

Grafisk formgivning i dansk bogkunst

Af Esbjørn Hiort

En artikel om dansk bogkunst i anledning af Forening for Boghaandværks 75 års jubilæum burde nok være skrevet af en af fagets egne udøvere – og dog! Der kan vel være rimelighed i at lade en amatør give et bidrag til belysning af emnet. For denne forening af bogvenner er jo i ikke ringe grad en forening af amatører taget i dette ords ædle betydning. Den store franske ordbog fastslår, at en *amateur* er »*celui qui aime quelque chose*« og tillige »*celui qui aime et cultive pour son plaisir un art, une science, etc.*« Foreningen rummer begge disse kategorier af *amateurs distingués* – både dem, der elsker den smukke bog, og dem, der dyrker bogen som kunsthåndværk for deres fornøjelses skyld.

De efterfølgende betragtninger er skrevet af en sådan *amator librorum*, og handler for en stor del om amatører, om folk, der, uden at være fagfolk, har dyrket bogens tilrettelægning *con amore*, og som derved i ikke ringe grad har bidraget til dansk bogkunsts udvikling. Måtte emnet blive lidt ensidigt behandlet, og de eksempler, der illustrerer artiklen, tilsvarende ensidigt valgt, må det alene tilskrives forfatterens udgangspunkt og hans tilbøjelighed til at tage eksemplerne fra sin egen beskedne samling af bøger, som han påskønner ikke alene på grund af indholdet, men også på grund af deres bogmæssige kvaliteter.

Gennemser man den række af trykte publikationer, som Forening for Boghaandværk siden 1939 har udgivet om »Årets bedste bøger«, kan man gøre den pudsige iagttagelse, at begrebet »bogtilrettelægger« først anerkendes »officielt« i 1952. Ganske vist nævnes i årene forud af og til en bogs tilrettelægger i omtalen af de enkelte bøger, men det er først fra

P A R K E N



La Solitude.
 Dans une des promenades de la Côte. - F. Gratière.

husets bagside, et par smukt indrettede gæsteværelser. »Dette gjør her en ganske behagelig Overraskelse, og man finder sig ret vel i den rolige Ensomhed», siger Molbech, der dog ellers

kritiserer den slags huse som »affecteret Coquetterie». Længere borte, paa bakkekammen ind mod land, har *DET KINESISKE LYSTHUS* sin plads, en lille, ottekanet, broget bindingsværksbygning med et pagodeformet tag. Og endnu længere borte, paa den højeste bakketop nord for haven, ligger ude paa kanten af den bratte klinteskæret *DET NORSCHE HUS*, der udadtil præsenterer sig som et straatrækt, blokbygget bjælkehus af ret spinkelt fyrretømmer, hvortil der følger sig en bindingsværks tværbøj, saa at grundridset bliver en gen-

tagelse i mindre format af selve slottet, ogsaa her er der moderne udstyrede gæsteværelser. Naturligvis var det oprindelig omplantet med naaletræer, men de forhindrede ikke nydelsen af den vide udsigt mod nord, og haven var i det hele rig paa udsigter. Sydøst for hovedbyg-

ning og kanaler førte gangene i forskellige krumninger over de med bøg, fyr, gran og kastanjetræer bevoxede bakker til et smukt blomsterparti, som Calmettes gemalinde lod anlægge tæt ved klintens skraaning. Haveblomsterne er nu forsvundne, men i den skovbevoxede *GRATIEDAL* staar en stenstøtte, som den galante ægtefælle lod rejse paa sin hustrus

yndlingsted: paa den flirkantede kalkstensfod læses: *ENDROIT CHERIS DE LISE*, og det i granit indfældede marmorrelief, der forestiller to Grätier, kan trods stensens forvitring tydes: *Elles attendent icy Leur sœur*. En af de gamle tegninger paa Liselund,

»La Solitude dans une des Promenades de la Côte», illustrerer, at Gratierne ikke har ventet forgæves, den afbilder fru Lise, som sidder fordybet i en bog nær Gratiemonumentet. Før

dette år, at bogens formgiver optages i publikationernes udførlige index. I alle tidligere kendes kun kategorierne »forfattere«, »forlag og udgivere«, »illustratorer«, »bogtrykkerier«, »reproduktionsanstalter«, og »bogbinde-rier«. Det er disse hæderværdige personer og institutioner, der officielt står som ophavsmænd til de udvalgte bøger, og bogtilrettelæggeren er således en delvis anonym person, indtil man i 1952-publikationen indfører rubrikken »tilrettelæggere« i index.

Dette er ikke så mærkeligt, som man umiddelbart skulle tro i dag, hvor begrebet formgiver eller *designer* er et kendt og anerkendt begreb, og hvor i hvert fald de større forlag tæller en eller flere bogtilrettelæggere blandt forlagets medarbejdere. Man har erkendt, at i den moderne produktion af bøger er det nødvendigt at have en formgiver, som kan sammenfatte alle de forskellige faktorer, der skaber bogen, typografi, illustrationer, papir, format, bind etc., til en tiltalende helhed.

Der er vel næppe heller tvivl om, at det er denne erkendelse, der har været med til at skabe den relativt høje standard, som præger dansk bogproduktion i dag i forhold til standarden for blot 25 år siden, da foreningen kunne se tilbage på 50 års virke for forbedring af bogens udstyr.

Da foreningen blev stiftet, stod kampen om at få genindført en for- svarlig *håndværksmæssig* standard inden for dansk bogproduktion. På foreningens 50 års dag kunne man konstatere, at dette var lykkedes. Man kunne se tilbage på en lang række bøger, som viste, at vi både havde forlag, som var interesseret i at udgive smukke og kostbare bøger, at vi havde bogtrykkerier med en høj faglig standard, gode skrifter og med det tekniske apparat i orden. Det, som kampen nu skulle stå om, var at forbedre den almindelige bog, forlagsbogen, som trykkes i det store oplag og kommer de mange læsere i hænde. Eller med andre ord en indsats for at forbedre den *industrielle* bogproduktion. En eliteproduktion for den

Side fra bogen om Liselund udgivet i anledning af Foreningen af 3. december 1892's 25 års beståen, trykt hos Nielsen & Lydiche i 1918 med ætsninger fra F. Hendriksen. Skriften er fransk antikva sat med stor linieafstand og tæt sats i linierne. Bogen, der ved sin fremkomst vakte stor diskussion, er et fornemt eksempel på stilkunst. Interessant er det at se, at den alligevel bryder med klassicismens symmetriske princip ved at anvende den brede ydermargin til billedtekster og noter.

sig over den, og den kan desuden se tilbage paa en lang og sund Periode, helt til den tidlige Middelalders Gulvfiser og Kakler, som den klædte saa fortrinligt. Det er intet Under, at Bindsbøll nærrede en vis Forkærlighed for den; thi i hans Temperament og djærve, kraftige Fremtræden var der Slægtskab med nogle af Middelalderens og Renæssancens bedste Egenskaber.



1893

At det følgende Aar viser en Standsning, kunde skyldes en naturlig Trang til Hvile efter de tre bevægede Aar 1891—93 med den ovenud rige Produktion; men Grunden er snarere den, at der ikke kom nogen ydre Foranledning, der kunde tvinge ham til fortsat Kraftanspændelse paa dette eller lignende Felter, og tillige, at Bindsbøll fik Opgaver paa andre Omraader, som tog hans Interesse fangen og udfyldte hans Tid. Bindsbøll kunde i disse Aar have gjort uberegnelig Gavn paa en af vore Porcelænsfabrikker; men disse gik forsigtigt uden om den eneste Kunstner, som var i Stand til at præstere noget virkeligt godt.

20

Side fra »Thorvald Bindsbøll. Keramiske Arbejder 1883—1904« tilrettelagt af Svend Hammershøi og udgivet i 1918 i kommission hos kunsthandler Georg Kleis. Ætsningerne er fra F. Hendriksen. Den kraftige Plantin passer godt til Bindsbøll's djærve og kraftige ornamentik. Den tætte kolumne og de store marginer er typiske for »den gode bog« på tidspunktet for udgivelsen.

lille kreds af finsmagere vil altid have betydning, fordi den er med til at sætte en standard for kvalitet, men det er først, når denne indsats får betydning for den brede standard, at man kan tale om en virkelig forbedring af smagen.

