

DESIGNERNE KOMMER OG KOMMER...

Boken er der. Vi blar i den, berører den, kanskje til og med leser den. Men de aller fleste mangler respekt for boken som et fartøy for litteratur, for bokens historie og den typografiske arven som følger den. AV CHRISTOPHER HAANES

Bøker virker tiltrekkende på mange av oss. Jeg har som mange andre tilegnet meg min andel romaner og dikt opp gjennom tiden, og har kanskje et noe anstrengt forhold til bøker, ettersom jeg også forholder meg til bøker som estetiske gjenstander. I 12-årsalderen linjerte jeg opp boksider etter instruksene i Edward Johnstons bok *Writing, Illuminating and Lettering*, og prøvde meg på å kalligrafere med bredpenn. Senere, under studietiden, kalligraferte jeg en bok, *Buddhas The Fire Sermon*, med et manuskript fra 900-tallet som forelegg. Bokbinding var en del av undervisningen. Selv om jeg var ganske hjelpeløs i bokbinding, gir en slik praksis en kritisk sans, og jeg husker med gru hvor sjokkert jeg var over Arild Nyquists diktsamling *Havet* da jeg kom hjem. Det er en flott og underkjent diktsamling, men bokbinderiet hadde bundet den inn med fiberretningen feil vei, så bokpappen lå og sprikte på bordet. Dette var på slutten av 80-tallet, og det var mange bøker som skrek på den tiden. Mac-ene hadde ankommet, og overtatt satsproduksjonen. Dette medførte at lekfolk eksperimenterte vilt med typografi uten å ha noe som helst greie på skrift. Hjelpeløse effektskrifter og strekking av skrift var hverdagskost i norske bøker, både på omslag og inni bøkene. I en overgangsfase ble det

fremdeles bestilt sats hos satsbyråer, og jeg jobbet til og med med Letraset ved et par anledninger. Det var ingen som brukte renessansetall og spesialdesignede kapitaler på den tiden, så vidt jeg kunne se, og det var lite gehør for typografisk kritikk. Denne artikkelen er tuftet på atten år med irritasjon over norske bokers typografiske beskaftenhet, men for å pynte litt på kuruken: Det har jo eksistert formgivere med typografisk dannelse i Norge. Situasjonen er også blitt noe bedre etter 80-tallet, og bøker der minuskeltall og ekte kapitaler er anvendt, har blitt vanligere, for eksempel. Men det er langt mellom dyktige typografiske utøvere, og mengden bøker som får stemoderlig behandling er stor.

For å nevne noen viktige faktorer, som jeg vil mene er vesentlige for å forstå noe om norsk bokdesign i dag, i omvendt kronologi:

I dag settes de fleste bøker elektronisk. Riktignok finnes det i utlandet noen få aficionados som fremdeles setter bøker i blysats for en liten krets av samlere, men i det store og det hele er det computersats (på Mac eller pc) som gjelder.

Tidligere måtte grafiske designere bestille fotosats hos en satsleverandør/typograf, for så å montere sammen tekst og bilder ved å klippe og lime (paste-up). Fotosatsen gjorde det vanskelig å få renessansetall og spesialdesignede kapitaler til skriftsnitt, for eksempel, og var på mange måter et blekt kapittel i typografisk historie.

I dag har grafiske designere overtatt hele arbeidet med typografien, ofte uten faglige forutsetninger.

Den digitaliserte eller virtuelle typografien kan kanskje sies å ha «dematerialisert» skriftspråket, ettersom det er mulig å sette hele bøker uten å være i berøring med bokstavene overhodet. Vi arbeider med virtuelle fremstillinger på skjerm, abstraksjoner om man vil.

Allikevel er boken der, vi blar i den, vi berører den. Kanskje vi til og med leser den.

På blysatsens tid ble bokstavene støpt enkeltvis i bly, og bøker måtte settes bokstav for bokstav, så å si. Selv om blysats kan sies å være mer materielt, forteller ikke blysatsen i seg selv hvorfor bokstavene ser ut som de gjør. (At det kan være nyttig for en student å ha

arbeidet i bly en stund, betviler jeg ikke). For blyet er fleksibelt i støpeprosessen, og en rekke former har gjennom tidene kunnet støpes i bly. På samme måte som en rekke former har blitt formet i leire, eller stein, for den saks skyld. Og selv om det har vært argumentert for at blysatsen i sin tid ble påvirket av gravørredskapet (Stanley Morison) er det en sannhet med store modifikasjoner. For en gravør kan forme en rekke forskjellige uttrykk med gravørredskapet.

