

# Grondslagen van de typografie



# Grondslagen van de typografie

## *Handboek voor ontwerpers*

Robert Bringhurst

Primavera Pers, Leiden 2018

© Robert Bringhurst

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veele-  
voudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar  
gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch,  
door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande  
schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in  
a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic,  
mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission  
of the publisher.

Oorspronkelijke uitgave:

*Robert Bringhurst, The Elements of Typographic Style* (1992, fourth edition 2015)  
Hartley & Marks, Publishers  
Seattle (USA) | Vancouver (Canada)

ISBN 978-90-74310-86-4

Vertaling: Maarten Schellekens, Martina Bom, Anna Beerens  
Redactie: Primavera Pers, Titus Schulz. Met dank aan Nico van der Meel voor  
het nakijken van de muziektermen.  
Omslagontwerp en typografie: Titus Schulz, Oosterbeek  
Druk en afwerking: Wilco, Amersfoort

Dit boek is gezet uit de DTL Albertina en de DTL Documenta Sans.

## Inhoud

- Voorwoord bij de Nederlandse uitgave door Martin Majoor 7
- Voorwoord bij de Nederlandse uitgave door Frank Blokland 8
- Voorwoord bij de Amerikaanse uitgave 11
- 1 Het masterplan: het ontwerp 21
  - 2 Ritme en proportie 31
  - 3 Harmonie en contrapunt 54
  - 4 Structuur en indeling 73
  - 5 Niet-alfabetische symbolen 89
  - 6 Lettertypes kiezen en combineren 109
  - 7 Historisch tussenspel 139
  - 8 Vormgeving van een pagina 167
  - 9 De stand van zaken 206
  - 10 Het afstellen van het font 228
  - 11 Grasduinen in letterproeven 240
- Appendix A: Het werkalfabet 347
- Appendix B: Lijst van tekens 362
- Appendix C: Typografische termen 386
- Appendix D: Letterontwerpers 400
- Appendix E: Gieterijen en fontuitgeverijen 417
- Nawoord bij de vierde editie 431
- Bibliografie 434
- Index 441

- Alle opgeschreven woorden omvatten slechts de voetsporen van het wezenlijke. Ze zijn niet echt waar het om gaat – ze stellen ons misschien in staat dat wat spoorloos is te ontwaren. Daarom hebben de zenmeesters het niet zo op het geschrevene. Door alles wat we zien, wat we horen, wat door middel van onze zintuigen ons bewustzijn binnenkomt, worden de principes van het ware zijn aan ons onthuld, maar het is moeilijk je die eigen te maken. En ook al bestudeert men de klassieken en leert men die uit het hoofd, de Weg vindt men niet en het brengt slechts weinigen tot wijsheid. In het algemeen geldt dat dit streven een heuse kwaal is en dat wij er feitelijk weinig wijzer van worden.
- Maar als wij het zonder dit streven moeten doen, verwijderen wij ons dan niet van de dingen waarop we vertrouwen, is dan niet alles ongewis en verliezen wij dan niet datgene waarmee we het wezenlijke zouden kunnen bereiken?
- Inderdaad.

Kimura Kyūho, *Kenjutsu fushigi hen* [Over de geheimen van de zwaardvechtkunst] 1768. (Vertaling van Anna Beerens)

*We zijn ervan overtuigd dat een belangrijke onthulling alleen maar voort kan komen uit een hardnekkig bezig blijven met steeds dezelfde moeilijkheid. We hebben niets gemeen met reizigers, experimentators, avonturiers. We weten dat de zekerste – en snelste – manier om verrast te worden het onverstoort gadeslaan van steeds hetzelfde voorwerp is. Op een gegeven ogenblik zal het ons voorkomen – wonderlijk genoeg – dat wij dit voorwerp nog nooit hebben gezien.*

Cesare Pavese, *Gesprekken met Leuco*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1987. (Vertaling van C. van Gruting-Venlet en E. Tavanti-van Gruting)

## Voorwoord bij de Nederlandse uitgave

Meer dan 25 jaar geleden verscheen in Canada de eerste editie van *The Elements of Typographic Style*. Bringhursts boek maakte vanaf het begin grote indruk en stond vrijwel meteen bekend als het belangrijkste naslagwerk op het gebied van typografie en micro-typografie. Het is beslist niet het eerste boek in zijn soort, maar het is ongetwijfeld het meest uitgebreide.

In Nederland deed de typograaf Ben van Bercum met het boekje *Zet het zó!* al in 1949 een poging om een aantal typografische begrippen op een rij te zetten. De lange ondertitel luidde 'Een aantal praktische wenken voor goed zetwerk: ten dienste van: zettters, layoutmen, boekverzorgers, ontwerpers, uitgevers'. Er volgden verschillende naslagwerken, met name die van Karel Treebus en Huib van Krimpen. Het toenemend gebruik van desktopcomputers en opmaakprogramma's inspireerde mij in 2001 tot de uitgave *Had de Franse koning schoenmaat 49? Ofwel enige wetenswaardigheden en microtypografische regels bij het zetten van tekst*. Maar vergeleken met het boek van Bringhurst bleef het allemaal relatief marginaal.

Het is geen eenvoudige opgave om een Nederlandse vertaling te maken van een uitgebreid en doorwrocht Engelstalig boek als *The Elements*. Men moet zich realiseren dat veel typografische begrippen stammen uit de begintijd van de boekdrukkunst, meer dan 500 jaar geleden. Met de verspreiding van de typografie in Duitsland, Italië, Nederland/Vlaanderen, Frankrijk en Engeland kregen veel van die begrippen een eigen land- en taalgebonden naam. Nogal wat Engelstalige begrippen zijn daardoor zo goed als onvertaalbaar, wat een reden vormde om op een aantal plaatsen de Engelse termen te vermelden.

Niet alleen heeft elk land zijn eigen typografische terminologie, ook typografische gebruiken verschillen vaak. Het gebruik van aanhalingstekens is in Nederland bijvoorbeeld anders dan in ons omringende landen. In de Nederlandse vertaling moest ook dit uiteraard worden meegenomen.

Het is een verheugend feit dat er nu een vertaling ligt van wat op dit moment het beste naslagwerk op het gebied van typografie genoemd kan worden.

