

EN TYPOGRAFISK SELV BIOGRAFI

Af C. VOLMER NORDLUNDE

Denne artikels emne er bøgernes typografi, og bogtrykket betragtes som et haandværk, det vil sige, at hver enkelt bog er en selvstændig opgave, der skal løses i overensstemmelse med sit formaal og saaledes, at den er let læselig og virker harmonisk. Den ene forudsætning for dette er, at man bruger de regler, der altid har været det konstante element i god bogtypografi; den anden, at det variable element — man kan kalde det den typografiske idé — er i overensstemmelse med tidens stilopfattelse. Udformningen af denne idé præges af den individuelle indstilling, og da artiklen skal handle om synspunktet for tilrettelæggelsen af de bøger, jeg har udført de sidste femogtyve aar, maa den begynde med at omtale det, der har formet min opfattelse af bogtypografien.

Det solide grundlag er respekten for arbejdet, som jeg lærte af far, Carl Nordlunde, der var bogtrykker i Hillerød. Tryksagerne var saa almindelige, som de kunde være, men i læretiden fik jeg gennem Nordisk Boktryckarekonst, Forening for Boghaandværks publikationer og som elev paa Fagskolen for Boghaandværk en anelse om det nye — bogtrykkets renaissance — og fra den tid stammer min interesse for bogens typografi. Da jeg i 1909 kom til Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe i Leipzig, blev Georg Belwe min lærer i typografi; han lærte sine elever at arbejde med skriften alene, og vi maatte arbejde med den, indtil de enkelte grader var afstemt efter hinanden. Denne enkle og klare undervisning blev paa en maade fortsat, da jeg efter hjemkomsten lærte Kr. Kongstad at kende. Han var en fjende af alt uægte, og hans nøgterne vurdering af mange »bibliofile« bøgers overfladiskhed var en god hjælp for en ung mand med ringe selvstændighed. Medens jeg var hos J. Jørgensen & Co., indrettede Ivar Jantzen — vistnok som den eneste københavnske bogtrykker — et særligt

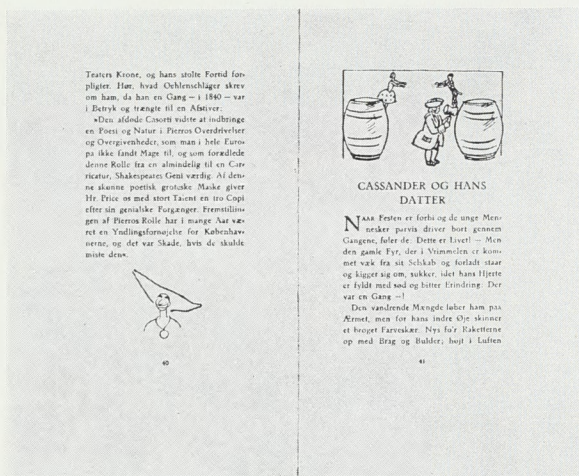
sætter i for bibliofile bøger, og her kom jeg i forbindelse med Aage Marcus, der havde startet sit forlag i 1919. Samarbejdet med ham blev en praktisk og inspirerende skoling i ren bogtypografi.

Mit kendskab til skrifternes og bogtrykkets historie var ikke meget bevendt, før jeg erhvervede D. B. Updike: *Printing Types* i 1922. Denne redegørelse for bogskrifternes udvikling var en oplevelse, der udvidede horisonten og gav større sikkerhed i bedømmelsen af skrifter. Aaret efter kom det første af *The Fleurons* syv bind med artikler om historisk og samtidig bogtypografi, med Stanley Morisons undersøgelser af bogskrifter med henblik paa fremtidens produktion, og med anmeldelser og analyser af nye skrifter. Og endelig fik jeg Stanley Morison: *Four Centuries of Fine Printing* med de mange gengivelser af bogsider fra renaissance til privatpresserne i vort aarhundrede og med det tankevækkende forord, hvori han skrev, at man ikke skulde kopiere, men lade sig inspirere af eksemplerne — en særdeles nyttig bemærkning i en tid, da smukke bøger og pasticher saa omtrent var synonyme begreber. Disse tre hovedværker i tyvernes typografiske litteratur fik indflydelse paa min opfattelse af bogtrykkerens forhold til bogen.

Selv om jeg naturligvis var afhængig af tyvernes syn paa bøgernes udstyr og efter evne fulgte med, førte samtalerne med Kr. Kongstad, samarbejdet med Aage Marcus og læsningen af de nævnte og andre engelske bøger — ikke mindst T. J. Cobden-Sanderson: *The Ideal Book or The Book Beautiful* — mig ind paa den opfattelse, at skriftvalget og skriftbehandlingen var det afgørende i bogtypografien, og interessen samlede sig mere og mere om disse to emner og dermed om, hvilke krav læseren kan stille til bogtrykkerens arbejde. Som grundlag for forstaaelsen af dette fæstnede jeg mig ved tre citater. T. J. Cobden-Sanderson har i *Ecce Mundus or Industrial Ideals* givet en definition af bogen, som bestemmer bogtrykkerens forhold til den: »... den interessanteste, den vidunderligste ting: *menneskets skrevne og trykte tale*.« I *The Ideal Book or The Book Beautiful* omtaler han forholdet til læseren: »Den enkle typografis hele pligt er ganske simpelt at overføre forfatterens tanke eller forestilling til læseren, uden anden hensigt og uden at noget gaar tabt eller tilføjes.« Og endelig denne advarsel mod pastichen, som D. B. Updike giver i *Printing Types*: »Hvis en bogtrykker vil glæde eftertiden med sit arbejde, skal han holde sig til sin egen peri-

ode.« Disse udtalelser har gennem alle aarene staaet for mig som det centrale, og alt hvad jeg har læst, rummes i dem. De tager sigte paa, at læseren skal føle behag, naar han læser bogen, og det gør han kun, naar den er en harmonisk helhed.