De historiske forelegg for de fleste populære bokskrifter er renessanseskrifter fra Italia og Frankrike mellom 1470 og 1560 omtrent, representert ved bokstavene til bl.a. Aldus Manutius og

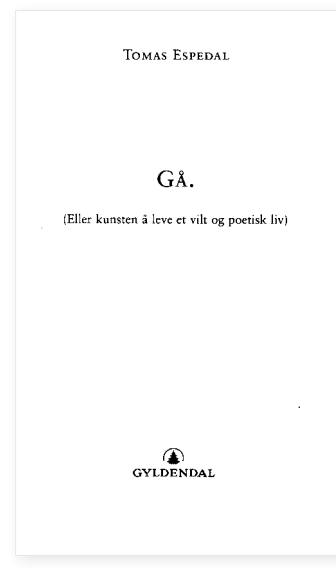
«Det finnes fremdeles folk som tror at en bok er viktigere og bedre jo tyngre den er, jo mer skinn som er brukt, jo mer gull og ornamentikk den bærer, eventuelt hvor stappfull den er av trykksverte og grafiske effekter.»



1



2



3

Nicolas Jenson (Italia), samt Claude Garamond og Robert Granjon (Frankrike). Disse skriftene bærer tydelig preg av en gang å ha vært skrevet med bredpenn. Fortykningene i strøkene er tydelig kalligrafiske, selv om skriftene har fått et jevnere preg – naturlig nok i en mekanisert prosess.

Norge fikk boktrykkerkunsten samtidig med Grønland, omtrent (1643), i motsetning til Sverige (1483) og Danmark (1482). Altså 160 år senere. Jeg gjentar dette til det kjedsommelige av flere grunner. Først og fremst forteller det noe om faglig kunnskap og dannelse, eller dets fravær.

For de fleste er bokstaver noe som finnes i en håndskrift de skammer seg over, eller i en fontmeny så lang som et vondt år. Jeg har hørt folk si at de interesserer seg for typografi, for i neste øyeblikk å høre at deres favorittfont er Comic Sans.

Arts & Crafts-bevegelsen i England, som har hatt så enorm innflytelse på typedesign og bokformgivning i forrige århundre, hadde en avlegger i Norge, Gerhard Munthe, som i mindre grad enn William Morris var opptatt av historisk autentisitet. Munthes arbeider er preget av en underlig og provinsiell estetikk, og er nærmest for blindveier å regne sammenlignet med hans utenlandske forelegg. Ikke at individualisme og egenart må unngås for enhver pris, men Munthes arbeider (og da særlig som skriftformgiver) er pseudohistoriske og nasjonalistiske.

Stilretninger kommer og går, men uten å ha noen særlig historie å skryte av, med hensyn til vår behandling av bøker, preges de ofte av tilfeldigheter og estetisk kopisme. Det er mulig vi må snakke om omslag for seg og innmat for seg, men det bør sies at boken er et fartøy for litteratur, og at omslag og innmat dypest sett må stå i et slags forhold til hverandre.

De eksemplene jeg har valgt, er plukket fra min egen bokhylle, men alle er skrevet av relativt anerkjente forfattere. Jeg har brukt bøker jeg liker (mer eller mindre), og som jeg har lest, for best å kunne vurdere omslagene.

1 Torgeir Schjerven; Nettenes Melk, Gyldendal Norsk Forlag AS 1986:

Ingen av de typografiske valgene som er gjort, er foretatt med basis i teksten. Dette er et typisk omslag fra denne tiden, med umotiverte bokser og striper, vulgært stor og klumsete effektskrift (S i NETTENES, f.eks.). Forestill deg en invitasjon til en konsert med Anita Skorgan fra samme tid, og det er liten forskjell. Boken ser ikke boklig ut.

2 Tomas Espedal: Gå, Gyldendal Norsk Forlag AS 2006:

Bakgrunnsfotografiene (tatt av forfatteren) er manipulert til en uformelig masse, uten at dette står i forhold til teksten. Forfatterens toneleie er dannet, omslagsbildet omvendt. Den funksjonalistiske og geometriske minuskelformen i tittelen «gå.» har tilsynelatende ingen funksjon, medmindre formgiver har tenkt at det blir en mer subjektiv tittel av å bruke små, barnslige bokstaver (?). Den smale grotesken i undertittelen har heller ingen annen hensikt enn å gjøre det mindre lesbart.

