektuere en fredfyldt overenskomst mod de ubetydelige overgreb, som den ene part i forivrelse måtte begå mod den andens rettigheder (*Laocoön...* Her citeret efter Mitchell: "Ord, billede og rummet imellem").

For at stålsætte sine synspunkter indfører Lessing det mest omdiskuterede skel mellem kunstarterne overhovedet, nemlig distinktionen mellem billedkunstens spatiale udfoldelse overfor digtningens temporale forløb. Lessing begrunder denne opdeling ud fra forskellen i de to kunstarters materiale. Maleren arbejder med figurer og farver i rummet, mens digterens materiale er sprogets lydige artikulationer over tid (jvf. Lund: *Texten som tavla* s.26). Mens billedkunsten opleves simultant fungerer digtningen successivt, fordi nye betydningselementer eller tegn gradvist tilføjes under læsningen. Konklusionen bliver at litteraturen bedst er egnet til skildringen af fortløbende begivenheder i tid, mens billedkunsten bør holde sig til at gengive statiske legemer i rum fanget i deres prægnante øjeblik. Som det fremgår sætter Lessings helt basale distinktion mellem temporale og spatiale kunstarter en længere kædereaktion igang. Inden det skelsættende værk er afsluttet, har Lessing udvidet gabet mellem digtning og billedkunst til også at omfatte forskellen mellem digtningens arbitrære tegn overfor billedkunstens naturlige tegn, digtets uendelige rækkevidde overfor billedets begrænsede, poesiens ekspression overfor maleriets imitation, den interne overfor den eksterne kunstart, den talende overfor den stumme, ørets overfor øjets, og endelig den intellektuelle overfor den intuitive. Samtidig har han leveret stof til en række moderne videnskabelige diskurser, der alle sikrer, at vi kan skelne klart og tydeligt mellem digtning og billedkunst; som eksempelvis semiotikkens skelnen mellem konventionelle og naturlige tegn eller receptionsforskningens skel mellem det sette og hørte. Nyere tværfæstetisk forskning har imidlertid påvist, at problemet omkring kunstarternes relationer til hinanden er langt mere komplekst end Lessing så det, og at hans skel i mange tilfælde fastlåser den æstetiske diskussion i et uhensigtsmæssigt leje. Dette gælder for den lyriske modernisme i det hele taget, men især overfor en digter som Robert Corydon, hvis hovedbestræbelse netop er at operere på tværs af skellene.

I modernismen ses en markant opblomstring i forsøgene på at integrere digtningen og de visuelle kunstarter. Men forholdene omkring kunsten og dens æstetiske grundlag har ændret sig markant, da 'ut pictura poesis' dogmet igen aktualiseres i lyrisk modernisme hos såvel udøvende kunstnere som teoretikerne. Renæssancens, barokkens og oplysningstidens distinktioner kan derfor ikke uden videre overføres til den moderne lyriks forsøg på at tilnærme sig billedkunsten. Der ligger andre motivationer og problemstillinger bag. Det bliver nødvendigt med en revision af de klassiske teoridannelser indenfor feltet; og det er den opgave de mange nye tværæstetiske studier forsøger at løfte. Den tværæstetiske forskning har efterhånden fået en pæn plads indenfor selve litteraturvidenskaben, men har også udkrystalliseret sig som en decideret selvstændig diciplin, der i international sammenhæng går under betegnelsen "Interart Studies" eller "Comparative Arts".

Universiteternes gamle administrative opdelinger mellem litteraturen og de visuelle kunstarter er blødt op, og der er især gjort nye landvindinger indenfor de sidste to årtiers tværæstetiske forskning. Det gælder hos litterater og kunsthistorikere som Jean H. Hagstrum, Wendy Steiner, W.J.T Mitchell, Murray Krieger og Hans Lund. Efterhånden er der med dette felt etableret et teoretisk fundament for læsninger af lyriske forfatterskaber som Robert Corydons; et område der endnu ikke var fuldt udbygget, da Corydons tekster blev til. Indenfor det danske sprogområde har Karin Sanders læst romantiske tekster i lyset af diciplinen,²¹ men det er temmelig begrænset, hvad der findes af tværæstetiske studier omkring dansk halvtredser- og tressermodernismes eksperimenter. En kategori hvor denne indfaldsvinkel ellers er oplagt. Tilbage i 1960'erne har Finn Brandt-Pedersen tangeret feltet i bogen *Modernisme og kvalitet* (1966), mens Hans-Jørgen Nielsen bevæger sig ind på området i essaysamlingen *'Nielsen' og den hvide verden** (1968),²² men ingen synes at have taget tråden op. En tværæstetisk forskning indenfor ikke-kanoniseret, eksperimenterende dansk digtning eksisterer ikke. Det skyldes måske feltets mange problemer og paradokser.

²¹ I værket *Konturer -- Skulptur og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen* (1997)

²² Det sker i essays som "Fra tekstlinier til tekstflader Visuel poesi " og "Anonymitetens formverden. Konkret poesi"

3.2 De tværæstetiske problemer

Et af problemerne er at opstille en videnskabelig diskurs med et tilhørende neutralt begrebsapparat, der kan dække både det verbale og det visuelle uden at risikere terminologiske glidninger. Det bliver et generelt problem at overføre selv helt gængse fagtermer fra ét teoretisk felt til et andet. Svenskeren Anders Palm pointerer i sin bog *Mötet mellan konstarter*, at selv helt almindelige termer som "billede" eller "motiv" har vidt forskellige betydninger, alt efter om de anvendes i kunsthistorien, litteraturvidenskaben eller musikken – et faktum man meget nemt overser; og Palm betegner dette som den mest almindelige fejl indenfor den tværæstetiske forskning.²³ Fejlen skyldes en manglende erkendelse af, at en faktisk egenskab eller et bestemt indhold i den ene kunstart blot er figurativt tilstede i den anden (Palm: *Mötet mellan konstarter* s.20). Den tværæstetiske sammenlignings advocatus Diaboli, René Wellek, har meget præcist – og rationelt – karakteriseret dette problem:

En kritiker kan, som Lessing i *Laokoon* [...], beklage denne sammenblanding af konstarter, men man kan ikke nægte, at konstarterne har prøvet at låne af hinanden og at de i ganske betydeligt omfang har haft held til at opnå de tilsigtede virkninger. Man kan naturligvis benægte muligheden af poesies bogstavelige metamorfose til skulptur, maleri eller musik. Betegnelsen "skulpturagtig" eller "plastisk" om poesi [...] er bare en vag metafor, der betyder at den pågældende poesi meddeler et indtryk, der på en eller anden måde ligner den græske skulpturs virkning – kølighed der stammer fra hvid marmor eller gipsafstøbninger, stilhed, ro, skarpe konturer, klarhed. Men vi må erkende, at kølighed i poesi er noget helt andet end den sansede fornemmelse af marmor eller rekonstruktionen af denne fornemmelse i fantasien, og at stilhed i et digt er noget helt andet end stilhed i en skulptur (Wellek: "Litteraturen og de andre konstarter" s.120).

Det store spørgsmål – set fra forskningens synspunkt – er altså, om det overhovedet er muligt indenfor digtningens gængse rammer (sproget) at sammensmelte de to konstarter, uden at denne syntese kun realiseres på et rent metaforisk plan. Dette er blot et af de yderst prekære og umulige spørgsmål, der sætter grå hår i hovedet på mange forskere indenfor feltet. Hans Lund skriver eksempelvis i indledningen til sin doktorafhandling om emnet:

²³ Det samme problem gælder nærværende projekt. I et forsøg på at imødegå nogle af disse glidninger vil jeg i tvivlstilfælde præcisere digtets billede som "verbalt billede" eller "sprogligt billede", mens billedkunstens frembringelser vil blive benævnt som "visuelt billede" eller blot "billede".

Jag är medveten om att jag med mitt val av problemområde har bundit ett övermått av ris åt min egen rygg. Den litterära textens relation till bildkonsten utgör ett mycket omfattande och närmast översikligt problemområde, som tidigare [...] i ringa grad har varit ämne för debatt i nordisk litteraturforskning (Lund: *Textan som tavla* s.9).

Flere synes at placere skylden for rygsmerterne og hovedpinen hos Lessing. For Hans-Jørgen Nielsen eksisterer problemet med hvornår, der er tale om et møde mellem ord og billede, simpelthen ikke før Lessing trækker sine skarpe skillelinier mellem kunstarterne. Nielsen vælger at undvige problemet ved at undsige Lessing og i stedet betragte en skelnen mellem kunstarterne som direkte uhensigtsmæssig. Skelne "kunne man egentlig kun i de lidt over hundrede år mellem Lessing og Mallarmé. Både før og siden har det flydt. Og det er sikkert også mest frugtbart. Skarpe grænselinier mellem kunstarterne er reelle begrænsninger i det kunstneriske udtryks mobilitet" (Nielsen: "Fra tekstlinier til tekstflader " s.65).²⁴ Også Wendy Steiner føler sig fanget på metaforens gyngende grund. For hende er det eneste forskningen kan stille op at intensivere opmærksomheden omkring selve sammenligningen af de to kunstarter:

The painting-literature analogy has followed [...] a Sisyphean pattern and is bound to continue doing so. For there can be no final consensus about whether and how the two arts resemble each other, but only a growth in our awareness of the process of comparing them, a metaphoric generation and regeneration (Steiner: *The Colors of Rethoric* s.2).

Problemerne opstår fordi digteren vælger at betragte sammensmeltningen af digtning og billedkunst som en reel mulighed, også selvom det i rationalistens øjne er et fornuftsstridigt og utopisk projekt. Det er i dette perspektiv, man skal forstå Corydons ord om, at "det er hele eens syn, der er det afgørende" for om "billedkunsten og ordet kan sammensmeltes". (Kromann: *Digtere på bånd* s.78-79). Almindelig sund fornuft vil umiddelbart forsøge at aflive denne tankegang med argumentet om, at digteren, uanset hvor billedlige hans digte end er, aldrig vil kunne sætte sig ud over analogien eller metaforen. Fornuften siger, at et digt aldrig kan rejse visuelle billeder af samme realitet som de fysiske. Hvis dette virkelig skulle lykkedes, er sprogets grænser brudt – sammen med dets normale kommunikative egenskaber – og digtet er forsvundet. Vi skal senere se, hvordan Corydons faktiske hybridværker netop placerer sig som

²⁴ Mallarmé står for Hans-Jørgen Nielsen som den poet, der foregriber det moderne visuelle digt.

en direkte forlængelse af de verbale digtes synteseprojekt. Det er de kun fordi Corydon helt konkret – man fristes næsten til at sige helt bogstaveligt – *vælger* at se foreningen af digterens verbale billeder med billedkunstnerens udtryksformer som en reelt realiserbar mulighed. Denne tankegang er et kors for vestlig rationalisme, og vi står altså med et paradoks, som man i følge Hans Lund må acceptere som sit grundlag, hvis man vil beskæftige sig med eksperimenterende digtere af denne type. Selvom en faktisk sammensmeltning teoretisk set ikke er mulig, er forsøgene på at gennemføre den virkelige nok:

Problemen rörande litterär bildtransformation är således många, och alla är de mer eller mindre relaterade till den gamle klassiska frågan, om litterär text och visuell bild över huvud taget kan jämföras. Är det verkligen möjligt att efterleva det gamla kravet *ut pictura poesis* [...] Vad forskningen trots allt måste ta sin utgångspunkt i, är emellertid inte rimligheten eller bristen på rimlighet i kravet *ut pictura poesis*, utan förhållandet att författare i alla tider har sett kravet som en utmaning och producerat texter som kan tolkas som försök att efterleva detta krav (*Texten som tavla* s.15).

Hvis vi vil videre i undersøgelsen af Robert Corydons integration af digtning og billedkunst, nytter det ikke at afvise 'ut pictura poesis' projektet, blot fordi det ud fra et rationelt perspektiv er umuligt. Vi må gå ind på kunstnerens tanke, selvom integrationen skulle foregå på et rent figurativt plan og acceptere dette som grundvilkåret. Denne erkendelse synes at ligge bag W.J.T Mitchells forsøg på at opfinde et katalysatorbegreb, der hverken relaterer sig til digtningen eller billedkunstens eksisterende diskurser. Med lanceringen af "Imagetext"-betegnelsen undgår han, at terminologien kommer til at optræde figurativt, når den overføres fra den ene kunstart til den anden, sådan som Anders Palm problematiserede det.

3.3 Imagetext

Konstruktionen af "imagetext"-begrebet, som Mitchell redegør for i sin *Picture Theory*, markerer et praktisk behov for en terminologi der – omend provisorisk – arbejder med en syntese af kunstarterne som en reel mulighed. Dette betyder ikke, at forskellen mellem det verbale og visuelle undsiges, blot at den er umulig at definere. Eksempelvis går forskellighederne på tværs af øjets og ørets sansninger: "We can see words and hear images; we can read pictures and scan the visual appearance of texts. The difference between word and

image cuts across the difference between visual and aural experience" (Mitchell: "Word and Image" s.52). Imagetext-relationen er derfor hverken en metode til at ophæve grænserne eller fastlægge dem permanent. Imagetext dækker:

...the irregular, heterogeneous, and often improvised boundaries between "institutions of the visible" (visual arts, visual media, practices of display and spectation) and "institutions of the verbal" (literature, language, discourse, practices of speech and writing, audition and reading) (op.cit. s.49).

Imagetext-termens force er, at den for en stund annullerer menneskets opdelinger mellem synsfelt og sproglig diskurs. Hvis man går tættere på dette modsætningspar vil forskellene opløse sig, fordi sproget i sig selv viser sig at være en janushovedet størrelse, som både kan ses og høres alt efter om der læses højt eller indenad. Mitchell inddrager teksten som både grafisk fremtræden og lydlighed. At rette opmærksomheden mod sprogets lydlige og visuelle materialitet opmuntres vi specielt til "by poetic or rhetorical uses of language that foreground the sounds of words, or artistic, ornamental uses of writing (e.g., illuminated manuscripts, calligraphy), that foreground the visual appearance of letters" (op.cit. s. 47). Mitchell udskifter her fokuset på det enkelte typografiske tegn som bindeleddet mellem det verbale og visuelle med selve skriften og kalligrafien, der samtidig med at have billedværdi ikke nødvendigvis behøver at give afkald på sit sproglige indhold, med mindre der er tale om rene kragetæer. Kalligrafien inspirerer til en anden vej for digteren, der ønsker at nærme sig billedkunstens visuelle billeder, end opløsningen af sprogets syntaks og sprængningen af sprogets ord til grafiske typer. Skriftens og kalligrafiens visualitet fører Mitchell frem til en afvisning af, at det rendyrkede visuelle eller verbale udtryk overhovedet eksisterer. Visuelle repræsentationer invaderes ofte af verbalitet på en ret bogstavelig måde, når skrift eller andre arbitrære tegn trænger ind i billedets felt som eksempelvis i dadaisternes kollager. Omvendt inkorporerer teksten altid allerede en visualitet i det øjeblik den skrives eller trykkes i visuel form. Set fra begge kunstarters lejre er det selve karakteren af skriftens medie, der dekonstruerer muligheden for at et rent billede eller en ren tekst overhovedet kan eksistere. "Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the "imagetext" incarnate", understreger Mitchell (Mitchell: "Beyond Comparison " s.95).

Denne slutning fører blandt andet Mitchell til at opstille sit begreb, der udsletter skellet mellem hybridkunstens faktiske syntese og skriftsprogets figurative syntese af ord og billede. Imagetext dækker simpelthen begge situationer. Det er i Mitchells øjne muligt at skabe et komposit kunstnerisk udtryk alene igennem rent verbale, figurative eller metaforiske afspejlinger i teksten af andre kunstarters repræsentationsformer, ligesåvel som man kan skabe et hybridt kunstværk ved at aktivere flere kunstarter samtidigt. Med imagetexten udvider Mitchell definitionen af et sammensat kunstværk til også at indbefatte teksten, der ikke direkte blander medierne, men indirekte blander udtryksmåderne på et rent sprogligt niveau. Et eksempel kan være digtet, der i sit tekstkorpus repræsenterer eller fortolker et maleri, fotografi eller en skulptur. Dette bliver et af Mitchells væsentligste og mest omdiskuterede bidrag til den tværaestetiske teori. Det er Mitchells hovedtese, at man uden videre kan overføre undersøgelsen af forholdet mellem det verbale og det visuelle fra de kompositte kunstværker til det enkelte ublandede medie, som eksempelvis digtet, hvilket jeg vil efterprøve i læsningen af Robert Corydon. Forskellene og lighederne er ikke bare noget der findes mellem de enkelte verbale og visuelle kunstarter, det er også en uundgåelig problemstilling inden for de individuelle kunstarter: "In short, all arts are "composite" arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive convention, channels, sensory and cognitive modes" (Mitchell: "Beyond Comparison" s. 95).

Mitchell erkender faren for, at imagetext-begrebets brede dækning udhuler dets effektivitet, men forsvarer sig samtidig med at det er tænkt som en slags arbejdsetiket, der kan sammenlignes med en adjektivisk beskrivelse af eksempelvis visse farver som "varme". Den væsentligste pointe hos Mitchell er, at såvel billedet som teksten hver for sig er komplekse størrelser, der altid integrerer hinandens medie. Billedet og teksten er begge imagetext. Det vil sige heterogene størrelser, der altid allerede er blandet op af forskellige traditioner, historier og diskurser:

...the visual representations appropriate to a discourse need not be imported: they are already immanent in the words, in the fabric of description, narrative "vision", represented objects and places, metafor, formal arrangements and distinctions of textual functions, even in typography, paper, binding... (*Beyond Comparison* s.99).

Stillet over for sådan et sammensat værk er det interessante nu ifølge Mitchell ikke at spørge efter hvilke rent formale eller strukturelle forskelle og ligheder, der er mellem værkets verbale og visuelle elementer, fordi det alligevel er umuligt at definere: "The aim, however, is not to stop with formal description, but to ask what the *function* of specific forms of heterogeneity might be" (Mitchell: "Beyond Comparison" s.100 – min kursiv). Hermed drejes problematikken bort fra rent strukturelle betragtninger. Det interessante ved imageteksten bliver hvilke æstetiske eller filosofiske tanker, der dukker frem i imagetekstens sprækker mellem verbalt og visualitet. Ut pictura poesis debatten bringes ned på jorden og spores ind på det konkrete værk eller forfatterskab og slipper derved udenom det umulige projekt at skulle definere forholdet mellem ord og billede endeligt.

I stedet må man tage udgangspunkt i det konkrete værks egen måde at anvende hybriditeten på og i den konkrete digters biografiske-, sociale- og kulturelle kontekst. Der må åbnes et rum for eksistentielle, erkendelsesmæssige og filosofiske aspekter i tilknytning til eksperimentet med at forene digtets tekst med billedets visualitet. Også selvom tanken om helt at sætte sig ud over forskellene mellem verbalitet og visualitet for at nå op på et højere metafysisk niveau i sidste ende afvises af Mitchell; selvom han på den anden side respekterer "the utopian and romantic desire to do so" (Mitchell: "Word and Image" s.56).²⁵ Forholdet mellem verbalitet og visualitet må konstant genopdages og genforhandles under en fortløbende proces. Derfor fremstilles image-text relationen som en dialektisk trope, der netop er figurativ:

It is a trope, or figurative condensation of a whole set of relations and distinctions, that crops up in aesthetics, semiotics, accounts of perception, cognition, and communication, and analyses of media (which are characteristically "mixed" forms, "imagetexts" that combine words and images). It is a dialectical trope because it resists stabilization as a binary opposition, shifting and transforming itself from one conceptual level to another, and shuttles between relations of contrariety and identity, difference and sameness (op.cit. s.53).

Det Mitchell vil frem til er åbningen af et udefinerligt grænseområde bestående af ligheder og modsætninger mellem de verbale og visuelle kunstarter. Et felt der må afsøges i en stadig proces,

²⁵ Jeg vil senere i kapitlet "Tegning af Klee" forsøge at vise, hvordan ønsket om at nå et højere metafysisk niveau, beskrevet som en higen efter det "personlighedsløse" og "interesseløse", netop er en af drivkræfterne bag Corydons syntetisering af digtning og billedkunst.

og aldrig endegyldigt kan forankres til sikre definitioner. Den sammenstilling af ord og billede begrebet bygger på, gør det ikke til en kritisk term af samme slags som litteratur- og kunsthistoriens termer. Begrebet består af "a pair of terms whose relation opens a space of intellectual struggle, historical investigation, and artistic/critical practice. Our only choice is to explore and inhabit this space" (op.cit. s.56). Det vælger jeg også at gøre nu igennem en række gennemspilninger af relationen mellem digtning og billedkunst hos Robert Corydon. Undersøgelserne vil tage udgangspunkt i forskellige æstetiske og poetologiske udsagn i relation til forfatterskabet suppleret med analyser af konkrete værker.

4. At se med ord – digtning som visuel konkretion

4.1 Fra mimesis til konkretion – modernismens 'ut pictura poesis'

Til grund for modernismens version af 'ut pictura poesis'-dogmet ligger to væsentlige skred i kunstopfattelsen. For det første afvises mimesistanken; for det andet intensiveres opmærksomheden mod kunstens rent formale aspekter. I forordet til bogen *The Colors of Rhetoric* fremhæver Wendy Steiner bevægelsen fra mimesis til konkretion som dén markante ændring i kunstværkets projekt, der øjeblikkeligt puster nyt liv i 'ut pictura poesis'-tanken inden for modernistisk kunst. Helt op i romantikken har det været tanken om kunstarternes imitative forhold til virkeligheden, der, i den vestlige verden, har konstitueret sammenligningerne af de to repræsentationsformer. Når 'ut pictura poesis'-dogmet udpegede billedkunsten som digterens forbillede, skyldtes det først og fremmest de visuelle kunstarters mimetiske potentiale. Billedkunstens evnen til imitation og naturtro gengivelse af fænomenverdenen motiverede digteren til at hente inspiration her.

I modernismen stræber kunsten ikke længere efter at fremstå som en mere eller mindre perfekt kopi af realiteten, men efter at fremstå som selvstændigt objekt med samme realitetsstatus som andre genstande og repræsentationer i verden. Kunsten betragtes som et konkret, materielt og visuelt fænomen, der fremtræder på lige fod med alle andre konkrete i realitetens verden. En situation hvor poesien og de visuelle kunstarter retfærdiggør sig selv som realitet uden nødvendigvis at afspejle en allerede genkendelig virkelighed. Tanken om værkets konkrethed er ifølge Steiner hovedårsagen til at analogien mellem digtningen og billedkunsten igen vækkes:

...with the advent of modernism, a complete reversal took place and the analogy has become of supreme importance once again. The programmatic tension between artistic medium and represented world so crucial to Cezanne, cubism, abstractionism, and surrealism has changed the meaning of the analogy. By claiming that a poem is like a modern painting one is no longer stressing their mirroring function but their paradoxical status as signs of reality and things in their own right. This 'semiotic concreteness' [...] constitutes a line of critical and artistic thinking that runs throughout the twentieth century (Steiner: *The Colors of Rhetoric* s.xii).

Steiners centrale formuleringer rammer meget præcist på den litteraturhistoriske kontekst Robert Corydon praktiserer i. Den opfattelse af kunstværkerne som "signs of reality", Steiner gør til et

grundlæggende aspekt i modernismens æstetik, kan sammenlignes med et begreb, der dukker op i en af dansk modernismes tidligste poetikker, nemlig *Fragmenter af en dagbog* (1948) af Paul la Cour. Et gennemgående træk hos la Cour er opfattelsen af digterens liv og praksis som noget der udledes "for at skabe og befæste en poetisk Realitet" (*Fragmenter af en dagbog* s. 13). Selvom Steiner anvender semiotikkens vokabular i sin karakteristik, kan Paul la Cours "poetiske realitet" ses som et udtryk for den samme bestræbelse på at give kunsten status af et stykke konkret realitet parallelt med virkelighedens øvrige forestillings- og fremtrædelsesformer, tegn og genstande. Det er ikke længere en mimetisk realisme, der legitimerer kunsten, men derimod den form for realisme Steiner også betegner som "semiotic concreteness". I essayet "At se med ord" fremgår det tydeligt, at også Robert Corydon i sin litteraturkritiske tænkning placerer sig på den linie Steiner tegner. Her citerer Corydon direkte Paul la Cours aforisme: "Billedet er ikke imitation. Det er selv en verden", der fremhæver digtets status som en egen realitet (*Fragmenter ...s.40*). Den samme idé om poesien som noget konkret ligger bag udsagnet: "Vi har ikke brug for digte, der bare virker som lyriske bilag, grønne fodnoter, men ordmanifestationer, der er poetisk realitet..." (Corydon: "At se med ord"). En sætning der indirekte også refererer til la Cours fragmenter.

Termen 'konkretion' har efterhånden vundet hævd som samlebetegnelse for de skred i modernismen Wendy Steiner påpeger. Både indenfor kunst- og litteraturhistorien bliver begrebet i dag anvendt om fællestræk blandt halvtredsernes og tressernes udøvende kunstnere, og det gør fænomenet særligt aktuelt i vores sammenhæng. Selvom 'konkretion' anvendes om stort set den samme historiske periode indenfor begge kunstarter og om en række kunstneriske grundbestræbelser, der ligner hinanden, er det dog vigtigt at være opmærksom på en vis divergens i termens betydning, alt efter om den anvendes i relation til digtningen eller billedkunsten. Som Anders Palm advarede imod, bør man ikke ganske ukritisk overføre de egenskaber termen beskriver i den ene kunststart til uden videre også at gælde i den anden. Endelig er der inden for digtningen alene store afvigelser i opfattelsen af, hvornår og hvordan kunsten er konkret, hvilket ikke gør forvirringen mindre. Skal vi anvende begrebet på Corydons praksis og tilmed forsøge at gøre det i en tværæstetisk sammenhæng, bliver det nødvendigt med en nærmere præcisering af begrebets polariseringer. Både internt blandt digterne, men også

mellem de to kunstarter generelt. For at opnå en vis konsensus bag begrebet vil jeg først se på konkretionens oprindelse indenfor billedkunsten og derpå i digtningen, inden Corydons særlige position i forhold til kunstens konkretion uddybes.

4.2 De konkrete billedkunstnere

I *Geometri og bevægelse* – bind ni i *Ny dansk kunsthistorie* – har Mikkel Bogh valgt at fremlægge efterkrigstidens kunsthistorie som beretningen om, hvordan grænserne mellem det frie og spontane overfor det konstruktivistiske og geometriske maleri udviskes op mod indgangen til halvtredserne, hvor Robert Corydon debuterer. I forordet skriver han:

Men ét af de afgørende momenter i udviklingen viser sig på det tidspunkt, hvor abstrakte kunstnere begynder at kalde deres arbejde for konkret kunst. Et stigende antal kunstnere i årene efter anden verdenskrig forstår det abstrakte værks formelle skelet som en virkelighed i sig selv, en konkret ting eller et konkret symbol uafhængigt af den ydre verden (Bogh: *Geometri og bevægelse* s.7).²⁶

På denne måde bliver værkets rent strukturelle skelet og fremvisning af former betragtet som en selvstændig konkret virkelighed, der giver mening i sig selv. Billedet befries fra kravet om mimetisk gengivelse; dets former skal ikke forestille noget andet og taler for sig selv. I Sverige, der i halvtredserne og tresserne var langt mere fremmeligt med hensyn til forståelsen af modernismens eksperimenter, udgiver maleren Vilhelm Bjerke Pedersen bogen *Konkret kunst* (1956). Her placerer han kunstværket i forlængelse af naturens organiske formverden. Det sker for at frigøre værket fra det historie- og konventionsskabte krav om logik og meningsfuldhed i værkets udtryk. Den rent formale logik værket konstituerer sig på sammenlignes med de formprincipper, der gælder i naturen. Frem for den gamle mimetiske gengivelse af naturen skal

²⁶ I moderne dansk billedkunst polariserede kunstnerne sig i to grupperinger op gennem tyverne, trediverne og frem til slutningen af fyrrerne. På den ene side var kunstnerne omkring *Høstudstillingen* og tidsskriftet *Helhesten* (1941-44). Denne gruppering stod for en spontan, abstrakt kunst og løse penselstrøg uden intellektets styring. Gruppen talte malere som den unge Asger Jorn, Ejler Bille og Carl-Henning Pedersen. Man valgte her det primitive og driftsbetonede fremfor det rationelle, og skelnede mellem levende kunst overfor død formalisme. På den anden side stod formalisterne omkring kunstnersammenslutningen *Linien II*, der søgte et objektivt formsprog gennem en konstruktivistisk tankegang. Her stod man for rendyrkningen af visuelle, geometriske og klare former. En søgen efter materialets eget sprog i lyset af idéen om, at rene grundformer rejser metafysiske eller religiøse oplevelser hos beskueren. Vejen til det åndelige går gennem formen, sådan som Paul la Cour også gør gældende for digtningen i sine fragmenter. Liniens gruppering talte navne som Richard Mortensen, Robert Jacobsen, Richard Winter og Vilhelm Bjerke Pedersen. Polariseringen når sit kulminationspunkt i 1949, hvor *Linien II* arrangerer udstillingen *Klar Form* som et modspil til en udstilling af franske billedkunstnere med titlen *Levende farver*. I årene omkring og efter Corydons debut forsvinder denne polarisering.

værket nu gøre som naturen. Det skal ligne naturens organisme i sine formers spil. Kun på denne vis kan man tale om at en vis form for mimesis overlever i konkret kunst, i skikkelse af en ny form for organisk formalisme. Bjarke-Pedersens udlægning af kunstens konkretion er i virkeligheden blot en videreførelse af kunstnere som Wassily Kandinsky, Paul Klee, og Hans Arps tanker omkring kunstværket som konkretion frem for abstraktion. Det er hos disse kunstnere tanken om at opfatte moderne ikke-mimetisk kunst som konkret, frem for abstrakt, fødes.

Den fransk-tyske kunstner Hans Arp producerer en række skulpturer op gennem fyrerne og halvtredserne under fællesbetegnelsen *Concrete Sculpture*. I hans udlægning af begrebet konkretion er forbindelsen med naturens formverden signifikant: "Concretion signifies the natural process of condensation, hardening, coagulating, thickening, growing together. Concretion designates the solification of a mass.[...] Concretion is something that has grown" (Arp: "Looking " s.14-15). Ifølge Hans Arp er den moderne ikke-mimetiske kunst mere konkret end den er abstrakt, fordi den søger at producere konkret form og betydning på samme måde, som naturens skabelsesprocesser genererer vækst og håndgribelige produkter som eksempelvis frugt:

These artists do not wish to copy nature. They do not wish to reproduce but to produce. They wish to produce as a plant which produces a fruit and is unable to produce a still life, a landscape, or a nude. The wish to produce directly and not through an interpreter. But then nothing is less abstract than Abstract art. This is why Van Doesburg and Kandinsky have suggested that Abstract art should be called Concrete art (Arp: "Abstract Art, Concrete Art " s.390).

