

Avantgarde og boghistorie

Emil Bønnelyckes bibliografiske aktivisme

Torben Jelsbak

Den europæiske avantgardelitteratur fra de første årtier af det 20. århundrede udgør et markant kapitel i bogens og typografiens historie. Termen ”avantgarde” bruges her i forlængelse af den tyske avantgardeforsker Peter Bürger (1974) som samlebetegnelse for den række af til dels overlappende grupper og ismer i det tidlige 20. århundredes kunst og litteratur: futurismen, ekspressionismen, dadaismen, konstruktivismen og surrealismen, som tilsammen indstiftede et æstetisk og kunstpolitisk opgør med den borgerlige kunstinstitution.¹ Bevægelsen intoneres under stor offentlig opmærksomhed af den italienske digter Filippo Tommaso Marinetti ”Manifeste du Futurisme” på forsiden af den franske avis *Le figaro* 20. februar 1909. Det var her Marinetti kraftigt inspireret af Friedrich Nietzsche lancerede futurismen som et frontalopgør med traditionen – bl.a. udtrykt i de berømte paroler om at ødelægge museerne og brænde bibliotekerne. Heri lå ikke bare en principiel fornægtelse af traditionen og historiens relevans for det moderne menneske, men også et signal om en ny måde at tænke litteraturen og kunstens sociale funktion på. Kunsten skulle ikke gemmes væk på museer, og litteratur skulle ikke længere være en passiv lænestolsbeskæftigelse, den skulle ud i det offentlige rum – i form af plakater, flyveblade eller andre former for publicistisk aktivisme.

Avantgarden ville ophæve skellet mellem de enkelte kunstarter og mellem kunst og liv, og det er ikke mindst denne subversive eller systemkritiske bestræbelse som gør bevægelsen bog- og mediehistorisk interessant. Det avantgardistiske traditionsopgør finder sted i en mediehistorisk situation, hvor bogen og den traditionelle læsekultur møder hård konkurrence fra nye og hurtige, billedbårne kommunikationsteknologier og massemedier som omnibusaviser, fotografi og film. Selve bogtrykkunsten er også inde i en afgørende fornyelsesproces, både teknisk og æstetisk, under indflydelse af nye trykkes teknikker og fotomekaniske greb, som åbner op for en ny, mere plastisk eller kunstnerisk opfattelse af typografi og bogdesign. I samme proces opstår selve begrebet og professionen ’typograf’ i den moderne forstand af ordet, dvs. ikke blot som tegner af typer, men som grafisk layoutdesigner.² Flere af avantgardens hovedfigurer som for eksempel tyske Kurt Schwitters eller russiske El Lisitskij arbejdede netop som grafiske designere og anså bogtryk, typografi og reklame som ligeværdige arbejdsområder for moderne, tidssvarende formgivning. Og mange af avantgardens tekstlige eksperimenter og genreinnovationer kan

siges at tage sigte på at erobre bogen som kunstnerisk udtryksform. 'Kunstnerbøger' (artists' books), fotobøger, typografiske digte og fotomontager er nogle af de nye tekstgenrer som tages i brug i avantgardens bestræbelse på at arbejde på tværs af kunstarterne og på tværs af traditionelle skel mellem klassisk finkultur og moderne visuel massekultur. En anden tidstypisk invention er den cinematografiske bog, for eksempel Jean Epsteins *Bonjour cinéma* (1921) og Moholy-Nagys filmmanuskript *Dynamik der Gross-stadt* (udgivet i *Malerei, Photographie, Film*, 1925), som ved hjælp af dynamiske sammenstillinger af typografi, fotografi og fotomontage forsøgte at oversætte filmens udtryksmuligheder til bogmediet.

Resultatet er en spektakulær bogkultur som udfordrer en normal opfattelse af hvad litteratur kan være og hvordan tekster kan se ud. En klassisk 'litterær' opfattelse af en tekst som en rent sproglig størrelse, bestående af bogstaver og ord og de åndelige forestillinger disse fremkalder, kommer åbenlyst til kort overfor avantgardens multimodale tekster, hvor selve mediet, typografi, layout, format og papirsorter, aktiveres som integrerede elementer af det litterære formsprog. Omvendt udgør avantgardelitteraturen et oplagt studiemateriale for boghistoriens udvidede tekstbegreb som det er blevet udviklet af bl.a. D.F. McKenzie og Jerome McGann. Synspunkter går her ud på at anskue bogen (og i bredere forstand mediet) som "udtryksform", dvs. som aktiv medskaber af meningen eller det litterære indhold i en tekst.³ McGann foreslår at betragte teksten som "et sammenfiltet netværk af sproglige koder og bibliografiske koder", hvor sidstnævnte kategori omfatter fænomener som typografi, layout, papir, format osv. samt eksterne forhold som priser, markedsføring og distributionsforhold.⁴ Alle disse elementer kan bringes i spil i teksters måde at skabe betydning på og bliver det i stor stil i avantgardelitteraturen. Man kan her forsøgsvis tale om *bibliografisk aktivisme* som formel for avantgardelitteraturens 'aktive' forhold til bogmediet: dens stærke materialebevidsthed og engagement i alle dele af den litterære produktionsproces, fra grafisk tilrettelæggelse og valg af skriftsnit, papir og formater til teksternes sociale realisering i offentligheden, i mange tilfælde via udgivelse på egne, uafhængige forlag.

Avantgarden var en essentielt international bevægelse som havde sine kraftcentre i europæiske kulturmetropoler som Paris, Milano, Berlin, München og Sct. Petersborg og kun relativt få forbindelser til samtidig nordisk kulturliv. Nordiske kunstnere med tilknytning til avantgarden var omrejsende multikunstnere som den svenske maler og forfatter Gösta-Adrian Nilsson og den abstrakte maler og filmskaber Viking Eggeling der begge opererede internationalt og uden forankring i det samtidige svenske kunstmiljø, eller de unge danske ekspressionistiske digtere Rud Broby og Harald Landt Momberg der ligeledes indtog en yderst marginal position i det hjemlige litterære felt. Undtagelsen fra denne regel om at avantgarden i Norden kun trives blandt miskendte outsiders, er imidlertid den i sam-

tiden feterede, danske digter Emil Bønnelycke (1893–1953) som fra sin debut i 1917 lod sig kraftigt inspirere af futurismens revolutionære opbrudsretorik som han omsatte i en effektiv, kommerciel iscenesættelse af sig selv som hypermoderne digter. Bønnelyckes futurisme begrænsede sig dog ikke, som man ofte har ment, til paroler og markedsføring, men omfattede også en række eksperimenter med bogmediet som afspejler ønsket om at skabe en tidssvarende digtekunst der kunne måle sig med samtidige fornyelser inden for billedkunst og film. I det følgende skal vi se på Bønnelyckes bibliografiske aktivisme som den kommer til udtryk i perioden omkring hans genremæssigt mest eksperimenterende værk, prosadigtsamlingen *Asfaltens Sange* (1918), der fandt sin endelige typografiske form i et samarbejde med den funktionalistiske arkitekt og bogtrykker Knud V. Engelhardt (1882–1931). Denne artikel analyserer samspillet mellem litterær betydningsdannelse og typografisk form i den færdigrealiserede udgivelse og inddrager derudover ikke-publicerede kladder og koncepter fra forfatterens efterladte manuskripter som til sammen kan tjene til at belyse spændingen mellem Bønnelyckes æstetiske udtryksintentioner og hvad der var teknisk muligt i dansk bogkultur anno 1918.

Futurismens typografiske revolution

Til en start kan det dog være en god idé at kigge på de idéer og inspirationskilder, som lå til grund for Bønnelyckes avantgardisme. Man kan her udpege især to internationale forudsætninger, på den ene side den italienske futurisme, konkretiseret i F.T. Marinettis litterære manifeste fra 1909–1913, og på den anden side den polsk-franske digter Guillaume Apollinaires samtidige eksperimenter med visuel poesi.