Det var denne betragtning, der lå til grund for foreningens udsendelse af Maxim Gorkis »Min barndom« som billigudgave i 1934. Man ville slå et slag for en typografisk forbedring af den dagligdags bog, og forlæggeren *Henrik Koppel* viste denne sag megen interesse. Det kan i dag, hvor alle de store forlag – og de mindre med – arbejder ihærdigt på at forbedre den almindelige bogs typografi og udstyr, synes mærkeligt, at det i 1934 var en bedrift at udgive en bog, som blot udmærkede sig ved en fornuftig funktionel typografi, beskedent format og tyndt papir (på den rigtige led). Der var imidlertid nok dengang forståelse for, at en omhyggelig tilrettelægning af de mange faktorer, der skaber en god bog, var nødvendig, når det drejede sig om en »bibliofil« bog, men at også den jævne bog var en brugsting, som krævede en indsats, var der ikke større forståelse for. Fra 1936 viste dog et enkelt forlag, *Fischers Forlag*, et strålende eksempel på, hvorledes selv den mindste publikation kan få æstetisk værd ved en omhyggelig tilrettelægning. På forlagets 25 års jubilæumsudstilling i Kunstindustrimuseet i 1961 fik man et meget tydeligt indtryk af det høje niveau, som har præget alle publikationer fra dette lille forlag. Dette skyldes ikke mindst, at det benyttede kyndige folk til at tilrettelægge bøgerne – fra 1943 var det således *Viggo Naae*, der var forlagets tekniske konsulent.

I bogens verden har bogtilrettelæggeren samme funktion som arkitekten inden for byggeriet og formgiveren inden for kunstindustrien. Men hvori består det nye, vil man måske spørge. En bog er da altid blevet tilrettelagt, inden den blev trykt. For at en ting overhovedet kan materialisere sig, må nogen dog have bestemt, hvordan den skal se ud. Det nye er da også blot, at medens det »i gamle dage« i reglen var én og samme person, der bestemte formen og udførte tingen, er en formgiver i vore dage en specialist, der står mellem producenten og konsumenten, med den særlige opgave at bestemme, hvordan tingene skal se ud.

Thomas Chippendale var f. eks. en udmærket snedker, der både bestemte, hvordan hans møbler skulle se ud, og producerede fortrinlige

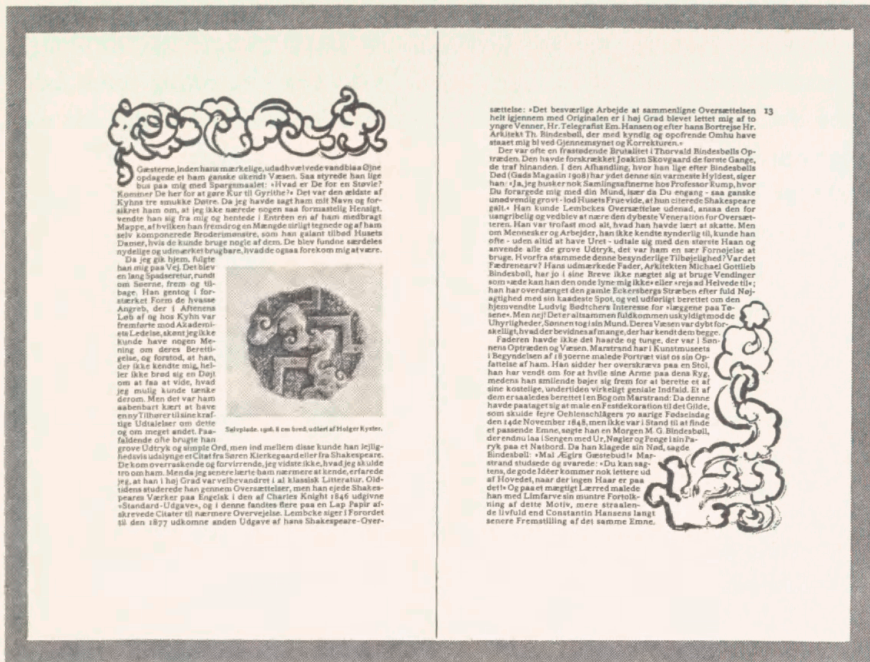
solide eksemplarer til glæde for sine kunder. Han var håndværkeren og kunstneren i samme person, altså indbegrebet af, hvad man forstår ved en kunsthåndværker. Han havde ikke brug for en *designer* til at lave tegningerne til sine møbler. Han kunne selv og var endda så dygtig, at han skabte sin egen stil.

Det samme gjaldt som bekendt mange af de gamle bogtrykkere. *John Baskerville* var ikke blot en dygtig skrifttegner, han havde også sit eget skriftstøberi og bogtrykkeri, han fremstillede selv sine støbeforme og trykpresser, og han arbejdede energisk for at forbedre papirkvaliteten og tryksværtens kvalitet. Han var også sin egen forlægger ligesom *Christophe Plantin* og mange andre.

Så længe produktionen af vore brugsting var baseret på håndværket og dets faste traditioner, var der stort set ikke brug for formgivere i moderne forstand. De gamle mestre skulle nok have sig frabedt at have halvstuderede røvere, som ikke kunne håndværket til bunds, til at komme og fortælle sig, hvordan tingene skulle se ud. Men industrien, der har vendt op og ned på så mange samfundsforhold, har også ændret dette sunde forhold.

Industriens program er *masseproduktion*, og dens løsen er *specialisering*. Derfor kan manden, der står ved maskinen og laver en lille del af det færdige produkt, ikke også være den, der former helheden. Producenten må først og fremmest tænke på produktion og salg og kan ikke også beskæftige sig med produktets formgivning. Her træder formgiveren til som specialisten, der afvejer de økonomiske, tekniske og æstetiske faktorer og sammenfatter dem i en formgivning af produktet.

Dette er i og for sig ganske logisk og selvfølgelig, og vi kan i dag se, at sådan må det være, hvis industriproduktet skal få en rimelig og anvendelig form. Det mærkelige er egentlig kun, at man har været meget længe om at opdage det. Den bratte nedgang, som vor materielle kultur kom ud for ved samfundets overgang fra håndværkerkultur til industrikultur, er egentlig forbavsende. Det var først i 1920'erne, man begyndte at få øjnene op for, at en ny produktionsform og de deraf følgende ændrede samfundsforhold betingede en ny formkultur, og at man også inden for formgivningen måtte arbejde på en anden måde, end man tidligere havde gjort.

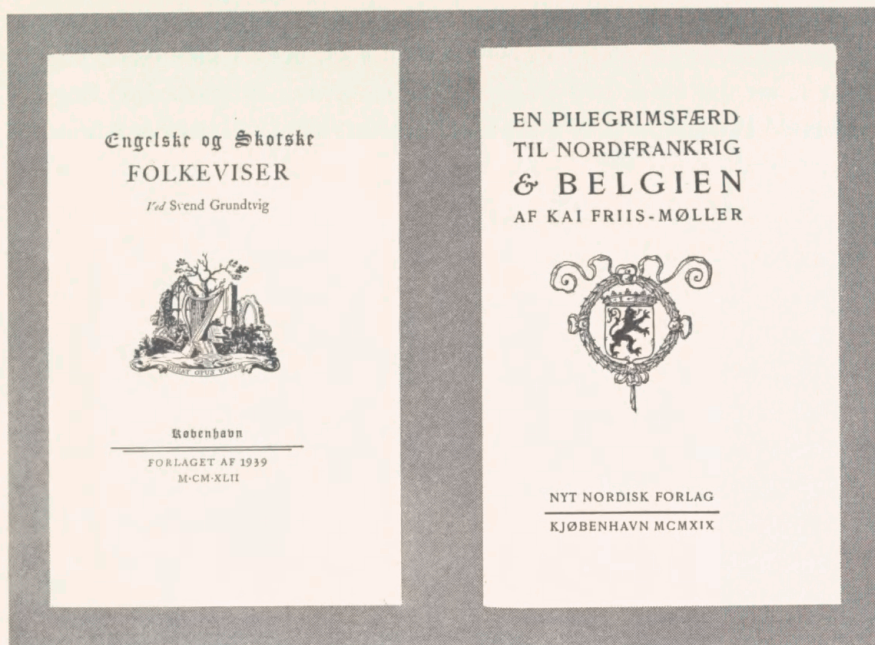


Opslag fra Karl Madsens bog om Thorvald Bindesbøll tilrettelagt af forfatteren, men gennemført af Gunnar Biilmann Petersen efter Karl Madsens død. Udgivet af Kunstindustrimuseet i kommission hos Fischers Forlag 1943 og trykt i Det Berlingske Bogtrykkeri med clichéer fra F. Henriksen og Bernh. Middelboe. Skriften er Plantin korpus. Biilmann Petersen er gået videre, end Svend Hammershøj gjorde i sin bog, ved at sætte Plantin'en så kompres, at den virker som en ornamental baggrund for illustrationerne. Han bryder også ofte kolumnen for at indpasse Bindesbøll's ornamenter i den grafiske helhed.

