

Betragtninger over anbringelse af illustrationer i bøger

Af Ejnar Philip

Der findes naturligvis elementære regler, som enhver sætterlærling faar banket ind i hovedet i løbet af sin uddannelse, og som gør det muligt for ham at gaa i lag med alle almindelige opgaver, der i sig selv ikke rummer særlige problemer. De findes aftrykt i de fleste lærebøger om typografi, f. eks. i „Selmars Typografi“, og bl. a. Jan Tschichold har behandlet de lidt mere komplicerede problemer, som anbringelse af billeder i plancheværker frembyder; de er gengivet i Grafisk Teknik nr. 2, juni 1946.

I snart adskillige aar har vi arbejdet med friere titelopbygninger, som, selvom langt fra alle de eksempler, vi har set, har virket overbevisende, dog har været en gevinst for typografien, fordi de har frigjort os for vaneforestillinger, og navnlig fordi de har bidraget til, at hele bogens typografi blev genstand for større interesse. Paa samme maade kan det være nyttigt at anskue problemet billedanbringelse fra andre end tilvante synsvinkler. Det maa heller ikke glemmes, at de faste regler ofte forflygtiges i omgangen med reklametyografien, som i kataloger, brochurer, annoncer og ugeblade arbejder med andre og mere direkte virkemidler, der ikke ubetinget kan bringes i overensstemmelse med bogens typografi, selvom de ofte kan virke forfriskende og inspirerende.

For den læge læser kan det forekomme pedantisk at ville hævde, at det ikke er ligegyldigt, hvordan man anbringer billederne i en bog, men den, der har beskæftiget sig med tingene, vil vide, at

det kan være afgørende for en bogs funktion, at illustrationerne følger sig naturligt ind i satsbilledet, at der er orden og konsekvens i hele opbygningen.

Det er et æstetisk problem, og den megen snak om æstetik i forbindelse med bogfremstilling, som vi er vidne til i disse aar, har vel gjort en og anden betænkelig. Man er øjensynlig ængstelig for, at for stor vægt paa bogfremstillingens æstetiske side skal forflygtige det egentlige, læsefunktionen. Bogen er et værktøj, en brugsting, og jo mere tiltalende den virker paa læseren, bevidst eller ubevidst, des lettere vil han tilegne sig dens indhold, og samspillet imellem dens forskellige fysiske elementer: dens bind, papir, format, skrift, typografi og billedplacering har betydning for funktionen.

Arkitekten maa, naar han planlægger et beboelseshus, tage hensyn baade til funktionen, d.v.s. til beboernes livsvaner, og til omgivelserne, f. eks. gadebilledet. Man kan ikke i alle tilfælde fastslaa, at den ene faktor er vigtigere end den anden. Hensynet til helheden kan meget vel medføre, at han maa give afkald paa en form, som kunne indebære en mere tilfredsstillende løsning og tvinge ham til at vælge en anden acceptabel, omend mindre god.

Typografen er, netop med hensyn til billedplacering, ikke saa sjældent i en lignende situation.

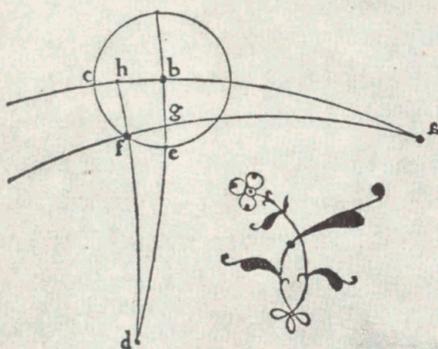
Sammenligningen med arkitektens opgave er ikke urimelig. Der har fra gammel tid eksisteret et naturligt slægtskab imellem arkitekturen og bogtrykket. Forbindelsen imellem arkitekturen og billedskærer-kunsten fortsatte over i stempelskærer- og gravør-kunsten, og der findes eksempler nok paa renaissancekunstnere, som beherskede en hel række af de forskellige discipliner. Herhjemme er vi jo i moderne tid fortrolige med, at arkitekter med sikker fornemmelse for bogens særlige formproblemer har skabt værker af blivende værdi som bogtryk.

I bogtrykkets barndom, ja indtil midten af det 16. aarhundrede var manuskripterne de trykte bøgers forbillede. Den samme ro og

CANON XVI.

61

partes ipsius primi numeri, uertuntur in partes 7, & minuta



11,25,ferè. Tã
tus est igitur
sinus rectus
quã sitẽ equa
tionis *f g*: cu
ius arcus of
fendetur ha
bere grad^o 6,
& min. 52,58.
Atqui totidẽ
partium, atq;
minutorũ ex
peritur esse,
quã in tabu
lis passim di
uulgatis continetur æquatio, præfato 50 graduum respondẽs
argumento. Et quoniam manifestum est, arcum *b h*, maiorẽ
esse arcu *f g*: non est igitur idem arcus *b h*, quã sita æquatio
ipsius octauæ sphæræ, sed præfatus arcus *f g*. Haud aliter pe
riculum facere licebit, de cæterorum quorũcunq; argumen
torum æquationibus. Hinc poterit ipsa æquationum octauæ
sphæræ tabula, quã in minutis secundis sæpius peccare uide
tur, recenti atque fido magis numerari calculo.

