

TYPOGRAFIE & SOCIALISME

Losse opmerkingen over een vaste relatie*

Sjaak Hubregtse

Hoewel Jan van Krimpens bezoek in 1912-13 aan congressen van de Sociaal-Democratische Arbeiders Partij in Amsterdam eerder voort lijkt te komen uit negentiende-eeuws dandyisme dan uit oprecht streven naar deling van kennis, macht en inkomen, zou het niet verstandig zijn dit gegeven te bagatelliseren. Een jaar later schreef hij in *De Amsterdammer* (ook zonder het adjectief 'groene' reeds rood) een opvallend fel commentaar op werkwijze en publicaties van de Zilverdistel: het drukken op de handpers door Van Royen en de zijnen vindt hij een uiting van snobistische bibliofilie en een belemmering voor 'meer democratische boekkunst'. Ook later zal hij nog uitdrukking geven aan zijn bezwaren tegen zetten en drukken met de hand: hij geeft de voorkeur aan een industriële productiewijze met behulp van Monotype-zetmachines en moderne drukpersen. Op vergelijkbare wijze veroordelen de communisten Iwan Tschichold en Piet Zwart in de jaren twintig de volgens hen uit reactionair verzet tegen het machinale product voortgekomen kunstnijverheid, en daarmee in de eerste plaats William Morris, die bekend staat als de grondlegger daarvan - maar ook van het socialisme in Groot Britannië.

Reproduceerbaarheid van het kunstwerk, socialistische sympathieën bij opvallend veel belangrijke typografen, de oppositie kunstnijverheid-techniek, de vraag of socialisme en bibliofilie elkaar verdragen: het zijn enkele aspecten van de labyrintische relatie tussen typografie en socialisme. Wat volgt zal hoogstens een te beknopte en onvolledige schets van dat labyrint worden, en zeker niet de draad van Ariadne.

In zijn overzicht van de correspondentie tussen Jan van Krimpen en Stanley Morison schrijft Sebastian Carter naar aanleiding van Van Krimpens bezoeken aan Franse Benedictijner kloosters (in principe overigens zakenreizen: Enschedé verwierf daar drukopdrachten):

A full account of the close connections between twentieth-century typography and Catholicism has yet to be written, but no one can fail to be struck by how many typographers were Catholics, wether born, like Newdigate and Meynell, or received, like Morison and Gill, into the faith.¹

Zo zie je maar weer hoe waarnemingen worden beïnvloed door je referentiekader: mij was deze connectie nooit opgevallen, terwijl ik er lang geleden al van overtuigd was dat er tussen twintigste-eeuwse typografie en socialisme een bijzondere band bestond. Nog steeds is de aanleiding om op dit idee te komen erg voor de hand liggend: de 'father of modern printing', William Morris, was een socialist, en zijn Nederlandse pendant, Sjoerd de Roos, was dat ook.

In de eerste plaats moet ik het mogelijke (en dus bestaande) misverstand uit de weg ruimen dat Morris, die immers schatrijk was, geen 'echte', maar slechts een romantische salonsocialist zou zijn. Vrij laat - begin 1883, hij was 49 - maakte Morris kennis met het socialisme; on-

* Oorspronkelijk verschenen in: *Waardevol oud papier : Feestbundel bij het tienjarig bestaan van Bubb Kuyper Veilingen Boeken en Grafiek 1986-1996*, red. Nop Maas, Haarlem: [Bubb Kuyper], 1996, p. 138-146

getwijfeld zou hij in contact gekomen zijn met Karl Marx, ook in Londen wonend, als die niet enkele maanden later was overleden. Met Marx' dochter Eleanor heeft hij echter veel te maken gehad; de Russische anarchist Peter Kropotkin en de Ier George Bernard Shaw, niet alleen toneel-schrijver maar ook leidende figuur in de socialistische Fabian Society, kon hij tot zijn vrienden rekenen. In zulke kringen verkeren is één ding; in de hem resterende (dertien) levensjaren circa 600 (zeshonderd) geestdriftige politieke redevoeringen houden en met grote ijver brochures verspreiden een ander. Op 13 november 1887, 'Bloody Sunday', werd Morris, aan het hoofd van een demonstratie, op Trafalgar Square gearresteerd; in juli 1889 was hij in Parijs aanwezig bij de oprichting van de Tweede Internationale. Zo iemand kun je moeilijk betichten van theoretisch hobbyïsme.