Niet alleen studenten grafische vormgeving in Nederland en Vlaanderen kunnen hiervan profiteren, ook docenten, professionele boekverzorgers, ontwerpers en zelfs uitgevers zullen profijt hebben van dit standaardwerk.

Martin Majoor

---

Toen ik in 1992 een persoonlijk door Robert Bringhurst gesig-neerd exemplaar ontving van de eerste Engelstalige editie van *The Elements of Typographic Style*, was in het voorafgaande decen-nium het grafisch landschap grondig veranderd door de komst van desktoppublishing. Adobe's paginabeschrijvingstaal Post-Script, die draaide op betaalbare computers, zorgde ervoor dat in korte tijd de traditionele (foto)zetterijen het veld moesten ruimen. Tot dan toe was het métier van de typograaf een ex-clusief specialisme, dat losstond van dat van de zetter. Echter, desktoppublishing maakte van iedere computergebruiker, of die Mac OS of Windows prefereerde, een zetter én een typo-graaf. Als gevolg hiervan nam het aantal typografen enorm toe, zonder dat ze daartoe waren opgeleid. *The Elements of Typographic Style* voorzag in de snel toenemende behoefte aan gedegen in-formatie en was derhalve onmiddellijk een wereldwijd succes.

De snelheid waarmee het grafisch landschap veranderde, heb ik van dichtbij meegemaakt. Eind jaren zeventig kreeg ik als student aan de opleiding Grafische en Typografische vormge-ving van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag (KABK) les op de Diatype, een kleine fotozetmachine van Berthold waarbij een beeldscherm ontbrak. Jacques Jans-sen, docent typografie, liet toentertijd de beletteringen van zijn boekomslagen nog in lood zetten om deze daarna fotografisch te verwerken. Gerrit Noordzij, docent letterontwerpen, zette de door hemzelf voor zijn boekomslagen ontworpen letters op een tot strippen-zetter omgebouwd vergrotingsapparaat. Er



was geen computer te vinden in de KABK, al had de technische hogeschool, die in hetzelfde gebouw huisde, een ponskaartgestuurde terminal die in verbinding stond met een mainframe van de TU Delft.

Daarna kwamen technologische ontwikkelingen in een stroomversnelling – ook voor mij. Ik kocht mijn eerste home-computer in 1983 en schreef in Basic een simpel programma om letters te vectoriseren, te interpoleren en te modificeren. Een goede programmeur was ik niet, maar in die tijd was er voor mij geen alternatief omdat de systemen om letters mee te digitaliseren volstrekt onbetaalbaar waren. Met de komst in de tweede helft van de jaren tachtig van Ikarus M (voor het handmatig digitaliseren van analoge letterontwerpen) en Fontographer (voor het direct ontwerpen van letters op het beeldscherm in het Bézier-formaat) werd het produceren van digitale lettertypen algemeen toegankelijk en betaalbaar. Het gevolg hiervan was dat evenredig aan het aantal typografen ook het aantal letterontwerpers én fontproducenten toenam. De markt werd al snel overspoeld door nieuwe lettertypen, waarvan de kwaliteit lang niet altijd hoog was.

Gebruikmakend van de nieuwe technologie, richtte ik in 1990 de eerste Nederlandse uitgeverij van digitale lettertypen, de Dutch Type Library (DTL), op. Het idee achter DTL was dat de nieuwe lichting typografen mettertijd meer inzicht en kennis zou verwerven en dientengevolge een toenemende behoefte zou krijgen aan hoogwaardige lettertypen. In de tweede Engelstalige editie van *The Elements of Typographic Style* uit 1996 nam Bringhurst alle toen beschikbare DTL lettertypen op, inclusief de uit datzelfde jaar stammende DTL Albertina waaruit de uitgave die voor u ligt, is gezet.

In de afgelopen vijftig jaar zijn computers sneller geworden, applicaties geavanceerder en het aantal lettertypen is nog verder toegenomen. Het grafisch onderwijs heeft zich aan de veranderde technologie aangepast en de huidige generatie ontwerpers is bijna volledig digitaal georiënteerd. Termen als ‘macro-’ en ‘micro-typografie’ hebben hun intrede gedaan, waarmee feitelijk respectievelijk het zetten en het typograferen wordt bedoeld. Zetten kunnen we tegenwoordig allemaal, gebruikmakend van de fonts die met besturingssystemen worden meegeleverd. De huidige fonttechnologie maakt het mogelijk om veel typografische verfijningen, zoals het omzetten naar ligaturen of het toepassen van mediævalcijfers, automatisch

aan te brengen. Echter, typografie is nog steeds een specialisme en geautomatiseerde uitkomsten moeten worden beoordeeld en zonodig bijgestuurd. En daarvoor is veel kennis nodig en dus komt *The Elements of Typographic Style* – zeker in het huidige sterk conceptueel-georiënteerde grafisch onderwijs – meer dan ooit van pas. Deze geactualiseerde Nederlandstalige uitgave is daarom bijzonder welkom.

Dr. Frank E. Blokland

# Voorwoord

Er zijn vele boeken over typografie en sommige zijn toonbeelden van de kunst die ze onderrichten. Maar toen ik de taak op mij nam een eenvoudige lijst van grondbeginselen samen te stellen, was *The Elements of Style* van William Strunk en E. B. White een van mijn maatstaven – dat is een klein meesterwerk. De essentie van hun handboek, dat handelt over het schrijven van proza, is echter beknoptheid. En dit boek is omvangrijker dan dat van Strunk en White, maar daar is een reden voor.

Als typografie al zinvol is, dan is dat op ten minste twee manieren: typografie heeft een visuele en een historische kant. De visuele is altijd tentoongespreid en er is een veelvuldige en omvangrijke hoeveelheid materiaal om deze kant te bestuderen. De geschiedenis van de lettervormen en het gebruik daarvan is daarentegen een kant die alleen zichtbaar is voor hen die toegang hebben tot manuscripten, inscripties en oude boeken – voor vele anderen blijft zij verborgen. Dat is de reden dat dit boek meer is geworden dan een beknopt handboek van de typografische etiquette. Het is de vrucht van lange wandelingen door de letterwildernis: deels een handzame veldgids om de wonderen die men er kan vinden te determineren, deels een beschouwing over ecologische principes, overlevingstechnieken en toepasselijke ethiek. De principes van de typografie, althans zoals ik ze zie, zijn geen verzameling van dode conventies, maar de gewoonten van de stammen die leven in dat betoverde bos. Men hoort er van alle kanten eeuwenoude stemmen – en er zijn nieuwe stemmen die vergeten vormen beroeren.

