

## Carl Fredrik Hultenheim, svensk typografisk ekspert - formgiver, pædagog og eksempelsamler

Af Lars E. Pettersson

Det er ikke den subjektive opfattelse, men det objektive arbejde,  
der former hverdagens typografi - CFH (1962)

I den sidste del af 1900-tallet har Carl Fredrik Hultenheims (H) kritiske stemme domineret svensk typografi; han har ufortrødent påpeget, hvad god typografi er og bør være.

Allerede i sin studietid på Grafiska Institutet i Stockholm (i begyndelsen af 1950'erne; han er født i 1928) gjorde han sig gældende med artikler, der efter svenske forhold udviste usædvanlig traditionsbevidsthed og klarsyn.

For os formgivere, som arbejdede i 1960'erne, 1970'erne og 1980'erne og oplevede ødelæggelsen og opløsningen af en tidligere kultur, falder det i dag let at værdsætte hans indsats. Hans viden om den levende, forbilledlige tradition viste sig i denne tid at være afgørende. Han lod sig ikke lokke med i den almindelige forfladigelse. Tværtimod, han demonstrerede med eksempler, egne og andres, hvad god typografi er.

I mange år forestod H i Stockholm en typografiundervisning, som har været af stor betydning for den - desværre alt for begrænsede - gode typografiske kultur i Sverige. For mange aktive formgivere og ikke mindst pædagoger har hans virksomhed været den væsentligste kilde til viden. (Desværre har alt for få pædagoger for tiden viden og interesse nok til at udvikle arven og føre den videre).

Som formgiver fra 1950'erne og frem har H vist sine vurderingers gyldighed; selv om hans formgivning ikke er omfangsrig, er den tilstrækkelig til at give forfatterskabet en autoritativ vægt.

H fremhæver ikke den kunstneriske side af typografien. Men en forfinet formsans og gestaltningssevne er altid det selvfølgelige udgangspunkt. Det, der adskiller den ægte typografiske begavelse fra de fleste andre kunstneriske begavelse, synes for H at være en tjenende indstilling: at kunne underordne sig en funktion. Typografi er først og fremmest en fornuftig, logisk og praktisk aktivitet, som skal tjene læseren. Derfor er formgiverens selvrealisering af underordnet betydning. Hans kvalitet viser sig ikke som »en signatur« eller en per-

sonlig form; muligvis som en »nuance«, der kan opfattes af den særligt interesserede. For den almindelige læser skal formgivningen maksimere tilegnelsen af indholdet. Typografien bør derfor ikke i mere omfattende tekstsammenhænge tiltrække sig opmærksomhed for sin egen skyld. Hvis det er tilfældet, modarbejder formen sin egentlige opgave; den bliver en forhindring mellem tekst og læser, mener H.

Den sammenhæng, typografien bruges i, bestemmer vilkårene. Men H har utrætteligt hævdede, at uafhængigt af sammenhængen er det typografiens fundamentale funktion at være et så præcist kommunikationsværktøj, som det overhovedet er muligt.

Denne hårde kerne af typografisk fornuft ville ikke have fået nogen dybere virkning, hvis den ikke var vævet sammen med en kærlighedsfuld, sanselig, æstetisk/praktisk indstilling. Både i sit eget arbejde som formgiver, og når han som debattør og pædagog vælger illustrerende eksempler, beviser han sine idéers og vurderingers holdbarhed.

H hævder, at hvis der i hvert enkelt led af den industrielle typografiproduktion findes relevant viden, kærlighed, eftertanke og omhu, kan vi også i dag producere typografi til hverdagsbrug, hvor typografiens potentiale udnyttes. Alt for tit mangler dette i et eller flere led, og så går det galt. En typografisk kultur, som fortjener sit navn, forudsætter personlig indsats - med relevant viden - i hele kæden fra forfatterens tekst, til typografien møder sin læser.

H har i hele sin virksomhed vist lige så stor interesse for bogens som for reklamens typografi. Når typografi bruges til at vække opmærksomhed - en af dens grundlæggende funktioner inden for reklame - bekræfter H dette. Han har med stor interesse fulgt de banebrydende reklamedesignere, der især arbejdede i New York fra slutningen af 1950'erne til begyndelsen af 1960'erne. Den typografiske kultur inden for reklamedesign viste dengang i en kort glansperiode, hvad god typografi og fremragende idéer kan udrette sammen.

I den sammenhæng bør man nævne H's klare skelnen mellem typografi og grafisk design. Både typografi og grafisk design er i bedste fald formålsstyret. Men mode, tidsånd osv. er ofte legitime dimensioner, som kan være i direkte modsætning til typografiens stren-



Edvard  
Grieg  
1843-1907

# STORA RESURSER, STOR TIDNING:



---

## DAGENS NYHETER.

gere krav. Billeder og dekorative elementer er centrale komponenter i grafisk design, typografi indgår oftest, men ikke altid. De værktøjer, typografien tilbyder, er begrænset til typer og tegn, linjer osv. arrangeret på den til formålet mest effektive måde (for entydighedens skyld formaliseret som sætningsregler, ens for alle). Typernes kvalitet, tryksværtens farve, papirets modtagelighed, formatets proportioner og indbindingens formålstjenlighed er nogle eksempler på den rendyrkede typografis æstetiske dimensioner, som, når de er forbundet med »en typografisk fornuft«, vækker H's begejstring.

For H er det centralt og helt afgørende, at vi under erhvervelsen af typografisk kunnen *vurderer*, at vi tør og kan tage stilling til, hvilke kvaliteter der er gyldige, og hvilke der er ligegyldige.

Det er i lyset heraf, man skal se hans kritiske indstilling til typografisk teoretisering og »akademisme«. Typografisk jugement, mener H tilsyneladende, har størst mulighed for at udvikle sig i et samspil mellem praktisk-æstetisk (visuel) begavelse, håndlag og historisk forankring.