CANON XVI.

Quantum distet uerum initium signorum octauæ sphæræ, ab ipso tabulari signorũ exordio, tandem supputare.

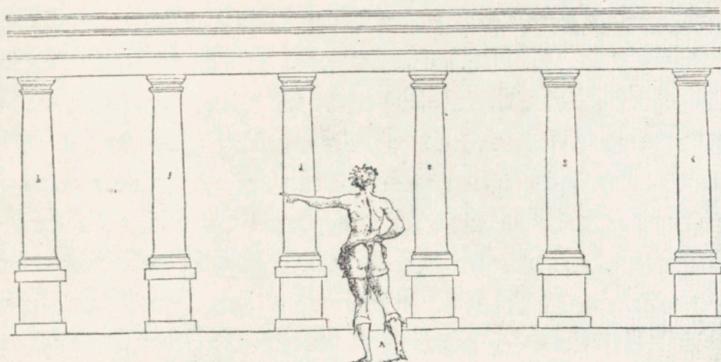
- I Hic supponimus Alphonsinam; & omnium sequẽtium positionem de motu octauæ sphæræ, ueram ac stabilem esse, donec meliorem obrinuerimus excogitationem. Neque in præsentiarum intendimus ipsam edocere theoreticam, utpote, quã passim diuulgata, & luculenter à quamplurimis tradita est: Sed ex ipsa sanẽ quã intellecta motus octauæ orbis theoretica, calculum Alphonsinum reuocare ad uernalẽ Ecli-

monumentalitet, som prægede haandskrifterne, er karakteristisk for flertallet af bøger fra denne periode; det gælder ikke mindst de illustrerede bøger. Med en usvigelig sikker fornemmelse for samspillet imellem sats og illustrationer, for sort-hvid virkningen og for størrelsesforholdet har man skabt værker, som lyser op i bogtrykkets historie. Munken Francesco Colonnas berømte Poliphilens Drøm, som Aldus udsendte i 1499, beundres med rette netop for disse egenskaber. Bogen, den eneste illustrerede, som Aldus udsendte, var en kommissionsartikel, og dens satsbehandling er selv med datidens primitive hjælpemidler ikke lydefri. Forskelligt tyder paa, at den ikke har haft Aldus' særlige bevaagenhed, og alligevel blev den ogsaa af samtiden beundret som det mesterværk, den er. Geofroy Tory, Frankrigs store typografiske begavelse, havde den med sig hjem fra en af sine italiensrejser, og gennem hans elever har den bidraget til at præge typografien i fransk bogtryk.

Pariserbogtrykkerne var iøvrigt ikke bange for selvstændige og dristige løsninger paa problemet sats og illustrationer. Matematikeren og astronomen Orontius Fines værk om cirkelns kvadratur, som blev trykt hos Simon de Colines i Paris i 1544, og samme forfatters „De Mundi Sphaera“, som Michel Vascosan trykte i 1553, er gode eksempler herpaa. Den her gengivne side 61 fra sidstnævnte bog viser en indbygget tegning. Figuren er holdt ind imod ryggen og sidens første linie er sat helt ud for at markere kolumnen. For ikke at faa et ubehageligt tomrum ved tegningen har bogtrykkeren indsat et charmerende blomsterornament, og afstanden ned til det følgende afsnits overskrift er netop stort nok til kapitelangivelsen. Cousins „Livre de Perspective“, trykt af Jehan le Royer i 1560, i hvilken tegningens lette streger løber ud i marginen paa begge sider af kolumnen, viser den samme fornemmelse for balance.

Det var ikke ualmindeligt, at illustrationer, som var skaaret til et bestemt værk, blev brugt igen og igen til udsmykning af andre