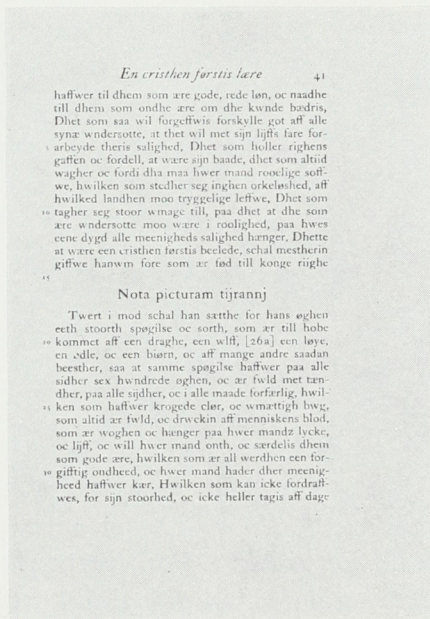
Med disse forudsætninger købte jeg et bogtrykkeri, hvor der var to sættemaskiner med meget ordinære skrifter, og hvor haandsætteriet var meget sparsomt forsynet. Det sidste passede mig dog ganske godt, for saa kunde jeg med nogenlunde ren samvittighed købe den skrift, jeg



allerhelst vilde eje: Caslon Antikva. Forholdene medførte, at det blev den schweiziske udgave, som de virkelige skriftkendere ikke estimerer, men den viste sig at være særdeles brugbar i det praktiske arbejde, og endnu er jeg ikke blevet træt af den. Jeg foretrak Caslon frem for andre skrifter, fordi den er præget af haandens arbejde; den er fri for moderne skrifers kølige, maskinelle regelmæssighed.

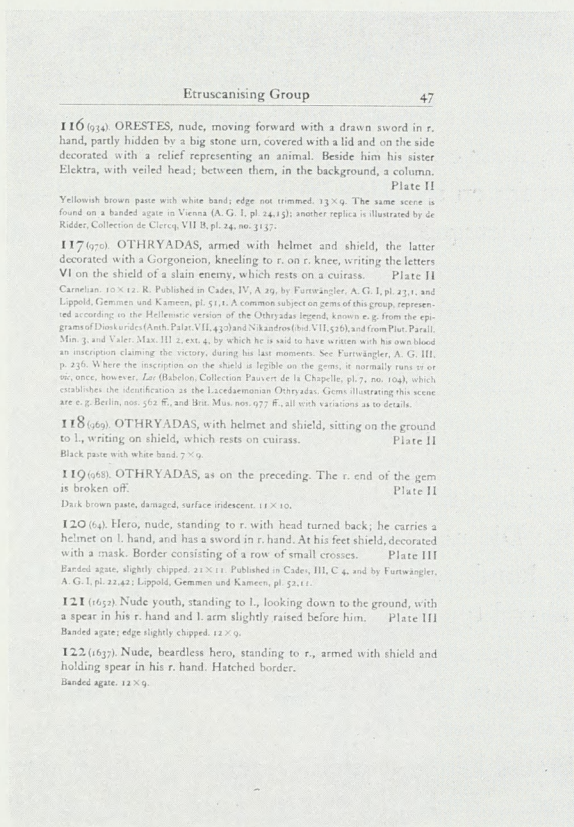
Endnu før jeg havde faaet Caslon, kom det første bogarbejde, *Carl Roos: Harlekin* (1927), saa jeg maatte laane en skrift for at kunne sætte den. Da Axel Nygaard havde tegnet vignetter, var det en given ting, at typografien maatte være saa lys som mulig med en linielængde, der svarede til tegningernes bredde. Derved blev margenerne ganske vist for store i forhold til den trykte flade, men det var i god overensstem-

melse med datidens forestilling om, hvordan en bibliofil bog skulde være. Det var vanskeligt at faa titlen til at harmonere med kolumnen, og i virkeligheden reddede Axel Nygaard den ved at tegne en charmerende vignet af Harlekin. Nu, femogtyve aar senere, betragter jeg denne lille bog som en slags programerklæring, for nok er den et barn af tiden, men den indeholder meget af det, der blev arbejdet videre paa de følgende aar.



Den næste bog blev *Skrifter af Paulus Helie*; (1932 ff.), der blev sat med stor cicero Caslon kompres. Den medtages som repræsentant for tidens indstilling overfor genoptryk af litteratur fra ældre tid, som man oftest søgte at give en form, der mindede om originaludgavernes typografiske karakter. Nu vilde man antagelig have tænkt mere paa læseren, der skulde igennem den vanskelige tekst, og derfor gjort satsen lysere. Derefter kom den tredie og vanskeligste opgave: *The Thorvaldsen Museum. Catalogue of the Antique Gems and Cameos. By Poul Fossing* (1929). Gengivelserne af Cameerne og Gemmerne var reproduceret i lystryk paa

plancher i kvartformat. Da jeg gik ud fra, at folk, der interesserede sig for dette emne, først vilde se paa reproduktionerne og derefter læse teksten, kom jeg til det resultat, at numrene i denne burde træde stærkt frem, og efter forskellige forsøg — bl. a. med fritstaaende tal i margenen — valgtes de kraftige tertia tal, der blev placeret tæt paa teksten



Etruscansising Group

47

116 (674). ORESTES, nude, moving forward with a drawn sword in r. hand, partly hidden by a big stone urn, covered with a lid and on the side decorated with a relief representing an animal. Beside him his sister Elektra, with veiled head; between them, in the background, a column.

Plate II

Yellowish brown paste with white band; edge not trimmed. 13 × 9. The same scene is found on a banded agate in Vienna (A. G. I, pl. 24, 15); another replica is illustrated by de Ridder, *Collection de Clercq*, VII B, pl. 24, no. 3157.

117 (670). OTHRYADAS, armed with helmet and shield, the latter decorated with a Gorgoneion, kneeling to r. on r. knee, writing the letters **VI** on the shield of a slain enemy, which rests on a cuirass.

Plate II

Carnelian. 10 × 12. R. Published in Cadez, IV, A 30, by Furtwängler, A. G. I, pl. 23, 1, and Lippold, Gemmen und Kameen, pl. 51, 1. A common subject on gems of this group, represented according to the Hellenistic version of the Othrydas legend, known e. g. from the epigrams of Dioskorides (*Anth. Palat.* VII, 432) and Nikandros (*ibid.* VII, 528), and from Plut. *Parall.* Min. 3, and Valer. Max. III 2, ext. 4, by which he is said to have written with his own blood an inscription claiming the victory, during his last moments. See Furtwängler, A. G. III, p. 236. Where the inscription on the shield is legible on the gems, it normally reads **VI** or **VI**; once, however, *Lac* (Babelon, *Collection Pauvert de la Chapelle*, pl. 7, no. 104), which establishes the identification as the Lacedaemonian Othrydas. Gems illustrating this scene are e. g. Berlin, nos. 562 ff., and Brit. Mus. nos. 977 ff., all with variations as to details.

118 (669). OTHRYADAS, with helmet and shield, sitting on the ground to l., writing on shield, which rests on cuirass.