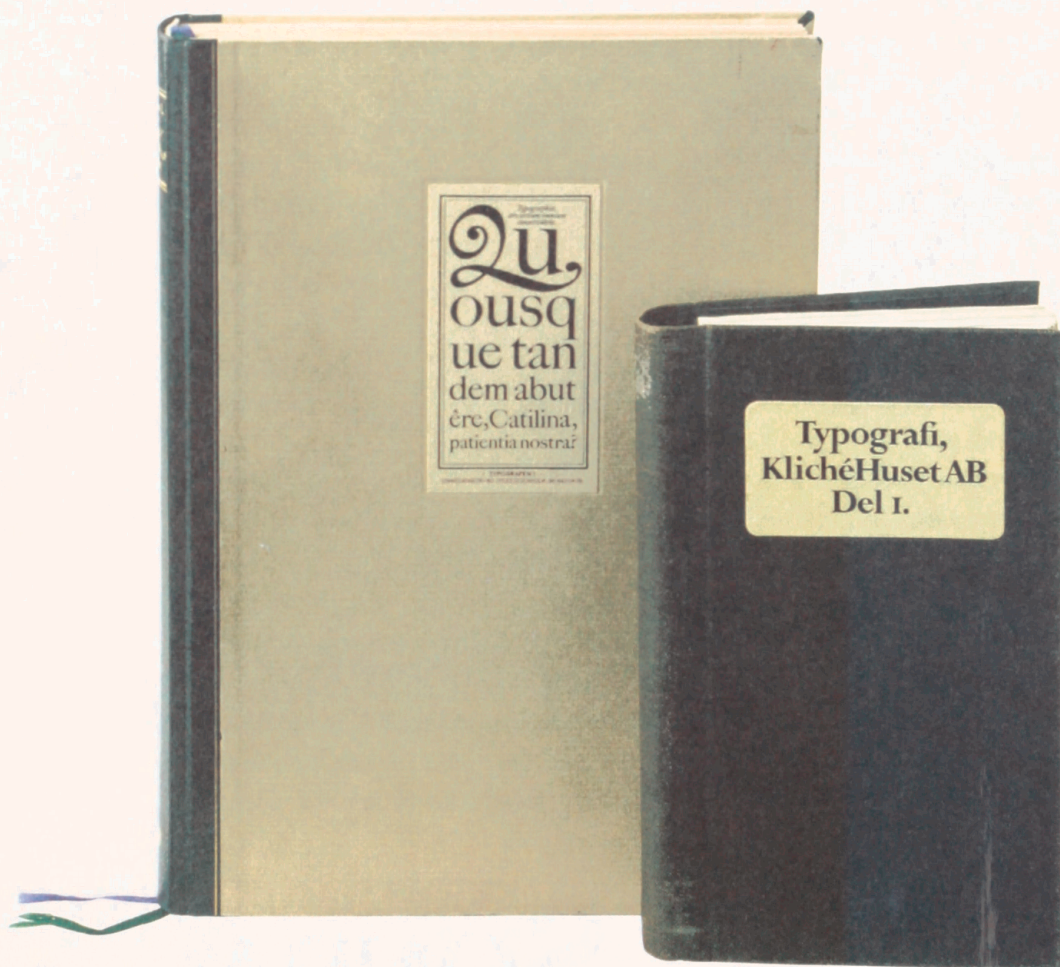
H søgte tidligt til den grafiske profession. Efter skolegangen i Sigtuna på gymnasiets reallinje (1947) og et famlende forsøg på at komme ind i erhvervslevet via Schartau Handelsskola (1948) begyndte han samme år på Skolan för Bokhantverk i Stockholm (H har understreget rektor Fredric Bagges grundlæggende betydning for synet på typografi). Derpå fulgte praktik på trykkerier i Malmö og ansættelse som assistent ved Bokindustri i Halmstad, hvor rejser over Øresund og mødet med dansk typografisk kultur, som han fandt i boghandler, antikvarier og gademiljøet, påvirkede ham for livet. Den formelle grafiske uddannelse afsluttede han på Grafiska Institutet i Stockholm (1951-1953). Umiddelbart efter endt uddannelse begyndte H sit arbejde som lærer i typografi (1953-1958) ved den samme skole. I nogle år midt i 1950'erne var H først teknisk redaktør på forlaget Åhlén och Åkerlund, hvor han anskaffede de første rubrikfotograftegn, bl.a. Century Expanded og Franklin Gothic, og designede en skriftprøvebog. Derefter var han grafisk rådgiver på Esselte (en kort karriere, og H har selv antydnet, hvorfor den blev så kort).

H indledte derefter en for svensk reklamedesign betydningsfuld virksomhed som Art Director på Arbmans annoncebureau, hvor hans indsats kom til at betyde meget for den typografiske bevidsthed. Her påvirker H flere af datidens

DAGENS NYHETER.  
SÖNDAG.

begavede »kreatører«. Flere af hans daværende kolleger har fremhævet hans mod; han satte billeder og tekst sammen, som ingen før havde gjort det inden for svensk reklame. H var tidligt orienteret om, hvad der skete inden for reklamedesign i New York, men også inden for den nyskabende redaktionelle formgivning (*McCall*), der først påvirkede H og senere Alf Mork og Leon Nordin.

KlichéHuset, det første egentlige annoncesætter i Sverige, hvor han udviklede et efter svenske forhold meget avanceret sætteri med en høj typografisk standard, blev H's sidste faste ansættelse (1962-1965).



# Löwendahl

Tre år efter tiden som lærer på GI indledte H sin pædagogiske virksomhed på Beckmans Reklamskola (1962-1964). Her mødte han et undervisningsmiljø, der var kendt for sin »kunstneriske frihed«. Men H lagde hovedvægten på formål, funktion, formålstjenlighed og moral, hvilket var noget helt nyt i datidens designundervisning. Adskillige elever har fortalt om H's store betydning for deres indstilling til erhvervet.

Undervisning blev senere en af H's virkeligt succesrige måder at arbejde typografisk på: ja, han er faktisk stadigvæk aktiv - udstillingen på Kungl. Biblioteket i Stockholm efteråret 2002 er et eksempel herpå.

H's sammensatte begavelse er, forekommer det mig, usædvanlig gunstig for et succesrigt arbejde inden for typografien:

- Han har et ufejlbarligt fintmærkende blik. Man plejer at sige, at et menneske har blik for noget, når det har et godt jugement inden for »synets« kunstarter.
- Han har praktisk-kunstneriske anlæg,
- som indebærer sanselighed, munterhed, praktikkens forrang frem for teorien, en praktisk-kunstnerisk tilbøjelighed,
- som er lidenskabeligt rettet mod det typografiske bogstavs form,
- parret med en analytisk evne og lyst til viden, meningssøgen - for ikke at sige sandhedssøgen.
- Hans nysgerrighed
- parret med mod og tilstrækkelig selvfølelse til at gå til kilderne for at få mere at vide,
- men også for at VURDERE.
- Har et demokratisk sindelag. Typografi er i sit væsen »almen« i betydningen for
- alle (understreger H). Mange af H's standpunkter bliver, mener jeg, forståelige i lyset heraf.