3 Tittelside, samme bok:

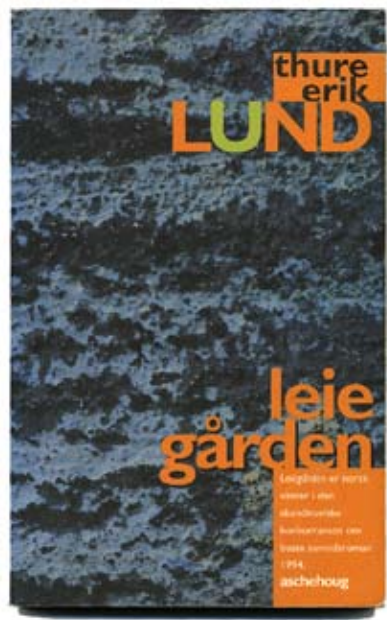
Inkonsekvent løsning på tittelen. Unødvendig bruk av majuskler i navnet (T og E), samt i tittelen (G). En jevn bruk av kapiteler ville gjort det mer ryddig. For mange skriftgrupper (tittelen plassert altfor lavt). Undertittelen burde stå nærmere tittelen. Gyldendal-logoen ubrukkelig på slike tittelsider (for kraftig og satt i et fremmed skriftsnitt).

«Tilpassingen til det en med rette eller ikke tar for å være konsumentbehov, har endret utseendet. Bokbindene har, internasjonalt sett, blitt til reklame for boken. Respekten for det som holder seg i seg selv, det varige, hermetiske som tar leseren inn i seg, så å si legger et lokk over den, slik permene lukker seg om teksten – dette er fjernet som noe avleggs. Boken innsmigrer seg hos leseren; den opptrer ikke lenger som noe som er til for seg selv, men som noe som er til for noe annet. Derfor kjenner leseren seg snytt for det beste.»

TH.W. ADORNO «BIBLIOGRAFISKE GRILLER»;

OVERSATT FRA NYNORSK, GJENGITT FRA NOTAR

TIL LITTERATUREN (SAMLAGET 1992).



«Grafiske designere bør lese bøker for å designe bøker. Omslaget er blitt en lekeplass for oppmerksomhetshungrige formgivere.»

Adorno spissformulerer, men er nyttig som motpol til de som hevder at bokens omslag skal og må være en reklameplakat, at typografien må være illustrativ, og at det gjelder å få boken til å skrike høyest mulig fra hyllene. Jeg er selvfølgelig klar over at det finnes bøker og enkelte sjangere som krever en slik behandling, og at det i praksis er nyttig å være pragmatisk og tilpasningsdyktig. Men de aller fleste mangler respekt for boken som et fartøy for litteratur, for bokens historie og den typografiske arven som følger den. Det bestående bildet trenger et korrektiv.

Det finnes fremdeles folk som tror at en bok er viktigere og bedre jo tyngre den er, jo mer skinn som er brukt, jo mer gull og ornamentikk den bærer, eventuelt hvor stappfull den er av trykksverte og grafiske effekter. Slike bøker er på en måte fremdeles sensasjonelle, og blir veid og målt som om det var snakk om å selge forgylte kuer. De samme fordommene gjelder kalligrafi: For de fleste er det synonymt med forgylte initialer og gotisk (eller gammeldags) skrift. Jo flere kruseduller, jo mer kalligrafisk. Og parallelt med hensyn til typografi: Hvis typesnittet er påtrengende, er det et skikkelig bra snitt. Det finnes selvfølgelig både måteholdne kalligrافي og måteholdne typesnitt, og skrift er ikke primært kunst.

Etter utseendet på mange norske bokomslag å dømme er det umulig å tenke seg at formgiverne av dem i særlig grad har brydd seg om teksten i dem. Det er mye form og farge, for å si det slik. En masse grafiske grep som gir veldig vage assosiasjonsrekker. Ofte er slike grafiske grep hentet rett ut av luften for å underholde og markedsføre designeren, ikke for å fremheve litteraturen.

