


Knihy a typografie

BcA. Martin Pecina

Magisterská práce
2011

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Kabinet teoretických studií

akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Martin PECINA**

Osobní číslo: **K09225**

Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**

Studijní obor: **Multimedia a design – Grafický design**

Téma práce: **Knižní typografie aneb Pokora, design a egodeismus**

Zásady pro vypracování:

Teoretická práce: pohled na různé aspekty současné knižní grafiky: čtení z papíru a obrazovky, čitelnost, formát, volba a kombinování písem, materiály, úskali polygrafického zprac., komunikace s nakladatelem atd. Důraz na samost. uvažování, praktické poznatky a osobní zkušenost.

Praktická část: úzce propojená s teoret. č. Výstup tištěná kniha-esej-příručka, obsahující teoret. práci v adekv. graf. úpravě a demonstrující probl. knižní grafiky pomocí textu, ilustrací a prakt. ukázek konkrétních realizací.


Rozsah diplomové práce:
Rozsah příloh:
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**
Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Filip Blažek**
Ústav produktového designu
Datum zadání diplomové práce: **27. listopadu 2010**
Termín odevzdání diplomové práce: **20. května 2011**

Ve Zlíně dne 16. února 2011


doc. Mgr. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Lukáš Gregor
ředitel ústavu

Příloha zadání diplomové práce

Seznam odborné literatury:

- BRINGHURST, Robert: *The Elements of Typographic Style*. Third edition: Hartley and Marks Publishers, 2004; 352 pages. ISBN 978-0881792065
- BRINGHURST, Robert: *The Solid form of Language: An Essay on Writing and Meaning*. Nova Scotia: Gaspereau Press, 2004; 75 pages. ISBN 978-1894031882
- DOWDING, Geoffrey: *Finer Points in the Spacing and Arrangement of Type*. Second edition. London: Wace and Company Limited, 1957; 64 pages.
- GILL, Eric: *An Essay on Typography*. Fourth softcover printing. USA: David R. Godine, 2007; 138 pages. ISBN 0-87923-950-6
- HOCHULI, Jost: *Detail in Typography*. London: Hyphen Press, 2008; 72 pages; ISBN 978-0907259343
- OSTERER, Heidrun: *Adrian Frutiger Typefaces. The complete work*. First Edition. Birkhäuser Architecture, 2008; 460 pages; ISBN 978-3764385811
- PURVIS, Alston W.: *A Visual History of Typefaces and Graphic Styles, Vol. 2*. Taschen, 2010; 360 pages. ISBN 978-3836511018
- RUDER, Emil: *Typographie: A Manual of Design*. Seventh edition. Zurich: Verlag Niggli AG, 2002; 274 pages. ISBN 3-7212-0043-8
- ŠTORM, František: *Eseje o typografii*. První vydání. Praha: Společnost pro Revolver Revue, 2008; 160 stran. ISBN 978-80-87037-15-7
- THOLENAAR, Jan -- PURVIS, Alston W.: *A Visual History of Typefaces and Graphic Styles, Vol. 1*. Taschen, 2009; 360 pages. ISBN 978-3836511018
- TOMAN, Jindřich: *Foto/montáž tiskem*. První vydání. Praha: KANT, 2009; 376 stran. ISBN 978-80-86970-92-9
- TRÁVNÍČEK, Jiří: *Čteme? Obyvatelé České republiky a jejich vztah ke knize*. První vydání. Brno: Host, 2008; 208 stran. ISBN 978-80-7294-270-1
- UNGER, Gerard: *While You're Reading*. First edition. New York: Mark Batty Publisher, 2007; 224 pages. ISBN 978-0-9762245-1-8
- VOIT, Petr: *Encyklopedie knihy: knihtisk a příbuzné obory v 15. až 19. století*. První vydání. Praha: Libri, 2006; 1352 stran. ISBN 80-7277-312-7

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 9. 5. 2011


Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Filipu Blažkovi za pomoc a užitečné komentáře, Tomáši Brousilovi za písmo, Martinu Stöhrovi za důvěru a Tristanovi za trpělivost.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji na svou čest, že jsem na své práci pracoval samostatně, jak mám ve zvyku.

Ve Zlíně dne 15. 5. 2011

Martin Pecina

ABSTRAKT

Práce je pokusem o příspěvek k prakticky neexistujícímu žánru — zabývá se procesem tvorby knih z pohledu knižního úpravce. Přináší eseje o čtení, knihomilství, knize i knihovnách, ale zároveň funguje jako praktická příručka, užitečná při navrhování beletrie, poezie i odborné literatury. Obsahuje kapitoly o faktorech, které obvykle (jsou-li provedeny profesionálně) zůstávají čtenáři skryty. Práce se věnuje čitelnosti, sazbě, kombinování písem a ilustrací, volbě materiálů i drobným typografickým detailům, podstatně ovlivňujícím chápání textu.

Klíčová slova: čtení, psaní, knihy, písmo, typografie, knižní grafika, kombinování písem, mikrotypografie, čitelnost, knižní písmo.

ABSTRACT

This work is a contribution to the practically nonexistent genre. It deals with the process of designing books from the designer's point of view, and provides essays on writing, reading, bibliophilia, books and bookshelves. However, it also works as a practical guide useful when designing novels and fiction, poetry books and scholarly publications as well. It contains chapters on the factors that usually remain hidden to the reader (if done professionally). The work focuses on readability, choosing materials and even minor typographical details, significantly affecting the understanding of the typeset text.

Keywords: reading, writing, books, type, typography, book design, type matching, microtypography, readability, legibility, book typeface.

Předností většiny knih je, že se bez nich lze obejít.

GEORGE B. SHAW

OBSAH

Na úvod.....	11
I KNIHA.....	16
1 Kniha kulturně fenomenální	17
1.1 Čtenář a sběratel.....	17
1.2 Bibliofilie a bibliomanie	19
1.3 O knihovně a jejím uspořádání	23
2 Typografické zákruty, zatačky a odbočky	27
2.1 Jak se co dělá — knihy	27
2.2 Proměny typografie	29
2.3 O typografech, zadavatelích a nocích bezesných	31
2.4 Pokora, design, egodeismus	33
3 Přítomná budoucnost elektronického čtení	38
3.1 Čteme?	41
3.2 (Elektronické) čtení podle typu zařízení	42
3.3 Elektronické dokumenty podle zpracování obsahu.....	42
3.4 Elektronické dokumenty podle technologie zobrazení textu.....	43
3.5 Čtení z displeje.....	44
3.6 Design pro elektronická média	48
3.7 Konkrétní řešení	52
3.8 Budoucnost knih a budoucí čtení.....	57
II KNIŽNÍ GRAFIKA	60
4 Formát	61
4.1 Poezie	63
4.2 Beletrie	63
4.3 Odborná literatura.....	64
4.4 Dětská literatura.....	64
5 Struktura knihy	66
5.1 Vazba	66
5.2 Vnitřní struktura.....	68
6 Kombinování písem	72
6.1 Kombinování dvou a více písem.....	72
6.2 Kombinace „tiskového“ písma a skriptu.....	80

6.3	Kombinace latinkového a nelatinkového písma	82
7	Kombinace písma a ilustrace	88
8	Optické zákonitosti	93
8.1	Optické řezy.....	95
9	Zarovnání.....	101
9.1	Mezery v zarovnané sazbě.....	101
10	Mikrotypografie	108
10.1	Speciální mezery.....	108
10.2	Metrika.....	111
10.3	Vyrovnání párů	111
10.4	Náletek.....	113
10.5	Trojtečka.....	115
10.6	Závorky, uvozovky.....	118
10.7	Horizontální interpunkce	118
11	OpenType	120
11.1	Číslice	120
11.2	Ligatury	124
11.3	Stylistické sady	124
11.4	Kontextové alternativy.....	126
11.5	Ozdobné tvary	126
12	Design.....	129
III	KNIŽNÍ PÍSMO.....	150
13	Písmo a Čitelnost.....	151
13.1	Rozlišitelnost znaků	152
13.2	Proporce.....	156
13.3	Serify	158
13.4	Konvence.....	158
14	Recenze typografických písem.....	161
14.1	Lapture.....	161
14.2	Comenia Sans.....	165
15	Závěrem.....	169
16	Projektová část diplomové práce	170
	Seznam použité literatury.....	172

NA ÚVOD

Nedávno jsem přečetl dvě příručky pro gentlemany. Kupodivu se v nich nepsalo jenom o čištění uší, vybraném chování, oblékání, mužných knírech a boxu, ale také o květinách, tetování, hamburgerech, válečných filmech, žehlicích prknech, stavění sněhuláků, svatebních prosloveh či výhodách manželství. Ty dvě knížky mě nenaučily jen přenocovat pod širým nebem, hezky se holit a objímat se s ostatními gentlemany správně po americku, ale přivedly mě také na spásnou myšlenku, že knížka o typografii nemusí být nutně jen o typografii. Klidně může být trochu o čtení, psaní, pokoře, egu a pokleslé filosofii. Čtenář možná snese i trochu amatérské sociologie a psychologie, špetku demagogie, pár nesouvislých odkazů na Jaroslava Foglara a Ladislava Klímu. Bude to asi lepší a upřímnější než sázet na přílišnou vážnost.

Málokdo ví, že v České republice vychází na osmnáct tisíc knižních titulů ročně. A nedá se spočítat, kolik to dělá celkem vytištěných knih, protože náklady většiny titulů se úzkostlivě tají. Jen v našem státě se vyprodukuje tuny zbytečného papíru a miliony slov zbytečného textu. Kdyby příští rok sedmdesát procent knih vůbec nevyšlo, určitě by to nemělo na společnost žádný negativní dopad; a rozhodně by ty texty nikomu nechyběly. To jen pár novinářů a pisálků a kurátorů a grafomanů by najednou bylo bez práce. Ve městě by se nám asi lépe žilo a dýchalo, možná bychom pak měli více času udělat si odpolední piknik nebo se aspoň jeden den válet v posteli a nedělat vůbec nic. Na světě vychází tolik různých pitomostí, že stojí za seriózní úvahu, jestli náhodou neprospějeme svému okolí tím, že se pokaždé, než něco vytiskneme, důkladně zamyslíme, zda bude přínos hotové věci větší než vynaložený čas a prostředky.

Doprovodným jevem svobody a demokracie se staly knižní cetky, memoáry náctiletých fotbalistů s kýblem gelu na hlavě, kuchařky socpopových zpěváků a opotřebovaných hvězdiček, které by na svém knižním škváru rády vydělaly nějakou škváru navíc. O poznání hůř jde na odbyt kvalitní literatura krásná a odborná, která s TV celebritami svádí nerovný souboj. Ale musí to tak být, že ze skutečných hodnot světská sláva zpravidla neplyne. Někdo namítne, že to způsobil zlotřilý kapitalismus, poučení ale vědí, že už v římské císařské době se na laciném a špatném papyrusu vydávaly sbírky dosud neznámých básníků a že ještě v humanismu se považovalo za nečestné, aby spisovatel za svou práci dostával zapláceno. A že první honoráře za tištěné knihy se objevily až v 16. století. A že tehdy za skutečně úspěšné platilo to dílo, které bylo *hojně patišťeno*.

Každý příčetný autor si zpočátku musí položit otázku, jestli má cenu ještě něco psát. Zpravidla už ví, že hodnotného čtení, které přetrvá roky a zůstane stále živé a podnětné, je pomálu. I když knížek pořád vycházejí hromady. Psaní je důležité pro autora a jeho nejbližší okolí, méně už pro veřejnost. Literatura je možná příliš upovídána na to, aby v nás zanechala hlubší stopu. Myšlenka naředená na desítkách stran nás pomalu uondá, až si nakonec pamatujeme jen drobky a motivy vytržené z kontextu. Naštěstí pro čtenářstvo je psaní knih pořád ještě docela náročná a zdlouhavá práce, která všechny málo vytrvalé a málo duševně nemocné spisovatele dřív nebo později unaví. Dnes už sice nemusíte psát seříznutým brkem ani datlovat do psacího stroje, ale jinak se pracovní proces za posledních tisíc let moc nezměnil; stále je to úmorná činnost, která vyžaduje pevné odhodlání a železnou prdel. Máme internet se vši jeho svobodou, ale svět se ještě nestihl na miliardy spisovatelů připravit. Dějiny literatury jsou především dějinami zapomnění, dějinami zapomenutých, zapadlých autorů, románů, povídek, článků i črt. Přemýšleli jste někdy, kolik titulů už v historii beze stopy zmizelo? A byl by náš život šťastnější, kdybychom v archivech měli pár tun historie navíc? Zajímají někoho všechny ty tituly naštosované v archivu Národní knihovny jen proto, že jejich archivaci ukládá zákon?

Máme problém zorientovat se ve vlastním životě, ale jako společnost dbáme o důslednou katalogizaci všeho, co u nás kdy vyšlo tiskem. Na první pohled se možná zdá, že je to chvályhodná činnost, tohle uchovávání „kulturního dědictví“, ve skutečnosti knihovny bobtnají bezvýznamnostmi a dalšími a dalšími vydáními dokonale známých knih. Bylo by řešením třídění místo archivace? Možná že ano, ale chybí nám k tomu spravedlivý klíč, protože spravedlnost v umění ještě nikdo nevytvořil. A tak trpělivě skladujeme knížky a utíráme z nich prach, protože nezbyvá než smířit se s faktem, že budou přibývat prakticky donekonečna. Nebo snad — lépe řečeno — do konce naší civilizace. A to už zní rozhodně pozitivněji!

Abych obhájil potištěný papír, pokusím se aspoň psát stručně a osobně. Protože věřím, že v životě je podstatná jenom přímá osobní zkušenost, která čas od času může mít i obecnější platnost. Chtěl jsem vyrobit knížku, která by se dobře četla navečer v posteli. Nebo v tramvaji, ve vlaku, v restauraci. Pár esejů, trochu praxe a možná i krapet nezbytného skuhrání, které patří ke koloritu našeho oboru. Ale v první řadě text s názorem, třeba notně pokřiveným. Žádný bezpohlavní katalog knižního designu, hyperkorektní teoretizování nad údělem a smyslem grafického designu, žádný další špatný překlad, vytištěný na křídovém papíře tak tlustém, že nešťastnému čtenáři při neopatrné manipulaci uřízne hlavu.

Původní texty o typografii u nás až na čestné výjimky knižně nevycházejí. Ale není v tom žádné mystérium ani spiknutí; skutečnost bývá o mnoho prostší: *Designéři ani typografové, malíři ani sochaři totiž neumějí psát, stejně jako spisovatelé zpravidla neumějí krasobruslit*. A proto se každý pokus počítá. Lze velmi správně namítnout, že každý podobně autorsky koncipovaný soubor esejů, založený výhradně na práci a názorech jediného autora, bude zoufale neúplný, zkreslený a neobjektivní. Nu ano. Ale přesto věřím, že právě tento způsob je rozhodně užitečnější než probírat se další zaručeně objektivní příručkou, postě přetřásající notorické teze nebo opisující od zkušenějších zahraničních kolegů. Můžete (teď hned!) navštívit web Amazonu a objednat si tam hezky vysoký komínek titulů o grafickém designu. Ale bude vám stačit přečíst si jen dva nebo tři, abyste věděli, co najdete ve všech ostatních.