Naturen træder på det nærmeste i kunstnerens sted. Kunstneren selv bliver blot et gennemgangsmedium, som formerne kan tale igennem, uden at han lægger en bestemt fortolkning ned over deres manifestationer. Værket bliver uafhængigt af en rationelt fortolkende og logisk styret kunstnerbevidsthed i sin betydningsskabelse. De skal producere deres betydning direkte uden at blive begrænset af deres afsenders subjektive fortolkninger. Værket skal etablere en direkte kontakt mellem sine objekter og beskueren uden om kunstnerens intentioner.

Foruden dette underaspekt gør to hovedaspekter sig gældende i den konkrete billedkunst. For det første manifesterer konkretionen sig som en forøget materialebevidsthed; billedet bliver en leg med linier, former og farver, der i princippet kan være helt uden reference til en realitet udenfor billedets egen. Alligevel kan man sige, at mange konkrete malere ikke afviser det mimetiske fuldt ud. Den konkrete billedkunstners værker kan udmærket forestille noget eller rumme genkendelige elementer, som både Paul Klees og Hans Arps værker ofte gør. Det er blot ikke denne oplevelse af noget som genkendeligt, der er det primære, men derimod den oplevelse alene formerne og linierne sætter i gang. Det andet hovedaspekt er etableringen af naturens universelle formlogik, som det kunstværket bør tilstræbe og efterligne til erstatning for den mimetiske virkelighedsgengivelse. Dette sker for at undgå at den konkrete billedkunsts frit komponerede former reduceres til et udslag af private fantasier uden en form for almen gyldighed, der kan gøre kunsten til andet end meningsløs og tom dekoration. Det eneste alternativ til formalismens farer bliver at efterstræbe de naturlige formers indre nødvendighed. Derfor får naturens processer hos mange 'konkrete' kunstnere en vigtig rolle i legitimeringen af arbejdet med rene former.

4.3 De konkrete digtere

Når talen falder på konkret digtning rummer konkretionen to forskellige spor. To vidt forskellige forståelser af hvornår et digt kan betegnes som konkret opstår her, og ofte blandes begge typer konkretion sammen hos den enkelte kritiker eller digter. Det betyder også, at der ikke altid behøver at være overensstemmelse mellem den type konkretion en digter taler om og den, han faktisk praktiserer. Den første form for konkretion i digtningen er den bestræbelse, der går ud på at rense digtningen for overflødige billeder, metaforer og andre sproglige tilskrivninger for at lade tingene fremstå i direkte betydning som sig selv. Dette er en parallel til Hans Arps ønske om at producere betydning så direkte som muligt uden fortolkende mellemlid mellem værk og læser. Denne objektivisme kommer af en forøget opmærksomhed og følsomhed overfor tingenes og formernes plastiske fremtræden. I princippet den samme formfølsomhed som vi så i de konkrete maleres arbejde med rene former. Torben Brostrøm har i essayet "Konfrontation og konkretion" karakteriseret Robert Corydons digtergeneration ved dens fokus på tingene. Til erstatning af symbolisternes parole "Et landskab er en sjælstilstand"

opstiller Brostrøm sætningen "En *ting* er en sanse- og erindringstilstand" (s.208 – forf.kursiv). Denne forstærkede opmærksomhed omkring tingenes og formernes rent sanselige værdier resulterer i en digtning, der søger at rense sit sprog for at gengive former og ting så direkte og uindpakkede som muligt. Digtet søger igennem sit fokus på ting og former at aktivere læserens sanser samt vække stærke og nærværende imaginationer i læserens bevidsthed. I sin beskrivelse af halvtredsernes digtning omtaler Brostrøm disse tendenser som "en høj grad af *konkretion*, den synes ligefrem at være taget til år for år" (Op.cit s.209 forf.kursiv), men derpå glider han direkte over i et andet og langt mere vidtrækkende aspekt af digterisk konkretion:

Men denne konkrete poesi har endnu et aspekt, der er vigtigt som led i en beskrivelse af den ny poesi. Sansen for tingene, stoffet fører videre til en interesse for ordene som materiale, ikke i første række som tegn for betydning, som signalement, men enten blot som lydmateriale eller som en leg med deres forskellige betydningsmuligheder, sådan at interessen ikke knytter sig til hvad de dækker, men hvad de i sig selv har af latent energi. Det som er blevet kaldt semantisk poesi. Abstraktionen af et landskab er et "lindskib", som sejler i "modlyd" (Per Højholt) (Op.cit s.209).

Den særlige sans for omverdenens stof og digterens særlige konkrete måde at gå til dette materiale på – for at kunne give en uzensureret lyrisk videreformidling af tingenes sanse- og forestillingsskabende værdier – er altså den primære form for digterisk konkretion. Men Brostrøm lader nu denne form for konkretion gå direkte over i en forøget opmærksomhed mod det stof og materiale, som digtet selv er lavet af; det vil sige sproget. Denne form for konkretion bygger på en sproglig materialebevidsthed, der arbejder med sprogets lydlighed og grafiske former. Den første form for konkretion retter sig mod den formverden digtet forsøger at gengive, den anden mod digtets sprog i sig selv.

I Brostrøms udlægning forekommer udviklingen, fra konkretionens ene aspekt til dens andet som en glidning, men i praksis er der tale om et stort spring, der kan få omfattende konsekvenser for digtets udformning. I den første form for konkretion bevarer sproget stadig sine referentielle egenskaber, mens det i den anden ikke længere behøver at referere til nogen betydning ud over de enkelte bogstavers lydlige eller grafiske fremtoning. Denne form for konkretisme arbejder med sproget som et konkret materiale reduceret til visuelle og auditive bestanddele; på samme måde som konkrete malere arbejder med billedet som komposition af

farver, linier, flader og rene grundformer frem for forsøget på at få billedets former til at ligne eller referere til noget. Realiseret i praksis kan denne anden form for konkretion – i sit ekstreme – betyde, at såvel sprogets enkelte ord som syntaksen opløses af hensyn til rent visuelle eller lydlige værdier. Når man i dag taler om genren 'Konkret Poesi', er det digtets eksperimenter med sprogets lyde eller grafiske opstilling der hentydes til. De enkelte genstandes særlige sanseligt appellerende tilstedeværelse i digtet – det Brostrøm nævner som konkretionens første aspekt – synes helt at være blevet glemt i dagens definition af digterisk konkretion.²⁷ Det er den forøgede opmærksomhed mod sprogets egne rent strukturelle og formale egenskaber og ikke visualiteten hos de ting ordene referere til, der er i fokus. Dette skyldes, at det er den svenske digter Öyvind Fahlströms version af 'Konkret Poesi', der internationalt har vundet størst udbredelse. Allerede i 1953 udgiver han et manifest for konkret poesi med titlen "Hättila ragulpr på fåtskliaben", hvor han slår til lyd for, at poesi både kan analyseres og skabes, som struktur. Han skriver:

det är inte något skäl för att poesin inte ska kunna upplevas och *skapas* med utgångspunkt från *språket som konkret materia*. Att orden har symbolvärde är inte märkligare än att i bildkonsten de föreställande formerna har symbolvärde utöver det som de ytligt föreställer, och att nonfigurative former, även om det så är den vita kvadraten på den vita duken, också har symbolvärde, också ger vidare associationer, utöver upplevelsen av proportionsspelet ("Hättila ragulpr...", §1 s.9. forf.kursiv).

Fahlströms brug af ordet "symbolvärde" i sin definition af det, Brostrøm ovenfor beskrev som konkretionens andet aspekt, antyder behovet for en tydeligere forskelssætten mellem de to former for konkretion. Konkretionens første aspekt blev jo netop beskrevet som en modreaktion

²⁷ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* definition af Konkret Poesi lyder således: "CONCRETE POETRY is visual poetry, esp. of the 1950s and 1960s, in which (1) each work defines its own form and is visually and, if possible, structurally original or even unique; (2) the piece is without any major allusion to any previously existing poem; and (3) the visual shape is wherever possible abstract, the words or letters within it behaving as ideograms." (s.233) Visuel poesi defineres i en anden opslagsartikel samme steds som: "poetry composed for the eye as well as or more than, for the ear. All printed poetry is v. p. in a broad sense, in that when we read the poem the v. form affects how we read it and so contributes to our experience of its sound, movement and meaning. In traditional verse, however, the written text serves mainly a notational role, and its v. aspects are subordinate to the oral form they represent." (s. 1364). Definitionen af Konkret Poesi synes her kun at omfatte den særlige sproglige materialebevidsthed, mens betegnelsen Visuel Poesi både synes at kunne omfatte sprogets grafiske udtryk og dets visuelle indhold. Den aktuelle definition af Konkret Poesi vægter sprogets ydre formale fremtræden, og dækker ikke de rent sproglige billeder ordene måtte danne hos læseren.

mod en symbolistisk attitude til tingene, så måske er det mere hensigtsmæssigt at optille de to former for konkretion som hinandens modpoler.²⁸

4.4 Corydons konkretion

Selvom Brostrøm ovenfor har fremstillet de to aspekter af konkretionen som to sider af samme sag, er det meget væsentligt at understrege *forskellen* mellem det første og det andet aspekt, når Corydons særegne position i forhold til det at digte skal beskrives. Ellers ender man i en sammenblanding af de to vidt forskellige niveauer i digtet, som konkretionen kan manifestere sig på. De to former for konkretion udelukker ikke hinanden, men den ene kan godt optræde uden at den anden automatisk følger med; og dette synes netop at være tilfældet hos Corydon. I kronikken "At se med ord" giver han sit eget signalement af den moderne digter og hans praksis; samtidig kan kronikken læses som et udtryk for Corydons egne poetologiske overvejelser. Som allerede artiklens indledende manchete antyder, er et centralt træk i denne praksis bestræbelsen på at skabe konkret poesi. Corydon forsøger at skildre denne konkretion ved at fremhæve digtningens visualiserende aspekter som de vigtigste og konkluderer: "Den skabende proces begynder for lyrikeren i et visuelt forhold til verden, men ikke bare til den - også i forholdet til hans værktøj - ordene". Men selvom Corydon her karakteriserer digteren ved både hans forøgede visuelle følsomhed overfor tingene og over for sproget, som digtningens materiale, så omfatter hans egen praksis kun det Brostrøm betegnede som konkretionens første aspekt. Det vil sige et særligt sanseligt – i Corydons tilfælde specielt visuelt – forhold til tingene. Ser vi bort fra hans calligrapoetica, går Corydon aldrig så langt som til at sprænge syntaksen eller opløse det enkelte ord for alene at arbejde med sproget som lyd og grafisk form. Når Corydon taler om digterens visuelle forhold til ordene, hentyder han derfor ikke til bogstavernes konkrete ydre fremtræden, men til de konkrete visioner ordene skaber i læserens imaginationsevne.

²⁸ Som et eksempel på at konkretion er noget Öyvind Fahlstrøm arbejder med på et rent material-sprogligt plan, kan nævnes hans opfindelse af et særligt fuglesprog, der er konstrueret som en slags fuglesangsnotation, til hvilket alt kan oversættes. Da modernisten Artur Lundkvist kritiserede Fahlströms radikale sprogeksperimenter for at være barnlige, kvitterede Fahlstrøm med en oversættelse af Lundkvists navn til sit fuglesprog. Et eksempel på konkretionen i dens andet sprogmaterielle aspekt, der kom til at lyde "Arrrk(Tuit)urrrro Lu(llu)nkwitizu" (jvf. Bukdahl i artiklen "Avantgarden er en fugl i Sverige").

Det der forvirrer billedet er, at Corydon tilsyneladende er meget optaget af den anden type konkret poesi, der eksperimenterer med at sætte sig ud over sprogets referentialitet, igennem nedskrivningen af ordene og bogstaverne til lyde og grafiske former.

Corydons interesse i denne form for konkret poesi afslører sig blandt andet ved, at hans digte godt kan *beskrive* ordene som rene grafiske former og lyde. Corydon kan kredse om sprogets fonetisk-klanglige og ydre typografisk-visuelle parametre i sine digtes indhold, men ingen af hans "normale" digte følger konkretionens udviklingslinie fuldt ud. Et eksempel er "Stort lyddigt" (1961), der faktisk ikke er særligt lydligt. Den lyd titlen hentyder til, er det enkelte ords lydlige påkaldelse af en ting: "lyden springer frem fra ting til ting, / vækker dem til live igen".²⁹ Bortset fra calligrapoetica-stykkerne realiserer ingen af Corydons værker den form for konkretion, der afskriver sprogets referentialitet for at arbejde med det som ren form. Corydon søger konkretionen gennem den indre vision ordet repræsenterer, frem for i det enkelte bogstavs lyd eller ydre visuelle figuration. Hans konkretion forbliver på imaginationens niveau og realiserer sig ikke på digtets ydre formale niveau. Som endnu en illustration af dette, der supplerer situationen i "Stort lyddigt", kan nævnes beskrivelsen af digterens brug af ord som billeder i et digt som "Mejsel" (1950). Den gennemgående metaforik, der fremstiller digteren som billedhugger, giver en meget fysisk beskrivelse af de enkelte ords billedværdi. "Strand, Skov, Hav" er "mine Bomærker" hedder det i første strofe, der udpeger de enkelte ord som ret konkrete og fysiske billeder frem for som metaforer. Selvom dette digt benævner digterens ord som "Bomærker", er der ikke tale om en egentlig visuel eller konkret poesi, der i sin ydre grafiske opsætning forsøger at arbejde med ordenes ydre grafiske udseende. Her er ikke tale om et hybridt kunstværk, hvor det verbale og grafiske blandes i et samspil mellem ord og bomærker, sådan som det eksempelvis er tilfældet i Rudolf Broby-Johansens digt "NATLIG PLADS"

²⁹ Palle Jessens digtsamling *Skæv dans på hårde ringe** (1961) rummer et par eksempler på rene lyddigte, som ser ud til at have interesseret Corydon. I sit eget eksemplar af bogen har han markeret disse lyddigte med bogmærker. Hvad Palle Jessen angår, skrev han i øvrigt konkrete digte af begge typer. I artiklen "At se tingene" definerer Jessen begrebet konkretion som en "billedindstilling, hvor vi ser på tingene ligesom for tingenes egen skyld" (Citeret efter *Politikens Dansk litteraturhistorie* bd.5, s. 210). Denne udlægning svarer til Brostrøms første aspekt, mens Jessen altså samtidig publicerede lyddigte, der i deres sproglige konkretion svarer til Brostrøms andet aspekt. Rene lyd- og bogstavdigte var dog ikke noget nyt syn i tresserne. Tidligere havde de været en væsentlig del af dadaisternes eksperimenter. I Danmark præsenterer Harald Landt Mømberg allerede lyddigte så tidligt som i 1922 i samlingen *Parole – 33 ekspresionistiske digte*. I forbindelse en genudgivelse af Mømbers digte i 1969 udtaler han, at: "det han havde villet var altid at gøre digte både ligesom maleri og ligesom musik ... ("Abstraktion" og "Etude" er typiske digttitler - for Mømberg, ikke for dansk poesi anno 22 ...)" (Af Paul Borums efterskrift til *Rose Tid og Evighed* s. 94).

(1922). Her er de ord, der refererer til digtets hovedmetafor, lampen, også rent faktisk ledsaget af illustrerende bomærker eller piktogrammer (**Bilag 6**). I Broby-Johansens digt arbejdes både med ordenes visuelle indhold og deres rent typografiske opsætning. I "Mejsel" kan bomærkerne ikke ses med det blotte øje; ordenes visuelle konkretion er noget, der manifesterer sig stumt i læserens indre: "Og de vil staa hver med sin Form / i Granitsiden, hugget med Mejsel / hærdet i Sindets stumme Smedie". Med disse eksempler har vi nu set hvordan det er sansen for tingene og stoffet samt opfattelsen af ordene som tegn der repræsenterer billeder i læserens imaginationsevne, som er den form for konkretion, der i praksis udfolder sig i Corydons egne tekster.

Jeg har nu forsøgt at give en idé om, hvor Corydon placerer sig i forhold til de to poler fænomenet konkret poesi kan opstilles i, men mangler stadig at placere ham i forhold til de konkrete malere. Det fremgik for lidt siden, hvordan de konkrete malere tog naturens former og vækstprocesser som forbillede for ikke at ende i en blindgyde med deres formalisme. For at forhindre billedkunstens konkretion ender i død formalisme uden kunstnerisk og kommunikativ værdi, koncentrerer kunstnere som Klee og Arp sig om at skabe en særlig levende og organisk formalisme med naturens vækster som forbilledet. Da disse kunstnere betød meget for Corydon, kom dette vækstprincip også til at spille en rolle i hans forsøg på at digte konkret. "Det vil vokse frem paa Stene", lyder det i sidste strofe af "Mejsel" om den poetiske realitet digtet rejser.³⁰ Ved at lade kunsten efterligne naturens vækststrukturer og former gives en metode til konkretion, som både billedkunstneren og digteren kan benytte sig af. Og det gør Corydon, stærkt tilskyndet af Paul la Cours fragmenter, der også opererer med væksten og naturen som et centralt grundlag for digtningen. Overføres bestræbelsen mod en organisk formalisme fra billedkunstens til digtningens konkretioner, da bliver det klart at det ikke er idyl, malerisk skønhed eller pathos, Corydon ønsker at opnå, når han vender sit blik mod naturen. Han søger derimod forbillede for digtets indre struktur og form. Dette er en væsentlig forudsætning for

³⁰ Her modsiger digtet *Mejsel* i øvrigt sig selv på et ret væsentligt punkt. Indledningen på digtets sidste strofe, der beskriver det poetiske som noget, der rejser sig af sig selv står i direkte modsætning til første strofes beskrivelse af digtets billeder som noget en kunstnerbevidsthed former og styrer med sin mejsel. Denne uklarhed kan måske forklares med, at Corydon i første strofe har tænkt på det konkrete poetiske billede, mens han i sidste strofe tænker på det poetiske som noget mere generelt og uhåndgribeligt. Men det er et spørgsmål om denne forklaring redder digtet fra selvmodsigelsen. Flere af Corydons tekster præges af en lignende strid mellem ønsket om at formidle poesien objektivt overfor intellektets subjektive formen.

Corydons naturmotiver, og det er i den kontekst hans 'naturlyriske' islæt skal ses. Bestræbelsen på at skabe konkret poesi karakteriseres i Corydons forfatterskab altså dels af en formal og strukturel reference til naturen, dels af forsøget på at få ordene til at rejse sig som konkrete billeder i læserens indre imagination. Corydons konkretionsbestræbelser retter sig mod sprogets aktivering af indre visualitet hos læseren og karakteriseres af indre formbevidsthed frem for ydre sprogbevidsthed.

4.5 Visuelle vers

I signalementet af den konkrete poesi skelnede jeg mellem den konkretion, der ligger i digtets indre visualitet og den, der manifesterer sig i digtets ydre visualitet. Denne forskel har Jørgen Fafner præciseret i sin verslære *Digt og Form*. Her arbejder Fafner med relationerne mellem digtning, visualitet og lydlighed ved at forholde sig til digtningen udfra versformen som omdrejningspunkt. For Fafner bliver selve det at skrive vers synonymt med "at pege på sproget selv" (*Digt og Form* s.17). Versformen aktiverer i særlig grad læserens opmærksomhed mod sprogets visualitet og lydlighed. Her bygger han videre på den aristoteliske tanke om digtet som en forening af tale (lexis), klang (melos) og billede (opsis). Digtet kan enten orientere sig i retning af opsis eller melos, men i modernistisk poesi sporer Fafner en generel tendens til orientere sig mod opsis, der automatisk fjerner digtet fra det melodiske. Som eksempel nævner Fafner netop Robert Corydon og karakteriserer et af hans digte som præget af "en semantisk intensitet, der stækker det musiske" (op.cit. s. 221).³¹ Denne semantiske intensitet benævner Fafner samme sted som "visuel tæthed". Hos Fafner hænger reception af digtning tæt sammen med en oplevelse af ordenes indre visualitet; i modsætning til dagligsproget, hvor ordenes visuelle tæthed normalt træder i baggrunden for den sag, de beskriver. "Ordene er *transparente*. [...] Men der findes et sprog, som ikke vil overses – eller overhøres. Det er lyrikken, der så at sige sætter transparensophævelsen i system. Dens vigtigste middel hertil er verset. Gennem verset oplever vi ordene som materiale eller stof, givet for sansningen" (op.cit s.15). Den visuelle oplevelse af digtets vers forløber på to planer, der hver især kan arbejde med visuel konkretion. Fafner taler her om digtets ydre visualitet frem for dets indre visualitet eller om en direkte sanset

³¹ Opfattelsen af Corydons prosodi som umusikalsk deles af flere kritikere. I Torben Brostrøms anmeldelse af *Krybet og Sommerfuglen* lyder det: "En paafaldende ucharmerende prosodi fjerner hans produktion fra en anden lyrikken nærtstående kunstart, musikken." (Information 31. jan. 1958). Trygve Greiff skriver: "Corydons dikt appellerer ikke til hørselen, men til synet. De skal sees, ikke høres ("Billedet der er grønt under støvet" s. 150).

synlighed overfor en indirekte og forestillet synlighed. Den sansede ydre visualitet skabes af digtets typografi og grafiske opsætning på siden i vers eller strofer af kortere eller længere format. Den indre forestillede synlighed – eller digtets vision – opstår i læserens imaginationsevne. Det er vigtigt at være opmærksom på denne adskillelse, også selvom de to niveauer i praksis kan være sammenfaldende:

Denne grafiske eller optiske stilisering bør selvfølgelig ikke sammenblandes med de synsforestillinger digtene fremkalder, med deres *vision*, deres visualiseringskraft. Det er også indlysende, at ydre og indre synlighed, grafik og vision kan have vigtige indbyrdes berøringer. Anbringer jeg et malende, suggestivt ord på en særlig "synlig" plads i digtet, så intensiveres ordet (Fafner: *Digt og Form* s.210 – forf.kursiv).

Et eksempel på det fælles berøringspunkt mellem indre og ydre visualitet er poesiens formale anvendelse af kortverset, fordi den korte linies ydre visuelle fremtræden intensiverer opmærksomheden mod de enkelte ord, hvilket også fremmer oplevelsen af deres indre visualitet. I Corydons digt "Fiskekassen" (1953) bliver enkelte ord som "isstumper", "Øjne", eller verslinier som "i kassen af træ" på denne måde tildelt en særlig semantisk tyngde og visualitet på såvel et ydre som et indre plan:

Bøn mellem smaa
isstumper

stumt stirrende
øjne

glasagtige med
havets dybe blik

et mylder af vaade
og grønne ellipser

i kassen af træ

Ved den langsommere og brudte læsning, de mange lineskift skaber, ophæves de enkelte ords transparens under en forøget opmærksomhed omkring de enkelte ords klang, gestalt og farvevalører. Under læsningen nærmer digtet sig forvandlingen til et stiliseret geometrisk eller kubistisk maleri i læserens imagination. Den kvadratiske trækasse indrammer et billede, der består af kuber ("isstumper"), cirkler og "ellipser" – en visuel perception af fiskekassen beskrevet med særligt fokus på sceneriets grundformer. En anden måde hvorpå versets typografiske opsætning kan fremhæve ordenes indre visualitet, ses i sidste strofe af digtet "Et lille hjørne" (1970). Her går Corydons formbestræbelse hånd i hånd med en spontan fantasiudfoldelse, baseret på naturens liv og bevægelser:

Må vi få et lille hjørne
til pensel og pen og den
lille hvirvel som skubber
sol og storme ind i
en form for firkant

Pennen og penslen, der repræsenterer henholdsvis digterens og malerens redskaber, mødes her i deres hvirvlende og spontane billedfremkaldelser med en mere geometrisk formbevidsthed, der presser den organiske - nærmest dionysiske - billeddans ind i en klar apollinisk form; hvad enten der nu hentydes til papirarket, lærredet eller den firkant, som strofen helt konkret danner med sin ydre formale opsætning. Strofen er af de få tilfælde, hvor Corydon nærmer sig en mere radikal form for visuel konkretion stadig uden at bryde med sproget og versets form. Men der er også andre måder at fremhæve digtets indre visualitet på end gennem versformens opbygning. Et enkelt ord kan lede læsningen af hele digtet i retning af en mere visuel perceptionsform.

4.6 Det visualiserende markeringsord

Titlen "Fiskekassen" og samme digts afsluttende linie: "kassen af træ" indrammer ikke blot digtet rent fysisk. Kassen har også en vigtig metaforisk status. Den optræder som et særligt visualiserende markeringsord, der i samspil med digtets øvrige verbale indhold, leder læsningen mod dannelsen af et indrammet billede. Om markeringsordets funktion skriver Hans Lund: "Litterära texter som på ett eller annat sätt anknyter till den optiska bilden måste, om denne

anknytning skall vara kommunikativ, använda markeringsord, antigen tydliga denoterande signaler eller signaler som mera indirekt fånger det bildmässiga i textens konnotationsfär" (Lund: *Textan som tavla* s. 37-38). Da digtets *Fiskekassen's* titel- og afslutningslinie, der rummer visuelle markeringsord, begge står alene, kan man her udpege et berøringspunkt mellem en ydre og en indre visualitet. Endnu engang viser det sig altså svært at holde planerne adskilte, sådan som Fafner ønsker det. Samtidig er vi med markeringsordet ovre i en helt anden måde at skabe visualitet på end Jørgen Fafners rent formale tilgang, der er forankret i verslæren. Markeringsordet fungerer ved at etablere en reference til et visuelt billedfelt, placeret udenfor den tekstuelle enhed der udgør digtets form. På denne måde vækkes en visuel oplevelsesmodus, som ellers normalt hører til oplevelsen af billedkunsten. Denne receptionsform kan vi foreløbig betegne som et særligt "malersyn" for at bruge et af Corydons egne begreber.³² Markeringsordet er altså et redskab til at dreje læsningen i retningen af en billedlig perceptionsform. Samtidig peger det på billedkunsten og dens historie, som en vigtig kontekst digtet kan aktivere og spille på for at opnå visualitet. Et supplement til Fafners rent formale måde at anskue et digts visualitet på. Lund påpeger, at den verbale tekst og det visuelle billede grundlæggende formidler kommunikative meddelelser af helt forskellig karakter:

Beskrivande ord former ingen optisk bild, påpekar Edmund Burke så tidligt som 1757 i skriften *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Det finns anledning att upprepa denne truism. Det är inte läsarens näthinna som reagerar på författarens ord, utan hans eller hennes medvetande. När författaren transformerar en bild, förutsätter han att hans läsare inte är helt utan erfarenhet när det gäller att betrakta eller avläsa bildmeddelanden. På något sätt måste han väcka och mobilisera denna resurs och erfarenhet hos läsaren (Lund: *Textan som tavla*. s. 37).

Særligt visualiserende markeringsord er ord, som indbyder læseren til at opleve det billedmæssige eller etablere en allusion til billedkunsten og derved aktiverer en billedlig receptionsmodus. Det kan være ord, der giver et hint til maleriets struktur, udpeger en nøje udvalgt billedlig detalje eller blot en reference, der optræder særligt ikonisk ved at henlede

³² Et eksempel på Corydons anvendelse af denne betegnelse, finder man i et essay om visuel perception: "Der er lyrikere, som arbejder intenst med ordenes maleriske værdi. De er i den grad malerisk-visuelt anlagt, at man maa læse mange af deres digte som malerier i ord. Naturbilledet – som ofte er motivet – er sat paa papiret med malerens sind - det sker som maleren sætter farveklatten paa lærredet. *Malersynet* dyrkes til tider i en saadan grad, at det digteriske billede staaer helt nøgent - refleksionen er udeladt (Corydon: "Ved Vinduet" – min kursiv).

opmærksomheden på noget billedligt og derved vække billedforestillingerne hos læseren som eksempelvis metaforen "fuglespor". Lund mener ligefrem, at markeringsordene er langt vigtigere end den brede, detaljerede og udpenslende billedbeskrivelse, når et digt skal skabe visualitet, fordi det er gennem markeringsordene, at associationerne til billedkunsten opstår hos læseren. Eksempler på visuelle markeringsord findes meget hyppigt i Robert Corydons digtning. Foruden kassen i nærværende eksempel forekommer et utal af vinduer, portåbninger, papirkvadrater, togvinduer og rammer. Alt sammen markeringsord der fungerer som en metafor for billedets ramme. Ligesom Corydon ofte etablerer digtets synsfelt som en scene eller en fotografisk eksponering ved hjælp af bestemte markeringsord. Når det gælder lyrik, finder man ofte markeringen i digtets titel, fremhæver Lund (op.cit s.38). Udover "Fiskekassen" antyder et hurtigt pluk af Corydons typiske digttitler hvor hyppigt titlen hos ham består af visuelle markeringsord: "Billedet" (1950), "Oktoberakvarel" (1952), "Tegning af Klee" (1958) "Eksponeret", "Vinduessejls" (1976), "Bondeikon", "Grafisk visdom", "Gammel tegner" (1981) etc.

Spørgsmålet er om man kan udvide markeringsordene til også at omfatte skriftmetaforer a la 'kragetær' og 'fuglespor'? Det er også en type metaforer, der peger på en oplevelse af teksten som et grafisk billede, og som henviser til en visualitet ,der ligger uden for tekstens egentlige indhold. Med fare for at udvande termens anvendelighed, kan man måske endda gå så vidt som til at identificere en pæn del af digtningens metaforer med markeringsordens funktion. Dette kunne måske være en del af forklaringen på, at Corydon ikke forviser metaforen fra sine digte, selvom han ønsker at rense digtet for sproglige omsvøb i dets gengivelse af tingene. Selv har Corydon sagt, at "Metaforer er ord til at se med. De gør seende" ("At se med ord").

4.7 Konkretion som det at se med ord

Som det netop er fremgået, manifesterer Corydons konkretion sig hovedsageligt som en indre visualitet, hvis vi stadig ser bort fra *Calligrapoetica*-projektet. Samtidig er den forbundet med en forøget sanselighed overfor tingenes struktur og former. Hos Corydon har synssansen en helt central placering i denne forøgede følsomhed overfor tingenes fremtræden. Derfor bliver det at se også kernen i bestræbelsen på at skabe konkretioner. Et eksempel på at synssansen også er

det, der konstituerer den konkrete digtning hos andre af tidens digtere, ser man hos den unge Klaus Rifbjerg. I "Optakt" til langdigtet *Camouflage* (1961) beskrives konkretionens mål som netop det, at læseren skal se: "at stige til det øverste syn / af indvendig og udvendig / konkret fordi i [!] skal / se". Synet optræder på såvel det ydre som det indre plan, hvilket viser, at Rifbjerg ligesom Corydon forbinder konkretionen med en dobbelt synsevne, der forener sansningen af den ydre formverden med det syn, som opstår i læserens imaginationsevne. Denne glidning fra ydre synlighed til indre vision kan man vælge at fortolke som synonym med idéen om at alt åndelighed må tage udgangspunkt i sansningen af form og stof. "Du maa begynde i det sanselige. Vejen gaar altid fra Stof til Aand", lyder Paul la Cours formaning til digteren (*Fragmenter...* s. 103). En tankegang som ikke er fremmed for Corydon, der direkte citerer dette fragment i sit essay "Om dunkelhed i poesien" (1953). Vi kan nu supplere karakteristikken af Corydons konkretion med tilstedeværelsen af en latent visuel *formdrift* i digtet, der søger at forene sanselighed og intellekt.