Bogmediets centrale status i futurismens litterære program fremgår tydeligst af det manifest for 'Trådløs fantasi og ordet i frihed', *Imagination sans fils et le mot en liberté*, som Marinetti i maj 1913 publicerede på sit eget forlag, Edizioni Futuriste di "Poesia".⁵ Efter at futuristføreleren året forinden i *Manifeste technique de la Littérature futuriste*⁶ havde lanceret parolen om at sætte 'ordene i frihed' – fra traditionelle verseformer og normalsproglig grammatik –, fulgte nu de nærmere tekniske instruktioner for hvordan futurismens luftige idéer kunne tage form inden for bogmediet. Målet var en litteratur på flyvehøjde med den ny tids store teknologiske opfindelser og sociale omvæltninger, en litteratur der kunne matche telegrafiens trådløse transmission af informationer og nyheder fra verdens 'kraftcentre', krige, revolutioner og naturkatastrofer. Marinettis synspunkt var at den moderne, medieteknologiske udvikling satte behovet for radikalt nye menneskelige sanseformer og digteriske udtryk. Han vendte sig således kritisk mod den traditionelle digtsamlings format, idet han fremsatte sit program for en 'typografisk revolution':

Jeg iværksætter en typografisk revolution som først og fremmest er vendt imod den gammeldags digtsamlings idiotiske og kvalme udformning med dens papirhåndværk à la det sekstende århundrede prydet med galejer, minervaer, apolloer, store initialer og signaturer, mytologiske grøntsager, bogbånd, epigrafer og romertal. Bogen skal være det futuristiske udtryk for vores futuristiske tanke. Ikke nok med det: min revolution er også vendt imod det man kalder bogsidens typografiske harmoni, som står i modsætning til stilens flod og ebbe som den udfolder sig på siden. Vi benytter gerne, på den samme side 3 eller 4 forskellige trykfarver og 20 forskellige skrifttyper hvis det er nødvendigt. For eksempel: *kursiv* til en serie umiddelbare og hurtige sansninger, *fed* til voldsomme lydord osv. En Ny typografisk opfattelse af bogsiden som billede.

Det er karakteristisk at Marinetti altså, trods sin kompromisløse modernitet og traditionsfornægtelse, fortsat tilskrev bogen en central rolle i det futuristiske projekt. Men det fordrede en radikal modernisering af mediet – en kemisk rensning af den finlitterære bogs traditionelle dekorative udstyr til fordel for nogle nye principper for tidssvarende bogtilrettelæggelse. De centrale elementer i Marinettis typografiske revolution, som blev skoledannende for avantgardens litterære projekter i de følgende årtier, er på den ene side selve idéen om at en typografi kan være 'ekspressiv', dvs. bidrage selvstændigt til betydningen af en tekst. Det andet vigtige princip er den typografiske opfattelse af teksters layout som billede, dvs. en opfattelse af bogsiden ikke som et forud givent satsbillede, reguleret af aksial orden, symmetri og linearitet, men som en levende, plastisk flade, hvor skriften for eksempel kan antage forskellige figurationer og bevæge sig i forskellige læseretninger. Marinettis principper for futuristisk bogtilrettelæggelse udgjorde et markant opgør med klassiske idealer for typografisk harmoni og gennemsigtighed, mens hans fordring på typografisk differentiering lagde op til en ophævelse af det traditionelle skel mellem brødskrift (det i reglen faste skriftsnit, hvormed selve teksten i en bog er sat) og accidenskrift (fremhævningskrifter anvendt til for eksempel overskrifter eller i plakater eller tryksager).

Futurismens typografiske revolution kunne imidlertid vanskeligt finde sted inden for rammerne af den konventionelle bog. I stedet fandt poetikken sin realisering i en række typografiske digte eller såkaldte 'friordstavler' (tavolo parolibera), publiceret som fold-ud-plancher og plakater i futuristiske tidsskrifter og på kunstudstillinger op i gennem 1910'erne, og siden samlet i *Les mots en liberté futuristes* (1919), udgivet på digterens eget forlag. Blandt Marinettis typografiske digte finder vi slående eksempler på udnyttelsen af typografien som udtryksform, for eksempel i form af tekster der bevidst spiller på modstillingen af klassisk 'litterære' brødskriftsnit og moderne accidenskrifter og de kulturelle konnotationer der knytter sig til disse forskellige skrifttyper.⁷ (ill. 1)



1. F.T. Marinetti: "Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artillerist au front" [Om aftenen i sin seng genlæste hun brevet fra sin artillerist ved fronten], trykt i tidsskriftet *L'Italia futurista*, 2. årg. nr. 28, 9 september 1917. 34 × 23 cm. I Marinettis typografiske krigsvision er det traditionelle bogtryks blystøbte sats med dens adskilte bogstavceller sprunget i stumper og stykker til fordel for en montage af tekst- og billedelementer der åbner op for flere mulige læseretninger. Silhuetten af den læsende kvinde i nederste højre hjørne appellerer til et voyeuristisk blik hos læseren der forstyrrer en normal 'litterær' læserytme fra venstre mod højre og ovenfra og ned.

Den mest ihærdige, samtidige arvtager og konkurrent til Marinettis program for ekspressiv typografi og visuel tekstgestaltning var den polsk-franske digter og kunstkritiker Guillaume Apollinaire. Apollinaire var, foruden digter, en førende kunstkritiker og fortaler for kubismen i malerkunsten (*Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, 1913), og det var de visuelle impulser herfra som han fra 1914 forsøgte at omplante i en ny form for billeddigte, de såkaldte "lyriske ideogrammer" eller "calligrammes", som de endte med at få betegnelsen. I en subscriptionsmeddelelse fra sommeren 1914 annoncerede Apollinaire en samling 'lyriske og farvelagte ideogrammer' under den sigende titel "Et moi aussi je suis peintre". Samlingen var tænkt som en bibliofil luksusudgivelse i den særlige, franske tradition for kunstnerbøger (livre illustré, livre d'artiste), dvs. bøger fremstillet i eksklusivt udstyr og begrænset oplag (édition de luxe), møntet på salg til et pengestærkt publikum af private kunsthandlere og kunstsamlere.⁸ Den annoncerede udgivelse blev imidlertid taget af bordet igen på grund af digterens engagement i første verdenskrig. I stedet blev de lyriske ideogrammer publiceret stykvis i parisiske avantgardetidsskrifter som *Soirées de Paris* og *Sic*, og først i april 1918 udkom de i bogform, nu med titlen og genrebetegnelsen *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1912–1916*.

De mest berømte calligrammer er egentlig figurdigte i klassisk forstand, dvs. digte der i deres typografiske opstilling danner et skriftbillede der figurativt modsvarer det emne der behandles. En rumlig form for poesi, der ikke bare skal læses men netop ses. Det mest berømte eksempel er uden tvivl 'regndigtet' "Il pluie", hvor ordene regner ned i vertikale tove på siden; andre illustrative eksempler er digterens lyriske selvportræt, et ovalt opstillet 'spejldigt' med digterens navn i centrum, eller digtet "Un cigare allumé qui fume" ('en tændt cigar der ryger'), hvor de sidste tre ord hæver sig vertikalt i en plastisk røgsøjle. Det gælder dog på ingen måde generelt for digtene i *Calligrammes*, at der er et sådant bogstaveligt eller mimetisk forhold mellem ordenes visuelle form og indhold. Snarere er der tale om digte der undersøger forskellige muligheder for en mere levende eller plastisk gestaltning af lyriske tekster i forskellige billeddannende og flerstrengede forløb som pendant til de nye dynamiske former for billedkomposition i den kubistiske malerkunst. (ill. 2)

Calligrammes var dog ikke bare et forsøg på at matche de samtidige fornyelser inden for billedkunsten. Apollinaire så samtidig sine eksperimenter i et større mediehistorisk perspektiv, hvor konkurrenten ikke så meget var maleriet som kunstgenre som de nye teknologiske massemedier som filmen og fonografen. I et brev til vennen og digterkollegaen André Billy fra 1918 erklærede Apollinaire:

Med hensyn til digtene i *Calligrammes* er de en idealisering af digtningen på frivers og en typografisk præcisering i denne epoke hvor

*La colombe poignardée
et le jet d'eau*

Douces figures poignardées
 MIA Chères lèvres fleuries
 YETTE MAREYE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes-
 vous ô
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de n'importe quel ?
 O mes amis partis en guerre, Oï sont Raynal Billy Dalize
 Jaillissent vers le firmament, Oï sont les noms se mélancolisent
 Et vos regards en l'eau dorment, Oï sont des pas dans une église
 Meurent mélancoliquement, Oï est Cremnitz qui s'engagea
 Où sont-ils Braque et Max Jacob, Oï sont-ils morts déjà
 Derrière aux yeux gris commela, Oï sont-ils morts déjà
 De souvenirs mon âme est pleine
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe O sanglante mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

2. Guillaume Apollinaire: "La colombe poignardée et le jet d'eau" [Den dolkede due og springvandet], fra *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1916–1916)*, Paris 1918. Apollinaires melankolske figurdigt, skrevet ved fronten under første verdenskrig, benytter sig af plastisk svungne linjer, variationer i skriftsnit, punktstørrelse og majuskel til at frembringe sin elegi over kvinderne og de kubistiske venner i Paris, som digteren er blevet skilt fra pga. krigen. De vingeformede strofer øverst fremmaler den dolkede fredsdue, mens de svungne linjepar i midten angiver springvandet – digtets centrale metafor for den grædende digter. Den ovale figur nederst kan både fortolkes som det bassin springvandets tårer løber ned i, eller som de digterens 'kære læber' som omtales i første verslinje. En tredje mulighed er at ovalen dystert fremmaler en grav – det 'blodige hav' som anråbes i den indrammede verslinje.

typografien på brillant maner slutter sin karriere under opkomsten af nye reproduktionsmidler som filmen og fonografen.⁹

Emil Bønnelyckes avantgardisme

Emil Bønnelycke (1893–1953) bragde igennem i dansk litteratur som 24-årig med debutsamlingen *Ild og Ungdom* (1917) der bragte ham en status som pressefeteret, ung digterkomet og som den mest artikulerede og produktive repræsentant for en ny generation af lyrikere.¹⁰ Krigens sidste år udgjorde en paradoksal højkonjunktur i dansk kulturliv, hvor unge eksperimenterende lyrikere og malere var godt stof i pressen og oplevede salgstal ud over det normale. Toppen af sin offentlige berømmelse opnåede den mediebevidste Bønnelycke, da han i februar 1919 af-fyrede en serie herostratisk berømte revolverskud i Dagbladet Politikens Foredragssal under fremførelsen af et mindedigt for den tyske spartakist Rosa Luxemburg som var blevet myrdet i Berlin et par uger forinden. Foruden krigsromanen *Spartanerne* (1919), som var et forsøg på adoptere filmens montageteknikker på fiktionsprosaen, er hans mest eksperimenterende værk bogen *Asfaltens Sange* (med genrebetegnelsen 'prosafragmenter') som vi skal se nærmere på neden for. Til Bønnelyckes avantgardistiske aktiviteter hører endvidere hans rolle som medredaktør på tredje og sidste årgang af det københavnske tidsskrift *Klingen* (1917–1920) der i de år fungerede som nordisk importkanal for europæisk avantgardekunst og som samlingspunkt for nordiske kunstnere og forfattere med avantgardesympatier. Skønt Danmark og Norden var og blev en provins i forhold til den europæiske avantgardekultur havde Bønnelycke et vist mål af internationale kontakter; i 1922 fungerede han for eksempel som skandinavisk konsulent for den tysk-franske digter Yvan Golls antologi over international avantgardepoesi *Les cinq continents*.

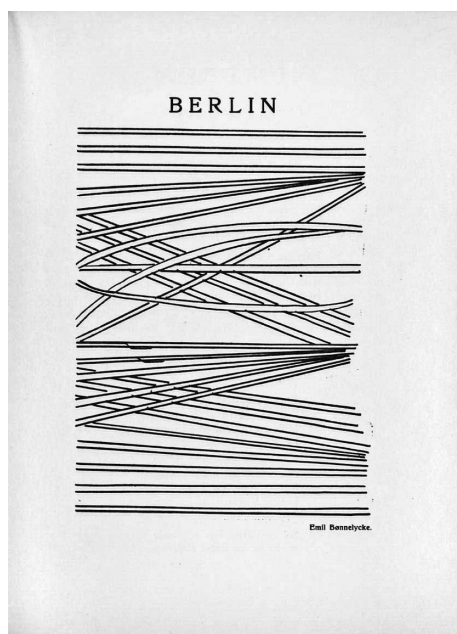
Bønnelyckes avantgardisme havde sit udgangspunkt i Marinettis første futuristiske manifest fra 1909. Det var parolerne om at gøre sig fri af traditioner og historiens byrde og leve i pagt med nutiden der inspirerede ham, og som dannede grundlaget for hans særegne, retoriske futurisme som fandt sit mest programmatisk udtryk i åbningsdigtet "Aarhundredet" fra *Asfaltens Sange*. "Aarhundredet" er en ekstatiske hyldest til den moderne tekniske tidsalder, dens fart og nye koncise skønheder. "Den elektriske Centralafslåsning er mindst ligesaa betydeligt et Digt som 'Romeo og Julie'" og "Lokomotivet er bedre Skulptur end et af Michel Angelos Mesterværker",¹¹ hedder det her som ekkoer af Marinettis erklæring om at et brølende automobil var smukkere end Nike fra Samothrake. Det var en futurisme som først og fremmest opererede på parole- eller holdningsniveau. Formelt var Bønnelyckes futurisme en mere speget affære, og genreangivelsen 'prosafragmenter' en lidt dyr betegnelse for de eksalterede storbyange i *Asfaltens Sange* som bevægede sig i et lyrisk



3. Emil Bønnelycke: "Balgulvet" fra manuskriptet til den aldrig realiserede samling visuelle digte med titlen "Dansende Digte" (1918). Det Kongelige Bibliotek, København; Marx-Nielsen 3^o (21 × 34 cm). Moderne dans var et populært motiv i den futuristiske billedkunst. Bønnelyckes forsøg på at indfange dansegulvets dynamiske flow af kroppe i bevægelse bliver til en ordløs og abstrakt ornamentik.