Plate II

Black paste with white band. 7 × 9.

119 (668). OTHRYADAS, as on the preceding. The r. end of the gem is broken off.

Plate II

Dark brown paste, damaged, surface iridescent. 11 × 10.

120 (64). Hero, nude, standing to r. with head turned back; he carries a helmet on l. hand, and has a sword in r. hand. At his feet shield, decorated with a mask. Border consisting of a row of small crosses.

Plate III

Banded agate, slightly chipped. 21 × 11. Published in Cadez, III, C 4, and by Furtwängler, A. G. I, pl. 22, 22; Lippold, Gemmen und Kameen, pl. 52, 11.

121 (1652). Nude youth, standing to l., looking down to the ground, with a spear in his r. hand and l. arm slightly raised before him.

Plate III

Banded agate; edge slightly chipped. 12 × 9.

122 (1637). Nude, beardless hero, standing to r., armed with shield and holding spear in his r. hand. Hatched border.

Banded agate. 12 × 9.

for at faa en fast kolonne. Paa grund af formatets bredde maatte cicero være grundskriften, og korpus blev valgt til noterne, fordi forskellen i størrelse var saa stor, at forholdet mellem de to tekster blev tydeligt markeret. Navnene blev fremhævet med versaler og henvisningerne til plancherne spatieret. De kraftige tal gav en fast lodret linie i venstre side, og for ikke at bryde den blev indrykningen i noternes første linie strøget.

Denne løsning blev bogstavelig talt fremtvunget, fordi jeg var henvist til at bruge et enkelt skriftsnit; den lærte mig, hvor store muligheder der ligger i den fulde udnyttelse af et enkelt skriftsnit.

Naar jeg nu ser tilbage paa bogtrykkeriets produktion i de første aar, staar disse tre bogtyper for mig som en slags mesterprøve, og jeg vedkender mig dem stadig. Men samtidig mindes jeg ogsaa usikkerheden overfor arbejdets form. Pastichernes tid var forbi, og privatpresserne, hvis bøger man kunde lære meget af, var ophørt, men der var ikke kommet noget nyt i stedet. Det var, som om man ikke havde noget holdepunkt, naar en bog skulde tilrettelægges.

Hjælpen kom fra en side, jeg ikke havde tænkt mig — fra Den nye Typografi, ogsaa betegnet som Den elementære Typografi. Jeg havde lært den at kende gennem tyske merkantile tryksager, der ikke blot var paatrængende grove i deres virkemidler, men ogsaa vendte op og ned paa alt det, man møjsommeligt havde tilegnet sig. Uden at undersøge sagen nærmere stillede jeg mig afvisende overfor dette barbari, men nysgerrigheden sejrede, da daværende bibliotekar Erik Zahle fortalte mig, at Kunstindustrimuseets bibliotek netop havde faaet en bog om den nye retning; han tilføjede, at den sikkert vilde interessere mig, og Jan Tschichold: Die neue Typographie blev derfor erhvervet. Da jeg havde læst den, kunde jeg give dem ret, der hævdede, at dette var ødelæggende for al god typografi, men en fornyet gennemlæsning gav mig et lidt andet syn paa sagen. Der var stadig meget, som jeg ikke kunde akceptere, men her og der fandt jeg udtalelser, der netop gav de holdepunkter, jeg havde savnet. Langt senere blev jeg klar over, at det nye egentlig kun bestod i en polemisk formulering af ting, der havde været praktiseret i aarhundreder, og som man nok selv kunde have opdaget, hvis de gamle bøgers ydre form ikke havde optaget sindet alt for stærkt.

Den elementære typografis karakteristiske træk — asymmetrisk sats og kontrastvirkning mellem lyse og kraftige skrifter — fik kun perifer betydning for bøgerne. Derimod var der to principielle synspunkter, som fik betydning for mit arbejde. Det første var, at der skulde tages hensyn til teknik og økonomi; det betød, at man ikke blot skulde bruge maskinsats, der er langt billigere end haandsats, men ogsaa at man skulde tage hensyn til maskinsatsens (navnlig Linotypes) særlige teknik og dermed opgive adskillige typografiske regler, som var overført direkte fra

haandsatsen. Det andet punkt, der berørte de illustrerede bøger, betød et fuldstændigt brud med datidens indstilling. Tegninger blev ans et for at være den eneste rigtige illustrationsform til smukke bøger, fordi de var grafiske som skriften, hvorimod autotypien var »plastisk«. Jan Tschichold, der karakteriserer autotypien som en samling af enkelte punkter, hævder at den er beslægtet med typerne, og anfører desuden, at fotografiet var blevet en saa betydningsfuld faktor i vor tid, at man ikke kan tænke sig den uden dette.

Det skelsættende ved den elementære typografis forhold til bogtypografien var det realitetsbetonede krav om at anvende nutidens teknik baade for satsens og illustrationernes vedkommende. Jan Tschichold omtaler dette emne og skriver, at det ikke drejer sig om at skabe en ny bogform, men kun om modifikationer i den traditionelle typografi, for at vor tids opfattelse kan give sig udtryk i bøgerne, lige saa vel som gotik, barok og rokoko har gjort det.

Der gik en del aar, før disse hovedlinier stod klart, men det første indtryk af den nye typografi fik indflydelse paa min indstilling til bogproduktionen. Ganske kort kan jeg sige det paa den maade, at medens æstetiken tidligere var en faktor, som blev taget med i overvejelserne ved tilrettelæggelsen, blev den nu et resultat af tilrettelæggelsen, der kun tog sigte paa det, Jan Tschichold kaldte læsefunktionen, og jeg opdagede snart, at den let læselige bog ogsaa var æstetisk tilfredsstillende — de to ting er nøje forbundne. Der skete det, at jeg ad en rigtigere vej lærte at forstaa Cobden-Sandersons dogme: Intet maa stille sig imellem forfatter og læser.

Med *Fr. Weilbachs* bog om *Charlottenborg* (1932) blev der lejlighed til at prøve værdien af de nye synspunkter. Den blev udgivet af Kunstakademiet, og tilrettelæggelsen blev foretaget i samarbejde med arkitekterne Ib Andersen og Viggo Møller-Jensen, som begge var meget interesserede i at prøve noget nyt. Nogle opmaalinger og fotografier krævede anvendelse af et folioformat. Materialet, der skulde behandles typografisk, bestod af teksten, udførlige noter, der skulde følge teksten, og klicheer, hvoraf en del af sekundær betydning skulde være væsentlig mindre end de primære illustrationer; bogen skulde fremstilles saa økonomisk som muligt uden at gaa paa akkord med kvaliteten. Den traditionelle form vilde give en liniebredde paa ca. 18 cm; for at faa

en læselig tekst maatte der bruges en stor grad i haandsats med de sekundære klicheer indbygget i kolumnen, og noterne skulde staa under hver tekstside. Denne løsning af opgaven vilde have givet meget uro-

* Bygningskontorets kgl. Resol. 16. Oktober 1816.