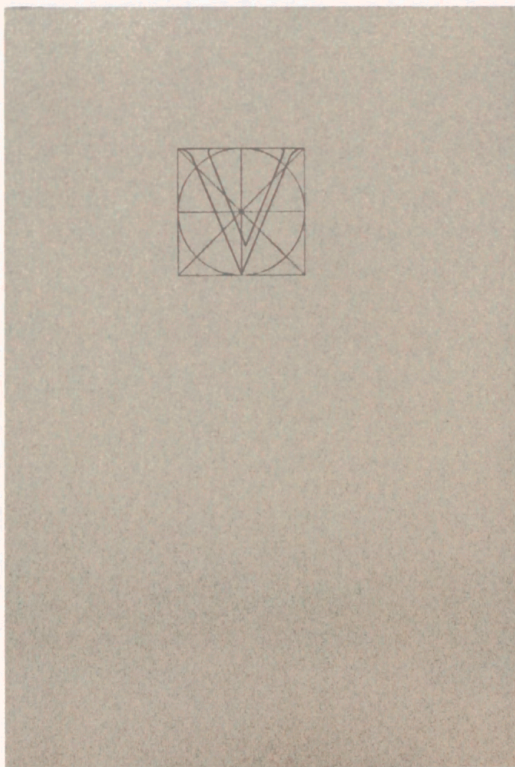
Disse egenskaber sammen med H's polemiske evner, tror jeg, er nogle af forudsætningerne for H's kraftfulde, synlige virksomhed.

De »æstetiske«, skønånderne, må nøjes med en birolle, når H ræsonnerer. Han citerer ofte Eric Gill, som har sagt: »Beauty takes care of itself, with the right use of the chisel«. Det er et betydningsmættet citat. Rigtigt brugt skaber huggemejslen skønhed! Jeg tror, at metaforen skal understrege en etisk dimension i skønhedsbegrebet, i modsætning til en sædvanlig, overfladisk brug af begrebet æstetik som noget tiltalende præget af den vedtagne gode smag. Hos Gill (og hos H) er skønhed en central del af livsfølelsen – ja, livets kerne – en moralsk dimension, sandhedens tilsynekomst i verden.

Måske er det grunden til, at en følelse af, at noget står tilbage at forklare, lister sig ind på en, når man skal forsøge at forstå H's vurderinger og forståelse af sandhed.

Selv citerer H i bogen *Vidar* (1998), formentlig misbilligende, en forlægger, som efter en offentlig diskussion havde kaldt H mystiker.

Men jeg synes, at der kan være noget om karakteristikken, blot ikke i negativ betydning. Nej, i betydningen et ikke-reducerende syn på livet.



H's sammensatte syn på typografi, hvor ærlighed (ikke blot som forsæt), ægthed, sanselighed og kvalitet i alt, er sandsynligvis uforståelige dimensioner for »the Economic Man«, dvs. den, de fleste i vort samfund ser som den rationelle. Men »den rationelle« bliver så et reduktionistisk begreb – der er ikke plads til det hele menneske. Kun de elementer, som fører til økonomisk gevinst og virksomheders overlevelse, er indbefattet. Rationel i dybere betydning er kun den, som indbefatter de »mystiske« dele, de følelsesmæssige livskvaliteter, det der virkelig gør livet værd at leve.

Set på den måde tror jeg, at H ville være enig.

H synes tidligt, som elev på GI, med søvngængeragtig sikkerhed at have fundet vej i den typografiske jungle. Han finder kilderne og deres tilløb – lader det til – med en medfødt radar, som lige fra begyndelsen er korrekt indstillet.

I en af de tidligt udgivne artikler, i GI's *Calamus* (nr. 16, 1952) apropos en udstilling med dansk boghåndværk på Nationalmuseum, skriver han:

»Man bekræftes i den opfattelse, at dansk kunsthåndværk er et håndværk, hvor den store kunnen fejrer triumfer. Her skeles ikke ængsteligt til det »nye«, det »moderne«, til det, der i dag tiltaler en lille gruppe »forståsigpå'ere«. Langt

VIDAR FORSBERG : EN SVENSK TYPOGRAF I VÄRLDEN

Carl Fredrik Hultenheim

VIDAR



Rastér · 1998 · Förlag



## Typografins första principer.



mere føler man at finde en stræben efter på den gode traditions vej at forsøge at forene nytte og formål med skønhedsoplevelse i ét. Føj dertil raffineret materiale- og farvesans, et de små nuancers og muntre indfalds spil, og resultatet bliver det, vi gerne vil opfatte som specifikt 'dansk'«.

Her er H's indstilling allerede klar. Formuleringen kan nu bagefter læses som en programmerklæring for det fremtidige virke.

Under samtaler har H fremhævet *En studie i tradition* (1954) som den vigtigste artikel fra denne tid. Endnu i dag er den interessant at læse. Ikke kun for den læser, som interesserer sig for H's udvikling, men for sit idérige, vurderende og karakteriserende indhold. Et eksempel:

»... Det billede, man her får [H refererer til musikologen John Hawkings *History of Music*] af mennesket William Caslon gemmer ganske enkelt en nøgle til løsningen af gåden om Caslons typer. Er det de små dissonanser og overtoner, der giver liv og farve til et stykke musik, så er det også de enkelte bogstavers 'skønhedsfejl', der giver liv til Caslon Old Face og danner denne charmerende helhed, som er helt særligt for dette skriftsnit. Det perfekte og det fuldendte, konstrueret med passer og lineal, holder før eller siden op med at fange vores interesse, mens de former, som i højere grad er præget af tilværel-

sens egen skiftende blanding af fejl og fortrin, synes at have større mulighed for at overleve. At selv det grimme kan blive smukt i hænderne på en stor kunstner, er et aksiom, som også Caslon bekræfter rigtigheden af. 'Det fornemste kan dog aldrig forklares ...' skriver Heidenstam, men 'du bør være' - ord som gerne indfinder sig og overflødiggør andre tolkninger?»

H's opfattelse udvikler sig naturligvis, men forandrer sig ikke så meget i de følgende år. Efter at han tidligt havde gjort sig bekendt med de vigtigste skrifttyper (Morison, Updike og Tschichold), synes de praktiske og teoretiske erfaringer at bekræfte, uddybe og nuancere hans ungdoms synsmåde - konsekvensen er imponerende.

En omstændighed, der gør H så interessant - ud over det, der direkte indbefatter typografi, og hvad dertil hører - er hans modsigelsesfyldt. »Dialektik« er et af hans yndlingsbegreber.