* * *

Přestože jde o knihy, nenutí své zájemce číst, říká slečna v reklamní videu na novou sérii překladových knížek o designu, a dostává ode mě první cenu za nechtěnou situační komiku. Zřejmě je dnes velká móda tvářit se, že klipovitost videa naplno pronikla i do knižní kultury a že z toho máme mít radost. Zpovrchnění, zploštění oborové literatury na sled obrázků je charakteristické pro západní designérské publikace, kde se obvykle šetří slovem, ale nešetří barvami, laky, výseky a třeskutými banalitami. Jsou takové knihy ještě přínosem? Co se dozvíme z obrázků designu, kterým schází jakýkoliv širší kontext, přesah a vysvětlení, proč to všechno vlastně děláme? Myslím, že design není volné umění a ani není jeho účelem jítřit divákovo nitro. Má svá východiska, cíle i jakési obecné zákonitosti. Design je komunikační kód, který nám zjednodušuje život.

Přestože jde o knihu, nutí svého zájemce číst, měl bych si napsat někde do podtitulu, protože za chvíli už asi bude nutné zvlášť upozorňovat na skutečnost, že textový obsah není vata kolem obrazových reprodukcí.

* * *

Každý text, dokonce i odborný, má mít přiměřenou míru stravitelnosti a čtivosti, aby potenciálního čtenáře netrápil víc, než je nezbytně nutné. Děsí mě ta přílišná vážnost, která odbornou literaturu provází a obklopuje, upřímně se bojím všech sterilních studií studených jako

psí čumák. Psaní i čtení má být v první řadě radost, jinak postrádá smysl. A každé soužení bývá na výsledku vidět.

Mám rád ty staré ohmatané knížky Karla Čapka, které jsem skoupil v různých antikvariátech. Třeba jeho brilantní dílko *O lidech* — soubor článků a esejů psaných s příkladnou lehkostí a humorem. Dobře jsem se bavil u (dětské) příručky *Jak se dělá kniha* od Vladimíra Thieleho, kterou jsem — jako mnohé jiné — po kouskách četl na cestách vlakem, zatímco mi pes funěl pod nohama a nudil se. Skutečnou stopu a hlubokou brázdou ve mně zanechaly jen knihy, které sebevážnější téma pojednávají osobně, lidsky, s nadhledem a vtipem. Eisnerův *Chrám i tvrz*, Marvanova *Brána jazykem otevíraná...* no a samozřejmě doposud nepřekonaná Bringhurstova příručka *The Elements of Typographic Style*, která je sice o poznání vážnější, ale je z ní cítit nezvykle velká porce zkušenosti, lásky i nadšení.

Při jejich čtení jsem většinou zažíval pocit důvěrného rozhovoru mezi čtyřma očima. A i když se zmíněnými autory se nemohu poměřovat, už dlouho před napsáním prvního řádku jsem si moc přál, aby se nakonec ta moje hotová knížka řadila právě do kategorie děl spíše nevážných, svěžích, radostných a lehkonožných. Nebyly to jenom publikace o typografii, které mi daly důležitý první impuls, ale vzpomenu si na ně vždycky, když si po sobě musím přečíst kousek vlastního textu, který mě vyděsí tím, jak moc je vážný, nudný a odborný. Půlku toho pak vymažu a snažím se napsat cosi jiného. Objektivní pojednání plná přemoudřelých rad a mravenčí práce celých autorských kolektivů už jsem z hlavy zpravidla vytěsnil. V životě mají opravdovou váhu jen zážitky výrazné a hraniční. Elektrizující osobnosti, jakkoliv pitomé věci někdy říkají. Lidé s názorem, i když zrovna úplně opačným. Lidé, kteří vám vlepí verbální facku, jen otevřete zobák.

Přestože si myslím, že k brutální upřímnosti patří i mudrování, kádrování a mravokárný tón, na vehementní prosazování kteréhokoli ze svých zaručených receptů a pravd nevěřím. Patent na rozum zatím nemám. Ostatně touha změřit, popsat a ovládnout design je teoretickými prostředky neuskutečnitelná. Mise bude splněna i tehdy, když kniha nabídne víc zajímavých otázek než uspokojivých odpovědí.

Pravda neexistuje. A demokracie s sebou přináší právo blábolit až do úplného zblbnutí. Bezbréhá, nekontrolovatelná demokracie rozmělnuje tvořivého ducha ve žvatlavou břechku, proto-

že k publikování už dnes stačí ovládnout základy gramatiky. Jiné bariéry už nejsou. V nastalé svobodě kvalitu rozpozná jen ten, kdo má patřičně zostřené smysly a kdo absenci tradičních filtrů (redaktor, kurátor, cenzor) nahradí maximálně zbystřenou pozorností. Chce to jen trochu času, trpělivosti a inteligence; ale svět, ve kterém se občas více přemýšlí než čte, nemusí být úplná utopie. K nezbytné výbavě každého zdatného adepta designu patří v první řadě schopnost samostatně kriticky myslet. Veškeré informace zvenčí důkladně prosívat a třídit. A veškeré teoretické poznatky poměřovat vlastním poznáním.

Psaní, jako každá jiná aspoň trochu vážně míněná intelektuální činnost, je pouze způsob, jak se o kousek přiblížit čemusi, co zraje kdesi uvnitř každého přemýšlivého člověka. A jestliže někdo hodně píše, pak hlavně proto, že mu vytyčený cíl zatím uniká. Každý nový text je novým (ne nutně lepším) pokusem o napsání věcí, pro které nemáme dostatek slovní zásoby, umu, zkušenosti či osobní zralosti. Hotové dílko původní záměr nikdy docela nenaplní. Ale zkusit se to čas od času musí.

Asi to celé nakonec pokazím. Ale bude mě uklidňovat vědomí, že kromě hromady zbytečně potíštěného papíru nedošlo k žádné jiné tragédii; že nikdo nepřišel k újmě na zdraví nebo životě.

I KNIHA

Přiznávám, že jsem v těchto těžkých a vážných dobách chtěl napsat něco šprýmovného. Chápu, jak musí být kritik pohoršen, postřehne-li tento úmysl. Neboť u nás je legrační jen to, co lidé dělají vážně.

KAREL ČAPEK

1 KNIHA KULTURNĚ FENOMENÁLNÍ

1.1 Čtenář a sběratel

Čtenář a sběratel jsou dvě naprosto různé kategorie, byť se mohou v mnoha případech prolínat a většina čtoucí populace je kombinací obou. Čtenář knihy čte, ale nemusí je nutně vlastnit, zatímco sběratel knihy vlastní, ale nemusí je číst. Každý majitel většího množství knih určitě má několik nepřečtených nebo zapomenutých. Čím déle člověk knihy hromadí, tím větší je množina těch, které nečetl... a dost možná ani nikdy číst nebude. Kdybych se zítra ocitl na mizině, může mě uklidňovat vědomí, že k ukojení čtenářské vášně už není nutné kupovat nové knihy, protože těch starých nepřečtených mám stále dost a dost.

Bylo by přinejmenším naivní myslet si, že člověk si pořizuje knihy proto, aby je všechny přečetl. A bylo by nanejvýš bláhové myslet si, že čteme, protože nás to baví. Četba má také spoustu jiných důvodů nebo funkcí než prosté vyplnění volného času. Čteme, protože nám nic jiného nezbyvá. Student má povinnost číst, aspoň občas. Když už nečte vnucenou („doporučenou“) literaturu, musí se přinutit alespoň ke čtení interpretací knih, které ho nezajímají nebo na ně nemá čas, aby dostal vytoužený zápočet a posunul se tak na vzdělanostním žebříčku o příčku výš. V řadě zaměstnání se bez čtení neobejdete, pakliže chcete rozšiřovat svůj rozhled a odbornost. Toto jsou ovšem pořád ještě příliš marginální příklady, protože četba má jeden naprosto zásadní rozměr — ten společenský. Musíme si uvědomit, že každá jednotlivá knihovna neslouží primárně k uskladnění důležitých, hodnotných nebo jen oblíbených knih svého majitele, ale má plnit v první řadě reprezentativní funkci. Některé knihy z ní nepochybně občas čteme, prohlížíme, listujeme v nich nebo hledáme... ale drtivá většina svazků zůstává prakticky nezktnutá. Mám v knihovně celé oddíly, které mi přišly do ruky, jen když jsem v knihovně dělal nový pořádek.

Mohlo by se zdát, že digitální knihovna problémem nečtení — pokud se dá o problému vůbec mluvit — netrpí. Digitální knihovna není navenek vidět, a tak je u ní primární (tedy společenská) funkce zanedbatelná. Jenže to by nesměl dostatek diskového prostoru svádět k bezuzdnému hromadění titulů, které by se mohly *někdy hodit*. A tak každá bezduchost a zbytečnost, které by se knihomil starého stříhu dávno zbavil, protože by mu zabírala drahocenné místo, si vegetuje na datovém úložišti, protože s místem není problém.

Lidský kolektiv zatím nepřipouští *právo nečíst*, a tak se pravidelně dostáváme do situací, kdy musíme prokazovat svůj obecný literární rozhled. Ani nadprůměrně sečtělý člověk nemůže nikdy přečíst všechny důležité knihy, jež patří mezi základní společenskou a profesní výbavu. S počtem přečtených knih se v něm utvrzuje vědomí, že počet důležitých knih, které za život nestihne přečíst, bude mnohonásobně vyšší než počet knih přečtených. Aby zbytečně nepropadl trdomyslnosti, vystačí si mnohdy se správným přesvědčením, že je potřeba aspoň vědět o jejich existenci.

V populaci nepochybně vždy bude existovat skupina ignorantů, kteří si dopřávají *luxus nečíst* a dávají to svému nejbližšímu okolí na odiv. Někdy se dokonce zdá, že se jejich procento zvyšuje s rostoucím přepychem a společenskou prestiží. Nezávislost, moc a zdánlivá nedotknutelnost platí za největší nepřátele pokory i touhy po trvalém rozšiřování osobní vzdělanosti. Čtení už dlouho nemá to výsadní postavení jako v minulosti, kdy bylo jediným oficiálním zdrojem poznání a jednou z mála smysluplných kratochvilných aktivit. Dnes máme k dispozici více lákadel než jenom statické médium tištěné knihy, ale čtení knih stále ještě zůstává základní kulturně-sociální nezbytností. A tak můžeme zatím klidně spát, protože Česká republika patří mezi národy s relativně vysokým procentem čtenářů vášnivých, kteří přečtou více než padesát knih ročně. To v nás utvrzuje přesvědčení, že četba není na ústupu, knihy budou i nadále vycházet a knižní grafici v dohledné době nepomřou hladem.

Bylo by určitě praktické, kdyby se nám všechny důležité vyčteninky natrvalo vryly do paměti, ale je to jen hezký ideál, kterého nelze dosáhnout. Každá přečtená kniha nám z paměti postupně mizí. Motivace k pravidelnému a systematickému čtení by byla o mnoho silnější, kdybychom měli aspoň jakous-takous záruku, že nám v hlavně něco z knih zůstane. Nemáme. Napřed se vytrácejí jednotlivé kapitoly a motivy, později hluchá místa převáží nad pamětihodnými, až zůstanou jen osamělé ostrůvky slov či myšlenek, kterých se držíme zuby nehty jako posledních důkazů o tom, že jsme knihu opravdu přečetli. Z přečtených knih si nakonec zapamatujeme jenom minimum. A někdy ani to ne.

Nespolehlivost paměti je jedním z důvodů, proč se vyplatí knihy shromažďovat na jednom konkrétním místě. Vlastnictví knihovny v nás posiluje dojem, že máme vědění když ne v hlavě, tak aspoň na dosah. Systém veřejných knihoven je dost nepružný a nespolehlivý na to, aby chom si mohli v případě potřeby vyhledat nebo vypůjčit právě ten důležitý svazek, který nám

rychle osvěží paměť nebo dá odpověď na aktuální otázku. Proto se vyplatí všechny důležité přečtené i nepřečtené knihy vytrvale schraňovat doma v syblí noře — privátní knihovniče —, aby čekaly na to, až přijde jejich čas, a posloužily zapomnětlivé hlavě. Možná na ně bude pět nebo deset let padat prach, ale čas od času bývá jejich přínos neocenitelný. Svě o tom vědí všichni autoři odborných článků, na základě kterých by se mohlo zdát, že jejich pisatelé jsou chodícími encyklopediemi. Blíž realitě bude tvrzení, že měli dost soudnosti k tomu, aby si zřídili dostatečně rozsáhlou domácí knihovnu, která za ně polovinu práce udělá sama.

* * *

Sběratel knih může mít nepřeborné množství různých důvodů pro jejich kupení v soukromém bytě. Užitečnost privátní bibliotéky, která spisovatele či novináře zachrání v nouzi nejvyšší, je jenom jedním z nich. Lidé sbírají knihy třeba proto, že jsou krásné. Lidská povaha je už taková, že jaksí podvědomě inklinuje ke krásnu, přestože všichni můžeme mít na estetiku diametrálně odlišné názory. Nemusí se nám líbit nabírané záclonky v oknech lužáneckých matek ani úprava hrobů na ústředním městském hřbitově, ale jedno je jisté: člověk má tendenci zkrášlovat a zdobit své okolí, obklopotvat se věcmi, které mu přinášejí kromě lapidárního *užitku* i estetický *zážitek*.

Výtvarníci a designéři rádi skuhrají, že vkus většiny je pokleslý, ale s tím se patrně nedá dělat nic lepšího než se osobně zasadit, aby láci a kýč přebila kvalita. Knižní grafik se snaží vnímání estetiky ve svém okolí formovat. Má k tomu jedinečný prostředek — médium knihy —, pomocí kterého působí na čtenáře. Nejvíce obálkou, kterou upravuje pouťově nebo kultivovaně, podle své nátury, ale také volbou písma a prokladu, pečlivou sazbou, vkusnou ilustrací nebo jinou drobnou výzdobou. Může se to na první pohled zdát zanedbatelné, ale pět set tisíc znaků na knihu není tak málo, aby nemělo smysl aspoň se o to pokusit. Upravíme-li nějakou obstojně prodejnou knihu, můžeme tím ovlivnit vnímání desítky tisíc lidí, v případě světového jazyka rovnou miliony... a to přece není tak úplně špatné.