Grafiske designere bør lese bøker for å designe bøker. Jeg fristes til å gjengi hva en formgiver jeg har respekt for fortalte meg: Han var en ivrig leser av skjønnlitteratur, med god teft og kritisk sans. Han hadde en oppriktig interesse for typografi, og satt seg godt inn i bokhistorie og typografisk historikk, for så å gå runden rundt til

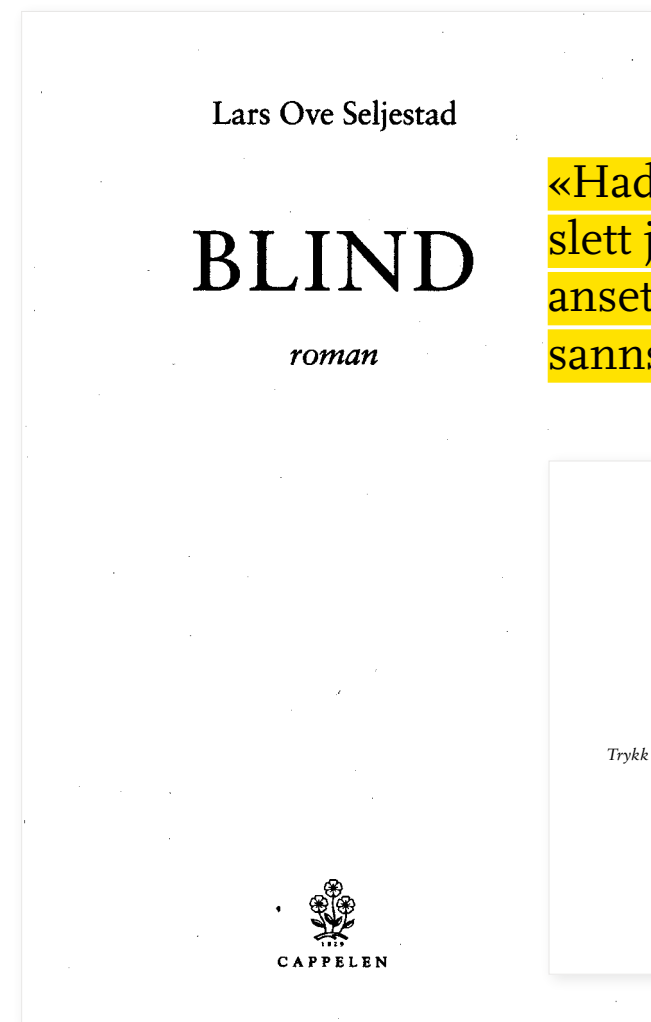
forlagene for å spørre om noen var interessert i å gi ham jobber. Resultatet var magert; det var knapt et hevet øyebryn å spore.

Omslaget er blitt en lekeplass for oppmerksomhetshungrige formgivere. Antagelig går markedsavdelingene i forlagene fem på, fordi de selv har liten innsikt i bokdesign og typografi, og fordi kommunikasjonsindustrien har kastet blå i øynene på dem. Og redaktørene gjør knefall for markedsavdelingene, fordi de vil selge bøkene (selvsagt). Men det er da ingen grunn til at en bok skal ha dårlig typografi og et overfladisk omslag bare fordi den må selge? Det er faktisk mulig å sette innmaten bra i bøkene og samtidig ha et slagkraftig omslag med god typografi. Og det finnes mange gode eksempler på at det tas i bruk grafiske effekter som står i forhold til litteraturen.

Når den grafiske designeren ikke kan se forskjell på en renessanseantikva og en nyklassisistisk antikva, en humanistisk eller industriell grotesk, eller ikke kjenner de mest grunnleggende elementer ved godt satsarbeid; ikke kan sperre majuskler optisk, ikke kan beherske margforhold, skytning, ordmellomrom, ikke kan sette opp en vanlig, sentrert tittelside, ikke kan modifisere et typografisk ordbilde uten å ødelegge det, er mer opptatt av shabby venstrehåndsskrift enn bredpennens formative egenskaper, mer opptatt av underholdning enn god litteratur, da er vel ikke denne grafiske designeren den rette til å befatte seg med bokdesign?

På mange skoler undervises det i skrift og typografi som en del av mediekunnskap, førtrykk, form og farge og lignende. Mange ser seg fornøyd med at elevene klarer å skille Times fra Helvetica. Og for øvrig være lykkelige over alle «uttrykksmulighetene» skrift gir.