I sin første skikkelse var formgiveren i mange tilfælde en amatør, en mand uden for fagfolkernes kredse, men en mand besjælet af lysten til at skabe noget smukt i et fag. Inden for bogkunsten tør vi måske regne endog foreningens hæderkronede stifter *F. Henriksen* som hørende til denne kreds. I mindertallet i »Bogvennen« ved 50 års jubilæet skriver *Erik Zahle*, at da Henriksen i 1870 åbnede sit xylografiske værksted, nøjedes forlæggerne ikke med at bestille træsnit hos ham, men overlod ham »det samlede og endeligt ordnende bogarbejde«.

Det var her xylografen, som ønskede at være med til at præge helheden i det værk, han var medarbejder ved. På samme måde har forfatteren ofte næret ønske om at se sine værker fremtræde i en boglig smuk form, men det er få, der har haft evnerne og energien til at give sig i lag med opgaven. I sine »Memoirer på høje tid« skriver *Kai Friis Møller*, at »det »var før 1914 ikke almindeligt hertillands, at en forfatter havde indflydelse »på, hvorledes forlaget udstyrede hans bøger, og sandsynligvis ville jeg »næppe heller, da jeg som enogtyve-årig udsendte mine første digte hos »Gyldendal, have været i stand til at komme med noget fornuftigt forslag«. Senere forstod Friis Møller jo i høj grad at komme med forslag til sine bøgernes udstyr. Vi har i hans mange bøger et smukt eksempel på amatøreren, der med smag og indlevelsesevne dyrker bogkunsten som en vigtig side af sin metier som skribent. Overensstemmelsen mellem bogens indhold og dens form lå ham stærkt på sinde. For at opnå dette gik han ofte til grænsen af pastichen. Om »det lille venlige bibliotek«, som han kalder *Pios Vignetbøger*, skriver han, at »princippet for tilrettelæggelsen kan »betegnes som en stræben efter dette ideal: en typografisk stil, der spillede »musikalsk på så og så mange mindelser om den tidsalder, hvorfra teksten »eller temaet er hentet, og samtidigt tilfredsstillende nutidens krav om let »læselighed«.

Denne metode til at skabe overensstemmelse mellem bogens indhold og dens form ser vi et ekstremt eksempel på i den af arkitekten *Aage Rafn* tilrettelagte bog om *Liselund*, der udkom i 1918. Bogen var udgivet af Foreningen af 3. december 1892 i anledning af foreningens 25 års jubilæum (publikationen var således lidt forsinket, hvilket jubilæumspublikationer jo har en tilbøjelighed til). Denne forening med det anonyme navn dækkede over en sammenslutning af elever fra Kunstakademiets arkitektskole, og dens fornemste formål var udgivelsen af danske arkitekturopmålinger. Gennem arbejdet med disse publikationer, som alle var af høj kvalitet, fik en række talentfulde arkitekter interesse for bogkunsten. *Liselund*-bogen var foreningens største publikation og den, der vakte mest opstandelse i bogfolkenes kreds. *Aage Rafn* indførte nemlig med dette ekstravagant anlagte værk ny-klassicismens idealer i typografien, ligesom han var med til at gøre det i arkitekturen. Som professor *Hack Kampmanns* medarbejder ved den danske ny-klassicismes hovedværk,



Titelblade fra bøger tilrettelagt af Kai Friis Møller. Til højre hans egen bog »En Pilegrimsfærd til Nordfrankrig og Belgien«. Kolofonen oplyser omhyggeligt, at »det hele er trykt i H. H. Thieles Bogtrykkeri, der blev færdig med trykningen onsdag den 25. november 1919«. Titelvignetten er gengivet efter Antwerpen-udgaven af Guicciardinis »Beskrivelse af alle Nederlande«. Til venstre titelbladet fra Svend Grundtvigs fordanskning af engelske og skotske folkeviser udgivet af Kai Friis Møller i 1942. Sammensætningen af gotik og klassicisme i skriftvalget er dristig, men vellykket. Skrifterne er Caslons Antikva og Caslons Old Black. Titelvignetten er gengivet efter Thomas Percy's »Reliques of English Poetry«, førsteudgaven 1765.

Trykt i Det Berlingske Bogtrykkeri.

Politigården, var han den, der gennemførte dette værk efter Kampmanns død. Det led den skæbne at blive fuldført længe efter, at arkitekturidealene havde skiftet, og kom derved for eftertiden til at stå som en arkitektonisk anakronisme.

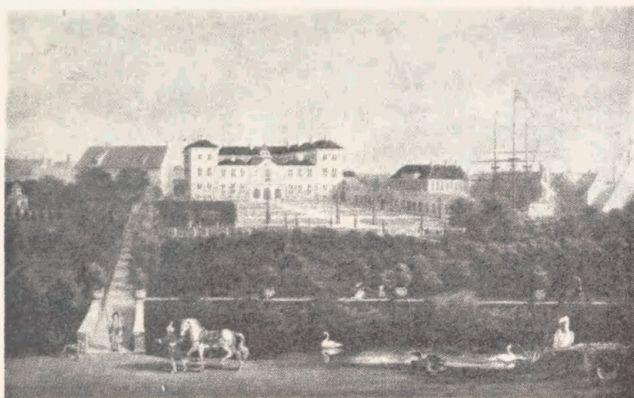
Da Liselund-bogen udkom, virkede dens klassicistiske klædebon derimod som en reaktion mod den tunge bogstil, som skønvirketiden foretrak, ligesom de første ny-klassicistiske bygninger var en reaktion mod

den Nyropske tunge murstensromantik. Den tætte, kraftige sats og de brede marginer var god latin blandt »den gode bog«'s tilhængere, således som vi ser det i den her gengivne side fra *Svend Hammershøis* bog om Thorvald Bindesbølls keramik. *Knud V. Engelhardt*, hvis typografiske arbejder med god grund er beundret af eftertiden, gik (ligesom *William Morris*) langt uden om de »partielt fede« skrifter, empireskrifterne, og foretrak skrifter med ringe forskel mellem tynde og tykke streger. Genzsch & Heyses Plantin var en af hans foretrukne skrifter. På denne baggrund måtte Liselund-bogens hele typografiske stil virke som en udfordring, men den ramte i eminent grad den herskende tidsånd, da Liselund blev opført, og opfylder således det ideal, som Kai Friis Møller opstiller.

Det er interessant at bemærke, at til trods for klassicismens strenge symmetrikrav er siderne i Liselund-bogen ingenlunde symmetrisk opstillede. Den brede udvendige margin benyttes til billedtekster og noter, et princip, som siden skulle blive flittigt efterlignet. Bogen om Charlottenborg, som blev udgivet 15 år senere, viser dette princip fuldt udviklet, men mellem disse to bøger ligger en revolution i arkitekturen såvel som i typografien. Da Rafns bog udkom, var den aksiale ordning af satsen en typografisk grundlov. Da *Ib Andersen* og *Viggo Møller-Jensen* tilrettede bogen om Charlottenborg, havde funktionalismen indført det asymmetriske princip i arkitekturen, og *Jan Tschichold* havde udgivet sine lærebøger om den funktionelle typografi.

Hvor før formelle regler havde indsnævret typografens muligheder for at udfolde en skabende fantasi, blev modernismen nu en trussel mod fagets æstetik. Den funktionelle typografi ophævede de gamle normer, men satte ikke nye faste regler i stedet, som den mindre talentfulde bogtilrettelægger kunne støtte sig til. At især arkitekter følte sig tiltrukket

Side fra bogen om Charlottenborg udgivet af Kunstakademiet i 1933 og tilrettelagt af Ib Andersen og Viggo Møller-Jensen. Udsendt i kommission hos Nyt Nordisk Forlag og trykt i Nordlundes Bogtrykkeri med ætsninger fra F. Hendriksen. Et af de første vellykkede eksempler på en bog med asymmetrisk opsætning, hvor marginen er så bred, at den foruden til henvisninger og noter kan benyttes til sekundært billedstof, skitser etc. Skriften er Plantin Linotype, der står fast og smukt på tekstsiderne, men er mindre heldig i de store versaler på titelbladet.