4.8 Konkretion som poetisk realitet

I sin egen beskrivelse af selve digtets nedskrivning, bruger Corydon selv ordet konkretion og ser digtningen som en fotografisk fremkaldelsesproces. Når digterens øje har registreret og eksponeret omverdenen, skal filmen fremkaldes "og ordmylderet skal [...] lægge sig i mønstre og formationer i cirkelbevægelser og net som sprogelige konkretioner..." ("At se med ord"). Det er en oplevelse af sproget, der minder meget om den digtet "Fiskekassen" appellerer til med dets dominans af geometriske former. Digterens sanselige oplevelse af sproget som noget billedskabende og fysisk nærværende gælder også for læseren, der må "være et stykke af en digter selv" og "være modtagelig over for det billedsprog, der rejser sig i nydannelser, spring og konkretioner på papiret". Denne sprogets indre visuelle materialisering identificerer Corydon med selve "løsrivelsen af en poetisk realitet" (op.cit). Corydon fremstiller den konkrete poesi som et forsøg på at realisere la Cours ønske om "at skabe og befæste en poetisk Realitet [...]" Digteren gengiver dig ikke Virkelighedens billede, han udtrykker sig ved at give Liv til en Realitet" (*Fragmenter ...* s.13 & 47).³³ Men det handler også om hvilken oplevelsesmodus

³³ Kunsthistorikeren Paul Erik Tøjner identificerer, i sit forord til *Fragmenter af en dagbog*, la Cours poetiske realitet med virkelighedsfølelse: "Og virkelighedsfølelse vil sige betydning, mening. La Cour kalder det realitet". (s.8) Denne udlægning af La Cours poetiske realitet taler samtidig for en sammenligning med Wendy Steiners "semiotisk realitet" (Se afsnittet "Fra minesys til konkretion").

digtet mødes med: "det er hele ens syn, der er det afgørende", for nu at repetere en af Corydons egne formuleringer (Kromann: *Digtere på bånd* s.79). Corydons visuelle forhold til digtningen forankrer sig ikke kun i formen eller verset, som Fafner beskrev det. Det er snarere noget, der opstår et sted mellem digtets ydre grafisk udtryk og de indre billeder, ordene skaber i læserens imaginationsevne. Det er oplevelsen af digtet som noget, der med hjælp fra læserens imaginationskraft, rejser sig fra papiret som en visuel realitet.

4.9 At se med alle sanser – konkretionens synæstesi

Digteren henter sit stof i betragtningen af ting, former og billedfelter. Hans særlige modtagelighed overfor det visuelle bringer ham i konstant fare for at blive "skyllet over ende af synets flod" (Corydon: "At se med ord").³⁴ Det er her langdigtets ophobningsform kommer ind i forfatterskabet, dels som kortdigtets modpol dels som en oplagt kompositionsform, til at mime virkelighedens flimrende billedsyn:

Lyrikeren går ud og oplever sit stof med øjnene, og hans billedsyn er på dette stadium meget lig malerens – mange lyrikere er gode malere og omvendt – han kan så udmærket gribe sig selv i at give sig hen i studiet af billedmæssige perspektiver, træers placering i landskabet, forgrund, baggrund, forskydninger, silhouetter, husrækkers farveskala, et ansigt i mylderet, et S-togs elektriske skumringskupé, lyset på en arret linoleumsbelagt trappe..." (op.cit).³⁵

Alle disse diffuse synsindtryk skal nu transformeres til sprogets form og samtidig indfattes i digteriske billeder, for "indtrykkene er ikke noget uden omsætningsprocessen i ordenes sorte punkter og tegn" (op.cit). Digteren sammensætter synsindtrykkene i billedhelheder styret af

³⁴ *Synets Flod* er både titlen på antologien over forfatterskabets første del og samtidig overskriften på Corydons første egentlige langdigt, der er en kærlighedserklæring til synssansen. Digtets første verslinier lyder: "Jeg elsker at være midt ude / i synets store flod, / som altid skyller / gennem mine øjne / med et mylder af stærke ting." Hans Arp indleder i øvrigt sit essay "Looking" med en lignende hyldest: "To open my eyes, to see, to look, to contemplate the world, to watch clouds and trees, to behold cities and buildings, to look works of art in the eye, to look men in the eye, to see, to look – ever since my childhood this has been my greatest joy" (s.12).

³⁵ Opremsningsteknikken, som dette citat også gør brug af, er en teknik inspireret af billedkunstnerens collageteknik, og Corydon anvender den ofte i sine længere tekster. Han har beskrevet denne kompositionsform som "klæbebilledstilen" i digtet "Ode til en stil" (1958). I dette digt forbinder han dels klæbebilledstilen med kollagedigtets sideordnende opremsning af objekter dels med en teknik, der kan anvendes i skabelsen af det enkelte lyriske billede som en forening af to billedlag i det enkelte lyriske billede (Se også afsnittet "7.2 Imagisme"). I denne sammenhæng vil jeg lade analogien mellem digtningen og dadaisternes collageteknik ligge til fordel for undersøgelsen af forholdet mellem digtningen og den rent grafiske billedkunst. Det skal blot understreges, at Corydon selv producerede kollager og beskæftigede sig en del med collagens "skabende billedstil" som forbillede for digtets struktur (Corydon: "Skabende klip i virkeligheden").

indtrykkenes visuelle fremtræden, sådan som maleren ville komponere sit billede.³⁶ De spredte sansninger finder sammen i en større visuelt sammenhængende struktur, som bliver det bærende i digtet. Skal digtet rejse sig som en poetisk realitet, må det imidlertid appellere til alle sanser. Selvom synet altid er den primære sans i Corydons berøring med omverdenen, så knytter de andre sansemodaliteter altid til det sete, når han forsøger at skabe digte, der på la Cours bud fremstår som virtuel virkelighed. Det poetiske er noget, der vokser frem af digtets billeder eller bomærker "med Lugt, Højde og Brede og Dybde / og Farve i hele den fuldendte Plastik", som det hedder i "Mejsel". Igennem visualitetens modalitet og synets sansninger etableres et direkte forhold til stoffet, der automatisk inddrager øvrige sanser.

I den bedste poesi er midlet til at opnå en kunstnerisk virkning ofte en visuel indstilling. På den måde kan man næsten *smage* på virkeligheden – høre og føle med sanserne – derved beror også slægtskabet med malerkunsten (Corydon: "Lyrisk Vejviser". I: *Fagbladet Metal* – bilag C).

Mange lyrikere har dette malersyn....øjet er den linse, der registrerer verden, og ordene bruges ganske enkelt som maleriske rekvisitter til at skabe...farve, lugt, rum, form og perspektiv i den virkelighed, der bør hæve sig plastisk fra papiret (*Samtale om Synets Flod* – bilag D).

Situationer, hvor dualismen mellem øre og øje forsøges ophævet, er fast inventar i mange af Corydons digte. I prosadigtet "Forklarelse" (1952) lyder en sætning: "En Fugl synger nær ved dit Øre og pludselig hører og ser du". Som jeg senere vil give eksempler på, optræder musikken i Corydons digte ofte i skikkelse af sin visuelle tegnnotation, noden. Et andet gennemgående træk er forekomsten af råb, der ofte ender med at forstumme som noget synligt frem for at blive gengivet som rungende lydlighed. Et råb blafrer afsted over havet "som et par kluntede fugle" i digtet "Raab mellem to Baade paa Havet" (1953), og i et andet digt spørges der: "Saa du min Søjle [...] mit Raab bag Skoven" ("Søjle" 1950). På forsiden af en kladde til kronikken "At se med ord", har Corydon noteret sig en række kilder og stikord til brug ved essayets udformning. Et af disse notater forbinder netop digterens og læserens visuelle forhold til digtet med det synæstetiske og kan læses som et koncentrat af Corydons poetologi: "[2.] at læse er at se, [1.] at

³⁶ En af la Cours definitioner på det lyriske billede lyder: "Det poetiske Billede er gjort af Modsætninger, der ved at bringes sammen oplyser ikke blot hinanden, men alle Tings *Sammenhæng*..." (*Fragmenter...* s. 38 min kursiv). Spor af denne billed-enhedstænkning anes i "Synets Flod". Her lyder det: "...alt er i det /store, grønne syn, der / er digtets".

digte er at se - at se er at høre og smage" ("Ord til at se med", kronikudkast – bilag E).³⁷ Fragmentets førsteprioritet tager udgangspunkt i digtet "Det sete" (1961) hvor slutstrofen lyder: "...jeg lovede mig selv: / Digt ikke om det / du ikke har set!". Den anden grundsætning indgår senere i et calligrapoeticum. For at rejse sig som poetisk realitet må digtets billeder optræde som en syntese af mange forskellige sanseindtryk, en synæstetisk og sammensat realitet af hørt og set forenet i det lyriske klæbebillede.³⁸

³⁷ På samme papir har Corydon noteret sig Paul la Cour som eksempel på en digterisk praksis, der bygger på visuel konkretion. Med hensyn til deciderede poetologiske beskrivelser af denne praksis fremgår det, at Corydon bl.a. har haft Ezra Pound, Vagn Steen og igen Paul la Cour i tankerne. Af malerne havde Corydon bl.a. tænkt sig at nævne Carl-Henning Pedersen.

³⁸ Synæstesi kan defineres som "harmony or synthesis of all sensations and a kind of supersensuous unity" (*The New Princeton Encyclopedia...*s.1259). Samme sted fremgår det, at synæstesi er en forholdsvis ung term, der daterer sig til det modernes gennembrud omkring 1890'erne. Som lyrisk fænomen populariseres det synæstetiske bl.a. med Baudelaires digt "Correspondances" fra *Les fleur du mal*.

5. Tværæstetisk konkretion

5.1 Konkretionen som tværæstetisk projekt

Efter konkretionen i Corydons digte nu er blevet præciseret i forhold til mere generelle definitioner på henholdsvis konkret billedkunst og konkret poesi, går jeg nu over til at undersøge, hvordan denne bestræbelse mod konkretion forbinder sig med det tværæstetiske projekt. Et generelt fællestræk går igen i alle de versioner af konkret kunst vi lige har gennemgået, og det er en generel forøgelse i opmærksomheden omkring fænomener som form og struktur, hvad enten denne opmærksomhed nu rettede sig mod omverdenen og naturen eller mod digtets selv.

I essayet "Fra tekstlinier til tekstflader – Visuel Poesi"* gør Hans-Jørgen Nielsen en interessant iagttagelse: "Når en litterær epoke opviser særlige formelle og konstruktivistiske interesser, dukker sider af de andre kunstarter op i litteraturen" (s. 64). Wassily Kandinsky fremhæver, i det tidligere omtalte foredrag på Bauhaus-skolen to centrale tendenser i moderne kunst, som Nielsen mener fremstår endnu tydeligere i tressernes digtning. Den første er "tendensen mod maksimal rensning af den enkelte kunstarts medium og særpræg". Den anden hovedstrømning er "tendensen mod sprængningen af mediets og kunstarternes grænser i forsøg på at udnytte og overtage materialer eller materialevirkninger fra andre kunstarter og medier. De intermediale blandformer, nu ofte kaldet hybridformer" (op.cit.). Det mærkelige er, at disse to centrale tendenser tilsyneladende ikke er hinandens modsætninger, som man ellers kunne forledes til at tro. Med et lån fra Kandinsky betegner Nielsen den puristiske og formalistiske tendens som vertikal mens tendensen til at overskride den enkelte kunstarts grænser betegnes som horisontal. "Den horisontale, grænseoverskridende tendens er – hvor løjerligt det end kan lyde – ofte en konsekvens af den vertikale, puristiske tendens" (op.cit.).

I kapitlet "Buskmandstegnet i hjertet" fra *Versets Løveманke** fremstiller Brostrøm den første fase i Corydons digtning som netop et udtryk for en proces, hvor digtene langsomt renses. Corydon "arbejder med det 'rene digt', nedfælder skarpt sansede iagttagelser og etablerer derved korrespondencer mellem sig og omverdenen, tingene bliver tegn" (*Versets Løveманke* s.66). Selvom Hans-Jørgen Nielsen og Torben Brostrøm taler om to forskellige former for renselse –

en der forløber på digtets ydre og rent sproglige plan overfor en, der forløber på digtets beskrivende og indre plan – kan den samme udviklingslinie fra vertikal purisme til horisontal hybriditet med fordel relateres til Corydons forsøg på at gøre poesien konkret. I det øjeblik driften mod ren form bringer digteren i kontakt med de øvrige kunstarter, bliver det nødvendigt at foretage et skel mellem selve digtet og poesien. Det poetiske er ikke længere medium-specifikt!

5.2 Fuglen og formen – poesien og digtet

Stillet overfor Paul la Cours idealer støder digteren ret hurtigt mod sprogets grænser i sit forsøg på at fastholde og udtrykke en poetisk realitet. I fragmenternes første kapitel "Før Sproget" beklager la Cour, at ingen af de former han finder frem til er tilfredsstillende: "Det der ligger mig paa Tungen, kan ikke faa Realitet indenfor dem..." (*Fragmenter...* s.15). Modernistens behov for en separation af poesien fra dens traditionelle form – sprog sat på vers – skyldes altså også en dyb skepsis overfor sprogets muligheder. Den vil jeg senere vende tilbage til; her kan den blot foregribes med la Cours afvisning af at "...den almindeligste Definition paa Digteren: et Menneske, der er udrustet med Evne til at udtrykke sig i Sproget, er tilstrækkelig" (*Fragmenter...* s.17). Defineres poesien ud fra digtets sprog, retter man "derved atter Opmærksomheden mod et Forhold af mere teknisk Karakter og ikke mod det egentlige, der ligger før Sproget" (op.cit.). Det er i digtets billeder – ikke i ordenes beskrivelser – at poesien skal søges. Digteren tilskyndes til at søge ud over sprogmediets grænser for at indfange det poetiske. Med sin poetiske realitet drømmer la Cour om en poesi, der evner at forlade alle former og frit kan bevæge sig ud i verden. Det betyder, at poesien også må løsrides fra de sproglige og litterære konventioner den traditionelt er bundet af:

Intet forekommer mig for Tiden vigtigere end at skelne mellem Digtet, betragtet som et kompleks af litterære Konventioner, og Poesien. Ved i Aarhundrederenes Løb at opbygge en Række Regler har man ment at finde frem til ikke den eneste, men den varigste Form for Organisme i sproget med Særlig Evne til at meddele den poetiske oplevelse (*Fragmenter ...* s. 18).

Poesien må altså både skilles fra sit ægteskab med versformen og sin tilknytning til det verbale formsprog. En poesiopfattelse som skriver sig direkte op imod Jørgen Fafners verslære, der

netop gør verset og sproget til poesiens definatoriske forankringspunkt. Hos la Cour er det poetiske frit hævet over formen, mens Fafner modsat hævder: "Et ikke uvæsentligt kriterium er *reproduktionsformen*" (*Digt & Form* s.231 – forf.kursiv). I øvrigt afviser Fafner helt betegnelsen 'poesi', så snart værket enten bevæger sig udenfor sprogets form, eller når digtets optiske stilisering ikke længere er sekundær i forhold til den rytmiske. Dette gælder både, når opprioteringen af det visuelle sker gennem hybridkunstværkets kombinationsform, og når der tyes til helt andre repræsentationsformer end sproget. I kapitlet "Lyrikkens grænser" skriver Fafner derfor om den hybride blanding af tekst og billede: "Vi er her langt ude over lyrikkens grænser" (Fafner: *Digt & Form* s.230). På den baggrund mener han, det er uhensigtsmæssigt at kalde fænomener som Apollinaires kalligrammer for lyrik; en distinktion der forekommer noget stiv og kunstig. Fafner ender altså med at holde på en skarp distinktion mellem kunstarterne, for at forhindre den irrationalitet og forvirring, en tværæstetisk forskning må leve med i følge bl.a W.J.T Mitchell. Fafner "...understreger, at der ikke er tale om nogen vurdering. Men at kalde hybridformerne for "poesi" tjener kun uklarheden" (op.cit). Her står han i opposition til såvel la Cour som Corydon, der hverken binder det poetiske til en bestemt verbal repræsentationsform eller et specifikt materiale. I stedet forbindes poesien med det førsproglige fortolket som en visuel erfaringsmodus, og dermed løsrives det poetiske fra både sprogets og versets form, og optræder som en selvstændig instans. Hos Corydon sker denne løsrivelse allerede i digtet "Billedet" (1950), der indleder debutsamlingen. Digtet afspejler et stærkt ønske om at nå frem til "Billedet vi forlod for / mange Dage siden". Som ren billedlighed kan det poetiske manifestere sig i mange former og gennem et hvilket som helst materiale. I 1966 blev Robert Corydon spurgt om det forholder sig sådan, at man ikke kan digte, hvis man ikke kan skrive. Han svarede:

Nej, man kan digte i andre materialer end ord, man kan digte i træ, i cement, i bygninger og meget andet. Man møder netop i disse år en famlende indstilling til ordet, det er næsten slidt helt ned til fælgen, og derfor er der vel en hel opløsning af sproget. Man mærker jo også at kunstarterne nærmer sig hinanden, og det tror jeg ikke gør noget. (Kromann: *Digtene på bånd* s. 78)

Separationen af det poetiske fra dets vante medium betyder for det første, at poesien frigøres fra det sprogsystem, som så mange af tidens digtere nærer en dyb skepsis overfor. For det andet reduceres selve digtet til produkt af den poetiske oplevelse. Produktet og formen i sig selv ligger

hen som en død ting; poesien levendegør og konkretiserer sig først igen under selve perceptionen af værket, og selve digteren reduceres til den neutrale formidler: "Naar poesien er uafhængig af alle Former, overalt til stede, er Digteren ikke den, der skaber den, han er en Frigører og Fødselshjælper..." (la Cour: *Fragmenter...*s.18).

Når digtere som Corydon og la Cour ønsker at frigøre det poetiske fra bindingen til en bestemt repræsentationsform, må poesien i stedet omtales på en neutral måde, der ikke forbinder den med nogen bestemt kunstart, men illustrerer dens bevægelsesfrihed. Det er her romantikkens billede af poesien som en fugl får sin helt store renæssance. Hos de eksperimenterende modernister rejser fuglen sig i fornyet skikkelse for at blive et universelt tegn for 'det poetiske', og samtidig er det en figur, der kan indgå i både digtningen og billedkunsten. Fuglen bliver nærmest en form for tværestetisk symbol på poesien i kunsten. Den er et billede på den ellers abstrakte og u håndgribelige poesi hævet over de enkelte kunstarters fremtrædelsesformer. Som sådan en gennemgående skikkelse optræder fuglen hyppigt hos netop de kunstnere, hvis praksis bevæger sig på tværs af kunstarterne. Fuglen har eksempelvis en helt central betydning hos Hans Arp og Paul Klee – ligesom hos Carl-Henning Pedersen, Asger Jorn og flere af de øvrige Cobra kunstnere.³⁹ Men ikke mindst i Robert Corydons forfatterskab vrimer det med poesiens fugle og deres konkretioner i form af fuglespor.

5.3 Erindring om Arp – en analyse

Fuglen har også denne rolle i digtet "Erindring om Arp" (1968). Her opstår poesien ved betragtningen af strandkantens sten og under associationerne til Hans Arps æggeformede stenskulpturer. Den første af digtets to strofer lyder:

³⁹ Af **bilag 1** fremgår det, hvordan Carl-Henning Pedersen illustrerer sine *Drømmedigte* (1945) med fugle. Udstillingen *Fuglefri* på KunstCenteret Silkeborg Bad, sommeren 1998 – om fuglen som motiv i kunsten – samlede en række af Cobra-kunstnernes fuglemotiver i en sal for sig. Poul Erik Tøjner fremsætter i sin anmeldelse af udstillingen en teori om fuglen som selve "Kunstens billede", og at alle fuglemalerne måske maler deres fugle med samme tanke for øje: "Som i et Greb mod det, der ikke kan indfanges og som det, der ikke udtømmes af det, der indfanges... for vel er en fugl en fugl, men én i hånden er netop ikke så god som ti på taget, når det handler om kunst og kunstnerisk stræben. Dér foretrækker man dem på taget, det er der, det letter" (Tøjner: "Voliere - Voila!").

Her ligger porfyr, granit og gnejs,
synenit, flint skifer
formet over vandets læst,
blødt rundede er havets hårde æg
med spirende former
i havstokkens våde rede
ruget af kølige bølger
som værker af Arp.

Først præsenteres de forskellige stenarter som digtets grundstoffer formet af havet. Derpå lanceres billedet af stenene som "havets hårde æg". Disse to bestanddele klæbes nu sammen af fuglebilledet, og strandkanten bliver æggenes "våde rede". Her ligger stenæggene nu parat til at udklække poesiens fugle. Samtidig beskrives stenæggene som "spirende former", hvilket tilføjer billedet den vækstmetaforik, der ses mange andre steder i Corydons digte. Æggeformerne fremstilles som naturdannelser, der er tilstede på forhånd, og betragterens rolle reduceres til den, der skaber associationen til Arps skulpturer. Stenene ophæves til 'ready-mades'. Kunstværkerne lægges af havet selv, og digtet spiller på urmytens gengivelse af havet som det fødende moderskød. Den endelige syntese af digtets to hovedbilleder – havet og ægget – sker med ordet "havstokken", der i daglig tale bruges om strandkanten.⁴⁰ Anvendt i netop denne sammenhæng ledes associationen automatisk videre til et ord som 'æggestok'.

De naturskabte former sammenlignes med Hans Arps menneskeskabte kunstværker og helt i tråd med billedkunstnernes konkretisme, ses kunstværket som noget der ligger i direkte forlængelse af naturens former og vækst. I sin bog *Figural Choice in Poetry and Art* forbinder Albert Cook brugen af fuglebilledet hos Hans Arp og Paul Klee med idéen om naturens vækstformer som digtets grundlag og reduktionen af kunstnerens medskabende rolle: "An artistic process is likened to a natural process that belongs to another creature than humans, to the birds of romantic inspiration that also served Arp's friend Klee as a near allegory" (s.55).⁴¹ Sammenfaldet mellem dette digts billeder og Hans Arps æstetik rækker imidlertid længere

⁴⁰ Ordets fulde betydning er iflg. *Nudansk ordbog* "lang sandvold, aflejret af havet"

⁴¹ Konkretion som organisk formalisme er et centralt træk hos Arp, der som tidligere nævnt er blandt de første kunstnere der erstatter abstraktion med konkretion. Hans Arp navngiver en lang række af sine stenskulpturer med netop ordet "Concretion" (**bilag 7**).

endnu (jvf. **bilag 7**). Netop ægget er en figur der ofte optræder i Arps relieffer og skulpturer, ligesom hans digte indbefatter en lang række æg-ordsprog.⁴² I "Erindring om Arp" får ægbilledet en dobbelt funktion. For det første henviser det til Arps digteriske og billedkunstneriske praksis. For det andet fungerer det som en illustration af, hvordan det poetiske under øjets betragtning fødes af formen og derpå frigør sig fra den. Poesiens fugle stiger i diktets sidste strofe op af ægformerne og forsvinder ud i tågerne igen, netop som diktet er læst til ende.

Nære stenfugle får vinger
letter – fra hver en form.
Elementerne samhörige
i flugt gennem gusen.

Poesiens fugle vækkes til live under en ren visuel iagttagelse af former og udklækkes under synets særligt følsomme og "Nære" forhold til tingene. "Alle billeder har Rod i det sanselige. Det er grenen hvorfra de letter", som det hedder det hos la Cour (*Fragmenter...* s.103).⁴³ Poesien er ikke resultatet af ren åndelig inspiration, som i romantikken. Den opstår af et nært og sanseligt forhold til stof og form. "Bedrag ikke dig selv: først var Tingene. Ingen Fugl kan løfte sig til Flugt og være Fugl uden at løfte sig fra noget. [...] Og dog bor Poesien ikke i Tingene. Den bor i dig" (*Fragmenter...* s.78).

⁴² Nogle af Arps berygtede æg-ordsprog lyder: "Dada ratet Dir in den Spiegel der anderen Eier zu legen", " das ei aus feuer, das ei aus wasser. / das ei aus wind im seidenen sack. / das ei aus luft ... das stehende ei. das sitzende ei, das liegende ei." eller "arps patentiertes eierbrett ist gewissermassen der phönix des tennisspieles"* (citeret efter *Figural Choice in Poetry and Art* s.234). I essayet "Looking" fortæller Arp hvordan et værk som *Egg Board* (1922) gav direkte inspiration til hans digte. "I interpreted most of my works. Often the interpretation was more important for me than the work itself. Often it was hard to render the content in rational words. [...] 'The Egg Board' [-] This poem was about my egg game and its rules. My relief *The Egg board* was the game's coat-of-arms, so to speak. [...] In the end my interpretations, my names for my plastic works, gave rise to poems" ("Looking" s. 14).

⁴³ Corydons rent visuelle måde at møde omverdenen på er en af forklaringerne på, hvorfor der optræder så mange ting og så få mennesker i Corydons digte. Nærhed er her synonymt med nærhed i forhold til tingene ikke mellem mennesker. I et interview gør Corydon synets nære kontakt med tingene til den helt centrale bevæggrund for, at han lader sig inspirere af forskellige strømninger indenfor billedkunsten, fremfor den naturlige omgang med mennesker: "- Man får et ganske nært forhold til de håndgribelige ting, når man i første række ser dem - så at sige omslutter dem med synet - derfor bliver man også ofte lettere inspireret af malerkunsten, hvadenten det nu har været collageformen eller Klee, end af samvær med mennesker..." (*Samtale om Synets flod*, bilag D - forf.kursiv).

Men stenæggene i "Erindring om Arp" kan også læses som et billede på formen i sig selv. Det vil sige et billede på selve digtet – et forstenet æg det poetiske må bryde ud af for at få liv. Det er først i mødet med betragteren eller læseren, at poesien lever – her i skikkelse af fuglen. Den forstenede form eller digtet i sig selv kan intet udrette. "Digtet blev i en vis Forstand overflødigt, da Billedet sprang ud af dets Pande og forvandlede de abstrakte Forestillinger til konkrete Ting" og "Forlad ordene så snart du har brugt dem. De er snarer spændt ud for din Fod", lyder la Cours løftede pegefingre til digteren og læseren (*Fragmenter...* s. 43 og 99). Det er derfor, Corydon lader poesien flyde forsvinde ud i havgusen igen, ligeså hurtigt som de bliver udklækket. Ved digtets slutning står kun formen og ordene – som poesien flyde manifesterede sig i – tilbage som en forstenet erindring.

I sin poetik er Paul la Cour parat til, i yderste konsekvens, at opløse digtets form, hvis dette skulle vise sig nødvendigt for at befri 'det poetiske' fra formens forstening. Han taler ligefrem om: "at vi i Dag maaske maa knuse Digtet for at frigøre Poesien [...] De poetiske former er blot Skaale, den skal fylde med Liv og Syner af Liv" (*Fragmenter...* s.15 min kursiv).⁴⁴ En attitude som denne er med til at bane vejen for avantgardistiske eksperimenter på tværs af de kendte kunstarter og har været en af impulserne bag halvtredser- og tresserdigternes søgen mod andre udtryksformer. I halvtredserne hører det dog endnu til sjældenhederne, at en digter vælger at gå så radikalt til værks som la Cour foreskriver. I første omgang udfolder digtningens tilnærmelse til de visuelle kunstarter sig indenfor sprogets grænser på et rent metaforisk plan. En paradoks situation hvor digteren er underlagt sprogets rammer og begrænsninger samtidig med, at han forsøger at sætte sig ud over det sproglige. Når digteren bliver i sproget, må han i stedet stræbe efter at opnå billedkunstens visuelle udtryk på anden vis. Og netop denne bestræbelse synes at være kernen bag la Cours forsøg på at definere, hvad poesi er. Det er netop noget der synliggør sig: "Poesien kan i Litteraturen kun fremtræde iklædt Ord. Den nøjagtigste Definition paa et poetisk Digt vi kan naa til, er da den: en Rækkefølge af Ord, gennem hvilke Poesien lader sig komme til Syne" (*Fragmenter...* s.19). For at vække det poetiske må digtet bringe læseren til at se med ordene frem for at læse dem som udtryk for et bestemt og konventionelt

⁴⁴ Robert Corydon har sin egen udlægning af dette citat i kroniken "At se med ord". Her lyder det "lad os – hvis det skulle vise sig nødvendigt – slå digtet i stykker, knuse det og helt fordrive 'det poetiske'..." Billedet af den poetiske form som en skål går igen i digtet "Kurve af ord" (1961): "Ord – et lydigt materiale – / kan flettes til store / spændte kurve".

betydningsindhold. Dette er også tilfældet i den måde, "Erindring om Arp" danner sine billeder på. Foruden illustrationen af poesiers frigørelse er digtet et forsøg på at transformere en billedlig oplevelse af formernes poesi og af Hans Arps stensulpturer til digtets verbalform. En digtgenre der har fået sin egen betegnelse – ekfrasen – der betyder at synliggøre tingene med ord.