Livre de Perspective



P OVR autant que toutes choses egualles, semblent moindres les vnes que les autres au pris qu'elles sont ou plus proches, ou plus elloignees de nostre veüe: soit qu'elles soient viz à viz de nous, soit qu'elles soient posees sus lignes Perpendiculaires à la ligne Horizontale de nostre veüe, ou autrement. Aucuns ont esté d'aduiz, que les frontz des quarreaux d'un paüé estants sus la ligne Terre, ou sus ligne Equidistante à icelle, se doiuent racourcir au personnage. Et semblablement que les Colomnes estants au front d'un bastiment viz à viz de nous, denoient estre racourcies en Perspective. En quoy ils fabusent: car combien qu'il soit veritable que des Colomnes estants au front d'un bastiment viz à viz de nous, les plus prochaines semblent plus lógues, & les plus lointaines plus courtes: si ne s'enfuit il pourtant qu'il faille racourcir lesdittes Colomnes en Perspective: pourtant qu'estants faites egualles au Perspectif mesmes, par mesme raison (sur laquelle ils se fondent) elles nous sembleroët inegualles & racourcies. Ce que vous entendrez plus clairement par la figure que ie vous presente icy pour exemple. Car si vous auiez en vn grand pan de mur fait peindre quantité de Colomnes egualles, telles qu'il vous plaira, côme vous en voyez icy six, & les eussiez faites eguallemët elloignees les vnes des autres, vous estât au meillieu d'icelles, verriez le racourcissémët desdittes Colomnes estre naturellement donné, & ce sans artifice aucun. Dont s'enfuit que les Colomnes & Entrecolomnes plus elloignees vous sembleroient moindres, & les plus prochaines de vous, plus grandes, combien qu'ils soient egualles. Puis donc que naturellement ce qui est viz à viz de vous sus la ligne Terre, se racourcist, il n'est besoin y adiouster racourcissement

og endog kopieret. Ikke altid med lige stort held, men naar de, som i de her viste eksempler, var fremstillet til bøgerne, afslører de en bevidst og i forvejen nøje beregnet virkning, som tyder paa et intimt samarbejde imellem kunstner og bogtrykker. Man har næppe, som vi idag ville gøre, lavet et lay-out for at faa tingene til at føje sig og smelte sammen; der er snarere tale om en forbløffende evne hos kunstneren til at leve sig ind i skriftens og det øvrige typografiske materiales karakter og muligheder og en tilsvarende evne hos typografen til at føje sig efter kunstneren. Man har forstaaet at tage ligeligt hensyn til funktionen og til billedernes dekorative muligheder. Stregtykkelserne og afstanden imellem dem, som betinger sort-hvid virkningen, er nøje afstemt efter skriftbilledets og satssidens styrke. Skrifterne var i sig selv smukke, de havde det liv og den rytme, som er karakteristisk for skrifter skaaret i haanden med forholdsvis primitive hjælpemidler. De havde forholdsvis lange over- og underlængder og kunne derfor sættes kompres, hvilket gav kolumnen fasthed og holdning, uden at det gik ud over læseligheden. Begrænsningen i skriftvalg og grader har paalagt bogtrykkeren en naturlig tilbageholdenhed i brugen af typografiske virkemidler, og det har altid været en styrke. Kolumnens og billedernes indbyrdes størrelsesforhold, forholdet imellem højde og bredde og placeringen paa papirfladen, disse betydningsfulde optiske virkninger, som styres af uhaandgribelige, næsten mystiske love – det gyldne snits talrække f. eks. – spillede en afgørende rolle. Geofroy Torys lærde afhandling „Champ Fleury“, Albrecht Dürer: „Underweysung der Messung“ (Nürnberg 1525) og adskillige andre renaissancekunstneres lærde værker fortæller os det. Men bogtrykket i sig selv var ikke længere nogen ny og mystisk opfindelse, det var et anset haandværk, og det rummede i sig de samme muligheder for kunstnerisk udfoldelse som de øvrige haandværk. I beherskelsen af udtryksmidlerne maa vi søge forklaringen paa, at bøgerne ogsaa teknisk har svaret til hensigten, til læsefunktionen.

Interessant er ogsaa en sammenligning imellem Poliphilen og den 18 aar senere „Teuerdank“, kejser Maximilians berømte beskrivelse af sin frierfærd til Maria af Burgund, trykt hos Hans Schönsperger i Nürnberg. Medens den fuldkomne overensstemmelse imellem tekst og illustrationer er Poliphilens styrke, er det den ejendommelige kontrast imellem de smukke og fast indrammede illustrationer og den urolige, stærkt kalligrafisk prægede og næsten opløsende fraktur i „Teuerdank“, der giver denne sidste karakter. Det samme er tilfældet med den berømte bønnebog, som Hans Schönsperger fremstillede for kejseren fire aar tidligere, og af hvilken ejeren lod et pergamenteksemplar udsmykke med dejlige margentegninger af bl. a. Dürer og Lucas Cranach d. æ.

Det lovbundne i størrelsesforhold har beskæftiget de tyske renaissancekunstnere i mindst lige saa høj grad, som det optog de store italienere. Dürer, som største delen af sit liv beskæftigede sig med det lovbundne i skønheden, skal have sagt, at den, som forstaar sig paa at maale, behersker formen. Men de var for store individualister til at ville indordne sig under helheden. Deres grafiske blade var mere virtuos billedkunst end bogillustrationer, og kun nu og da, f. eks. i et titelblad, oplever vi den fuldkomne sammensmeltning af tekst og illustration. En undtagelse danner den lidt senere Hans Holbein, hvis titelrammer og illustrationer til bl. a. Johan Froben i Basel og brødrene Treschel i Lyon er helt i samklang med typografien. Maaske skal forklaringen søges i, at Holbein kun leverede tegningerne til dem og overlod en habil billedskærer at udføre stokkene.

