



Бейте в площади бунтов топот!
Выше гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
перемоем миров города.

НАШ МАРШ

МОЙ МАЙ

СВОЛОЧИ

ИНТЕР-
НАЦИОНАЛ

АРМИИ
ИСКУССТВ

ПРИКАЗ № 2

А ВЫ?

КАДЕТ

КУМА

ЛЮБОВЬ

К ЛОШАДЯМ

СОЛНЦЕ

Biblis

NUMMER 91 HÖSTEN 2020
REDAKTÖR ULF JACOBSEN

- 2 Ett (typo)grafiskt mästerverk *Bengt Jangfeldt*
- 12 Upp ur glömskan. Om antikvariska inventeringar av kyrkliga boksamlingar *Martin Kjellgren*
- 22 Axel Törneman och Sigfrid Siwertz *Adam Korpskog*
- 36 Harald Gripes maskerad. Det gåtfulla omslaget till *Tappa inte masken!* *Martin Hellström med flera*
- 42 Clas Tott och hans böcker. En gammal bokbandshistoria i tre avsnitt *Per S. Ridderstad*
- 60 Svenskt bokmuseum. 'Till intet gagn' *Kristina Lundblad*
- 70 Nyheter & Noterat
- 80 Föreningen Biblis

М
ДЛЯ
АЯ **К** **ОВСКИЙ**



Г
О
Л
О
С
А



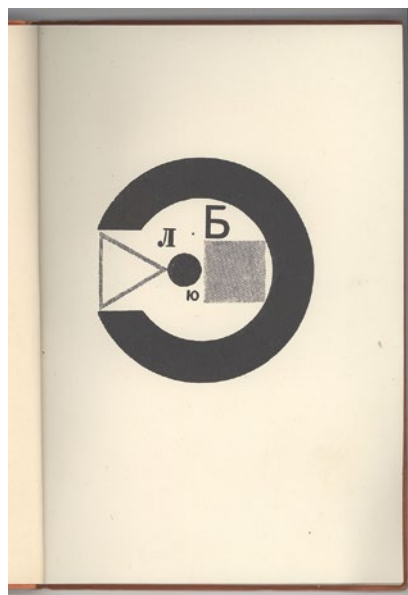
Ett (typo)grafiskt mästerverk

Under 1900-talets första år gjordes en mängd försök att skapa en syntes mellan de olika konstarterna, främst mellan poesin och bildkonsten: poeter och konstnärer verkade i nära samarbete och klev ofta in på varandras områden. Dessa syntetiseringsambitioner genomsyrade den avantgardevåg som åren kring 1910 svepte över Europa.

Så också i Ryssland, vars konstnärliga blomstring under dessa år inte stod något annat land efter. Det poetiska avantgardet representerades av futuristerna (mer precist: kubo-futuristerna, som de kallades på grund av närheten till kubismens måleri och idéer): Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebnikov, Alexej Krutjonych, David Burljuk, Vasilij Kamenskij med flera. Alla dessa poeter var också bildkonstnärer som dessutom samarbetade med målare som Kazimir Malevitj, Michail Larionov, Natalja Gontjarova, Vladimir Tatlin, Pavel Filonov och Olga Rozanova.

I likhet med sina italienska och franska vapenbröder såg futuristerna som sin uppgift att vidga den poetiska varseblivningen: 'Ordet är vidare än sin innebörd', förklarade Krutjonych 1913. Futuristerna, särskilt just Krutjonych, experimenterade med det så kallade transrationella språket (*zaum*), där innebörden inte var omedelbart gripbar och kombinationen av ljud som inte finns i standardspråket – men var fonetiskt möjliga – skulle leda till associationer som i sin tur skulle generera nya innebörder.

Fonetiska experiment var dock inte de enda medel som futuristerna använde för att göra poesin mer gripbar. Precis som i Väst arbetade de med bokens typografiska form. I manifestet 'Ordet som sådant' (1913) skrev Chlebnikov och Krutjonych: 'Det finns två teser: 1) att sinnesstämningen förändrar handstilen under skrivakten; 2) att handstilen [...] för-



medlar denna sinnesstämning till läsaren oberoende av orden.' Ett annat manifest hade titeln 'Bokstaven som sådan' och betonade den enskilda bokstavens betydelse. För att illustrera dessa idéer skrev futurist-poeterna eller deras konstnärsvänner ut dikterna för hand varpå böckerna gavs ut i litograferad form.