Blant de store forlagene finnes det et par unntak, men jevnt over er det dårlig stelt med typografikunnskapene. Myten om den fullstendig automatiserte satsprosessen ser ut til å ha festet seg hos de



forlagene som er størst og rikest. Ironisk nok er det hos de små, idealistiske forlagene**, som oftest sliter med lave budsjetter, kompetansen sitter.

Vi har en bokbransje som er sponset av innkjøpsordningen for skjønnlitteratur. Og ære være den. Vi er et rikt land, og vi har råd til de småpengene det koster å holde innkjøpsavtalen ved like, sågar å utvide den til å omfatte flere essaysamlinger og mer smal faglitteratur. Hadde forfatterne vært mer bevisste hvor slett jobb forleggerne, eller designerne de ansetter, gjør med teksten deres, ville de sannsynligvis ha protestert. Det er rett og slett ikke et økonomisk spørsmål, men et etisk og kulturelt problem: De færreste bryr seg. Tross at vi har forleggere som bryr seg om litteraturen.

Kanskje oppstår det en slags panikk i møtet med typografisk problematikk, slik at det tys til overforenklinger: Innmaten lar vi skure og gå, omslaget skal pynte litt, skape litt blest, og ferdig med det. I mellomtiden skifter penger hender, og inkompetanse holdes i sirkulasjon. Designerne kommer og kommer og kommer igjen.

* Terje Langelegen

** H-Press, Gasspedal, Solum m.fl.

«Hadde forfatterne vært mer bevisste hvor slett jobb forleggerne, eller designerne de ansetter, gjør med teksten deres, ville de sannsynligvis ha protestert.»

Tekst side 5:
John Lennon; Working Class Hero
© Northern Songs/Lennon Music
Trykt med tillatelse av Sony/
ATV Music Publishing Scandinavia

© J.W. Cappelen Forlag AS, 2005
Utgitt i CUB-serien første gang i 2006
Omslag: Geir Henriksen
Trykk og innbinding: Nørhaven Paperback AS, 2006
Sats: Heien AS, Oslo
ISBN-13: 978-82-02-26011-8
ISBN-10: 82-02-26011-6
www.cappelen.no

Tekst side 5:
Working Class Hero
Lennon
© Northern Songs/Lennon Music
Trykt med tillatelse av Sony/ATV Music Publishing Scandinavia

© J.W. Cappelen Forlag AS, 2005
Utgitt i CUB-serien første gang i 2006
Omslag ved Geir Henriksen
Trykt og innbinding: NØRHAVEN PAPERBACK AS, 2006
Sats: Heien AS, Oslo
ISBN-13: 978-82-02-26011-8
ISBN-10: 82-02-26011-6
www.cappelen.no

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkløven eller avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, Interessorgan for rettighetshavere til åndsverk. Kopiering i strid med lover eller avtaler kan medføre erstatningsansvar og inndragning, og kan straffes med bøter eller fengsel.

■ Thure Erik Lund; Leiegården, Aschehoug 1995:

Formgiver har fått med seg at en leiegård gjerne har en vegg med en slik tekstur som bakgrunnen. Greit nok. Men hva er hensikten med typografien? Dette kunne like gjerne vært en ny sjokolade for fjortiser som en bok. Og eplegrønn U? Et litterært grep? Igjen virker det umotivert å kun bruke minuskler på thure erik og leiegården. Sperringen av bokstavene i LUND er under enhver kritikk (LU slipper inn for mye luft, resten for lite).

■ Lars Ove Seljestad; Blind. Cappelen 2006:

Anvendelsen av en industriell grotesk kan muligens forsvares innenfor bokens tematikk (en dannelsesreise fra et industrisamfunn). Men bokstavene er ikke sperret optisk (se avstanden mellom L i Seljestad sammenlignet med resten). Og «Cappelen» står for nærme linjen over. I tillegg er det brysomt med CAPPELENS UTVALGTE i toppen, særlig på et så minimalistisk omslag blir skriftsnittet bare en belastning. Figuren nederst kan kanskje tolkes som en skygge, eller et uforløst menneske, eller en halv skulptur, men assosiasjonene blir vage og flertydige. Riktignok kan hovedpersonen sies å slite litt med identiteten, men, vel, dette blir en grafisk klisjé på at «vi alle bærer masker».