5.4 Ekfrasen som visuel konkretion

"In the aviary of contemporary critical discourse, *ekphrasis* is an old and yet surprisingly unfamiliar bird", skriver James A. W. Heffernan ("*Ekphrasis and Representation*" s. 297). Ekfrasen er et af de tidligste forsøg på at tale om det verbales visualitet, og termen stammer oprindeligt fra den græske retorik, hvor den har været anvendt allerede inden "ut pictura poesis"-dogmet dannes. Ordet kommer af det græske 'ékphrasis', der svarer til romernes 'descriptio' eller 'beskrivelse'. I retorikkens fagtradition betegner ekfrasen – med Jørgen Fafners definition – "den udførlige beskrivelse [...] med så mange anskuelige detaljer, så den beskrevne genstand står klart for øjnene" – altså det at se med ord. (Fafner: *Tanke og tale* s.162-163). Oratoren har opnået ekfrasis, når han får sine tilhørere til at se billeder for sig alene ved hjælp af ordene. Når ekfrasen optræder indenfor epikken, vil den normalt bringe handlingen til en "momentan standsning" (op.cit.) og knytter sig her til beskrivelsens diskurs frem for fortællingens. Da digtningen oprindeligt var en oral handling, vandrede retorikkens stilfigurer ofte uden videre over i poesien. Her reserveres og indsnævres ekfrasen dog hurtigt til at dække digte, der er skrevet på et billedkunstnerisk forlæg. Det gælder blandt andet hos Lessing, der i sin *Laocöon*, forsøger at stække ekfrasens betydning og fremstiller den som en ren deskriptiv efterligning af de grafiske kunstarter. Dette skyldes, at den brede retoriske definition giver problemer, hvis en klar grænsedragning mellem digtningens og billedkunstens egenskaber skal kunne gennemføres. Efter Lessings og oplysningstidens hårdhændede behandlinger af fænomenet synes ekfrase-debatten næsten at uddø under romantikken. Der skrives stadig lyriske ekfraser, men analogien mellem digtning og billedkunst overskygges i denne periode enten af analogien

mellem digtning og musik, eller også forsvinder den bag romantikkens tanke om det store altfavnende *gesamtkunstwerk*.⁴⁵

Men ekfrasen er en gammel og sejlivet fugl, der fornyet rejser sig af asken, da de modernistiske lyrikere for alvor fatter interesse for billedkunsten og dens udvikling.⁴⁶ Hans Lunds definition på den modernistiske ekfrase lyder: "...litterära texter som anknyter till, begrunder eller tolkar konkreta eller fiktiva bildkonstverk". Han placerer begrebet som en "subgenre som karakteriseras av ett referentiellt eller intertekstuellt samband mellan text och en frånvarande bild" (Lund: *Textan som tavla* s.422). En overvejende del af Corydons digte svarer til denne definition. Enten ved at have titler der refererer til faktiske kunstværker og kunstnere som eksempelvis "Hammershøi: Hvide døre" og "Nicholson: Det himmelske grå" (1974) eller i kraft af visuelle markeringsord og titler, som refererer til fiktive billedværker, eksempelvis "Parkscene med Hund" eller "Vinterlandskab med knækkede telefonråde" (1958).⁴⁷

Ekfrasens fysiognomi ændrer sig i modernismen, som følge af mimesiskonventionens afvisning til fordel for tanken om kunstværket som konkret realitet. Det er ikke længere den mimetiske gengivelse af et konkret billedkunstværk, der gør digterne interesserede i ekfrasen. For den modernistiske digter bliver ekfrasen en eksperimenterende form, hvor digtningen mødes med billedkunsten for at reflektere sig i den:

⁴⁵ En af de berømteste ekfraser, der i nyere tid har fået eksemplarisk status, skal faktisk findes inden for den romantiske digtning. Det er John Keats: "Ode on a Grecian Urn". En dansk oversættelse af dette digt indleder i øvrigt *Heretica** nr.4, 5. årg (1952), der også rummer fire digte af Robert Corydon.

⁴⁶ Hans Lunds artikel "Ekfras och Litterär modernism" fremhæver denne markante opblomstring. Inden for akademisk forskning i det tværæstetiske felt skal man dog helt frem til firserne og halvfemserne før ekfrasen for alvor får sin helt store renæssance. Gælder det den nye informationsteknologis ord-billed relationer er interessen for ekfrasen nærmest eksploderet. Man er bl.a. begyndt at bruge ekfrasen i beskrivelsen af virtual reality som en erfaringsform. I artiklen *Degrees of Freedom* ser Jay David Bolter en sammenhæng mellem den moderne malerkunsts eksperimenter og etableringen af virtual reality fænomenet. Samtidig formulerer hun ekfrasens karakteristika, så de ikke blot passer på virtual reality formen, men også forbløffende godt på flere af Robert Corydons ekfraser, eksempelvis "Hammershøi: Hvide døre" (1974). Da "Virtual thinking" er et forsøg på at erstatte verbale kommunikationsformer med visuelle, er det fristende i forhold til Corydon at sammenligne virtual reality med poetisk realitet, hvilket dog ville sprænge rammerne i denne sammenhæng, så dette spor må jeg lade ligge. Det skal blot nævnes, at Robert Corydon faktisk allerede i slutningen af halvtresserne var meget optaget af de nye visuelle medier så som fjernsynet.

⁴⁷ Bag mange af disse tilsyneladende fiktive titler gemmer der sig sandsynligvis alligevel ofte konkrete billedforlæg. Det gælder også for digttitler der ikke umiddelbart aktiverer referencer til billedkunsten. Blandt Corydons manuskripter findes en samling af grafik- og billedudklip fra aviser og tryksager, der formentlig har tjent som inspirationsmateriale til nogle af digtene.

Texten speglar sig i den bild den försöker tolka. Ekfras betyder digt om bild, medan dikt om dikt kallas metadikt. I stor utsträckning har den moderna ekfrasen genom att begrunda bildkonsten blivit en självreflekterande, självgranskande metadikt för författare som på något sätt vill rikta sökarljuset mot det egna mediet, dess möjligheter och yttersta gränser (Lund: "Ekfras och Litterär modernism" s.426).

Corydons digtsamlingar kendetegnes netop af den hyppige forekomst af metapoetiske digte og selvreflekterende tekster, der i mødet med det visuelle peger tilbage på sig selv. Denne selvrefleksivitet skaber et nyt omdrejningspunkt. Ekfrasens centralfokus forskydes fra det værk, den skrives på over til selve perceptionsprocessen. Det vil sige, at digtet koncentrerer sig om sin egen perception af billedet, der så leverer materiale til læserens egne billeddannelser. Det er ikke længere troskab til detaljen overfor ekfrasens forbillede, det gælder: "Nu är det framför allt synsbilden, dvs den perciperade målningen eller diktjagets seende, som står i centrum för uppmärksamheten" (op.cit. s.423). Trods digterens eventuelle intention med den vision ekfrasen søger at skabe, er denne vision ikke strengt kontrolleret. Den moderne ekfrase er et værk fuldt af fortolkningsmuligheder, akkurat ligesom det moderne ikke-mimetiske billede er åbent for mangfoldige betydningsmuligheder. Den moderne ekfrase

...är inte bara frågan om att i bokstavelig mening transformera eller översätta bilden till ordets medium. Diktaren lägger till, han supplerar med aspekter som överhuvudtaget inte finns i bilden – eller som bara finns där som en latent möjlighet. Det författaren då åstedkommer är inte enbart en tolkning av bilden. Det är en kreativ tolkning, en tolkning som i princip kan röra sig långt bort från den bildläsning som konstforskaren producerer. [Ekfrasen kan] öppna för en *vision*, en utblick, ett sammanhang. Den kan erbjuda diktaren en sfär för *existentiell reflexion*, den kan fungera som en metafor, ett *objektivt korrelat*. Den kan *förkroppsliga det abstrakta*, ge distans och visuellt förtydligande" (op.cit. s.424 & 425 – mine kursiv).

Vi har allerede set, at visionsdannelsen og konkretionen af det abstrakte er centrale poetologiske aspekter hos Corydon. Men digtets relation til billedforlægget indebærer også ofte eksistentielle refleksioner, og digteren kan i det rent billedlige søge en garant for digtets objektivitet – et objektivt korrelat.⁴⁸ Modernisternes fascination og reception af ekfrasen ser ud til at indlemme fænomenet som en naturlig forlængelse af en poetisk praksis, der inspireret af den nære kontakt

⁴⁸ Begrebet bruges af bl.a. Ezra Pound i forbindelse med imagismen (se kap. 7.2).

med moderne billedkunst stræber efter at skabe en fri billeddannelse hos den enkelte læser. På samme måde som det moderne billede også stiller fordringer til beskuerens imaginationsevne og medskabende indsats. Som en måde at sammensmelte digtning og billedkunst på er anvendelsen af ekfrasen et forsøg på at få læseren til at indtage en perceptuel modus over for digtet, der aktiverer billedkunstens strategier for betyningsskabelse frem for verbalsprogets. For den moderne digter, der ønsker at sætte sig ud over sprogets grænser uden at bevæge sig ud af sprogets medium, er ekfrasen derfor en oplagt mulighed. Trods Lunds forsøg på at nedskrive ekfrasen til en genre ser det alligevel ud til, at den undervejs tager skikkelse af en decideret æstetisk, perceptuel og poetologisk modus.⁴⁹

Set i lyset af Wendy Steiners idé om det moderne kunstværks status som "semiotisk realitet" og la Cours tilsvarende oplevelse af værket som "poetisk realitet" må ekfrasens vision også forlenes med de øvrige sanser; det vil sige den synæstetiske oplevelse. Dette sker hos Mitchell, der beskæftiger sig med ekfrasen i forlængelse af imageteksten. Ekfrasen er ikke blot den digteriske transformation af billedets visualitet, den indfælder også billedets lyd og lugt i sin form. Mitchell lader følgende Williams Carlos Williams-citat indlede sin behandling af fænomenet: "undying accents / repeated till / the ear and the eye lie / down together in the same bed" ("Ekphrasis and the other" s.151). Den modernistiske ekfrase er altså mere end beskrivelsen af et faktisk eller fiktivt billedkunstværk. Der knytter sig en hel realitet med lyde, syner og andre sansninger til de visioner, den rejser hos læseren. Den bliver en form, hvormed digteren kan overføre den moderne billedkunsts oplevelsesmåde og frie betydningsdannelse til digtningen. Ekfrasens billeddannelse opnår automatisk denne effekt, når den gør et ikke-mimetisk billede til sin genstand og derved undgår at havne i parafrasen. Den ikke-mimetiske billedkunst fordrer i

⁴⁹ Et af de helt store spørgsmål i debatten om ekfrasen er, hvorvidt den litterære ekfrase skal afgrænses til en undergenre (Lund), begrænses til den rene deskription (Lessing), eller om den tværtimod bredt betegner et særligt visuelt grundprincip i alt poesi, der søger at ophæve sprogets transparens. En af fortalere for ekfrasen som et decideret universelt princip i alt poesi er Murray Krieger. "*Ekphrasis*, no longer a narrow kind of poem defined by its object of imitation, broadens to become a general principle of poetics, asserted by every poem in the assertion of its integrity. (Krieger: "*The Ekphrastic Principle...*" s.124). Krieger beskyldes fra de fleste sider (bl.a. Mitchells) for at undvande begrebet. I stedet bør termen kun bringes i anvendelse overfor tekster der påviseligt refererer til et reelt eller et fiktivt billedkunstværk udenfor teksten. Debatten virker imidlertid som spildt krudt, da den ene position ikke udelukker den anden. I nærværende sammenhæng er det ikke nødvendigt at tage stilling til, om ekfrasen er en genre eller en poetologisk modus, fordi jeg alligevel ikke vil anvende begrebet over for tekster, der falder udenfor den smallere genredefinition.

forvejen, at betragteren gør en billedskabende medindsats for at få noget ud af kunstværket.⁵⁰ Men enten den modernistiske ekfrases forbillede nu er mimetisk eller ikke-mimetisk, er konklusionen hos Hans Lund, at ekfrasen under alle omstændigheder er blevet påvirket af den moderne billedkunst. Som en afslutning på sin behandling af modernismens ekfrase forbinder han derfor fænomenet med Paul Klees karakteristik af den moderne kunst:

Modernismens ekfraser har bara i undantagsfald försökt förfölja bildkonsten in i det icke-föreställande [...] Men samtidigt har modernismens ekfraser lärt av den moderna bilden. Enligt Paul Klee återger inte bildkonsten det synbara, utan synliggör. "Kunst gibt nicht das sichtbare wieder, sondern macht sichtbar" Det gäller även modernismens litterära ekfraser ("Ekfras och Litterär modernism" s.426).

I sin karakteristik af ekfrasen rammer Lund i mere en én forstand og med påfaldende præcision lige ned i kernen af Corydons digteriske praksis. Paul Klee var et af Corydons forbillede, og en af hans ekfraser er netop skrevet over en "Tegning af Klee". Så den vil jeg nu se nærmere på, under skelen til Klees æstetik og la Cours poetik som to grundpiller i Corydons praksis.

⁵⁰I den forbindelse undrer det Hans Lund, at de modernistiske ekfraser næsten aldrig skrives over ikke-mimetiske malerier: "De flesta ekfraserna refererar fortfarande till föreställande bilder" ("Ekfras och Litterär modernism" s.426).

6. Tegning af Klee

6.1 Paul Klee-receptionen i Danmark

Maleren og digteren Paul Klee (1879-1940) er en af de kunstnere ud over dadaisten Hans Arp, der har haft størst indflydelse på Robert Corydons kunstneriske praksis. Påvirkningen viser sig især over de fem digtsamlinger fra *Fuglespor* (1952) til *Fragtbrevet* (1961), der vrimler med indirekte referencer til Klees former og tegnagtige billedunivers. Godt ti år før Corydons debut introduceres Klee herhjemme gennem de kunstnere, der senere indgår i kredsen omkring *Helhesten* og *Cobra*. Her har Klees billeder og æstetiske skrifter som *Schöpferische Konfession* (1920) og *Über die moderne Kunst* (1924) haft indflydelse på blandt andre den unge Asger Jorn, Ejler Bille og Carl-Henning Pedersen. Det er også disse tre kunstnere, der spiller hovedrollen i den første formidling af Klee til et dansk publikum.⁵¹

I løbet af halvtredserne skriver Corydon selv en række artikler om Paul Klee, der tegner et godt billede af hans egen reception af kunstneren. Først og fremmest vægter artiklerne Klees brug af naturens former og organismer som model for kunstværket. En organisk formalisme der – som tidligere beskrevet – indgår i de konkrete maleres æstetik. I en af sine introduktioner refererer Corydon til den samme Klee'ske grundsætning, som Lund anvender i sin karakteristik af den modernistiske ekfrase. "Paul Klee har maaske selv bedst udtrykt, hvad der er karakteristisk for hans og andre af hans samtidiges Indstilling til de Kunstneriske problemer. 'Kunst skildrer ikke mere, hvad man kan se, men den gør seende'" (Corydon: "Paul Klee"). Sætningen afviser den direkte mimetiske gengivelse af virkeligheden til fordel for en kunst, der appellerer til betragterens egen visuelle medskaben. Værket kopierer ikke naturens organismer, men tilbyder sin egen realitet skabt over naturens formler. En af Corydons beskrivelser af Klees billedunivers lyder: "Et vissent blads fine net, når bladkødet er borte, en fugls lette, hvide skelet, vanddråbens verdensspejl, tegnets mystik, kloders drift bag vildt voksende fantasi-vegetation – er elementer i Klees maleriske digtverden" (Corydon: "En sommerfugl i stjernealtet"). Klee synliggør "intuitivt

⁵¹ Klees danske receptionshistorie op til Corydons debut forløber således: I 1937 rejser bl.a Ejler Bille og Richard Mortensen til Paris for at hente de første Paul Klee billeder hjem til *Liniens* udstilling samme år. I 1941 indledes første nummer af tidsskriftet *Helhesten* med en nekrolog over Paul Klee skrevet af Carl-Henning Pedersen og med et uddrag af Klees bidrag til *Schöpferische Konfession* frit oversat af Asger Jorn og Ejler Bille. I 1945 udkommer Ejler Billes bog: *Picasso. Surrealisme. Abstrakt Kunst*, der rummer et længere kapitel om Klee. I 1947 oversættes *Über die moderne Kunst* af digteren Ole Wivel.

fundne formler" for livets kræfter (op.cit.).⁵² Ofte fortolkes naturen som en mystisk tegnverden, hvor stjerner, sole, måner, fisk og fugle får en form for ikonstatus. Mange af Klees natur-tegn, og hans aflæsning af omgivelserne som en forsimplede tegn, går igen i Corydons digte og hans private tuschtegninger fra halvtredserne.

6.2 Klees tværæstetiske praksis

Særlig interessant, i forhold til den tværæstetiske vinkel jeg her forsøger at læse Corydon under, er Paul Klee's egne forsøg på at forene billedkunst og digtning. Opmærksomheden overfor naturens former og tegn fører hos både Klee og Corydon videre til interessen for præhistoriske hulemalerier, runer, primitive kulturers tegnbilleder, hieroglyffer og kinesisk kalligrafi. Paul Klees integration af skrift og tegn afspejler sig eksempelvis i et billede som *Vandplanteskrift** (1924), hvor tegnene nærmest indskrives som musiske notationer på nodelinier eller i *Gesetz ** (1933), der består af en slags forenkede forhistoriske tegn (**bilag 8**). *Gesetz* fremhæver Corydon i øvrigt selv som et eksempel på Klees kalligrafiske billedtegn (jvf. Corydon: "Paul Klee"). Baggrunden for Klees ubesværede syntesedannelser mellem kunstarterne er afvisningen af Lessings skel mellem skriften som en tidlig udfoldelse og billedkunstens rumlige dimension. Han gør i *Schöpferische Konfession* bevægelsen til et universelt fællestræk i al kunst:

Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelebter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff (*Schöpferische Konfession* s. 32-33).

Frem for at være forbeholdt digtningen indføres skildringen af tid og bevægelse som et væsentligt aspekt i den grafiske billedkunsts gestaltning af rum og plasticitet: "Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen" (op.cit.). Et billede er resultatet af en tidlig skabelsesproces og fastholder denne som et spor lagt ud til øjnenes efterfølgelse

⁵² Artiklen er fra 1957, og dens titel er et citat af maleren Emil Noldes beskrivelse af Klee som mystiker og "en sommerfugl i stjernealtet". Sammen med dette citat udgør artiklens mange referencer til "krybet" i Klees billeder, det der året efter bliver til titlen på digtsamlingen: *Krybet og Sommerfuglen*.

under perceptionen. Det grafiske billedes sammentænkning af tid og rum er et aspekt, der også har optaget Robert Corydon. Det viser en privat tuschtegning fra halvtredserne, der ved hjælp af stiplede linier og konturer lægger et spor ud, som leder beskueren ud på en tidlig vandring igennem et parklandskab med træer, stjerner, måne, telefonpæle, fugle og mennesker gengivet som primitive ikoner (**bilag 9**). En lignende forening af billedlig tid og rum er senere på færde i et stykke calligrapoetica med titlen: *Faldende blades cirkulagram* (**bilag 10**). Tegninger som disse illustrerer Klees idé om, at billedet kræver et tidsrum til perceptionen, så beskueren kan lade sig lede gennem billedet af de spor, det lægger ud: "Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich. Der bringt Teil für Teil in die Sehgrube, und um sich auf ein neues Stück einzustellen, muß er das alte verlassen" (*Schöpferische Konfession* s.34). Eller som Klee også formulerer det med en metafor der i sig selv forener tid og rum: "Also, Spielraum: Zeit" (op. cit. s. 33). Billedet opleves over tid som øjets syntese af synsindtryk, og bliver først levende under øjets bevægelse gennem værket ligesom poesien under læsningen af digtet. Kunstværket er i sig selv forstenede former og "festgelegte Bewegung" (op.cit).

Vi har nu set, hvordan Klees æstetik sigter mod at transcendere skellet mellem kunstarterne ved at fremstille genereringen af billedkunstens rum og plasticitet som en tidlig bevægelse. Herfra bevæger vi os nu direkte ind i krydsfeltet mellem Klees æstetik, Paul la Cours fragmenter og Corydons poetik i ekfrasen "Tegning af Klee". Digtet står i afsnittet "Tegn og form" i Corydons digtsamling *Krybet og Sommerfuglen* (1958).

6.3 Tegning af Klee – en analyse

Digtets titel er flertydig – nærmest triadisk i sin betydning – og tilbyder flere veje at gå i analysen. For det første kan titlen læses som reference til en bestemt tegning udført af Paul Klee. Den indbyder da til en læsning af digtet som en helt stringent ekfrase over et bestemt billedforlæg. For det andet kan den læses, som om der er tale om et portræt af kunstneren Klee, hans praksis og billedunivers. Da har ekfrasen ikke et bestemt, faktisk billedforlæg uden for ekfrasen, men refererer enten til en fiktiv Klee-tegning eller til summen af Klees grafiske værker. Nedtones fokuseringen på ekfrasens billedreference udenfor digtet, og tages der udgangspunkt i selve teksten, gives en tredje læsning. Under denne optik kan titlen læses metapoetisk. Digtet

beskriver da sin egen betydningsdannelse som en kalkering af betydningsprocesserne hos Klee. Her vil jeg nu koncentrere mig om det første fortolknings niveau, der automatisk fører videre til det andet. Afslutningsvis vil jeg så se på digtet som poetologisk udsagn. Klees tværæstetiske interesser taget i betragtning, kan det dog ikke undges, at jeg undervejs kommer til at krydse lidt frem og tilbage mellem digtningen og billedkunstens områder på alle tre fortolkningsniveauer.

"Tegning af Klee" består af tre strofer og kan inddeles i to hovedafsnit. Første strofe er den egentlige ekfrase i klassisk forstand. Her beskrives en Klee-tegning med den intention at skabe en indre vision af tegningen hos digtets læser gennem ekfrasens transformation af ordene til billeder. De følgende to strofer bevæger sig trinvist bort fra den egentlige billedreference for i stedet at forskyde sig over mod betragterens oplevelse og perception af tegningen. Et træk Hans Lund tidligere beskrev som typisk for den modernistiske ekfrase. Disse to strofer udbygger samtidig tekstens andet fortolkningsniveau i deres signalement af den betydningsproces, der forløber mellem et Klee-billede og dets betragter.

Helt i overensstemmelse med Klees organiske formalisme skildres tegningen som en billedlig genese gennem lignelsen med naturens processer. Tegningen nærmest opstår af sig selv uden en menneskelig afsenders indblanding i form af tegn, der *regner* ned over et stykke papir eller afsættes tilfældigt af fuglenes fødder:

En sval byge af sfæriske tegn
landet paa papirets
lille øde firkant,
berørt som af fuglefødder
hoppende noder i buer og cirkler
mod en maane som en kalkflage
bag frodig fantasivegetation
holdt sammen af yppig tusch.

Selvom der udover regn og fuglefødder forekommer både en "maane", en "kalkflage" og en "frodig [...]vegetation", er her ikke tale om et traditionelt naturalistisk landskabsbillede. Fra første færd antyder digtet et luftigt og imaginært univers. Naturens processer og tegndannelser

sættes som lette berøringer på papiret, og adjektivet 'sfærisk' indgår som et supplement til de følgende versliniers inddragelse af fantasien med månen som symbol på imaginationens frisættelse. Det er beskrivelsen af et fantasiskabt univers gennemtrængt af dynamisk bevægelse fastholdt i tegn og former. Lignelsen af de "sfæriske tegn" med fuglefødderne bringer samtidig de uhåndgribelige skrifttegn ned på jorden som en konkret visuel fremtræden i beskuerens bevidsthed. Tegnene gennemløber bevægelsen fra luftig abstraktion til visuel konkretion. Nu transformeres fuglefodstegnet til "hoppende noder i buer og cirkler". Helt i Klees ånd udbygges den allerede etablerede analogi mellem tegnskrift og billede nu med analogien til musikkens nodesystem. Digtet opnår den samme dobbelthed mellem skrift og musik, som hersker i Klees *Vandplanteskrift*.^{*} Det musiske er dog udelukkende til stede som noget figurativt i ekfrasen på lige fod med benævnelsen af tegndannelserne. Musikken formidles kun gennem dens benævnelse og af tonen fastholdt i nodetegnenes geometriske former som visuel notation.

Med fuglen og beskrivelsen af dens hoppende bevægelser på landjorden underbygges associationerne til musikpartiturets springende tegn med helnoders sorte cirkler og buerne ovenover, der sammenbinder de enkelte toner. Udover naturens og musikkens skrifttegn tegner ekfrasen også sin billedreferent igennem mere geometriske formbeskrivelser. Cirkler, buer og papirets kvadrat står som billedets grundformer. Strofens sidste tre verslinier supplerer med en beskrivelse af billedets farveholdning og taktile kvaliteter. Tegnene indskrives i månens modlys "mod en maane som en kalkflage". Disse to billedelementer fungerer som en antydning af tegnepapirets gullighed og grove kalkagtige overflade bag de grafiske tuschtegn. Samtidig er det umuligt at komme uden om månens symbolværdi. Månen er et hyppigt forekommende billedelement hos både Klee og Corydon, ligesom den i digtningen generelt er et tungt belastet symbol. En medbetydning i retning af løbsk fantasi og månesyge følger uløseligt med brugen af månen som symbol. I "Tegning af Klee" står billedets tegn også med månens konnotationer bag sig, og skrifttegnenes udfoldelser benævnes som "frodig fantasivegetation".⁵³

Hvor de første versliniers primære formål synes af være aktivering af det tværæstetiske felt under beskrivelsen af kunstværkets genesis, da udbygger de sidste linier det grafiske univers' imaginære og mystiske karakter. Månen sætter den frodige og ukontrollable fantasivegetation i

⁵³ Bemærk i øvrigt at Corydon også anvendte udtrykket "frodig fantasivegetation" i sit essay "Paul Klee".

relief og antyder den fare for forvildelse, der ligger i fantasiens frie vækst. Der må med andre ord *form* på de frie billedudfoldelser, og det viser sig da også, at det hele er "holdt sammen af yppig tusch". Tuschen er her den form, der i sidste ende fastholder og kontrollerer spontaniteten og den frie fantasi. Modsætningerne forenes. Formen mødes med det formløse i beskrivelsen af Klees tegning. Tuschens skarpe streg fastholder billedet og dets bevægelser indenfor papirets ramme.

Efter første strofes billedbeskrivelse overskrider ekfrasen nu tegningens egentlige rammer og fortsætter i en beskrivelse af tegningens perception. Dette sker ved at føre analogien til musikken videre som en fortløbende og ekspansiv bevægelse. En tone rejser sig fra tegningen, og trænger ind i beskuerens bevidsthed. Antager vi provisorisk, at den beskrevne tegning faktisk eksisterer, er der nu tale om, at digtet forlader beskrivelsen af en ydre visualitet for at overgå til beskrivelsen af den indre billedoplevelse, tegningen rejser hos beskueren. I første omgang lanceres musikken som metafor for billedets strenge og rene form. Det bliver indgangen til en forening af åndelighed og emotionalitet eller intellekt og intuition i oplevelse af billedet:

Men først den tørre musikalitet
den strenge vækst under tegnet.
Her begynder en spæd tone
i det hvide felt –

Anden strofe accentuerer straks det musiske som basalt i oplevelsen af billedet. Fokus udvider sig fra formernes og tegnenes visuelle fremtræden til deres musiske associationer. Det pointeres, at oplevelsen af musikkens tørre, strenge form er en forudsætning for fantasiens frie spil. Netop vægtningen af musikkens kvaliteter som ren form synes at være en helt grundlæggende tanke bag Corydons aktivering af musikanalogien på oplevelsen af Klee-tegningen. Musikken påkaldes som en analogi på oplevelsen af Klees billede, fordi den opfattes som en ideal kunstart, der består af ren form og aldrig er figurativ eller arbitrær i sin måde at skabe betydning på.⁵⁴

⁵⁴ I *Modernisme og Kvalitet* gør Finn Brandt-Pedersen musikken til forbillede for de modernistiske lyrikeres søgen mod ren form: "Musikken er i en vis forstand en privilegeret kunstart, i det mindste set med pædagogens øjne. Musikken er ren form, den har sit sprog og *er* dette sprog, og ingen møder med forventning om at den skal oversættes. [...] det kan [...] ikke være noget problem for pædagogen at få accepteret, at musikken principielt er ren form, nonfigurativ" (*Modernisme og Kvalitet* s.97).

Musikkens rolle som forbillede for en kunst, der stræber efter at opnå status som ren form, bekræftes af en udtalelse, Corydon kommer med i sit essay om forbindelsen mellem maleri og digtning: "...jeg synes at høre Stravinskys klare, konstruktive, stringente og spændte Musik, naar jeg ser nogle af Klees Tegninger i fine, spæde Streger, indordnet under en streng analytisk Beherskelse" ("Maleri og Digtning"). I "Tegning af Klee" etablerer den tørre musikalitet sig som en antitese til første strofes milde byge. Musikkens rene form fungerer som den diametrale modsætning til billedets vildtvoksende tegnvegetation. Ukontrolleret vækst forbindes med streng musikalsk formalisme. Digtet slår bro over modsætningsforhold, og mimer Klees opfattelse af værket som en syntese af modsætninger:

[...] der simultane Zusammenschluß der Formen, Bewegung und Gegenbewegung, oder naiver der gegenständlichen Gegensätze [...]. Jede Energie erheischt ein Complement, um einen in sich selber ruhenden, über dem Spiel der Kräfte gelagerten Zustand zu verwirklichen (Klee: *Schöpferische Konfession* s.36).

Tilsvarende taler la Cour om at "Hvergang det levende Digt fødtes, forsonedes Modsætningerne" (*Fragmenter...*s.152). Klees kunst funderer sig ligeså på dualismernes transcendering opnået gennem formens sammensmeltning af modsatrettede faktorer og bevægelser. En syntese som overføres til ekfrasen.

Frem bag tuschens streger og tegnenes notationer dukker en knitrende tør musikalitet, og en helt simpel læsning af anden strofes indledningsvers, kan da også gå på, at den "tørre musikalitet" er den konkrete lyd af ordet "tuschens" – hvilket viser at Corydon i enkelte tilfælde faktisk godt kan spille på sproget, udnytte dets materialitet som noget konkret og lydligt. Anden strofe beskriver, hvordan en tone langsomt stiger op fra papiret og transcenderer skellet mellem billedets univers og beskuerens indre. Brugen af musikkens repræsentationssystem illustrerer, hvordan værket først realiserer sig under perceptionen, når det gennemspilles i betragterens imagination. Det er her tonen frisættes fra sin indefrosede tilstand i billedets nodetegn. Først i betragterens imagination stiger tonen til sit crescendo og forvandler sig til noget melodisk og hørligt i en synæstetisk oplevelse:

den stiger længe, vider sig ud
mellem cirkler og buer
følgende mange hoppende noders vej
mod melodi: længere udad,
stræbende, og længere ind

Billedets nodepartitur er her blevet realiseret som melodi i beskuerens imagination. På denne måde illustrerer musikken, hvordan tegningens univers vokser videre hos betragteren efter den egentlige afkodning af billedets formelementer. Musikken foretager en ekspansion og "vider sig ud" mellem tegningens geometriske former for at frigøre sig fra papirets kvadrat. Tonen vokser sig ud "mod" en række eksterne eksistensformer. Hele fem gange optræder forholdsordet "mod" i resten af digtet. Ganske som Klee foreskriver er den ekspansive adfærd en syntese af to modsatrettede bevægelser. På en gang bevæger tonen sig "længere udad", bort fra tegningen, stræbende mod melodi. Dette er samtidig en bevægelse "længere ind" i betragterens sind, hvor musikken først egentlig realiseres. Musikkens ekstroverte bevægelse ud fra tegningens stoflighed er også en indtrængen i beskuerens bevidsthed. Et moduskifte i anden strofes sidste linier fra den depersonaliserede billedbeskrivelse til anvendelsen af anden person singularis, introducerer et pludseligt skred fra digtets beskrivelse af en anonym betragters musikalske billedoplevelse og over til en udpegning af digtets læser som målet for den indtrængende musikalske impuls. Den grammatiske glidning fungerer dels som digtets henvendelse til sin læser, dels som en overgang til digtets beskrivelse af tegningens bevægelse ind i betragterens inderste:

mod et rum af tæthed
og fast vævning,
mod dit sinds søjlegang
og din personlighedsløse higen –

Betragteren eller læserens allerhelligste – "dit sinds søjlegang" – viser sig at være præget af den samme stræben mod ren form som den ekfrasen i øvrigt domineres af. Betragterens rum er en tæt og fast vævet struktur sammenlignet med den klassiske arkitekturs søjlegange. Det er klar og streng formbestræbelse som konstituerer betragterens "jeg-hus", der danner rammen for den

"vildtvoksende fantasivegetation" og samtidig er dens modsætning.⁵⁵ Anden strofe slutter med skildringen af driften mod form som et udtryk for jegets ønske om at opnå selvforglemmelsen og træde over i den "personlighedsløse" tilstand.