Dr. F. Richardi: Maleriet Thorvaldsens Manerium.



M. M. Rørbjerg: Antiksalens Endevæg, Privatværelse.

* Akademiets Dagbøger, som er ført fra dets Stiftelse i 1754, opbevares paa Kontoret.

* Nømlig paa Endevæggene. Desuden er der, maaske ved samme Lejlighed, opstaaet større lokale Relieffer, vistnok byggede Afskærnninger eller Antiker. I det ene en Ørn, i det andet Griffen samt andre Ornamenter. Originalen til det sidste findes paa Faustintemplet i Rom.

* Efter Arveprinsens Frederiks Død (1805) var hans Søns, Prins Christian Frederik, senere Kong Christian VIII, blevet Akademiets Præsæs (1809).

* Rentekmr. Rend. 1827, Nr. 323, Københavnskontors Journal 1827, Nr. 732, og 1130, 1828, Nr. 846. Hornbechs Overslag ligger i Akademiets Brevarkiv 1827, VIII, 8.

som under Bombardementet 1807, da Professor Lorentzen maatte afstaa et af sine bedste Værelser — han boede i Lejligheden mod Nord-Vest i Stueetagen — til Hovedvagt for Brandkorpset. Da Krigen var forbi, blev det benyttet til Lokale for forskellige Kommissioner, og Lorentzen fik det først tilbage i 1816.* Endnu i 1832, det Aar, da Akademiet fik Portiken tilbage, taler Rentekammeret af gammel Vane om »det Akademiet allernaadigst overladede Lokale paa Charlottenborg Slots, hvormed menes samtlige af Akademiet benyttede Lokaler.

De Lokaler, som Akademiet benyttede til sin Undervisning, har næppe undergaaet nogen kendelig Forandring i denne Periode; men Riddersalen, der tidligere maa have set noget ode ud, fik under Abildgaards Direktorat (1789-91) et andet Udseende, idet han gjorde et stort Indkøb af Gipsafstøbninger efter antike Statuer. Fra den Tid blev Navnet »Antiksalens« eller »Figuralsens« almindeligt.

IX. Den nyere Tid.

C. F. HANSEN

Medens det i den foregaaende Periode især er Navnene Harsdorff og Abildgaard, der har sat sig Spor i Akademiets og dermed i Charlottenborgs Historie, er det i den første Halvdel af det 19de Aarhundrede C. F. Hansens Personlighed, der gør sig kraftigst gældende. Han blev i 1808 Professor efter Meyns Død og blev otte Gange valgt til Akademiets Direktor, i alt i 21 Aar, nemlig 1811-18, 1821-27 og 1830-38. Desuden blev han i 1808 udnævnt til Overbygningsdirektor, en Slags Konsulentstilling hos Regeringen, som gav ham Indflydelse paa alle vigtigere Bygningsaager. Det egentlige Tilsyn med Charlottenborg var dog overdraget Holbygmester Magens, som døde i 1814, hvorefter hans Konduktor Jessen blev konstitueret i Embedet. Nye Holbygmestre blev først udnævnt i 1823, det var Bygningsinspektør Christian Bernhard Hornbech og Arkitekt Jørgen Hansen Koch. Charlottenborg blev nu lagt under Hornbech.

Det var ikke store Forandringer, der skete i denne Periode; dog var der i 1827 et større Reparationsarbejde, som navnlig medførte at Hovedporten ved Kongens Nytorv og Antiksalen fik et nyt Udseende. Det var jo indseendige Arbejder, og de skulde egentlig bestrides af Akademiet; men da Udgiften var for stor til at »Fondet« kunde bære den, gik Regeringen ind paa at tilskyde Halvdelen. Som Følge deraf har vi Oplysninger om denne Sag baade fra Rentekammeret og fra Akademiet, og vi maa søge at klare det Spørgsmaal, om det er C. F. Hansen eller Hornbech, der har det kunstneriske Ansvar for disse Ændringer, der bragte et Pust af Klassicismens Aand ind i det gamle Slot.

Som Akademiets Direktor forelagde C. F. Hansen Sagen i Mødet den 31. Januar 1827. Herom læser vi i Dagbogen* følgende:

»Directoren glædede Akademiet med at fremlægge Tegning til den forestaaende Istandsættelse af Figuralsalen og Charlottenborg Port. I Henseende til førstnævnte blev det bestemt, 1) at Væggene skulde beklædes med en varmraas Gilt med Aarer, 2) at Afskærnningerne af Thorvaldsens fire runde Basrelieffer skulde anbringes i Højden, og 3) at Vinduerne skulde have fire Ruder istedetfor Ste. Directoren anmodedes om at gøre Overslag over Bekostningen derved og et Forslag til hvad man kunde vente, at Rentekammeret vil overtage paa dets Regning.

Efter at Forsamlingen var hævet, beklagede det høje Præsæs* med Akademiet at tage Figuralsalen i Ojensyn med Hensyn til det af Directoren fremlagde Udkast til dens Istandsættelse.

Det blev dog ikke C. F. Hansen, men Holbygmester Hornbech, der kom til at udarbejde Overslaget. Det har formodentlig netop sin Grund deri, at Rentekammeret paatog sig Halvdelen af Udgiften, som efter Overslaget var 5125 Rdl. 46 Sk. Men i den Resolution,** hvori

lige sider, afstanden mellem kolumnens øverste halvdel og noterne var blevet urimelig stor, og haandsatsen havde fordyret bogens fremstilling. Der var naturligvis ogsaa den udvej at bruge den billigere Linotypesats

og sætte teksten tospaltet, men de typografiske ulemper var blevet de samme, og desuden havde man yderligere faaet mellemrummet mellem spalterne som et forstyrrende moment.