Med barokken forflygtiges dette fine samspil imellem tekst og illustrationer. Flere og flere litterære og bogtekniske arrangementer, dedikationer, marginaler, noter og registre besværliggjorde sætningen. Skrivekunsten, der indtil omkring 1550 havde virket som en regulerende faktor, mistede sin betydning, og religionstridighederne med deraf følgende censur gjorde vilkaarene for bogfremstilling problematiske, men først og fremmest

den nye illustrationsform, kobberstikket, som i sidste halvdel af det 16. aarhundrede afløste træsnittet, fik en uheldig indflydelse paa bogen.

Kobberstikket er i sig selv en charmerende kunstform, men som grafisk udtryksmiddel er den ude af harmoni med bogtrykket, fordi dens teknik, dybtrykkets – farven hentes op fra ridser i kobberpladen – er i modsætning til bogtryktekniken, som er aftryk fra en ophøjet overflade, altsaa højtryk. Kobberstiktekniken, som ved variation i stregernes tykkelse og tæthed giver mulighed for finere nuancer i tonværdier og større detailrigdom i billedet, kunne vanskeligt bringes i harmoni med, d. v. s. underordnes det forholdsvis bastante skriftbillede og en tilsvarende fast typografi.

Kobberstikket tog luven fra bogtrykket, der i det 17. og 18. aarhundrede betragtedes som en gren af gravørkunsten. Hvor bøgernes typografiske titelblad ikke helt erstattedes med et kobberstik, blev det almindeligt at anbringe en kobberstukket titel foran eller overfor den typografiske opsatte titel, og i forsøg paa at skabe balance imellem de to ting udbyggede man titlerne med en overdaadighed af forskellige grader og snit, og sammenstykkede til rammer og friser bredte de typografiske ornament, fleurons, sig som ukrudt i bøgerne.

Den her gengivne side fra *Der Zee-Vaert Lof*, trykt hos Elias Herckmans, Amsterdam i 1634, en af de faa bøger, som Rembrandt illustrerede, er et godt eksempel paa den manglende overensstemmelse imellem illustration og typografi. Som grafisk kunst er den uforlignelig, men balancen mangler helt.

Igennem to aarhundreder dominerede kobberstikket helt den illustrerede bog. Der blev skabt straalende værker, ikke mindst af de berømte franske kunstnere, f. eks. Abraham Bosse, François Chauveau, Gravelot, Charles Nicolas Cochin og Moreau le Jeune, men bortset fra Imprimerie Nationale, der fremstillede mange bøger værd at se paa, fristede bogtrykket en skyggetilværelse.

97

DER
ZEE-VAERT LOF.
Derde Boeck.



Ellone ^a (die te gaer met Mars te velde torsten
 'tGehamerd yser, tot bescherm, van buyck en borsten:
 Wen sabels blixems-slagh en dond' rend' veld-gechrey
 Iav'lijn en flitsen stroyd op Mavors oorloghs rey)
 Verbied (om weynigh rufts en adem locht te scheppen)
 'T allarm trompets geluyt en 't nare brand-klocks kleppen
 Te water en te land, beyd' krijger en matroos;
 So langh, tot nieuwe twist heur stael ten ^b rechter koos.
 Wes halven dat den vorst ^c August' de heyl'ge tempel
 Des achtersenden ^d Gods doet sluyten, aen den drempel

ANNO MVNDI
3935.

Ætat. Romę 723.

^a Bellone, de suster van
 Mars, beyde God ende
 Goddinne des oorloghs.

^b Wanneer tusschen
 twee partyen twisten op-
 staan, ende sich onder
 malkander door bereiden
 niet vergelijckē konnen,
 kiefen gemeenelijck den
 degen van Mars en Bello-

ne, om hun scheidsmā te wesen, diens degen dan langht is, diens recht alder-grootst is, so de wijse Seneca seyde:
Ius est in armis, opprimis leges pudor. ^c Octavius Cęsar Augustus, Monarcha ende Roomsche Keyser. ^d Den
 achtersenden God was Janus, die eertijds by den Heydenen enen koninck gheweest is, den eersten Politicus,
 ofte Burgerlijcken, die het grove woefte ende rouwe leven der menschen veranderde tot een eerlijcke sachte en
 reckelijcke burgerlijckheyt van leven, daeromme hem eerst de Romeynen als enen half God ghe-eerd, ende
 namēis Numa Pompilius hem enen tempel ter eeren ghebouwd heeft, hem met twee aensichten uytbeldende,
 te weten, met het achterste siende op de voorgaende rowe manier van leven, en met het voorste aengesicht sien-
 de op 't gene dat alreede door hem verniewt, ofte verbeterd was, door welke manier van leven de luyden vrede-
 lijck malkanderen beminden; daerom hem de Romeynen in tijd des oorloghs ghedyrigh offerden; want als de