Her kunne digtet vælge at stoppe med sin beskrivelse af den mediative og interesseløse tilstand, Klees tegning hensætter sin betragter i. Men i stedet tilføjes ekfrasen endnu en strofe, der skal vise sig at indeholde elementer, som peger i retning af la Cours poetik. Dermed bevæger tredje strofe sig ind i det tredje fortolkningslag, det metapoetiske. Hvor synsvinklen i første strofe lå på digtets billedreferent, i anden strofe på feltet mellem værket og den perciperende anlægges fokus i tredje strofe udelukkende på rørelserne i betragterens indre univers. Klees æstetik fusioneres her med væsentlige aspekter i la Cours poetik koncentreret omkring det "personlighedsløse", "vækst"-metaforen og fordringen til værket om at rejse en poetisk realitet. Den personlighedsløse higen billedets musikalske impuls slår an karakteriseres netop slutteligt med ordet "vækst":

mod den rene tone i dig selv,
som famler sig frem
mellem barske nodetegn,
mod det felt, som er vækst.

Klee-tegningen hensætter jeget i en personlighedsløs betragten. Denne tilstand er identisk med den situation Paul la Cour gør til digterens forudsætning. Kunstneren og værket må indtage et uinteresseret forhold til omverdenen for at kunne rejse en poetisk realitet. Dette er et af hovedpunkterne i fragmenternes kapitel om "Interesse", hvor la Cour skriver: "...det levende digt er uinteresseret. Det diskuterer ikke og søger ikke at overbevise. Det åbenbarer en Realitet. [...] Kun det der ikke taler til interessen har realitet" (*Fragmenter...*s.117 & 121).⁵⁶ Ifølge la Cour findes der i al stor digtning et element af "Afpersonalisering" (op.cit. s.169), og hvis værket skal opleves som noget, der skaber en semiotisk eller poetisk realitet omkring betragteren, må det

⁵⁵ For nu at bruge et billede lanceret af Ole Sarvig på titelbladet til sin digtsamling *Jeghuset* (1944). Sarvig hører til de digtere, Corydon fremhæver fra sine unge år.

⁵⁶ Begrebet 'det interesseløse', stammer i denne sammenhæng fra Schopenhauers filosofi. Hos Schopenhauer er det kun under den æstetiske, uinteresserede og kunstneriske kontemplation af omverdenen kan mennesket for et kort øjeblik frigøre sig fra den blinde vilje og subjektets besiddetrang.

viderebringe oplevelsen af det personligheds- og interesseløse.⁵⁷ Denne tilstand opnår digtet kun i den helt tætte kontakt med stoffet – i dette tilfælde en tegning – etableret gennem øjets sansning. Digtet bør skabe en kontakt mellem sit stof og sin læser, der er helt umedieret af en sproglig bevidstheds argumenteren. Digtet må sætte sig ud over sin egen verbalitet, der bringer betragteren på afstand af stoffet. Lykkes denne rene umedierede visuelle reception, kan Klees tegningens tone forenes med den tilsvarende "rene tone" i betragteren selv. En forening "Tegning af Klee" afslutter med at betegne som en fælles "vækst". "Al Vækst er uinteresseret", hedder det i la Cours poetik, og her lyder budet til digteren: "atter og atter maa du søge tilbage til Tingene, til Stoffet hvormed alting begynder. Aldrig tør du slippe Jorden. Din mulighed for Vækst er nedlagt i den" (op.cit. s.120 &79). Den særlige kvalitet der her higes efter under betragtningen af Klees tegning, er den interesseløse og tomme meditative tilstand. I essayet "Maleri og Digtning" fremhæver Corydon denne tilstand som en af de fordele, digtningen kan opnå i en nærmere integration med billedkunsten:

Barnets Tegninger kan inspirere En til den Tilstand, hvor man i hvert Fald ikke er febrilsk indstillet paa at frembringe noget "interessant". Paul la Cour, der selv begyndte med Maleriet og tydeligt inspireret af Malerkunsten omtaler i "Fragmenter af en dagbog" denne uinteresserede Tilstand ("Maleri og Digtning").

Artiklen nævner også fortolkningsåbenheden eller spredtheden, som noget digtningen kan opnå ved at skele til den moderne billedkunst. Hvis man forbinder "vækst"-begrebet i ekfrasens sidste verslinie med digtets kredsen om form- og betydningsdannelsen som en frodig vegetation, nærmer vi os endnu en formulering i la Cours fragmenter. Han kritiserer "Digte, der mangler Undervegetation" og hentyder her til manglen på "Spredthed" og "Ubestemthed" i digtets dyber; "Der findes Digtere, om hvem man siger, at de er dybe, og dog mangler de denne Dybets levende Flora" (*Fragmenter...* s.156). Den "frodige fantasivegetation" i dette digt kan ses som en programmatisk beskrivelse af den kaotiske ubestemthed et digt må rumme.

⁵⁷ Meget taler for en direkte identificering af den personlighedsløse med den interesseløse tilstand. Begge ord anvendes flere steder i Corydons forfatterskab om billedets fremmeste egenskab. I digtet "Pen og Græsmark" (1981) beskrives kunstnerens bestræbelse på at nå det interesseløse som et universelt kunstnerisk ideal, både når der digtes og males: "ikke så meget som en skravering / antyder striden mellem godt og ondt - / en pen så interesseløs er ikke set / mellem disse vissentgrå firkanter..."

6.4 Musikken som ekfrasens tredje repræsentationsform

Digtets tværestetiske sigte underbygges i påkaldelsen af musikken under beskrivelsen af tegningens reception. Som nævnt er en af årsagerne til musikkens fremtrædende plads i digtet, at musikken kan ses som en forbilledlig kunstart for en både moderne digtning og billedkunsts stræben mod form. Som et tredje repræsentationssystem tilbyder musikken sig som en universel model for både tegningens og digtets konkretion af billeder i modtagerens bevidsthed. Paul la Cour fremhæver musikken som "den højeste Kunst af alle" (*Fragmenter...*s. 121). "Musikkens særlige Storhed beror derpå, at den i en vis Forstand er den oprindeligste og mest elementære af alle Kunstformer. Den omsætter i et Sprog, der taler fysisk til dig..." (op.cit.s.174). Musikken er ren form, der taler direkte til modtagerens sanse- og følelsesregister uden om en reflekterende og sprogstyret bevidsthed. Paul Klee var selv musiker og har ofte beskrevet sine billeder igennem analogier til musikken, mens Robert Corydon ynder at betegne Klee som "billedmusikalsk". I sine essays citerer han ofte en passage af kunsthistorikeren Georg Schmidt, der netop fremhæver erkendelsen af Klees digteriske og musikalske form, som en vigtig forudsætning for oplevelsen af billederne:

Allen Werken Paul Klees aber gleicherweise ist die Empfehlung mitzugeben, sie wie Gedichte zu lesen oder wie Musikstücke anzuhören, da sie wie Gedichte oder wie Musikstücke entstanden sind [...] Erst wenn der Betrachter sich fest vorgesetzt hat, keinen Augenblick zu vergessen, daß jedes Bild Paul Klees [...] wie ein Musikstück gebaut ist - dann erst kann er getrost sich auch dem Erlebnis der vielfältigen Inhalte der Kunst Paul Klees hingeben (Schmidt: *Engel Bringt Das Gewünschte** s.2).

Billedets polyfoni og mangel på logik giver først udbytte, når det opleves med samme åbne indstilling, som man ville møde et stykke musik med. Denne åbne musiske billedoplevelse er i virkeligheden den samme modus Corydon tilstræber i sine digtes orientering mod det visuelle. Vi har set, hvordan den moderne kunst på samme vis gøres til forbillede for den modernistiske digtning i dens forsøg på at nå frem til en mere åben betydningsskabelse, end sprogsystemet ellers normalt tilbyder. Perceptionen af billedkunsten som musik og af digtet som billedkunst afspejler det samme ønske om at opnå åbenhed i kunsten. I begge tilfælde søges en oplevelse, der rækker ud over den verbalsprogets logik normalt kan formidle.

Sammen med musikken er det oftest poesien og skriften, der refereres til i kunsthistorikernes behandlinger af Klees billeder. I et billede som *Vandplanteskrift** synes analogierne til skriften og musikken ligefrem at smelte sammen. Billedskriften bliver en nodeskrift, der peger på en musisk oplevelse af billedet. Med billedet har det tydeligvis været Klees hensigt at aktivere nodepartituret som analogi på billedoplevelsen. Samtidig opretholdes en direkte forbindelse til naturens formverden og vækstprocesser ved netop at gøre vandplanten til et formalt forbillede for billedets skrift- eller nodetegn. Den optiske og musiske oplevelse smelter tilsvarende sammen i Corydons ekfrase "De romerske fresker" (1981), hvor freskerne opleves som "bønlige suiter // spillet lige / fra bladet". En stum musik der opstår under "Daglig omgang med / stille hengivne noder " med det formål at "...give lydløs / luft til sange // før mørtlen hærder". Såvel den musiske som den visuelle oplevelse er i sin reneste og optimale form et udtryk for den direkte sansede og førsproglige oplevelse af stoffet og tingene.

Ligesom moderne billedkunst er blevet betragtet som et stykke formalia, der som musikpartituret kræver en gennemspilning for at realisere sin vision, er moderne digtning blevet underlagt samme metaforik. I essayet "At læse. Receptionsteoretiske betragtninger", skriver Niels Egebak om receptionen af teksten:

Når teksten møder læseren, er det som nogle sorte bogstaver på et stykke hvidt papir. Det er læsearbejdet, der virkeliggør disse sorte bogstaver som tekst, realiserer dem. [...] Derfor skelner man også i receptionsteorien mellem et værks *mening*, det forfatteren har sat på papiret, og dets *betydning*, som er resultatet af læserens læsearbejde. Receptionsæstetikerens *Hans-Robert Jauss* har med et lykkeligt greb sammenlignet værket med et partitur. Partituret er de sorte nodetegn på nodepapiret, der strukturerer et musikstykke, materielt, som et potentiale for orkesteret og dirigentens realisering og konkretisation. (Egebak: "At læse" s.140 – forf.kursiv & min underst.)

Hos la Cour er 'det poetiske' noget, som først realiseres under læserens reception af digtet og dets skrift. I "Tegning af Klee" tjener musikken til illustrationen af dette forhold udover dens idealstatus som en kunstart, der består af ren form. Men det mærkværdige i Corydons forfatterskab er, at han oftest etablerer sine analogier til musikkens kunstart igennem rent visuelle associationer. I sine påkaldelser af det musiske viderefører Corydon faktisk Klees sammensmeltning af musik og visualitet. Det lyder dunkelt, men kan siges mere simpelt; selvom

Corydons digte langt fra er rytmiske eller musiske, vækkes alligevel ofte en fornemmelse af toner under læsningen. Frem for at arbejde med sprogets klang opnås denne effekt ved at beskrive musikken i dens figurative form som partiturets nodetegn. Den musik der forekommer i Corydons digte, er derfor altid noget set og visuelt. "Der gives musik for øjet som for øret", som Asger Jorn siger i en af sine aforismer (*Helhesten* 2.årg. s.148).

Hvor Paul Klee nærmer sig kunstarternes konvergens fra billedkunstens side, da nærmer Corydon sig syntesen fra digtningens side. I krydsfeltet mellem de to kunstnere befinder sig hybridværket eller imagetexten i en af sine utallige skikkelser fra ekfrase til tegnbilleder. Der hvor forholdene for alvor kompliceres, er når Corydon lader sig inspirere af Klees billeder, der i forvejen er inspireret af musikken. Hos Corydon knytter musikken sig ikke til den tradition, der opfatter digtningen som noget, der oprindeligt udsprang af sangen og musikken. Her er det musiske i stedet uløseligt knyttet til den visuelle oplevelse. Før digtet kan opleves som musik, må det opleves som billede og tegn. I kategori med titler som "Tegnet" (1958) eller "Gul Rune" (1952) finder man et digt som "Node" (1952), som beskriver naturkrybets polyfone "hus af grønne toner", der om dagen lyder som "sollysets knitrende noder", mens musikken om natten dæmpes til én "nattens sorte node". I en aviskronik om fænomenet perception beskriver Corydon en lignende visuel oplevelse af det musiske. "Man sidder og ser ud i haven, og billedet staar saa skarpt paa nethinden, at man bare *ser*.... hører slet ikke noget". Men midt i denne koncentrerede visuelle betragtningssituation brydes billedet pludselig af en "gulnæbbet solsort", der krydser forbi "strørende en række hastige men markante noder ud i rummet..." (Corydon: "Ved Vinduet"). Netop denne visuelle reception af omverdenen som tegn og noder, hvorigennem det musiske alligevel sniger sig ind i Corydons digte, har Jørgen Gustava Brandt set som en integreret del af Corydons grafiske poetik: "Hans udtryk bliver [...] stedse mere konsekvent *grafisk*, fuglesporene, floraens strukturer, ledningsnet, kanter, konturer [...] – alle tegnene er blevet til en slags lydløs nodeskrift, som hører til det mærkeligste, han har tilført den ny poesi" (Brandt: *80 moderne danske digtere* s.47). Robert Corydons digte synes både at tilstræbe en grafisk og musikalsk udtryksform med Klees billeder som blueprint for sine digte.

6.5 Ekfrasens billedreference

I lyset af de betydningslag der nu er fritlagt i "Tegning af Klee", ser det ud til, at vi ikke kan komme udenom den poetologiske læsning. Ikke mindst når man husker Hans Lunds karakteristik af den modernistiske ekfrase som et digt, der først og fremmest bruger sin billedreferent til at spejle sig i for at få sagt noget om sin egen kunstart. Hensigten med "Tegning af Klee" har også været poetologisk. Man kan vælge at se det som en pointe, når ekfrasen ikke præciserer sit billedforlæg; det er ikke længere så vigtigt at fastslå, hvad der er forlæg, og hvad der er digtets spejlinger. Det ville give en del problemer, hvis man med sikkerhed skulle udpege ét bestemt billedforlæg for "Tegning af Klee". Poul Klee producerede over tretusinde tegninger, så mon ikke Corydon havde hjulpet os med den fulde titel, hvis referencen havde været vigtig?⁵⁸ Skal man alligevel snyde lidt og se digteren i kortene – blot for at få en fornemmelse af hvad det er for en grafisk udtryksform, digtet forsøger at nærme sig – kan vi måske nærme os billedforlægget ud fra mere empiriske slutninger. I Corydons bogsamling findes kun ét værk med gengivelser af Klees tegninger, som er udgivet før Corydon publicerer sin ekfrase i 1958. Dette er *Paul Klee.Handzeichnungen** (udg. 1952). Ved en gennembladning af bogen bringer specielt tre tegninger associationerne frem til "Tegning af Klee": *Verlassener Garten** (**bilag 11**) skilder en "frodig fantasivegetation", mens *Ein unheimlicher Moment** (**bilag 12**) fremhæver "papirets firkant" og faktisk består af hoppende tegn, der nærmest regner ned over papiret, men tegningen præges i øvrigt ikke særligt meget af "buer og cirkler". Det gør *Vogeldrama** (**bilag 11**), hvis fugle også kan ses som aftryk af fuglefødder. Men ingen af disse tre tegninger har den mystiske måne i baggrunden, ligesom de heller ikke med samme prægnans som *Vandplanteskrift.** (**bilag 8**) fremkalder billedet af musikpartiturets noder.

⁵⁸ Andre ekfraser hos Corydon angiver både billedets navn og kunster i ekfrasens titel. Eksempelvis "Hammershøi: Hvide døre" og "Nicholson: Himmelske grå" i digtsamlingen *Som om. Sammensatte digte* (1976).

6.6 Det grafiske billede som skriftlig genesis

Med *Schöpferische Konfession* og i "Tegning af Klee" viste jeg, hvordan en tidlig udvikling ligger indlejret i det grafiskes måde at rejse sit billedrum på. I det grafiske billedes udvikling fra punkt til flade og rum overskrides Lessings skel mellem tidens og rummets kunstarter. Meget belejligt gør Klee netop skriftens fortløbende genesis til billedet på den konstante bevægelse og skabende vækst kunstværket reciperes som: "Die Genesis der 'Schrift' ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es als Produkt erlebt" (*Schöpferische Konfession*. s.34). Billedproduktet er i sig selv en død ting; først under perceptionen vækkes formerne til live. Værket opleves successivt og ikke simultant, sådan som skriften skabes og læses. Klees egen analogi mellem tegning og skrift leverer det endelige argument for, at "Tegning af Klee" primært skal læses som et poetologisk programdigt kalkeret over Paul Klees æstetik. Ser man bort fra digtets titel og et øjeblik glemmer, at der er også er tale om en ekfrase skrevet over en eller flere tegninger, står vi med en tekst, der i sig selv kan læses som en beskrivelse af skriften og digtets genesis. Ud fra dette perspektiv handler digtet nu ikke længere om forholdet mellem en tegning og dens beskuer, men om forholdet mellem digtet og dets læser.

Den hyppige forekomst af tegn i "Tegning af Klee" hjælper den poetologiske læsning på vej. Første strofes byge af sfæriske tegn, der regner ned over papiret, er også et billede på digterens skriftpraksis. Samtidig er det nærliggende at associere til et af Guillaume Apollinares mere kendte visuelle digte fra *Calligrammes*: "Il Pleut"* (**bilag 3**).⁵⁹ Hele ekfrasens første strofe kan læses som en metapoetisk beskrivelse af skriftens genese. At tegnene betegnes som "sfæriske" antyder, at her er tale om en skrift, der udviser samme fortolkningsåbenhed og polyfoni som billedet, og derfor blot tjener som et objektive tegnpartitur for læserens egen gennemspilning af digtets billedverden. De "hoppende noder i buer og cirkler" kan tilsvarende helt konkret og enkelt læses som en fysisk karakteristik af skriften og de enkelte bogstavers geometriske former. Fuglefødderne er skrifttegnenes konkretion af det sfæriske og poetiske. Papiret og tuschen, der i sidste ende fasholder billedbevægelserne og giver fantasiens skabninger form og

⁵⁹ Netop "Il Pleut" anvender Robert Corydon som illustration til sit essay om konkret poesi "At se med ord". Paul Klee kendte i øvrigt Apollinaire personligt og producerede selv en række visuelle digte inspireret af *Calligrammes*.

konturer, er både grafikerens og skribentens medie. Tuschen former og styrer digtets skrift og tegnbillede. At digtet ikke beskriver et koloristisk maleri, men igennem sin sort / hvide farveholdning særligt fremmer et grafisk udtryk, åbner muligheden for at digtet i sine verbale billeder refererer til håndskriftens bølgende streg. Digtets anden og tredje strofe hindrer ikke denne læsning. De kan tolkes som en receptionsbeskrivelse af både tegning og digt. Tonen der stiger kan også være et billede på skriften, der rejser sig fra papiret og ekspanderer sig ind i læserens imaginationsverden for der at etablere en "poetisk realitet". I sin helhed kan "Tegning af Klee" læses som en ekfrase, der i sin beskrivelse af Klees æstetiske og kunstneriske univers samtidig er en parafrase over la Cours definition på det levende digt: "Et Kriterium paa det levende Digt: mens du læser det, bliver det til. Dets Paradoks: det er færdigt og endeligt, men rummer sin Tilblivelse i sig, en evigt gentaget Vækst, som Læseren vækker til Live og vækkes til Live af. De vokser broderligt med hinanden" (*Fragmenter...* s.155). Derfor forenes tegningens og betragterens grundtoner i "vækst", da digtets sidste strofe udløber. "Tegning af Klee " er også en tegning af Corydons poetik.

6.7 Det grafiske in abstracto

Digtets særligt grafiske udtryk, hvad enten det nu læses som gengivelsen af en skriftpraksis eller en billedreception af en tegning af Klee, fører os slutteligt frem til de særlige kunstneriske egenskaber, som Paul Klee tillægger netop det grafiske udtryk. Først sent i sin karriere brugte Klee farver i sine værker, og han blev ved med at betragte det simple grafiske udtryk som særlig privilegeret til at skabe den vision hos betragteren, der er den moderne kunsts erstatning for naturalistisk billedgengivelse af verden. Den første af de syv paragraffer Klee opregner i sin *Schöpferische Konfession*, indledes netop med hans berømte sentens om moderne kunst; udtalelsen knytter sig altså oprindeligt til en beskrivelse af de rent grafiske kunstarters særlige egenskaber. Grafikken er en udtryksform, der er prædestineret til at gøre abstraktionen konkret og nærværende i betragterens imagination:

Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar. Das Wesen der Graphik verführt leicht und mit Recht zur Abstraktion. Schemen- und Märchenhaftigkeit des imaginären Charakters ist gegeben und äußert sich zugleich mit großer Präzision. Je reiner die graphische Arbeit, das heißt, je mehr Gewicht auf die der graphischen Darstellung zu grunde liegenden Formelemente

gelegt ist, desto mangelhafter die Rüstung zur realistischen Darstellung sichtbarer Dinge (Klee: *Schöpferische Konfession* s.28).

Grafikken appellerer særligt til imaginationsevnen ved blot at antyde tingenes konturer frem for at give en detaljeret og minutiøs gengivelse. Ud over kritikken af fotografisk realisme ("Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder") er idéen om grafikkens særlige egenskaber Klees forsøg på at etablere en fugleflugtslinie mellem ydre visualitet og indre vision for at gøre kunsten til noget som "macht sichtbar". Grafikkens forenklende streger og tegn fremmer i særlig grad beskuerens egen dannelse af nærværende indre visioner. De samme egenskaber finder Klee i den primitive kunst og i børnetegningen, som også dadaisterne og Robert Corydon var optaget af. I "Farvelade" (1955) bliver børnetegningen digterens forbillede: "Barnets lille slingrende streg / og sikre pensel tegner / tingenes omrids, / dypper dem i rene farver / og rækker verden / ind i mit digt. [...]".⁶⁰ Foruden tilstedeværelsen af konturer og skarpe linier er også farveholdningen i Corydons digte udpræget grafisk. Det sort-hvide dominerer teksterne med enkelte knald af rødt eller gult som i digtet "Hesten i Natten" (1958), der præsenterer et landskabsbillede, hvor: "Veje og bække og stier tegner / et net af sorte streger" og landet ligger "svøbt i tasmørkekonturer / og efterårsskovens rødt". Corydons visuelle aflæsning af omverdenen transformerer den til grafiske former og tegn, der samtidig appellerer til, at selve digtet opfattes som tegn. I første omgang ikke så meget på dets ydre og typografiske plan, men mere på dets indre visionære niveau sådan som det også gjaldt i bestræbelsen mod konkretion. "I øvrigt, så arbejder jeg med tegn, både når jeg skriver og når jeg maler [...]", siger Corydon i et interview (Gudmundsen: "Jeg tror på finheden..."). Tilsvarende har Paul la Cour udnævnt tegnet til alle kunstarters fællesnæver: "...alle Kunstarters inderste Sprog er Tegnet. Det var ikke Imitationen, men det gaadefulde Tegn, som vi fylder med al den Menneskelighed, det kan bære" (*Fragmenter...*s.73).

⁶⁰ I en foromtale af Corydons første separatudstilling i Helsingborg forbindes dette digt med Klee-billedet *En barneleg*

7. Kalligrafisk poesi – digtningen som kalligrafisk ytring

7.1 Digtet og ordene – som ting og tegn

Interessen for kalligrafien er en af de mest prægnante fællesnævner mellem Klee og Corydon. Bag både poesi og prosadigte i Corydons forfatterskab ligger en opfattelse af såvel digtets ord og omverdenens genstande som visuelle tegn. Det vrirler med referencer til tegnet; naturen og kulturen læses som tegn og mange tekster udpeger sig selv som tegn. Tegnet optræder som fugleføddernes skrift på jorden som runer eller noder. En af Corydons tekstsamlinger hedder *Bogstaver i græsset* (1974), og her findes fladtrykte dyr på kørebanen som "skrifttegn fra en anden verden" og en anden teksts overskrift lyder: "Kattens sorte S". I tekstsamlingen: *Jeg var her næsten ikke* (1972) indgår teksten "Bogstavet T-iiiiii", der beskriver havens bisværme som en "Byge af streger, buer, cirkler, vinkler". Sværmen "Siler et øjeblik famlende op i et bogstav, et omvendt V eller et A uden bjælke, der hurtigt ændrer sig til et T med lyden t-iiiiiiiiiiii...efter sig i en semantisk halehvirvel, betegnende for trangen mod tegn" (*Jeg var her næsten ikke* s.12). Endelig er der ikke mindst Corydons *Calligrapoetica*, som direkte overskrider grænsen mellem sprog og billede for at rejse poetiske tegn. "Det helt bevidste forhold til ord i tegnets betydning mener jeg er vigtigt for, om man overhovedet kan få noget skriftligt, en oplevelse, til at hæve sig fra papiret. "Der er tit blevet sagt 'grafisk' om mine digte", fortæller digteren i et radioforedrag (*Bogstaver i landskabet*, bilag F). Tegnet synes at være en fællesnævner, der gør ordet og de genstande eller motiver det dækker til en og samme fysiske instans. Ord og ting smelter sammen. Tegnet bliver selve bindeleddet mellem det visuelle billede og de verbale repræsentationsformer i Corydons værker, som Hans Jørgen Schiødt fremhæver:

Det første og varige indtryk, man får efter læsning, er et visuelt billede, et motiv i malerisk forstand. Sådan så der ud, tænker man. Men samtidig står digtet som en sproglig kendsgerning. Sådan læses det, og sådan lyder det. Bindeleddet mellem motiv og digt er et tegn (Schiødt: "Robert Corydon. Den visuelle dialog".s. 270).

Hos Paul la Cour tildeles tegnet yderligere en funktion, som også kan have spillet med i Corydons arbejde med tegninstansen. Et helt afsnit i fragmenterne bærer overskriften "Tegnet". Her beskrives den særlige tegnstatus ordet opnår indenfor digtningens ramme som noget betydningsudvidende: "Ordene er Tegn, og Tegnet lægger altid noget til" (*Fragmenter...*s.94). I

digtet nøjes det enkelte ord ikke med at referere til en ting. Ordene bliver selv ting og tegnbilleder, der taler direkte til sanserne, og dermed lægger noget til den normale mekaniske og rationelle henvisningsfunktion sproget ellers har. I beskrivelsen af digtets ord som tegn, hentyder la Cour altså ikke til ordenes ydre typografiske visualitet, men til deres indre. Ordenes tegnværdi ligger i den sanselige prægnans de som billedtegn formår at afsætte i læserens imagination. "Hvor ingen Tegn findes: ingen Poesi" (*Fragmenter...s76*), siger la Cour med et fragment, der dækker såvel digterens oplevelse af omverdenen, som læserens indre oplevelse af digtet.

Digteren må opleve omverdenen visuelt i former og tegn for at kunne skabe digte, der med ord rejser tilsvarende tegn i læserens imagination. Denne proces er beskrevet i digtet "Tegnet" (1958), hvor et stykke drivtømmer opnår korrespondance med "det buskmandstegn / som er i ens hjerte". "Buskmandstegnet" understreger ønsket om at opnå den primitive billedkunsts umiddelbarhed i digterens tegnsætning. Et direkte forhold mellem tingene og betragteren udenom sprogets normale arbitrære henvisningsfunktion. Ordene skal opleves og sanses som ting af læseren, så han kan indtræde i det samme direkte og sansede forhold til tingene, som skabte oplevelsen af det poetiske hos digteren.⁶¹ I behandlingen af digtets ord som en form for indre billedtegn med ideogrammatisk status og i bestræbelserne på at opnå en direkte og sanselig kontakt med tingene igennem digtet kan Corydon og Paul la Cours poetikker identificeres med imagismens hovedprogrampunkter. Inden undersøgelsen af den kinesiske kalligrafis ideogrammer som digtningens forbillede vil jeg derfor se på imagismen som et muligt samlebegreb, der kan sammenknytte en række af de væsentlige poetologiske tendenser, som efterhånden er blevet fremlæst hos Corydon.

⁶¹ Foruden digtets kobling af drivtømmeret med et "buskmandstegn" er digtet også en beskrivelse af, hvordan dette færdige billedtegn tilfældigt findes "bag brændingens hvide / boblende kumme –". Denne beskrivelse kan læses som en henvisning til den modernistiske billedkunsts 'Ready-made' kunst eller 'Objet Trouvé' (overs. fundet objekt). Her ophæves en tilfældig ting til kunst ved indplaceringen i den rette kontekst. Det samme princip gør sig gældende, når et tegnskabende blik på omverdenens ting ophæver dem til poesi i digtets kontekst. Kunsthistorien udnævner normalt dadaisten Marchel Duchamp til denne kunstforms opfinder, da han udstiller sit berømte urinal med titlen *Fontæne*. Den boblende kumme i "Tegnet" kan læses som en hilsen til Duchamp. Det samme gælder tilstedeværelsen af "urinens hellige kumme" med dens "klassiske form" i digtet "Tingenes tyranni". Digtet beskriver en losseplads som en stor dadaistisk skrammelskulptur og indgår ligesom "Tegnet" i samlingen *Krybet og Sommerfuglen* (1958).