Den tredie mulighed, der tog hensyn til teknik, økonomi og læsefunktion, blev valgt. Den fulde satsbredde med en ret stærk udnyttelse af papiret blev delt med to trediedele til teksten og en trediedel til noterne og de sekundære illustrationer. Man opnaaede derved, at satsen kunde fremstilles paa Linotype, at noterne kom til at staa ud for den tilsvarende tekst, saa de let kunde læses samtidig med denne, og de sekundære illustrationer fik samme værdi som noterne. Der var andre fordele. Uden at bryde satsformatet kunde man arbejde med to bredder paa de primære illustrationer: en, der havde tekstens bredde og en, der gik over begge spalter; teksten blev læselig uden brug af en stor skriftgrad, og man blev fri for urimelig lange notelinier i en skriftgrad, der var for lille i forhold til satsbredden. — Derefter kom spørgsmaalet om anbringelsen af de to spalter. Der var tre muligheder: Noterne kunde sættes til højre for teksten paa begge sider, man kunde anbringe dem udvendig paa siderne eller sætte dem indvendig. Den første løsning var i og for sig den mest logiske, fordi noterne kom til at staa paa samme plads i forhold til teksten, men den virkede kunstlet, fordi man nu engang er indstillet paa, at to modstaaende sider er symmetriske. Placeredes de to tekstspalter indvendigt, vilde de paa grund af papirets stærke udnyttelse ikke gaa fri af rundingen ved indermargenen, hvilket generer læsningen, og sideparrets yderkanter vilde blive »flossede«. Den tredie mulighed gav den bedste balance, og tekstens trykflade laa plant. Derfor blev den valgt.

Denne formgivning var ny i 1932, men da den forekommer mig sagligt vel begrundet, synes jeg ikke, den virker forældet. Det samme kan man ikke sige om overskrifterne. Det var for saa vidt naturligt at anvende den elementære typografis lære om kontrastvirkning, naar dennes typografiske form var brugt, men derved medtoges et element, som hører de merkantile tryksager og ikke bøgerne til.

Charlottenborg-bogen er et karakteristisk eksempel paa anvendelsen af den elementære typografis principper. Skønt jeg ikke senere har haft en tilsvarende opgave, har jeg alligevel omtalt tilrettelæggelsen indgaaende, fordi formgivningen jævnlgt forekommer i kvart- og folio-

bøger. Det eneste, der iøvrigt er blevet tilbage af hine dages lærdom, er placeringen af teksten til klicheer, der er smallere end satsformatet. De forekommer i alle illustrerede bøger, og da det er bekosteligt at skulle sætte mange Linotypelinier om eller at foretage ombrydning i Monotypesats for at indfælde en kliché i satsen, byder hensynet til teknik og økonomi, at de staar frit. Forøvrigt trætter det øjet, naar satsformatet stadig ændres. Anbringer man dem foroven i kolumnens yderkant med teksten indvendig, fastholder man sideparrets faste linier, og læsningen bliver bekvem, fordi alle tekstlinier har samme længde.

I mine bøger fra begyndelsen af trediverne finder jeg tilløb til at gøre en bog »interessant« eller »mere levende« ved forskellige smaa paahit, der er reminiscenser fra den elementære typografi, men de forsvandt, antagelig fordi jeg i mere end ti aar havde arbejdet ud fra den grundregel, at bogen skulde være en helhed uden forstyrrende elementer — og de følgende aars erfaringer har ikke ændret noget i denne opfattelse, bl. a. fordi jeg som læser ikke bryder mig om typografens indblanding. Derimod blev den indirekte paavirkning afgørende. Det var en befrielse ikke mere at skulle spekulere paa, hvilken stilperiode der svarede til den og den bogs karakter og derefter se til at faa de par skrifter, jeg havde, til at passe ind i billedet. Jeg begyndte nu med skriften, bestemte detaillerne under hensyn til teknik og økonomi og prøvede paa at faa et resultat, der svarede til bogens indhold og som derfor var læseren til behag. Selv om det stadig var en særlig glæde at trykke en fin bog, koncentrerede interessen sig om den almindelige forlagsproduktion. Samtidig fik de gamle mestres arbejder en øget værdi for mig, fordi helheden fik større betydning end de typografiske finesser.

Aarene fra slutningen af trediverne kan jeg nærmest betegne som en forenklingens periode, hvor jeg var (og jeg er det stadig) optaget af bogens grundelementer: Valget af den rigtige skrift og dens rette behandling til det givne emne og papirformatet; forholdet mellem trykt og utrykt flade, afbalanceringen af de forskellige skriftgrader i arbejder med citater, billedunderskrifter, levende kolumnetitler og de mange detaill, der er afgørende for det, man kunde kalde den typografiske rytme. Det vilde føre for vidt at komme nærmere ind paa dette emne, og jeg vil derfor blot omtale et par bøger, hvis tilrettelæggelse og typografi gav anledning til særlige overvejelser.

I 1940 trykte jeg *Gilgamesh*, genfremstillet af F. L. Østrup og illustreret af Mogens Zieler. Baade tekst og tegninger krævede et stort, kvadratisk format og en kraftig skrift. Teksten bestaar af prosa, der ofte fylder flere sider, af korte replikker med sceneanvisninger og af vers. For at faa ro over siderne var det nødvendigt kun at bruge een skrift-

ENGIDU (*til Pigerne*)

Se Gilgamesh der! Hvem er skøn blandt Mænd? hvem er herlig blandt Helte?

PIGERNE (*synger, idet de danser omkring Gilgamesh, omslyngende ham med Guirlander*)

Gilgamesh er skøn blandt Mænd, Gilgamesh er herlig blandt Helte.

GILGAMESH (*til Pigerne*)

Se Engidu der! Hvem er skøn blandt Mænd? hvem er herlig blandt Helte?

PIGERNE (*synger, idet de danser omkring Engidu, omslyngende ham med Guirlander*)

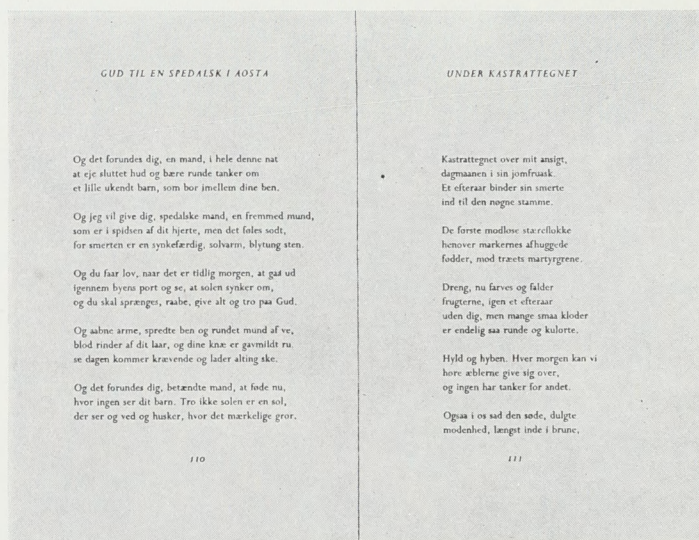
Engidu er skøn blandt Mænd, Engidu er herlig blandt Helte.