De första litograferade diktböckerna utkom 1912, och under de följande åren publicerades ett antal sådana böcker. Upplagorna var små, sällan mer än 300, och endast ett fåtal exemplar har bevarats till vår tid. Dessa litograferade utgåvor intar en unik position inom den europeiska avantgardebokkonsten.

Vladimir Majakovskijs första diktsamling publicerades också på detta sätt. År 1913 gav han ut den litograferade boken *Jag!*. Majakovskij tecknade själv omslaget och texten skrevs ut av de unga konstnärerna Vasilij Tjekrygin och Lev Zjegin, som också stod för illustrationerna.

Det var Majakovskijs enda litograferade bok. Han var dock starkt engagerad i formgivningen av sina böcker, och pjäsen *Vladimir Majakovskij: En tragedi* (1914) var också ett grafiskt experiment. Den här gången var texten inte utskrivet för hand utan återgiven typografiskt, med hjälp av olika typsnitt. Ambitionen var att med hjälp av visuella effekter skärpa läsarens uppmärksamhet och därigenom förstärka det poetiska budskapet.

Efter bolsjevikernas maktövertagande 1917 var många poeter och konstnärer snabba med att hylla den nya socialistiska staten. För de flesta var innehållet viktigare än formen som detta stöptes i, vilket gjorde att den nya samhällsordningen oftast hyllades med ett daterat formspråk. Futuristerna förblev dock sina formalistiska idéer trogna. 'Poetens förhållande till materialet måste vara lika samvetsgrant som svetsarens till stålet', förklarade Majakovskij, som vände sig starkt emot tanken att konstverkets innehåll var viktigare än formen.

I början av 1920-talet flyttade hundratusentals ryssar till Berlin. De flesta var emigranter, andra hade bestämt sig för att avvakta och se hur den politiska situationen i hemlandet skulle utvecklas. Den tyska



huvudstaden var i själva verket så full av ryssar att Kurfürstendamm skämtsamt kallades för Nepskij prospekt (efter NEP, den 'Nya Ekonomiska Politiken', som infördes i Ryssland 1921). Många av dessa ryssar var författare och konstnärer – exempelvis arkitekten och den grafiske formgivaren El Lissitzky (Lazar Lisitskij, 1890–1941), som hade studerat arkitektur vid Technische Universität i Darmstadt före kriget men återvänt till Ryssland vid krigsutbrottet 1914. År 1921 skickades han av det sovjetiska Folkbildningskommisariatet till Berlin för att återupprätta kontakterna med europeiska intellektuella som avbrutits på grund av kriget och revolutionen.

År 1922 grundade El Lissitzky tillsammans med den ryske författaren Ilja Ehrenburg *Vesjtj'Objet/Gegenstand*, en internationell konsttidsskrift



med text på tre språk – ryska, franska och tyska. En av de ryska poeter som inbjöds att bidra var Majakovskij, som i tidskriftens första nummer lät trycka 'Dagorder nr 2 till Konsternas armé', en dikt som innehåller de manifestliknande raderna: 'Ge oss nya former! ropar tingen.'

Hösten 1922 besökte Majakovskij Berlin, där han deltog i *Die erste russische Kunstausstellung* – tillsammans med Chagall, Malevitj, Kandinsky, Alexander Rodtjenko och andra. Katalogens omslag formgavs av El Lissitzky som Majakovskij nu träffade för första gången.

Majakovskij hade under en tid velat ge ut en bok med dikter som han brukade deklamera från estraden och som bara kunde läsas högt av honom själv. Eftersom Gosizdat, det statliga förlaget i Moskva, inte ville publicera boken beslöt han att ge ut den under Gosizdats förlagsmärke i Berlin (det fanns ett sådant samarbete under dessa år), något som ledde till protester från ledningen i Moskva som Majakovskij låg i konflikt med.