Eén kwestie heeft mij echter nogal beziggehouden. Wanneer weldenkende mensen hun best doen om te beseffen dat anderen, mannen en vrouwen, de vrijheid hebben om anders te zijn en om zelf nog meer te veranderen, hoe kan men dan met recht een boek vol regels schrijven? Welke reden, welke autoriteit bestaat er voor deze geboden, suggesties en instructies? Typografen zouden toch, net als ieder ander, de vrijheid moeten hebben hun eigen paden te volgen of zich nieuwe wegen te banen?

Typografie bloeit bij gedeeld belang – elk pad vertoont gedeelde verlangens en richtlijnen. De typograaf die vastbesloten is zich op ongebaande paden te begeven, moet, net als alle eenzame reizigers, door onbewoonde streken, tegen de omstandigheden in. Hij kan de hoofdwegen slechts bewandelen in de stilte voor zonsopgang. Het onderwerp van dit boek betreft echter niet de typografische eenzaamheid, maar de oude, veelbereide wegen die het hart van de traditie vormen; paden die ieder van ons naar eigen keuze kan volgen of niet en naar eigen inzicht kan betreden of verlaten. Als we maar weten dat die paden er zijn en een idee hebben van waar ze naartoe gaan. Die vrijheid wordt ons ontzegd wanneer de traditie verborgen is of voor dood wordt achtergelaten. Originaliteit is overal te vinden, maar toch wordt deze belemmerd als de weg terug naar eerdere ontdekkingen is afgesneden of overwoekerd.

Wanneer u dit boek als gids wilt gebruiken, verlaat dan vooral de weg wanneer u dat maar wilt. Dat is precies waar wegen voor zijn: om elkaars vertrekpunten te bereiken. Overtreedt de regels. Overtreedt ze fraai, weloverwogen en goed. Dat is een van de redenen waarvoor ze bestaan.

Lettervormen veranderen voortdurend, maar verschillen heel weinig omdat ze leven. De beginselen van typografische helderheid zijn nauwelijks veranderd sinds de tweede helft van de vijftiende eeuw, toen de eerste boeken in romein-letters werden gedrukt. Het is zelfs zo dat de meeste van de beginselen van leesbaarheid en opmaak die in dit boek aan bod komen, al bekend waren bij en gebruikt werden door de Egyptische kopiïsten die in 1000 v.Chr. met hun rietpennen papyri vulden met hiëratisch schrift. Voorbeelden van hun werk, in musea in Cairo, Londen en New York, zijn springlevend, subtiel, en nog steeds volkomen leesbaar, dertig eeuwen na hun ontstaan.

Schriftsoorten lopen uiteen, maar het is niet moeilijk een goede pagina te herkennen, of deze nu afkomstig is uit het China van de Tang dynastie, uit het Egyptische Nieuwe Rijk, of uit de Italiaanse renaissance. De beginselen die deze verre ontwerp-scholen verenigen zijn gebaseerd op de bouw en schaal van het menselijk lichaam (met name het oog, de hand en de onderarm) en op de onzichtbare anatomie van de menselijke geest – even reëel, even veeleisend en even zintuiglijk. Ik zou deze beginselen niet ‘universeel’ willen noemen, want ze zijn vrijwel uniek voor onze soort. Honden en mieren, bijvoorbeeld, maken bij hún lezen en schrijven veel meer gebruik van chemische middelen.

Hoe dan ook zijn de basisprincipes van de typografie stabiel genoeg om menselijke modegrillen en bevestigingen te overleven.

Het is waar dat de werktuigen van de typograaf momenteel razendsnel en zeer sterk veranderen, maar dit is dan ook geen handboek voor een bepaald opmaakstelsel of -medium. Ik veronderstel dat de meeste lezers van dit boek hun werk digitaal opmaken en dus een computer gebruiken, maar heb geen vooropgezette ideeën over verschillende merken of software-versies. De wezenlijke stijlelementen hebben meer te maken met wat de typograaf zich ten doel stelt, dan met de buitenisigheden van de apparatuur waarmee hij werkt. Met andere woorden, de typografie zelf is veel minder afhankelijk van apparatuur dan PostScript, de computertaal die wordt gebruikt om letters en de opmaak van pagina's in typografische codes weer te geven. Als ik in mijn opzet geslaagd ben, zou dit boek net zo nuttig moeten zijn voor kunstenaars en liefhebbers van het oude ambacht die met de hand zetten en drukken, als voor degenen die hun werk controleren met behulp van scherm of printer, en vervolgens een elektronisch bestand naar een hoge resolutie film- of plaatbelichter sturen.

Typografie is de kunst die aan de menselijke taal een bestendige zichtbare vorm verleent, en daarmee een onafhankelijk bestaan. Het kernhout ervan is de kalligrafie – de dans van de levende, sprekende hand op een klein toneel. De wortels reiken tot diep in de levende aarde, ook al hangen er elk jaar nieuwe machines aan de takken. Zolang de wortel leeft, is typografie een bron van ware verrukking, ware kennis, ware verwondering.

Als ambacht heeft de typografie veel raakvlakken met enerzijds schrijven en redigeren en anderzijds grafisch ontwerp. Toch hoort de typografie zelf bij geen van beide. Op zijn beurt is dit boek noch een stijlboek voor de redacteur, noch een lesboek voor de ontwerper, hoewel er overlap is met allebei. Het boek is uiteindelijk geschreven vanuit een typografisch perspectief, en ik hoop dan ook dat het juist om die reden nuttig zal zijn voor diegenen wier werk of belangen in aangrenzende velden liggen.