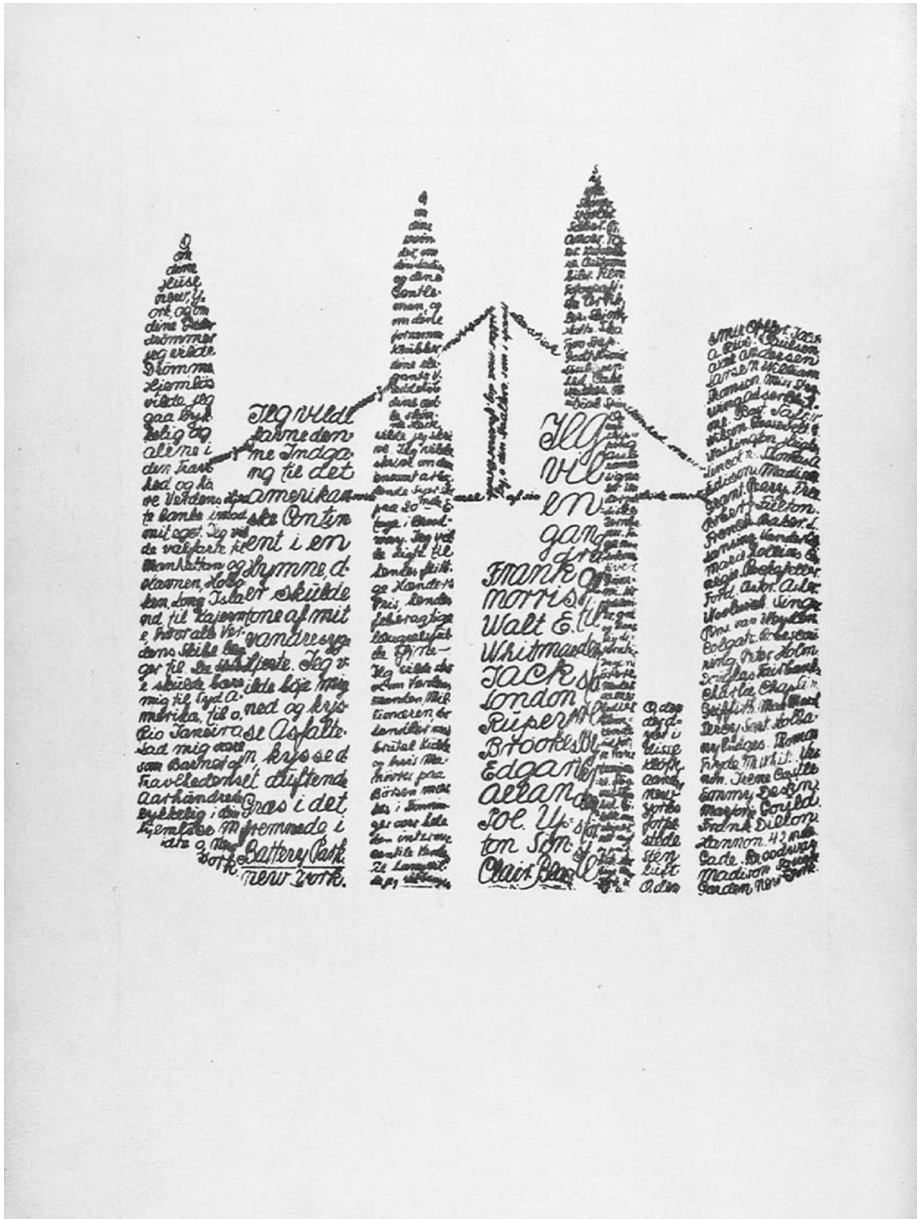
stilleje som snarere havde sit forbillede i Walt Whitman. Bønnelycke og kolleger kendte til Marinettis berygtede, tekniske manifest for futuristisk litteratur fra 1912, men holdt sig anderledes distancerende til fordringerne om at bryde med syntaksen og sætte ordene i frihed.

Derimod kan man spore en tydelig indflydelse fra Apollinaire i Bønnelyckes samtidige forsøg på at skrive visuelle digte. "Jeg ville ønske, jeg var Maler" udbryder fortælleren et sted i romanen *Spartanerne*¹² med direkte



4. Emil Bønnelycke: "Berlin", trykt i tidsskriftet *Klingen*, 1. årg., nr. 9–10 (1918) 4^o (12×17,5 cm). Bønnelyckes mest radikale forsøg på visuel poesi. Digtets ordløse forløb af parallelle og krydsende linjer med associationer til jernbanelegemer eller telegraftråde kan ses som en abstrakt vision af de anonymiserede sociale relationer i den moderne storby. Eksperimentet frembragte ifølge en anekdote en reprimande fra den ekspressionistiske digterkollega Tom Kristensen der måtte belære Bønnelycke om at et digt består af ord placeret i horisontale linjer.

hilsen til den polsk-franske kubistdigter, hvis lyriske ideogrammer Bønnelycke var blevet introduceret til omkring 1917 af den kubismekyndige jurist og samler af afrikansk "negerkunst" Carl Kjersmeier.¹³ Blandt Bønnelyckes efterladte papirer finder vi således manuskriptet til en aldrig publiceret samling visuelle digte under titlen "Dansende Digte" som indeholder en række lyriske skitser og tegninger skrevet i tæt forlængelse af Apollinaire og hvad der i 1918 skulle blive kendt som 'calligrammes'. At denne digtsamling aldrig så sagens lys, kan der være flere gode grunde til. Bønnelyckes dansende digte består for de flestes vedkommende af meget skematiske og lidt kluntede forsøg på figurdigte, ganske uden den spænding mellem grafisk form og sprogligt materiale som kendetegner Apollinaires lyriske ideogrammer. De mest vellykkede digte i samlingen er karakteristisk nok dem der giver helt kald på det sproglige materiale og dermed krydser grænsen til billedkunsten, som for eksempel den plastiske stregtegning "Balgulvet" (ill. 3) eller et udkast til det siden berømte og antologiserede bydigt "Berlin" som består af en ordløs struktur af parallelle og krydsende linjer. Som det eneste digt fra samlingen blev "Berlin" realiseret på tryk i tidsskriftet *Klingen* (1. årg., nr. 9–10) i efteråret 1918 (ill. 4).¹⁴



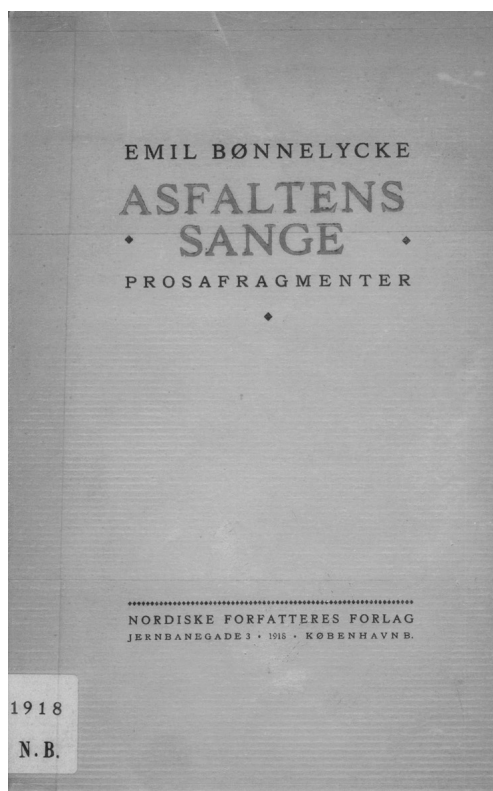
5. Emil Bønnelycke: "New York", trykt i *Klingen*, 2. årg., nr. 9 (1919) 2^o (30 x 40 cm).

Ligeledes i *Klingen* fik Bønnelycke dog i 1919 (2. årg., nr. 9) publiceret endnu et forsøg i genren figurdigte, denne gang et mere ortodokst et slagsen, nemlig digtet "New York" (ill. 5), en lyrisk kærlighedserklæring til den amerikanske storby og amerikansk kultur, formet i figurative tekstblokke, der danner et billede af byens skyline. Digtet er blevet set som realiseringen af Bønnelyckes egen "rivoluzione tipografica",¹⁵ men en

sådan betragtning ser bort fra det forhold at "New York" netop ikke blev realiseret i trykte typer, men derimod som litograferet håndskrift. Flere fortolkere har udlagt den håndskrevne form som et bevidst valg fra forfatterens side som skulle forlene digtet med et særligt 'subjektivt' eller 'self made' udtryk der kunne matche digtets whitmanske vision af Amerika.¹⁶ Men sådanne romantiske fortolkninger glemmer eller overser det forhold at også eksterne, trykkes tekniske forhold og begrænsninger kan have spillet ind på Bønnelyckes dispositioner. Som avantgardeorgan indeholdt *Klingen* flere ansatser til kunstsyntese eller integration af ord og billedkunst, men det er karakteristisk at sådanne eksperimenter i bladets spalter ikke involverede hverken typografi eller foto, men derimod altid antog form af kalligrafi og litografi. Det rigt udstyrede tidsskrift, som fra anden årgang udkom i et dyrt og eksklusivt folioformat, blev trykt i Chr. J. Cato's Litografiske Etablissement i København, et ældre, distingveret kunsttrykkeri, hvis æstetiske normer og house style ikke åbnede op for typografiske eksperimenter som man kender dem fra den samtidige europæiske avantgarde. En typografisk realisering af "New York" var med andre ord ikke nogen mulighed og valget af håndskriften mest af alt en nødvendighed – den eneste måde Bønnelycke kunne realisere sin plastiske storbyvision på. Eksemplet illustrerer dermed nogle væsentlige begrænsninger for hvad der var teknisk muligt i dansk bogkultur anno 1918.