2. Gyldenløves Pale, set fra Staldgården. Maleri af Jacob Coning 1694. Frederiksborgmuseet.

I. Opførelsen.

BYGHERREN

* En Biografi af U. F. Gyldenløve, forfattet af den norske Historiker M. Birkeland, findes i Bricks »Dansk biografisk Lexikon« VI.

Ulrik Frederik Gyldenløve,* Frederik III's Son med Margrethe Pape, født 1638, var i en ung Alder (1664) blevet udnævnt til Statholder i Norge med Bolig paa Akershus Slot. Fra 1669 var han dog fritaget for at opholde sig til Stadheden i Norge, efter at Ove Juul var udnævnt til Vicestatholder; og efter Tronskiftet i 1670 forblev han i København, hvor han stod i stor Yndest hos den unge Konge. Han blev Medlem af Geheimekonseillet, i 1671 ophøjet til Greve med Titelen »Hans høje Excellence«, og Grevskabet Laurvig blev oprettet for ham.

Næste Aar begynder Opførelsen af det store Palæ paa Kongens Nytorv, hvortil Kongen selv lagde Grundstenen den 3. April 1672. Stort maatte det være, da det ikke blot skulde være Privatbolig for den første af Rigets Stormænd, men ogsaa Sæde for den øverste Styrelse af Norge. Man møder undertiden den Opfattelse, at Gyldenløve som Statholder i Norge kun i kortere Tidsrum har kunnet bo i sit Pale i København,* men det er en Misforstaaelse. Under Krigen med Sverige (1675-79), som i Norge kaldtes Gyldenløvefejden, maatte han ganske vist den meste Tid være i Norge; men efter Fredsslutningen flyttede han med sin unge Hustru Antoinette Augusta,* født Komtesse af Aldenburg, til Danmark, og i 1680 fik han en formelig Tiladelse til at opholde sig i Kongens Nærhed, hvor denne maatte være. I de tyve Aar (1679-99) indtil han solgte Palæet, har han, saa vidt man ved, kun fire Gange været i Norge, i 1685 som Ledsager for Christian V., i 1689 paa Grund af truende Krigsfare og endelig to Gange (1690 og 1696) sammen med Christian Gyldenløve,* der var udsat til hans Efterfølger.

Ulrik Frederik Gyldenløve har altsaa været borte i en stor Del af den Tid, hvori hans Pale var under Opførelse; men han var dog hjemme i 1672-73 indtil Juni i sidstnævnte Aar, og han har altsaa kunnet være tilstede ved Planlægningen og de første Arbejder. Hans Korrespondance med den kongelige »Generalfaktor« i Amsterdam Gabriel Milan* om Byggematerialer viser, at han personlig tog levende

* Saaledes hos Philip Weilbach: *Konst og Æsthetik* (1870) S. 172 og hos flere andre Forfattere.

* Gyldenløve var 3 Gange gift; første Gang (hemmeligt) med Sophie Urne 1659; anden Gang med Marie Grabbe 1660, hvilket Ægteskab blev opløst ved Dom 1670; det tredje Ægteskab blev sluttet 1677.

* Christian Gyldenløve var Christian V's ældste Søn med Sophie Amalie Moth. Om hans Bændomliv og Udsalderrejser fortæller Laksjens Mathias Skaasland i »Memoirer og Breve« udg. af Jul. Clausen og R. F. Rist XVII: Gyldenløves Laksj.

* Gabriel Milans Privatarkiv (Rigsarkivet).

af det nye typografiske formsprog kan ikke undre. At arbejde med satsen som sluttede kvadratiske enheder, der kunne afbalanceres mod hinanden og mod de hvide flader, som dannes mellem satsen, var en arkitektonisk opgave i lighed med at tegne en facade i Le Corbusier's manér. At arbejde med kontraster mellem fede og magre skrifter var ligeledes en æstetisk virkning, der måtte tiltale arkitekten, som i arkitekturen arbejder med kontrasten mellem lys og skygge. Det er derfor egentlig forbavsende at se, at de arkitekter, der arbejdede med bogtilrettelægning i disse år, viste stor forståelse for de farer, som den funktionelle typografi indebar for bogkunsten.

Som en af de første advarede *Steen Eiler Rasmussen* i et essay mod den modernisme, som prægede den funktionelle typografi i 30'erne, og som ret beset i mange tilfælde slet ikke opfyldte de funktionelle krav, man må stille til gode skriftsnit og god typografi («En bog om noget andet», 1940). Det er ganske morsomt at bemærke, at da den grafiske modernismes profet, Jan Tschichold, i 1947 kom til England som typografisk tilrettelægger hos Penguin Books, nåede han til samme erkendelse som Steen Eiler Rasmussen, nemlig at en moderne bogtypografi bør bygge på de funktionelle traditioner, for at den kan blive virkelig funktionel.

I 1932 arrangerede Steen Eiler Rasmussen i Kunstindustrimuseet en udstilling af britisk brugskunst, som på en slående måde viste, at inden for brugsting eksisterede der en funktionel tradition, som intet har med modernisme at gøre. Det var iøvrigt på denne udstilling, at der var fremlagt *The fifty best books*; det gav stødet til, at Forening for Boghaandværk nedsatte en komité til en årlig udvælgelse af de bedste bøger. Efter udstillingen samlede Steen Eiler Rasmussen en række billeder i en bog, »Britisk Brugskunst«, som på en overbevisende måde viste, hvorledes en uformel typografi kan forenes med traditionelle boglige kvaliteter. Han anvender her som i alle sine bøger Baskervilles antikva, som han anser for fuldkommen med hensyn til læselighed, men han gør ikke vold på manuskriptet for at få det til at fylde kolumnen ud. Både tekst og billeder har varierende højde, men kolumnens begrænsning fastholdes af de store sidetal. Billedteksterne er asymmetrisk opsat med kursiv, hvorved de ulige lange tekster kan brydes på en harmonisk måde.

I ndtil for nylig var de fleste engelske Parfumeri-Artikler lige-
som i andre Lande maskeret som franske. Nu da Frihandelen er oppigvet og Parolen lyder »Buy British«, har det imidlertid ogsaa forandret sig. Nu staar det tydeligt paa Vaererne, at de er fremstillet i England, men i Udlandet har man noeret ved at komme bort fra de franske Forbilleder. Dog ogsaa i denne Branche er der nogle Ting, som altid har haft et saerligt engelsk Præg. Der er Yardley's Saber, hvoraf saerligt den med den gammelagtige Lavendelduft er bekendt. De kan faas i Træbeholdere af samme Art, som dem man udsæer paa Landet. Altsaa selv for Vaere som parfumerede Saber har det vist sig, at der i England er en Reklameværdi i at skilte med engelsk Soliditet i Stedet for fransk Elegance. Der er nu ogsaa noget saerlig rentligt og tiltalende ved saadan en Træskaal fuld af Sabe. Allertid passer den osnakke til en vis Slags gammelagtig Badeværelse, hvor Badekarret var omgivet af en hel Kasse af hvidkuret Træ. Til Barberersaer er de fortrielige. Man holder Skaalet behageligt i den venstre Haand, medens man med den høje Haand kører Barberkosten rundt i den. Tyssik engelsk er ogsaa »Farr's Soap«, maake den eneste Saer i Verden, der reklamerer med, at den er uparfumeret, meget dyrere end andre Saer, men saa døj, at den alligevel kan sælges. Pakningen er monstergyltig. Man har ikke kunnet opføre, hvor gammel den er, men de sorte og røde Bogstaver indanfdr den ovale Ring, kan staa som et forhillidigt Eksempel paa det bedste i engelsk Typografi fra omkring Aar 1800, saa prægnant og roligt i sin tydelige Lænelighed, at man forestaar, at den aldrig ændres.

68



Engelsk Saer

Baldskål og Barberkost
fra Yardley & Co., Ltd.,
London.
Farr's uparfumerede Saer
London.
Jenck Co. fot.