1.2 Bibliofilie a bibliomanie

Ačkoliv Gutenbergův vynález znamenal dramatické zrychlení a zlevnění knižní produkce, pořád ještě byla kniha v jeho dobách nesmírně nákladná věc, mívala hodnotu celého domu,

statku. Nebo stáda dobytka. Ne náhodou na výrobu luxusní knížky na teletinovém pergamentu (nazývaném legračním českým jménem *bělpuch*) vždy padlo početné stádo čerstvě narozených telat s kůžičkou hebkou jak růžové dětské půlky. A tak se nezřídka z ryze praktických důvodů vzácná kniha připevňovala tlustým řetězem přímo ke čtecímu pultíku, *aby neuváděla v pokušení slabší povahy*. Tyto knihy na řetězu, latinsky nazývané *libri catenati*, jsou pro nás nostalgicky hladivým připomenutím dávno ztracených časů, kdy i jediný vlastněný titul mohl znamenat velké duševní a materiální bohatství.

Ovšem už na konci 15. století leckterá tiskárna zkrachovala, protože produkovala luxusní svazky, ručně zdobené a ilustrované, odsouzené k tomu, aby trčely ve skladech a čekaly na svého kupce, který nakonec možná vůbec nepřišel, protože si takovou drahotu nemohl dovolit. Z knihy se postupem času musel stát více užitkový než umělecký předmět — tomu dopomohl i vynález stroje na výrobu papíru na přelomu 18. a 19. století, díky němuž papír citelně zlevnil. Devatenácté století bylo v mnoha ohledech převratnou dobou, kdy spousta starých pořádků přestala platit. A kniha nebyla žádnou výjimkou, stávala se stále víc pouhým zbožím na více a více konkurenčním trhu. Doba začala preferovat láci nad luxusem, takže logicky odzvonilo drahým celokoženým vazbám a postupně se přecházelo k vazbám *prostším* — polokoženým či poloplátěným. Což je mimochodem docela zajímavý paradox, protože od té doby došlo k tak markantnímu posunu, že poloplátěnou vazbu dnes chápeme jako vrchol luxusu a o polokožené vazbě si necháváme pouze zdát (protože je z říše snů).

* * *

Počátek 20. století v nastoleném trendu pokračoval, dokonce i ekonomické motivace byly podobné. Modernismus se svými levicovými ideály usiloval především o dosažitelnost kvalitního designu pro všechny vrstvy společnosti. Ladislav Sutnar navrhoval cenově dostupné hračky, keramické sety i knihy pro Družstevní práci, Karel Teige svůj progresivní knižní design uplatnil v Odeonu a Aventinu, Kysela, Brunner nebo Čapek nenavrhovali jen zdobné knihy v kubistických vazbách, ale především laciné paperbacky na dřevitých papírech, kterými propagovali moderní pojetí knihy. Nicméně masová produkce, po které tolik volali všichni modernisté a pokrokové mozky ze začátku dvacátého století, s sebou nepřinesla jen větší dostupnost knih, ale v mnoha případech také chvat, nekvalitní materiály, lajdáctví a celkový pokles výtvarné i technické kvality produkce, který trval až do devadesátých let minulého století. Dnešní

tiskové stroje už jsou sice mnohdy chytřejší než vaše bývalá přítelkyně, ale tam, kde nakladatel v knihách vidí v první řadě rohlíky a až ve druhé řadě kulturní počin, se situace nijak drasticky nemění — rychlost vítězí nad kvalitou a ostré lokty nad odborností.

* * *

Vznik sdružení milovníků knih — bibliofilských spolků — reagoval na pozvolný úpadek knižní kultury. Byla to nahlas projevená snaha vrátit knihám aspoň částečně jejich původní lesk a zasadit se o zvýšení kvality knižní produkce ve všech ohledech. Bibliofilie je vlastně vyšší patro lásky ke knihám, záliba přerůstající ve sběratelskou vášeň, profesionalizace a kolektivizace původně privátního koníčku.

První bibliofilský spolek, *The Roxburghe Club*, byl založen v Londýně 17. června 1812, pražský *Spolek českých bibliofilů* funguje od března roku 1908. Oba si od počátku kladly za cíl shromažďovat a vydávat umělecky hodnotné tisky, které mají pozvednout úroveň čtenářstva. Taková krásná kniha se obvykle neobejde bez dobrého papíru ani bez krásného písma, ostatně známe příklady, kdy pro jedinou knihu byl navržen originální písmový typ, klidně nemilosrdně rozlity krátce po vydání literárního díla, jako tomu bylo u krásného knižního písma Slavoboje Tusara.

Myslím, že dnes už se bibliofilie považuje za jakousi úchylku, zvrácenost. A musíme nestranně uznat, že v kontextu dominance digitálního přenosu informací se může sbírání hezkých knih, které hlavně zabírají místo, jevit jako pošetilé. Ale přece jen má to sběratelství jasnou logiku. Kdy jindy než v době, kterou charakterizuje divoký úprk k digitální konzumaci textu, máme usilovat o vlastnictví knihy, která bude na vrcholu výtvarné i technické úrovně? O knihu propojující písmo, materiál a grafickou výzdobu v krásný celek, který ve výjimečných případech snese i parametry obvykle kladené spíše na umění? Dobře upravená a vytištěná kniha má trvalé kvality, proti kterým je zatím každý textový blok na obrazovce jaksi nedomrlý, dočasný, plochý a povrchní.

Drahá knížka vyrobená z luxusních materiálů, upravená a vyzdobená odborníkem, se zřejmě nikdy nestane objektem masového zájmu, protože prostředky vynaložené k její výrobě vysoce převyšují standard. Co na tom, že malé série knih na ručních papírech vždy mohly ovlivnit jen malou část veřejnosti? Každý zásadní oborový impuls představuje přístup, který je v protikladu

s obvyklým stavem. Jeho úkolem je v první řadě nastolit rovnováhu sil, vedle nízkého ukázat vysoké, a postupně tak učit lidi rozeznávat kvalitu. Vydávat bibliofilii nutně neznamena ohlížet se do minulosti, imitovat staré tisky ani vyžívat se v čichání ředidel, leptání kovů či kolorování ilustrací. Knihomila nepotěší jen výpravné knihy s originálními grafikami; obvykle nepohrdne ani přednostním výtiskem na lepším papíře (alias *tirage réservée*) či soukromými tisky (*éditions privées*); zvláště když jsou v tiráži očíslované nebo podepsané autorem. Avšak náročné parametry bibliofilii mnohdy snesou i knihy zamýšlené jako normální sériová produkce; u nás jsou to třeba báječná nakladatelství Baobab nebo Meander, která vydávají jedinečné autorské knihy, bohatě vyzdobené krásnými ilustracemi českých autorů. O takové bychom měli trvale usilovat.

Osobitou skupinou milovníků knih jsou různí maniaci. Poměrně bizarní zvrácenost se nazývá *biblioklasmus* (z řeckého *kladzō*, štípám), čili vytrhávání a vystřihování listů nebo ilustrací vzácných knih. Ať už za účelem komerčního prospěchu, či pouze z dobrého rozmaru. Ani dnes nejsou zvláštní výjimkou pokojíčky vyzdobené kolorovanými grafikami z letitých tlustopisů, i když většinou stále vedou laciné reprodukcce Muchových plakátů. Správní bibliofilové samozřejmě biblioklasmus nenávidí, protože nedokáží pochopit, jak někdo může znehodnotit pěknou knihu. To, co bylo navrženo jako celek, se najednou rozpadne na jednotlivosti a ztratí svou vnitřní pospolitost. Vrozený ochranný postoj namířený vůči destrukci krásného vychází z normálního lidského fetišismu, tedy z naprosto přirozené a obecně přehlížené lidské vlastnosti, která nás obklopuje tak vytrvale a důsledně, že si ji přestáváme uvědomovat. Živí v nás posvátnou úctu nejen ke knihám, ale ke všem věcem, kterým přisuzujeme nějakou nadstandardní hodnotu. Knížky toto své postavení postupně ztrácejí, avšak substituce v podobě naleštěných aut nebo spotřební elektroniky je adekvátní, takže stav věcí zůstává víceméně při starém. Jen podoba úchyly se trochu mění.

Jan Rambousek píše, že biblioman je *chorobně zrůdný bibliofil, který se neštítí ani zločinu, aby se zmocnil žádané, vzácné knihy*¹. Je to smutný a nemocný člověk, který dosáhl hranice extrémního fetišismu, miluje knihy a neumí bez nich žít. Bohužel neznám žádného protřelého zločince, který by mi mou hypotézu potvrdil, ale myslím, že knihy se nekradou o nic méně než v minulosti, přestože poslední dobou je situace ztížena všudypřítomnými čipy, které mají dotyčného lapku odhalit. O loupežné vraždě kvůli knihám jsem zatím neslyšel.

1 RAMBOUSEK, Jan: *Slovník a receptář malíře grafika*, 1954

Možná máte doma nějaké knihy s nalepenými Ex libris na předsádkách, majitelovou značkou sloužící k identifikaci jeho majetku. Je to malý grafický list, co oživuje děravou paměť a usnadní vám vrácení půjčené knihy, protože každá nepoctivost se po zásluze trestá. Ostatně už v roce 1409 obsahoval český rukopis (uložený nyní v Národní knihovně) doušku ve znění: *Kdo tyto knihy ukradne mne, bodaj měl tolik zimnic, jako je v Praze pivnic*. Tak bacha!

1.3 O knihovně a jejím uspořádání

Mám kamaráda, který knihy nečte, ale kupuje si je jako povinnou bytovou dekoraci. Vedle řádky snobských časopisů Dolce Vita vyskládá levnou edici klasické světové literatury, přidá pár kusů dějin umění... a zaručeně mu stoupne sebevědomí. Také v prodejně nábytku a v kanceláři prezidenta republiky slouží knihy hlavně k tomu, aby spolu ladily asi jako salámy na háku a aby jejich hřbety tvořily toliko vyváženou kompozici a barevnou harmonii nebo vhodně reprezentovaly majitelův majestát. Jsou tací, kteří nakupují v antikvariátu celé knižní edice podobně jako tapety do paneláku. Opakující se barevná textura nutností, pravidelný rytmus žádoucí, nízká cena výhodou. Knihovna tak plní nejen nezbytnou společenskou a reprezentativní funkci, ale navíc každý obývací pokoj kol dokola vytapetovaný zakulacenými hřbety zlepšuje karmu, léčí bércové vředy a hojí pocity méněcennosti.

Nejpozději při stěhování z bytu do bytu je třeba vyjmout z knihovničky všechny zaprášené svazky. Pokud nepatříte mezi vyznavače barevné harmonie, nastává jedinečná příležitost zamyslet se nad jejich reorganizací a vyzkoušet při tom některý z převratných systémů třídění informací. Možnost přemýšlet nad novým systémem v domácí knihovně se ostatně naskytne při každém malování. A také vždy, když už se v některé sekci nenajde místo pro novou knihu a svazek umístíte naležato — převaha horizontálně orientovaných knih je totiž příslovečnou poslední kapkou a neklamným znamením, že stav se stal neúnosným a žádá si okamžitý radikální řez.

* * *

Amatéri řeší problém primitivním řazením podle abecedy nebo tematických okruhů. Abeceda postrádá smysl ve všech případech kromě krásné literatury, tematické celky jsou rozrušovány přítomností cizojazyčných publikací a problémy působí všechny knihy na rozhraní žánrů. Knihovníci a ztracené existence postupují podle mezinárodního desetinného třídění. K smíchu

je řazení dle nakladatele nebo žánru a spoustu problémů způsobuje i sevřenost tam, kde od jednoho autora vlastnime více titulů. Racionální a zdánlivě snadné řešení problému se tak obvykle rychle promění v traumatizující zážitek.

Tvůrčí charakterové skládají knihy od Gutenberga po současnost, aby pouhými několika kroky zleva doprava ve zkratce obsáhli celou historii evropské tištěné knihy. Polygrafové jediné podle technologie tisku — knihtisk nemůže ofsetu přijít na jméno. A každá správná bibliofilie se ze všeho nejvíc štítí knížek z nakladatelství Družstevní práce. Umělci a karikaturisté tvoří z knihovny pestrou koláž a geometrické obrazce, literáti se soustřeďují na tvorbu poesie z obnažených hřbetů (*Hollywood / Pod střechami Paříže / Oheň a touha / Jak se co dělá / Pták ohnivák / Rychlé šípy / Pozor, zde se střílí / Semena vědomí* a podobně).

Jiné metody vyžadují ke svému pochopení dostatečnou erudici a všeobecný kulturní rozhled. Pak se Louis Kahn dobře vyjímá vedle bengálského slovníku, *Růže pro Algernon* vedle *Nedvěd Grande Paolo* a básník Li Po vedle CD s recitací Jiřiny Švorcové. K nejrafinovanějším setům patří *Nauka o písmu* od Menharta následovaná životopisem Edvarda Beneše a pojednáním o výrobě similijapanu. Pro pochopení vnitřních souvislostí je potom nutné pročíst, prohlédnout a osahat jednotlivé knihy, což bývá obzvlášť dobrodružné, máte-li právě hosty. V průběhu pití cejlonského čaje a degustace domácí pálenky vysvětlujete principy heuristické analýzy a vzbuzujete mezi přítomnými nehynoucí obdiv a podněcujete všeobecné badatelské zaujetí svého nejbližšího okolí, které kolikrát vydrží až do vašeho příštího malování...

První věc, kterou jsem doma sbalil, když jsem se před deseti lety stěhoval do prvního opravdového nájmu, byla hromádka oblíbených knih. Ve staré pruhované tašce z polské burzy jsem ji (pochtivě na zádech) odnesl do nového bytu. Spal jsem na zemi, oblečení jako netopýry rozvěšené na klikách a židlích, ale byl jsem zvláštním způsobem šťastný.

K nezbytné výbavě bytu každého vzdělance patří knihovna. Kromě funkce praktické (vzdělávání) a zábavné (počteníčko) slouží jako reprezentativní kus nábytku, který hnedle vypovídá o charakteru, zaměření a vkusu svého majitele. Pomineme-li občany-dekoratéry, kteří nechtou a knihovnu si pořizují čistě z důvodů mrzkých (jako povinnou dekorativně-reprezentativní součást bydlení), můžeme ještě stále knihovnu považovat za jedno z kulturních center současného bytu. A i když knihy o své místo na slunci permanentně bojují, debatovat s přáteli

nad svazky postupně vytahovanými z regálů je ještě pořád zábavnější a společensky únosnější než ukazovat jim v počítači PDF soubory, jakkoli třeba hodnotné a zajímavé. Přiznejme si narovinu, že člověk je odjakživa tvor materiálně založený; potřebuje věci vlastnit a využívá se v hromadění majetku, byť mu to působí nemalé komplikace. Třeba když nezměrná touha po obsáhlé a hodnotné knihovně naráží na kapacitní limity bytu, komplikuje stěhování a rozčiluje ostatní členy domácnosti, zpravidla nečtenáře anebo osoby, kterým zatuchlé bibliofilie *nevoní*.