■ Tittelside, samme bok:

Igjen er majusklene ikke sperret optisk: Og i et så viktig og kort ord som BLIND blir det påtagelig: avstanden mellom L og I er for stor sammenlignet med IND. Og ordet er satt allfor stort, slik at det ser for kraftig ut. Og avstandene mellom de øverste elementene virker tilfeldig.

■ Kolofon, samme bok:

Her er det brukt renessansetall, men ikke kapitaler. Majusklene er ikke sperret løst. Sammenligne med: [inn moteksempel]

«Etter utseendet på mange norske bokomslag er det umulig å tenke seg at formgiverne av dem i særlig grad har brydd seg om teksten i dem. Det er mye form og farge, for å si det slik.»



I EN NY ARTIKKELSERIE I SNITT TAR VI FOR OSS ULIKE TYPER OG TYPEDESIGNERE. SERIEN HOLDES I PENNEN AV KALLIGRAF, SKRIFTLÆRER OG DESIGNER CHRISTOPHER HAANES.

JAN VAN KRIMPEN

AV CHRISTOPHER HAANES

Jan van Krimpen er en av disse typografiske pionerene som kanskje ikke er så kjente utenfor kretsen av kjennere, men som i sin tid markerte seg som en sær dyktig typedesigner og skrifthåndverker. Typesnittene hans var nyttegninger, ikke «remakes» av historiske snitt. Ikke slik å forstå at han forsøkte å gjenoppfinne alfabetet eller å tøyte grensene for hva som kan leses som en bokstav. Han var opptatt av å revitalisere det bestående skriftspråket, så og si innenfra.

De som har vært i Holland har kanskje sett både Amstel-øl og røykpakker. Amstel-logoen ble i sin tid utformet av Van Krimpen, og den lille papirlappen som forsegler røykpakkene er prydet av håndtegnede bokstaver og slynger av ham.

Han brevvekslet med den kjente typografiske rådgiveren Stanley Morison i England, og i korrespondansen tydeliggjøres forskjellene mellom dem, selv om deres diskusjoner om skrift foregår på en dannet måte: For Stanley Morison var gravørredskapet av stor betydning for typografisk form, mens Jan Van Krimpen så kalligrafien og det bredkantede skrivedskapet som viktige for typografisk fornyelse. Han var samtidig kritisk til hva han kaller «pseudo-kalligrafiske typesnitt».

«[...] type and calligraphy are two essentially different things [...] calligraphic influence in type should [...] be no more than an underlying force».*

Van Krimpen behersket en rekke språk, og hans litteraturinteresse gikk godt sammen med hans virke som bokdesigner. Ifølge nekrologen i The Times 21. oktober 1958, var han mer innflytelsesrik som bokdesigner enn som typedesigner, noe som kanskje har endret seg etter hans død: Typesnitt har jo gjenbruksmuligheter.

Han laget en rekke frimerker med dyktig utførte slynger og initialer, samtidig som han tegnet nydelige klassiske majuskler. Originaltegningene er sjokkerende lite retusjerte. Gjennom sitt samarbeid med skriftgravøren P.H. Rädisch skapte han en rekke



typesnitt for Enschede i Haarlem, blant annet Antigone, Cancelleresca Bastarda, Haarlemmer, Lutetia, Lutetia Open Capitals, Open Capitals, Romanée, Romulus, Romulus Greek, Romulus condensed bold, Romulus sans serif, Monotype Van Dijck, Spectrum, Sheldon.