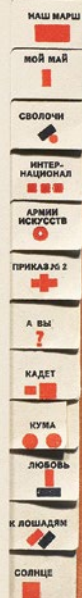
Bokens utgivningsår är 1922 men den utkom i januari 1923. Den hade titeln *Dlja golosa* (För rösten) och innehåller tretton av Majakovskijs mest kända dikter. För form och layout stod El Lissitzky. Boken var tillägnad Lili Jurjevna Brik, Majakovskijs livslånga kärlek, vars initialer ЛЮБ, om

Ваше
слово,
товарищ Маузер.
Довольно жить законом,
давным Адамом и Евой.
Ключу истории загоним,
Левой!
Левой!
Левой!
Эй, синемлаузы,
Рейте!
За оксамы!
Или
у броненосцев на рейде
ступлены острые килы?
Пусть,
оскалясь короной,
вадымает британский лев вой.
Коммуне не быть покорешой.
Левой!
Левой!
Левой!
Там,
за горами горя,
солнечный край непочатый.
За голод,
За мора моря
Шаг миллионный печатай.
Пусть бандой окружат напятой,
стальной называются левой —

8

России не быть под Антантой.

Левой!
Левой!
Левой!
Глаз ли померкнет ораий?
В старое ль станем плянться?
Крепи
у мира на горле
пролетариата пальцы!
Грудью вперед бравой!
Флагами небо оклеивай!
Кто там шагает правой?
Левой!
Левой!
Левой!



9

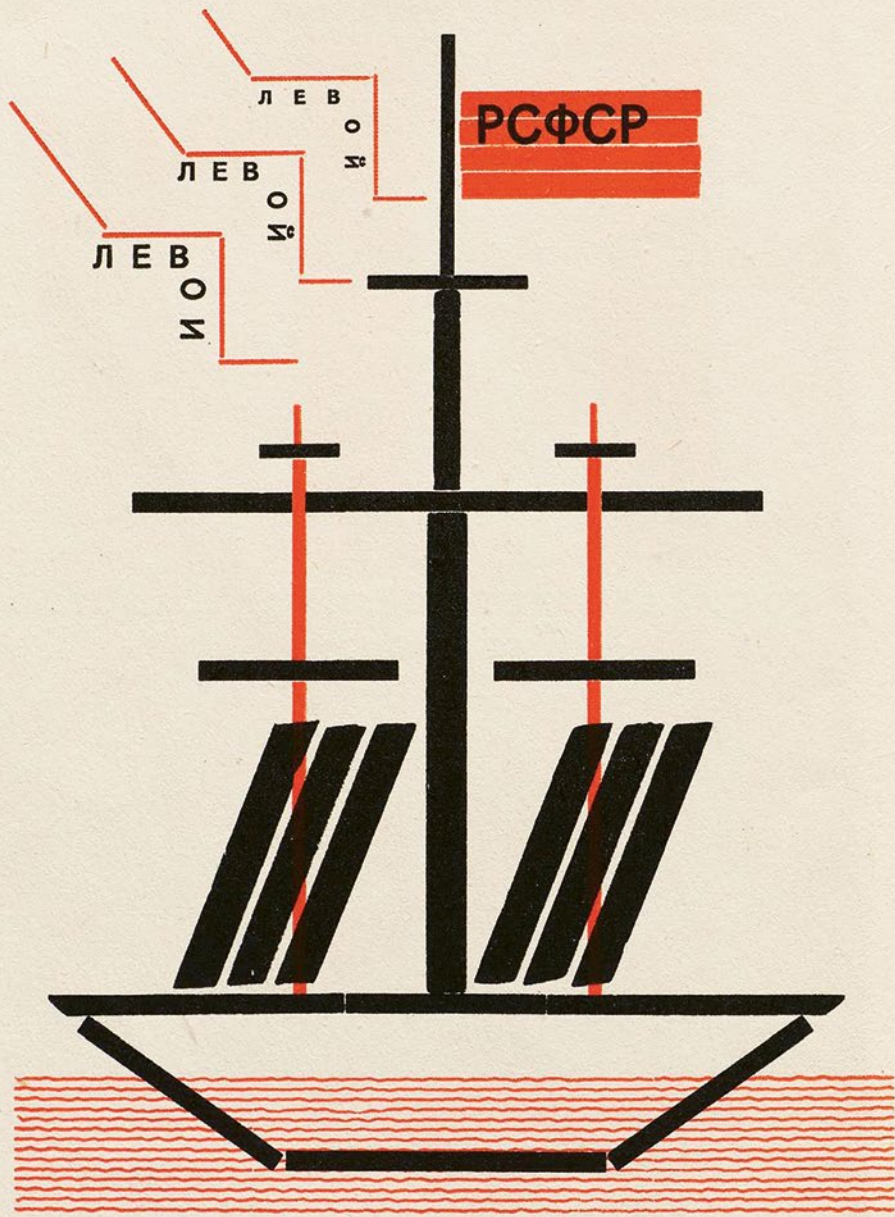


Б о й



Бейте в площади бунтов топот!
Выше гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
перемоем миров города.