Typografisch gezien is er veel gebeurd sinds 1992, toen de eerste editie van dit boek uitkwam. Toch blijft de typografie wat zij altijd was: levend cultureel erfgoed, waaraan iedere nieuwe generatie iets verrijkends hoopt bij te dragen. Onder de woelige oppervlakte is dus eigenlijk veel hetzelfde gebleven. Net als toen

ik de eerste versie schreef, heb ik dan ook veel te danken aan het voorbeeld van en de gesprekken met vrienden, onder wie Kay Amert, Stan Bevington, John Dreyfus, Crispin Elsted, Glenn Goluska, Peter Koch, Victor Marks, George Payerle, Adrian Wilson en Hermann Zapf. Enkel van hen zijn niet langer onder ons, maar we zijn allen rijker door de wijze waarop zij hebben geleefd.

In de afgelopen twintig jaar is dit boek een aantal malen meer of minder grondig herzien. De bibliothecarissen van de St Bride Printing Library in Londen, de Bancroft Library in Berkeley en talloze ander instellingen zijn altijd even behulpzaam geweest. Nieuwe vrienden en collega's, lezers en vertalers hebben mij nuttig advies gegeven. Velen van hen worden genoemd in het nawoord op p. 431. Ik ben hun zeer erkentelijk.

Robert Bringhurst

ri- go Habraam numerā  
ri a mofaica lege (feptim  
r) fed naturali fuit ratio  
didit enim Habraam dec  
m quoq; gentium patr  
us oēs gentes hoc uidelic  
m est: cuius ille iuftitiæ  
us est: qui poft multas  
rimum omnium diuino  
o nafceretur tradidit: ue  
gnum: uel ut hoc quas  
fuos imitari conaret: au  
um nobis modo est. Po

Een romein uit 1469, gesneden door de in Venetië werkende Franse typograaf Nicolas Jenson. Het origineel is ongeveer 16 pt. De letter zoals Jenson hem drukte, wordt hier tweemaal vergroot afgebeeld. Dit is de voorvader van de Centaur van Bruce Rogers die staat afgebeeld bovenaan pagina 16.

LEGENDA:

Deze figuren laten vooral duidelijk de as van de *haal* zien, dat wil zeggen de as van de pen die de letter maakt. Deze verschilt vaak sterk van de as van de lettervorm zelf. Een pen gehanteerd in noordwestelijke richting kan een rechtstaande letter maken of één die helt naar het noordoosten.



RENAISSANCE (15de en 16de eeuw): gemoduleerde haal; humanistische (schuine) as; heldere, pen-getrokken uiteinden; abrupte of vervloeiende schreven; grote openingen; de cursief is gelijkwaardig aan en onafhankelijk van de romein.



BAROK (17de eeuw): gemoduleerde haal; variabele as; vervloeiende schreven en uiteinden; bescheiden openingen; de cursief is ondergeschikt aan de romein en er nauw mee verbonden. In barokletters ontwikkelt zich vaak een secundaire verticale as, maar de *primaire* as van de pennenstreek is over het algemeen schuin.



abppfoe

abppfoe

TERMINOLOGIE:

Abrupt: Maakt een scherpe hoek met de stok of staart.

Vervloeiend: Gaat naadloos over in stok of staart.

Openingen: De opening in letters zoals C, G, a, c, e, s.

Traanvorm: Druppelvormig.

Gemoduleerd: Laat variaties zien in dik en dun.

NEOCLASSICISME (18de eeuw): gemoduleerde haal; rationalistische (verticale) as; verfijnde, vervloeiende schreven; traanvormige uiteinden, bescheiden openingen; de cursief is volledig onderworpen aan de romein.

abppfoe

abppfoe

ROMANTIEK (18de en 19de eeuw): hypergemoduleerde haal; uitermate rationalistische as; abrupte, dunne schreven, ronde uiteinden; kleine openingen; de cursief is volledig onderworpen aan de romein. Bij zowel neoclassicistische letters als bij letters uit de romantiek is de *primaire* as gewoonlijk verticaal en de *secundaire* as schuin.

abpfoe=

*abpfoe*

REALISME (19de en vroeg 20ste eeuw): ongemoduleerde haal; inherente verticale as; kleine openingen; schreven ontbreken of zijn abrupt en van hetzelfde gewicht als de halen; de cursief ontbreekt of is vervangen door een hellende romein.

abpfoe-

*abpfoe*

GEOMETRISCH MODERNISME (20ste eeuw): niet gemoduleerde haal, rondingen zijn vaak cirkelvormig (geen as); bescheiden openingen; schreven ontbreken of hebben hetzelfde gewicht als de halen; de cursief ontbreekt of is vervangen door een hellende romein. De modellering echter is vaak subtieler dan op het eerste gezicht lijkt.

abpfoe

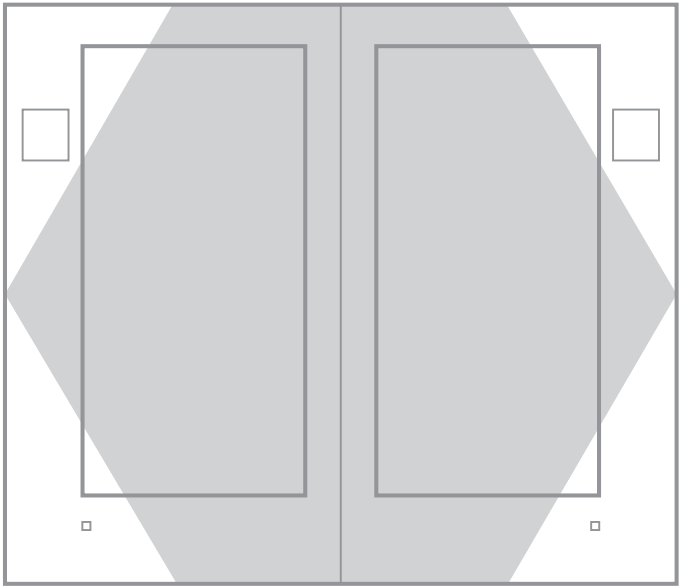
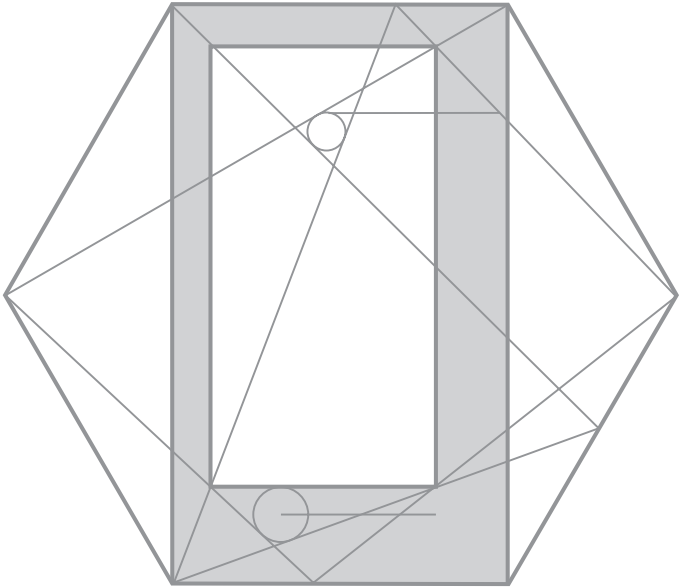
*abpfoe*

