



At lave bomærker og våbenskjold er noget universelt. Man vil kunne sætte sit personlige mærke på sit jordegods, og i kampens hede vil man være sikker på, at venner og fjender kan kende én.

Mange kulturer har udviklet sådanne emblemer, men nogle af de smukkeste blev til i Japan.

Mens vi her i Vesten tegnede løver, hjerter og vildmænd – og stadig den dag i dag omgiver os med slatne kongekroner – udviklede japanerne deres grafiske mesterværker.

Japanerne kalder dem *shirushi* eller *mon* (udtales nærmest *mång*), og især i Kamakura- og Muromachi-perioderne (1185–1568) udvikledes en lang række enkle og stærkt virkende mærker. Det var en tid fuld af krige, og det var vigtigt for de forskellige familier at kunne skilte med det personlige *mon* på våben, rustninger og standarter. I disse mærker anvendes især simple, geometriske elementer som cirkler, kvadrater, trekantede osv.

Senere – i Tokugawa-perioden (1603–1867) – bredte brugen af *mon* sig til menigmand. I de store byer opstod et glitrende forlystelsesliv, centreret omkring Kabuki-teatrene, og det blev på mode, at både de forskellige teatertrupper og de enkelte skuespillere bar deres private *mon* på deres dragter. Der blev trykt plakater; man solgte træsnit af de populære skuespillere, og på den måde spredtes brugen af *mon*.

Man kan næppe studere et af de gamle, japanske teater-træsnit uden at finde et eller flere *mon*!

Også andre grupper begyndte at bruge *mon*, fx geisha'er, fiskere, bordeller og saké-fabriker, og berømte er brandmændenes standarter og jakker med store *mon*. Det var jo vigtigt, at man kunne kende en brandmand, når hele bydele forvandlede til flammer og røg.

Siden begyndelsen af forrige århundrede har så at sige alle kunnet have sit eget *mon*, og i dag findes der flere tusinde forskellige.

Der er de helt stramme og enkle – hvoraf den røde solskive i det japanske flag jo må siges at være det mest enkle.

Der er en del, som er stiliserede udgaver af skrifttegn – så stiliserede, at det er svært at genkende de originale penselstrøg i dem.

Der er en meget stor del, som bygger på naturformer – blomster, fugle, sommerfugle osv. Mest kendt er her kejserfamiliens sekstenbladede chrysantemum samt de tre paulownia-blade, der bruges af kejserinden.

Det eneste, der ikke er brugt, er det menneskelige legeme. Man ser altså ikke et *mon* med fx en lille mand eller et ansigt.

De japanske familiemærker har været til stor inspiration for vesterlandske grafikere. Mange moderne varemærker og monogrammer ville sandsynligvis ikke have set ud, som de gør, hvis ikke japanerne havde lavet *mon* igennem de sidste 1200 år. Så også på det punkt har vi lært af dette mærkelige, fjerne folk!

Det *mon*, der er gengivet over denne tekst, er ikke japansk. Det er tegnet af artiklens forfatter til eget brug.

Mærket er dog japansk inspireret. Det er skrifttegnet for „stor“ (*dai*), der egentlig er et billede af en mand med udstrakte arme. Her har jeg blot lavet det om til et *Anker*.

Billedtekst

Planchen over de japanske *mon* viser:

Øverst til venstre et gammelt pengestykke. I midten en jakke med et blomster-*mon* på ryggen. Og til højre et stiliseret bjerg (selv om det er svært at se).

Midterste række: 1. Stiliseret skrifttegn. 2. Et felt i den lykkebringende skildpaddes skjold. 3. Tre stjerner. 4. Endnu et bjerg (og det er jo lettere at se). 5. Kejserindens tre paulownia-blade. 6. Kejserens sekstenbladede chrysantemum.

Nederste række: 1. To fugle. 2. Havets bølger. 3. Bambus. 4. Pæon. 5. Trane. 6. Et

mærke, der ikke tilhører nogen bestemt familie, men nærmest må siges at være fælleseje. Måske viser det havets bølger.