69

Opslag fra Steen Eiler Rasmussens bog »Britisk Brugskunst«, der indeholdt et udvalg af billeder fra udstillingen i 1932 af samme navn i Kunstindustrimuseet. Udgivet af Det Danske Kunstindustrimuseum og trykt i Bianco Lunos Bogtrykkeri 1933 med clichéer fra F. Hendriksen. Billede og tilhørende tekst er altid i samme opslag. Såvel tekster som billeder varierer i højden, men kolumnens begrænsning er fastholdt af de kraftige sidetal. Skriften er Monotype Baskerville.

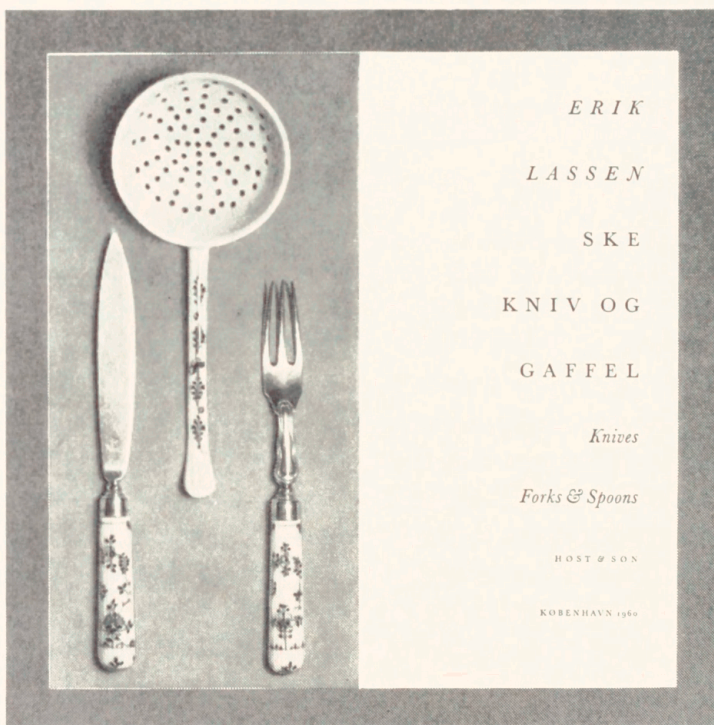
For en bogtilrettelægger vil det altid være et ønske, at billede og tekst følges ad, så de falder i samme opslag. Med sin bog om britisk brugskunst viste Steen Eiler Rasmussen, hvordan det kan gøres på en uformel måde. Dette princip har senere været anvendt af mange bogtilrettelæggere. *Christian Elling* anvendte det i sin bog om »Det klassiske København« (1944), og fra de seneste år kan nævnes *Erik Lassen*: »Ske, Kniv og Gaffel« tilrettelagt af *Erik Ellegaard Frederiksen* (1960); her går billedet dog til kant.

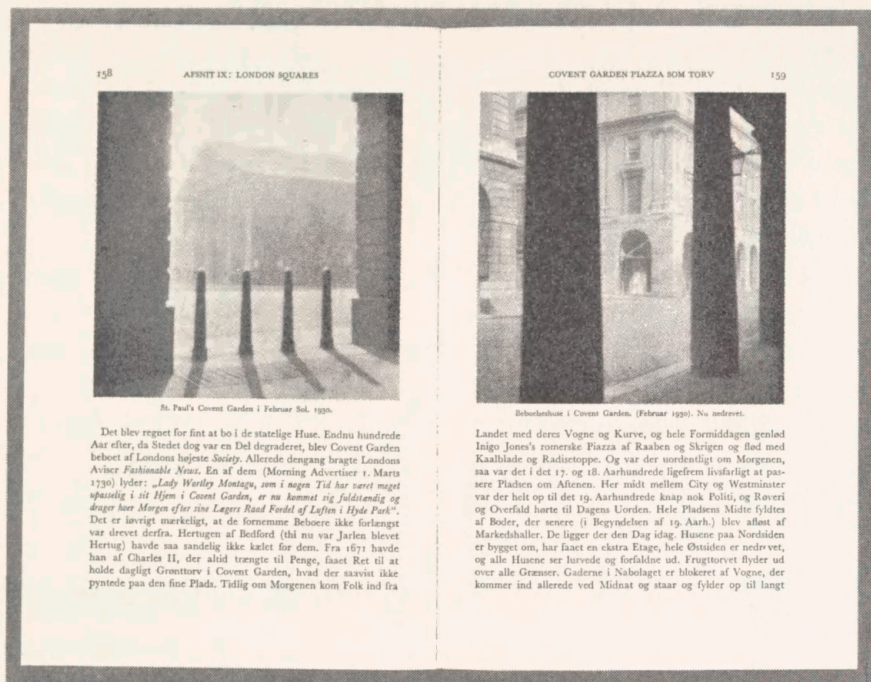
Det asymmetriske princip har mange fordele ved tilrettelæggelsen af den

illustrerede bog, men det skaber næsten altid vanskeligheder på titelbladet. Det her viste eksempel fra »Ske, Kniv og Gaffel« er ganske vellykket, men ellers er det meget vanskeligt at finde et virkelig harmonisk titelblad med asymmetrisk sats. I mange tilfælde har tilrettelæggeren klaret problemerne ved at lade satsen spænde over hele kolumnens bredde, således at man ikke vil kunne påstå, at det er en aksial opstilling til en bog med asymmetriske tekstsider!

I sin bog »London«, der udkom i 1935, viste Steen Eiler Rasmussen

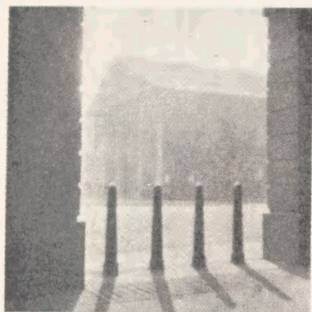
Opslag fra Erik Lassens bog »Ske, Kniv og Gaffel« visende titelblad og frontispice. Bogen, der udsendtes af Carl M. Cøhr's Sølvvarefabrik A/S, i kommission hos Høst & Søns Forlag, er tilrettelagt af Erik Ellegaard Frederiksen og trykt i Langkjærs Bogtrykkeri 1960 med clichéer fra Bernh. Middelboe. Opslaget viser et titelblad med asymmetrisk opsat tekst, der holder højre kant af kolumnen. Frontispicen er et farvefotografi. Teksten er Monotype Baskerville.





158

SPINNT IX: LONDON SQUARES

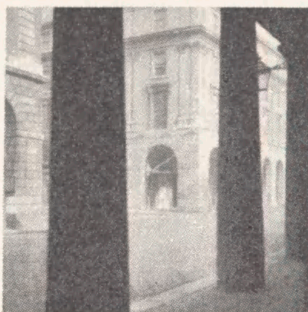


St. Paul's Covent Garden i Februar Sid. 1730.

Det blev regnet for fint at bo i de statelige Huse. Endnu hundrede Aar efter, da Stedet dog var en Del degraderet, blev Covent Garden beboet af Londons højeste Society. Allerede dengang lægte *Londons Aviser Fashionable News*. En af dem (*Morning Advertiser* i Mars 1730) lyder: „*Lady Westly Montagu, som i nogen Tid har været meget uopavsigtlig i sit Hjem i Covent Garden, er nu kommet sig feldisendelig og søger hvar Morgen efter sine Lagers Riad Færd i Hyde Park*“. Det er lævrigt mærkeligt, at de fornemste Beboere ikke forlangt var drevet derfra. Hertugen af Bedford (thi nu var Jarlen blevet ham af Charles II, der altid trængte til Penge, faaet Ret til at holde dagligt Grensture i Covent Garden, hvad der saxvint ikke pyntede paa den fine Plads. Tjellig om Morgenen kom Folk ind fra

COVENT GARDEN PLAZZA SOM TORV

159



Seholsthus i Covent Garden. (Februar 1799). Nu andret.