Asfaltens Sange

Spændingen mellem Bønnelyckes æstetiske udtryksintentioner og deres tekniske realisering får sit måske mest markante udtryk i det avantgardistiske hovedværk, prosadigtsamlingen *Asfaltens Sange*, som udkom på Nordiske Forfatteres Forlag i november 1918 (ill. 6). Værket er velbeskrevet i dansk litteraturforskning som det mest koncentrerede udtryk for Bønnelyckes særlige modernitetsholdning der på den ene side artikulerer sig i en eksalteret begejstring for alle den moderne tids emblemer: storbyens anonyme folkemasser, banegårde, sporvogne, butiksvinduer og lysreklamer, men på den anden side er helt uden de dissonanser og erfaringer af fremmedgørelse, subjektiv splittelse, spleen osv. som man i forlængelse af Charles Baudelaire og Walter Benjamin forbinder med den moderne storbyflanør.¹⁷ Samlingen indledes af det retoriske bravurnummer "Aarhundredet", og herefter følger i samme toneleje en række sange til diverse københavnske lokaliteter, kun afbrudt af enkelte æstetiserende hymner til krigen og dens faldne hvor Bønnelycke igen, om end lidt post festum, skriver videre på Marinetti og dennes æstetiske militarisme fra første futuristiske manifest. Sidst i samlingen finder vi "Fattigdommens Rigdom", en rastløs, 112 sider lang spadser- og sporvognstur gennem København, og digtet "Biografteatret" som hylder en anden vigtig inspiration for Bønnelyckes litterære avantgardisme, nemlig filmkunsten.



Emil Bønnelycke: *Asfaltens Sange*, Nordiske Forfatteres Forlag, København 1918.

De stærke modernitets-aspirationer fremgår tydeligt af værkets titel og undertitel der udgør et intrikat krydsfelt af paratekstuelle markører. Den hårdkogte titel spiller polemisk på den folkekære bondedigter Jeppe Aakjærs digtcyklus *Rugens Sange og andre Digte* (1906), en samling digte, der var med til at indstifte det såkaldt folkelige gennembrud i dansk litteratur i starten af det 20. århundrede. Det er dog svært at opfatte Bønnelyckes greb som ren polemik eller negation af traditionen; snarere er titlen et sigende udtryk for hans litterære ambition om at skrive sig *ind* i dansk litteratur ved at skrive en moderne, urban pendant til Aakjærs klassiker. Undertitlen og den selvopfundne genrebetegnelse 'prosafragmenter' var i modsætning hertil et mere utvetydigt modernitetssignal der afspejlede Bønnelyckes ønske om at differentiere sig fra den hidtidige danske lyriktradition. Betegnelsen signalerede derimod tilhørsforhold til en international modernistisk tradition for 'fragmenter' og 'prosalyrik' med aner i tidlig tysk Jena-romantik og Charles Baudelaires prosadigte (*Petits poèmes en prose*, 1869) som udkom i dansk oversættelse i 1918.¹⁸ Litterære valglægtskaber som Bønnelyckes oratoriske prosadigte og harmoniserende storbyvisioner imidlertid havde meget lidt til fælles med.

Et andet sigende vidnesbyrd om diskrepansen mellem de avantgardistiske ambitioner og deres tekniske realisering fremgår af det håndskrevne manuskript til samlingen, som er bevaret på Det Kongelige Bibliotek i København.¹⁹ Manuskriptet viser os udgivelsen som Bønnelycke umiddelbart havde tænkt den. Det fremgår heraf for eksempel at samlingen efter planen skulle have indeholdt 25–26 digte i modsætning til den realiserede udgivelses 23, og manuskriptet rummer derudover et udkast til en subscriptionsmeddelelse og en trykinstruktion til digtet ”Biografteatret” som tilsammen giver et sigende indblik i Bønnelyckes intentioner med udgivelsen. I subscriptionsmeddelelsen beskriver han bogen som ”et for vor hjemlige bogmarked Literatur hidtil ukendt Forsøg paa fri moderne Digtning” og som en bestræbelse ”på den mest levende og realistiske Maade at give et fyldestgørende Udtryk for Sjælen i Vor Tid, dens Tempo, dens Forvirring, dens Fysiognomi Beskaffenhed”. Formuleringerne gengives her inklusive forfatterens egne rettelser, da disse i sig selv rummer interessante, små vidnesbyrd om Bønnelyckes tendens til at tænke sine tekster og litterære ambitioner direkte i bibliografiske og materielle kategorier: som fysisk ’bog’ snarere end som abstrakt ’værk’. Videre følger nu Bønnelyckes plan for den bibliografiske realisering af bogen som han i forlængelse af forbilledet Apollinaire tænkte sig som en eksklusiv udgivelse i den franske tradition for kunstnerbøger (éditions de luxe). Bogen skulle udstyres i kostbart format og ”af Hensyn til Versenes Beskaffenhed” trykkes i farvetryk i et begrænset antal, nummererede og af forfatteren signerede eksemplarer. Oplaget ville afhænge af prænumeranternes antal, men måtte ”under ingen Omstændigheder” overstige 500 eksemplarer. Prisen for prænumeranterne skulle være 15 kr., hvorefter eventuelle overskydende eksemplarer skulle kunne erhverves i bogladerne til den nette sum af 30 kr.

Det mest originale udtryk for Bønnelyckes tvær-æstetiske aspirationer og bibliografiske nytænkning var dog hans plan for opsætningen af ”Biografteatret”, det afsluttende digt i *Asfaltens Sange*, der beskriver den unge kunstnerlikes (svarende til kredsen omkring *Klingen*) besøg i Metropolteatret i Mikkel Bryggers gade i København.²⁰ Bønnelycke ønskede sig her en typografisk løsning der kunne illudere den rumligt-visuelle oplevelse af filmværket på endevæggen i biografens mørke: Digtet skulle således trykkes med en lille type på en dobbeltside med 4/5 negativ og 1/5 positiv kliché (ill. 7). Med denne fantasifulde idé der for alvor udfordrede grænserne for den konventionelle litterære bog, var Bønnelycke tæt på at foregribe en anden avantgardistisk genrefornyelse, den cinematografiske bog, som først i 20’erne skulle se dagens lys inden for international avantgarde-litteratur og bogproduktion.

Bønnelyckes plan om at realisere *Asfaltens Sange* som bibliografisk udstyrsstykke og tværæstetisk gesamtwerk var imidlertid en avantgardistisk utopi for så vidt idéerne ikke lod sig realisere inden for rammerne af

Trykkes paa en Sælbetjende med 4/5 negativ
og 1/5 positiv Blødt, som skitsen adskilt.
Med en lille Kype.
Kortet er i søk, og Manuskriptet efter Brugens retning.

Biografteatret.

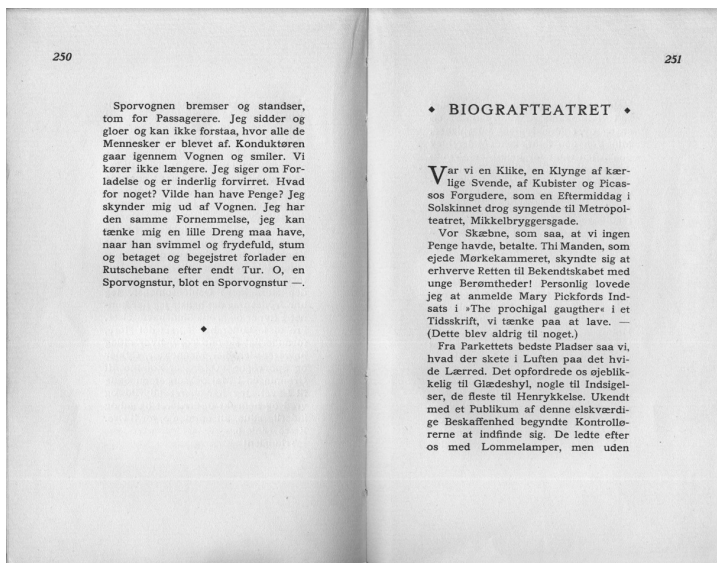
Var vi en Klike, en Klynge af kærlike Svende,
af Kubister og Ficasos Forgudere, som en Eftermid-
dag i Solskinnet drog syngende til
Metropolteatret, Mikkelbryggergade.