For eksempel ses ret tidligt - og den forstærkes med årene - en kulturpesimisme med hensyn til det vestlige samfunds forandring i løbet af de sidste tohundrede år, fra industrialismen og frem, som kan få en til at tro, at H siger nej til alt nyt inden for typografien. Det er imidlertid ikke tilfældet. Udvalget af reklametyografi på Kungl. Bibliotekets udstilling er et tydeligt eksempel på dette.

☞ D. B. UPDIKE,



1860-1941. ☞

FOR THE PRINTER THERE ARE TWO CAMPS, AND ONLY TWO, TO BE IN: one, the camp of things as they are; the other, that of things as they should be. The first camp is on a level and extensive plain, and many eminently respectable persons lead lives of comfort therein; the sport is, however inferior! The other camp is more interesting. Though on an inconvenient hill, it commands a wide view of typography, and in it are the class that help on some taste in printing, because they are willing to make sacrifices for it. This group is small, accomplish little comparatively, but has the one saving grace of honest endeavor. It is, like Religion, "it will invade a nation crying to the wilderness but it will believe what it cries, and there will be some to listen to it in the future; in there has been many in the past." Around this camp (I should imagine) horses, but they are quite barren, and some never learn to hunt or fight anything naturally. This camp I think, the only one worth being in. The lay on either side the fence you want, but still that of you need, and you will have a wonderfully good time for as the fence said, "such that no really fine thinking man has ever dug."

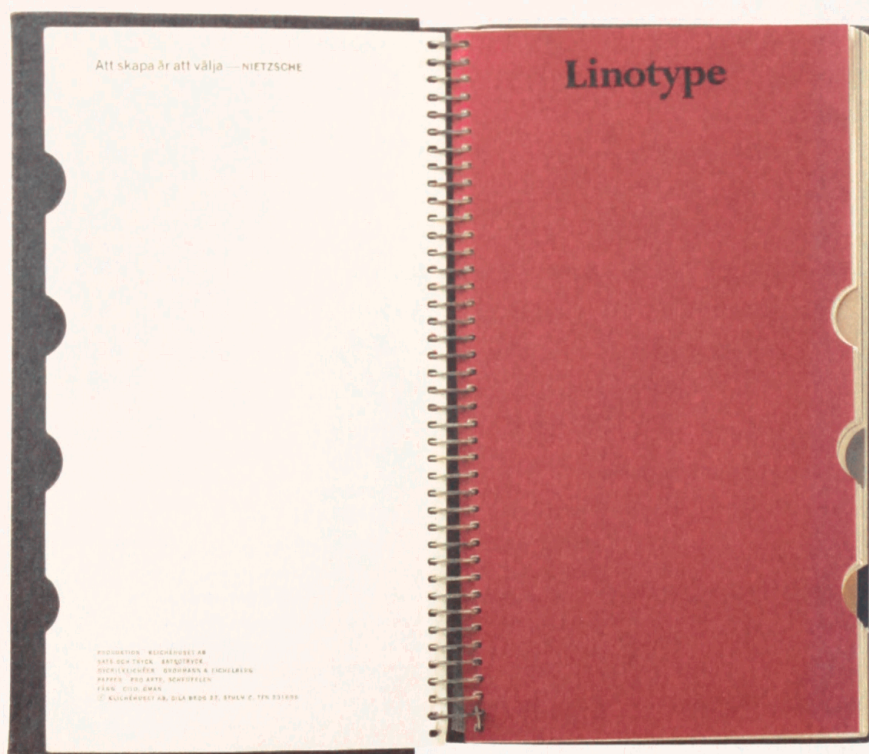
© Bruce Bennett Center. "Thinking Types, their History, of Some of the History of Printing." About Thinking Types, Hasting, Massachusetts, 1911. MIT Press Edition, Boston, U.S.A. 1981

Hans erfaringer fra typografihistorien synes også at bestyrke ham i den opfattelse, at efter opgang, stagnation og forfald følger ofte igen en ny opgang.

Sit syn formulerer han som følger bl.a. i bogen *Vidar* (1998): »Truslen mod kultursamfundet er (ud over den hæmningsløse, forbrugeriske sexfixering) kunstletheden og de blinde gætterier – et resultat af en overfladisk, historieløs overtro på evig 'fornyelse' og 'udvikling'«.

Et andet sted i *Vidar* bliver forfatteren Lars Ahlin citeret: »Når vi ikke længere kan leve ærligt, beskæftiger vi os med kunst, og når det ikke er nok, med manier«.

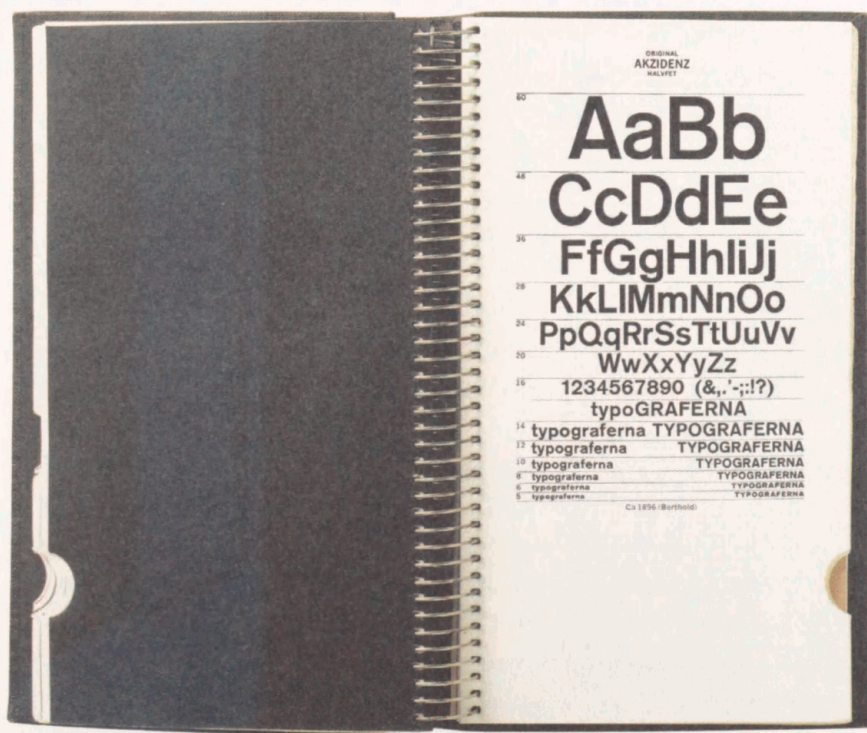
»At skabe og at føle er [...] begreber, der er forsvundet fra nutidsmenneskets bevidsthed. Det bidrager til vor fremmedgørelse og mangel på ærlighed ...«, skriver H selv i *Vidar* og fortsætter med henvisning til antropologen og filosofen Claude Lévi-Strauss, »[at vi alle] har en fælles genetisk grammatik (som kræver indlæring før puberteten) i spørgsmål om tone, form og rytme ... I den svindende bondekultur og hos etniske minoriteter kan vi stadigvæk finde de fælles rester og rødderne til denne grammatik: i husflid, folkekunst, folke-musik og folkedans«.