Blijft de vraag wat we van de politieke opvattingen terugzien in de bedrijfsvoering van de Kelmscott Press, die Morris in 1890 opricht; is hij daar misschien een eenzame zonderling in een overigens traditioneel bedrijf? Het tegendeel is het geval. Voorman-zetter was Thomas Binning, een verbeterd vakbondssocialist die er een eer in stelde voor niemand ooit zijn hoed af te nemen. Hij was (evanals Eleanor Marx) lid van de Bloomsbury Branch, de meest extreme afdeling van de Socialist League, en waarschijnlijk is hij het die heeft bevorderd dat alle medewerkers van de Press zich aansloten bij de London Society of Compositors. Toen het bedrijf vervolgens werd getoetst aan de vakbondsnormen bleek dat het personeel zeer goed werd behandeld: ze verdienden vijf shillings per week meer dan wat gebruikelijk was, bij ziekte betaalde Morris een maand lang het volle loon en daarna de helft, bij Bank Holidays kregen ze niet één vrije dag maar twee, op Wayzgoose (de traditionele drukkersfeestdag) werden de bloemetjes uitbundig buiten gezet, et cetera. (Sprekend over vakbonden: de oudste Nederlandse organisatie die we in dat kader kunnen noemen is het Algemeen Onderling Hulpfonds Boekdrukkunst uit 1866.) Toen Edward Burne-Jones - geen werknemer, maar kunstenaar die intensief met de Press samenwerkte - in 1894 zijn verheffing in de adelstand accepteerde, was Morris zeer geërgerd. Zonder overdrijving kunnen we dus de Kelmscott Press een 'Rode Burcht' noemen, in theorie en praktijk.

De esthetisch en technische aspecten van Morris' typografie zijn denkkelijk genoegzaam bekend om hier slechts summier te memoreren. Als ideaal van 'The Book Beautiful' zag hij de Duitse en Italiaanse incunabelen. Het voorbeeld voor zijn eerste eigen letter was de romein die Nicolas Jenson voor het eerst in 1476 gebruikte, in de terminologie van Maximilien Vox een 'humaan', ook wel aangeduid als Venetiaanse romein. Bij het ontwerpproces maakte Morris overigens gebruik van moderne hulpmiddelen: tussenstadia en eindresultaat liet hij door Emery Walker fotografisch respectievelijk vergroten en verkleinen. Daar staat tegenover dat het zetten en drukken op middeleeuwse wijze geschiedde.²

Walker was niet alleen belangrijk medewerker en adviseur van Morris, maar ook partijgenoot; we zien hun beider namen vermeld op het ontwerp van Walter Crane voor een lidmaatschapskaart. In tegenstelling tot collega Burne-Jones had de even beroemde tekenaar Crane wèl 'hart voor de zaak': ter gelegenheid van het International Socialist Workers and Trade Union Congress in 1896 stelde hij het boekje *Cartoons for the Cause* samen, een keuze uit tien jaar socialistische affiches.

William Morris overleed in 1896, twee jaar later werd de Kelmscott Press opgeheven. In 1886 had Charles Robert Ashbee de Guild of Handicraft gesticht, een instelling waar het Guild Socialism in praktijk gebracht zou worden, en in 1898 werd, als onderdeel daarvan, de Essex House Press opgericht. Ashbee had de Kelmscott-persen overgenomen; eerdergenoemde Thomas Binning werd ook zijn voorman-zetter.

Het gildesocialisme is een typisch Engelse beweging, vooral invloedrijk in de eerste twee decennia van onze eeuw. Net als het syndicalisme roept het op tot directe arbeidersactie op de werkvloer, met als doel het kapitalisme (maar niet de staat) af te schaffen. In een uitgave die in 1899 van de pers kwam, wordt het streven als volgt beschreven:

The Guild of Handicraft is a body of men of different trades, crafts and occupations, united together on such a basis as shall better promote both the goodness of the work produced and the standard of life of the producer. To this end it seeks to apply to the collective work of its members whatever is wisest and best in the principles of Co-operation, of Trade Unionism or of the modern revival of Art and Craft, and to apply these in such manner as changing circumstances permit or as shall be most helpful to its individual members.³

In deze communale setting werden gedurende twintig jaar onder andere meubels, sieraden en boeken geproduceerd - een verrassend succes. In 1906 werd ook de pers, die de concurrentiestrijd met de machinale boekproductie had verloren, opgeheven. Jammer is dat Ashbee het grote typografische talent van Morris ontbeerde, waardoor de Essex House Press niet tot de top gerekend kan worden; hij ontwierp twee lettertypen, waarvan de Endeavor de bekendste is.