LYRISCH MODERNISME (20ste eeuw): herontdekking van de renaissancevorm: gemoduleerde haal; humanistische as; pen-getrokken schreven en uiteinden; grote openingen; de cursief is gedeeltelijk onafhankelijk van de romein.

abpfoe

*abpfoe*

POSTMODERNISME (late 20ste en vroege 21ste eeuw): vaak een parodie van neoclassistische vormen en vormen uit de romantiek en de barok: rationalistische of variabele as; scherp gemodelleerde schreven en uiteinden; bescheiden openingen. (Er zijn vele soorten postmodernistische letters, dit is er één van.)



## 1.1 BASISPRINCIPES

### 1.1.1 *Typografie staat in dienst van de inhoud*

Kunsten als redenaarschap, muziek, dans, kalligrafie – in feite alle vormen van kunst die taal verfraaien – kunnen bewust misbruikt worden, en zo ook typografie. Als ambacht kan typografie de betekenis van een tekst (of het ontbreken daarvan) verhelderen; ze kan recht doen aan die betekenis, deze toegankelijk maken maar hem ook willens en wetens verhullen.

In een wereld vol ongevraagde berichten moet typografie vaak eerst de aandacht op zichzelf vestigen voordat de boodschap gelezen wordt. Maar om écht gelezen te worden, moet ze die aandacht weer prijsgeven. Typografie die iets te zeggen heeft, dient dus een waardige, statige transparantie te hebben. Een ander doel waarnaar typografie van oudsher streeft is duurzaamheid: het is niet zo dat zij immuun is voor veranderingen, maar ze moet duidelijk boven de mode staan. In het beste geval is typografie een zichtbare vorm van taal, die tijdloosheid en tijd met elkaar verbindt.

Een van de grondslagen van duurzame typografie is leesbaarheid. Een verder principe behelst echter meer dan alleen leesbaarheid: het verlenen van een toegevoegde waarde die de pagina tot leven brengt. Deze levendigheid kan op verschillende manieren tot uiting komen en omschreven worden als sereniteit, plezier, elegantie en vreugde.

Deze grondbeginselen gelden elk op hun eigen wijze voor de typografie van visitekaartjes, gebruiksaanwijzingen en postzegels, evenals voor edities van religieuze geschriften, literaire klasiëkers en andere werken met enige pretentie. In zekere zin zijn deze principes zelfs van toepassing op beursberichten, vluchtschema's, melkverpakkingen en kleine advertentierubrieken. Maar plezier, elegantie en vreugde moeten, net als de leesbaar-

heid zelf, hun oorsprong vinden in de inhoud. En die inhoud wordt bepaald door de schrijver, de woorden en het onderwerp, en niet door de typograaf.

In 1770 werd in het Engelse parlement een wetsontwerp ingediend met de volgende bepalingen:

*'... alle vrouwen ongeacht hun leeftijd, status, beroep of stand, of ze nu maagd zijn, jonge vrouw of weduwe, die zich aan welke onderdanen van Zijne Majesteit dan ook opdringen en hen verleiden tot het huwelijk met behulp van geurtjes, verfjes, cosmetische zalfjes, kunstgebitten, pruiken, Spaanse wol, korsetten, hoepelrokken, schoenen met hoge hakken [of] opgepulde heupen, zullen gestraft worden op grond van de wet tegen hekserij ... en ... dat huwelijk zal bij veroordeling nietig verklaard en ontbonden worden.'*

De taak van de typografie is in mijn ogen noch het vergroten van de macht van heksen, noch het opvullen van gaten in de verdediging van lieden als deze ongelukkige parlementariër, die bang zijn verleid en bedrogen te worden. De typograaf is tevreden als hij een tekst kan verhelderen en deze zo mogelijk wat meer aanzien kan geven. Die tevredenheid ligt niet in het misleiden van de argeloze lezer door met geurtjes, verfjes en baleinen hol proza op te krikken. Eenvoudige teksten, zoals die in telefoongidsen of advertentierubrieken, kunnen echter aardig opknappen als ze een fris typografisch bad krijgen en in een ander jasje gestoken worden. Overigens zouden ook heel wat boeken door zo'n bad opknappen, net zoals krijgers, dansers of priesters van welke kunne ook dat doen door wat verf te gebruiken, of zelfs door een bot door de neus te steken!

### 1.1.2 *Letters hebben hun eigen leven en waardigheid*

Lettervormen die verhelderen en recht doen aan wat mensen zien en zeggen, verdienen op hun beurt respect. Goed gekozen woorden verdienen goed gekozen letters; en die moeten vervolgens met liefde, verstand, kennis en kunde gezet worden. Typografie is een schakel in een keten en het is een kwestie van eer, hoffelijkheid en arbeidsvreugde die even sterk te maken als de overige schakels.

De oorsprong van het schrijven ligt bij de voetafdruk, het achterlaten van een teken. Evenals spreken is het iets volkomen natuurlijk waar de mens iets heel ingewikkelds van gemaakt

heeft. Het is altijd de taak van de typograaf geweest om een kunstmatige wal, een beschermend schild op te trekken rond het geschreven woord. Door de eeuwen heen is het gereedschap veranderd. Ook verschilde de mate van ingrijpen door de typograaf van plaats tot plaats en van tijd tot tijd. In de omzetting van handgeschreven naar gezette tekst is echter nauwelijks iets wezenlijks veranderd.