Vor Skæbne som saa, at vi ingen Penge havde, betalte
Thi Manden, som ejede Mørkekammeret, skyndte sig at er-
hverve Retten til Bekendtskabet med unge Berømtheder,
Personlig lovede jeg at anmeldte Mary Pickfords Indsats,
The prochigal gaugther i et Tidsskrift, vi tænkte paa at
hæve. (Dette blev aldrig til noget)

Fra Parkettets bedste Pladser saa vi, hvad der skete i
Luften paa det hvide Lærred. Det opfordrede os øjeblikke-
lig til Glædeshyl, nogle til Indsigelser, de fleste til den
rykkelse. Ukendt med et Publikum af denne elskværdige
Beskaffenhed, begyndte kontrollojerne at indfinde
sig. De ledte efter os med Lommelamper, men uden
held. Thi ankomme til Serningsstedet sad vi lammede,
af gådsryg og Søgestrang over Mae Marsh' Dejlighed.
Men Ven den fleitstake Malet blev den Caffe, samt for
Alle Livet. Vi andre nojedes med at tilbede Lende. Resten
af Sagen. Men Ven den frit komponerende, moderne Kolorit
var den eneste vedru. Kan ikke mindt, indet Forestillingen
Vi var i New York, Nevada, paa Central. Klemis Station,
Cassago. Vi sangen os konvulser til i løbet af tre kvartier,
at blive vist rundt i det store amerikanske Continent. Vi sig-
tede bekløbet i sorte gode Jule, paa Sæson. Oplevne. Om-
byrd. Helmonnæse. Mae Marsh blev berømt, paa Kolorit
af sin Fætte. Sengias Fætte. I det Berømt, og Mand for
at være i godt Børnet. Saa begyndte omben Allt.

Enden godtog, fordi nogle af os den Kjørestillingende
Omstændighed, at fanden skulde længe til Amorika
efter Mary og Mae, uasr det knap, en Omstændige Dag
ved Saa, vi saa vidunderlig mydelig ung. De der Stab
slog Recorden og gjorde det af med Forestillingen!

7. Emil Bønnelycke: "Biografteatret" fra manuskriptet til *Asfaltens Sange* med digterens trykinstruktion. Det Kongelige Bibliotek, København; Marx-Nielsen, 2^o (21 × 34 cm).



8. Emil Bønnelycke: "Biografteatret" fra *Asfaltens Sange* i Knud V. Engelhardts typografiske tilrettelæggelse. En smal kolonne med designerens diskrete, ikonografiske signatur, ♦-mærket, i overskriften. Skriftsnittet er den såkaldte Plantin-antiqua fra skriftstøberiet Genzsch & Heysse i Hamburg som Engelhardt anvendte i størstedelen af sine typografiske produkter.

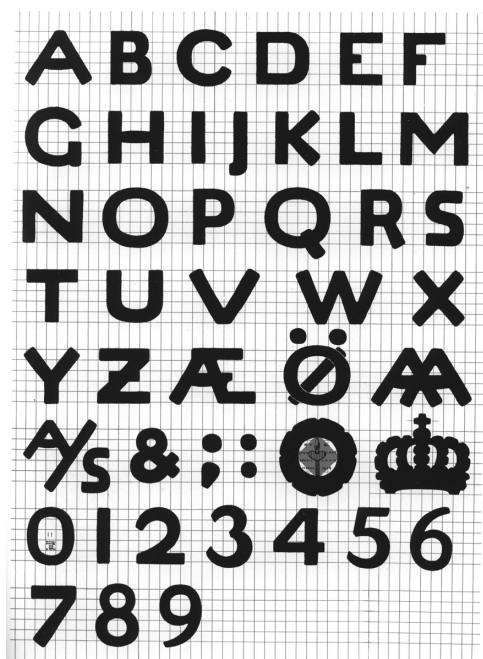
samtidig dansk bogkultur. Men bogen udkom ikke desto mindre i et typografisk udstyr som var nok så påfaldende for en dansk skønlitterær udgivelse anno 1918. Inden vi skal betragte det nærmere, skal der imidlertid knyttes et par bemærkninger til det forlag som udgav bogen. Som den eneste af Bønnelyckes bøger udkom *Asfaltens Sange* på Nordiske Forfatters Forlag (NFF) som ikke var noget helt almindeligt forlag, men derimod det officielle tyske forlag i København. Under ledelse af hovedaktionæren, forfatteren og redaktøren Louis von Kohl fungerede forlaget under første verdenskrig som hovedkanal for tysk kulturpropaganda i Danmark.²¹ Forlagets udgivelseskatalog for 1917 rummer en stribe udgivelser af decideret krigspropaganda vendt mod Ententen,²² udgivelser der sandsynligvis var finansieret direkte af det tyske gesandtskab i Danmark med von Kohl som stråmand. NNF var blot en del af von Kohls omfattende medieimperium i Danmark, som også talte kulturtidsskrifter som *Vor Tid*, *Spectator*, *Sort paa hvidt* og *Litteraturen* der på ingen måde var tyske propagandaorganer, men som mere subtilt tjente til at højne Kohls kapital i kulturelle cirkler og dermed til at camouflere og understøtte hans propagandaaktiviteter. På samme måde indeholdt NFFs udgivelsesrepertoire for 1917–1918, ved siden af den nævnte krigspropaganda, udgivelser af ung lyrik og for eksempel filosofen Jørgen Jørgensens bog om den franske (!) filosof Henri Bergson, og det er oplagt at forlagets satsning på Bønnelycke (hvis krigshymner snarere havde en fransk tendens i det omfang de overhovedet havde en tendens) indgik i denne subtile propagandakrig.

At avantgardekunst på den måde kunne blive genstand for fordækt 'sort' propaganda er der flere eksempler på – man kan her blot nævne at periodens vigtigste udstilling af international avantgardekunst i København, arrangeret af det berlinske avantgardegalleri Der Sturm i november 1918, ligeledes blev afviklet som fordækt kulturpropaganda, understøttet af det preussiske Auswärtiges Amt og det tyske gesandtskab i Danmark.²³ Og ikke bare NFF var involveret i sådanne aktiviteter, også andre forlag tog åbent del i denne særlige form for kulturkamp midt i det neutrale Danmark. I de samme år lå NFF således i en mere eller mindre åben propagandakrig med det stærkt Entente-venlige Pios Forlag som på sin side forsøgte at pynte på sine aktiviteter ved at understøtte kulturelt progressive, unge forfattere. Bønnelyckes ekspressionistiske digterkollega Fredrik Nygaard skylder således nærmest sin eksistens som digter til Pios Forlag der i 1919 udgav hans to eksperimenterende digtsamlinger, *Opbrud* og *Evropaskitser*, som kan betragtes som pendantudgivelser til NNFs satsning med *Asfaltens Sange*. Det er et overset aspekt i den danske modernismes historie at de to mest ekspressionistiske forfatterskaber fra krigsårene udkom på netop de to forlag der havde været allermest involveret i krigspropaganda – NNF i en sådan grad at forlaget ophørte med at eksistere i 1919, mere eller mindre som direkte konsekvens af Tysklands nederlag.