7.2 Imagismen

Det er den amerikanske digter Ezra Pound (1885-1972) der navngiver imagismen og bliver en af hovedkræfterne bag forsøget på at gøre den til en decideret kunstnerisk bevægelse, som når sit højdepunkt fra 1912 til ca.1917. Opstillingen af imagismens program sker blandt andet for at ajourføre digtningen med udviklingen indenfor den moderne billedkunst. Imagismens poetologi baserer sig da også på nogle af de samme programpunkter, som vi har set la Cour og Corydon udvikle i kontakten med moderne billedkunst. Ligesom Corydon, Klee og i øvrigt også la Cour ser Ezra Pound den kinesiske, kalligrafiske digtning som en mulig model for sit imagisme-projekt. Men der er også andre fællestræk blandt de nævnte billedkunstnere og digteres programmer. Pound definerer eksempelvis digtets billede som "that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time" (cit. eft.: *The New Princeton...* s.574). For det første er billedet en instans, der forener modsætninger – et træk der går igen hos både Klee, Corydon og la Cour. Et andet væsentligt programpunkt ligger i selve betegnelsen *imagisme*. Pounds valg af "image", der lægger sig op af "imagination" frem for "picture", taler for en tilgang til billedet som noget, der opstår i læserens imagination.⁶² Når imagismen tilstræber billedlighed, er det ikke billedet som mimetisk *repræsentation* af virkeligheden, men billedet som en *præsentation* af virkelighed og realitet. Her ligger imagismen helt på linie med Paul Klees hoveddoktrin omkring den moderne grafiske kunsts visualiserende egenskaber. Som klare objektive tegn skal ordene være en realitet i sig selv – ikke henvise til noget. Ezra Pound kalder dette forhold for digtets objektive korrelat med en betegnelse, der oprindeligt stammer fra digteren T.S Elliot. Samme opfattelse af kunstens rolle har Paul Klee.⁶³

Det var i Ernest Fenollosas skrift: *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, Ezra Pound fandt belæg for at gøre den kinesiske kalligrafi til forbillede for digtningens direkte

⁶² Gyldendals Røde Ordbog oversætter det engelske "imagination" med henholdsvis "indbildningskraft, fantasi, og forestilling". Jeg har i denne tekst valgt konsekvent at bruge den direkte fordanskede udgave af glosen "imagination" frem for "forestilling / fantasi", og tilsvarende "imaginationsevne" frem for "forestillingsevne". Dette skyldes at ordet "imagination" som et fremmedord i dansk netop bruges om "kunstnerisk indbildningskraft, fantasikraft af dybere skabende art; evne til at forstå og tilegne sig kunst og litteratur" (*Gyldendals Fremmedordbog*).

⁶³ Det fremgår af Klee's foredrag *Über moderne Kunst*, hvor han lancerer træet som et symbol på det moderne kunstværk og dets genese. Kronen er det levende kunstværks udfoldelser skabt af røddernes opsamlinger af indtryk. Stammen er blot det neutralt formidlede bindeled mellem rødder og krone og kan sammenlignes med digterens passive rolle i skabelsesprocessen. Ingen kan nu forlange at træets krone skal være en mimetisk efterligning af dets rødder (Klee: *Om moderne kunst* s.9-10).

behandling af tingene. Det kinesiske ideogram bygger ikke som det vestlige alfabets stavelsesord og bogstaver på den indirekte, arbitrære og konventionsbundne reference til sin genstand. Det kinesiske skrifttegn afbilder direkte sit objekt, og dette træk gør Pound til grundlaget i sin ideogrammatisk metode, der tilstræber, at digtningen opnår det samme direkte forhold til tingene som de kinesiske tegn.⁶⁴ I digtet "Værkstedsscene" (1976) har Corydon beskrevet denne tilstand som en "ren affektfri beskuen", altså den uinteresserede tilstand, "belærende om et direkte / forhold til virkeligheden". Vi så netop, hvordan tingene hos Corydon og Paul la Cour blev gjort til tegn og dermed faldt ind under den samme instans som ordet, der også blev betragtet ideogrammatisk. Derved opstår den direkte berøring mellem ord og ting, der skal garantere den samme sanselighed og realitet i mødet med ordene, som digteren oplevede i sit møde med tingene. I digtet får ordene samme status som ting. Digtet opfattes ikke som en kollageagtig komposition i ord, men som en sammenklæbning af ting. Et par berømte verslinier af Williams Carlos Williams – en anden af imagismens hovedfigurer – lyder: "Compose. (No ideas / but in things) Invent" (Cit.eft: *The Revolution in the Visual Arts ...s.40*). Næsten tilsvarende hedder det i et af Corydons digt "Ligefrem" (1981), at "tingene" er "ideologi nok / for mig" og "ordene" er, "hvad der er brug for // til at digte med". I Paul la Cours mere dogmatiske version lyder påbudet: "Kast Ordene bort og skriv med Ting. Du vil opdage, at ogsaa de bliver Tegn, som kun din Følelse kan skænke Realitet" (*Fragmenter... s.73*). I opfattelsen af ordene som ting ligger også en materialisering af sproget. Det var den jeg nærmede mig i et forsøg på at beskrive Corydons poesi som konkret. En situation hvor det ikke er ordenes ydre, men deres indre materialitet, der karakteriserer bestræbelsen mod visuel konkretion hos Corydon. Det poetiske billedes status som en materialitet, der springer ud af digtets pande, findes beskrevet hos la Cour, men også hos Ezra Pounds foretrukne filosof og digter T.S Hulme, der beskriver det poetiske sprog som: "a visual concrete one [...] Images in verse are not mere decoration, but the very essence of an intuitive language" (Brogan: *The New Princeton...s.574*).

⁶⁴ Fenollosas skrift daterer sig oprindeligt til 1904, og det er Pound selv, der udgiver det i 1920. Bogen står for mange som modernismens første og måske vigtigste Ars Poetica. (Brogan: *The New princeton... s.555*). Fenollosa og derpå Pound har dog ikke været opmærksomme på, at det kun er omkring 10% af tegnene i kinesisk, der bygger på en direkte gengivelse af deres referenceobjekt.

Som det fremgår er der en række poetologiske overensstemmelser mellem imagisternes program, Robert Corydon og de kunstnere, han lod sig inspirere af. Imagismen er da også den bevægelse, der oftest fremhæves i forsøget på at anbringe en etikette på Corydons forfatterskab.⁶⁵ Hos Jørgen Gustava Brandt er det synsevnenes rolle og det visuelle forhold til omverdenen, der gøres til imagisternes lighedspunkter med Corydon. Brandt beskriver Corydon som: "...den eneste moderne danske lyriker, hvis erkendelse og håndværksmæssige bestræbelse svarer ret nøje til *imagismen* i international poesi. Man kunne kalde den en *synets* - det umiddelbare skarpsyns - digtning" (Brandt: *80 moderne danske digtere* s.46 – forf.kursiv). Rent teknisk karakteriseres imagismen af koncentration efter den kinesiske og japanske digtnings forbillede. Selvom en sproglig minimalisme langt fra præger hele forfatterskabet, træder den dog tydeligt frem i et digt som eksempelvis "Fiskekassen". Digtets billeder renses for overflødige beskrivende ord. Kineserne har "forstaaet at tænke i følelsesvækkende konkrete Billeder", og de har "Anlæg for Fortætning, Antydning, Forædling og Koncentration", skriver Corydon samtidig i essyet "Billeder og Billedsprog". Den japanske og kinesiske digtnings måde at sætte billeder sammen på identificeres af Pound med sidestillingen af billeder og indtryk. En form for simultan dobbelttekstponering af to billeder på samme flade. Præcise klare billeder og sansede objekter sidestilles direkte uden indskud af uddybende kommentarer eller konjunktioner af "som om" typen.⁶⁶ Det klassiske eksempel er Pounds digt "In a Station of the Metro", hvor et øjebliksbillede af ansigter sammenklæbes med billedet af blade på en våd gren: "The apparition of these faces in the crowd, / Petals on a wet, black bough" (cit. eft. Brostrøm: "Følelsens strukturer..." s.76). Dette struktureringsprincip er imidlertid ikke forbeholdt det ordknappe

⁶⁵ Hos Brostrøm hedder det: "Robert Corydons centrale bestræbelser svarer ret nøje til imagismens program, der går ud på at genoprette vort umiddelbare forhold til naturen ved at gøre sproget effektivt gennem det prægnante billede" (*Versets Løvemante* s.66). Overensstemmelsen mellem imagismen og hovedstrømningerne i Robert Corydons forfatterskab fremhæves foruden hos bl.a Jørgen Fafner i *Digt og form* og af Paul Skotte i "Portræt af Robert Corydon".

⁶⁶ Som nævnt er titlen på an af Corydons digtsamlinger *Som om*, med undertitlen *Sammensatte digte*. Undertitlen hentyder til imagismens klæbebilledagtige kompositionsmetode, mens hovedtitlen netop tematiserer de problemer omkring sprogets referentialitet, som imagisterne også beskæftigede sig med. Af forfatterens notater på den renskrevne udgave af manuskriptet til denne digtsamling fremgår det at titeldigtet *Als Ob* er inspireret af Hans Vaihingers (1852-1933) Als-Ob filosofi, skildret i værket *Die Philosophie des Als-Ob* (1911). Ifølge Vaihinger var tænkningen kun et middel viljen kunne nå sine formål i livet med. Efterhånden som tænkningen har selvstændiggjort sig, har den bevæget sig ind i en paradoksal situation, fordi den ikke er i stand til at fatte det givne ved hjælp af rent teoretiske overvejelser. Derfor skal videnskabelige teorier ikke vurderes på om de er sande, men på om de har praktisk værdi for livet. Det gælder om at danne nogle nyttige og livsfremmende fiktioner, der under deres anvendelse betragtes *som om* de var sande. Indledningsvis beskrev jeg, hvordan den tværæstetiske teori fremstiller kunstarternes sammensmeltning som sådan en nyttig fiktion. Sprogets begrebsapparat er for Vaihinger også fiktioner, "rent billedlige forestillingsmåder, hvis sammenfald med virkeligheden på forhånd er udelukket" (Lübcke: *Politikkens filisofileksikon* s.443).

kortdigt; det ses også i Pounds langdigte blandt andet hans *Cantos*. Der hersker ingen tvivl om at Corydon har tænkt i imagismens baner. Men i praksis sammensmeltes han den imagistiske dobbelteksponering med dadaisternes kollageteknik, i det han hylder som "klæbebilledstilen" i digtet "Ode til en Stil" (1958). Her er identifikationen mellem den dadaistiske kollage og Pound tydelige i en reference som "ansigter paa en S-station" – en sætning der indgår blandt mange andre synsindtryk og objekter i digtets klæbebillede. I praksis kommer man derfor ikke så langt i en sammenligning af imagismen og Corydons digtning, som man gør hvis bevægelsens programpunkter sammenlignes med digterens poetologiske udtalelser. Tager man udgangspunkt i de enkelte digte ser det igen ud til, at Corydon går sine egne veje. Hans måde at lade sig inspirere af den kinesiske kalligrafi på er anderledes konkret og supplerer imagismens mere abstrakte brug af kalligrafien som poetologisk forbillede.

7.3 Digtning og kinesisk kalligrafi

"Calligrafierne er digtningens underlag" skriver Corydon i et manuskript, som jeg om lidt vender tilbage til (bilag G). Et andet sted fremhæver han den kinesiske kalligrafis sammenblanding af skrifttegn og billedmateriale som et vellykket eksempel på en imagetext relation, der dækker "den fælles-poetiske Oplevelse, som Maler og Digter har skabt til Veje". (Corydon: "Maleri og Digtning").⁶⁷ Corydons interesse i kinesisk kalligrafi omfatter ikke kun det kinesiske skriftssystem som hos imagisterne. Hans reception af kinesisk kalligrafi omfatter også selve den kalligrafiske praksis samt kalligrafier, hvor enkelte skrifttegn indgår i større grafiske sammenhænge af rent billedlig karakter. Sammen med Klees grafik har den kinesiske kalligrafi ret tidligt været en af de vigtigste inspirationskilder i forfatterskabet. Dels som forlæg for ekfrase-digtningens forsøg på at nærme sig et grafisk udtryk inden for sprogets rammer dels som en mulig vej til at skabe en direkte syntese mellem digtning og billedkunst, der sprænger sprogets rammer. En lang række digte fra hele forfatterskabet inddrager direkte det kalligrafiske i deres tematik og billedsprog. En titel som "Kalligrafisk morgen" (1979) taler sit eget tydelige grafiske sprog. Her skildres naturen som "bogstaveligt fortællende med skriftlige former", og digtet bærer tydeligt præg af de træk, der kunne konstateres hos de konkrete digtere og

⁶⁷ Interessant er det, at Jean H. Hagstrum under sin behandling af *Ut pictura poesis* dogmet i en fodnote henviser til, at der i kinesisk tænkning skulle eksistere et fuldstændigt identisk udsagn, der også hos kineserne er blevet ophævet til et æstetisk proverbe (*The Sister Arts* s.10).

imagisterne. Det samme gælder "Kinesisk Pensel" (1955), hvor den lyse sommernats himmel beskrives som et stykke kalligrafi, hvorefter hele billedet ender med at størkne som glasur på en vase.⁶⁸

"Kalligrafisk morgen" og "Kinesisk Pensel" er digte, der beskriver en kalligrafisk praksis. Meget tyder på, at Corydon er gået et skridt videre end Pound og også har set de kinesiske kalligrafers filosofiske og religiøse arbejdsforskrifter som en analogi til digterens praksis. En af inspirationskilderne kan have været en karakteristisk af den kinesiske kalligrafi, som Christian Rimestad refererer til i en anmeldelse af bogen *Livskunst og Billedkunst i det gamle Kina*, hvor han berører kalligrafiens forbindelse med kinesisk religion og metafysik:

naar Kineserne skriver, er de allerede Kunstnere, og Kalligrafien bliver en Art Musik. I en Forskrift for Kalligrafier hedder det: "Naar du skriver, saa gør dig først helt fri for dine Tanker og overlad dig til dine Følelser [...] din Skrifs Former skal ligesom rumme Billeder [...] som af [...] Vand og Ild, Taage og Skyer, Sol og Maane - alt dette skal ytre sig i Skriften: saa kan man kalde det Kalligrafi (Rimestad: "Den Blå drage"* s. 114).

Som passagen antyder, er kalligrafens skriftpraksis netop en synteskabende intuitiv proces tænkt i billeder og billedsammensmeltninger med himmellegemerne og naturens elementer som det centrale i formskabelsen. Kalligrafien praktiserer Tao – en religion der "i sig sammenfatter alle Ting, saaledes at alle Modsætninger dér samles og ophæver hinanden" (op.cit. s. 141). Sådan finder kalligrafen frem til den interesseløse og personlighedsløse væren, der hos Corydon præger driften mod det rene billede.

Digtet "Fuglene", der indleder samlingen *Fuglespor* (1953), taler igen om det poetiske i skikkelse af fuglen og spørger indledningsvis på næsten samme måde, som digtet slutter: "Har du løftet en Fugl ? / Kan du løfte en tungere Verden ? / En lettere – ". "Fuglene" kan læses som en beskrivelse af digterens gerning og hans opgave med at løfte det poetiske. Dets midterste og centrale strofe er et påbud til digteren om at søge sine former i naturen og tilbede det billedlige. Det er bekendelsen til den umiddelbare sansnings religion strofen skildrer med fokus på en

⁶⁸ Indenfor en klassisk litteraturteoretisk tradition er vaserne blevet gjort til ekfrasens arketyperiske forlemet med John Keats' digt *Ode to an Grecian urn* som kardinal eksempel. Kritikeren Murray Krieger beskriver "the urn as the ekphrastic object *par excellence*" (Krieger: "The Ekphrastic Principle" s.118).

direkte forbindelse mellem den visuelle sansning og digtets skriftsprog. Igennem analogien til tegnet og kalligrafien kommer naturen også til at stå som den, der direkte leverer digtets skrift:

Her du set de trekvistede Fuglespor
i Gruset udenfor din Dør?
Det er den største og helligste Skrift,
det er den du dagligt
skal læse og bede efter

Billedet af skriften som naturens fuglespor dukker op med jævne mellemrum gennem hele forfatterskabet. Vi så hvordan papiret berørtes af "fuglefødder" i "Tegning af Klee". I et digt som "Let og hastig" (1981) finder man ordvalget "fuglefødders hastige kalligrafi" brugt om det poetiskes manifestationer på vers og i andre medier. Her er der tale om fugleføddernes "lette berøringer / på papir og andre flygtige materialer". Skrifthistorisk er der et helt naturligt belæg for at sammenligne poesiers skriftlige konkretioner med netop fuglefødder. I følge legenden blev de første kinesiske ideogrammer skabt med naturens skrifttegn som forbilleder. Det kinesiske skriftsystem anses for verdens ældste nulevende skriftsprog og opstod i sin nuværende udformning omkring 2000-1500 f.kr. Det har stort set ikke forandret sig siden. En af sproghistoriens versioner af det kinesiske sprogs skabelsesmyte lyder således:

Den kinesiske skrift skal ifølge sagnet være opfundet af tre kejsere, deriblandt Huang-Che, der netop lod sig inspirere af himmellegemerne og naturen, især sporene efter fugle og dyr. Skal man tro digteren Wu Weiye, var skriften den værst tænkelige af alle opfindelser, for 'Huang-Che græd hele natten og det havde han grund til' (Jean: *Skriftens historie* s.46).

I sagnet om oprindelsen af det kinesiske skriftsprog ligger en sprogskepsis og syndefaldstanke indlejret, der ikke er helt fremmed for den modernistiske digter. Også digtet "Fuglene" introducerer gråden i sine strofer. Først da digteren har "løftet Fuglesangen" med sine "skaaldannede Haandfalder", har sat det poetiske på sprogets form, hører han gråden fra unge piger, gamle kvinder, ynglingen og oldingen. Derfor er digtningen på en gang en let og tung metier.

7.4 Modernismens sprogskepsis

Det bliver Corydons paradoks, at han faktisk ikke anser sit medium som særlig velegnet til at formidle den poetiske oplevelse. I bestræbelserne efter at sætte det poetiske på sprogets formel støder han på sprogets begrænsninger og mærker dets snærende bånd. Det latinske skriftsprog opfattes som et abstrakt og konventionsbundet system, der stækker den poetiske oplevelse. Den første ingrediens i denne sprogskepsis er oplevelsen af sproget som et system, der forvandler det konkrete og umiddelbart sansede til rene abstraktioner. Dermed kommer sproget i sig selv til at modarbejde de konkrete digtere, der forsøger at gennemføre bevægelsen den modsatte vej fra abstraktion til konkretion. Den konkrete digter kommer i "karambolage" med sproget for nu at hentyde til en af Corydons digtsamlinger. For det andet modarbejder sprogets abstraktliggørelse imagismens kongstanke, fordi dets arbitraritet opløser det nære og direkte forhold til tingene, værket gerne skulle etablere i forhold til sin modtager. Et tredje aspekt er det abstrakte sprogs bevægelse væk fra en åben visuel og sanselig erfaringsmodus over mod ordenes mere intellektuelle og logisk baserede formidlingsmåde. Iklædt sprogdragten risikerer det poetiske at ende som en død form, frem for levende poesi. Disse tre grundlæggende aspekter i problematiseringen af sproget skildrer Paul la Cour på følgende vis:

Besynderlige Sprog, som tilintetgør den haandgribelige Ting, naar du nævner den ved Navn, for i Stedet at lade den opstaa som Idé, som aandelig Forestilling. Naar jeg siger Sten, nævner jeg et Stof ved Navn, men den Form, den glans, den Vægt, jeg havde for Øje, meddeler Ordet dig ikke. Det tilhvisker dig derimod det stivnedes, Dødens Idé (*Fragmenter...s.44.*)

Tanken om at den levende poesi begrænses under sin sproglige formulering rummer også et fjerde og mere sproghistorisk aspekt. Både modernismens digtere og billedkunstnere henter belæg for deres sprogskepsis i sproghistorien. De præhistoriske og primitive kommunikationsformer bliver set som mere umiddelbare, oprindelige og nærmere den førsproglige og rent billedlige tilstand poesien hører hjemme i. Også Corydon betragter alfabetet som noget, der oprindeligt udspringer af billedet, men siden fjerner sig længere og længere fra det under en udvikling, der læses som billedtegnets forarmning: "Overgangen fra Billede til abstrakt Skrift ser man let i de første skriftsprog, Helleristningerne, Runerne og Hiroglyfferne. Det billeddannende Element er stadig til Stede i disse Skrifttegn" (Corydon: "Billeder og

Billedsprog"). Gennem historien er det tegnbillede, som direkte afspejlede sit objekt, blevet forenklet til abstrakte tegn i streger og punkter, der repræsenterer en stivnet og mekanisk gengivelse af fænomenerne, målt i forhold til hulemaleriets eller den moderne billedkunsts udtryksform. Hos la Cour hedder det:

Naar Sproget hører op med at være kultisk, mister det sin Oprigtighed og begynder at bevæge sig mod stadig stigende Abstraktion. En Dag har det mistet den sidste skyggeagtige Navlestreng, der forbandt det med Tingene...[...] Verden gaar i Opløsning, naar den er uden Konkreter. [...] Sproget blev det modsatte af Liv og Sandhed, af følelsesmæssig Erkendelse [...] Maaske er det frem for alt af den Grund, Menneskene har behov for Digte i Sproget, fordi Digteren genopretter den tabte Inderlighed mellem Ord og Ting. Mange Midler dertil er lagt i hans Hænder, men intet mægtigere end Billedet, der gør Abstraktionen konkret. [...] Billedet er den eneste sproglige Dannelse, hvori det opløste Ord gaar under for en realitet, der er fra Tidernes Morgen, før Sproget blev til..." (*Fragmenter...*s.45 & 46).

Den forførende tanke er her at digtet og dets billeder er den eneste form, hvori sproget kan bringes tilbage til den mere åbne, sanselige og levende kommunikationsform, der herskede før alfabetets opståen. Kun i digtet forenes følelse og intellekt i en "følelsesmæssig Erkendelse", og kun i digtningens kontekst opnår ordet en form for direkte berøring med den ting det refererer til.⁶⁹ "Udenfor Digtet findes ingen entydig Overenstemmelse mellem Ordet og dets Betydning, bortset fra de forskellige Onomatopoietica i Sproget" (*Fragmenter...* s.86). Derfor bliver det digterens opgave at digte i billeder for at kunne nærme sig den førsproglige form, det poetiske lever i. Kun i digtets metaforik og billedsammenstilling kan det levende og poetiske billede

⁶⁹ Hvis Maurice Merleau-Ponty skulle inddrages ville dette være stedet. Opfattelsen af digtet som en form der forener sanselighed, placeret i det billedlige og sprogløse med intellektet placeret i sproget og dets konvention, minder meget om Pontys beskrivelse af menneskets forhold til fænomenverdenen. På den ene side er der kroppens umiddelbare og sanselige omgang med verden og dens fænomener; på den anden side er der sproget, som bringer mennesket på afstand af tingene, fordi det er en formidlende instans. Et indskudt medium mellem sanseerfaringen og læseren. Denne tankegang findes beskrevet i Ponty's essays "Kroppen som udtryk og talen"* oversat til dansk og udgivet i essaysamlingen *Tegn**. Idéen om, at digtet skal forene sansning og sprog som modsatte størrelser, kan altså ses i forlængelse af Ponty. Digtets sprog skal tage udgangspunkt i det umiddelbart sansede, (i Corydons tilfælde det visuelt sansede) og viderebringe dette uden den fortolkning sproget normalt gør sig skyldig i. Her tilbyder sig blandt andet imagismens sidestillingsteknik af uformidlede billeder. Digtets sprogbrug må altså ikke være formidlingssprogets. En Ponty'sk tankegang kunne godt ligge bag Corydons ønske om at forene det rent visuelle og det rent verbale i sin digtning. Men Maurice Merleau Pontys værker oversættes først til dansk ved indgangen til halvfjerdserne (*Tegn** i 1969, *Maleren og Filosoffen** i 1970 – begge indgår i Corydons bibliotek). Så Corydon stifter sandsynligvis først bekendtskab med Ponty *efter* udgivelsen af den første Calligrapoetica-samling og mange af sine ekfrase-tekster. Det er kun i forfatterskabets sidste ti-år en direkte indflydelse kan have været på tale. De grundlæggende impulser bag ønsket om at forene billedets sanselighed med sprogets logik og lade digtet stå i et umiddelbart forhold til tingene, har Corydon hentet hos Paul la Cour og Ezra Pound. Pontys tænkning er så senere kommet til som en naturlig forlængelse af denne linie.

genskabes som en sanselig realitet indenfor sprogets rammer. "Med Skriftsproget gik Billedet tabt, men det opstod i Digterens Sprog, Metaforen er i Slægt med Malerens Billede, selv om den er skabt af Pen og Blæk paa hvidt Papir", skriver Corydon i "Billeder og Billedsprog". I digterens søgen efter billeder der kan fungere som sprogløse oaser af poesi i sproget, bliver det oplagt at skele til den moderne kunst, fordi den netop med Corydons egne ord "kan sige noget der ligger dybere end selve Sproget". De ikke-mimetiske billeder "henvender sig ikke i første række til Intellectet. [...] De er intellektet fremmed, fordi de ikke aabner sig for Forstandens dirk" (op.cit.). Denne mistillid til sprogets formåen bringer den modernistiske digter ud i et mindre skisma. Han skal på en gang søge det poetiske udenfor sproget i det rene, rensende billede; samtidig er han bundet af sproget som kommunikationsform. "Over denne hemmelige Tvedragt er han spændt ud: Han kan rumme sin Oplevelse i sit ordløse Væsen, men kun tyde den i Sproget, som forvandler", siger la Cour. Dette paradoks betyder, at digteren både må tage følelse og intellekt i anvendelse for at skabe poetiske digte: "Poesien er til udenfor Sproget og uafhængig af det, men intet levende Digt kan opstaa, uden at det ordløse og Intellectets sproglige Evne mødtes og udvekslede Gaver. Jo inderligere deres Omfavnelse, des større dit digt" (*Fragmenter...s.92*).

7.5 Papirfuglens død – en analyse

Digtet "Papirfuglens død" (1970) er skrevet på et tidspunkt, hvor Corydon har udgivet sine første calligrapoetica, der direkte forener digtning og billedkunst. Selv balancerer dette digt på kanten af begge kunstarter i sit tema og har referencen til kalligrafien som sit underlag. Der er i øvrigt arbejdet med det typografiske i digtets opsætning på siden; nogle vers er rykket mod venstre i forhold til de øvrige. Med fuglen som poesiens grundsymbol henviser allerede titlen til digtets og digterens paradoksale situation, der i de følgende strofer skildres på tragikomisk vis. Digtet handler om, hvordan sproget dræber poesien i det øjeblik den nedfældes på papirets kvadrat. I digtets to indledende verslinier er det mærkeligt nok ikke en papirfugl der beskrives, men billedet af en "Penselfugl", der "med bogstaver i maven / suger sig fyldt...". Foruden en konkret læsning af disse første linier, som beskrivelsen af en penseltegnet fugl kan indledningen også læses billedligt (læs: symbolsk). Penselfuglen er penselpoesi; det vil sige poesiens fugl i sin rent billedlige og førsproglige form. Men samtidig har penselfuglen også "bogstaver i

maven", så her er måske alligevel tale om en kombinationsform af billede og skrift. Under alle omstændigheder er indledningen en beskrivelse af det billedliges møde med det verbale. Et billedligt gemyt suger sig fuld af noget, der bliver til bogstaver i dets indre. Indledningsversene kan ses som et billede på poesien fugl udspændt mellem sin egen sprogløshed og behovet for artikulation og formidling i sprogets indfatning. Efter punktuationstegnene, der skaber et ophold i teksten, fortsætter første strofe nu beskrivelsen af, hvordan penselfuglens malersyn på omverdenen transformeres til tegn, der ligefrem stiger op i fuglens øjne:

i øjet kommer tegnene frem
brister med glans af den græsmark
den pikkede i igår -
der kommer sol og regn og mange skyer

Tegnene i øjet kan indikere to ting. Betragtes penselfuglen som et billede på digteren, beskriver digtet et digterøje, der ser omgivelserne i tegn. Betragtes fuglen som inkarnationen af 'det poetiske' og "tegnene" som alfabetets bogstaver, begynder det at ligne en sprogforstoppelse. Penselfuglens mave er så fyldt med tegn, at de på bedste tegneserievis, stiger op i fuglens øjne. Sprogets bogstaver er i færd med at forvandle poesien til en udstoppet fugl. Digtet synes her at beskrive enten sin egen eller digterens balancegang mellem ord og billede i forsøget på at indfange og konkretisere det poetiske. Noget der benævnes som vrede, og tager form som en sort blækklut, bryder imidlertid ind og forstyrrer ligevægtstilstanden mellem uarticuleret billede og bogstaveligt artikuleret sprog. En frustration synes at have bremset det poetiske billedes transformation til sprogets formel. Den forspiste penselfugl oplever sit tragiske endeligt ved simpelthen at blive kvalt i sine egne ordudgydelser:

og vreden formet til en tung sort klut
knuser den fine balance,
da den haltende hælder det skrevne ud
gennem næbbet og kvæles
i bogstavet k der indleder
kvidre...

Digtet afspejler her digterens irritation over sprogets utilstrækkelighed. Det sprog, der skal artikulere og give liv til den poetiske oplevelse, er samtidig ensbetydende med poesiers død. Når poesien bliver bragt fra sin førsproglige tilstand over på sprogets formel, lurer farene for betydningsbegrænsning og formal stivnen. Heldigvis er det ikke den permanente død poesien udsættes for i digtets form. Digtet slutter sidste strofe med en klassisk modernistisk tanke; en opfordring til penselfuglen om at skylle tavlen ren for tegn og derved igen gøre sig levende og fri. Poesien lever videre udenfor digtet – måske hos læseren hvis digtet lykkes. Som en fønix bliver det muligt for det poetiske at rejse sig af formsprogets aske, og i sidste strofe spiller digtets typografiske opsætning med i betydningen, når strofen formes til noget der kunne minde om en fuglevinge:

Stumme pensel
der former fugleskyen
skyl dig for tegn
flyv

Den samme type afslutning ses ofte hos Corydon. Eksempelvis i "Erindring om Arp", der skildrede, hvordan poesien forsvandt ud i de sprogløse tåger efter endt læsning. Hans Jørgen Schiødt har læst sidste strofe af "Papirfuglens død" som et udtryk for digterens længsel efter "den rene væren hvor al dualisme er ophævet" – en form for interesseløs tilstand hvor billedlig sansning og sprogligt intellekt igen flyder sammen i harmoni (Schiødt: "Robert Corydon..." s.274). Men denne læsning kan gøres mere specifik. Sidste strofe skildrer digterens tragten efter igen at nå tilbage til den sprogløse tilstand før sprogets formen, men samtidig understreger strofens placering i digtets slutning også, at digtet kun er et momentant forsøg på at fastholde det poetiske på sprogets formel. Selvom poesiers fugl dør af sprogforstopplse, anvises en udvej af denne tilstand i kraft af tekstens udløb. Efter endt læsning kan fuglen leve videre i imaginationen. Strofen peger på poesiers stumme liv udenfor papirets kvadrat. Digtet hedder "Papirfuglens død" og ikke "Penselfuglens død", fordi det kun er på papiret, fastholdt i sproget, at poesiers fugl risikerer at lide "Papirdøden", som la Cour kalder det, når sproget er for minutiøst i tegningen af sine figurer (*Fragmenter...* s.108).

Hele digtets tematisering og problematisering af forholdet mellem verbalitet, visualitet og poesi leder tankerne i retning af den modernistiske ekfrases projekt. Og det ser også ud til, at "Papirfuglens død" faktisk er en ekfrase, der tager udgangspunkt i et bestemt billedforlæg.