Rond de eeuwwende bloeit op het continent de Art Nouveau. Een van de beroemdste gebouwen in deze stijl is het 'Maison du Peuple, Société Coopérative Ouvrière de Bruxelles' van Victor Horta (1899)⁴; ter gelegenheid van de opening laat de Parti Ouvrier Belge een affiche ontwerpen. Een bijzondere band met die partij onderhield ook de andere beroemde Belgische architect, Henry van de Velde, die in 1906 in Weimar een Kunstgewerbeschule oprichtte. In 1914 werd hij opgevolgd door Walter Gropius; in de Eerste wereldoorlog drukte Van de Velde op de pers van Harry Graf Kesslers Cranach-Press.

Ook in Nederland hebben socialisme en kunstnijverheid hun intrede gedaan en ondergaan boek en typografie een vernieuwingsproces. In 1900 opent aan het Rokin 120 in Amsterdam Het Binnenhuis, opgericht door de socialistische architect H.P. Berlage, die er in samenwerking met andere kunstenaars de eenheid van alle kunsten wil verwezenlijken; zelf ontwierp hij meubels, behang, lampen en tapijten. De parallel met de Arts and Crafts beweging is evident. Sjoerd de Roos is er van 1900 tot 1903 assistent; mr. J.F. van Royen zou er vaste klant worden. In hetzelfde jaar verzorgt Berlage, die ook typograaf was⁵, het boek *Geschiedenis van het Britsche Vakverenigingswezen*. Zijn beurs werd voltooid in 1903; zelf hoopte hij dat het gebouw ooit, in een niet-kapitalistische maatschappij, een andere functie zou krijgen. Ook in 1903 verzorgde De Roos, wiens vader aanhanger was van Domela Nieuwenhuis, en ook zelf socialist, zijn eerste boek: *Kunst en samenleving* van William Morris, welk boek het beginpunt vormt van de twintigste-eeuwse Nederlandse typografie. 1903 is óók het beginjaar van uitgeverij Busse, aanvankelijk alleen geleid door W.L. (Willy) Busse, die in 1899, als twintigjarige, bestuurslid was van de Rotterdamse afdeling van de SDAP en verkoper van partijbrochures. Een jaar later wordt zijn ouder broer J.C. (Jo) compagnon; de uitgeverij heet voortaan W.L. & J. Busse.⁶

De broers vormen in zekere zin de verpersoonlijking van mijn thema. Willy is en blijft actief socialist: als in 1919 Willem van Ravesteyn e.a. uit de SDAP worden geroyeerd, volgt hij vrijwillig en sluit zich aan bij de nieuwe Sociaal-Democratische Partij (de latere Communistische Partij Holland), en spant zich in om Van Ravesteyn 'in staat te stellen zich geheel aan den wetenschappelijke & praktische arbeid voor het communisme te geven'; Jo had grote belangstelling voor de stijlvernieuwingen die zich o.a. op het gebied van de boektypografie begonnen af te tekenen en betrok vele kunstenaars bij de vormgeving der uitgaven: in het begin bijvoorbeeld Berlage, De Roos en Van Krimpen, maar later ook constructivisten als Zwart en Schuitema. Door

deze combinatie werd Brusse in cultuurhistorisch opzicht de belangrijkste uitgeverij in de periode 1900-1940.

In 1904 wordt de Nederlandse Vereniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK) opgericht, met een beginaantal van 23 leden; een aanzienlijk deel daarvan is tevens lid van de SDAP. In 1912 presenteert Lettergieterij Amsterdam het eerste letterontwerp van Sjoerd de Roos, de Hollandse Mediaeval - evanals Morris' Golden type een Venetiaanse romain. De eerste toepassing van de letter is *Een drietal lezingen in Amerika gehouden* van Berlage, dat in hetzelfde jaar verschijnt: bij Brusse. Ook bij Brusse publiceert Berlage in 1919 *Schoonheid in samenleving*, waarin hij zijn denkebeelden ontvouwt 'over kunst in den socialistischen heilstaat'. In 1919 verschijnt ook het eerste jaarboek van de VANK, vormgegeven door De Roos; tot 1932 zullen deze jaarboeken blijven verschijnen: bij Brusse. Piet Zwart stelt dat de kunstnijverheidsbeweging in zichzelf is vastgelopen, Walter Gropius richt in Dessau het Bauhaus op.

Tot circa 1920 is De Roos Nederlands belangrijkste letterontwerper-typograaf - hoewel de jongere Jan van Krimpen al luidkeels van zich had laten horen (zie inleiding). In 1925 ontwerpt Van Krimpen zijn eerste letter, de Lutetia, en een jaar later komt hij in contact met Stanley Morison, dan reeds een gezaghebbende figuur.