МАРШ

ЛЕВЫЙ
МАРШ

МАТРОСАМ

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляuze.
Тише, ораторы!

НАШ МАРШ



МОЙ МАЙ



СВОЛОЧИ



ИНТЕР-
НАЦИОНАЛ



АРМИИ
ИСКУССТВ



ПРИКАЗ № 2



А ВЫ



КАДЕТ



КУМА



ЛЮБОВЬ

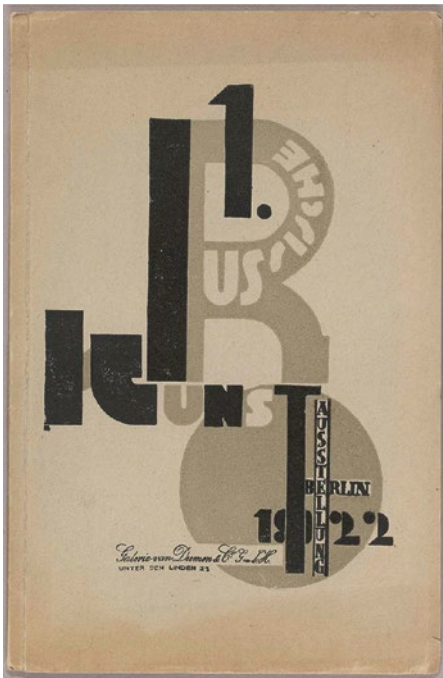


К ЛОШАДЯМ

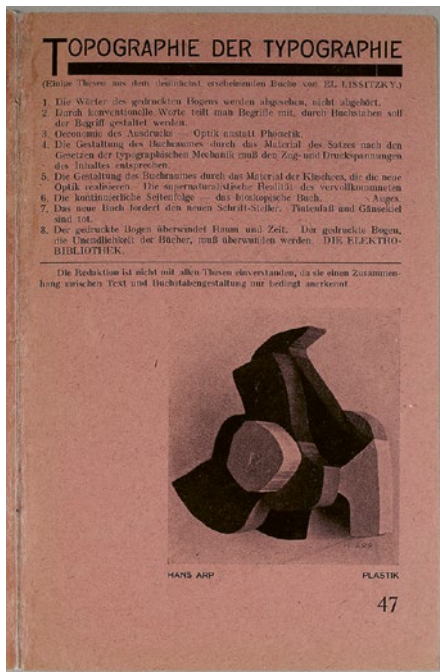


СОЛНЦЕ





RYSKA KONSTUTSTÄLLNINGEN, BERLIN 1922.



EL LISSITZKY, TYPOGRAFIENS TOPOGRAFI.
MERZ, NR 4 1923.

de upprepas, stavar ЛЮБЛЮ, vilket betyder 'Jag älskar'. Dessa initialer var ingraverade i en ring som Lili Brik gav Majakovskij 1918 – härav dedikationens ringform.

Alla dikter hade publicerats tidigare, så bokens innehåll var ingen nyhet. Men formen var så innovativ och enastående att boken kommit att inta en särställning i Majakovskijs författarskap. Formmässigt är den tveklöst den originellaste av alla hans diktböcker.

Eftersom boken var tänkt som en antologi med dikter som skulle läsas högt formgav El Lissitzky den som en adresskalender, med ett register där varje dikt angavs med titel och godtyckliga grafiska element som kuber och cirklar. Själva dikttexterna var dock satta på traditionellt sätt med några av raderna upplysta i rött.

Boken var inte illustrerad av konstnären, som i stället använde sig av det material som boken bestod av: bokstäver och typsnitt. 'Den nya boken fordrar en ny författare, bläckhornet och gåspennan är döda', skrev El Lissitzky i artikeln 'Typografiens topografi'. Majakovskij var en av dessa nya författare.