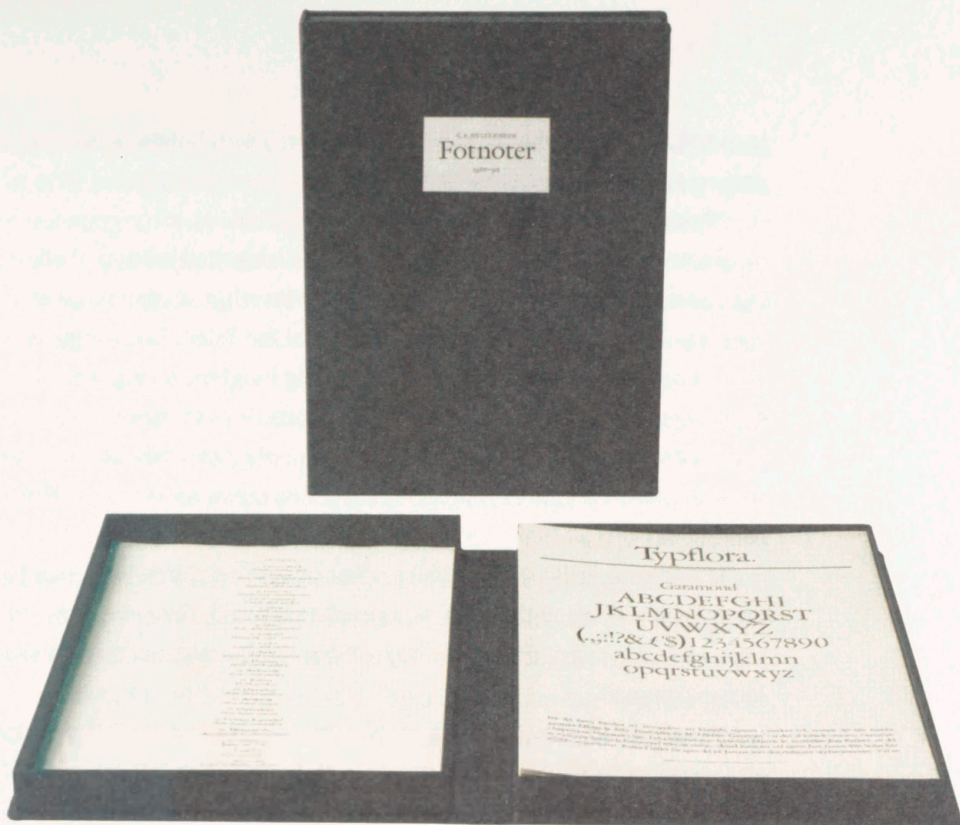
Det er i lyset af sådanne ræsonnementer, mener jeg, at man bør se H's kritik af typografiens, og især brugsbogens (den typografiske bogs) aktuelle forfald. Vort samfund kunne, »hvis det ville« - trods industrialismens [og økonomismens] nedbrydende kræfter - være i stand til industrielt at fremstille gode typografiske bøger til alle formål.

»At skabe er at vælge«, citerer H filosofen Nietzsche. Og at vælge er at føle, hævder H, men for at vælge, skal man også »kunne«, understreger han. At kunne er et begreb med understregning af kroppens viden, kunne man sige, med begreber, der er blevet næsten modeagtigt aktuelle i nutidens debat. Flere og flere pædagoger, blandt andre den svenske idéhistoriker Sven-Erik Liedman, understreger den sanselige videns nødvendighed for det »hele« menneske.

Et andet citat, som H ofte vender tilbage til, er det latinske *verum factum*, som stammer fra den italienske forfatter og filosof Giambattista Vico, der virkede i første halvdel af 1700-tallet og plejer at blive kaldt sociologiens fader. H bruger ofte citatet, tror jeg, i betydningen »sandheden findes i anvendelsen«, dvs. praktikken skal bekræfte teorien - eller udtrykt på en anden måde: viden er en årsagssammenhæng mellem den, der besidder viden, og genstanden for







og den »lave« reklametyografi. Han ser de to som ligeværdige typografiske aktiviteter. Det afgørende er igen ægthed, ærlighed i udførelsen af typografien. H giver således ikke karakter til den sammenhæng, typografien optræder i. Etableret (etablissementets) fornemhed nærmest afskyr han; holdningen til praktikken leder ham ofte på ret vej.

H's tidligt i barndommen oplevede følelse af at stå udenfor, ifølge ham selv i en i 1995 udgivet selvbiografisk skitse (i og for sig ikke noget usædvanligt for et kunstnerisk temperament), kan måske have hjulpet ham til at se klart.

H's skelnen mellem typografi og grafisk design kan også være en kilde til fejltolkning. For H er typografi, som nævnt, noget helt andet end grafisk formgivning.

Som et led i sætteriet Typografens markedsføring i 1980'erne samlede H et stort antal firsidede eksempelsamlinger, *Typflora* og *Fotnoter*, som foruden typografiske oplysninger indeholdt kortere typografihistoriske artikler, men undertiden også polemik mod herskende tendenser. Elementære sætningsregler udgav han også (efter De Vinnes og Tschicholds eksempel) i *Provbok* (1988).

Med eksempler viste han os altså: Se! Sådan kan (og bør) vi tjene læseren og forfatteren. Vi bør kende vor historie, vise respekt for den levende arv ved at

tage ved lære og gå videre, af hensyn til »hvem som helst«, men også til typografien i sig selv, den højtelskede.

Mindre bør vi ikke lade os nøje med, mener H.

En debat med tilsvarende fortegn foregår i dag med hensyn til arkitektur og byplanlægning. Man har fundet ud af, at et tarveligt, kynisk miljø er uværdigt for mennesker - det bidrager i værste fald til forråelse. Teknologiens overhøjhed, økonomisme og arrogance får uendelig langt mere omfattende følger på disse områder end inden for typografien; men de er grene på det samme træ.