Men tilbage til selve bogen *Asfaltens Sange* som i dansk typografi og bogdesigns historie udgjorde lidt af et novum, om end på en lidt anden og mere stilfærdig måde end Bønnelycke havde forestillet sig udgivelsen. Om noget bibliofilt udstyrsstykke i farvetryk blev der ikke tale, og heller ikke den filmiske opsætning af ”Biografteatret” blev realiseret. Derimod udkom bogen i et prunkløst moderne design, ganske rensat for florumvunden ornamentik eller andre overflødige dekorative elementer af den type Marinetti havde erklæret krig mod i sin typografiske revolution (ill. 8). Manden bag bogens tilrettelæggelse var efter alt at dømme den funktionalistiske arkitekt og grafiske designer m.m. Knud V. Engelhardt som i samtiden især kendtes for sit totaldesign af de københavnske sporvogne i 1909–1910. Det fremgår ikke eksplicit nogen steder at *Asfaltens Sange* er et arbejde fra hans hånd, da bogen i overensstemmelse med den formelle anonymitet i det typografiske udtryk hverken indeholder kolofonoplysninger eller eksplicitte signaturer, men flere distinkte formvalg (den kraftige Plantin-type og det diskrete ruder-mærke på omslag, titelblad og i kapiteloverskrifterne) røber bogen som et umiskendeligt – om end ikke hidtil registreret – KVE-produkt.²⁴

Knud V. Engelhardt omtales undertiden som den første industrielle designer i Danmark, og han ses i dag som pioner inden for den særlige skandinaviske form for modernisme eller funktionalisme som hævdes at adskille sig fra den mere ”apparatslige” eller matematiske tilgang som kendetegner samtidigt produktionsdesign fra for eksempel Bauhaus-skolen eller Le Corbusier.²⁵ Engelhardt var en alsidig designer der arbejdede med alle former for moderne brugsdesign: arkitektur, indretning, møbelkunst, grafik, husgeråd (bl.a. et berømt spisebestik), foruden de nævnte, københavnske sporvogne som han totaldesignede ned i mindste detalje, beslag, håndtag og billetter – alt sammen ud fra en brugsorienteret idé om design lagt an på materialet og håndværkets sanselige og taktile kvaliteter. Det siges således om Engelhardt at han for at finde den rigtige farve til de københavnske sporvogne opsamlede slamprøver fra forskellige bydele og blandede dem med farven, så gadens skidt blev inkorporeret i farven.²⁶ Som grafisk designer var Engelhardts speciale kunstindustrielt præget grafik: ”accidenser”, skiltning og anden brugstypografi. I 1909–1911 stod han for udarbejdelsen af omslag og typografi til Telefonhåndbogen for København, og i 1914 gjorde han sig internationalt bemærket med tegningen af et alfabet i modernistisk sans serif til den danske afdeling af *Den Baltiske Udstilling* i Malmö (ill. 9); i 1916 tegnede han automobilskilte til de danske landeveje, og fra 1923 stod han for gadeskiltningen i Gentofte Kommune nord for København.²⁷

Det var denne genuine storbyrotte og brugsdesigner, der i 1918 fik til opgave at formgive Bønnelyckes eksalterede københavnerpoesier med deres lyriske besværgelser til teknikken og den moderne tids organisatorer, polyteknikere og statistikere for deres ”nøgterne Blik for Nødvendigheder-



9. Knud V. Engelhardts alfabet i sans serif fremstillet til den danske afdeling ved Den Baltiske Udstilling i Malmö 1914 (72×100 cm). I den ikoniske krans eller bælteform på tredje række fra neden ses en tidlig variant af Engelhardts visuelle signatur, det roterede røde kvadrat eller rudermærke. Formen indgår her som del af et mere traditionelt monogram, hvor den røde farve danner plastisk baggrund for et spyd der stikker igennem et hjerte. Disse mere tilbageskuende, symbolske elementer forsvinder i det følgende fra KVE-signaturen i overensstemmelse med modernismens principper for klar form og stoflighed.

ne” (“Aarhundredet”).²⁸ På papiret kunne man vanskeligt finde nogen mere oplagt person til opgaven end manden der havde tegnet netop de sporvogne som Bønnelycke turede rundt med i sine asfaldigte. Det usædvanlige ved samarbejdet var at se Engelhardt i rollen som tilrettelægger af en finlitterær bog, men man kan sige at hans løsning af opgaven netop trak på accidensstypografis moderne funktionelle principper for læselighed og prunkløs, klar form som han med held overførte på tilrettelæggelsen af *Asfaltens Sange*. Bønnelyckes vision for et moderne bogværk der skulle inkarnere en ny form for digtning i Danmark, fandt dermed sin realisering i en rent typografisk løsning uden bibliofile ekstravagancer, farvetryk, fotoklicheer eller andre af de elementer der havde foresvævet digteren (ill. 10). En løsning hvis modernitet først og fremmest lå indkapslet i selve skriftsnittet (Plantin-antikva fra Genzsch og Heyse som udgjorde KVEs typografiske house style og diskrete, visuelle signatur) og det luftige layout med den elegante, smalle kolumne.

Resultatet var et visuelt fængende og grafisk koncist bogværk der i flere henseender peger frem mod den fornyelse og det opbrud fra klassiske typografiske normer som i 20’erne blev kendt under betegnelser som ’den

ikke til Gavns lært mig at glemme
 min Graad? Havde min Forladthed
 ikke lært mig at hade? Uvant med
 romantiske Historier og sentimentale
 Legender paa Film, saa jeg i Metro-
 polteatret, Mikkelbryggersgade, (der
 her være anbefalet de grædelystne)
 min Barndoms Blidhed igen.

Paa en Skyskraber i 42nde Gade med
 Udsigt til Brooklyn og Coney Island,
 og hvor en Mand fik den pludselige
 tiltalende indskydelse at vilde smide
 en anden Mand ud over Taget, gen-
 vandt jeg Fåtningen og studerede Bry-
 dekamp. De to energiske Gladiatører,
 der teede sig som paa en Hvalfangst,
 harpunerede hinanden i et dødeligt
 Haandgemæng, der endte med (var
 det af Hensyn til Handlingen?) at de
 begge, som det kærlige Livtags Apo-
 theose, skvattede ned fra 20nde Etage.
 Gud ved, hvad der blev af dem? Pause.
 Tredie Akt.

Mine Venner, Malerne, der er (det
 kræver Kubismen) Sportsmænd paa
 Lærredet, indledte i Mellemakten en
 saglig Diskussion om Dybstød, Ters
 og Parade, mens jeg saa mit Snit til

at slaa et Smil af min forgrædte Ven-
 inde bag ved mig. Hvor de røde Mær-
 ker af Graaden kiedte hende. Hun
 smilte to Gange gennem Verdner af
 blanke Øjne, og i mit Minde skrev jeg,
 i Følelsen af at længes forgæves efter
 hende og alle Kvinder, følgende Digt,
 en Tilegnelse til de forelskede Øj-
 eblikke:

ELSKOVSSANG

Anna Maria Merete Margrethe.
 Elin Elena Elisa.
 Martha Malvira Ester Alvilda.
 Magda Leonora Meta.
 Mary El Alma.
 Ella.

Nancy Dolores Lena Katrina.
 Bertha Victoria Elsa.
 Nelly Anitta Eva Edvarda.
 Vera Fernanda Dora.
 Inger Louise.
 Agnes.

10. Emil Bønnelycke: "Biografteatret" fra *Asfaltens Sange*. At stille ord op i pikante erotiske figurer var en populær sport hos 1910'ernes avantgardedigtere. Bønnelycke lader "Biografteatret" munder ud i en "Elskovssang" bestående af ensdannede, grafiske strofer udfyldt med pigenvavne.

nye saglighed' og 'den ny typografi'.²⁹ At den saglige form og anonymitet i det typografiske udtryk så samtidig kunne siges at stå i kontrast til den lyriske patos i Bønnelyckes tekster, er en anden sag. Man kan mene at bogens typografiske tilrettelæggelse var intelligentere og mere slidstærkt end 'indholdet', at Engelbrecht med sine slamprøver og anonyme, funktionelle brugsdesign repræsenterede en mere radikal forståelse af moderniteten og storbyens "fysiognomi" end Bønnelyckes sentimentale københavnerpoesier, men denne indre diskrepans mellem bogens sproglige indhold og bibliografiske koder har næppe anfægtet de samtidige læsers oplevelse af *Asfaltens Sange* som et hypermoderne digterværk.