N

De

Først med Englænderen Thomas Bewick genoplivedes den klassiske illustrationsform. Bewick blev som 14aarig sat i lære i et gravørværksted i Newcastle, og med sit naturlige talent fik han jævnligt til opgave at skære mindre stokke til de lokale bogtrykkere. Uden at anvende kobberstikkernes linier- og skraverteknik og vel ogsaa uden at drømme om at kunne naa op paa deres muligheder for valører, endsige at overgaa dem, har Bewick utvivlsomt gjort sig umage for at faa saa mange detaillier med som muligt. Han fik efterhaanden flere og flere opgaver, og med illustrationerne til *A History of British Quadrupeds*, som kom i 1790 og *A History of British Birds*, som kom i to bind i 1797-1804, havde han fastslaaet sit ry. Illustrationsformen, som siden begyndelsen af det 17. aarhundrede havde ført en skyggetilværelse, – den blev hovedsagelig anvendt til fremstilling af indlednings- og slutvignetter – fik nu en renaissance.

Faa eller ingen naaede op til Bewicks mesterskab i udnyttelsen af træets muligheder, f. eks. sleb han de lyse partier lidt lavere, for at de mørke kunne staa kraftige, men xylografien, som nu anvendtes overalt i Europa, holdt sig, indtil den lidt over midten af det 19. aarhundrede blev afløst af den mekaniske reproduktionsmetode, stregklicheen. I 1881 var man naaet til ved foto-grafering igennem et raster at fremstille autoklicheer. Billedet bliver delt op i et antal punkter, hvis størrelser bestemmer variationerne i tonværdierne.

Det ville være forkert at paastaa, at bogtrykkerne ikke var vaagne og forstod at udnytte de muligheder, som den nye teknik indebar. Der blev i stor udstrækning eksperimenteret med og skabt illustrerede værker af høj kvalitet, men hovedvægten blev lagt paa billedgengivelsen, og overfor den krævende opgave at skabe balance imellem billede og tekst har man staaet temmelig famlende.

Adskillige bøger fra omkring aarhundredskiftet viser en tilstræbt kunstfærdig løsning med sindrigt indbyggede klicheer,

og andre eksempler, at man simpelthen har anbragt klicheerne saa tilfældigt, som deres rækkefølge nu kunne diktere. Forklaringen er den, at fotografiet i sig selv var en relativ ny form for billedgengivelse, hvis muligheder og begrænsning man næppe havde gjort sig helt klar, og navnlig at typografien, d. v. s. satsens haandværksmæssige kvalitet, i løbet af det 19. aarhundrede var sunket til et lavmaal. Det var, som om de mange nye tekniske opfindelser havde beslagnagt bogtrykkerens opmærksomhed i en saadan grad, at han ikke kunne rumme mere, og de hurtigt skiftende romantiske stilarter bidrog til forvirringen. Den mekaniske satsfremstilling og navnlig skrifterne naaede først omkring tyverne i dette aarhundrede frem til en kvalitet, som kunne erstatte haandsatsen.

Omtrent samtidig med xylografien, d. v. s. omkring 1820, bredte den anden nye reproduktionsform, litografien, sig fra Tyskland. Forbavsende hurtigt opdagede man de muligheder, den indebar, men i endnu højere grad end tilfældet var, da kobberstikket under barokken fortrængte træsnitillustrationen, gik det ud over samspillet. For mange smukke eksempler paa litograferede illustrationer i bøger har set dagens lys til, at vi kan afvise denne form, slet ikke naar vi betænker, at kunstneren har mulighed for selv at have nøje kontrol med det endelige resultat – han tegner selv billedet paa stenen eller zinkpladen –, men vi maa gøre os klart, at det kræver en fint udviklet evne til at beregne virkningen og sans for samspillet imellem tekst og illustration. Mange af de moderne franske kunstnere, f. eks. Pierre Bonnard, George Braque, Raoul Dufy, Aristide Maillol, Henri Matisse, Dunoyer de Segonzac og Eduard Vuillard har afsløret et sandt mesterskab.

Reproduktionsformen er saa kostbar, at den kun vil faa betydning, hvor det drejer sig om saa store oplag, at hele bogen kan trykkes i offset, altsaa i én trykgang, men det skal siges, at den ved produktion af skolebøger og billigserier i tilstrækkelig store oplag aabner muligheder, som ligger udenfor bogtrykkets rækkevidde.