Jako mnoho jiných podobně extrémních zálib, ani prolematika organizace knih nezůstala stranou vědeckého zkoumání, protože jsou mezi námi stále lidé, kteří ve volném čase místo čtení raději reorganizují, vypisují katalogizační lístky a velmi seriosní pojednání, ve kterých se svěřují světu se svými poznatky v oblasti privátního knihovnictví. Tak například: Jako druhý svazek edice *Rukověť milovníka knih* vyšla v Praze roku 1942 legrační sešitová příručka autora Stanislava Švehly. Tento příkladný bibliofil v ní dává nesčetné cenné rady, jak si postavit knihovnu, jak v ní *řadit* knihy a jak je *katalogizovat*.

Má knihovna je na zevnějšíku z dobrého mahagonu, kraje z našeho ořechu, vše leštěno. [...] Provedl ji nábytkový stolář dle mého návrhu. K zasklení dveří použito zrcadlového skla, jehož jednotlivé tabulky jsou upevněny dřevěnými liškami. Za sklem je upevněna skládaná záclonka, aby chránila vazby před světlem. Komu se to zdá být zženštilé, ať si dá provést dveře z plných leštěných překližek.²

Jinde nás Švehla informuje o pojetí problematiky v soudobém tisku, takže se dovídáme, že k podobným výsledkům jako on dospěl také pan V. D., který své poznatky uveřejnil v *Lidových novinách* dne 20. 9. 1939 v článku *nadepsaném Knihovna na míru a bez prachu*.³ Ještě důsledněji autor informuje o novinových člancích věnovaných problematice uspořádání knih:

Pan Jiří Reis v Lidových novinách (20. 5. 1940) doporučuje rozdělení knih na obsahové skupiny, které by se vešly do knihovny na vymezenou plochu tak, aby celá sbírka byla přehledná i bez katalogu. Nebo si pomůžeme vytvořením skupin jako: vlastivěda, domácnost, žena, láska, manželství, Amerika, cestopisy, bohémica, první vydání, knihy podepsané apod. Tyto skupiny pak seřadíme dle výšky knih, a přihlížíme při tom k estetickému vzhledu. Zde si musíme ovšem přiznati, že knihy srovnané dle obsahu nevyplňují nám knihovnu úplně hospodárně, tedy okolnost, s kterou musí většina nás čtenářů počítati. Jar. Blažek doporučoval ve své rozhlasové přednášce dne 15. 8. 1940 toto uspořádání: Rozdělit všechny knihy do pěti výšek od malé osmerky až do velkého kvartu. Tyto jednotlivé výškové oddíly rozdělit pak v knihovně ve dvě části: vlevo zábavné knihy, vpravo poučné knihy a stavět tyto knihy dle výšky v každém oddílu tak, aby zachován byl smysl pro krásu.⁴

2 ŠVEHLA, Stanislav: *O knihovně a jejím uspořádání*, 1942; str. 19

3 *Tamtéž*; str. 19

4 *Tamtéž*; str. 23

Můžeme se nad některými metodami a formulacemi ošklíbat, ale obdivuhodné úsilí investované do *výzkumu* pánům upřít nelze. Je vidět, že máme co dohánět, a opět se projevuje známá skutečnost, že poznání vychází hlavně z důkladného poznání minulosti.

Ovšem každý, i ten sebelepší systém se zbortí ve chvíli, kdy v knihovně začne docházet místo — obyčejně několikrát do roka. Je to překerní situace, která vyžaduje dokoupení nebo přistavění dalšího kusu knihovny, vytvoření nového místa pro nové a budoucí svazky. Do té doby se přetékající knížky hromadí v komínkách na stolech, podlaze, postelích, tvoří nové řady nebo nová patra v již existujících sekcích a regálech a čekají tam, až přijde jejich čas.

Knihovna, ať už veřejná nebo privátní, má mít měřítko svého majitele. Ideálně tedy jen o tolik vyšší, aby byl čtenář schopen dosáhnout do nejvyššího patra i bez skoku vysokého nebo bez pomoci žebříků a schůdků. Nejspodnější police má optimální místo kdesi ve výši pasu. Knihy se pak nemusí krčit u země, nepráší se na ně tolik a majitel se nemusí hrbit nebo dokonce plazit po podlaze, aby na ně dosáhl. Takový systém je samozřejmě kvůli své prostorové neekonomičnosti v každé větší soukromé knihovně nemyslitelný, a tak většina regálů začíná těsně u země a končí ve výšce stropu, protože jinak by mohla životní prostor svého majitele ukrojit nad únosnou mez. Praktičnost ustupuje rozumu a oprávněným nárokům rodiny nebo ostatních spolubydlících.

Prostor bytu mimo knihovnu samotnou stává se knihovnou příruční. Nové, rozečtené a očištěné knihy musí být hlavně na očích, vždy dostupné — na nočním stolku, na posteli, desce pracovního stolu i všemožně na podlaze. Majitelé, kteří mají knížky vždy perfektně uklizené v regálech, zřejmě nečtou vůbec.

2 TYPOGRAFICKÉ ZÁKRUTY, ZATÁČKY A ODBOČKY

2.1 Jak se co dělá — knihy

Knihy vydává nakladatelství. Hlavním smyslem existence nakladatelství je produkovat tituly, které uživí redakci a externí spolupracovníky. To jsou kromě ředitelů (čím více, tím lépe) zejména redaktori, grafici, sazeči, korektoři, marketingové oddělení a sekretariát. U extrémně malých nakladatelství tyto funkce zastává jedna osoba, v bohatých nakladatelstvích je jich dokonce několik.

V nakladatelství kromě stálých zaměstnanců najdete také různé imaginární postavy: patří mezi ně v první řadě *tiskařský šotek* (na kterého se s oblibou svádějí veškeré chyby sazečů a korektorů), ale především *Náš čtenář*. Přichází na řadu zpravidla tehdy, když dojdou všechny rozumné argumenty a diskuse s knižním úpravcem se ocitne v mrtvém bodě. Našeho čtenáře sice nikdy nikdo neviděl, ale v nakladatelství se na něj odvolává každý, kdo potřebuje prosadit svou. Říká se třeba „Náš čtenář by takovou úpravu nepochopil“ nebo „V knize nemohou být vakáty, protože Náš čtenář nechce kupovat prázdné listy“ nebo „Náš čtenář si chce hlavně počíst“. Zkrátka a dobře, do Našeho čtenáře lze projektovat veškeré osobní ambice a názory.

Surové umělecké dílo — budoucí kniha — bývá dodáno do redakce jako elektronický dokument vysázený veselým komixovým písmem. Z něj se po velkých debatách kusy textu vyhází a zpřehází, zbytek se přepíše a přepustí redaktorovi nebo korektorovi, který se snaží opravit alespoň nejhorší stylistické a gramatické chyby. Hotový rukopis nebo překlad pak dostane knižní úpravce (či redaktor, básník nebo jiný umělec), aby navrhl podobu svazku.

Práce na knižní grafice by ideálně měla začínat tím, že si úpravce přečte knihu, zvolí formát a materiály. Protože mu ale čtení nikdo nezaplatí a protože formát i materiály už stanovil nakladatel, na základě kusé anotace nebo pracovní verze rukopisu se vymyslí knižní obálka, protože ksicht prodává, a k ní se následně dolepí vnitřní úprava.

Pod knižním grafikem si většina lidí představí rozevlátého malíře v baretu a zástěře, jenž si na chvíli odskočil od rozmalovaného plátna. Skutečnost je o poznání fádňejší — knihy se dnes realizují na počítači. Je to sice naprosto neumělecké, ale zároveň nesmírně efektivní.

Zatímco dříve trvalo vydání knihy klidně i rok nebo více, dnešní rekordmani jsou schopni zkrátit termíny na několik týdnů, při zvláště radostných příhodách (úmrtí princezny nebo papeže) dokonce na dny.

Propisot, tempery, kanagom a malštok už dnes při návrhu úpravy používají jen pamětníci VŘSR a zapřísáhlí odpůrci elektřiny, kteří do redakce nosí od salámu umaštěné papíry s takzvaným *předpisem sazby*. To jest muzejní artefakt, který dříve sloužil jako předloha typografického řešení knižních dvoustran; obsahoval různé linky, nápisy a číslice, udávající velikost a typ písma, míru odsazení prvního řádku odstavce a podobně. Vypadá sice děsně sofistikovaně, ale je k ničemu, protože designér jednadvacátého století stejnou věc udělá bez papíru, rychleji a někdy i lépe. Stařeštinové grafického designu jsou tak při realizaci svých představ odkázáni na výpomoc elektrikářů, kuchařů a programátorů, kteří od svého původního povolání zběhli a žijí se jako obsluha počítače. S nimi se pak dělí o svou gáži. Každý matador má k dispozici minimálně jednoho takového člověka, kterému dává pokyny *doleva, doprava, nahoru, naklonit* atp. a doufá, že tak zamaskuje svou bezradnost.

* * *

Přežije-li navržené grafické řešení připomínky redakce, korektorů, redaktorů a náhodných kolemjdoucích, doputuje i k autorovi textu. Každý literát je umělec. A má bratra, ženu, matku, přítelkyni nebo kamaráda. A ti všichni mají vlastní představy o tom, jak by kniha *neměla* vypadat. To je třeba zohlednit. Čas od času někdo z nich dodá vlastní ilustrace, nápady nebo makety, a nikdo z nich nezapomene autorovi úpravy poradit, co má zvětšit, přebarvit nebo posunout a jaké písmo má použít.

Je-li schválena úprava, texty se vysází, sazba zkontroluje, opraví, zkontroluje, opraví a pošle do tiskárny. Následujících čtrnáct dní se všichni modlí, aby modrá barva nevyšla v tisku fialově a aby se kniha nerozlepovala. Když je místo modré zelená a kniha se rozpadá v ruce, tiskař pokrčí rameny a tiskárna poskytne slevu. Načež jde kniha přes distribuci ke čtenářům a recenzentům, kteří ji ve vzácné shodě pohaní, protože je blbá, a autorovi díla se navrhne, aby radši vyučoval kalanetiku, zahradničil nebo zdobil cukroví. Ale jen málokterý si dá říct.

2.2 Proměny typografie

Byly doby, kdy úcta ke knize a k typografickému řemeslu byla skoro posvátná. Neboť typografie šířila poznání. Dnes typograf a sazeč požívá úctu asi jako obsluha v kopycentru nebo vietnamský prodejce textilního zboží. Musíme si konečně zvyknout, že nejen knižní grafika, ale i grafický design obecně, se netěší zdaleka takové vážnosti jako architektura nebo průmyslový design. Existují sice vysoké školy, na kterých se grafický design studuje, k práci v oboru ale žádnou školu — na rozdíl od architektury, práv nebo medicíny — nepotřebujete. Celá řada špičkových designérů zběhla ke grafice z úplně jiné oblasti, spousta samouků obor obohatila mnohem více než hlavy studované, než absolventi příslušného ateliéru na vysoké škole. K založení grafického či reklamního studia toho kromě živnostenského listu moc nepotřebujete. Většinou stačí stůl, počítač a pár slušných písem. Zcela logicky (a často i oprávněně) pak veřejnost chápe designéry jako osoby převážně nevzdělané a kdykoliv nahraditelné. Vždyť navrhnout knižní obálku, plakát, logo nebo krabici sušenek dnes může každý, kdo si obstará příslušný software — dobrý kamarád, manželka, synovec nebo zadavatel sám. Stalo se módou na tento stav nadávat, řešit jej ve všech oborových diskusích a odsuzovat ho jako hlavní nešvar celého oboru.

Demokratizace grafického designu nás nutí znovu si vybojovat respekt k naší profesi, přesvědčit klienty, že spolupráce s ostříleným specialistou jim přinese prospěch — prestiž, zakázky, zvýšení prodeje, nebo dokonce všechno dohromady. Rád říkávám, že každý grafický design stojí peníze, ale jen dobrý grafický design peníze vydělává.

Už Komenský píše, že *Nejkrásnějším darem božím je vynález tiskových liter, jimiž se knihy nesmírně rychle rozmnožují*.⁵ Učitel národů byl bezpochyby osvícený chlapík, protože ve své neskonalé moudrosti přesně popsal, jak se poznají knihy dobré:

*[...] Je žádoucí za prvé rozumně sepsaný rukopis, hodný světla a nikoli tmy; na druhém místě elegantní typy; na třetím čistý papír; na čtvrtém pak pozorná práce, aby vše až do poslední čárky bylo zřetelné, rozlišené a správné.*⁶

Na tom se od sedmnáctého století doposud nic nezměnilo. V zájmu nakladatele je vydávat jen *rozumně sepsané rukopisy*. Většina ostatních totiž bude mít problém s odbytem. Reklama v oblasti prodeje knih sice také existuje, ale lidé se naštěstí ještě pořád řídí i recenzemi a osobním

5 KOMENSKÝ, Jan Amos: *Živá tiskárna aneb Lis myšlenky*, 1968; bez paginace

6 *Tamtéž*

doporučením, které mají větší platnost než reklamní leták. Výjimkou jsou kuchařky zpěvaček, pornoherců a jiných celebrit, které se pravděpodobně budou prodávat vždy a za všech okolností, protože kdo byl v televizi, je hodný obdivu, a lidé chtějí vidět slávu a krev.

* * *

Typografie zůstala beze změny skoro pět set let. A pak se pro jistotu změnila úplně. Ruční práci nahradil počítač a odlévané písmo digitální soubor. Z tiskárenského průmyslu a z výroby knih obecně se veškerá ruční práce vytrácí. Umounění sazeči se zčernalými prsty se propadají do dějin stejně jako mastný pach olova, cínu, antimonu. Spolu s nimi mizí i nedokonalá dokonalost ručně vysázených řádek, vystouplá hmota potišťené stránky, matrice vytlačené do matérie papíru. Moderní tiskárna se už více podobá laboratoři než dílně, místo umaštěných zástěr bruslí mezi objemnými kvádry strojů tiskaři div ne ve společenských oblecích. Potišťené stránky jsou sice obvykle bez kazu, ale jaksi protivně tupé, ploché a prázdné, nepatrný film barvy je vsáklý do papíru a nevytváří už ten krásný olejový grátek, ladný hřebínek barvy na okraji liter.