At eksemplificere H's opfattelse inden for alle typografiens elementer lader sig ikke gøre på denne begrænsede plads, men jeg vil nævne nogle illustrerende eksempler.

H har uophørligt fremhævet den venetianske antikva, som han kalder en arketype (urbillede, forbillede), og som alle skriftsnit, der er beregnet til at blive læst - i større mængder, som i bøger - bør sammenlignes med, ja skal i konkurrence med.

Men hvorfor, spørger I sikkert. Hvad er H's argumenter? Her er der grund til at være lidt omhyggelig; jeg mener nemlig, at en beskrivelse af dem kan belyse H's æstetik.

ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZ&  
1234567890

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz1234567890

SIGNATURE

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz1234567890

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz1234567890

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz1234567890

ABDEGHJKMNQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz1234567890

If you find a  
cigarette butt in an  
Avis car, complain.  
It's for our own good.



We need your help to get ahead.  
Avis is only No. 2 in rent a cars. So we have to  
try harder.

Even if it's only a marked-up map in the glove  
compartment or you waited longer than you  
felt you should, please don't shrug it off.

Bug us.

Our people will understand. They've been briefed.  
They know we can't afford to hand you anything less  
than a new car like a lively, super-torque Ford. And it's  
got to be immaculate, inside and out.

Otherwise, make a noise.

A Mr. Meadow of New York did.

He searched and came up with a gum wrapper.









Kk  
Ll  
Mm

DE OLIKA TYPKLASSERNA (3 tim)

Verktygets och teknikens inverkan på trycktypens utseende.

Typklasser: diagonalform, övergångsform och vertikalform, från antikva till sanserif.

Hur skiljer sig de goda typsnitten från de mindre goda?

Vad är god läsbarhet?

Olika typvarianter: versaler, gemena, kursiv, halvfet, kapitäl, »swash», etc.

TYPIDENTIFIERING (3 tim)

Att skilja de olika typsnitten åt (särskilt texttyperna) kan förefalla nybörjaren nästan omöjligt. Men med litet visuell träning och hjälp på traven att finna de bästa typsnittens olika kännetecken, kan du komma långt!

Vi gör en förteckning över de viktigaste typerna i olika sättsystem – ett hundratal; de övriga 2 000 behöver du inte kunna!

Konsten att välja rätt typsnitt och typmix.

•JANSON•, efter en antikva av Miklós Kis, Amsterdam 1680.

(ligesom klassikere inden for andre kunstarter); de er ikke blevet slidt i brug eller af tiden.

De personer, H har fundet bag disse skriftsnits tilblivelse, henter han ofte frem fra historiens mørke, for at vi kan se dem og bruge dem, forudsat at de er egnede også i den nuværende teknologi, og ellers som eksempler, vi kan lære af. De, der har gjort en betydningsfuld indsats for typografien, fortjener at blive hyldet. Det vurderende blik hjælper os til at se dem, der bør ses. Alle, der har gjort sig fortjent gennem deres gerning, skal ses; de hjælper os som forbilleder til at gå videre på rette vis, lader H til at mene.

H's mangeårige omgang med og kritiske granskning af – og derfor stadig dybere kundskab om – skriftsnits egenskaber har medført, at mange skriftsnit er blevet sorteret fra undervejs. H er streng mod gængse størrelser som Garamond, Baskerville og Bodoni, for ikke at tale om mange af vor tids typeformgivere (f.eks. bliver Hermann Zapfs ikke netop samtidige, men alligevel elegante skriftsnit, som roses af mange, ofte kritiseret af H; de er alt for perfekte, sakralt livløse, svævende i skønåndernes tynde luft).

De skriftsnit, han sætter pris på, har alle et levende forhold til arketyperne, de er med H's sprogbrug *formelle*, beregnet til den fundamentale, normale tekstbrug.

H mener også, at kun de almindelige bogstaver (med renæssance-antikvaform) i egentlig forstand er formelle. Versaler, kapitæler og kursiver er ud fra denne synsvinkel *semiformelle* komplementærbogstaver. *Informelle* er alle slags fantasiformer med begrænset anvendelighed.

Efter Venezia (Bembo) må vi flytte til 1500-tallets Frankrig, til Guillaume le Bé (hvis typer tjente som forlæg for Sabon) snarere end til Claude Garamond og i 1600-tallet til Jean Jannon (caractère de l'université). H synes at mene, at de bedste franske skriftsnit er al ære værd, men først da hollænderne tager over med deres mere robuste, livfulde skrifter, den såkaldte hollandske smag, skabes der en frugtbar variant af arketypen. H sætter pris på skriftsnittet Janson, skåret af ungarenen Miklos Kis (den af H værdsatte Vidar Forsbergs yndlings-skriftsnit), men også andre skriftsnit som Bell og Caslon, der ikke har overlevet, men været til inspiration for eksempelvis Stanley Morisons Times (et af H's få godkendte typesnit fra 1900-tallet), og Galliard anerkendes af H.

»Hans rykte som typografisk kunsapkälla har färdats över flera världsdelar...»

Han anses vara Sveriges kunnigaste på bokstävernas alla inre och yttre hemligheter. Även upphöjda art directors ringar honom för att utbilda sig och få hans diplom.»

Ur en intervju med CHH i data-bladet CAP, nr 2/1991.

Xx

Yy

Zz

TIMES, Stanley Morison, London 1931.

Kursprogram:

SKAPA & Skola Antiqua

» Att SKAPA är att välja »  
TypoGraf.



»Den hollandske smag« bliver derefter i 1700-tallet overtaget af englænderne og udvikles især af William Caslon, hvis »varme« håndværkskvaliteter H ser som et ideal. Hos Caslon er det helheden, der tæller, ikke det perfekte enkelte bogstavs form. Den videre udvikling i den angelsaksiske verden foregår først i Skotland og senere i USA. Bulmer, Bell og Scotch fremhæves af H. Med H's synsmåde er de semiformelle, vertikalbetonede antikva først og fremmest til rubrikanvendelse.

Typefremstillingen i det kontinentale Europa fra slutningen af 1700-tallet anser H for en degenerering, især forårsaget af en privat kalligrafisk tradition, som står i modsætning til begrebet typografi.

H fremhæver naturligvis både Baskerville og Bodoni; han beundrer dem på mange måder og kan naturligvis se deres genialitet, men, og det er H's pointe, »de udtrykker sig selv« - de er ikke tro mod den maksimalt læsevenlige arketype.