Het oorspronkelijke doel van drukletters was simpelweg het vermenigvuldigen van een tekst. De typograaf moest de geschreven tekst imiteren, maar zodanig dat deze nauwkeurig en snel vermenigvuldigd kon worden. Hierdoor konden tientallen, honderden en later duizenden kopieën worden gedrukt binnen een tijdsbestek waarin de kopiist nauwelijks één stuk tekst af kon krijgen. Tegenwoordig gaat dit argument voor het zetten van een tekst niet meer op. In deze tijd van fotolithografie, digitaal scannen en offset is het immers even gemakkelijk om direct te drukken vanaf handgeschreven kopij als vanaf een typografisch gezette tekst. Toch heeft de typograaf in feite vrijwel dezelfde taak als vroeger: nog steeds moet hij de illusie wekken dat een mensenhand bovenmenselijk snel en onvermoeibaar kan schrijven en ook nog eens bovenmenselijk geduldig en nauwkeurig is.

In feite is typografie ook niets anders dan dat: het ideale schrift. Hedendaagse schrijvers bezitten zelden de kalligrafische kwaliteiten van hun collega's uit vroeger tijden. Omdat ze echter allemaal een verschillende toon en een eigen literaire stijl hebben, roepen ze wel talloze versies op van het ideale schrift. De typograaf moet visueel vorm geven aan deze voor het oog verborgen eigenschappen.

In een slecht vormgegeven boek dwalen de letters verloren rond en staan soms als hongerige paarden in de wei. In een boek dat mechanisch en gedachteloos is ontworpen, plakken de letters aan elkaar als klef brood of taai vlees. In een goed ontworpen boek, dat gemaakt is door een vakkundige ontwerper, samensteller en drukker, leven de letters, uit hoeveel duizenden regels of pagina's het boek ook bestaat. Ze dansen in hun stoelen. Soms staan ze op en dansen in de marges of door het middenpad.

Hoe simpel het ook lijkt, het is een moeilijke, maar mooie roeping om creatief met letters om te gaan en ze tegelijkertijd met rust te laten. Idealiter is dat precies wat wordt gevraagd van een typograaf. En dat is genoeg.

### 1.1.3 Achter een stijl ligt nog een stijl

Uit deel 2 van Walter Benjamins artikel over Karl Kraus, in *Illuminationen* (Frankfurt 1955). Een Engelse vertaling is te vinden in Walter Benjamin, *Reflections*, onder redactie van Peter Demetz, New York 1978.

Het begrip 'stijl' in de literatuur is volgens Walter Benjamin 'het vermogen om je vrijelijk te bewegen in het hele scala van het linguïstisch denken zonder tot het banale te vervallen'. Stijl in de typografie, in deze ruime en rationele betekenis van het woord, betekent niet één bepaalde stijl – mijn stijl of uw stijl, neoclassicistisch of barok – maar het vermogen om ongehinderd te kunnen bewegen binnen het gehele landschap van de typografie en elke stap zo te zetten dat hij gracieus en vitaal is in plaats van banaal. Dat leidt tot typografie die gebaande paden kan betreden zonder alledaags te worden, die als antwoord op veranderende omstandigheden met vernieuwende oplossingen komt en die de lezer niet lastig valt met haar eigen originaliteit op zoek naar complimenten.

Typografie verhoudt zich tot literatuur als een muziekuitvoering tot het muziekstuk: interpretatie als essentiële schakel, vol eindeloze mogelijkheden tot nieuwe inzichten of tot afstomping. Veel typografisch werk heeft weinig met literatuur te maken, want taal kent vele toepassingen en is bijvoorbeeld ook te vinden op verpakkings- en reclamemateriaal. Net als muziek kan typografie gebruikt worden om gedrag en emoties te manipuleren. Maar dit is niet het gebied waarop typografen of musici zich van hun beste kant laten zien. Typografie is in het gunstigste geval een geduldig ambacht, een kunst, die dezelfde weloverwogen waardering verdient als bijvoorbeeld een muziekuitvoering en die ons in ruil daarvoor vergelijkbare inspiratie en genot kan geven.

Voor een biografie van Mohandas Gandhi en een handboek over het nut en de verspreiding van biologische wapens kunnen dezelfde lettertypes en paginaontwerpen gebruikt worden. Hetzelfde handschrift kan gebruikt worden voor zowel liefdesbrieven als scheldbrieven. En liefdesbrieven kunnen niet alleen gebruikt worden om lichaam en geest te verkwikken, maar ook om iemand te chanteren. Blijkbaar is het geschreven of gedrukte woord *op zich* niet te vertrouwen; het zijn niet de *letters* die nobel of verwerpelijk zijn. Toch hebben generaties mannen en vrouwen zich tot het geschreven en gedrukte woord gewend om hun diepste verlangens, gedachten, dromen en angsten aan het papier toe te vertrouwen. Op hen, en niet op de afperser, de opportunist of de profiteur, moet de typograaf zich richten.



## 1.2 PLAN VAN AANPAK

### 1.2.1 *Lees de tekst alvorens te gaan ontwerpen*

De voornaamste taak van de typograaf is de tekst te interpreteren en over te brengen. Toon, tempo, structuur en omvang spelen allemaal een rol bij de keuze voor een bepaalde typografische vorm. Wat de regisseur is voor het script en de musicus voor de partituur, is de typograaf voor de tekst.

### 1.2.2 *Laat de vorm voortvloeien uit de inhoud*

Een roman kan een eindeloze stroom van woorden zijn, die van het begin tot het einde voortkabbelt, of bestaan uit een reeks losse scènes. Onderzoeksverslagen, studieboeken, kookboeken en andere non-fictie zien er daarentegen zelden rimpelloos uit. Ze zijn doorspekt met hoofdstuktitels, paragraafkopjes, citaten, voetnoten, eindnoten, lijsten en illustraties. Ook al zijn zulke onderdelen duidelijk aanwezig in het hoofd van de schrijver, ze vallen in het manuscript vaak niet op. Het is echter in het belang van de lezer dat elk onderdeel zijn eigen typografische identiteit en vorm krijgt. Elke laag en elk niveau van de tekst dient consistent te zijn, zich te onderscheiden van de rest en toch te passen binnen de vormgeving van het geheel.