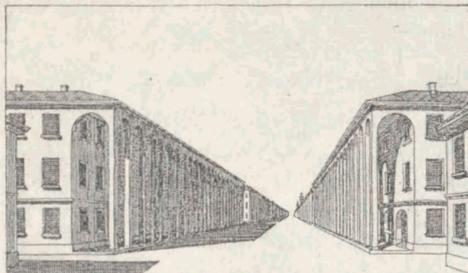
Er vi da naaet saa langt, at vi suverænt kan beherske og spille paa dette store register?

Svaret maa vist blive: knapt nok. William Morris' og de andre privatpresser genskabte respekten for boghaandværket, og vi kan idag ved paapasselighed og udførlig besked til trykkeriet opnaa en forsvarlig typografi og satsbehandling, for der findes som nævnt enkle og elementære regler for billedplacering, f. eks. at billeder, der anbringes i kolumnens overkant, skal holde kant med de smaa bogstaver i den modstaaende kolumnes øverste linie o. s. v., men dels kniber det altfor ofte for kunstneren at komme paa talefod med typografien, han véd for lidt om skrifter og typografi i almindelighed og om reproduktionsteknikens muligheder og svagheder i særdeleshed, og dels staar vi stadig mærkeligt usikre overfor behandlingen af fotografiet.

Den kunstnerisk illustrerede bog staar og falder med kunstnerens evne til at fornemme samspillet med satsen; det burde historien have lært os. Det betragtes vist som en kostbar fornøjelse at give en kunstner lov til at blande sig i typografien, men det behøver ikke at være det. Er man blevet enige om en skrift, som klæder tegningerne, eller omvendt en tegneteknik og styrke, som passer til skriften, kan man med aftryk af tekst og reproduktioner lave en omhyggelig opklæbning og dermed lette ombrydningen og nøje beregne virkningen.

Det er ikke rigtigt i dette tilfælde at holde sig for nøje til de vedtagne regler for billedplacering. Vilhelm Wanschers bøger og f. eks. Steen Eiler Rasmussens „Byer og Bygninger“ er lærerige eksempler paa, hvor smukke resultater der kan naas, naar kunstneren er fortrolig med satsens muligheder. Bogen om Abildgaard, Liselundbogen og Charlottenborgbogen er andre eksempler paa, at arkitektens formsans og et intimt samarbejde med bogtrykkeren kan afstedkomme karakterfulde bøger.

De mange talentfulde kunstnere, som arbejder med træsnittet som illustrationsform, har ogsaa, selv om de oftest meget tunge



KLASSICISME

Fr. Weinbrenners Forslag til en Regulering af Langestrasse i Karlsruhe tænkt gennemført ved at stille høje Busgange foran alle eksisterende Façader.

ret ved Porte, som Udgangspunkter for Hovedgader. Medens den buede Gade ved Slottet havde smukke ensartede Façader var den store Langestrasse meget uregelmæssig med smaa og større Huse mellem hinanden. Weinbrenner foreslog, at man foran alle Huse skulde opføre en ensartet Front i stor Højde, en Søjlegang med Buer saa høj som de højeste Huse, fuldstændig skematisk ført igennem hele den lange Gade.

Medens Barokken havde ønsket det interessante Perspektiv, vilde Klassicismen først og fremmest have den klare Stil, ren indtil det sterile. Cirkelbuer, klassiske Søjler og firkantede Piller vidste man var ren Stil. Og naar man blot brugte dem, kunde Resultatet kun blive storladent og klassisk. Dette Projekt blev dog heller ikke gennemført.

Torvet skulde nu være et klassisk Torv og ikke plastisk bevæget som Pedetti's. Man har en Tegning af Weinbrenner fra 1797. Efter den kommer man fra Langestrasse til en kvadratisk Plads. Klassicismens Pladser skulde danne simple geometriske Figurer. Den er omgivet af enetages Bygninger i, hvad man ansaa for, græsk Stil og med Søjlegange ind mod Pladsen. Det er forædlede Torvehaller. Fra denne Forgaard med et Monument som Midte skulde man komme til en større rektangulær Plads. Paa hver Langside er der vist en Tempelfront med Søjler. Den ene fører ind til Hovedkirken, den anden til Raadhuset. Midt paa Pladsen er der igen et Monument. Videre gik Hovedaksen til en rund Plads. Cirkulære Pladser var garanteret spukke ligesom kvadratiske, og de kunde anvendes, hvor man havde ikke-retvinklede Gadesammenskæringer.



Pedetti's Skitse til en Plads i Karlsruhe med to symmetriske Kuppelkirker.



Torvet i Karlsruhe efter en af Weinbrenners tidlige ikke-virkelige Skitser.

billeder gør det vanskeligt at faa balance imellem sats og illustrationer, skænket os værker, som vil blive staaende, men man fristes til at ønske, at de selv ville skele lidt til konturtekniken i renaissancens illustrationskunst og dermed komme bogtrykkeren imøde. For deres og iøvrigt for det unge kuld af grafiske kunstneres skyld bør man ønske, at der et eller andet sted, f. eks. paa Fagskolen for Boghaandværk, kunne etableres et samarbejde med typograferne.