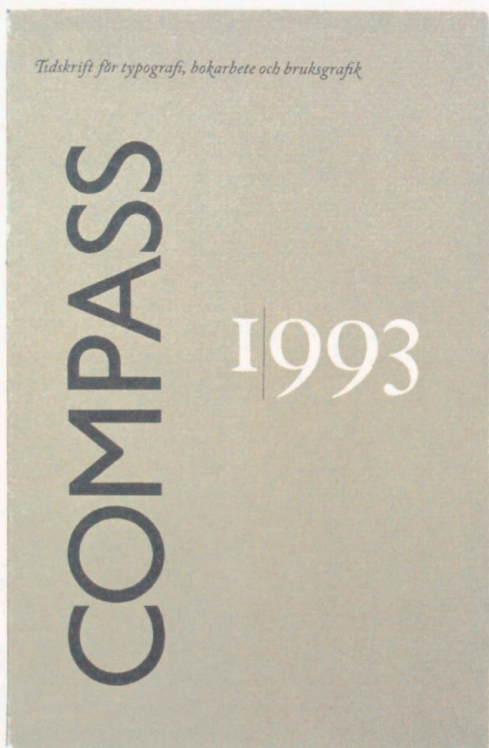
Den videre udvikling er ikke en udvikling. Snarere står de, der udvikler, for genopdagelser og revisioner. »Hver generation skal erobre traditionen på ny«, mener dialektikeren H. Derfor fremhæver H englænderen Stanley Morisons og Monotypes transskriptioner af historiske skriftsnit: Centaur, Bembo, caractère de l'université, van Dijck, Ehrhardt, Fournier, Bell, Bulmer, Scotch m.fl. (også amerikaneren Morris Fuller Benton, til rubrikskriftsnit). H hylder også Jan Tschichold for hans le Bé-inspirerede Sabon.

H's indstilling til kursiv-typerne kunne beskrives på tilsvarende måde. I denne sammenhæng ville en sådan beskrivelse nok ikke forandre eller udbyde billedet af H's vurderinger og synsvinkel. H's opfattelse synes at være, at de kursiver, der frigjorde sig fra den direkte påvirkning fra det skrevne forlæg, som f.eks. franskmanden Robert Granjons fra midten af 1500-tallet, er forbilledlige. De har ligget til grund for de fleste af senere tiders bedste kursiver, mener H.

Blandt ortodokse bogtypografer omtales næsten aldrig sans seriffer - de menes jo ikke at have noget at gøre i bøger - og som følge deraf heller ikke blandt formgivere.

H har dog omfattet sans serif-formen med kærlighed, må man nok sige. Han er i mange sammenhænge, udførligt i *Biblis* (1986), vendt tilbage til dens specielle funktioner og udtrykskraft.

Sans seriffen er på en mere selvfølgelig måde end antikva fjernet fra den skrevne originalform. Dog ser det ud, som om H mener, at øjets krav, som så udmærket blev opfyldt i antikvaformen, også gør sig gældende ved bedømmelsen af sans seriffen. Øjets vandring fra bogstav til bogstav og den måde, hvorpå vi



läse ordbilleder snarare end enkelte bogstaver, får H til at fremhæve skriftsnit med åbne bogstavafslutninger frem for former, der lukker sig i sig selv.

De grundlæggende almene vurderinger, som H demonstrerede ved vurderingen af antikva, viser sig naturligvis også ved bedømmelsen af sans seriffen. Derfor er den livskraftige amerikanske tradition med arbejder af især Morris Fuller Benton blevet genstand for H's påskønnelse. News Gothic, Franklin Gothic og Alternate Gothic introducerede H tidligt i Sverige. Når man tænker på, at de blev fremstillet omkring det forrige århundredskifte, med det dengang herskende smagsideal, fremtræder den rationelle, saglige form næsten som et under af tidløs funktion. H har ufortrødent fremhævet disse skriftsnits værdi som supplement/komplement til antikva i den dagligdags, anonyme typografi.

Akzidenz Grotesk, især den såkaldte demi-variant, værdsætter H højt for dens stærke karakter, mens senere bearbejdnings såsom Helvetica ses som afarter.

En særlig tradition, som Eric Gill - via Edvard Jonston - står for med sin blandede baggrund som kalligraf og stenhugger, sætter H pris på. Også selv om hans Gill Sans ligger så tæt på en skreven form. Man kan spekulere over, hvordan H stiller sig til de sidste årtiers stadig større udbud af »humanformer«, som oversvømmer markedet.



teknik) som gør dagens nærmest kaotiske mængde af trykbo-kar-ter overskueligere og mere hamterbar. Helt enkelt gør det lettere at søge i trykbocker, etc.

Enligt en beprøvet metode, skulle även trykbockstaver kunna in-delas i Lättnets fyra berömda kategorier: *klara* (pictogram, fonogram), *ordning* (handskrift, trycktyp), *familj* (beträna typer, anti-ka, skriptor, etc.) samt *speciis* (enskild typografisk).

Språktrycken som allmänt tillhör KLASSEN det latinska alfabetet, och ÖRDNINGEN trycktyp, skulle i ett numeriskt klassificeringssystem (för sortering i t.ex. dator) kunna bestämmas med hjälp av kategorierna FAMILJ (allmän typografisk-linjeföring) och SPECIES (detaljkarakter, skriftförande, särskild linjeföring, särskild accentuering, inkubation, etc.).

En fullständigt tillämpning av en sådan sorteringsskema har måhända främst teoretiskt vetenskapligt intresse. Samtidigt är den en viktig pedagogisk modell där alla förklarande typer - formella och informella - läter sig examineras och arbetas ut som så enlydigt som möjligt. För en ytterligare noggrann bestämning kan även *typiskt, typiskt, typiskt* (rak, kursiv, versaler, gemena, etc.) och *typiskt* behövas fastställas.

Förändringarna i den formella antikvan är - som framhållits - främst formtekniska. I tur och ordning har *breddningen, hopparvagnen, och passagen-dagalen* hittills avsett spår i bokstavsbilden. Terminologin i det följande vill på ett enkelt sätt beskriva hur denna teknik framt avslöjar sig i bokstavsbildens allmänna struktur.

(1) DIAGONALANTIKVA: Om den regelbundet skiftande linjebredd (vinkel) är gemensam i antikaformerna så varierar däremot kontrasten grundstreck-hörstreck och »ansvällningarna» vinkelbredning i de runda bokstavformerna. I diagonalantikvan är - som framgår av namnet - vinkelbredningen diagonal precis som i alla andra bokstavformer som skrivs med en bredpena hållen i 30-45 gradens vinkel. Typsettserierna hos de gemensamma bokstavnerna jämför serifferna i några versaler (C, E, F, G, L, S, T, Z) är diagonalställda. Dubbelseriffen (t.ex. »foten») kan vara något skålförmig. Diagonalkarakteren har ingen uttalad kontrast mellan grundstreck och hörstreck. Den allra första diagonalformen (Nicolas Jenson's Eusebius-typ och dess släktingar) kan i särskildt tydligt betänksamt *primitivitet*.