Dávno již zanikly idylické doby, kdy pražští tiskaři na židovských pecích sami si vyráběli fermeže a po skončené práci labužnický si v nich namáčeli chléb.⁷

Absenci ruční práce lze aspoň zčásti kompenzovat výběrem přírodních materiálů a specifických dokončovacích technik. Papír ražený plstěncem vzdáleně připomíná papíry vyráběné ručně ze starých hadrů. Slepá ražba se svými proláklami vybízí čtenáře k haptickému prozkoumávání svazku a připomíná mu, že při výrobě se spolu stýkaly nesourodé materiály a že knížka zrozená ze souboje tiskových válců, kovu, lepenky, papíru a lepidel je výsledkem uváženého rozhodnutí poučeného člověka.

* * *

Řada lidí vůbec netuší, že profese knižního grafika existuje. Mají pocit, že kniha se zhmotní v tiskárně anebo rovnou v knihkupeckém krámě, zřejmě úplně bez doteku lidské ruky. Chápu ještě, že knižní obálka má svého autora, přinejmenším autora fotografie nebo ilustrace, ale autorství použitého písma nebo grafické úpravy je pro ně naprosto abstraktní pojem. Nerozumějí

7 OTÁSEK, P. — TEISINGER, J.: *Pracovní riziko v živnosti grafické*; str. 3

tomu, že i formát knihy musel někdo navrhnout, že okraje stránky, řazení informací, velikost ani typ písma nespady najednou shůry, ale jsou dílem konkrétního člověka. Knihy svého dětství nemáme spojené s konkrétním písmem ani typem papíru — v paměti uchováváme hlavně ilustrace, které nám připomínají přečtené a prožité příběhy z té doby a atmosféru tehdejších chvil. Typograf, stejně jako textové písmo, je zpravidla služebníkem, který pracuje zdaleka nejlépe, když ho nevnímáme. O to těžší je vysvětlit lidem, v čem spočívá kvalita a zkušenost, kterou jim nabízíte. V tomto oboru se člověk stejně naučí nejvíce tak, že naseká v každém titulu, který navrhuje, hromadu různých chyb. Většinu odhalí v okamžiku, kdy si vytištěnou knihu přečte. Zjistí totiž, že zvolil příliš malé nebo velké písmo, že zavěšená interpunkce je nastavena na špatnou hodnotu, volitelné ligatury někde má a jinde nemá, vyznačování kapitálkami občas postrádá logiku a podobně. Ale jenom díky tomu, že hromadí chyby, rozšiřuje se množina předvídatelných úskalí, na která je potřeba myslet už při prvním zběžném listování rukopisem. Život se zjednoduší a tep zpomalí, když přistoupíme na starou pravdu, že žádná kniha není bezchybná a každá má určitý nezbytně nutný počet nedostatků. Zatímco přešlapy ve stylistice a gramatice bývají do očí bijící, nedostatky v úpravě, a dokonce i některé typografické minely, zůstávají většině čtenářů milosrdně skryté. Chyby jsou dobré. Už proto, že nám brání chodit s nosánkem nahoře. Nejlepší typografové bývají nakonec vždycky ti, kteří „své“ knihy hodně čtou — uvědomují si tak svou omezenost a nedokonalost.

2.3 O typografech, zadavatelích a nocích bezesných

Knižní nakladatel je bytost bezelstná, nadmíru křehká, při neopatrném zacházení hrozí roztržít se až na samotnou molekulární podstatu. Upřímně se vyděsí při pohledu na čistě typografickou obálku. Na čele mu vyvstávají krupěje ledového potu už jen při zmínce o netradičním technickém řešení. Tři otčenáše odříká pokaždé, když se paginace přesune ze spodního okraje sazby na kterékoliv jiné místo dvojstránky. Z každé nepotištěné stránky dostává černý kašel, psotník či svědivou vyrážku. Protikladem je mu typograf — rebel, podvratný živel a liška podšitá. Za svou práci bere nehorázné peníze a má neomezené množství času vymýšlet nespočet anarchistických aktivit, kterými nebohého nakladatele vytrvale a se zvrácenou rozkoší deprimuje. Navrhuje nudné knižní obálky, které ani zdaleka nenaplňují spotřební podstatu upravovaného zboží, plýtvá místem a odmítá přijmout dobře míněné designérské rady od překladatelů, sekretářek a zaměstnanců účetního oddělení.

Ať už se nám to líbí, nebo ne, bez klienta se žádná komerční zakázka neobejde. V normálním světě, kde se za práci vystavují faktury, designér nikdy nemá úplně volnou ruku. Výsledek vždy odráží jeho schopnost s klientem jednat, přetáhnout jej na svou stranu, přesvědčit o svém řešení. V každém případě je na konci hmatatelný výsledek, který představuje průnik mezi dvěma individuálními názory, jež sledují společný cíl. Designér, který zakázku pojímá primárně jako vlastní exhibici, sice možná získá uznání kolegů, ale jen stěží dosáhne uznání svého chlebodárcce.

Těžiště grafického designu není v soukromých projektech bez zadavatele zvenčí. Grafický design je v podstatě strašně obyčejná veřejná služba, sloužící k naplnění poptávky po funkčních a esteticky hodnotných věcech. Což přirozeně neznamená, že neexistují projekty, které žádného zadavatele nemají. V roce 2006 byla na Bienále Brno uspořádána výstava Z Marsu, která ukazovala, co se stane, když osoba zadavatele chybí, případně když zadavatelem je sám designér. Na výstavě byly k vidění autorské časopisy, experimentální typografie, weby, portfolia... zkrátka věci rozvolněné, fantazijní a divné, zpravidla úplně bez jakýchkoliv komerčních ambic. Je to ještě grafický design? Jen málokdy. Jde o autorské projekty na hranici volného umění, které ke svému vzniku používají prostředky grafického designu. Pro uměleckou (knižní) produkci žádné neměnné zákonitosti neplatí, samotná povaha umění je nepřipouští. Formát, veškeré materiály, způsob vazby i čtení jsou plně v kompetenci autora. Jistěže, i román lze sázet odzadu, kaligrafickým skriptem na pravý praporek, ale z beletrie se pak stává umělecké dílo a z textu ke čtení text k prohlížení.

* * *

Na hranici mezi plně autorskou knihou a spotřebním zbožím jsou tituly, jimž se dostalo nadstandardní péče, většinou ne záměrně, ale jaksi nedopatřením. Jsou to obvykle knihy, od kterých si nakladatel neslibuje žádný profit, a tak výtvarníkovi poněkud popustí vodítko. Tehdy se konečně mohou vyřadit lidé mnoha talentů, kteří jinak dlouhodobě strádají u komerčních titulů a pláčou nad nimi skoro jak nad rozlitým mlékem. Pustí-li se úpravce do knihy takřikajíc zgruntu, osobně vybere papír, nakreslí písmo i ilustrace, dostáváme se do nejvyšších pater grafiky — k totálnímu designu. Takových knih je zaplatpámbu jen málo a jsou milovníkům vkusně upravené literatury vzácností. Čas od času se některá objeví zapomenutá kdesi v hromadě odřených svazků, jindy si sama řekne o pozornost už nová, v knihkupectví.

Vypravit knihu vlastními ilustracemi se ve většině případů rovná šílenství, asi stejnému jako navrhnout pro ni vlastní písmo — málokdo kdy bude chtít takovou práci zaplatit. Ale cesta k nesmrtelnosti bývá dlážděna nejedním příkořím. A cena za ni musí být vysoká. Čím dřív si připustíme, že na komerčních zakázkách se obvykle umění neuplatní, tím spíš nám dojde, že přebytek energie lze namířit i jiným směrem — bez ohledu na to, jestli nám takové snažení vynese nějaké koruny navíc, nebo se nakonec projeví pouhým zaplesáním našeho citlivého srdéčka.

2.4 Pokora, design, egodeismus

Designér o sobě musí občas pochybovat, jinak zákonitě stagnuje. Před svými klienty se tváří neoblomně, protože nemá zájem na tom, aby o něm pochybovali i ostatní. K efektivní komunikaci s klienty je potřeba osvojit si dostatečnou míru sebevědomí a cynismu, jinak člověk bez varování sklouzne do propasti poklonkovaní, dlážděné ohlodanými a vybělenými kostmi ostatních kolegů.

Zadavatel není výtvarník a není ani odborník na grafickou úpravu, proto jsou jeho privátní názory na design, barevné a vůbec estetické preference zpravidla irelevantní. Jeho úkolem je definovat zadání, vytvořit obecný rámec pro práci, nastavit parametry výsledku a oponovat, pokud se hotové řešení provinilo proti dohodnutému zadání. Vše ostatní by mělo zůstat mimo jeho kompetenci. To už je hřiště designéra, jeho vyhrazený prostor, v němž se umí dobře pohybovat. Zdravý obchodní vztah nikdy nefunguje bez respektu k člověku, kterému zadávám práci. Najímám si ho k tomu, na co nestačím, ne k tomu, co bych si udělal sám, kdybych měl náhodou čas. Nejhorší zadavatel je ten, který má sám nějaké výtvarné ambice. Architekti, scénografové i malíři na ředitelských funkcích k smrti rádi vedou debaty o písmech, sazbě a čitelnosti. S takovými se většinou nedá dohodnout, leda že máte neprůstřelnou argumentaci, díky níž odrazíte všechny možné útoky. Mně se zdá efektivnější s takovými *takydesignéry*⁸ nespolupracovat.

* * *

8 V knihách Jaroslava Foglára narážíme na laskavé označení *takytáborník*, kterým se častovali různí nešikovné ve skautských oddílech. Takytáborníkovi sice většinou nechybí nadšení, ale na konci jeho usilovného snažení bývá nezbytná pohorma. Podobné je to s *takydesignéry* — snaživými blbci.

Adept knižní grafiky musí nutně a celoživotně oscilovat kdesi mezi pokorou a egoismem. Z titulu své profese je až chorobně závislý na textech a přemýšlivých lidech; konec literatury pro něj znamená konec profesního života, protože není knih bez obsahu. Knižní grafik je relativně bezvýznamný přísluhovač lidské marnivosti, která ke svému ukojení spotřebuje tuny papíru i dalších surovin. Vyvyšovat se úpravou nad text znamená protivit se textu, převracet logický stav věci. Nejlépe se to dá vyjádřit asi tak, že *typografická úprava má být adekvátní obsahu*. A tak by ostatně mohl znít jeden ze základních principů designu, nejen knižní grafiky. Řečí praxe to znamená, že hledáme cosi jako partnerský vztah mezi písmem a textem, textem a obrazem, mezi celkovým vyzněním naší úpravy a zamýšleným vyzněním celé knihy; abychom obsah neilustrovali, ale doplňovali, abychom našli ucelený výraz prostřednictvím volby písma, barev nebo celkové kompozice.

Rovin, na kterých může propojení obsahu a formy fungovat, je každopádně o mnoho víc. Už jen volba formátu, materiálu, vazby a dokončujícího zpracování má přímo magickou moc zařadit knihu do určitého žánru nebo do množiny knih se sdílenými atributy. Jestliže přistoupíme na to, že existuje jakási Bayardova *kolektivní knihovna*⁹, ve které je důležitější vztah k ostatním knihám než samotný obsah¹⁰, pak díky grafické úpravě můžeme okamžitě knihu zařadit do jakékoliv kategorie. Je libo upravit finský thriller jako červenou knihovnu? Poezii jako sudeťácký román? Prousta jako šestákovou kovbojku? Je to o mnoho snazší, než by se mohlo laikovi zdát. Grafická úprava bude vždy ovlivňovat vnímání titulu čtenářem, na to se často zapomíná. Vedou se sáhodlouhé diskuse, jestli preferovat tištěnou, nebo digitální knihu, ale opomíjí se při tom jedna zcela evidentní skutečnost: každá dvě různá knižní vydání se od sebe dramaticky liší. Svou úpravou, sazbou, i formátem ovlivňují vyznění obsahu, rychlost a pohodlnost jeho percepce. Máchův Máj se dá sehnat ve více než stovce vydání. A můžete se klidně spolehnout, že i jeho známý obsah pokaždé působí trochu jinak. Bude majestátní, nebo kapesní, velkorysý, nebo trochu laciný. I když se zdráhám říct, že špatná nebo neadekvátní úprava může knihu zdevastovat, jsem přesvědčen o smyslu dobré úpravy, která dokáže obsah podpořit, někdy dokonce maličko pozvednout.

9 BAYARD, Pierre: *Jak mluvit o knihách, které jsme nečetli*, str. 27

10 Bayard říká, že k tomu, abychom mohli knihy hodnotit, není potřeba číst je. To podstatné o knize totiž vyčteme z jejího zařazení v *kolektivní knihovně*. To je imaginární místo, kde jsou všechny důležité knihy. Díky celkovému přehledu v kolektivní knihovně známe kontext, polohu dané knihy vůči ostatním, její vztah k ostatním knihám daného žánru, stylu či epochy.

Postmoderní design si rád utahuje z historie a klade vedle sebe nové a staré, rád ironizuje a hledá nové vztahy a vazby. Smůla pro něj — jen málo knížek dokáže takovou ironii unést. Trendy jsou pro knižní grafiku moc efemérní. Kniha nemá, na rozdíl od plakátu na koncert, funkci dočasnou, ale počítá se tak nějak s tím, že bude mít své majitele a čtenáře možná celá desetiletí, někdy dokonce staletí. Z toho důvodu se každá dobrá knížka navrhuje pro delší časový horizont než je pár dní nebo měsíců. Měla by bez větších šrámů přečkat proměny vkusu. Není nic trapnějšího než dva roky stará úprava, která vypadá jako ojetá Škoda 120, protože se svezla na vlně aktuální módy. Autor ji pak milosrdně schová někam na dno krabice nebo do zadní řady v polici, aby nebyla tolik na očích. Dobové patině, pokrývající všechny naše starší práce, se člověk nikdy docela nevyhne, ale úporné snahy o modernost často končí tragicky, neboť jejich směšnost se časem dramaticky násobí. Z toho důvodu má být knižní grafika trochu mimočasová a trochu tradiční, trochu moderní a trochu jiná. Knížky — a v tom jsou si podobné s architekturou, malířstvím nebo hudbou — patří k těm věcem, které nás jistým způsobem přesahují, mají větší rozměr, než je rozměr našeho života.

* * *

Bráno do důsledku, nevyhneme se časem přesvědčení, že k blbému obsahu zákonitě patří ohyzdná úprava. Tak nějak si představuji základní pravidlo zodpovědného úpravce. Naplňování tohoto ideálu je pohříchu často zmařeno autorem díla nebo nakladatelem — oba totiž mívají shodný pocit, že i ze špatného textu by mohla vzniknout pohledná knížka. Dovedete si představit, jaké škody by mohla napáchat krásně upravená kniha s třeskutě tupým obsahem? Co kdyby náhodou nalákala větší množství kupců, a rozšířila se tak našim přičiněním do světa? Nejlepší by bylo blbé knihy vůbec nenavrhopat. Ale to by je člověk musel dopředu číst, což, jak už víme z předchozích kapitol, neděláme ani u spousty knih, které jsme si dobrovolně koupili.