Og Gilgamesh anordnede, at der samme Dags Aften skulde holdes en Glædesfest i det kongelige Palads.

Da stod Vennerne paa deres Lykkes Højdepunkt. Men fra da af begyndte mørke Skygger at falde hen over deres Vej. Natten efter Festen i det kongelige Palads havde Engidu onde Drømme. Og han fortalte Gilgamesh derom saaledes: Jeg syntes, jeg var til Stede, hvor Guderne holdt Raad. Og jeg hørte Anu sige: „Fordi de har dræbt baade Humbaba og Himmeltieren, skal den af dem dø, som fældede Cedrene paa Bjergene,“ og Enlil sagde: „Engidu skal dø, Gilgamesh kan gerne leve.“ Men den himmelske Shamash tog til Orde imod ham: „Var det ikke paa min Befaling, de dræbte dem? og saa skulde nu Engidu uskyldig dø?“ Men Enlil blev ved sit; og

grad. For tydeligt at markere afsnittene med replikker blev personnavnene flyttet op i en linie for sig, sat med versaler for at skille dem ud fra teksten og rykket ind, for at kolumnens venstre side ikke skulde virke for tung. Sceneanvisningerne blev sat med tekstskriftens kursiv for at bevare skriftstørrelsens enhed, og deres omløbende linier fik samme indrykning som personnavnene. Med denne typografi tilstræbte jeg at faa en fast side og samtidig holde tekstens tre elementer klart adskilt.

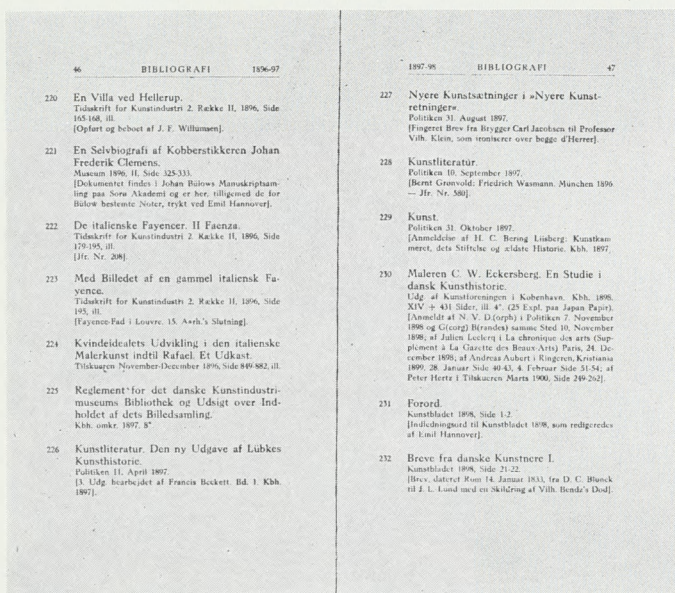
Det kunde være fristende at komme ind paa at omtale digtsamlingerne, men i alle de mange aar har det været mig umuligt at finde en helt tilfredsstillende form, der samler bogen til en helhed. Det bedste resultat synes jeg er naaet i *Frank Jæger: Digte 1948—1950* med digtets titel foroven paa midten af formatet, sidetallene forneden med samme placering og digtet placeret paa denne midtakse. Selv om linjelængden paa et sidepar er forskellig, giver markeringen af midtaksen dog en vis fasthed.



Bibliografier og lignende bøger er ikke mindre vanskelige end digte, fordi teksten ofte bestaar af tre-fire elementer, der helst skal staa klart adskilt, og det er haabløst at faa et typografisk — og æstetisk — tilfredsstillende resultat, hvis den, der skal godkende bogens endelige form, foretrækker »det gode gamle« med anvendelse af antikva, halvfed og kursiv. Da jeg i 1942 skulde trykke *Emil Hannover Bibliografi*, fik jeg gennem et udmærket samarbejde med fru Merete Bodelsen bekræftet, at man naar det bedste resultat ved at alliere sig med en, der baade bruger bøgerne og har interesse for typografi. Der blev sat mange prøvesider, før vi fandt den endelige form. Et par ting, der blev særligt afgørende for resultatet, skal nævnes. Stregen under den levende ko-

Frank Jæger: Digte 1948—1950. Format: 130 × 200 mm.

lumnetitel har tekstens bredde; ved det første forsøg havde den hele formatbredden, men det stykke, der dækkede nummeret, virkede umotiveret. Numrene blev oprindelig sat med samme skrift som titlerne og i almindelig afstand fra dem; det viste sig imidlertid, at de var for dominerende uden at virke tilsvarende klart; derfor blev de sat med en mindre skrift og flyttet et godt stykke ud fra teksten. Der blev valgt et smalt satsformat for at undgå for store »huller« ved de mange korte

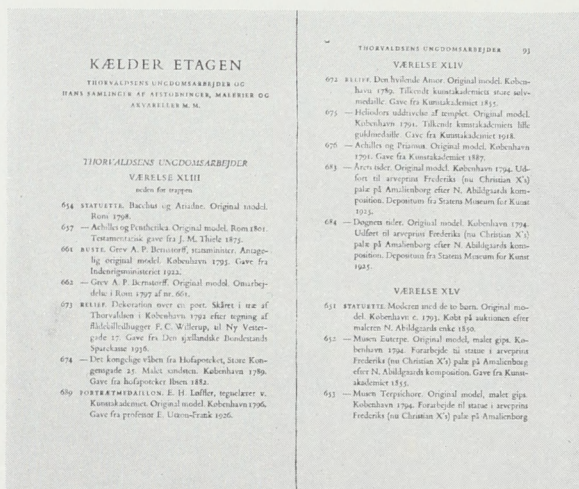


udgangslinier. I betragtning af, at fru Merete Bodelsen havde den afgørende indflydelse paa typografien, maa jeg have lov til at sige, at denne opgave blev løst godt.