Konstnären var följaktligen inte en illustratör utan en *konstruktör*, nästan en medförfattare. 'Mina sidor ackompanjerar dikterna som ett piano en violin', förklarade El Lissitzky. 'Precis som poeten reser sin byggnad på föreningen av tanken och ljud, ville jag uppnå en förening mellan dikten och typografiens element.' (*Typografika* var ett nytt ord uppfunnet av El Lissitzky.) Det är

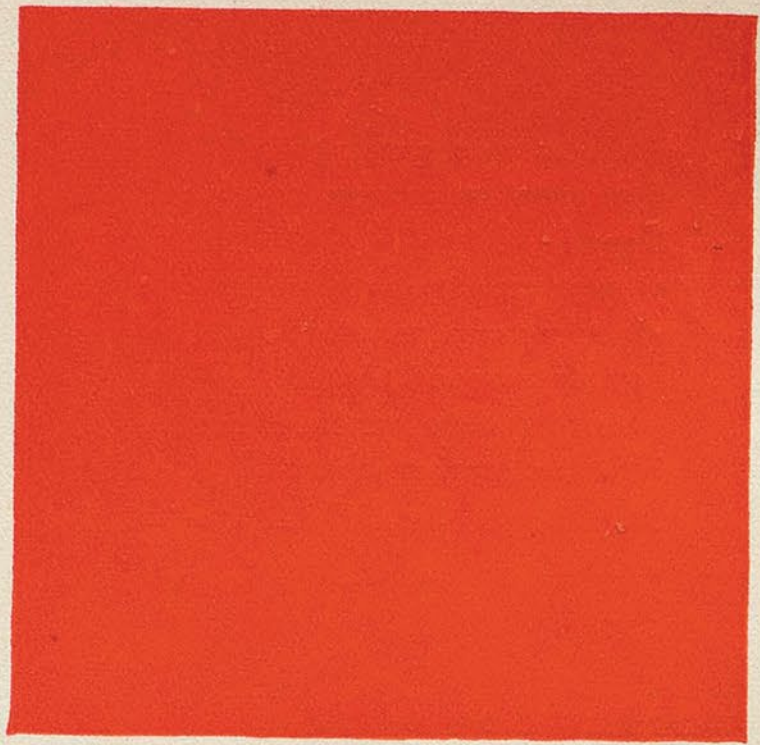
således ingen slump att konstnärens namn är tryckt i nästan samma storlek som författarens: *Bokens konstruktör: El Lissitzky*.

‘Tankarna som vi dricker ur en bok med våra ögon bör hållas i alla former som ögat kan varsebli. Bokstäver, skiljetecken som bringar ordning i tankarna måste tas med i beräkningen [...]', skrev El Lissitzky till Kazimir Malevitj, till vars ‘suprematism’ han stod i stor skuld – också i *Dlja golosa*, där emellertid några element, som det pekande fingret på sidorna 18 och 34, är hämtade från ett traditionellt formspråk.

Boken trycktes hos ett litet Berlintryckeri, Lutze & Vogt, vars sättare inte kunde ryska. El Lissitzky gjorde därför en skiss till varje sida. ‘[Tryckaren] tyckte vi var lite knäppa’, mindes han. Men allt eftersom arbetet fortskred blev både tryckeriets ägare och sättaren intresserade av boken och bad El Lissitzky att översätta dikterna för dem.

Dlja golosa trycktes i 2 000 exemplar, av vilka Majakovskij skickade hälften till Moskva. Om dessa exemplar någonsin hamnade i bokhandeln är obekant; med tanke på oppositionen från Gosizdat förmodligen inte. Inte heller fick den några recensioner i Sovjetunionen, där den trycktes om först 1987, under perestrojkan. För El Lissitzky banade konstruktionen av Majakovskijs bok emellertid vägen till berömmelse: han invaldes i Gutenbergsällskapet, i vars årsbok 1926/27 han nämnde *Dlja golosa* som ett av de bokprojekt som hade kunnat förverkligas tack vare ‘den högtstående tyska bokteknikens medel’. Majakovskijs bok var, skrev han, ett exempel på ‘en funktionell gestaltning av en form motsvarande en specifik uppgift’.

Majakovskij och El Lissitzky samarbetade ytterligare en gång: 1927 gjorde konstnären omslaget till Majakovskijs långa dikt *Oktober*, skriven till revolutionens tioårsjubileum. Om än lika ‘lissitzkisk’ i bruk av *typografika* och färger (svart och rött som i *Dlja golosa*) var layouten betydligt mindre radikal än i mästerverket från 1923.



Б е о й

ISBN 978-91-7000-422-3



9 789170 004223