Morison, opgegroeid in een a-religieus en arm gezin, treedt in 1908 geheel op eigen initiatief toe tot de Catholic Church. In 1923 meldt hij zich aan als lid van de Communist Party of Great Britain, maar wordt geweigerd, vanwege zijn katholicisme. Hierdoor niet of nauwelijks gefrustreerd, blijft hij sterke sympathieën koesteren voor het socialisme: in 1930 weet hij Eric Gill ertoe over te halen de naam van de communistische krant *Daily Worker* in hout te snijden, in een grote vette schreefloze letter. Twee jaar eerder was hij trouwens al beschuldigd van 'typographical bolshevism', toen hij Gills nieuwe Sans Serif als kopletter gebruikte in een op het congres van de British Federation of Master Printers verspreid manifest. Interessant in verband met een en ander is, wat Morison 27 jaar later betoogde in een van zijn Lyell Lectures, postuum gebundeld in het erudiete *Politics and script*:

Certain sections of the public are regarded by journalists as being at certain times so specially responsive to the monoline sans serif as to regard the design as conveying a note of excitement. Whereas the newspapers published in the morning for the benefit of the more serious reader are headlined with serified letters of the thick and thin Latin form, those addressed to the multitude are lettered in a heavy variety of the ancient Greek model, as may be seen in any issue of the *Daily Mirror* [vergelijkbaar met de titel *Daily Worker*, SH]. It should not be thought, however, that the journalistic preference for bold sans serif is made on behalf merely of the proletariat. The front page of the *London Evening Standard* [met vette schreefloze koppen, SH], a newspaper published for an educated, or at least sophisticated 'class' readership, proves that it is believed journalistically necessary to present an 'evening' in a style different from that of a morning newspaper. The reader on his way home wants a change from the style of newspaper he read on his way to the office, and will buy a copy if it should be headlined in heavy type. And this is the supreme virtue of the monolyne sans-serif design: it is possible to thicken it to a greater degree than the thick and thin serified design. The choice here is purely pragmatic. All the journalistic typographer requires is maximum visibility on the newspaper stall.⁷

Waarna een beschouwing volgt over kringen waar in plaats van een pragmatische een filosofische rechtvaardiging van de schreefloze wordt geformuleerd, in casu het Bauhaus; Morison noemt daarbij met name Kandinsky, Klee en Lissitzky.

Het is merkwaardig dat in Morisons passage over het Bauhaus het woord socialisme niet één keer valt; merkwaardig, omdat de internationale avantgardebeweging, waarvan het Bauhaus deel uitmaakt, in hoge mate een socialistisch karakter heeft.

Hierboven schreef ik dat vanaf omstreeks 1920 Van Krimpen een toonaangevender typograaf wordt dan De Roos, maar al eerder gebeurt er iets van veel ingrijpender aard: de traditionalisten - waartoe in Nederland De Roos en Van Krimpem behoren - moeten een flink deel van het veld ruimen voor de modernisten. Laatstgenoemden vormen een zeer internationale en onderling verweven groep. Piet Mondriaan verzorgde de layout van een gedicht van Theo van Doesburg, Van Doesburg en Vilmos Huszar waren bevriend met Kurt Schwitters, die het blad *Merz* maakte, waarin El Lissitzky zijn stuk 'The Typography of Typography' publiceerde en Schwitters zijn 'Sonate in Urlauten, vormgegeven door Jan Tschichold, etcetera etcetera.

Weliswaar zijn niet al deze avantgardisten ook socialist, Kurt Schwitters bijvoorbeeld is zelf nauwelijks politiek geëngageerd. Maar als hij in 1927 de 'ring neuer werbegestalter' opricht, een groep kunstenaars die zich ten doel stelt mooie en verantwoorde reclame te maken, is een van de medeoprichters Cesar Domela, zoon van de socialistische voorman Domela Nieuwenhuis, en behoren Paul Schuitema en Piet Zwart tot de leden.