Efter at have klaret tilværelsen i atten aar med fire skriftsnit (Caslon, Holzhausen, Candida og Baskerville) syntes jeg, at befrielsen i 1945 burde fejres med en fornyelse. Gennem The Fleuron var jeg godt orienteret om Monotypes produktion i tyverne, og jeg havde særlig fæstnet mig ved Bembo, Perpetua og Times, der efter mit skøn kunde dække de forskellige opgaver. Ønsket om at forbedre bøgernes kvalitet ved at anskaffe disse skrifter medførte, at en Monotype sættemaskine blev

købt, og samtidig blev de tre skrifter gennemført i alle grader — jeg havde hidtil klaret mig med mindre. Derefter blev der foretaget en grundig udrensning af gamle skrifter, og en ny periode begyndte, for intet virker saa forfriskende paa en bogtrykker som at faa nye skrifter.

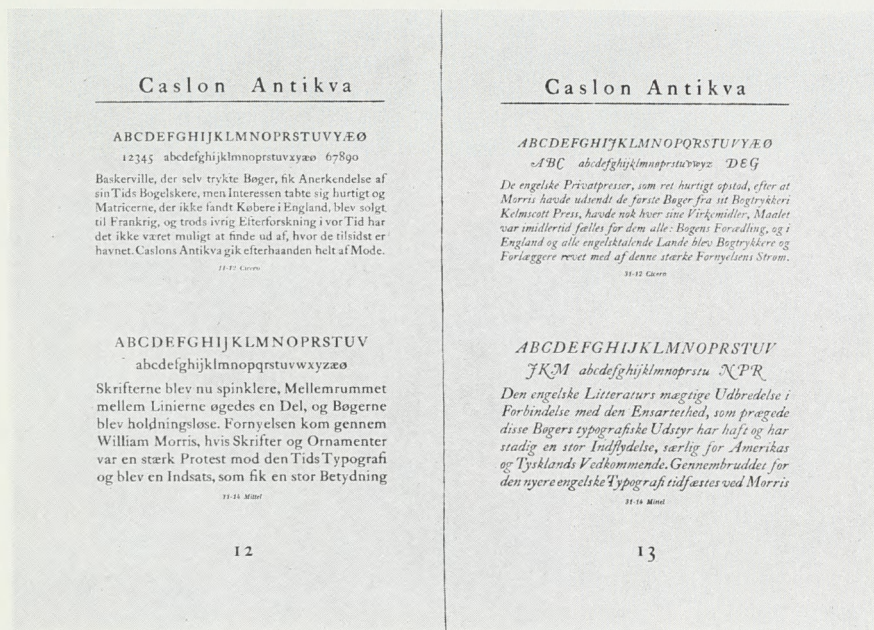
Blandt arbejderne i de sidste seks aar vil jeg omtale *Haandkataloget til Thorvaldsens Museum* (1951), for at ogsaa denne boggruppe kan komme med. Det var en interessant opgave i forenklingens kunst, fordi jeg vilde prøve paa at finde en form, der kunde samle den urolige tekst



i en fast kolonne. Ord som relief, buste osv. blev sat udelukkende med kapitæler, der spatieredes, for at de kunde adskille sig klart fra beskrivelsen; nummeret blev placeret ret langt fra gentagelsestegnet for at faa plads til eventuelle a-betegnelser; og der valgtes en bred gentagelsesstreg, fordi den smallere var for smal til at markere den lodrette linie, der var afgørende for kolumnens klare afgrænsning i venstre side. Et forsøg paa at bruge tal af samme højde til numrene blev opgivet, fordi kataloget fik et trist udseende, hvorimod de op- og nedgaaende tal gav siderne et venligere præg. Hovedprincippet var, at der skulde bruges de færrest mulige skriftgrader. Jeg var glad, da kataloget kom med blandt aarets bedste bøger.

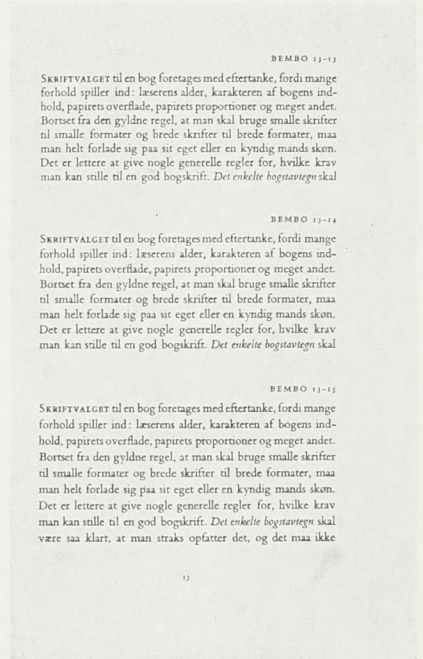
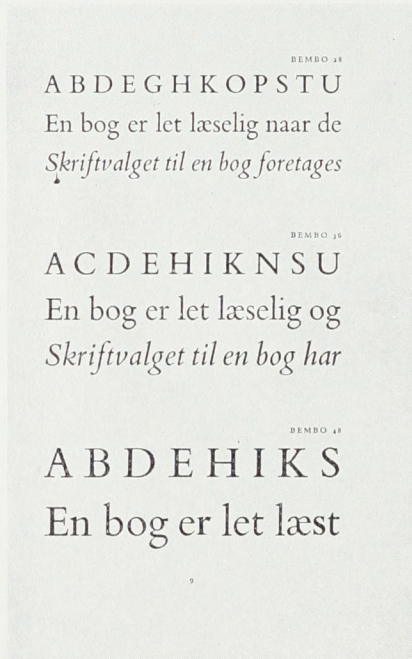
Thorvaldsens Museum. Dansk Haandkatalog. 1951. Format: 110 × 185 mm.