Landet med deres Vogne og Kurve, og hele Formiddagen genlød Inigo Jones's romerske Piazza af Raaben og Skrigen og Blod med Kaarlilade og Radistoppe. Og var der uordentligt om Morgenen, saa var det i det 17. og 18. Aarhundrede ligefrem livsfarligt at passere Pladsen om Aftenen. Her midt mellem City og Westminster var der helt op til det 19. Aarhundrede knap nok Polit, og Roveri og Overfald hørte til Dagens Orden. Hele Pladsens Midte fyldtes af Boetre, der senere (i Begyndelsen af 19. Aarh.) blev afløst af Markedshaller. De ligger der den Dag idag. Husene paa Nordtiden er bygget om, har faaet en ekstra Etage, hele Østtiden er nedrøvet, og alle Husene ser kurvede og forfaldne ud. Frugttøvet flyder ud over alle Grænser. Gaderne i Nabolaget er bhækket af Vogne, der kommer ind allerede ved Middag og staar og fylder op til langt

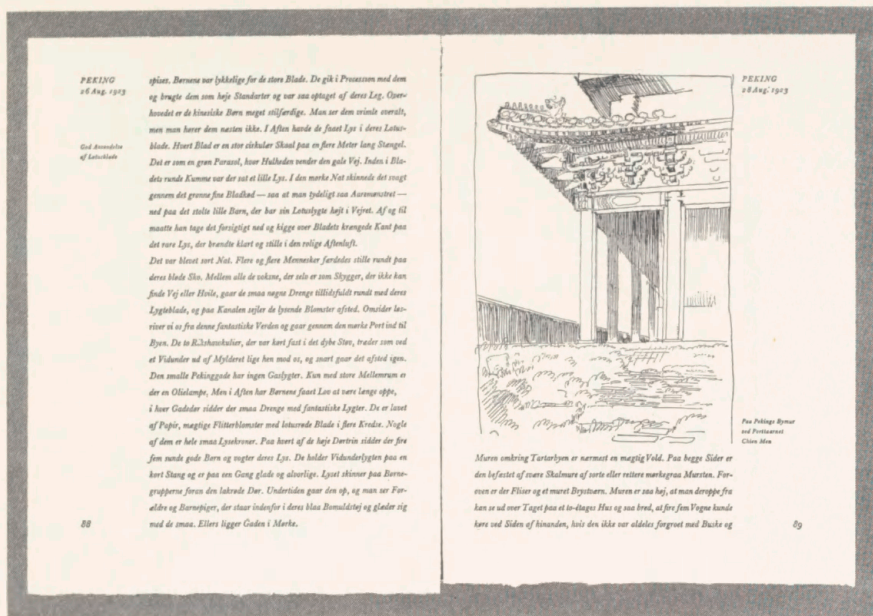
Opslag fra Steen Eiler Rasmussens bog »London«, udgivet af Gyldendal i 1934. Trykt i Bianco Lunos Bogtrykkeri med clicheer fra F. Hendriksen. Tilrettelagt af forfatteren. Den anvendte skrift er Baskerville Monotype. Opsætningen er traditionel, men vakte alligevel opmærksomhed ved sin fremkomst, fordi billeder og tekst hele bogen igennem dannede en fast og smuk helhed. Som forlagsbog betragtet var den af usædvanlig høj kvalitet på dette tidspunkt.

en mere traditionel typografisk tilrettelægning, hvor illustrationerne følger teksten, så vidt det er muligt. I de fleste opslag står billederne to og to, hvilket giver en fast rytme i bogen. Bogen vakte opmærksomhed ikke blot for sit indhold, men også for sin faste grafiske holdning og den omhyggelige gennemarbejdning af de typografiske detaljer. Bemærkelsesværdigt var det også, at trods de mange autoclicheer var bogen trykt på matglittet papir og ikke, som det ellers var almindeligt, på krideret papir. I det før omtalte essay vendte Steen Eiler Rasmussen sig også mod anvendelsen af krideret papir til bøger: »Hvis det skal være en fin bog, bliver det trykt på såkaldt krideret papir. Det er spoleret papir, papirmasse, der er de-

»strueret ved hjælp af kridtmasse, der er presset ind i det og glittet, så det »rigtig skinner. Sådant en pragt er der ingen, der kan stå for. Så roser »bladene bogen for dens nitide udstyr. Selv tarvelige klicheer kommer til »at se strålende ud, ja, netop strålende. Man kan få helt ondt af det, hvis »man sidder og ser på det i lampelys, fordi de skarpe reflekser skærer »en i øjnene. Og der er ikke nogen, der lægger mærke til, hvor mager og »ulæselig skriftsatsen bliver«.

Det har altid været et problem at skabe en helhed af en bog med mange autoclicheer, fordi satsen står smukkest på uglittet papir og clicheerne dårligst. Det almindelige engelske system at trykke satsen på uglittet papir og clicheerne på indhæftede kriderede billedsider er rationelt, men går ud over bogens helhed. Dybtryk eller offset løser dette problem, men har andre mangler i æstetisk henseende. London-bogen var en af de første bøger, hvor der var opnået et acceptabelt resultat med autoclicheer på matglittet papir ved at dybætte clicheerne og trykke dem med omhu. Derved bevarede den boglige helhed, og satsen kom til at stå let læselig. Siden er der trykt mange illustrerede bøger på mat papir med et endnu bedre resultat; det er ligefrem mit indtryk, at dette, at trykke illustrerede bøger på mat papir, er et særligt træk ved dansk bogkunst.

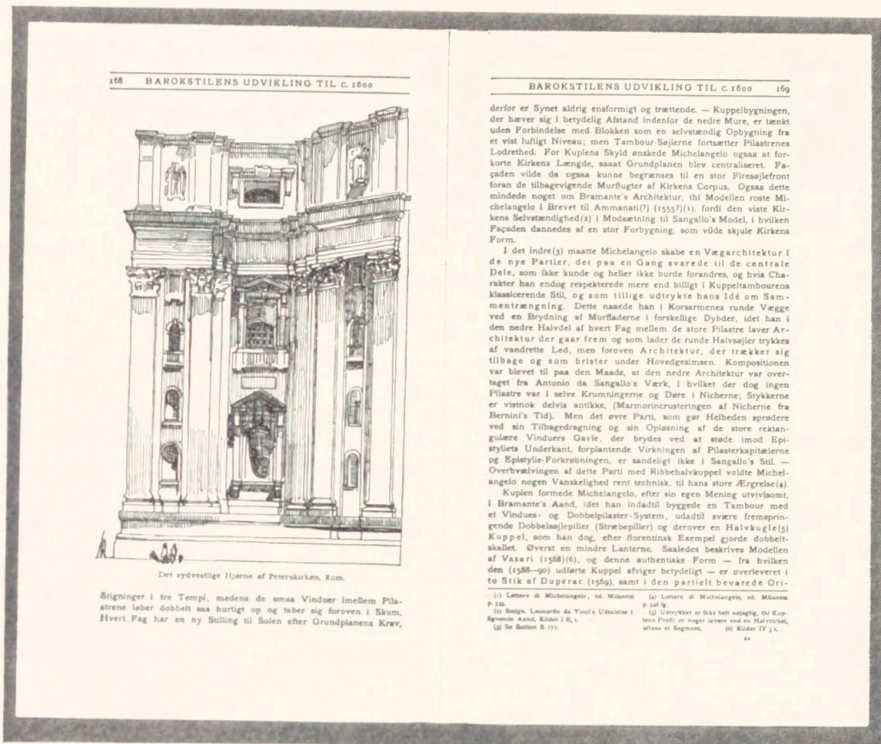
Et smukt resultat er på trods af det overvældende og meget uensartede billedstof opnået i den af *Kay Fisker* redigerede og tilrettelagte bog »Danske Arkitekturstrømninger 1850–1950« (1952). Fisker har her anvendt det før omtalte princip med en bred margin, der anvendes til noter, tekster og mindre billeder, men han er gået videre end sine forgængere med hensyn til den frie fordeling af billedstoffet mellem tekstspalten og marginen. I Charlottenborg-bogen var tekstspalten 28 cicero bred og marginen 15½ cicero. Et billede kunne i denne spænde over begge bredder, d. v. s. 43½ cicero eller over 28 cicero eller 14½ cicero. Marginens billeder måtte her nødvendigvis være sekundære. I »Arkitekturstrømninger« var tekstspalten 20 cicero og marginen 18 cicero. Billederne kunne her blive henholdsvis 38, 20 eller 16 cicero brede. Dette mindre spring i billedstørrelsen gjorde det muligt for Fisker at fordele billederne med lige stor vægt i tekstspalte eller margin, hvilket gav stor frihed ved billedplaceringen og derved mulighed for i vid udstrækning at få billederne placeret i de tekstafsnit, hvor de hører hjemme. Trods det meget uens-



Opslag fra Steen Eiler Rasmussens »Billedbog fra en Kinarejse« trykt i 1935 hos Bianco Lunos Bogtrykkeri med clichéer fra F. Hendriksen. Tilrettelagt af forfatteren. Ved at anvende Monotype Baskerville kursiv ville forfatteren understrege bogens uformelle karakter af rejsedagbog og har samtidig opnået et fint sammenspil mellem de lette stregtegninger og satsbilledet. Den brede margin benyttes til noter om tid og sted, billedtekster og mindre skitser.

artede billedstof – fotografier, stik, tegninger, skitser etc. – har bogen fået en helhed og en fast rytme, således at den tidsskrift-karakter, som ofte kan præge bøger med mange billeder, er undgået. Kay Fisker har gennem årene tilrettelagt mange smukke bøger. Han var medarbejder på Rafns Liselund-bog i 1918, og det sidste værk fra hans hånd er den dejlige »Monumenta Architecturae Danicae« (1961).