Vele avantgardisten oefenden scherpe kritiek uit op hun voorgangers, zelfs al waren ook zij socialisten, zoals Morris en De Roos. Een belangrijke oorzaak hiervan is dat er tussen Arts & Crafts en Bauhaus niet alleen een essentiële overeenkomst bestaat, maar ook een essentieel verschil: kunst en industrie ziet men niet meer als vijanden, ze zijn verzoend en geïntegreerd. Daarbij komt dat het een normaal verschijnsel is dat radicalen hun potentiële, maar gematigde, medestanders tegen zich in 't harnas jagen. Een en andere verklaart waarom Piet Zwart - die van 1921 tot 1927 voor Berlage werkte - in een voordracht kon zeggen:

De kunstnijverheid is voortgekomen uit verzet tegen het machinale product. Eenige reactionaire vertegenwoordigers van het, op het gebied van den scheppenden arbeid, minst actieve volk hebben er den krachtigsten stoot toe gegeven. De verwarring die Morris en Ruskin gesticht hebben, zal wel nooit in vollen omvang te begrijpen zijn. Het is verwonderlijk dat het verbijsterend kortzichtige van hun beschouwingen niet veel vroeger dan feitelijk het geval is geweest, is ingezien.⁸

De nieuwe typografie aanvaardde niet alleen de industriële druktechniek, maar ook een andere moderne reproductietechniek, de fotografie. Dit leidde tot de foto-typografie, een van de belangrijkste kenmerken van de moderne typografie tussen 1920 en '40. Zwart schreef er over in 1931, uit welk jaar ook een artikel dateert van Gustav Klutskis, waaruit ik het volgende citeer:

Photomontage, as the newest method of plastic art, is closely linked to the development of industrial culture and of the forms of mass cultural media. (...) There arises a need for art whose force would be a technique armed with apparatus and chemistry, MEETING THE STANDARDS OF SOCIALIST INDUSTRY. Photomontage has turned out to be such an art.'⁹

Een andere expliciete relatie tussen typografie en socialisme vinden we bij El Lissitzky, die in 1922 uit de Sovjet Unie naar Berlijn kwam, dat toen meer dan 100.000 Russische immigranten telde. Lissitzky had zich toen al verdienstelijk gemaakt als verzorger van boeken die belangrijk waren voor de joodse cultuur. Zijn betrokkenheid bij die cultuur had een ondubbelzinnig politiek karakter: de onderdrukking van de joden en hun cultuur onder de tsaren moest worden overwonnen, en de communistische revolutie werd als een bevrijding beschouwd. Ook de esthetische opvattingen van Malewich werden door de activistische bemoeienis van Lissitzky tot een 'ge-

politiseerd suprematisme' (zie afb. 6). Lissitzky was een van de eerste revolutionaire kunstenaars die naar het westen kwam, en zijn vernieuwende kunst werd hier geïdentificeerd met de Russische politiek.¹⁰ De interessantste want meest precieze uitspraken met betrekking tot de moderne typografie zijn echter van Tschichold, die zich soms Jan, soms Ivan of Iwan noemde. In het beroemde 'sonderheft elementare typographie' van oktober 1925 schrijft hij eerst, in het hoofdstuk 'Die neue Gestaltung', dat de 'Neue Typographie' is gebaseerd op het Russische suprematisme, het Nederlandse neoplasticisme en vooral het constructivisme. Dan, in het 'Programm der Konstruktivisten', lezen we:

Alleinige und grundlegende Voraussetzung des Konstruktivismus sind die Erkenntnisse des historischen Materialismus. Das Experiment des Sowjets liess die Konstruktivisten die Notwendigkeit erkennen, dass ihre bisherige, ausserhalb des Lebens stehende, durch wissenschaftliche Versuche ausgeführte Tätigkeit auf das Gebiet des Wirklichen zu verlegen ist und in der Lösung praktischer Aufgaben ihre Berechtigung erweisen muss.¹¹

Vervolgens presenteert Tschichold de tien geboden voor de 'Elementare Typographie', waarvan ik de eerste vier volledig of verkort weergeef: 1. Die neue Typographie ist zweckbetont. 2. Zweck jeder Typographie ist Mitteilung (...). Die Mitteilung muss in kürzesten, einfachster, eindringlichster Form erscheinen. 3. Om typografie maatschappelijk dienstbaar te maken, behoeven de gebruikte materialen inneren und äusseren Organisation. 4. Onder innere Organisation verstaat Tschichold vooral beperking van typografische middelen: alleen nog maar schreefloze letters gebruiken, en kapitalen afschaffen: 'warum zwei alfabete für ein wort, warum die doppelte menge zeichen, wenn die hälfte dasselbe erreicht?'. Hierbij tekent Tschichold wel aan dat dit een ideaal is: voorlopig kan geen enkele schreefloze in leesbaarheid wedijveren met de oude schreefletters, en daarom zullen die voorlopig nog gebruikt moeten worden.