Spektakulær, eksperimenterende bogkunst som i den internationale avantgarde blev det ikke til i dansk ekspressionisme. Dansk og nordisk kulturliv var og blev, trods det kunstneriske boom i krigsårene, en provins i forhold til det europæiske kulturliv som fostrede avantgardens æstetiske eksperimenter og publikationskultur. Men det boghistoriske blik på Bønnelyckes forfatterskab omkring *Asfaltens Sange* har demonstreret, hvordan avantgardistiske impulser kunne finde deres vej ud i periferien af det europæiske kulturliv – i samspil med lokale strømninger og datidens storpolitiske dagsorden.

Summary

Avant-garde and book history. Emil Bønnelycke's bibliographical activism. By Torben Jelsbak. The literary production of the European avant-gardes (futurism, expressionism, dadaism, constructivism, and surrealism) represents a rich material for studies into the materiality and semiotic potentialities of the book media. In their search for new literary devices that could match contemporary developments within the visual arts and modern media culture (photography, film, and the omnibus press) the avant-gardes introduced a new "activist" approach to literary production and distribution, in which all material features of the book media (such as typography, illustrations, paper formats etc.) were integrated as intrinsic parts of the literary work. This article examines the interrelationship between literary creation and modern book design as it takes place in the case of the Danish futurist poet Emil Bønnelycke with special regard to his collection of prose poems *Asfaltens Sange* (Songs of the pavement) from 1918 – whose typographical layout was due to a collaboration with the urban architect and industrial designer Knud V. Engelhardt.

Noter

1 Jf. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a/M, 1974).

2 Jf. Herbert Spencer: *Pioneers of modern typography* (London, 2004).

3 Jf. D.F. McKenzie: "The book as an expressive form" i *Bibliography and the sociology of texts* (London, 1986), 1–21; dansk oversættelse i Jens Bjerring-Hansen og Torben Jelsbak: *Boghistorie* (Århus, 2010), 65–89.

4 Jerome McGann: *The textual condition* (Princeton, 1991), 13. Det citerede kapitel, "Texts and textualities" findes i dansk oversættelse i Bjerring-Hansen og Jelsbak: *Boghistorie*, 109–26 (citater, 123).

5 *Imagination sans fils et les mots en liberté. Manifeste futuriste*, udgivet som sammenfoldet plakat (29 × 23 cm), dateret Milano, 11. maj 1913, optrykt i Giovanni Lista (red.): *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations* (Lausanne, 1973), 142–47.

6 *Manifeste technique de la Littérature futuriste*, udgivet som sammenfoldet plakat (29 × 23 cm), dateret Milan, 11. maj 1912, optrykt i Lista: *Futurisme*, 133–37.

7 F.T. Marinetti: *Les mots en liberté futuristes* (Milano, 1919). Et eksempel på Marinettis typografiske digtning er analyseret i Torben Jelsbak: "Tekst, billede, tekstur. Avantgardelitteratur og bibliografisk beskrivelse" i Mats Malm m.fl. (red): *Bokans ma-*

terialitet. Bokhistoria og bibliografi (Stockholm, 2009), 68–70.

8 Digtene skulle ifølge subscriptionsmeddelelsen ledsages af et portræt af forfatteren, udført i træsnit af maleren Pierre Roy, og bogen skulle komme i et begrænset oplag på 200 nummererede eksemplarer til en pris af 10 francs. Subskriptionsmeddelelsen er optrykt i den senere bibliofiludgave af den aldrig realiserede digtsamling: Apollinaire: *Et moi aussi je suis peintre. Idéogrammes lyriques et coloriés*, udgivet af Michel Décaudin og Daniel Grojnowski (Paris, 1985).

9 Brev til vennen og forfatterkollegaen André Billy, citeret (og oversat) efter Guillaume Apollinaire: *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*, med forord af Michel Butor (Paris, 1966), 7.

10 Jf. Per Stounbjerg: "Emil Bønnelycke" i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 1 (København, 2002), 199–205.

11 Emil Bønnelycke: *Asfaltens Sange* (København, 1918), 8–9.

12 Emil Bønnelycke: *Spartanerne*, København 1919, 91.

13 Jf. Tom Kristensen: "To-mands-løbet", kronik, Politiken 2.8.1953.

14 Digtet har været genstand for adskillige fortolkninger, bl.a. Anders Palm i artiklen

"Modernism eller dysmorphism?, i: *Tidsskrift för litteraturvetenskap*, nr. 2–3, 1980, 79.

15 Ib Ørnskov: "Forord" i: Emil Bønnelycke: *Gaden og andre digte* (København, 1968), 6.

16 Jf. for eksempel Hanne Schou-Jensen: 'Leve i Introduktionen. Dansk modernisme spejlet i Emil Bønnelyckes tidlige digtning', upubliceret magisterkonferensspeciale (København, 1981), 78.

17 Jf. Per Stounbjerg: "Storbyen, Bergensbanen og rutsjebanen – om *Fattigdommens Rigdom*" i *Spring* nr. 2 (1992), 16–25.

18 Charles Baudelaire: *Parisisk Spleen. Smaa Digte i Prosa*, oversat af Kai Hoffman og Christian Rimestad (København, 1918).

19 Emil Bønnelycke: "Prosaiske Arbejder", Det Kongelige Bibliotek, Marx-Nielsen 5, 2°.

20 Trykinstruktionen og Bønnelyckes filmiske poetik har tidligere været behandlet i Stephan Michael Schröder: "Fra flanøren til biografgængerens – og så poetikken... Rummene i Emil Bønnelyckes 'biografdigte'" i Malan Marnersdóttir og Jens Cramer (red.): *Nordisk litteratur og mentalitet* (Tórshavn, 2000), 466–475.

21 Jf. Jesper Düring Jørgensen: "Tyske forsøg på kulturpropaganda i Danmark under den første verdenskrig" i *Fund og Forskning*, Bd. 26 (1982–1983), 125–52.

22 Jf. de to forlagskataloger, der er bevaret på Det Kongelige Bibliotek, Afdeling for småtryk.

23 Jf. Kate Winskell: "The art of propaganda: Herwarth Walden and 'Der Sturm', 1914–1919" i *Art History* 18, nr. 3, september 1995 315–44; og Hubert van den Berg: "The autonomous arts as black propaganda. On a secretive chapter of German 'foreign cultural politics' in the Netherlands and other neighbouring neutral countries during the First World War", i Gillis J. Dorleijn m.fl. (red.): *Autonomy and engagement*, (Leuven, 2008), 71–120.

24 Den hidtil eneste monografi, Erik Ellegaard Frederiksen: *Knud V. Engelhardt. Arkitekt og Bogtrykker 1882–1931* (København, 1965) rummer kun få eksempler på egentlige bogarbejder. Skriftet *Ringsted Kloster og Det Bøgelske Fideikommiss 1815–1915* (København, 1916) nævnes her som "Den eneste virkelige bog" (s. 84) fra Engelhardts hånd.

25 Jf. *Kanon for design og kunsthåndværk. Knud V. Engelhardts livsværk*, informationsmateriale fremstillet af Skoletjenesten Kunstindustrimuseet, 2006, i tilknytning til det danske kulturministeriums såkaldte Kulturkanon: http://www.skoletjenesten.dk/sider/Pdf/Kunstindustrimuseet/03_knud_v_engelhardt.pdf (siden sidst konsulteret 11. februar 2010).

26 Jf. Frederiksen: *Knud V. Engelhardt*, 25.

27 Ibid, 49.

28 Bønnelycke: *Asfaltens Sange*, 8.

29 Jf. Jan Tschichold: *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss schaffende* (Berlin, 1928).