I hverdagens typografi er fotografiet og navnlig de blandede opgaver med streg og auto, f. eks. i skolebøgerne, et langt større problem. Den rabiante behandling, som tekst og billeder har faaet i Broby Johansens „Hverdagskunst Verdenskunst“, er vel det mest afskrækkende eksempel. Øjet flakker hvileløst rundt paa opslagene, og i stedet for at lette, hindrer billedplaceringen tilfølgelsen. Det er en misforstaaelse at ville skabe liv paa den maade, og det er kostbart.

Naturligvis skal populærvidenskabelige bøger og ikke mindst skolebøger virke levende, og en vekslen imellem streg og auto-klicheer kan bidrage hertil. Det kræver, at billedmaterialet baade hvad kvalitet og størrelsesforhold angaar gennemgaas kritisk, og at man fornemmer en vis orden og konsekvens i bogens opbygning. Det kan koste overvindelse at maatte kassere daarlige billeder, som end ikke fornuftig beskæring kan redde, og som maaske kun med besvær og omkostninger lader sig erstatte, men denne kategori af bøger kommer ofte i saa store oplag, at besværet og omkostningerne er forsvarlige.

Meget længere kan vi i almindelighed ikke vente at naa med denne kategori af bøger, men vi maa gøre os klart, at fotografiske gengivelser er underkastet særlige love, som gør, at de langt fra altid lader sig anbringe i nær forbindelse med tekst, uden at begge dele lider ved det. Paa en maade er vi i samme situation, som da kobberstikket overtog bøgernes illustrering. Vi arbejder med billeder med uendeligt fine nuancer og ofte med en overflod

af detaljer, snart med ganske lyse billeder, som nok kan bringes i harmoni med satsen, og snart med mørke billeder, som slaar det hele i stykker. I bøger, hvor fotografiernes abstrakte, billedmæssige værdi er mere afgørende end det rent fortællende, vil det være rimeligt at behandle stoffet paa samme maade, som naar kunstneren laver opklæbning af tekst og tegninger, altsaa vurdere de enkelte sider eller opslag, anbringe lyse billeder nærmere og mørke billeder i større afstand fra teksten. Det kan lyde urimeligt, men vi har dog vænnet os til at undgaa de indbyggede billeder, som er et levn fra haandsatsens tid, og i stedet anbringe teksten paa siden af billeder, som f. eks. kun fylder det halve af kolumnebredden. Tomrummet ved siden af billedet har vi affundet os med.

Der har staaet megen blæst om den asymmetriske typografi, mere end hele sagen er værd. Det er forlængst fastslaaet, at den traditionelle kolumneplacering med harmoniske marginforhold er den sundeste bogform. Det er urokkeligt. Men fotografiet er et nyt element, og erfaringen har vist, at den asymmetriske typografi netop i mangfoldige tilfælde giver den bedste løsning, fordi den er smidigere. Vi kan f. eks. operere med en bred spalte til teksten og en smal til noter og billedtekster, og vi har tre muligheder i billedbredder: bred spalte, smal spalte og fuld kolumne. Det giver indtryk af ro og orden, uden at det føles som en spændetrøje. Illustrerede skolebøger, som ofte indeholder streg- og autoklicheer i skøn forvirring, f. eks. fysik- og geografibøger, kan med fordel laves efter et saadant princip.

Svenskeren Anders Billow, som er en af den funktionelle typografis ihærdigste forkæmpere, har ved sin stædige fastholden ved den frie asymmetriske form skabt billedværker, i hvilke fuldkommen ro og den stærkeste spænding saa at sige i hvert opslag holder hinanden i balance. Han har med sine bøger leveret bevis for, at det er muligt at afbalancere tekst og billedflader paa en saadan maade, at de to komponenter understøtter hinandens vidt forskellige funktioner.

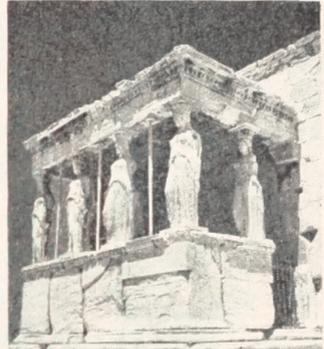


Delphi, Grækenland.

Den gamle by i Delphi. De her sølv er det en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland.

Den gamle by i Delphi. De her sølv er det en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland.

23



Concordia, Sicilien.

Den gamle by i Agrigento. De her sølv er det en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland.

Den gamle by i Agrigento. De her sølv er det en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland.

Den gamle by i Agrigento. De her sølv er det en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland.

Den gamle by i Agrigento. De her sølv er det en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland. Den er en af de mest interessante og smukke i Grækenland.