Když člověk o své práci přemýšlí, dochází nejprve k nutnému poznání, že knihy, více než jiná média, vyžadují velkou pokoru k autorovi a jeho textu. Pokora v tomto smyslu se vlastně rovná zodpovědnosti k vlastní práci. Vylučuje zlomyslnost vůči autorovi nebo záměrný podvod na čtenáři. Pokorný přístup k typografii vyjádřil dostatečně pregnantně kanadský básník a typograf Robert Bringhurst — *Typography exists to honor content*. Typografie ctí obsah. Nikdy naopak. Bez obsahu není typografie, bez sdělení není design. Víc v tom nehledejme.

Nesmíme zapomenout, že grafika má ještě jeden nesmírně důležitý rozměr — jedinečnost. Kdo už někdy prodělal záchvat touhy po uznání, nemůže se zbavit oprávněného pocitu, že na stupně vítězů se dostane jen v případě, že jeho design bude zvláštní, neotřelý. Výjimečnost a pokora sice nejsou v přímém protikladu, ale zároveň k sobě nemají ani příliš blízko. Typografova pokora se projevuje klidem, pozvolným ustupováním do pozadí; dobrý typograf je nejčastěji cítit kdesi daleko za textem. Zdeněk Ziegler má tu zvláštní vlastnost — dokáže navrhovat knihy sice decentní a neokázalé, ale zároveň silné ve své jednoduchosti a zdánlivé prostotě. Klidná síla, hodilo by se napsat, kdyby si ten slogan už nepřivlastnila politická strana.

Egoismus lze chápat v první řadě jako silnou víru v sebe sama. Egoismus v principu neškodí, ježto léčí ze zhoubné závislosti na objektivizaci všeho. Slouží jako obrana proti hyperkorektnímu světu, ve kterém je vše dopředu nalajnované, jasné, nekonfliktní a správné. V takovém světě vítězí průměrnost nad výjimečností, stejně jako impotence nad originalitou. Jedinečnost bez ega je nemyslitelná, protože bojácné ustupování všemu a všem hrozí zašlapat cokoliv jen trochu nestandardního.

* * *

Tématu božského Já se vytrvale věnoval český blázen a filosof Ladislav Klíma, který nás na úsvitu 20. století oblažil některými zásadními idejemi a počiny. Nemám teď na mysli jen ďábelsky dekadentní díla *Velký román* či *Utrpení knížete Sternenhocha*, ale především jeho filosofické spisky, na kterých si zakládal. Jejich zásadním tématem je extrémní poloha egoismu, nazývaná *egodeismus* (z latinského *ego* — já, *deus* — bůh). Klíma věřil, že člověk je svrchovaný jedinec, pro nějž neexistují žádná etická ani kulturní pravidla. Je zodpovědný sám sobě, dokonce je sám sobě Bohem. Má právo a sílu utvářet okolní svět svou vůlí. Myšlenkově spřízněný byl s Schopenhauerem i Nietzschem a v životě to byl především podivín bez zaměstnání. Tolik teorie.

Pro nás může být Klímovo drobet bizarní východisko užitečné v případě, že je vztáhneme na osobu designéra nebo jakéhokoliv jiného specialistu s dostatečnou mírou zkušenosti a zdravého sebevědomí. Pak naše verze egodeismu (třebaže notně umírněná) nemusí být projevem morální zhýralosti a dobrovolným odchodem na periferii společnosti, nýbrž uvědoměním si vlastní hodnoty. Kultura se může rozvíjet pouze tehdy, je-li neustále elektrizována vyhraněnými

osobnostmi. Vždyť jsme to z titulu profese přece my, kdo má potenciál ovlivňovat podobu prostředí, ve kterém žijeme.

Takové pojetí klímovského *egosolismu* (*solis* — sám) není ani v nejmenším v rozporu s poznáním o užitečnosti pokory. Jen se budeme více zasazovat o uskutečnění našeho pohledu na grafický design. A ten nemusí nutně být nijak extrémní. Jde primárně o to sebevědomě a důrazně prosazovat věci, o kterých jsme na základě nabytého poznání přesvědčeni jako o správných. Jediné knihy, které jsem navrhl a беру je opakovaně do ruky, jsou ty, u nichž jsem vyvinul enormní úsilí, abych přesvědčil jejich autora nebo nakladatele, že moje řešení sice vybočuje ze standardu, ale je především logické a správné.

Dokud si budeme hledat výmluvy, proč se nám nedaří prosadit své vize, dokud se budeme bojácně ohlížet na mínění většiny, nikdy se nevyhrabeme ze zajetí průměrnosti. Průměr kulturu zabíjí a objektivita kulturu popírá. *Kultura, zevní zušlechtění egoismu, a v každé myšlence se svíjí pravda, pochybování a tušení*, blouzní náš filosof v jednom ze svých záchvatů tvořivého snění a má nejspíš pravdu. Kdybychom se spoléhali na veřejné mínění, jako se rádo spoléhá na neviditelnou ruku trhu, ocitli bychom se zakrátko na mrtvém bodě. Obecně nízká úroveň kultury nebo designu, to nebývá žádné spiknutí ze strany mocných, jen trvalá rezignace lidí, kteří mají na podobu prostředí vliv. Vůdcové ani vzory neexistují, umírají spolu s naší odeznívající pubertou. Pravda také neexistuje, dokonce ani pravidla. Nezpochybnitelná je pouze schopnost tvořivě, individuálně myslet, poměřovat život optikou osobní zkušenosti. Jiná než osobní zkušenost neexistuje. Každý je nakonec odpovědný jen sám sobě.

3 PŘÍTOMNÁ BUDOUCNOST ELEKTRONICKÉHO ČTENÍ

Jedinec digitálního věku má přístup k téměř neomezenému objemu informací. Data, texty, zprávy a literatura už nejsou vyhrazeny několika pevně daným místům v prostoru, ale jsou přístupné prakticky kdykoliv a odkudkoli. Doma, na úřadě i uprostřed rušné ulice. Encyklopedické informace už nehledáme primárně v rozměrných svazcích, ale rychleji a snáze na Wikipedii. Obsáhlost, podrobnost, aktuálnost a přirozená provázanost se souvisejícími zdroji a odkazy je u některých témat tak impozantní, že se jim pomalá, těžkopádná a zastaralá knižní encyklopedie v mnoha případech nemůže rovnat. A navíc — heslo v internetové encyklopedii může být aktualizováno okamžitě, bez zbytečného odkladu.

* * *

Už po několika málo minutách gúglování se můžeme stát odborníky na desítky různých oblastí a činností. Naučit se (aspoň teoreticky) vařit, pěstovat rostliny, ovládat software, kouřit dýmku, rozlišovat křesťanské církve nebo vývojové etapy tiskového písma. Chceme-li, můžeme okamžitě načerpat hromadu vědění, k němuž bychom se ještě před patnácti lety dostávali klopotně, pomalu a zoufale neefektivně. Ve vyspělém státě je zveřejněná informace dostupná všem, demokraticky a bez omezení, je esenciálně, skoro hmatatelně přítomná všude kolem nás — a tak stačí jen maličko chtít a sáhnout si pro ni; usednout k počítači nebo uchopit telefon nebo čtečku a ponořit se do toku informací, slov, obrazů a dat. Webové zpravodajství ze všech oblastí života je tak aktuální, jak jen může být. A i když rychlosti přímého televizního přenosu nikdy nedosáhne, má také nesrovnatelně menší náklady a technická úskalí. A zároveň i jinou společenskou funkci. Komentovat a analyzovat lze vše — okamžitě, autenticky, svobodně. Překážky neexistují a psát může kdokoliv kdykoliv se mu zachce. Už dávno nečeká na arbitra (redaktora, vydavatele), který jeho dílo schválí světu a svěří papíru a tisku. Publikuje za běhu a osud drží pevně ve vlastních rukou. Ve vyspělé svobodné společnosti už dávno neexistují překážky technické ani ideologické, protože míra svobody slova a svobody jednotlivce právě dostoupila svého vrcholu... A nyní už bude patrně postupně klesat, logicky ovlivněná privátními zájmy, varovně zdviženými prsty a celospolečenským tlakem na bezpečnost lidí a soukromí a internetu. Na první desetiletí milénia budeme brzy vzpomínat jako na velký třesk, oslnivou explozi informační svobody a jako na dobu, kdy všechno bylo tak trochu nové, tajemné a *čerstvě digitální*.

Člověk digitální, náš *Homo digitalis*, tedy má informace. Dokonce by se dalo říci, že jich má až nesmyslně mnoho. Ve stále sílícím proudu dat hledá nějaký zachytný bod, pevný ostrůvek stability, klidu a bezpečí. Má informace, ale postrádá jejich uvědomělou selekci, schází mu důvěryhodná autorita, která mu usnadní (aspoň trochu) rozhodování, co ze záplavy údajů, informací a názorů je opravdu podstatné. Internet nasává data jako houba a rozpíná se všemi směry. Neomezená digitální Síť už zpravidla neobsahuje ty seriózní, klasické knihovny s ověřenými zdroji a pečlivým roztríděním nabízených informací nebo titulů. Dnešní čtenář se musí autoritou stát sám: vzít na sebe riziko, že se mu nepodaří oddělit zrna od plev a že ztratí orientaci a sejde na scestí. Předpokládá, že se bude mnohokrát mýlit, dokonce i to, že mnohé informace, které dostane, budou povrchní, zkreslené nebo neaktuální.

Vadí to vůbec? Jakou cenu má dokonale ověřitelná skutečnost? Jakou cenu má v soukromém životě nezpochybnitelná pravda? A máme o ni vůbec usilovat? Nevystačíme si v osmdesáti devadesáti procentech případů aspoň s přibližnou realitou? Nebude náš život šťastnější, když ušetříme cestu do knihovny a zpět, a spokojíme se s aproximovanou skutečností z Wikipedie...?

V roce 2010 bylo na planetě Zemi téměř sedm miliard lidí a každý rok se světová populace rozroste o 80 nebo 90 milionů. Odhadem necelá miliarda veškerého obyvatelstva je negramotná. Všichni ostatní se ve větší nebo menší míře potýkají s psaným slovem, které jim slouží k orientaci, vzdělávání i zábavě. Přítomnost se valí jako buldozer; klade na nás stále větší nároky a nutí nás k zodpovědnosti za vlastní vzdělání. Vyzývá ke kritickému myšlení a vlastní interpretaci všeho nalezeného a poznaného. Stejná přítomnost, která připouští až šest miliard takových autorit, šest miliard těl a duší se schopností vnímat a reflektovat psané záznamy, se kterými neustále přicházejí do styku. S nabytou svobodou vždy jde ruku v ruce zodpovědnost. A dostupnost informací vytváří povrchní iluzi, že není potřeba vzdělávat se, protože veškeré informace jsou okamžitě v dosahu. Ale nežádoucím efektem té instantní dostupnosti vědění může být také celková, celospolečenská rezignace na vlastní uvažování a na stálé hledání vnitřních souvislostí. Demokratická informace je tedy obrovská zbraň, která se může obrátit proti svému majiteli. Pokud ze souboru informací nepřichází pokrok a poznání, je veškerá demokracie a veškerá snaha technických vizionářů zbytečná.

Literatura se doposud potýkala hlavně s překážkami ekonomickými. Vytištění knihy stojí peníze, distribuce knihy stojí ještě větší peníze, a tak se nakladatel naprosto logicky a oprávněně snaží tisknout přednostně takové tituly, od nichž si slibuje přiměřený komerční úspěch, který mu minimálně zaplatí vynaložené náklady na výrobu a lidské zdroje. Musí posoudit kvality předložených literárních děl a pokusů, a rozhodnout, zda si zaslouží projít procesem redakční práce, tisku a distribuce, než se dostanou ke čtenáři. Každým takovým rozhodnutím vstupuje přímo do osudů konkrétních lidí. Má ve své moci objevovat nebo zatracovat autory — ostatně dějiny literatury jsou plné mlčících a umlčených autorů, kteří neměli to štěstí, aby jejich dílo doputovalo až ke čtenáři nebo milovníku umění. Někteří z odmítnutých (ti nejvytrvalejší) se svého vydání nakonec přece jen dočkali; někdy se z nich dokonce staly ikony doby i literatury. Legenda praví, že knížku *Dubliňané* Jamese Joyce odmítlo dvaadvacet nakladatelů. Vernova *Paříž ve dvacátém století*, odmítnutá nakladatelem pro svůj *přílišný pesimismus*, vyšla po více než sto třiceti letech od svého vzniku. August Rodin se třikrát hlásil neúspěšně na Akademii výtvarných umění. Sisley, Manet, Monet i Whistler měli štěstí, když jim císař v roce 1863 umožnil vystavovat na Salonu odmítnutých. Kolik možných géníů asi ztroskotalo na tom, že byli odmítnuti školou, galerií nebo nakladatelstvím? Nevíme.

Kultura, jak ji doposud známe, je kulturou selekce mocných. Tiskem byl vydán jen zlomek psaného slova, stejně tak jen zlomek veškerého umění se nám dochoval. Dějiny kultury se na první pohled zdají být prostinké jak tříleté děcko, protože veškeré oficiální umění přehledně kategorizují: renesance, baroko, rokoko, klasicismus, romantismus, realismus a tak dále, hlavně rychle pryč a rychle hotovo. Žádný prostor pro extrémny. A žádný otazník, pochybnost nebo zaváhání. Žádný vhled do neoficiálních kulturních struktur. Jako by existovaly jen třídy, kategorie a -ismy... a vše ostatní buď vůbec nebylo, nebo se už podařilo beze zbytku zapudit.

Asi by náš svět vypadal trochu jinak, kdyby neexistovala ona cenzura dvojího druhu: Na prvním místě cenzura, která všemi prostředky brání vzniku díla (nakladatelská, obsahová, politická, ekonomická, ...). Na druhém místě pak cenzura *ex-post* — cenzura různých vládců a politiků, uměleckých kritiků... a samozřejmě pálení knih a uměle založené požáry knihoven, drancování, živelné pohromy a všudypřítomné plísň. Teprve v posledních letech si dopřáváme nebývalý luxus vydavatelské svobody. Internetová distribuce slova, ať už v podobě informačního portálu, blogu, nebo elektronické knihy, boří veškeré myslitelné bariéry. Na internetu jakákoliv překážka vydání odpadá. Výroba digitálního souboru prakticky nic nestojí, nemusí

procházet klasickým distribučním kanálem, je možné šířit jej úplně svobodně všem, kteří o něj budou mít zájem. Svoboda publikovat je nová, krásná, demokratická a opojná. Chrlí nové talenty, ale zároveň také obnažuje neschopnost a idiocii, odhaluje analfabety a zkrachovalé existence. Král je nahý a digitální prostor se zdá být zamořený nicotnými válkami věčných mentálních pubescentů, dětinským básněním, makulaturou, hromadami slovního šrotu, pomníky lidské bezvýznamnosti. A schopnosti kličkovat mezi těmito nekonečnými mnohostupy vyhořelých duší — vyhýbat se nástrahám ničím neohrazeného digitálního prostoru — začíná být jednou z klíčových schopností člověka naší epochy.