De eerste taak van de typograaf is dus het lezen en begrijpen van de tekst; vervolgens moet hij deze analyseren en in kaart brengen. Pas dan kan de typografische interpretatie beginnen.

Een tekst met een complexe structuur vergt wellicht niet alleen koppen en subkoppen, maar ook sprekende kopregels die op elke pagina of overlopende pagina terugkomen, om de lezer er zodoende aan te herinneren met welk deel van de tekst hij bezig is.

Romans hebben dergelijke wegwijzers zelden nodig, maar kunnen vragen om andersoortige typografische bakens. In de roman *Far Tortuga* van Peter Matthiessen (New York 1975; vormgegeven door Kenneth Miyamoto) worden twee verschillende corpsen, drie verschillende marges, vrijstaande tekstblokken en andere typografische middelen gebruikt om gedachte, spraak en handeling van elkaar te onderscheiden. De roman *Sometimes a Great Notion* van Ken Kesey (New York 1964) lijkt gewoon lopend proza, maar herhaaldelijk verandert de letter midden in een zin van romein naar cursief (ook 'italic' genoemd), om zo-

Zie bijvoorbeeld *Four Comedies* van Aristophanes (Ann Arbor, Michigan 1969); Dennis Tedlock, *Finding the Center* (New York 1972); Eugene Ionesco, *La Cantatrice chauve* (Parijs 1964) en *Délie à deux* (Parijs 1966).

doende onderscheid te maken tussen datgene wat de personen feitelijk tegen elkaar zeggen en dat wat ze in gedachten zeggen.

Poëzie en drama vereisen soms een groter typografisch palet. In sommige van de vertalingen van Douglass Parker uit het klassieke Grieks en van Dennis Tedlock uit het Zuni worden romein, cursief, vet, kleinkapitaal en kapitaal in verschillende corpsen gebruikt, in een poging de aanwijzingen voor de dynamiek in een muziekstuk te evenaren. In Robert Massins typografische verbeelding van de toneelstukken van Eugène Ionesco worden elkaar doorsnijdende regels zetsel gebruikt, uitgerekte letters en letters die in elkaar overlopen, inktvlekken en pictogrammen. Bovendien heeft elk personage in het toneelstuk zijn eigen lettertype. In het werk van kunstenaars als Guillaume Apollinaire en Guy Davenport vervalt soms de scheidlijn tussen schrijver en ontwerper. Zo versmelt het schrijven met de typografie en wordt de tekst zijn eigen illustratie.

De typograaf moet de innerlijke samenhang van de tekst analyseren en vervolgens verbeelden, zoals een musicus de innerlijke samenhang van de muziek die hij speelt moet laten horen. Net zoals de luisteraar die, wanneer de muziek is uitgeklonken, de essentie ervan innerlijk nog moet kunnen 'horen', moet de lezer in staat zijn met zijn ogen dicht te 'zien' wat er in de woorden die hij gelezen heeft besloten ligt. De typografische verbeelding behoort de essentie van de tekst te onthullen, niet te vervangen. Typografen moeten evenals andere kunstenaars en vakmensen zoals musici, componisten en schrijvers in de regel gewoon hun werk doen en daarna van het toneel verdwijnen.

1.2.3 *Zorg dat de zichtbare relatie tussen tekst en andere elementen (foto's, bijschriften, tabellen, diagrammen, noten) een weerspiegeling is van hun werkelijke relatie*

Als er bij een tekst andere elementen horen, waar plaatst men die dan? Als er noten zijn gebruikt, komen die dan in de marge, onderaan de pagina, aan het eind van het hoofdstuk of achterin het boek? Als er foto's of andere illustraties in voorkomen, moeten die dan in de tekst staan of een apart onderdeel vormen? En als er bij de foto's bijschriften, de naam van de fotograaf dan wel copyrightvermeldingen moeten staan, komen die dan direct bij de foto of ergens anders?

Als de tekst uit meer dan één taal bestaat – zoals dat bij talloze publicaties het geval is die uitgegeven worden in India, Canada,

Zwitserland, België en andere landen waar meer dan één taal gesproken wordt – hoe moeten die verschillende, maar toch gelijkwaardige teksten gerangschikt worden? Moeten ze naast elkaar staan om hun gelijkwaardigheid te benadrukken (en moeten ze misschien dezelfde illustraties delen?) of moeten ze op de voor- en achterkant van de pagina gedrukt worden om aan te geven dat ze verschillend zijn?

Foto's of landkaarten moeten, ongeacht hun relatie met de tekst, soms apart geplaatst worden omdat ze op een aparte papiersoort, met een steunkleur of in full colour gedrukt worden. Als dit het geval is, welke typografische verwijzingen moeten dan gebruikt worden?

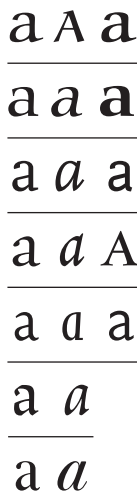
Deze en soortgelijke kwesties waarmee de typograaf dagelijks te maken heeft, moeten van geval tot geval bekeken worden. De typografische pagina reflecteert niet alleen een persoon maar is ook een weerspiegeling van de maatschappelijke context waaruit hij voortkomt. Ten goede of ten kwade, personen en maatschappijen veranderen nu eenmaal.

#### 1.2.4 Kies een lettertype (of een combinatie van letters) dat recht doet aan de aard van de tekst en deze verheldert

Kies en gebruik een letter met gevoel en verstand: dit is waar het in de typografie van begin tot eind om draait. De aspecten van dit uitgangspunt komen op diverse plaatsen in dit boek aan de orde en worden in detail behandeld in de hoofdstukken 6, 7 en 11.

Lettervormen hebben een bepaalde toon, een eigen timbre en karakter, net als woorden en zinnen. Op het moment dat er bij een tekst een lettertype gekozen wordt, komen twee gedachtestromen, twee ritmische systemen, twee gewoontes of, zo men wil, twee persoonlijkheden bij elkaar. Ze hoeven niet per se lang en gelukkig met elkaar te leven, maar als het even kan moeten ze niet botsen met elkaar.