De belangrijkste Nederlandse vertegenwoordigers van de nieuwe typografie zijn Gerard Kiljan, Paul Schuitema en Piet Zwart, die allen - onder andere - als leraar verbonden waren aan de in 1930 opgerichte afdeling Reclame van de Haagse Academie van Beeldende Kunsten, en (ook internationale) bekendheid verwierven door hun affiches, reclamemateriaal, boekomslagen, etcetera. Ze noemden zichzelf communist, en werden door traditionele collega's en journalisten ook wel aangeduid als 'S.D.A.P.-erige idioten en maniakken'.¹²

Een ontwerpster die ook wel in de moderne stijl heeft gewerkt is Fré Cohen (afb. 7), maar na gevormd te zijn in de AJC (Arbeiders Jeugd Centrale) is zij gedurende haar korte leven (1903-1943) toch vooral sterk haar eigen weg gegaan. Ze maakte veel werk voor socialistische organisaties en voor Amsterdam: in 1929 werd ze 'sierkunstenares in vasten dienst bij de gemeente'.¹³

Ook overtuigd en enthousiast AJC-er was Dick Dooijes (1909), die in 1926 in de leer kwam bij Sjoerd de Roos en wiens leven sindsdien in het dubbele teken heeft gestaan van typografie en maatschappelijke betrokkenheid: hij ontwierp zes lettertypen (waarvan de Lectura de bekendste is), maar was ook directeur van de huidige Rietveld Academie, voor de P.v.d.A. lid van de Amsterdamse gemeenteraad, etcetera. Het is jammer dat hij in zijn autobiografie niet is ingegaan op de door hem in de praktijk gebrachte relatie typografie-socialisme.¹⁴

Hadden de socialistische avantgardisten in het Interbellum alleen de Sovjet Unie als politieke inspiratiebron, na de Tweede Wereldoorlog is daar het hele Oostblok bijgekomen, en kunnen we ook uit die landen opvattingen verwachten over de vorm van het boek. Bij twee publicaties uit de DDR wil ik even stilstaan, 'Die Buchkunst in der sozialistischen Kulturrevolution' van Abusch en 'Bibliophilie im Sozialismus' van Kunze.¹⁵

Alexander Abusch hield in 1959 als minister van cultuur de openingstoespraak bij de Inter-

nationale Buchkunstausstellung in Leipzig. Bij het lezen van deze tekst - wat waarlijk geen sinecure is - strijden deernis en weerzin om voorrang. De in 'het Westen' nog steeds beroemde Bugra (tentoonstelling voor Buchgewerbe und Graphik, Leipzig 1914) blijkt nu plotseling in het teken te hebben gestaan 'der unverhüllten kapitalistischen Reklame'. Met de tentoonstelling van 1927 was het iets beter gesteld, maar daarna zet zich, 'in einer moderneren Form, die üble Tradition der Zeiten des Feodalismus und Kapitalismus fort, in denen das gepflegte, technisch und künstlerisch hervorragende Buch Besitztum der Fürsten, des Klerus und reicher Bürger blieb. Im diesen Zeiten entartete auch die bibliophile Liebhaberei für das schöne Buch zu einem volksfremden Snobismus' (p. 232). Maar:

Heute wird bei uns das Buch und auch immer mehr das schöne Buch, das mit hohem technischem Können und künstlerisch gestaltete Buch, zum täglichen geistigen Bedürfnis unserer werktätigen Menschen. (...) Für uns ist das Buch eine starke ideelle Waffe im Kampf für den Sieg des Sozialismus und Kommunismus auf allen Lebensgebieten (...). Es ist also nicht zuviel gesagt, wenn ich davon spreche, daß das große Thema unserer Ausstellung eigentlich lautet; Die Rolle der Buchkunst in der sozialistischen Kulturrevolution. (p. 234)

Blijft natuurlijk de vraag welke consequenties dit heeft voor de vormgeving van het boek. Daarover vernemen we slechts het volgende:

Die Schönheit und Originalität der Form eines Buches kann nur der organische Ausdruck, eine Funktion seines schönen und originellen Inhalts sein. Ein Buch, das geistige Waffe für das glücklichere Leben im Sozialismus, für ein menschlicheres Zusammenleben aller Menschen und Völker, für den Frieden sein will, muß auch mit seinem technischen Gesicht die Volksmassen ansprechen und dadurch seine Ideen noch wirksamer machen. (p. 235)