At skabe en grafisk helhed af en illustreret bog er et mål, som alle tilrettelæggere stiler mod. Hvor bogen illustreres med stregtegninger er det selvsagt langt lettere, end når der skal anvendes autoclichéer. I »Billedbog fra en Kinarejse« (1935) opnåede Steen Eiler Rasmussen en sjælden smuk helhed ved at anvende kursiv til dagbogens tekst. Pennetegningernes følsomme streg harmonerer smukt med Baskervilles levende kursiv og

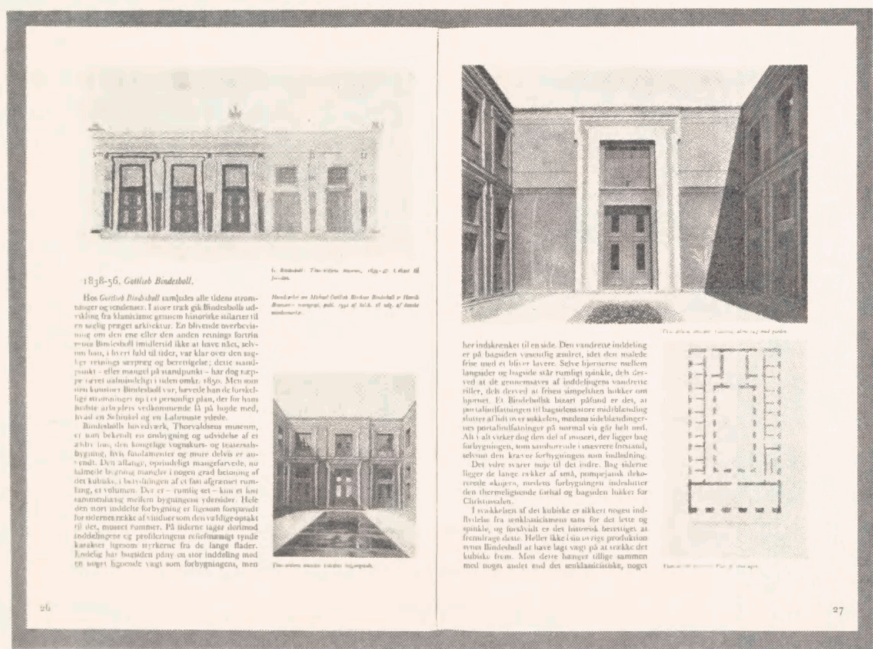


Opslag fra Vilhelm Wanscher: »Architekturs Historie«, bind III, tilrettelagt af forfatteren og udgivet af P. Haase & Søn 1927-31. Stregtegninger efter forfatterens forlæg. Skriften er Plantin. Som i alle Wanschers bøger er der her en smuk overensstemmelse mellem de djærve skitsemæssige touchtegninger, den kraftige skrift og den faste typografiske opbygning af bogsiderne.

skaber forbilledlig harmoni. Ideen med at anvende kursiv i rejsebøger i forbindelse med lette stregtegninger er senere med held anvendt af *Ebbe Sadolin* i hans bøger »Vandringer i London« (1950), »Vandringer i Paris« (1951) m. fl. I senere bøger har Steen Eiler Rasmussen søgt at opnå en lignende helhedsvirkning, men ikke med samme held. I »Fra Amsterdam og Delft« (1953) er det i nogen grad lykkedes, fordi bogen virker upretentiøs, men i »Byer og Bygninger« (1949) virker det ikke naturligt, at fotografier er omtegnet i streg, for at de skal kunne underordne sig den grafiske helhed.

En lykkelig overensstemmelse mellem tegning og satsbillede har også *Vilhelm Wanscher* opnået i sine bøger om arkitektur. I »Architekturens Historie« (1927–31) viste han, at han ikke alene var en fremragende og inspirerende arkitekturteoretiker, men også en glimrende tegner. Hans kraftige skitser, som indeholder alle de væsentlige træk i det, han vil illustrere, men abstraherer fra uvæsentlige detaljer, supplerer og fuldender de beskrivende ord i enestående grad. Men samtidig danner tegning og typografi en lige så harmonisk helhed. Den kraftige Plantin, som Wanscher anvendte i de fleste af sine bøger, danner den rette baggrund for de djærve tegninger. Det høje, smalle format var også et særstykke; det var

Opslag fra Knud Millech og Kay Fisker: »Danske Arkitekturstrømninger 1850–1950« udgivet af Østifternes Kreditforening i kommission hos Rasmus Navers Forlag 1952. Trykt i Egmont H. Petersens kgl. Hof-Bogtrykkeri. Tilrettelagt af Kay Fisker. Bogen viser en rationel udnyttelse af det princip at fordele billedstoffet mellem tekstspalte og margin. Marginen er her placeret til højre på siden både på højre- og venstresider i modsætning til Charlottenborg-bogen, hvor marginen er placeret indvendig i opslaget. Liselund-bogen har den traditionelle placering af marginen udvendig.

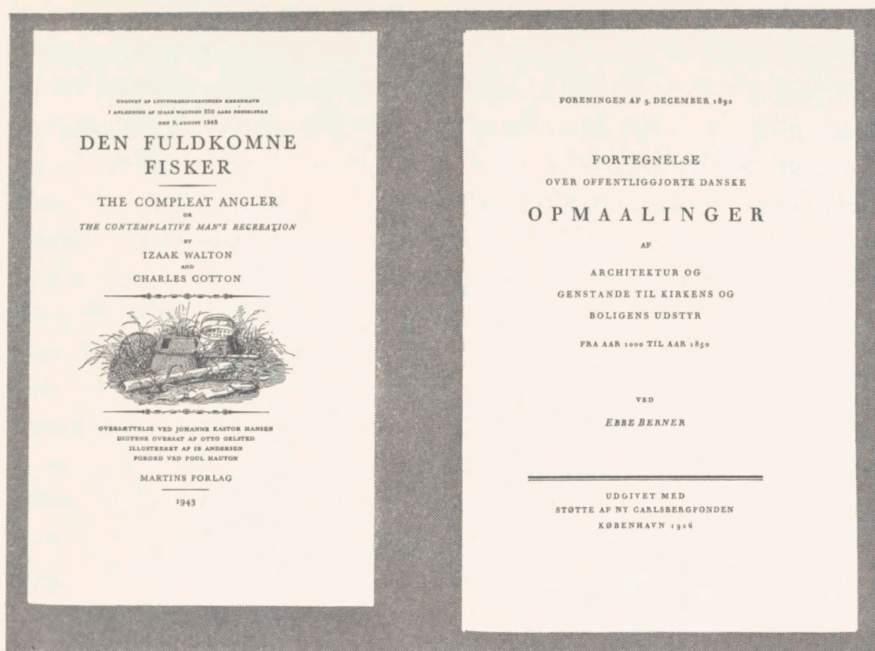


formentlig motiveret af de hyppigt forekommende høje formater på tegningerne og måske også af ønsket om i de fleste tilfælde at få et passende stykke sats på samme side som tegningen. Endelig kan de hyppigt forekommende lange fodnoter have motiveret det usædvanlige – men smukke – format (bemærk, at fodnoterne, der er sat med en mindre grad, er sat tospaltet, hvilket fremmer læseligheden).