Eigenlijk komt het er bij het zetwerk op neer dat het alfabet (of in het geval van het Chinees het gehele lexicon) een systeem is van onderling inwisselbare deeltjes. Het woord *kast* kan met een kleine chirurgische ingreep veranderen in het woord *kist* of *kust* of *kots* of *stok* of *stom* of, met een beetje meer moeite, in het woord *stoeptegél*. De letterkast van de oude loodzetter is een houten bak met verschillende vakjes waarin honderden van dat soort inwisselbare stukjes informatie liggen. Deze sub-semanti-



sche deeltjes, die door de zettters *letterstaafjes* worden genoemd, zijn in lood gegoten letters met een standaardhoogte. Ze liggen te wachten om in zinnige combinaties gezet te worden; vervolgens worden ze weer gedistribueerd en in andere combinaties gezet. De letterkast van de zetter is een van de verre voorouders van de computer. Het ambacht van de zetter was een van de laatste ambachten die gemechaniseerd werden, terwijl het tot een van de eerste behoorde die werden gecomputeriseerd, en dat is niet verwonderlijk.

De stukjes informatie waarmee de typograaf werkt verschillen echter op een belangrijk punt van de bits en bytes waarmee de computerprogrammeur werkt. Of de letter nu met de hand gezet wordt in hard metaal, met de machine in zachter metaal, of in digitale vorm met behulp van een computer, elke komma, elk haakje, elke *e*, zelfs elke spatie heeft zowel een uiterlijke vorm als een kale symbolische waarde. Letters zijn microscopisch kleine kunstwerken en tegelijkertijd ook handzame symbolen. Ze staan voor wat ze zijn, maar ook voor wat ze zeggen.

Typografie is de kunst om te gaan met stukjes informatie die deze dubbele betekenis dragen. Een goede typograaf behandelt ze op intelligente, coherente en fijngevoelige wijze. Als een verkeerd lettertype gekozen is, dan is er een verschil tussen wat de woorden taalkundig te zeggen hebben en wat de letters zichtbaar suggereren en ontstaat er een dissonant.

*1.2.5 Ontwerp de pagina en de zetspiegel zo, dat ieder onderdeel tot z'n recht komt, dat ál die onderdelen in de juiste relatie tot elkaar komen te staan en de nuances binnen de tekst duidelijk zijn*

Het kiezen van een paginaformaat en het bepalen van de zetspiegel heeft veel weg van het inlijsten en ophangen van een schilderij. Een kubistisch schilderij in een achttiende-eeuwse vergulde lijst, of een zeventiende-eeuws stilleven in een strakke verchromde lijst ziet er even vreemd uit als een negentiende-eeuwse tekst uit Engeland, gezet in lettertypes die uit het zeventiende-eeuwse Frankrijk komen en asymmetrisch zijn geplaatst op een Duitse modernistische pagina.

Als de kopij omvangrijk is en de ruimte beperkt, of als het boek uit meer onderdelen dan alleen tekst zal bestaan, zijn er wellicht meerdere kolommen nodig. Als illustraties en tekst gelijk oplopen, welke van de twee krijgt dan voorrang? Of moet

dit van tijd tot tijd wisselen? Vereist de tekst een doorlopende symmetrie, asymmetrie of iets wat daartussenin ligt?

Verlangt de tekst een voortdurende rustig kabbelende stroom van uitgevuld proza, of wordt er uitdagend met orde en chaos gespeeld door een vrije regelval? Een alfabet dat van rechts naar links gelezen wordt, zoals het Arabisch en het Hebreeuws, heeft geen enkele moeite met een tekst die rechts lijnt en links een vrije regelval heeft. Maar bij een alfabet dat van links naar rechts gelezen wordt, zoals het Latijn, Grieks of Thais, suggereert een vrije regelval links het einde van een regel en niet het begin. Daarom is dit niet geschikt voor lange stukken zetwerk.

Het vormgeven van een pagina kan niet los gezien worden van de keuze voor een bepaalde letter en beide vormen een voortdurende zorg voor de typograaf. Vormgeving en indeling van de pagina komen uitvoerig aan bod in hoofdstuk 8.

#### 1.2.6 *Zelfs incidentele details verdienen volledige typografische aandacht*

Een deel van het werk van een typograaf is routine, en dan is hij net een musicus die ook af en toe de automatische piloot gebruikt. Zelfs bij een uitgave van Plato of Shakespeare komen routinezaken voor: nummering van pagina's, paragrafen of scènes, noten, copyrightvermelding, naam en adres van de uitgever en de gebruikelijke aanprijzingen op het omslag, om nog maar te zwijgen van het routinewerk dat de eigenlijke tekst vaak met zich meebrengt. Maar net zoals een goede zanger een hartverscheurende ballade kan maken van een paar banale woorden en een alledaagse melodie, zo kan de typograaf een prikkelend en prachtig typografisch werk maken van bibliografische gegevens en tekstpulp. De vraag of dit lukt, hangt af van de mate waarin hij de tekst als geheel en de letters zelf respecteert.

Een goede regel zou zijn: geef *vooral* incidentele details de volle typografische aandacht.

### 1.3 SAMENVATTING

Er zijn altijd uitzonderingen en er zullen altijd wel motieven te bedenken zijn voor typografisch stuntwerk en verrassingen. Desondanks kunnen we wellicht vaststellen dat typografie in de regel de volgende taken heeft.

Ze moet:

- *de lezer uitnodigen om zich in de tekst te verdiepen*
- *duidelijk maken wat de strekking en betekenis van de tekst is*
- *helder aangeven wat de structuur en de hiërarchie van de tekst is*
- *verband tussen de tekst en de andere onderdelen aanbrengen*
- *zorgen voor een vorm van dynamische harmonie, want dat scheidt de ideale omstandigheden om te lezen*

Behalve de lezer op deze manier van dienst te zijn, heeft de typografie, evenals een muziekuitvoering of een theatervoorstelling, nog twee andere doelen. Ten eerste behoort zij recht te doen aan de tekst op zich, ervan uitgaande dat de tekst een typografische verzorging waard is. Ten tweede moet zij recht doen aan een traditie en deze in ere houden: de traditie van de typografie zelf.