Vergeleken met Abusch' hoge concentratie ideologische newspeak is de twintig bladzijden lange verhandeling van Kunze een toonbeeld van genuanceerdheid. Zo is hij het niet eens met de veroordelende stelling 'Der Bibliophile übt seine Tätigkeit für sich selbst aus, der Bibliothekar für die Allgemeinheit.' Hij meent integendeel dat bibliotheek, antiquariaat en bibliofilie elkaar zinvol aanvullende en gedeeltelijk overlappende instanties zijn. Bibliofilie kan ontaarden in snobisme, maar, waarschuwt Kunze, laten we het kind niet met het badwater weggooien: ook de socialistische boekkunst heeft, om verstarring te voorkomen, boeken in kleine oplagen nodig waarin nieuwe typografische wegen worden bewandeld en anderszins wordt geëxperimenteerd. Ook streeft het socialisme naar ontplooiing van elk individu, en met behulp van citaten van Karl Marx, William Morris en Walter Ulbricht maakt Kunze duidelijk dat een actief bibliofiel de Entfremdung bestrijdt en zich in cultureel en wetenschappelijk opzicht op verantwoorde wijze ontplooit.

Hoewel Kunzes beschouwing de lezer uit het burgerlijke en kapitalistische Nederland stof tot denken geeft - zelfs na de Wende - moet ik het hierbij laten, omdat ze geen concrete uitspraken bevat over typografie of boekvorm.

*

Het bovenstaande is te gering om enige conclusie aan te verbinden. Wat hier tenslotte volgt is dan ook, ongeacht de formulering, niets meer dan een verzameling vermoedens en mogelijkheden.

* Gedurende de achter ons liggende eeuw (1890-1990) heeft er een relatie bestaan tussen typografie en socialisme. Dit geldt zeker voor de eerste helft (1890-1940); voor de naoorlogse periode is dit minder duidelijk.

* De eerste helft is te verdelen in twee kwarten: Periode 1 (1890-Eerste Wereldoorlog) en Periode 2 (het Interbellum).

* Periode 1 wordt (maatschappelijk) gekenmerkt door syndicalistisch socialisme en kunstnijverheidsgemeenschappen (Arts & Crafts, The Guild of Handicraft, Het Binnenhuis, e.a.) waarbinnen kunst en machine als vijanden worden gezien, en (typografisch) door teruggrijpen naar incunabelen en Venetiaanse romen (Morris, De Roos); de relatie tussen favoriete letter- en maatschappijvorm wordt niet geëxpliciteerd. Beginpunt van de relatie is Morris, die ziet dat arbeider en boek in gelijke mate slachtoffer zijn van de machine.

* Ook avantgardisten in periode 2 hebben hun werkgemeenschappen (Bauhaus), maar zien machine en moderne technieken (fotografie) als aanwinst. Geïnspireerd door de sovjetrevolutie benadrukken ze de sociaal-communicatieve functie van de typografie, die ze derhalve ontdoen van elke versiering, inclusief schreven en kapitalen: typografie en socialisme worden met elkaar geïdentificeerd. Radicalen veroordelen hun (ook socialistische) voorgangers uit periode 1, wat niet altijd voor hen pleit: het commentaar van Zwart op de beschouwingen van Morris ('verbijssterend kortzichtig') is genant. Voor zijn inzicht en daadkracht mogen we Morris eeuwig dankbaar zijn - en dat zijn we ook: in dit zijn honderdste sterfjaar wordt zijn voortdurende actualiteit beschreven.¹⁶

* Art Nouveau-kunstenaars en architecten hebben een bijzondere band met het socialisme, wat o.a. tot uiting komt in hun 'Maisons du Peuple' en drukwerk.

* De derde periode (1945-1990) valt samen met het bestaan van de Oostbloklanden. Het maatschappelijk belang van boek en boekkunst worden daar regelmatig onderstreept; consequenties voor de typografische vorm zijn onduidelijk of ontbreken.

* In de tweede en derde periode is er een opvallende belangstelling voor de relatie typografie-reclame-socialisme: Schwitters richtte de 'ring neuer werbegestalter' op, de socialistische avantgardisten (inclusief Kiljan, Schuitema en Zwart) verzorgden meer advertenties en affiches dan boeken, Bram Kempers wijdde er in 1988 zijn inaugurele rede aan.