Saa er vi naaet saa langt, at artiklen kan slutte med omtalen af et par bøger, jeg alene har ansvaret for. Efter tilkomsten af de nye skrifter og udrensningen af de gamle var det nødvendigt at faa trykt en ny skriftprøvebog, den tredje i bogtrykkeriets historie. Den første, der blev udsendt 1927 i bogform, havde et kvadratisk format. Til den anden fra 1940 valgte jeg et rektangulært format, fordi det var praktisk at have



de flest mulige skriftgrader paa siden; den blev udsendt i et løsblad-bind, for at man skulde kunne indsætte nye blade, som vi imidlertid aldrig fik tid til at trykke; den var særdeles upraktisk i brugen. I 1950 fulgte den tredje, atter i bogform, men med det rektangulære format bevaret. Principielt er tilrettelæggelsen af denne ikke meget forskellig fra den første, men arbejdet blev gjort grundigere, idet skrifterne blev vist dels med alle grader i enkelte linier, dels med hver af brødskrifterne i en satsgruppe af passende størrelse, dels med sider fra bøger, jeg havde trykt. Bogen begynder med en vejledning om bogtryk, og den

slutter med bogtrykkeriets satsregler; til hver skrift er der som indledning en kort oversigt over skriftens historie. Hensigten med denne redaktion var at gøre bogen saa afvekslende og instruktiv som mulig ud fra den betragtning, at skriftoversigten i sig selv ikke interesserer lægfolk ret meget. Typografisk tilhører de tre bøger hver sin tid — i bogen fra 1927 er der tænkt en god del paa æstetikken, hvilket man blandt andet



kan se deraf, at de levende kolumnetitler er sat med en stor grad, trykt i graa farve; det minder om at tælle paa knapper: Skal — skal ikke. I bogen fra 1950 er hovedvægten lagt paa at skabe klarhed og oversigt. Skriftprøven fra 1940 vil jeg ikke gerne karakterisere, men den var som sagt ikke rar at bruge, til trods for at bestræbelserne gik ud paa at gøre den meget funktionel.

Som sidste bog skal jeg nævne *Bogtrykkets Fortid og Nutid* (1952), der blev udsendt paa bogtrykkeriets 25-aarsdag. Der er for saa vidt ikke

mere at sige om den, end at det er en almindelig illustreret bog, som jeg har søgt at give den form, der forekommer mig at være rigtig, og om det vil jeg gerne tilføje nogle linier. Efter min opfattelse er en bogs læser ikke interesseret i udsmykning eller typografiske eksperimenter — han vil have fred og ro til at læse. Deraf følger, at bogtrykkeren skal sørge for at faa det klarest mulige satsbillede og stræbe efter, at bogens

Medens Pangruppen koncentrerede sig om bogtrykket, beskæftigede de kunstnere, som tilhørte Jugend, sig med al formgivning efter en receipt, der maatte resultere i artstærk, idet deres stil dels var baseret paa konstruktive love, dels var paa virket af japansk kunst. For bogtrykkets vedkommende gav det sig udtryk i naturligt formede ornamenter og rammer og i nogle forvorne skrifttyper. Den bedst kendte blev tegnet af OTTO ECKMANN, der gav sine bogstaver en ornamental form efter først at have bestemt, hvor meget de maatte fylde i bredden. Hensigten var at gennemføre en fornyelse af bogtrykket ved at forlade de overlevede former, men det blev kun til demonstration af en teori, der viste sig at være uholdbar. Det hele blev til kunsten skyld, og trods en begejstret modtagelse varede det ikke mange aar, før jugendstilen hørte forinden til.

Omkring 1900 begynde det egenlige arbejde med bogtrykkets genopbygning, der fik tilslutning af alle, der havde med det at gøre: grafiske skoler, tegnere, skriftudbere, forlagere, bogtrykkere og fagligkritikere. For at faa et overblik over den store indsats tykterne præsterede, omtales først skrifternes fremstilling og derefter deres anvendelse i den almindelige forlagsproduktion.

SKRIFTPRODUKTIONEN

I ENGLAND havde man allerede fra 1844 raadet over et saa godt stue som Caslon, der rakkert være samarbejdet mellem William Pickering og The Clarendon Press var blevet trukket frem fra glæmseden, men tykterne stod bogstavevis talt paa bar bond, og dertil kom, at skriftfabrikerne ved fornyelse af deres skrifter maatte tage lighedst betragtning til to vidt forskellige skriftkarakterer: den nationale fraktur og den internationale antikka, der i denne periode helt fortrængte frakturen i de lande, hvortil Tyskland

68

Vom Schlechten kann man nie zu wenig und das Gute nie zu oft lesen: schlechte Bücher find intellektuelles Gift, sie verderben den Geist. Um das Gute zu lesen, ist eine Bedingung, daß man das Schlechte nicht lie: denn das Leben ist kurz, Zeit und Kräfte befristet. SCHOPENHAUER: PARERGA UND PARALIPOMENA: ÜBER LESEN UND BÜCHER.

Otto Eckmann: Ekman-Schrift, 1901. Forlag paa at indarbejde skriften under en sort.

Vom Schlechten kann man nie zu wenig und das Gute nie zu oft lesen: schlechte Bücher find intellektuelles Gift, sie verderben den Geist. Um das Gute zu lesen, ist eine Bedingung, daß man das Schlechte nicht lie: denn das Leben ist kurz, Zeit und Kräfte befristet. SCHOPENHAUER: PARERGA UND PARALIPOMENA: ÜBER LESEN UND BÜCHER.

Georg Schiller: Neudruck, 1900. Forlag paa at fornye antikka og fraktur.

Vom Schlechten kann man nie zu wenig und das Gute nie zu oft lesen: schlechte Bücher find intellektuelles Gift, sie verderben den Geist. Um das Gute zu lesen, ist eine Bedingung, daß man das Schlechte nicht lie: denn das Leben ist kurz, Zeit und Kräfte befristet. SCHOPENHAUER: PARERGA UND PARALIPOMENA: ÜBER LESEN UND BÜCHER.

Peter Behrens: Behrens Antikka. Den kalligrafiske karakter stærkt berørt.

Vom Schlechten kann man nie zu wenig und das Gute nie zu oft lesen: schlechte Bücher find intellektuelles Gift, sie verderben den Geist. Um das Gute zu lesen, ist eine Bedingung, daß man das Schlechte nicht lie: denn das Leben ist kurz, Zeit und Kräfte befristet. SCHOPENHAUER: PARERGA UND PARALIPOMENA: ÜBER LESEN UND BÜCHER.

H. E. Tammann: Tammann Modern. Den kalligrafiske karakter svæbet.

69

elementer paa samme tid er klart adskilt og harmonerer. Denne typografi skal samles i en form, som dækker indholdet og derved skaber den bedst mulige forbindelse mellem forfatter og læser.

Blandt de typografiske regler findes der ingen, som er brugbare til løsningen af denne sidste, vigtige opgave. Hver enkelt maa klare den, som han bedst kan. Min erfaring gaar ud paa, at kendskab til bogtrykkets og skrifternes historie er en god hjælp, lige saa nødvendig som kontakten med tidens indstilling til formgivningen og det lærerige samarbejde med interesserede læsere.

Bogtrykkets Fortid og Nutid. Format: 160 × 250 mm.