Vilhelm Wanscher afskyede også det kriderede papir (med sit stærke temperament enten afskyede han en ting eller også elskede eller beundrede han den!). Hvor han i sine bøger anvendte fotografier, trykte han autoclicheerne med et groft raster på det uglittede papir, f. eks. i »Artes« (1932–40), hvor clichéerne er trykt med en svag farveføring på bøttepapir. I Tome I med de store afhandlinger om *M. G. Bindesbøll* og *J. F. J. Saly* står f. eks. billederne af Thorvaldsens Museum og Frederik V's rytterstatue på Amalienborg smukt til bogens typografi, selv om clichéerne trykker ujævnt, og resultatet næppe vil blive accepteret af den strenge fagmand. Den kunstneriske helhed er her sat over den tekniske perfektion.

Helhedssynspunktet og ønsket om at skabe overensstemmelse mellem emnet og den valgte typografi har også været afgørende ved tilrettelæggelsen af *Karl Madsen's* bog om Thorvald Bindesbøll (1943). Karl Madsen nåede selv at træffe afgørelse om format, skrift og skydning, inden han døde, men det faldt i *Gunnar Biilmann Petersen's* lod at gennemføre arbejdet. Det er således nok Karl Madsens idé at sætte satsen så kompres, at den danner en tæt ornamental baggrund for Bindesbølls robuste ornamentik. Det giver bogen en fast opbygning og en helt fremragende sammenhæng mellem tekst og billeder, men det hæmmer rigtignok også læsningen. Her er der stof til diskussion om det formålstjenlige kontra de kunstneriske intentioner! Sammenligner man med satsbilledet i *Svend Hammershøi's* iøvrigt smukke bog om Thorvald Bindesbølls keramiske arbejder fra 1918, der er sat med samme skrift, falder sammenligningen efter min mening ud til fordel for Biilmann Petersens værk.

Et smukt eksempel på, hvorledes man gennem den typografiske tilrettelægning kan give læseren en duft af den tidsalder, hvorfra teksten og temaet er hentet, uden dog at forfalde til pastichen, var *Ib Andersens* tilrettelægning af *Izaak Walton* og *Charles Cotton*: »Den fuldkomne



Til højre titelbladet fra Ebbe Berners fortegnelse over offentliggjorte danske opmålinger, der blev tilrettelagt typografisk af Willy Hansen og trykt i Bianco Lunos Bogtrykkeri 1926. Det var Willy Hansen, der genindførte Walbaum og benyttede den første gang i et udstillingskatalog og anden gang i denne bog. Til venstre titelbladet fra den af Ib Andersen tilrettede udgave af »Den fuldkomne Fisker« udsendt på foranledning af Poul Hauton på Martins Forlag i 1943. Bogen er sat med Baskerville og trykt i Bianco Lunos Bogtrykkeri. Det er næppe for meget at sige, at denne bog er et fuldkomment bogarbejde i forfinet engelsk stil.

Fisker« (1943). Det er en bog, som enhver må føle fryd ved at tage i hånden. Den kultiverede »engelske« typografi og det smalle format vækker straks mindelsen om det kultiverede 1700-tals England. Helt genialt har Ib Andersen foretrukket at lade sine tegninger illustrere – ikke tiden, hvor bogen er skrevet – men hjemlige nutidige motiver, der gør os fortrolige med bogens naturstemning.

De her omtalte bøger er alle illustrerede bøger, hvor et af de største æstetiske problemer er at skabe harmoni mellem illustrationer og tekst. De æstetiske problemer er dog ikke mindre ved den rene tekstbog – selv

om problemerne måske her er mindre iøjnefaldende. De problemer, der her skal løses, er foruden format, papir og skriftvalg de mere sublimе: Marginforhold og skydning, overskrifter og nedrykning etc., etc. – og sidst, men ikke mindst, et smukt titelblad. Enhver, der har beskæftiget sig med typografi, véd, hvor vigtige detaillerne, ja, *petitesserne* er for det endelige resultat. I et essay, »En bogmand ser tilbage« (i »Bogvennen« 1952, genudgivet *post mortem* 1960), skriver Kai Friis Møller, at »endnu »er det ikke lykkedes mig at opnå det rette forhold mellem citationstegnet »og citatet, men det kommer forhåbentlig nok om endnu et årti eller to. »Jeg vil da kunne gå i min grav med god samvittighed efter at have »formuleret denne testamentariske bestemmelse, at der på min gravsten »skal optegnes disse points i min favør: Han genindførte anførselstegnene »foran hver citeret linie samt kolofonen bag i bogen, der giver alle behørigе »oplysninger om de faktorer (i ordets videste forstand), af hvis harmoniske »sammenspil den er opstået«. Det er værdige ord for en bogmand.

Hvilke brugsmæssige krav man må stille til den bog, hvis eneste formål er at vederkvæge læseren, har Steen Eiler Rasmussen opregnet i »En bog om noget andet« (1940), hvor han om en bog, der var beregnet til at læses på sengen, *a bedside story*, bl. a. skriver: »Det havde været bestem- »mende ikke alene for indholdet, men også for papir, opsætning, indbin- »ding og det hele. Den skulle ikke være større, end at man bekvemt kunne »have den i hånden. Papiret var så let som muligt. Forneden var der en »stor margin, dér, hvor man holder tommelfingeren. Typerne var store og »tydelige, for at man ikke skulle anstrenge øjnene, selv om lyset i sengen »ikke var så godt, eller stillingen var lidt ubekvem«. Bogen selv såvel som den følgende, »I Danmarks Have« (1941), var en håndgribelig illustration til dette program. Begge bøger havde undertitlen »Læsning til at falde i søvn på«.

Jeg har her nævnt nogle bøger, hvis udformning på en eller anden måde har været forbilledlig i mine øjne, og som man stadig tager i hånden med glæde. Fælles for dem er det, at de er tilrettelagt af amatører i bogens verden; ingen af dem var typografer af fag. Alligevel har deres intentioner og de resultater, der materialiserede sig, haft betydning for udviklingen af den gode og smukke bog. Et betragteligt antal af dem er arkitekter, og flere kunne være nævnt. Hensigten hermed har ingeniunde været at ville

forherlige arkitektstanden eller de nævnte repræsentanter for denne. Formålet har været at pege på, at vi her for første gang inden for de grafiske fag ser formgiveren, der uden selv at være faglært dog kan tilføre et fag nye impulser gennem et metodisk arbejde med æstetiske problemer.

Naturligvis er der en fare for, at sådanne formgivere, der kommer »udefra«, og som ikke kender fagets problemer til bunds, kun giver tingene et overfladisk modepræg; men faren er nu ikke så stor, som man umiddelbart skulle tro. Dels arbejder formgiveren sammen med fagmanden, hvis faglige råd han altid vil være lydhør overfor, og dels vil talentfulde folk altid have forståelse for de værdifulde traditioner inden for et fag, som det er værd at bygge på og føre videre. Samarbejdet med fagmanden vil altid være befrugtende for den, der kommer uden faglige forudsætninger, men med kærlighed til faget. Kai Friis Møller har i sine erindringer fremhævet sit frugtbare samarbejde med *Johan Olsen*, *Aage Wantzin* og senere *Aksel Danielsen* i Det Berlingske Bogtrykkeri. Mange arkitekter (også forfatteren af denne artikel) står i gæld til *Aksel Danielsen*, til *Volmer Nordlunde* og til *Harald Andersen* fra Bianco Luno for både blid og håndfast vejledning, når de kom på typografisk glatis.

Det kan ikke påstås, at alt, hvad arkitekterne i 20'erne og 30'erne begik af grafisk formgivning, var lige betydningsfuldt, og de blev da også ofte mødt med en sund skepsis af de grafiske fags udøvere, der med rette betragtede dem som fuskere i faget. Måske havde mange af dem forslugt sig temmelig meget på Jan Tschicholds elementære typografi, men mange kom med friske øjne uden at være belastede med den faglige viden, som kan virke hæmmende for den kunstneriske udfoldelse i en brydningstid. De var forløbere for vor tids grafiske tilrettelægger, hvad der i og for sig ikke var så mærkeligt, idet arkitekten ifølge hele sin uddannelse er prototypen på en formgiver. Arkitektens arbejdsmetode er netop en analysering af de mange faktorer, der skal skabe en helhed, en afvejning af deres indbyrdes værdi og betydning, et valg mellem mange muligheder, en udskydning af de mindre væsentlige momenter og endelig en sammenfatning af de resterende komponenter til en æstetisk betinget funktionel form. Eller udtrykt mere summarisk: Gennem analysen at nå frem til syntesen – men vel at mærke hele tiden med æstetikken som ledelinie.

Det er det samme, der i dag er den fagligt uddannede bogtilrettelæggers opgave.