Hvis vi et øjeblik vender tilbage til penselfuglen med bogstaverne i maven, kunne indledningen også læses helt konkret som beskrivelsen af et billede. Fastholdes denne tese, er der tilsyneladende tale om en genre, der forener billede og skrift – eksempelvis kalligrafien. Læsningen af Penselfuglen som en kalligrafisk skikkelse understøttes i opkomsten af "sol og regn og mange skyer", som øjnenes tegnlæsning sætter igang. Som det er fremgået, gik disse naturelementer igen i forskrifterne for kalligrafens arbejde. Endelig er det som tuschens tunge og sorte klat, at vreden dukker op og knuser balancen mellem bogstav og billede. Tilsammen leder disse ting i retning af kalligrafien, og det viser sig da også, at fuglen med tegnene i maven, er et velkendt billede i kalligrafiens historie. "Papirfuglens død" er en ekfratisk fortolkning af et arabisk bismillah-kalligram (**bilag 13**). Bismillah'en er et religiøst arabisk motiv, der hylder Allah. Dette kalligram forestiller et vers fra koranen om paradiset's lyksaligheder indskrevet i maven på en fugl, der er i færd med at pikke flere tegn til sig fra en sæk. Hos Corydon bliver dette kalligrafiske billede i stedet brugt som forlæg for beskrivelsen af digterens og poesiers paradoksale situation.⁷⁰

Digteren må forsøge at sætte sig ud over sit paradoks ved på forskellig vis at etablere forbindelser med mere umiddelbare kunstformer så som primitive og præhistoriske kommunikationsformer, kalligrafien eller moderne billedkunst. "Vort Skriftsprog er jo uhyre bundet til Tegnets kolde, temmeligt afgrænsede Indhold. En større Udvidelse her, til Gavn for Poesien og ikke mindst dens Forstaaelse, maa kunne forventes, naar Maleri og Digtning befrugter hinanden", skriver Corydon i "Maleri og Digtning". Digtet bliver mere betydningsåbent, objektivt og strittende i berøringen med den moderne kunsts visuelle billeder og collage: "det bliver et vildt og trevlet, / flosset og sammenbragt billede jeg skaber, / men jeg

⁷⁰ Der er tale om en fri variation over det oprindelige kalligram, hvor fuglen har arabiske tegn og ikke latinske bogstaver i maven, men der er rent empirisk god grund til at udnævne dette billede til digtets forlæg, selvom det ikke angives af digteren selv nogle steder. En forstørrelse af et bismillah-kalligram, stort set identisk med **bilag 13**s bismillah, hang gennem mange år i digterens hjem og hørte efter sigende til hans yndlingsbilleder. I de arabiske lande er kalligrafien i øvrigt vigtig i udsmykningen af moskeer og monumenter på grund af Islams billedforbud.

lover, at det er sandt", som der står i digtet "Ode til en stil" (1958). Flertydigheden bliver både det verbale og det visuelle billedes væsentligste aktiv i forhold til sproget, der i sig selv kun synes at begrænse kunstnerens udtryksmuligheder. Foruden klæbebilledstilen fremhæver Corydon selv den kinesiske skriftpraksis som et foregangseksempel for digtningen:

Ved at holde en intim Forbindelse mellem Maleri og Digtning ved lige opnaar man efter min Mening en fordelagtig Mangetydighed i det sproglige Billede. Det kinesiske skriftsprog – et af de mest udviklede i verden – har en sådan tradition. Et Skrifttegn kan tydes i flere retninger og virker digterisk appellerende paa Læseren ("Maleri og Digtning").

Én måde digtet kan etablere denne tætte forbindelse på, er ved at lade sproget henvise direkte til visuelle kommunikationsformer enten gennem markeringsordet eller via ekfrasen. Men digteren kan også vælge at tage konsekvensen fuldt ud og sprænge sprogets rammer, for at begive sig over i direkte kontakt med det billedelige, sådan som Corydon gør i sine Calligrapoetica. Som vi har set, er denne overskridelse noget Paul la Cour indirekte tilskynder til i sine opfordringer til digteren om nødvendigt at sprænge digtets form for poesiens skyld. Et andet vigtigt incitament bag calligrapoetica udgivelserne har sandsynligvis været Cobras idéer om en sammensmeltning af skriften og billedet.

7.6 Cobras eksperiment

Vi så indledningsvis, hvordan kunstnersamarbejdet Cobra – efter Christian Dotremonts opfattelse – havde sit absolutte forankringspunkt i intentionen om at sammensmelte litteraturens og billedkunstens kunstarter. Rent historisk falder Cobras korte levetid, fra 1948 til 1951, sammen med både udgivelsen af Paul la Cours fragmenter i 1948 og Robert Corydons debut i 1950. Gennem sit bekendtskab med blandt andet Carl-Henning Pedersen, Jørgen Nash og ikke mindst digteren Uffe Harder har Corydon sikkert haft et ganske godt kendskab til Cobras program allerede i gruppens levetid. En kontaktflade der ikke hidtil har været opmærksomhed omkring.⁷¹ Corydons poetologiske essayistik fra halvtredserne og de tidlige tressere viser en

⁷¹ Jørgen Nash var dog ikke medlem af Cobra som broderen Asger Jorn, men de to var begge med i kredsen omkring tidskriftet *Helhesten*, hvor mange af Cobras idéer lå i kim. Digteren Uffe Harder havde en meget tæt kontakt til Cobra og sammenslutningens kunstnere. Harder var dansk korrespondent ved Cobratidsskriftet i bevægelsens sidste fase. Tre år efter Corydons udgivelse af *Som om. Sammensatte digte*, udgiver Harder i øvrigt en samling med titlen *Verden som om** (1979). Endelig rummer Corydons bogsamling hele den serie kunstnerpræsentationer af sine medlemmer, som Cobra udgav under betegnelsen "Cobra-biblioteket".

række grundlæggende berøringspunkter med Cobra-kunstneres opfattelse af sproget versus billedet. Fællestræk der har motiveret såvel Corydon som Cobra til at søge imod en direkte integration af kunstarterne. Allerede i *Helhesten* (1942) forsøger den unge Klee-inspirerede Asger Jorn at opløse grænserne i essayet "De profetiske harper":

Billedkunst og skrift er det samme. Et billede er skrevet, og skrift er billeder [...] der [er] en haandskrift, en grafik i ethvert billede, som der er et billede i enhver haandskrift. [...] Kun det menneske, der føler en skrifts indhold, kan fornemme et billedes indhold, for et bogstav er ikke alene en del af et ord, en passage i en lydcombination, en note, hvorefter vi synger vore ord. Det kan også være noget andet: et billede. (Jørgensen [Jorn]: "De profetiske harper" s.145).

Hermed peger han på skriften som et konkret materiale, bestående af lyd, samt både billedligt "indhold" og ydre visualitet. I samme essay nævner Jorn opnåelsen af "flertydighed" og "flerdobbelthed" som sit motiv bag den visuelle tilgang til skriften. Men også i sin sproghistorie ligger Jorn på linie med la Cour og Corydon, når han udnævner præhistoriske hulemalerier og kinesisk kalligrafi til kunstneriske forbilleder. Da den belgiske digter og maler Henri Michaux udstiller i Silkeborg, er det Asger Jorn, der arrangerer og skriver udstillingskatalogets forord: "Hverken abstraktion eller symbol" (1962). Præsentationen af Michaux udformes som historien om digteren, der helt valgte at forlade sprogets medium for at kunne lade sin poesi flyde friere i rene billedtegn.⁷²

I den forbindelse kommer Jorn direkte ind på forholdet mellem skriftsproget og billedkunstens egenskaber i sit forsøg på at motivere Michaux' fravalg af verbalsproget i sin digtning. Jorn deler den gængse opfattelse af alfabetet som noget, der oprindeligt udspringer af billedet. Men som maler kan han beskrive sprogets udvikling uden at tage den tragiske mine på, fordi opkomsten af det billedforarmende vestlige sprogsystem omvendt har befriet billedkunsten fra kravet om mimetisk gengivelse:

⁷² Robert Corydon har været bekendt med Henri Michaux' digte og sandsynligvis også hans kalligrafiske tegnbilleder (jvf. **bilag 4**).

Når jeg lægger så stor vægt på her at forklare billedkunstens forhold til skriftsproget, er det, fordi *skriftsproget er opstået som en bestemt gruppering af billeder*, af hieroglyf[er], som er blevet tildelt en præcis symbolkarakter. [...] Samtidig blev billedkunsten befriet for den funktion, som var den direkte meddelelse, og dette blev af mange opfattet også som et kunstnerisk fremskridt, idet kunstværket nu kunne opfattes som ren form (Jorn: "Hverken abstraktion eller symbol" s.11 – forf.fremh.).

Jorn er ikke formalist og vender sig mod kunsten som ren formdyrkelse, men ser alligevel positivt på at billedkunsten nu kan koncentrere sig om form. Frigjort fra mimesiskravet får kunsten mulighed for at skabe sin egen form, der ikke tjener andet end værkets eget formål. Samtidig får billedkunsten mulighed for at fremstå som en realitet i sig selv, hvor det enkelte værk hverken står i et symbolsk eller et abstrakt henvisningsforhold til tingene, men i en mere direkte relation til omverdenen.

Skriftsproget begrænses i forhold til moderne billedkunst af sin egen konventionalitets entydighed. For en Asger Jorn som for en Paul la Cour er det her den moderne digters paradoks opstår. På den ene side bør han tilstræbe billedets åbenhed og flertydighed; på den anden side ville sprogets evner som verbalt meddelelsesmiddel forsvinde, hvis dets henvisningsfunktion forsvandt. Selvom Michaux vinder noget, har det også sine omkostninger, da han bryder med sprogets grænser for at kunne yde det poetiske retfærdighed i en mere ubundet formidling af poesien gennem ren billedskrift:

Sproget er det mest anvendelige sæt symboler, som mennesket har til sin rådighed, om han vil meddele sig til andre. Men netop den *eentydige begribelighed* begrænser den kunstneriske udtryksrigdom, som f.eks er bevaret i musikken. Michaux har skabt en uhyre musikalsk poesi, men det var ham ikke nok. Han tørnede mod et af de problemer, som i dag måske er det mest utålelige i den moderne kultur: Sprogets grænser, der adskiller menneskene, og han besluttede sig bevidst at rense sin poesi ved at gå over til at udtrykke sig i en rent billedmæssig poesi, hvor tegnene ikke var bundet til begreber, der kunne begrænse den poetiske rørelse (op.cit. s.8 – forf.kursiv).

Her skitserer Jorn den paradoksale situation, som "Papirfuglens død" på sin egen galgenhumoristiske måde kredsedede om. Da han heller ikke anser selve 'det poetiske' for noget mediumspecifikt, er digterens eksperimenteren med kunstarternes syntese dog et naturligt skridt at tage for at forhindre poesens død i sprogets form. Også Cobra-kunstnerne arbejder på at rejse det poetiske som en "semiotisk" eller "poetisk" realitet. Derfor må poesien frigøre sig fra formens bånd for at kunne omslutte den sansende modtager som en slags virtuel realitet og materialitet. Ønsket om realitet og konkretion ligger også bag Cobra-kunstnernes forsøg på at finde frem til en poesi, der er mere synlig og nærværende i hverdagens rum. Christian Dotremont har udtrykt det således:

...vor tid har brug for en visuel poesi. En gadepoesi. I stedet for at møde den horisontalt i bøger, skal den komme vertikalt, plakaten rejser sig og står. Poesien skal rejse sig, ikke sove i en bog. Derfor har vi i Cobra lavet så mange vertikale digte på lærred. Poesien skal ses. Den skal ikke bare læses (Schade: *Cobra fra hoved til hale* * s.87).

Helt konkret manifesterer denne tankegang sig i Cobras dessin-mots – et forsøg på at skabe billeddigte, der ikke bare figurativt, men også rent faktisk lod ordet og billedet smelte sammen. Cobra-maleren Mogens Balle, der skabte mange dessin-mots i nært samarbejde med Dotremont, har beskrevet dem som et forsøg på at skabe en kunstnerisk imagetext-realitet, der netop opleves mere fysisk og materielt, fordi sproget her henvender sig mest til synet:

At skrive er at skabe, og med vore eksperimenter har vi prøvet at lade skriften være mere end skrift. Skriften bliver et billede. Vi har søgt hjælp i den japanske kalligrafi, i hieroglyfferne og i runerne. Man kan sige det sådan, at ordet som billede taler til øjet, ikke øret, og at det bliver fastere end et flygtigt ord, en flygtig sætning, der bliver sagt (op.cit. s.86).

Dette er ikke blot en beskrivelse af Cobras æstetik; de samme ord kan uden videre overføres på hele Corydons projekt og forfatterskab. Både den hovedpart der tilstræber visualitet og billedlighed igennem sproget alene og de to samlinger calligrapoetica, hvor ordets og billedets digtning sammensmeltede, med kalligrafien, Klee og Cobras eksperimenter som forbilleder.

7.7 Calligrapoetica

De to samlinger *Calligrapoetica I* (1968) og *Calligrapoetica II* (1974) er, som Corydons selvopfundne genrebetegnelse antyder, et forsøg på at formidle det poetiske igennem kalligrafiens kombination af skrift og billede. *Calligrapoetica*-samlingerne er begge udgivet efter digterens debut som maler, men skal ikke ses som ren billedkunst. De er direkte forsøg på at forene digtningen og billedkunsten med kalligrafien som forbilledet. Genrebetegnelsen tager farve af Guillaume Apollinaires Calligrammes, men calligrapoetica-stykkerne adskiller sig tydeligt herfra i deres sprængning af sprogets grænser. Sproget forlades delvist til fordel for en blanding af kalligraferede tegn og tegninger, grafisk collage, kragetæer og håndskrevne sætninger på grænsen til det ulæselige og derfor rent billedlige. Alligevel skal calligrapoetica-eksperimentet læses som en naturlig følge af Corydons øvrige lyriske forfatterskab og dets poetologiske bestræbelser. I radioforedraget *Bogstaver i Landskabet* fortæller han:

...man når ned til et nulpunkt og indser, at den poetiske oplevelse er ordløs – en oplevelse udenfor sproget, hvilket har ført mig til at arbejde med skriftprøver - nyopfundne tegn på papir – en søgen efter tegn uden for sprogets konformistiske struktur. Disse bestræbelser er foreløbig resulteret i to samlinger CALLIGRAPOETICA. De skal ses – ikke læses – i direkte forlængelse af min lyrik..."
(*Bogstaver i landskabet*, s. 3 – forf.fremh. Bilag F).

Samlet set repræsenterer calligrapoeticaerne en ligeså heterogen masse som det øvrige forfatterskab. De kan derfor ses som visuelle illustrationer af forfatterskabets mange forskellige stilistiske og poetologiske træk. Det er her muligt at genfinde nogle af de samme varierende typer gennemspilninger af imagetext-relationen, som findes i det øvrige forfatterskab.

En gruppe calligrapoetica består af kragetæer, der mimer en håndskrift så effektivt, at det tager tid, hvis man skal afgøre om skriftegnene virkelig er læselige eller ulæselige. Dette speciales forsideillustration hører til den gruppe. Som dette calligrapoeticums indramning i top og bund kan lige netop skimtes resterne af sætningen "Der var.....ordet". Imellem disse brudstykker flyder skriften helt ud i ulæselige kragetæer. Også rent verbalt understreger sætningen – i kraft af sin præteritum – en afsked med sproget til fordel for det rent billedlige. Andre lignende eksempler på kragetæers-calligrapoetica, der mimer noget som ligner resterne af ord, ses i **bilag 14**. Det ene blev i øvrigt anvendt som omslagsillustration ved genudgivelsen af *Krybet og*

Sommerfuglen, 2.udg. (1981). Denne gruppe calligrapoetica forsøger at fange og fastholde skriften midt i dens transformation fra henvisende verbalitet til ren referenceløs visualitet; og de kan ses som en visuel illustration af den poetologiske grundbestræbelse hos Corydon, der tidligere er blevet identificeret som henholdsvis visuel konkretion og ekfrase. Collageformen eller klæbebilledstilen er også repræsenteret af calligrapoetica, der består af sammensatte papirfragmenter med påtrykt billedgrafik, stempler, typografi og forskellige kalligraferede skriftsprog som hebraisk og arabisk. Andre er skrevet og tegnet oven på gammelt nodepapir og peger på forbindelsen mellem digtningen, skrifttegnene og musikken, som Corydon også kredser om i sin normale digtpraksis. En anden stor gruppering afspejler tydeligt inspirationen fra kalligrafien. Et calligrapoetica som **bilag 15** blander sine sorte kragetæer i højre side af billedet med noget, der minder om kinesiske skrifttegn i venstre side – formodentlig oprindeligt skrevet med rødt, sådan som den kinesiske kalligraf ville sætte sit bomærke i det kalligraferede billede.⁷³

Parallelt med Corydons mange metadigte kan en gruppe betegnes som en slags meta-calligrapoetica, der forklarer den kalligrafiske poesis metode. Det er calligrapoetica, der udsiger noget om deres egen måde at skabe poetisk realitet på. Det ene af disse meta-calligrapoetica (**bilag 16**) består af tekst henover billedet af et træ, der gror op af en hovedbund; en variation af Klees pædagogiske billede på den moderne kunsts tilblivelse. Her er træets rødder, som hos Klee indsamler impulserne til den kunstneriske skabelse, blot blevet erstattet af et par øjne, der sanser og samler kunstværkets materiale. Stykkets indskrevne tekst anviser en anden og mere visuel oplevelsesmodus af alfabetets bogstaver end den mekaniske betydningsafkodning, det arbitrære og referentielle skriftsprog normalt lægger op til. I stedet skal bogstaverne i et calligrapoetica opleves som en konkret og visuel materialitet, som "bøgestaver" frem for bogstaver. En maskinudskrift af calligrapoetica-stykkets håndskrevne dogme ser sådan ud:

⁷³Et calligrapoetica afbilder og nævner "Als Ob" filosofien, der ligger navn til *Som om* samlingen. Et andet indskriver teksten "Wu Wei" i en kinesisk tegn. Wu wei kan oversættes med det meningsløse eller den meditative og interesseløse tilstand vi har set Corydon tilstræbe i det billedlige. Flere Calligrapoetica'er rummer fuglespor og skriftfragmenter som "En besjælet fugl", tuschtegnede fugle omkring en blomst eller håndskrevne vers fra folkevisen om *Valravnen*.

Se inde i / bogstaver/ det som forstås / som bøgestaver / udskåret til / genkendelsens / små glædelige lys / men her ikke / som mekaniske / glimt men som / man første gang / opfatter tegnet i / dets fyldte og hele / udtryk for ting / sådan er at læse / det at se.

Den calligrapoetiske metode forsøger at bringe skriftsproget ud over den normale mekaniske afkodning, der med sin rent intellektuelt appellerende konventionalitet skaber afstand mellem værkets genstand og betragteren. Der ønskes en sprogløs oplevelse af tegnet "i dets fylde og hele udtryk for ting". Det vil sige oplevelsen af et levende, bredt og ureducerende billedtegn, der frem for abstraktionens afstandsskabende henvisningsfunktion, formidler sin genstand som konkret nærvær. Det er den umiddelbare sanselige reception af tegnet, "som man første gang opfatter tegnet", som en førsproglig og rent billedlig oplevelse.

I et manuskript *Om calligrapoetica* forklarer Robert Corydon sine calligrapoetica (bilag G).⁷⁴ Men samtidig kan dokumentet ses som en nøgle til hele forfatterskabet inklusiv den del der udfolder sig indenfor sprogets rammer. Også her afsløres en lang række fællestræk med både Paul la Cours og Cobras overvejelser omkring forholdet mellem ord og billede. En af de væsentligste drivkræfter mod den billedlige udtryksform viser sig at være længselen efter den sprogløse tilstand:

Der var en tid før bogstaverne. Et ubeskrevet land. Et terrain, hvor alt kunne ske, hvor fantasien kunne lette ved den mindste indskydelse, den svageste appel mod formning i et tegn. [...] Det var en tid før tanken blev låst fast i bogstaver. [...] En dag kom bogstaverne ind i tilværelsen. Store og besværlige i starten, senere myldrede de ind i ens bevidsthed, linie for linie, side for side i store konforme stimer [...] Det at læse bogstaverne var hele tiden nøgler til bestemte tankebaner, vedtagne mønstre...(Corydon:*Om Calligrapoetica*. s.1 – bilag G).

Sprogets genesis beskrives her som syndefaldet, der lænker tanken fast i konvention og vanetænkning og forhindrer fantasiens frie flugt. For digteren, der støder mod sprogets begrænsninger, kommer kalligrafiens fokus på selve skriftbilledet til at stå som en nødudgang

⁷⁴ Manuskriptet blev fundet i en forholdsvis gennemredigeret tilstand, med ganske få rettelser, og må derfor anses som færdigt. Da teksten optræder i Dansk rtikelindex eller Statens aviskronik-samling, er den sandsynligvis aldrig blevet publiceret. Men en tilføjet billedhenvisning til et stykke kinesisk kalligrafi, tyder på at den har været skrevet med henblik på offentliggørelse. Manuskriptet kan ikke dateres præcist, men er skrevet efter 1968, hvor den første samling *Calligrapoeica* udkommer.

fra sproget. Gennem konkrete forsøg med kalligrafien såvel som verbale analogier til kalligrafiske tegn bliver det muligt at sprænge sig en vej ud gennem sproget, bort fra ordenes afstumpethed. Her fremhæver Corydon, ligesom Jorn det rent grafologiske niveau som et muligt udgangspunkt:⁷⁵

Dette grafologiske udtryk kan afspejle personligheden. Hvert tryk i pen og pensel og fjer, hvert lille drej, hver antydning og trang mod formning, alt har sin særlige betydning og udvikler sig mod den form for calligrafi, som jeg kalder calligrapoetica, en proces før tegnet stivner, et poetisk udtryk for det svævende stadium som eksisterer mellem malerens billede og digterens brug af ordene (op.cit).

Citatet når ind til kernen af calligrapoetica-projektet, nemlig at fange det poetiske mens det endnu er levende og svævende, inden det fastholdes, størkner eller kvæles i sprogets form. Det er et forsøg på at formidle det poetiske som en umiddelbar oplevelse, før sprogets konventionalitet og intellektets afkodning sætter sig igennem. Her er tale om et forsøg på at formidle poesien "sådan som man f.eks oplever et abstrakt billede, der udsiger ting, der ikke vil kunne forklares sådan som et tegn udløser sit intellektuelle indhold i læsningens fremadskridende bevægelse" (op.cit s.2). Calligrapoetica forsøger at lade den visuelle oplevelsesmodus, der normalt tilhører moderne billedkunst, erstatte den verbale læsning. Samtidig holdes forbindelsen til digtningens skriftlige praksis åben.

På den måde kan calligrapoeticaerne betragtes som en læser- eller seervejledning til Corydons digte. Corydon gør kalligrafiens glidning fra verbalitet imod visualitet til den impuls han digter og skriver på. Derfor kalder han kalligrafierne for "poesiens underlag" (op.cit), og har dermed udbredt idéen bag calligrapoetica til hele sit forfatterskab. Kalligrafien bliver endnu en model, hvormed digteren og hans læser bringes i det korrekte fokus til at se med ordene. Samtidig lægger den sig i forlængelse af Klees idé om grafikkens prædestinerede egenskaber med hensyn til at rejse indre visioner hos betragteren:

⁷⁵ Det kan i den forbindelse nævnes, at Corydon ofte udstillede sine originale håndskrevne manuskripter, sammen med sin billedkunst.

Den calligrafiske ytring gør seende. Ved at trænge ind i dens mystik åbenbares noget nyt ligesom malerens billede, nye tegn som endnu ikke er blevet analog[e] med verden, med den omgivende klichevirkelighed, dukker op og er i sig selv begyndelsen til et digt, er det stof hvoraf der gøres digte, er i sig selv digtet (op.cit. s.2).

Denne kalligrafiske opfattelse af digtet som en form for imagetext er forudsætningen for, at digtet kan manifestere sig som en selvstændig poetisk realitet hos læseren. Det grafiske fokus på digtlæsningen leder frem til receptionen af skriften som noget rumligt – ikke bare på det konkrete ydre plan, men også som en analogi til det indre billedrum digtet skaber. Digtet opfattes som en alternativ realitet og konkret materialitet, der rejser sig fra papiret som et tredimensionalt billedrum, eller en skulptur af sprog.⁷⁶ Denne receptions måde følger Klee's idé om grafikkens vej fra punkt og grafisk linie til flade og rum. Kalligrafien som en analogi på det visuelle digt, der rejser sproget som tredimensionale ordskulpturer i læserens imagination, er temaet / motivet i et andet programmatisk stykke calligrapoeticum (**bilag 17**). Inde i et kinesisk skrifttegnets negative rum er følgende tekst indskrevet: "Rum Vidde Syns Vidde [!] uden krusninger uden distraherende elementer på nær rejsning af et s o r t tegn ude over den mægtige flade oprejst og synligt længe talende med et lydligt indhold" (forf.fremh.). Dette calligrapoeticum forsøger at illustrere tegnets bevægelse fra flade til rum "uden distraherende elementer" som eksempelvis sproget. Det store sorte tegn, der indrammer håndskriften, refererer ikke til noget, der kunne lede opmærksomheden bort fra dets egen materialitet. Som de håndskrevne ord beskriver, rejser det sorte tegn sig med rum og synlig vidde for at kommunikere sit lydige indhold. Ellers normalt sammensatte ord som 'rumvidde' og 'synsvidde' er her brudt op og forsynet med versalt begyndelsesbogstav. Denne uautoriserede opdeling skyldes rent grafiske forhold; det fulde ord kan ikke være i det sorte tegns ramme, men det er også en måde at udpege det enkelte ord som tegn på. Såvel sammensatte som enkelte ord udsættes her for opløsning i tegnbestanddele. Rumvidde bliver til "Rum Vidde" og sort til "s o r t" – en opløsningsteknik der er med til at fremhæve det enkelte ord som tegn og tegnbillede.

⁷⁶ I en artikel om Antonin Artauds og sine egne skriftdigte karakteriserer Peter Laugesen i øvrigt håndskriften som noget, der både kan læses og opfattes rent billedligt eller skulpturelt: "Det vigtigste er, at den ikke kan læses udenfor de streger den er. Den ligner andre ting, som f.eks en håndsat form. Men oplevelsen af DEN fortrænges let af synet simpelthen, synet af en fantastisk minutiøs skulptur, og man når så ikke længere. Den ER en sådan skulptur, ligesom håndskriften er et maleri" (Laugesen: *En skrift**).

Men dette stykke calligrapoetica demonstrerer også ufrivilligt det skisma, digteren befinder sig i. For det sorte tegns rum er jo netop fyldt ud af henvisningsprog der, foruden skriftens rent skulpturelle virkning skal lede billedreceptionen på vej. På en måde risikerer værket at spænde ben for sit eget projekt i sit pædagogiske forsøg på at lede betragteren i retning af en ren billedlig og rumlig oplevelse af sig selv. Meningen går man derimod ikke fejl af. Værket ønsker at fastholde og anvise en ren visuel og førsproglig oplevelse af det sorte tegn som et konkret rum for en "poetisk realitet".

8. Det umulige eksperiment – en opdaterende afrunding

"Træt af ord og billeder, / af det, som binder / forestillinger sammen, lader drømme hæve sig / fra papirets øde [...]", lyder indledningen til Corydons nekrolog over sig selv – "Poetens død" fra *En måde at dø på* (1979). Trætheden fastslår, at en form for mæthed af ord og billeder er nået, men fortæller også noget om, at det kunstneriske livsprojekt ikke har været oplevet som problemfrit; at der måske ligger en vis uoverkommelighed i forsøget på at rejse en syntetisk poetisk realitet over dualismen mellem ord og billede. Syntetisk i ordets dobbelte forstand. Men "Poetens død" rummer også et håb om, at ordene "skrevet ud som tegn" må finde grobund andre steder, når de har forladt digterens hænder. Som nævnt i indledningen sker dette hos digteren Peter Laugesen. Her lever lidt af Corydons projekt videre i et digt fra samlingen *Deadlines*, der kort skitserer en poetik og problematik dækkende en stor del af det felt jeg har forsøgt at indtegne Corydons poesi i. Laugesens digt lyder:

Planter, insekter, fugle og sten
er mine modeller. "Jeg prøver bare
at skubbe dem lidt til side,"
som Warhol sagde om kakerlakker.
De er mine digtes blueprint og emblem
på alt hvad jeg ser og hører:
Klee og Bille, Gonzalez, Calder,
Parker, Monk og Lutoslavski.
Er det måske ikke fantastisk, at Klee
hedder kløver og Bille bille?
Et eller andet sted der findes også
den kinesiske billedskrift, som Pound
og Michaux kom igennem: I Ching, Tu Fu,
Li Po og det røde lys i den åbne grillbar.

Naturen er også her matricen for digtets formale indfatning af det hørte og set. På en gang både fortæller og demonstrerer teksten den moderne billedkunsts indflydelse på digtningen. Den ideogrammatisk attitude til ordene illustreres med eksempler, der også hentyder til relationen mellem naturens former og digtets tegnbilleder. Det sker ved at påpege det pudsige i at netop dobbeltkunstnere som Paul Klee og Ejler Bille bærer et efternavn, der i sig selv relaterer til

naturformer. Man skulle næsten tro denne tilfældighed var et tegn – og sådan udnyttes den også af Laugesen, der med digtets benævnelse af Klee og Bille netop tilstræber, at læseren med sin imaginationskraft transformerer de to anonyme navne- og stavelsesord til kløverens og billens ideogrammer. Den ideogrammatisk tilgang til ordet understreges i digtets sidste linier, hvor Ezra Pound og Henri Michaux nævnes, sammen med deres interesse for kinesisk kalligrafi. Det hele løber til slut ud i et konkret billede, der sammenklæber røde kinalamper og (kina)grill. Men Laugesens digt kommer også med antydningen af et problem, bag den poetiske praksis det stiller til skue. Det sker, når digteren med Andy Warhols ord forsøger at skubbe sine modeller "lidt til side", så naturens og forbilledernes formklicheer ikke får lov at dominere værket alene. Laugesens digt udtrykker en bevægelse mod ren visualitet og billedform, men er også bevidst om formalismens farer.

I analyserne af digte som "Erindring om Arp", "Tegning af Klee" samt en lang række andre digte, hvoraf nogle få undervejs er blevet taget op som eksempler, går en generel tendens igen. Denne kan, som Brostrøm var inde på, beskrives som en forøget fornemmelse overfor omverdenens former og genstande, der smitter af på digtet, og kan her aflæses som en stræben efter fysisk form. Denne generelle formdrift indskriver sig som fundamentet for en kunstnerisk praksis, der inddrager både digtning og billedkunst i sin bestræbelse efter at få form på det formløse. Men det ville dog være forkert at reducere Corydons digtning til formdrift alene. Af form kommer ånd, som la Cour påpegede, og Corydons formdrift leverer da også energi til en lang række gennemspilninger af forholdet mellem digtning og billedkunst på et mere metafysisk og eksistentielt plan. Undervejs har formtrangen blandt andet formuleret sig som et ønske om at opnå et mere umedieret, nært og sanseligt forhold til de konkrete ting, end den distance sprogets arbitrære betydningsdannelse normalt skaber mellem fænomenerne og os. Formfølsomheden udtrykkes også i idéen om digterens særligt visuelle forhold til verden, oplevelsen af den som ren visuel form, der kan hensætte betragteren i den "personlighedsløse" eller "interesseløse" tilstand, hvor alle spændinger og dualismer ophæves. Samtidig står visualiteten – uinficeret af verbalsproget – som en ideel måde at formidle poesens sprogløse og undefinerbarlige tilstand på. Det billedlige digt er mere åbent og fortolkningsfrit end det verbalt argumenterende. Endelig er

digtingens togter ind på billedets område et forsøg på at suspendere forskellen mellem sanselig og intellektuel erkendelse.