3.1 Čteme?

Čteme? Ptá se čtenářolog Trávníček ve své stejnojmenné studii.¹¹ Čteme! Doma, v tramvaji, v práci, na ulici, ve frontě, v čekárně, v kavárně i ve vaně. Text je všeprostopující, všudypřítomný, obepíná nás jako skafandr, bez kterého není možné na planetě Zemi přežít. Text nám umožňuje orientovat se v prostoru a čase, naplňovat konverzace obsahem a zapadnout do společenství lidí, se kterými obýváme stejný životní prostor. Možná je naše čtení méně soustředěné než dřív. Pravděpodobně se také mění jeho struktura. A docela určitě je více fragmentované — rozdělené mezi městský prostor a hromady papírů a knihy a monitory a čtečky a displeje telefonů. Ale svou instantní dostupností nás nenásilně a bezděky nutí číst více, využít každou volnou chvíli k tomu, abychom rozšiřovali množinu svého poznání.

Čtení zažívá nejrychlejší a nejdramatičtější vývoj od vynálezu knihtisku; a je dobrodružné být toho součástí, přestože si ještě neumíme plně uvědomit všechny důsledky. Pozorujeme, že svět kolem nás se mění, ale jenom málokdo si dokáže realisticky představit, kterým směrem se ubírá. Vycházíme z hrubých odhadů a z toho, co víme právě dnes. Ještě před čtyřmi pěti lety byly čtečky e-knih něco jako spící technologie a nikdo na ně příliš nesázel. A najednou patří mezi nejrychleji se rozvíjející zařízení na trhu elektroniky... Čtení elektronických dokumentů (a knih) je realitou, která dostává stále více prostoru a pozornosti. Jenže má tolik podob, že neškodí čas od času si dopřát určitý odstup, podívat se na problém z nadhledu, veškeré elektronické čtení roztřídit a zpřehlednit — a právě o to se nyní pokusíme.

11 TRÁVNÍČEK, Jiří: *Čteme?*, 2008

V zásadě lze digitální čtení rozdělit podle zobrazovacího zařízení a podle způsobu zpracování obsahu. Tím vytváříme dvojí optiku chápání předkládaného textu a můžeme od sebe oddělit různé aspekty digitálního čtení, a to s ohledem na čtecí zařízení na jedné straně a formát dokumentu na straně druhé.

3.2 (Elektronické) čtení podle typu zařízení

Zařízení, na kterých se dá číst, jsou vlastně dvojího druhu: univerzální a speciální. Ta univerzální (počítače, chytré telefony i tablety) nabízejí z povahy věci mnohem více funkcí, čtení je pouze jednou z nich, nikoliv jedinou nebo dominantní. Nabízejí možnost číst texty na webových stránkách, v RSS čtečkách, PDF dokumentech nebo softwarových čtečkách e-knih. Zařízení speciální, jednoúčelová („čtečky“) jsou od počátku koncipována jako elektronická alternativa tištěné knihy — z toho vyplývají některé jejich specifické vlastnosti, mající zásadní vliv na způsob a kulturu čtení. Jsou určena k častému přenášení. Požadujeme od nich přiměřenou velikost a nízkou hmotnost. Fyzický rozměr displeje je o mnoho menší než u klasického počítače, podobá se nejčastěji formátu beletristické knihy. Předpokládá se, že na zařízení budeme téměř výhradně číst, a tak je k této funkčnosti směřována primární pozornost výrobce. (Respektive měla by být, protože si později ukážeme, že to není tak docela pravda.)

3.3 Elektronické dokumenty podle zpracování obsahu

Způsob zpracování digitálního obsahu můžeme rozdělit na dvě samostatné kategorie:

1. *Neměnné, definitivní dokumenty*

Ty mají na všech zařízeních shodný vzhled a obvykle se neliší od tištěného dokumentu. Typicky se jedná o formát PDF s jasně definovaným poměrem stran, ve kterém každý jednotlivý element obsahu má pevně dané místo. Velkou výhodou definitivního formátu je, že při přechodu z jednoho zařízení na druhé nedojde k destrukci vzhledu výsledného dokumentu. Nevýhodou je, že dokument byl zpravidla navržen pro fixní velikost a rozlišení. Na velké změny měřítko reaguje podrážděně, na displeji telefonu je titěrný a čtenáři tím působí komplikace ve čtení i navigaci.

2. *Proměnlivé, neuzavřené, nedefinitivní dokumenty*

Ačkoliv obsah je dán pevně, jeho forma (prezentace) se mění podle zařízení, softwaru a také podle konkrétních preferencí čtenáře. Obsah je flexibilní, neodvislý od rozměru displeje nebo poměru stran. V zásadě nezáleží na tom, jak velký nebo jak detailní displej používáte: dokument se mu dokáže přizpůsobit velikostí písma, prokladem i dalšími parametry. S tímto typem obsahu se setkáváme ve čtecích zařízeních, ale do skupiny spadají částečně i webové stránky, protože v době návrhu webu ještě nebývá znám přesný textový obsah ani finální výstupní zařízení, navíc obsah se postupně formuje a obměňuje, takže designér vytváří spíše obecně definovaný prostor pro budoucí textovou a obrazovou náplň. Dlouhou dobu nebylo na webu možné pevně stanovit použité písmo ani jeho neměnnou velikost, takže přelévavost a neuzavřenost webového obsahu omezovala designéry v tvůrčím rozletu podobně jako elektronické knihy.

3.4 Elektronické dokumenty podle technologie zobrazení textu

V současné době vedle sebe koexistují dvě (částečně) konkurenční technologie. Univerzální zařízení (telefony, kapesní počítače, tablety) používají technologii podsvíceného displeje, kde výsledného obrazu je docíleno rozsvěcováním bodů. Přístroj tedy svítí, je čitelný i v noci a dá se dobře spojit s intuitivní dotykovou technologií, která usnadňuje a zrychluje ovládání stovek dostupných funkcí. Jenže ze svítícího displeje se dobře číst nedá. Jistě, webové stránky na něm čteme, dokonce i PDF dokumenty, možná výroční zprávy nebo tiskové zprávy a různé firemní dokumenty. Ale nehodí se pro čtení dlouhého textu. Podsvícený displej je zdroj světla, který unavuje oči a každé dlouhé čtení z něj je nepříjemné, vysilující a mnohem obtížnější než čtení z potištěného papíru. Z hlediska elektronických knih je podsvícený displej slepá ulička a brutální degradace, takže zařízení s touto technologií se nikdy nestanou plnohodnotnou náhradou tištěné knížky. A vůbec nezáleží na tom, kolik milionů titulů pro iPad nebo podobná zařízení se nakonec prodá. Elektronické čtečky v pravém slova smyslu používají technologii pasivního displeje. Ke čtení sice potřebujete externí světelný zdroj (slunce, lampičku), ale elektronický inkoust se chová téměř identicky jako tiskařská čerň na papíře. Displej nesvítí, neblíká, odráží dopadené světlo, je klidný, ostrý, pasivní. A přirozeně i o mnoho ekologičtější, protože elektrickou energii spotřebovává jen k překreslení obrazu, ne k jeho udržení na ploše displeje, takže má zcela zanedbatelnou spotřebu a nesrovnatelně vyšší životnost baterie. Elektronický papír a elektronický inkoust jsou opravdovou alternativou (nikoliv náhradou) klasického papíru.

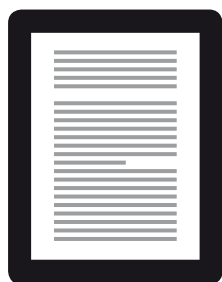
Na první pohled se zdá, že proměnlivý obsah je výhodnější, protože se dokáže adaptovat na téměř libovolné prostředí. Ve skutečnosti má celou řadu svých vlastních úskalí, vycházejících především ze skutečnosti, že designér zpravidla nezná velikost, kvalitu ani funkční vybavenost zařízení, na kterém se jeho dokument v budoucnu objeví. Bude podporovat zvolené písmo? Umožní vložit do dokumentu pevné mezery a jiné speciální znaky? Vejde se na displej dostatek textu? Jak bude naloženo s obrázky? Příliš otazníků najednou!

3.5 Čtení z displeje

Kodexová kniha, brožura, leták, plakát... to všechno jsou formáty jasně vymezených dimenzí. Obsah, který se nevejde na předem stanovený formát, se musí přesunout na další stránku, na další list, další složku nebo do dalšího svazku. Výsledkem je pak kniha pevně daného počtu stran, resp. dvoustran, protože stránka knihy nikdy nepůsobí na čtenáře samostatně. Vždy má své dvojče převrácené podle středové osy (hřbetu), ať už je potištěno textem, nebo se jedná o prázdnou stránku nazývanou vakát. Kniha je rozdělena na sto, dvě sta, tři sta takových dvoustran, pravidelně členících literární dílo na menší celky, které v něm tvoří definitivní řád, jasnou a přehlednou chronologii.

U nedefinitivního obsahu tohle neplatí. Formát (čtečky, monitoru, telefonu) se dramaticky mění, stejně tak velikost textu a objem informací, které displej dokáže pojmout. Místo dvojstránek čteme stránku jedinou, takže počet fragmentů, na které dělíme literární dílo, se minimálně zdvojnásobí. V případě kapesního zařízení se nám na displej vejde třeba jen pětina nebo šestina textu, a tak místo stovky úhledných dvojstránek máme najednou tisíc textových střípků, ze kterých následně skládáme celkový obraz literárního díla. A to už je docela jiné čtení, než na jaké jsme byli doposud zvyklí. Digitálním knihám navíc úplně chybí hřbet — tradiční, elementární osa symetrie, která provázela fyzickou knihu po celá staletí a která samozřejmě ovlivnila i kompozici stránek a sazebního obrazce.

Jedná-li se o webovou stránku nebo definitivní dokument, u něhož rozdělení textu je dáno předem, a neodvídá se tedy od rozdělení v zařízení čtenáře, pozorujeme jinou věc — stránka (webová, PDF) se na displej v čitelné velikosti nevejde celá. Čtenář musí s obsahem posouvat, protože část mu zůstává schovaná mimo průzor prohlížeče nebo rozměr displeje. Člověk čtoucí na monitoru se tak nevědomky vrací k počátku psané vzdělanosti. Text na obrazovce se často



Tištěná kniha fragmentuje text do dvojstránek uspořádaných kolem osy souměrnosti — hřbetu. Digitální kniha dělí obsah na jednotlivé stránky, jejichž počet odvisí od velikosti zařízení a velikosti textu. Zatímco celkový počet vtištěných stran má zásadní vliv na rozměry (a cenu) hotové knihy, čtečka je limitována pouze rozsahem své paměti. Jedno zařízení může reálně obsáhnout stovky nebo i tisíce svazků.

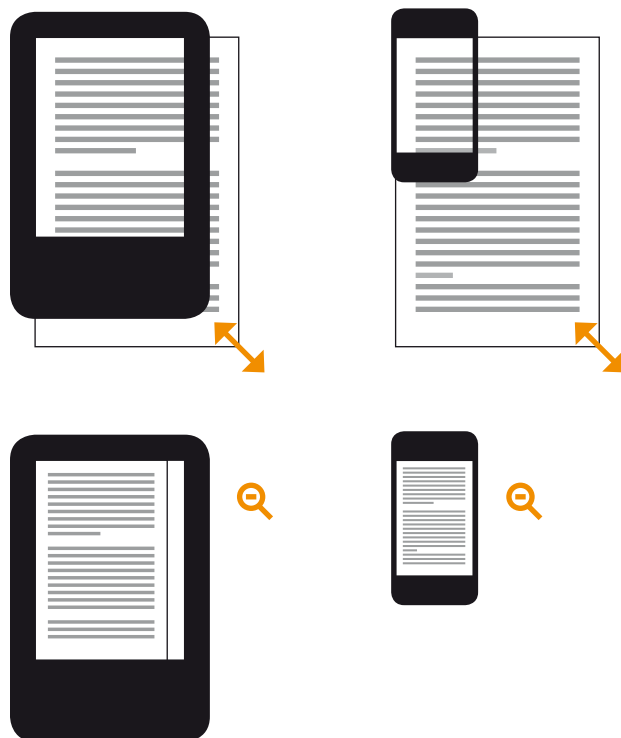
podobá svitku, postupně odvíjenému z jedné strany na druhou. Přečtený text zůstává skrytý a je potřeba převínout stránku, *digitální svitek* zpět, abychom se mohli vrátit v textu a v čase.

* * *

Technický pokrok je samozřejmě fascinující — písmenka, která se celá staletí opisovala nebo tiskla na papír, lze najednou velice efektně a levně zobrazovat ve vysokém rozlišení i na různých typech displejů. Bohužel si zatím málokdo všiml, že kvalita čtení se neodvíjí výhradně od rozlišení zobrazeného písma. Čtečky zdánlivě přinášejí samé výhody: skladnost, nízkou hmotnost, schopnost pojmout stovky nebo i tisíce titulů, schopnost vyhledávat... ale selhávají v tom nejpodstatnějším, ve kvalitě a kultuře čtení.

Kindle 3, nejprodávanější čtečka současnosti, neumí dělit slova a text formátuje zásadně do bloku. A tak například v češtině, charakteristické množstvím troj- a víceslabičných slov, vznikají nepříjemně často příliš velké mezislovní mezery a řeky, výrazně narušující vzhled textu. Čtenář se špatným zrakem možná jásá, protože si může skoro libovolně zvětšit text, ale každé takové zvětšení písma je krutě vykoupeno narušením jeho plynulosti, a tedy i komfortu čtení. Jsou situace, se kterými si sebelepší čtečka neumí dost dobře poradit. Složitě zanořený obsah s několika úrovněmi oddílů a kapitol, poznámky pod čarou kombinované s několika typy nadpisů, matematické vzorce... Šestipalcový displej je menší než formát A6, proto výsledný vzhled zobrazené stránky v zásadě odvisí od složitosti předkládaného textu. Obstojí v případě beletrie, ale výrazněji členité nebo strukturované knihy už se na displej v optimální textové velikosti písma nevejdou, z toho důvodu se čtečka nehodí ani pro studování skript nebo odborných knih. Z univerzálního čtecího zařízení se tím stává omezený produkt, vhodný skoro výhradně na nepodstatný literární brak, který zapomeneme ještě před dočtením...