Een mogelijke relatie tussen het kopen van boeken en socialisme viel geheel buiten mijn onderwerp, maar gezien de aard van deze bundel kan ik er niet omheen. Daarom tot slot het volgende. De Rus W.I. Oeljanov, ook bekend als Lenin, verbleef in de jaren 1897-1900 als banneling in Siberië. Hij studeerde met grote ijver (wat hij in de jaren daarna in vele belangrijke Europese bibliotheken zou blijven doen), hoewel hij daar zelf geen boeken kon kopen of lenen; hij mocht dat echter wel doen via familie en vrienden, per post. Zo stuurde hij op 26 maart 1897 een briefje met 'eine kleine Liste der Bücher, die ich mir sehr gern anschaffen möchte und die es anscheinend nur bei den Antiquaren in Petersburg zu kaufen gibt'. Maar in een brief van 25 mei 1897 vraagt hij zijn familieleden of ze zich nu al verzekerd hebben van het toegangsrecht tot de bibliotheek van Moskou:

Wenn man nämlich dort Bücher für 2 Monate ausleihen (...) und sie als Drucksache schicken könnte, so wäre das nicht so teuer (...), und es würde sich für mich wahrscheinlich mehr rentieren, das Geld für das Porto auszugeben und dafür viele Bücher zu haben, als bedeutend mehr Geld für den Kauf von wenigen Bücher auszugeben. Ich stelle mir vor, daß das für mich weitaus günstiger wäre.¹⁷

* * *

NOTEN

1. Sebastian Carter, 'Stanley Morison and Jan van Krimpen. A survey of their correspondence. Part 4: 1955-8', *Matrix* 11 (1991), p. 125-144; p. 127.
2. William S. Peterson, *The Kelmscott Press. A History of William Morris's Typographical adventure*. Oxford etc., Clarendon Press 1991. p. 180-82.
3. Administration Colin Franklin, *The Private Presses*. Chester Springs, Dufour 1969. p. 66.
4. Zie: *Maison du Peuple*. Edite avec le concours de la communauté Française. de la protection du patrimoine culturel. Bruxelles, Archives d'architecture moderne 1984.
5. Zie: Tanja Ledoux (samenst.), *H.P. Berlage als boekbandontwerper, illustrator en typograaf*. Wageningen, Fine & Rare Books 1988.
6. Sjaak Hubregtse, 'De gebroeders Brusse, hun fonds en de context', in: Sjoerd van Faassen e.a. (red.), *W.L. & J. Brusse's Uitgeversmaatschappij 1903-1965*. Rotterdam, 010 1993. p. 10.
7. Stanley Morison, *Politics and Script. Apects of authority and freedom in the development of Graeco-Latin script from the sixth century B.C. to the twentieth century A.D.* Oxford, Clarendon Press 1972. p. 330-332.
8. Piet Zwart, voordracht 'Kunstnijverheid en techniek', gedeeltelijk gepubliceerd in *Jubileum-orgaan der Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK), 1904-1929*. Amsterdam, 1930.
9. Geciteerd in: Szymon Bojko, *New graphic design in revolutionary Russia*. London, Lund Humphries 1972. p. 21.
10. Kai-Uwe Hemken, *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*. Keulen, DuMont 1990. p. 12-16.
11. Iwan Tschichold, *Elementare typographie* (sonderheft typographische mitteilungen). Mainz, Schmidt 1986. (19251). p. 196.
12. Zie: D.F. Maan, *De Maniakken: Ontstaan en ontwikkeling van de grafische vormgeving aan de Haagse akademie in de jaren dertig*. Eindhoven, Lecturis 1982; en: Kees Broos, *Piet Zwart 1885-1977*. Amsterdam, Van Genneep 1982. (gewijzigde herdruk van de uitgave door het Haags Gemeentemuseum (1973))
13. Zie: Peter van Dam en Philip van Praag, *Fré Cohen 1903-1943. Leven en werk van een bewogen kunstenaars*. Abcoude, Uniepers 1993.
14. Dick Dooijes, *Mijn leven met letters*. Amsterdam, De Buitenkant 1991.
15. Alexander Abusch, 'Die Buchkunst in der sozialistischen Kulturrevolution', in: Dietmar Debes (red.), *Gepriesenes Andenken von Erfindung der Buchdruckerei. Leipziger Stimmen zur Erfindung Gutenbergs*. Leipzig, Reclam [1968], p. 227-240; Horst Kunze, 'Bibliophilie im Sozialismus'. *Marginalien*, Blätter der Pirckheimer-Gesellschaft, Sechszwanzigstes Heft, juni 1967.
16. Harry van Wijnen, 'Artistiek socialisme', *NRC Handelsblad* 18 mei 1996. Zie bijv. ook: Marius de Geus, 'Het esthetisch anarchisme van William Morris', *De AS* nr. 100 (okt/dec. 1992), p. 22-27, 42-44.
17. Bram Kempers, *Socialisme, kunst en reclame*. Amsterdam, De Arbeiderspers 1988.
18. K.I. Abramov en G.P. Fonotov (red.), *Lenin und das Bibliothekswesen*. Leipzig, Bibliografisches Institut 1972. p. 168-169.