Igennem ekfraserne og analogien til kalligrafien fandt Corydon en måde at bringe digtningen i berøring med billedkunsten. Problemet er, at denne tilnærmelse er figurativ. Digtet er stadig ord på papir, og det er kun i læserens indre imagination, det forvandler sig til konkrete billedtegn. Mødet med dette problem animerer digteren til at søge videre ud over sprogets tærskel mod hybridværket. Her har multikunstnere som Hans Arp og Paul Klee været vigtige pejlinger – som på andre områder i Corydons forfatterskab – sammen med Paul la Cours fragmenter og Cobras eksperimenter. Alligevel undgår digteren heller ikke med denne grænseoverskridelse at skulle lukke øjnene for paradokser og umuligheder. Kunstarnernes direkte syntese rummer sine egne problemer, her antydnet af Christian Dotremont: "Der er to måder at løse problemet med forening af kunstarter: den ene er den overfladiske, så de to slags kunst ikke mere er sig selv. I Cobra prøvede vi at gøre det på den måde, at de forblev sig selv med alle deres muligheder. For eksempel: det lyriske sprog skal være både form og betydning [...]" (Schade: *Cobra, fra hoved til hale** s.88). Digterens vante udtryksform risikerer med andre ord at miste sine særegenskaber, hvis sproget reduceres til ren form eller visuelt billede i forsøget på at få digtningens og billedkunstens ender til at nå hinanden. Finn Brandt-Petersen har beskrevet dette problem i et kapitel "Ren form ?":

Hvad musikken må give afkald på for at blive ren form, er, bortset fra hvad der specielt gælder sangkunsten, en temmelig primitiv lydimitation. Hvad malerkunsten må give afkald på, er betydeligere: hele muligheden for afbildning, gengivelse af mennesket og dets verden [...] Hvad digtningen må give afkald på for at blive ren form, er endnu langt alvorligere: anvendelsen af det sprog, som i det daglige er vort middel til indbyrdes kommunikation, og som i al sin manglende præcision og tendens til at stivne i banale vanemæssige talemåder dog er et udmærket anvendeligt middel med udtømmelige muligheder" (Brandt-Petersen: *Modernisme og Kvalitet* s.99).

I lighed med Paul la Cour og Arthur Schopenhauer skildres musikken her som idealkunstarten, der ikke repræsenterer andet end sig selv og sin egen form. Komponisten behøver derfor ikke bringe de store ofre for at nå den rene form. Maleriet må derimod opgive den mimetiske billedgengivelse, og digterens situation er direkte paradoksal. Han må give afkald på sproget, sin

lyriske stemme – hvad er der så tilbage? Som eneste kompromissøgende alternativ står muligheden for at blive i sproget, og her få ordene til at optræde som billeder eller musik i læserens imagination. Overtales læseren ikke til at indtage denne perceptionsmodus – at gå ind på tanken om at ordene er billeder – da mislykkes digtet. Det er derfor "det er hele eens syn, der er det afgørende" for ord-billede syntesens mulighed – for nu at ophæve Corydons egen formulering til hele forfatterskabets mantra. (Kromann: *Digtere på bånd* s.79).

Ekfrasen er en af de måder, hvorpå digteren både kan blive i sproget, og samtidig søge berøringen med billedkunsten og de fordele, der ligger i billedets sprogløse formverden, ligesom den også giver anledning til digterisk selvreflektion. Modernismens ekfrase præges tilsvarende af en stræben efter fysisk form, og Finn Brandt-Pedersens paradoks spørger også i ekfrasens kulisser. W.J.T Mitchell opdeler i den forbindelse ekfrasens fascination i to udviklingstrin. Ekfratisk håb er første trin og det er den position, hvor de visuelle kunstarter opfattes som:

...a metaphor, not just for verbal representation of visual experience, but for the shaping of language into formal patterns that "still" the movement of linguistic temporality into a spatial, formal array. Not just vision, but stasis, shape, closure, and silent presence ("still" in the other sense) are the aims of this more general form of ekphrasis. Once the desire to overcome the "impossibility" of ekphrasis is put into play, the possibilities and the hopes for verbal representation of visual representation become practically endless (Mitchell: "Ekphrasis and the Other" s.154).

Det ekfratiske håb vælger at se på tingene som om forskellen mellem ord og billede rent faktisk kan udslettes med imaginationskraftens eller metaforens hjælp. Mitchell betragter denne anskuelse som troen på magisk hokus-pokus, og kritiserer forskeren Murray Krieger for humbug, når han vil gøre ekfrasen til poesiens universelle higen efter form og visualitet.⁷⁷ Går man alligevel ind på tanken, opstår det Mitchell meget bombastisk har kaldt for ekfratisk angst. Angsten for at ekfrasens figurative og imaginære projekt virkelig realiserer sig rent bogstaveligt. Det er digterens frygt for at miste lyren og se sin stemme forstumme, hvis det virkelig skulle

⁷⁷ Murray Krieger udvider ekfrasen til et princip, der dækker over digtets generelle stræben mod form og er forsøget på at skabe sproglige stilbilleder af plastisk karakter. Jvf. Kriegers essay *The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or Laokoon Revisited*.

hænde, at det sproglige mediums gennemsigtighed forvandlede til de plastiske kunstarters fysiske soliditet.

Problemet er – rent rationelt set – fiktivt, og det er derfor et spørgsmål, om man overhovedet skal bruge tid og energi på at tage det alvorligt. Det er dette paradoks den tværæstetiske forskning må acceptere, i sit forsøg på at følge den modernistiske kunsts umulige synteseeksperimenter, hvilket fremgik af Hans Lunds og W.J.T Mitchells ydmyge undren over, at ordets og billedets sammensmeltning teoretisk set er svær at håndtere og umulig at definere, men i praksis alligevel konstant afprøves og realiseres af udøvende kunstnere. Den tværæstetiske forsknings paradokser kommer man heller ikke udenom med Robert Corydon.⁷⁸ Han sætter netop ingen klare grænser mellem sine calligrapoeticas faktiske synteseforsøg og det rent figurative niveau den samme syntese gennemspilles på i det øvrige forfatterskabs ekfratiske digte – og så er det netop at et fænomen som den ekfratiske angst for sprogets forstening kan opstå.

Jeg har her læst fuglen som et billede på selve det u håndgribelige poetiske i kunsten og dens fuglespor / fuglefødder som dette u håndgribeliges formale konkretion i værkets tekstspor. Men i Corydons forfatterskab findes et andet gennemgående verbalt billede på selve digtets gestalt, som indtil nu kun har været strejft. Det er digtet som et forstummet eller størknet råb i skikkelse af skulpturen. I digtet "Tomme Huse" (1950) står eksempelvis "Raabets døde skulptur" og tracter efter at "spille sig selv tillive" igen "paa et hastigt vigende Instrument". I "Kosmologisk Landskab" (1961) er digtets råb beskrevet som "en haabløs skulptur". Disse forstenede råb illustrerer tanken om digtet som en død form i sig selv, hvoraf en levende poetisk realitet først rejser sig under gennemspilningen af digtets partitur i læserens imagination. Men de størknede råb kan også læses som en markør på den ekfratiske angsts præsens. Af manuskriptet til en aldrig udgivet digtsamling fra 1948 – sandsynligvis det Corydon i sin tid

⁷⁸Det giver problemer for fortolkeren, når Corydon tilsyneladende vælger at se stort på forskellen mellem hvornår kunstarterne reelt blandes, og hvornår mødet blot foregår figurativt på metaforens plan. Der opstår en risiko for at den analytiske og videnskabelige diskurs bringer sig selv ud på en terminologisk glidebane, når et eksperiment som Corydons skal følges til dørs. Som Anders Palm fremførte, er det vigtigt for den tværvidenskabelige diskurs, at skelne mellem hvornår egenskaber er faktisk eller figurativt tilstede i et værk. Jeg vil ikke benægte, at mine læsninger undervejs kan have gjort afstikkere ud på metaforens gyngende grund, men vil i samme åndedrag påberåbe mig nødvendigheden af småudflugterne, hvis man skal følge Corydon så langt som muligt i projektet med at digte, som om det rent faktisk var muligt for digtet at opnå billedkunstens fysiske soliditet og realitet.

sendte til Paul la Cour – fremgår, det at poesiens forstening i formen virkelig har været en grundlæggende tanke i forfatterskabet. Titlen på manuskriptet er netop *Forstening*. Det indledes med digtet "Tomme Streng", der beskriver digterens formstræben med analogier til billedhuggerkunsten: "Af Hændernes lydløse Værft [...] kom Formerne fri" (bilag H). *Forstening* har sikkert fungeret som en skitsebog for det senere forfatterskab; her findes en række billeder, der bliver taget op og udviklet i årene fremover. Langt senere, mod forfatterskabets afslutning har Corydon tilføjet følgende note på forsiden af manuskriptet: "Forstening' oprindelig titel til 'Hænderne' RC/13. maj 1977" – Det har tilsyneladende været vigtigt at meddele forsteningen som en grundfigur bag debutsamlingen, der endte med at få titlen *Hænderne*.

Mine undersøgelser har især koncentreret sig om forbindelser til den grafiske billedkunst inspireret af fuglesporene som gennemgående metafor for digtet. En andet oplagt spor ville være undersøgelsen af relationen til billedhuggerkunsten og opfattelsen af digtet som en forstenet skulptur. Her vil jeg nøjes med at betragte skulpturen som et tegn på, at Corydon selv har set umulighederne i sit projekt. I øvrigt rummer fuglebilledet tilsyneladende nogle af de samme typiske fællestræk som den døde skulptur. Paul Erik Tøjner skriver i sin anmeldelse af udstillingen "Fuglefri" om fuglene hos maleren Johannes Larsen:

De har en refleksion i sig, en refleksion over længsel efter liv, over kunstnerens længsel efter liv, over kunstnerens længsel efter at billedet skal blive levende. Selvom han ved, det er dødt, sådan principielt set – og det ganske lige meget, hvordan han så roder og regerer med materialerne. Er det ikke sådan? Er det ikke derfor kunstnerne [...] kaster sig over fuglene med næb og klør? Når de gør det. Fordi fuglen dybest set er et sindbillede nummer ét på det forhold, at noget kan være mere end det, vi ser. Ligesom billedet. Kunstens billede. (Tøjner: "Voliere – voila!")

Halvtredsernes øgede formdyrkelse skaber en risiko for at formen kommer til at dominere over indholdet. Det er derfor Corydon – ligesom de konkrete malere – lader naturens organiske formdannelser legitimere sin formsøgen. Men forfatterskabets overordnede bestræbelse kan ikke reduceres til den naturlyriske impuls. Naturen optræder først og fremmest som garant for, at driften mod form ikke stivner i gold formalisme.

Billedet af digtet som en forstening aftegner en umulighed, der optog Corydon, men karakteriserer også det paradoks han arbejdede i. På den ene side møder digteren sprogets snævre bånd, der truer med at stække det poetiske i sine begrænsninger. Sproget reducerer tingene til "det stivnedes, Dødens Idé" (Jvf. la Cour: *Fragmenter...* s.44). Dette motiverer digteren til at søge berøring med de visuelle kunstarter og deres egenskaber, men på den anden side møder digteren her faren for forstummelse, når sproget forvandler sig til ren form og visualitet. Faren for forstening ligger i begge sider af skalaen for ordenes transformation til billede.

Sprogets umulighed og utilstrækkelighed med hensyn til at give poesien en værdig form fører Corydon ud i overvejelser omkring at digte videre i andre medier end sproget. I akvarellen synes han at have fundet mere luft og videre rammer for fantasien:

Maleriet og malere var meget tidligt inde i min tilværelse og var sproget ikke blevet så væsentlig en del af mit liv, havde jeg nok samlet mig om maleriet. Jeg har ikke kunnet lade være at koncentrere min oplevelse og fantasi i akvareller og konkrete tegn i to bøger, jeg har kaldt calligrapoetica. Jeg drømmer om engang at forlade ordene, som til tider kan forekomme mig selvretfærdige, og helt hellige mig det lille maleri i vandfarver, som har givet mig så mange fine ordløse oplevelser. Måske de rigeste - som i musikken ? (*Skyggen i spejlet* s.8 – bilag A).

Jeg har i en fodnote nævnt muligheden for at læse Corydons bestræbelse på at rejse en poetisk realitet som en parallel til vor tids forsøg på at forene ordet og billedet i elektroniske arkitekturer og virtual reality. Corydon drømte også om at gøre brug af andre visualiserende medier end pennens og penselens. Overraskende profetisk, når man tænker på digteren Kirsten Hammans poesivideoer fra halvfemserne, virker det når Corydon allerede i 1961 siger: "Jeg har tænkt paa, at der maa være en fremtid for lyrikken i TV. En dag maa den mand komme, der vil realisere det, man kan drømme om: at smelte ord, lyd og billede sammen i en form for filmisk rytme. Dagens digt i TV..." (Corydon: "Et digt er en brugsgenstand").

Måske hører Robert Corydons forfatterskab netop til de mere udforskede områder i dansk litteratur på grund af dets umuligheder. For nylig kom digteren og kritikeren Lars Bukdahl med en kommentar foranlediget af tidsskriftet *Ord & Bild*'s store dobbeltnummer om Öyvind

Fahlströms konkrete poesi og tværestetiske eksperimenter. Bukdal spørger: "Hvornår bliver det umulige eksperiment en legitim form og tradition hertilands?" og efterlyser kraftigt en udforskning af dansk halvtredser- og tresserdigtning eksperiment: "Altsammen frygteligt spændende ting [...] og så er det bare man ikke kan lade være med at overveje om noget lignende ville være muligt i Danmark: intens udforskning af ikke-kanoniseret eksperimenterende litteratur, svaret må blive næppe; både interessen og respekten fattes i fatal grad (Bukdahl: "Avantgarden er en fugl i Sverige"). Lars Bukdahl nævner i forbifarten Per Kirkeby og Johannes L. Madsen som et par oplagte emner, men listen over dansk lyrikhistories hvide pletter kunne også tilføjes ukanoniserede digtere som Palle Jessen, Orla Bundgaard Povlsen og Uffe Harder eller digtende billedkunstnere som Jørgen Nash og Carl-Henning Pedersen. Halvtredsernes eksperimenterende danske digtning har ganske vist ingen Öyvind Fahlström, men der er Cobra-sammenslutningen – dette års halvtredsårsjubilær – og her kunne en udforskning af ukanoniserede, eksperimenterende og skæve digtere fra denne periode finde et spændende forankringspunkt. Men skal der ske noget inden for dette felt, kræver det, som Bukdahl skriver, en vilje til at placere litteraturhistoriens stille eksistenser som:

...centrale figurer fremfor marginfænomener, som repræsentanter for en genuin tradition. Tænk, hvis man kunne nærme sig det synspunkt hertilands [...] feltet er åbent, enhver form er legitim, ikke mindst den umulige. Grunden til, at mange af de virkelig radikale eksperimenter er så lemfældigt bogført, er jo netop at de unddrager sig den lette litteraturhistoriske diagnose...(Op.cit).

Sådan et forfatterskab er Robert Corydons; svært at rubricere og læse i litteraturens kontekst alene, med dets mange strittende og umulige møder mellem billedkunst og digtning, kragetæer og fuglespor.

Bibliografi

1. Primærlitteratur:

1.1 Værker af Corydon, Robert:

(Samlet fortegnelse over forfatterens egne udgivelser).

- Hænderne. Digte*, Nyt nordisk forlag. Arnold Busk, København 1950
Fuglespor. Digte, Borgen, København 1952
Landskab med huse. Digte, Borgen, København 1953
Skrænten mod havet. Digte, Borgen, København 1955
Krybet og sommerfuglen, Digte, Borgen, København 1958
Fragtbrevet. Digte, Borgen, København 1961
Synets flod. Udvalgte digte, Borgen, København 1963
Lukketid, Roman, Borgen, København 1964
Karambolage. Digte, Borgen, København, 1966
Ord til havet. Digte med havmotiver og indledende essay, Borgen, København 1968
Calligrapoetica, Borgen, København, 1968
Cyklisten. Digte, Borgen, København 1970
Bogstaver i græsset. 40 tekster, Borgen, København, 1974
Calligrapoetica II. Borgen, København 1973
Jeg var her næsten ikke. 30 tekster, Borgen, København 1972
Som om. Sammensatte digte, Borgen, København, 1976
Noget i luften. Digte, Borgen, København, 1981
En måde at dø på. Digte, Borgen & Gyldendal, København 1979
Nedslidningen. Et digt, Brøndum, København 1981
Krybet og sommerfuglen, Digte, 2.udg., Rolv Forlag, Rødovre 1981
Til smerten, Et digt, Brøndum, København 1984

1.2 Artikler af Corydon, Robert:

(Udvalgte essays og kronikker fra Corydons journalistiske produktion)

- "Om dunkelhed i poesien", kronik. I: *Vestkysten*, 10. dec. 1953
"Maleri og Digtning", kronik, I: *Berlingske Aftenavis*, 19. nov. 1953
"Paul Klee", kronik I: *Vendsyssel Tidende*, 8. apr. 1954
"Den forkætrede dunkelhed", kronik, I: *Vestkysten*, 14. juli 1954
"Billeder og Billedsprog", kronik, I: *Vendsyssel Tidende*, 5. nov. 1954
"Ord og Billede", kronik, I: *Berlingske Tidende*, 4. dec. 1956

"Skabende klip i virkeligheden", essay. I: *Socialdemokraten*, 4.aug. 1956
"Ved vinduet," essay. I: *Berlingske Aften*, 10. apr.1957
"Et digt er en brugsgenstand", interview. I: ukendt dansk dagblad, 21 okt. 1961.
"En sommerfugl i stjernealtet. Paul Klee og hans kunst", I: *Kunst*, 4. årg, København 1957
"At se med ord", essay, I: *Aktuelt* 24. jun. 1964

2. Sekundærlitteratur:

* = værker der findes i Robert og Gerda Corydons bogsamling.

2.1 Anmeldelser og artikler om Robert Corydon:

(Alle litteraturvidenskabelige publikationer omkring forfatterskabet, samt udvalgte avisartikler).

Borup Jensen, Thorkild: *Digterne om digtningen*, bind II, Gyldendal, København 1971

*Brandt, Jørgen Gustava: "I synets flod. Robert Corydon", I: *40 danske digtere efter Krigen*, Gyldendal, København 1965

Brandt, Jørgen Gustava: "Robert Corydon", I: *80 moderne danske digtere*, Gyldendal, København 1988

*Bris (mrk.): "Robert Corydon foran sin anden debut...", I: *Berlingske Tidende* 3. marts 1967

*Brostrøm, Torben: "Buskmandstegnet i hjertet", I: *Versets Løve-manke*, 2.udg, Borgen, København 1964

*Brostrøm, Torben: Anmeldelse af Krybet og Sommerfuglen, I: *Information* , 31 januar 1958

Brostrøm, Torben & Kistrup, Jens (red.): "Andre konfrontationer", I: *Politikens Dansk litteraturhistorie*., bd 6, Politikens Forlag, København 1984

Brønnum, Jacob: "Synets Ekspansion. Robert Corydon. Den sidste naturlyriker", I: *Præsentationer af nyere danske forfattere: Robert Corydon*, Dansk Forfatterforening 1995, http://www.kb.dk/elib/lit/dan/new/coryd_r.htm

Greiff, Trygve: "Billedet der er grønt under støvet" I: *Vinduet*, nr.2, Gyldendal, Oslo 1955

*Gudmundsen, Ulf: "Jeg tror på finheden i kunsten", interview, I: uidentificeret dansk dagblad, 9.feb, 1970

Kromann, Jette: *Danske digtere på bånd*, bd.1, Borgen, København 1966

Larsen, Finn Stein: "Robert Corydon. Følelsens geometri", I: Vosmar, Jørgen (red.): *Modernismen i dansk litteratur* , Fremad, København 1969

Larsen, Steffen Hejlskov: "Robert Corydon: Havdigt", I: *Om at læse moderne poesi*, Borgen, København 1965

*Mølbjerg, Hans: "Visuel erkendelse i nogle digte af Robert Corydon", I: *Exil*, 4. årg, nr.3, København 1970

Nielsen, Fredrik & Restrup, Ole: *Danske Digtere i det 20. århundrede*, Gads Forlag, København 1966

Olesen, Erik Bjørn: "Opfordring til Dem. Et poetisk lærestykke", I: *Analyser af moderne dansk lyrik 2*, Borgens Forlag, København, 1976

*Schiødt, Hans Jørgen: "Robert Corydon. Den visuelle dialog", I: Brostrøm, Torben & Winge, Mette (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd.4, Gads Forlag, København, 1980-1982

*Skotte, Paul: "Portræt af Robert Corydon", I: *Bogens verden*, nr.2, København 1968

2.2 Teori og historie:

(Vedrørende litteratur, billedkunst og Interart studies. Desuden sekundær skønlitteratur).

Abrams, Harry N: *Klee. Great Modern Masters*, New York, Harry N. Abrams Inc. 1996

Apollinaire, Guillaume: *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913 – 1916)*, Gallimard, Paris 1963

Arp, Hans (Jean) : "Looking", I: Soby, T.S (red.): *arp*, The Museum of Modern Art, New York 1958

Arp, Hans (Jean): "Abstract Art, Concrete Art" I: Chipp, Hersel B.: *Theories of modern art*, University of California Press, Berkely, 1968

Andersen, Troels: "Fra Klee til Jorn", I: *Billedkunst*, 5. årg, nr.3, Husets Forlag, Århus 1997

Bille, Ejler: *Picasso. Surrealisme. Abstrakt kunst*, 2.udg. Gyldendal, København 1966

Bogh, Mikkel: *Ny Dansk Kunsthistorie. Geometri og bevægelse*, Bd. 9, Forlaget Palle Fogtdal, København 1996

Bolter, Jay David: "Degrees of Freedom", Georgia Institute of technology, Atlanta 1996
<http://www.lcc.gatech.edu/~bolter/degrees.html>

Brandt-Pedersen, Finn: *Modernisme og kvalitet*, Gyldendal, København, 1965

Brogan, T.V.F & Preminger, Alex (udg.): *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1993

Broby-Johansen, Rudolf: *BLOD . Ekspressionære digte* , optr. eft. 2.udg, Gyldendal, København 1968

*Brostrøm, Torben: "Konfrontation og konkrektion", I: *Den ny Poesi. En antologi ved Torben Brostrøm*, Gyldendal, København 1965

Brostrøm, Torben: "Det umådelige mådehold", I: Nielsen, Erling (red.): *Holdninger / miljøer / temaer i 25 års litterær debat*, Gyldendal, København 1975

- Brostrøm, Torben: "Følelsens strukturer – det lange af det korte" , I: *Modernisme før og nu*, København 1983
- Brostrøm, Torben: *Men dansen den går – Litterære memoarer*, Gyldendal, København 1994
- Bukdahl, Lars: "Avantgarden er en fugl i Sverige", kommentar, I: *Weekendavisen Bøger*, nr. 26, København 1998
- Bønnelycke, Emil: *Berlin*, grafisk digt, I: Mortensen, Finn Hauberg (red.): *Klingen - En antologi*, Samlerens Forlag, København, 1980 (opr. I: tidsskriftet *Klingen* årg. 1917)
- Bønnelycke, Emil: *New York*, grafisk digt, I: Larsen, Peter Stein: "Den Polyfone poet. En revurdering af Bønnelyckes eksperimenterende digtning" , I: tidsskriftet *Kritik* nr. 145, København, 1997 (opr. I: tidsskriftet *Klingen* årg. 1917)
- Cook, Albert: *Figural Choice in Poetry and Art*, University Press of New England, London 1985
- Egebak, Niels: "At læse. Receptionsteoretiske betragtninger", I: Pape, Lis Wedell (red.): *Prærogativer*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 1996
- Fahlström, Öyvind: "Hättila ragulpr på fåtskliaben. Övind Fahlström, Manifest för konkret poesi", I: Karlsson, David (red.): *Ord & Bild*, nr.1/2, Göteborg 1998
- Fenollosa, Ernest (udg. Pound, Ezra): *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, 4.udg, City Lights Books, San Fransisco, 1968
- Fafner, Jørgen: *Digt og Form. Klassisk og Moderne Verslære. Dansk verskunst*, bd. 1, C. A. Reitzel, København 1989
- Fafner, Jørgen: *Tanke og tale: Den retoriske tradition i Vesteuropa*, C.A. Reitzel, København, 1982
- *Fisher, Robert: *Klee*, Tudor, New York, 1966
- *Giedion-Welcker, Carola & Iversen, Esther (overs.): *Paul Klee . I dagbogsnotater og breve* Thanning & Appels Forlag, København 1963
- Hagstrum, Jean H.: *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry form Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987
- Halter, Peter: *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, Cambridge University Press, Los Angeles 1994
- Heffernan, James A. W: "Ekphrasis and Representation", I: *New Literary History*, 22. årg, Nr. 2, Nev York, 1991
- Holst, Peter (red.): *Dansk litteraturhistorie*, bd.8, 2.udg.,Gyldendal, København 1990
- Jespersen, Gunnar: *Ny Dansk Kunsthistorie. Cobra*, bd. 8, Forlaget Palle Fogtdal, København, 1996
- Jean, Georges: *Skriftens historien gennem 6000 år*, Roth Forlag, Hillerød 1993

- Jorn, Asger: "Hverken abstraktion eller symbol" I: *Henri Michaux. Silkeborg Museum*, udstillingskatalog, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg 1962
- Jørgensen (Jorn), Asger: "De profetiske harper", I: *Helhesten*, nr.5-6 2. årg, København 1943
- Klee, Paul: *Schöpferische Konfession. I: Schöpferische Konfession.* s. 28-40, Berlin 1920
- Klee, Paul : *Om Moderne Kunst* , (overs.Wivel, Ole), Wivels Forlag, København 1947
- *Klee, Paul: *Handzeichnungen*, Insel-Verlag, Frankfurt 1952
- Klee, Paul: *Gedichte*, Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt 1991
- Krieger, Murray: "The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry or Laokoon Revisited", I: *The Play and Place of Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1967
- la Cour, Paul: *Fragmenter af en Dagbog*, 3.udg., Gyldendal, København 1993
- Larsen, Steffen Hejlskov: *Om at læse moderne poesi*, Borgen, København 1965
- *Laugesen, Peter: "En Skrift" I: *Billedkunst*, nr.2, Silkeborg Kunstmuseum, Silkeborg 1968
- Laugesen, Peter: *Kultur*, Borgen, København 1990
- Laugesen, Peter: *Deadlines*, Borgen, København 1994
- Lessing, G.E: *Laocoon oder über die Grenzen der Malerie und Poesie* (1766), (overs. Ellen Frothingham), New York 1969.
- Lund, Hans: *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. LiberFörlag, Lund 1982
- Lund, Hans: "Ekfras och litterär modernism", I: Lien, Asmund (red.): *Modernismen i skandinavisk litteratur – som historisk fenomen og teoretisk problem*, Nordisk institutt, Universitetet i Trondheim 1991
- Lund, Marie: "Tidsbillede" I: *Passage*, nr.25, Aarhus Universitet, Århus 1997
- Lübcke, Poul (red.) *Politikens filosofi leksikon*, 1.udg. 9.opl., Politikens Forlag, København 1995
- *Merleau-Ponty, Maurice: *Maleren og filosofien.*, Stjernebøgernes Kulturbibliotek, København 1970
- *Meyerson, Åke: *Klee, Raben & Sjögren*, Stockholm 1956
- Miller, Margaret .: *Paul Klee: Statements by the artist.*, The Museum of Modern Art, New York 1946
- Mitchell, W.J.T: "Ekphrasis and the Other" & "Beyond Comparison", I: *Picture Theory*, The university of Chicago Press, Chicago 1994

Mitchell, W.J.T: "Word and Image" I: Nelson, Robert S. og Shiff, Richard (Red.): *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago 1996 – Samt i dansk overs. ved Andersen, Steen Hammershøj: "Ord, billede og rummet imellem", I: *Passepartout*, nr.6, 3.årg., Aarhus Universitet, Århus 1995

Momberg, Harald Landt : *Rose tid og evighed – Poesi og prosa 1919 – 1969*, Rhodos, København 1969

*Nielsen, Hans-Jørgen: "Fra tekstlinier til tekstflader. Visuel Poesi" & "Anonymitetens formverden. Konkret poesi", I: '*Nielsen*' og *den hvide verden*, Borgens, København 1968

Nielsen, Hans-Jørgen: "Modernismens tredje fase: Fra erkendelse til eksempel", I: Nielsen, Erling (red.): *Holdninger/miljøer/temaer/ i 25 års litterær debat*, s.221 - 223, Gyldendal, København 1975

Palm, Anders: *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film*, P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm, 1985

Pedersen, Carl-Henning & Jørgensen (Jorn), Asger & Bille, Ejler: *Paul Klee. I: Helhesten*, 1.årg, nr.1, 1942

Rifbjerg, Klaus: *Konfrontation. Camouflage. Portræt –Tre digtsamlinger*, Gyldendal, København 1994

*Rimestad, Christian: "Den Blaa Drage", I: *Samleren*, oktober, København 1941

Sanders, Karin: *Konturer – Skulptur – og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*, Museum Tusulanums Forlag, København 1997

*Schade, Virtus: *Cobra - fra hoved til hale*, (tr.: Uffe Petersen Schmidt), København 1971

*Schmidt, Georg: *Paul Klee. Engel Bringt Das Gewünschte*, Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1953

Steiner, Wendy: *The colors of rhetoric*, The University of Chicago Press, Chicago 1982

Svejgaard, Erik: "Det poetiske digt som utopi. Om Paul la Cours Fragmenter af en Dagbog", I: Hyllested, Hans m.fl (red): *Spor. Til billedet og poesien*, Arkiv for Ny Litteratur, Gyldendal, København 1990

Søholm, Ejgil: "Skrift betyder at man skriver", I: *Ordkvartetet Århus*, Statsbiblioteket, Århus 1990

Tøjner, Poul Erik: "Voliere – voila!", anmeldelse, I:*Weekendavisen*, 7.–13. aug. 1998

Verdi, Richard: *Klee and Nature*, A. Zwemmer Ltd, London 1984

Wellek, Rene & Warren, A.: "Litteraturen og de andre konstarter", I: *Litteraturteori*, Munksgaard, København 1964