Anker Tiedemann

Tschichold

Eli Reimer, der i sine yngre dage personligt oplevede Jan Tschichold, føjer nogle træk til artiklen om den epokegørende formgiver.

De, der var unge først i trediverne, vil huske Jan Tschichold i Teknologisk Instituts festsal, hvor han tændte en brand med sine foredrag om *Die neue Typographie*. Det var Svend Johansen, den senere oplysningssekretær i Dansk Typograf-Forbund, der igennem den typografiske forening Fagteknisk Samvirke havde inviteret ham til at fortælle om de nye strømninger, der var i færd med at revolutionere den typografiske formgivning nede i Europa. Det var dengang, der kunne provokeres til en situation, hvor fagfolk delte sig i to grupper, som i heftige diskussioner kunne strides om, hvorvidt typografi skulle være symmetrisk eller asymmetrisk – traditionel eller ny.

Hvordan var denne mand, der kunne sætte så voldsomme svingninger i gang? At dømme efter hans udseende kunne en sådan evne ikke umiddelbart erkendes. Han var middelhøj, meget stilig og hans verbale form var bestemt ikke brandtalens; men han udstrålede sikkerhed i sin argumentation fra den nye epoke og i sin fordømmelse af datidens typografi, som han kaldte traditionel i gåseøjne. Et studium af hans kommentarer til de typografiske eksempler, hvormed han illustrerer sine første bøger, er i denne forbindelse interessant. Her er ingen mellemtrin eller nuancer. De viste eksempler er enten gode eller dårlige. Hans betoning med gåseøjne og parenteser må have bragt tilhængere af den gamle typografi til sandt raseri. Faktisk dyrker han her en demagogi, der kun har sit sidestykke i politisk litteratur. Det må dog medgives, at hans valg af eksempler både af egen og andres produktion vidner om overlegen dygtighed og et sikkert øje for gode proportioner.

Jan Tschichold startede, som man vil vide,

sin litterære produktion i *Typographische Mitteilungen*, hefte 10, 1925, et særnummer, der udkom under titlen *Elementare Typographie*. Heri introducerede han blandt andre den russiske kunstner El Lissitzky, der både var maler, arkitekt, typograf og fotograf, og som var blandt de mest geniale i den gruppe af revolutionære kunstnere, som Tschichold i disse første år så stærkt refererede til. Tydeligvis var Tschichold ven med El Lissitzky og i de efterladte breve fra denne findes et brev dateret 19.9.1925, hvori han beder sin kone om at sende materiale til Tschichold i Leipzig. I et senere brev beskriver han sin glæde over heftet. Han understreger, at det ikke er et kunsttidsskrift, men et fagblad, som kommer i hænderne på typografer, og at hans synspunkter derved får større udbredelse.

I bogen *Eine Stunde Druckgestaltung*, der udgives i 1930, mildner Tschichold sin første, konsekvente indstilling og skriver: »Af de til rådighed stående skrifter er Grottesken eller Blokskriften den, der står den nye typografi nærmest, idet den er så enkelt formet og så god at læse. Anvendelsen af andre, let læselige, og i ny mening historiske skrifter, er absolut mulig.«

Det er tydeligt, at den sekteriske opfattelse, der præger hans første bøger, allerede i 1930 afløses af et friere forhold til den typografiske formgivning, og personligt anser jeg netop disse år op til 1933 for meget væsentlige i den typografiske udvikling. Jan Tschichold har sin store andel heri.

Han vil blive husket som en mesterlig typograf, og i Danmark – på trods af, at han ikke selv så gerne mindedes denne periode – som manden, der bragte *Die Neue Typographi* til landet og inspirerede en hel generation af typografer.

Kristian Grønborg

Kristian Grønborg, født 1945. Afgangseksamen fra Danmarks Biblioteksskole 1971 med linjefag i bogvæsen. Bibliotekar i Gentofte 1971-74. Ved Skive Kommunebibliotek fra 1974.