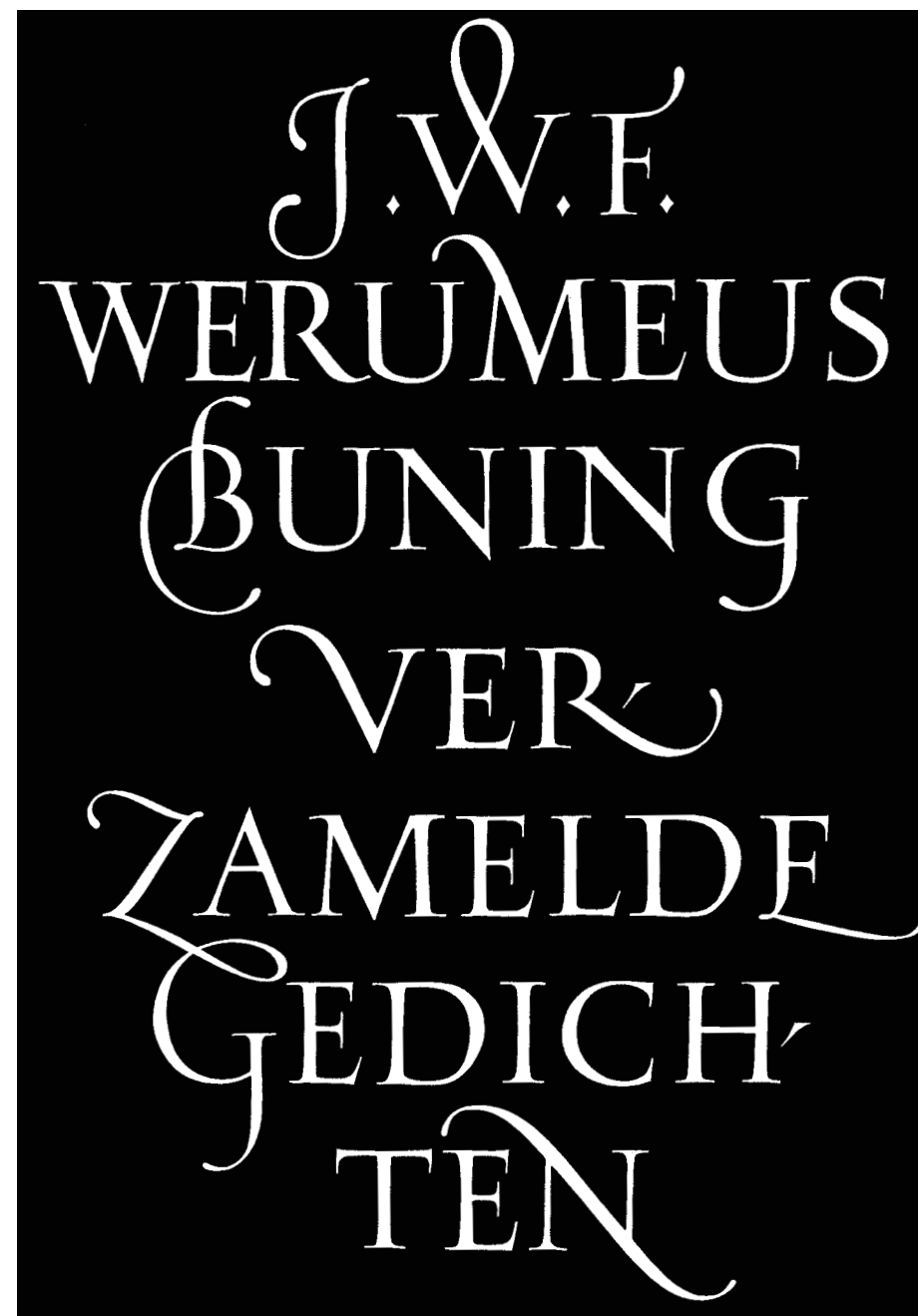
Spectrum er et elegant typesnitt med markerte bredpennspor i grunnstrøkene. Kursiven er basert på renessansekilder, med en karakteristisk g-form. Det er et snitt med tynne hårstreker, som gjør det egnet til titler og sartere litterære tekster, eller tekster der man er ute etter et litt «sprakende» preg. Snittet kom til i perioden 1941–43, og ble laget til en Bibel som skulle utgis av Spectrum forlag i Utrecht. Bibelprosjektet ble avlyst, og Monotype Corporation i England sluttførte typesnittet, som i dag finnes i digital form.

* Utdrag fra An Introduction to J. Van Krimpen On Designing and Devising Type, The Sylvian Press, London

KILDER:

John Dreyfus, *The Work of Jan Van Krimpen, An Illustrated Record*, Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem 1952

Jan Van Krimpen; *A letter to Philip Hoefer on certain problems connected with the mechanical cutting of punches*, Harvard College Library 1972



VAN KRIMPEN DISCUSSING HIS SPECTRUM DESIGN WITH P.H. RÄDISCH



P. H. RÄDISCH / THE PUNCHCUTTER / ENGRAVING A PUNCH / 1951