24

Anna Rinökin-Brick og Gösta Säftund: „Det evige Grækenland“, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1954.

Den fotografisk illustrerede bog bygger ikke paa nogen tradition. Der findes ingen forbilleder, hvorfra vi kan hente faste og almenlydige regler. Det siger sig selv, at opgaverne er saa mangfoldige og forskelligartede, at vi dog maa have regler, enkle og elementære regler, og selv om vel kun de færreste naar til en fuldkommen beherskelse af problemerne, kan vi naa langt, dersom vi erkender dem og gennem valget af de forbilleder, hvorfra vi henter vor inspiration, opøver sansen for harmoni og balance, for størrelsesforhold og for kontrast og spænding.

Det kan være paa sin plads til slut at gengive de vigtigste regler for billedplacering:

Billeder, der anbringes i en kolumnes overkant, skal holde kant med de smaa bogstaver i den modstaaende kolumnes øverste linie.

Helsides-billeder maa ikke være højere, end at underskriftens og den modstaaende kolumnes sidste linier bringes til at flugte.

Har billedet fuld kolumnehøjde, kan underskriften anbringes som note under den modstaaende sides tekst.

Billeder, der er smallere end kolumnen, kan enten anbringes paa midten af satsformatet med tekst under billedet, eller, dersom pladsen tillader det, i kolumnens yderkant og med billedtekst paa siden, helst saa den flugter med billedets overkant for at markere satsformatet.

I billedværker eller afsnit uden ledsagende tekst kan man, dersom billederne har samme eller omtrent samme bredde, men varierende højde, anbringe underskrifterne i konstant afstand fra papirets underkant. Det giver større ro, end dersom underskrifterne anbringes i den normale afstand, tre til fire mm fra billedet.

Der skal altid være tydeligt større afstand fra underskrift til tekst end fra billedkant til underskrift. Forholdene to til tre eller tre til fem er pæne.

De samme forhold er anvendelige, dersom man anbringer et billede med tekst over og under, f. eks. seks linier over og ni eller ti linier under billedet.

Dersom billedet, en stregtegning, ikke har en fast afgrænsning, bør man sørge for, at det har saa megen luft omkring, at det ikke virker trykket.

En stregtegning med lette, udløbende linier maa gerne gaa en smule ud over kolumnebredden, ligesom lette streger, f. eks. skyer, maa gaa lidt op over kolumnens overkant.

Billeder i tværformat skal vende ud imod ydermargenen, og kun hvis bogen har brede margener, maa billede og underskrift tilsammen fylde lidt mere end kolumnebredden. Dersom to billeder i tværformat anbringes i samme opslag, skal de begge vende samme vej, d.v.s. imod højre. Har billederne ikke fuld kolumnehøjde, bør de anbringes midt paa den imaginære kolumne.

Man bør saa vidt muligt undgaa tværformatet. Dersom det overvejende billedstof er til tværformat, er det derfor bedre at disponere bogen derefter og sætte teksten tospaltet.

Gengivelser af malerier maa kun beskæres, naar de med hensigt gengiver en detaille.

Gengivelser af skulptur, porcelæn, sølvgenstande o. lign. tager sig bedre ud paa en jævn graa baggrund end paa en helt sort.

Udskrabede autoklicheer, d.v.s. billeder hvor genstandens baggrund eller omgivelser er ætset helt væk, hører reklametyppografien til, lad den beholde dem! Er baggrunden meget urolig, kan man lade reproduktionsanstalten sprøjte en jævn baggrund ind paa billedet. Det gælder f. eks. i bøger med mange portrætter. Disse bør beskæres saaledes, at hovederne bliver nogenlunde lige store. Medaillon-billeder er heldigvis sjældne idag.

Et helt kvadratisk billede giver ingen spænding, det er ofte en fordel at beskære det lidt i højden eller bredden. Det kan ogsaa virke ubehageligt, dersom et billede deler en kolumne nøjagtigt midt over. Det optiske midtpunkt ligger lidt højere, og det kan derfor være en fordel at gøre billedet tilsvarende lavere eller tydeligt højere end den halve kolumnehøjde.

Mørke billeder er tungere end satsen, og saadanne billeder i kolumnebredde bør derfor være én à to mm smallere.

Det er i almindelighed forkert at lade billeder gaa helt ud til papirets kant. Selv en nænsom beskæring ved indbinding kan ødelægge et billede, men netop manglen paa hvid margen kan forhøje den landskabelige eller billedmæssige virkning og saaledes retfærdiggøre denne virkning. Anders Billow har med held anvendt den, men for ofte fornemmes den kun som en søgt modernistisk effekt.

Faa, men tydeligt forskellige billedstørrelser giver liv og rytme; mange, men smaa variationer virker urolige. Man bør derfor arbejde med saa faa størrelser som muligt. Bogens æstetiske fremtræden er en del af dens funktion.