Noget bør også siges om H's kritik af den nytypografiske nomenklatur. Tegnsnit i stedet for skriftsnit f.eks., men stadigvæk typografi og ikke konsekvent tegnografi. Hvis jeg forstår H ret, mener han, at den slags sproglige forandringer uden dybere mening bidrager til forvirring og meningsløst hårdkløveri.

H opfatter selv revisionen af tryktypernes klassificering som sin måske vigtigste typografiske indsats. Han beskriver selv, kortfattet, klassificeringen i en kommentar til forfatteren som følger: »Som en tidløs, anonym og upersonlig gestalt (arketype) er de *formelle* skriftsnit hverken personalhistoriske eller kunsthistoriske. Klassificeringen bygger på de forskellige strukturer, som værktøjet afsætter i tryktypens forlæg i kategorierne (1) oblik form (Lydian), (2) vertikal (Radiant) og (3) lineær form. Den sidste med underafdelingerne (a) printform (Franklin Gothic), (b) neo-form (Helvetica, Univers), (c) geometrisk form (Futura), og (d) humanform (Gill). Informelle, »accidens«- eller fantasiskriftsnit kan på tilsvarende måde inddeles efter værktøj: pensel, træsnit, mejsel etc., en klassificering uden større værdi«.

Sammenfattende: med henblik på en frugtbar typografisk udvikling bør vi ifølge Hultenheim gå videre i et demokratisk, alment, ikke-sekterisk rum, »med lige ret for alle«, i en bevægelse, som vogter en levende typografisk arv. En selv-

TYPEARÆTER	SNITVARIANTER
	Albertus Elioner; Newtext Americana Flager; Resident Baker Signet Pitts Q; Quorum Basiles Herold; Serif Gothic Bongiat Inne; Sonvent Carnelot Jans; Thunshauer Copperplate; Kossina; Viss Della Robbia; Lange; Weiss Lapidar Elin; Mundus; etc.

	Obliq
--	-------

SANSKRIF (serifomell)	
	Colonia Optima Hammer (var.) Pascal Irwin Type Post Jean (var.) Vallan Lylian Wallan (var.) Offenbach (var.); etc.

	Britanic Broadway Charnwood Clube Gothic Meridian Paris Pigrot Radiant Shetler Synbol Touzaine etc.
--	--

II: LINEARFORM; uniform eller neta uniform linjebredd	
	Akademis Standard News; Trade Albansis Gothic Railroad Anzeigen &c. Franklin Grosvenor Invent Mono-grotesque 215

	Akademis +17 Folio Helvetica Univers Video (Carter) etc.
--	---

	Avant Garde Euler Futura; Spant 19th Century etc.
--	---

	Amhelin Sans Bernhard Gothic Eras Frutiger Gill Sans Goudy Sans Goudy Kabel Lincoln Gothic Metro Penslen Romulus Sans Scriber »Undergrund«
--	---



følgelig forudsætning er for H en ansvarlig holdning til det typografiske bogstavs egen skønhed, »dets eget væsen« - med dets grafiske udtryksevne, når det er trykt på det rigtige papir, med den rigtige farve, som resultat af en kærlighedshandling. Intet mindre er godt nok til mennesket.

H's indgående historisk-teoretiske kundskaber, tillige med hans analytiske klarsyn og ikke mindst hans kunstneriske begavelse og lidenskab for typografi som kommunikation og artefakt, har betydet og betyder næsten ufattelig meget for den gode typografi i Sverige.

Oversat af Kirsten Jørgensen

· Ib Andersen · Gregg Anderson · Sam Antupit · Fabien Baron ·  
· Leonard Baskin · Herbert Bayer · Gotthard de Beauclair ·  
Charles Gl. Behrens · Morris Fuller Benton · John Berg · Ole  
Bering · Walter Bernard · Gunnar Biilmann Petersen · Max Bill  
Anders Billow · Alexey Brodovitch · A. M. Cassandre · Ivan  
Chermayeff · Bert Clarke · Thomas Maitland Cleland · P. J.  
Conkwright · Grant Dahlstrom · Lou Dorfsman · Harry Duncan  
· William Addison Dwiggins · Olle Eksell · Valter Falk · John Fass ·  
Willy Fleckhaus · Allan Fleming · Alan Fletcher · Karl-Erik  
Forsberg · Vidar Forsberg · Bob Gage · Helen Gentry · Bob Gill  
Milton Glaser · Lars Hall · Rudolph de Harak · Horace Hart · Stig  
J. Hedén · Rudolf Hostettler · E. Harold Hugo · Ib Høy Petersen  
Rea Irvin · Marvin Israel · Samuel Jacobs · Sven Jansén · Hubert  
Johansson · David Jones · Christer Jonson · Dan Jonsson

Typographica {  $\begin{matrix} 020910 \\ * \\ 030110 \end{matrix} \}$  Kungl. biblioteket

Albert Kapr · Rudolf Koch · Helmut Krone · Akke Kumlien · Harry  
Kumlien · Mervyn Kurlansky · Mo Lebowitz · Legros-Grant · Maya  
Ying Lin · Leo Lionni · George Lois · Herb Lubalin · Kurt Lundkvist  
Alvin Lustig · Henri Matisse · John McConnell · John Melin · Francis  
Meynell · Stanley Morison · Ian Mortimer · Viggo Naae · Ray Nash  
C. Volmer Nordlunde · Michael Peters · Lars E. Pettersson · Ove  
Pihl · Giovanni Pintori · Paul Rand · Lennart Rånghusen · Imre  
Reiner · Algot Ringstrom · Bruce Rogers · Carl Purington Rollins  
· Rudolph Ruzicka · George Bernhard Shaw · Louis Silverstein ·  
Len Sirowitz · Jack W. Stauffacher · Bert Steinhauser · Roderick  
Stinehour · Olle Svensson · Henry Thejls · Leif Thollander  
Bradbury Thompson · Leif Thomsen · Wolfgang Tiessen · Jan  
Tschichold · D. B. Updike · Massimo Vignelli · Emil Rudolf Weiss  
· Hendrik N. Werkman · Per Werme · Richard Saul Wurman ·  
· Anders Österlin ·