Takže po pěti stech sedmdesáti letech od vynálezu knihtisku a zároveň po pěti staletích vývoje knižní typografie máme k dispozici čtečky, které dosavadní vývoj do značné míry ignorují. Elektronická kniha na čtečce Kindle zpravidla vypadá jako hrubý rukopis; jako polotovar, který teprve čeká na úpravce, jenž mu dá patřičnou fazónu. Nepochopím nadšení odborníků, zainteresovaných v knižní grafice většinu svého profesního života, z tak nedokonalých a k pohodlnému čtení trestuhodně nepřizpůsobených zařízení. Knižní typografie za dobu svého vývoje prodělala několik proměn stylových i formálních. Každý sazeč, který si prošel



S definitivními typy dokumentů je potíž — bývají zpravidla navrženy pro pevnou velikost, mají pevně stanovený formát. A přestože čtečka i telefon je zobrazit dokáže, neobejde se to bez razantní změny měřítka a ztráty čitelnosti.

praxí v ruční sazárně, vám bez přemýšlení vyjmenuje dvacet třicet pravidel pro dělení slov, složených výrazů a pro mezislovní mezery. Drtivou většinu z nich ale webové stránky ani čtečky nedokáží dodržet.

Jistě, lidé si zvyknou na cokoli. Na zoufalé televizní programy, náhražky potravin, nekvalitní empétrojky i nekvalitní digitální knihy. Úkolem nás odborníků je upozornit je, že mají požadovat co nejvyšší kvalitu, a naučit je takovou kvalitu rozeznávat. A vytvářet silný, permanentní tlak na výrobce hardwaru i softwaru a prodejce analogového i digitálního obsahu. Jinak místo trvalé progrese dospějeme do stavu totální degradace dříve samozřejmých hodnot.

Přítom náprava současného stavu je v podstatě triviální a stačí k ní dvě základní věci: za prvé začít přemýšlet a za druhé přizvat ke spolupráci zkušeného typografa.

3.6 Design pro elektronická média

Designér digitálního obsahu navrhuje nehmotný dokument a snaží se zohlednit a využít jeho specifické vlastnosti. Interaktivitu, možnost vyhledávat, pamatovat si rozečtené místo, používat zvýraznění a záložky, animace a další. Jsou to jednoznačné výhody, které zjednodušují nebo zrychlují část úkonů spojených se čtením, především navigaci uvnitř titulu. V polovině případů vlastně jen digitalizují *analogové* postupy, například papírové záložky a barevné zvýrazňovače. A dokonce ani hypertextové odkazy nejsou žádnou novinkou, protože je dobře známe z tištěných encyklopedií, které stejného efektu docilují pomocí indexů a rejstříků. Jen musí patřičný odkaz (stránku) místo počítačového algoritmu vyhledat hbité oko a prsty čtenáře.

Dá se říci, že design definitivních dokumentů se neliší od přípravy tiskoviny. Je-li navrhován pro konkrétní zařízení, velikost a rozlišení, s tiskovinou se prakticky shoduje. Pokud se ale jedná o soubor určený k širší distribuci (a není tedy možné odhadnout možná výstupní zařízení), má oproti tisku jednu podstatnou nevýhodu. Každý obsah určený definitivně — jako soubor pečlivě promyšlených a provázaných vztahů velikosti písma, prokladu, okrajů stránek, velikosti a rozmístění ilustrací — nelze převést z tisku na obrazovku nebo z jednoho zařízení na druhé ve shodné velikosti a kvalitě. Celá tato promyšlená struktura vzájemných vztahů se naruší už ve chvíli, kdy změním formát „plátna“ jen o několik procent. Velikost textu, nastavená jako optimální pro fyzickou velikost a zvolená po pečlivé úvaze, přestává odpovídat původnímu záměru...

Navrhování nedefinitivního obsahu se vyznačuje v první řadě tím, že se *nedá navrhnout*. Jestliže neexistuje zařízení standardizovaných rozměrů a vlastností, designér může definovat jen jakýsi obecný rámec, soubor základních vlastností dokumentu, které považuje za důležité k tomu, aby výsledkem byla jasná, přehledná a srozumitelně podaná informace.

Tato situace není tak úplně nová, protože ji částečně známe z oblasti designu webových stránek už zhruba od poloviny devadesátých let. Až donedávna například nebylo možné nastavit chlebovému textu jiné písmo než to, které bylo dostupné na počítači uživatele. Za takových podmínek musí autor úpravy pracovat s předpokladem, možnými alternativami i hraničními možnostmi.

Při široké nabídce různých zařízení, operačních systémů, prohlížečů a jejich verzí už prostě není možné pracovat s návyky, které máme z oblasti tiskové produkce, a očekávat, že výsledkem našeho snažení bude jediné, neměnné, zakonzervované řešení. Grafický design nedefinitivního obsahu musí být flexibilní a otevřený, musí umět pracovat s odhadem a určitou dávkou nejistoty. A situace v oblasti elektronických čteček je dokonalým dokladem tohoto stavu. O to větší důraz je nutné klást na dokonalou přípravu textu, který už ve chvíli, kdy vstupuje do zařízení, musí mít všechny možné náležitosti. Nedokážeme-li zaručit ani zvolené písmo, pak veškerá energie musí být investována do skrytých parametrů textu, zejména do korektního používání nedělitelných mezer, které nám zaručí, že text nebude rozdělený na nevhodných místech a nebude tak čtenáře mást a zdržovat.

* * *

Úpravce tištěné knihy začíná v ideálním případě tím, že zvolí obsahu adekvátní formát. Designér digitální knihy si takový luxus dovolit nemůže. Počítá s odhadem, průměrem, očekáváním, předpokladem, s univerzálními vlastnostmi a veličinami.

Změnu formátu, písma, velikosti a média snáší nejlépe obsah s nekomplikovanou vnitřní strukturou: ideálně prostý text členěný na odstavce a případně i oddíly. Prostý text funguje flexibilně, dokáže se plynule přelévat z malého formátu do velkého, z orientace na výšku na formát orientovaný na šířku... To vše velmi rychle a bez toho, aby ztratil cokoliv ze své podstaty. U odborných textů je situace horší. Bude zařízení dostatečně velké, aby se na stránku vešel

DÍL 1

NEPRAVIDELNÉ
ROVNICE

16. až 20. prosince

Rovnice nazýváme podle nejvyšší mocniny neznámé (hodnoty exponentu). Pokud neznámá vystupuje pouze v první mocnině, jedná se o rovnici prvního stupně, pokud vystupuje ve druhé mocnině, jedná se o rovnici druhého stupně atd. Řešení rovnic vyšších stupňů než prvního obsahuje několik různých hodnot neznámé. Tyto hodnoty se nazývají kořeny rovnice.

Rovnice prvního stupně (lineární rovnice):
 $3x - 9 = 0$ (kořen rovnice: $x = 3$)

KAPITOLA

Čtyřicetá

Lisbeth Salanderová a pod okrajem klobouku vchodem vyšla z hotelu a k jednomu ze zelených upírala před sebe na chodník. Salanderová ji ještě la na něco kolem pětadvaceti a padesátileté obličej a zralé tělo jak ské spodní prádlo. Lisbeth Salanderová měla na sobě bílé brýle s nafialovělými s jízanským přízvukem položila ho na zem v blízkosti Elly Carmichaelové.

Lisbeth Salanderová táhla se po krabičce s kofeínem. Mezi palmami a rolemi se jí podařilo zmizet. Měla ze svého místa ského moře.

O něco dále unášela k domu nebo k Dominice, lodi plující do Guyany. Lisbeth Salanderová polední vedro mírně

17

Srovnání tištěné verze a digitální verze švédské detektivky názorně ukazuje rozdíl mezi knižní grafikou a lajdáckým převodem literárního díla do formátu elektronické knihy. Za pozornost stojí i fakt, že ačkoliv obě média mají srovnatelné fyzické rozměry (výšku a šířku), vymezená plocha pro zobrazení textu je u tištěné knihy více než dvojnásobná.

PART I
IRREGULAR EQUATIONS

16 – 20.xii

Equations are classified by the highest power (value of the exponent) of its unknowns. If this is one, the equation is of first degree. If this is two, the equation is of second degree, and so on. Equations of higher degree than one yield multiple possible values for their unknown quantities. These values are known as roots.

The first-degree equation (the linear equation):
 $3x - 9 = 0$ (root: $x = 3$)

24% Locations 161-67

CHAPTER 1

Thursday, 16.xii – Friday, 17.xii

Lisbeth Salander pulled her sunglasses down to the tip of her nose and squinted from beneath the brim of her sun hat. She saw the woman from room 32 come out of the hotel side entrance and walk to one of the green-and-white-striped *chaises-longues* beside the pool. Her gaze was fixed on the ground and her progress seemed unsteady.

Salander had only seen her at a distance. She reckoned the woman was around thirty-five, but she looked as though she could be anything from twenty-five to fifty. She had shoulder-length brown hair, an oval face, and a body that was straight out of a mail-order catalogue for lingerie. She had a black bikini, sandals, and purple-tinted

25% Locations 167-73

<p>A I</p> <p><i>tek 16. prosince až pátek 17. prosince</i></p> <p>si posunula sluneční brýle na špičku nosu a uku přimhouřila oči. Viděla, jak postranním elu žena z pokoje číslo třicet dva a zamířila bílých pruhovaných lehátek u bazénu. Zrak zem a zdálo se, že má poněkud vratké nohy. ě nikdy neviděla zblízka. Ženin věk odhad- tařiceti let, ale mohlo jí být libovolně mezi ti. Měla hnědé vlasy po ramena, podlouhlý o vystřižené ze zásilkového katalogu na dām- ta sobě měla sandály, černé bikiny a sluneč- m nádechem. Byla to Američanka a mluvila m. Žena si sundala z hlavy žlutý klobouk, edle lehátka a pak přivolała barmana z baru</p> <p>rá si položila knihu na klín, lokla si kávy a na- figaret. Bez otočení hlavy pohlédla k obzoru. odendrony, rostoucími u zdi před hotelem, na terase u bazénu výhled na kousek Karib-</p> <p>vítr plachtěnici směrem na sever ke Svaté Lu- Na obzoru bylo vidět obrysy šedé nákladní by nebo do některé ze sousedních zemí. Do- slabý větřík, ale Lisbeth cítila, jak jí k obočí</p>	<p>OBSAH</p> <hr/> <p>PROLOG 9</p> <p>NEPRAVIDELNÉ ROVNICE</p> <p>KAPITOLA 1 17 <i>Čtvrtek 16. prosince až pátek 17. prosince</i></p> <p>KAPITOLA 2 41 <i>Pátek 17. prosince</i></p> <p>KAPITOLA 3 57 <i>Pátek 17. prosince až sobota 18. prosince</i></p> <p>FROM RUSSIA WITH LOVE</p> <p>KAPITOLA 4 75 <i>Pondělí 10. ledna až úterý 11. ledna</i></p> <p>KAPITOLA 5 95 <i>Středa 12. ledna až pátek 14. ledna</i></p> <p>KAPITOLA 6 107 <i>Neděle 23. ledna až sobota 29. ledna</i></p>	
---	---	--

The Girl Who Played with Fire

Table of Contents

Prologue

Part 1 - Irregular Equations: 16 – 20.xii

Chapter 1 - Thursday, 16.xii – Friday, 17.xii

Chapter 2 - Friday, 17.xii

Chapter 3 - Friday, 17.xii – Saturday, 18.xii

Part 2 - From Russia with Love: 10.i – 23.iii

Chapter 4 - Monday, 10.i – Tuesday, 11.i

6% Locations 46-53 1

text i rozsáhlý poznámkový aparát? Jak se vypořádá se složitým a několikanásobně zanořeným obsahem? Bude vybrané písmo obsahovat matematické symboly pro složitější technickou sazbu? Co se stane s kusy textu v relatinkové abecedě? Všechny věci, které doposud řešil typograf a nesl za ně zodpovědnost, jsou najednou zamlžené a nejasné.

* * *

Na první pohled by se mohlo zdát, že svoboda manipulovat s obsahem, kterou má čtenář u nedefinitivních typů dokumentů, má samé výhody. Dává čtenáři možnost nastavit si takové parametry textu, které pro něj budou nejpohodlnější. Bohužel k tomu drtivá většina čtenářů nemá cit ani vzdělání. Dejte jim na výběr z deseti různých písem. Vyberou si to nejobskurnější, protože jim bude připadat *hezké*. Poskytněte jim možnost nastavovat řádkový proklad — a nastaví si jej na minimum, protože se jim na displej vejde *více textu*. Nechte je manipulovat s okrají stránky... a nastaví si je na nejmenší možnou úroveň, protože nechtějí *plýtvat místem*. Svoboda hrát si na písečku, který byl ještě donedávna vyhrazen designérům a typografům, zkrátka vyžaduje buď velkou dávku drзости, nebo zkušenosti a poznání. Možná že za dvacet let, až se digitální čtení rozumně ustálí, bude průměrný čtenář schopen orientovat se alespoň na základní úrovni v problematice čitelnosti. Zatím na to rozhodně nemá.

Z toho vyplývá, že nejsnadnější způsob, jak zajistit, aby se text dobře četl, je dát uživateli *co nejméně* možností ovlivňovat výslednou podobu obsahu. Tři nebo čtyři odstupňované velikosti textu, maximálně tři stupně prokladu a maximálně tři nebo čtyři kvalitní textová písma. Čím více možností čtenář dostane, tím větší je pravděpodobnost, že si text pokazí. Šestipalcový displej s dvacetibodovým písmem například nesmí umožňovat zarovnání do bloku, protože mezislovní mezery pak dosahují šířky celých slov.

3.7 Konkrétní řešení

Formování digitálního obsahu se odehrává na třech bitevních polích — formát elektronické knihy, hardware a software — a k dobrému vzhledu zobrazovaného textu je potřeba těsné součinnosti všech tří složek. Formát, který dovolí vkládat do textu speciální znaky, a zařízení, které takový formát dokáže bezchybně interpretovat. Formáty elektronických knih jsou v zásadě různými variacemi na primitivní textový dokument. Čtečkám v současnosti nejvíce

schází společný, standardní soubor, který by umožňoval kompatibilitu mezi všemi podobným zařízeními a zároveň by mohl vznikat souběžně s implementací vlastností do jednotlivých čteček. Dobře připravený text s korektním nastavením nedělitelných a zúžených mezer už od výrobce-nakladatele je základním předpokladem pro dobře čitelnou elektronickou knihu.

3.7.1 *Formát souboru elektronické knihy potřebuje umět:*

- definovat různé typy mezislovních mezer;
- definovat jazyk dokumentu na globální úrovni a na úrovni jednotlivých odstavců (nebo dokonce slov).

Čtečka umožní korektní interpretaci dokumentu včetně dalších důležitých parametrů: může (a měla by) plně podporovat typografické vymoženosti, které v tisku považujeme za samozřejmé: ligatury, různé typy mezer, číslic, kontextové alternativy, pravé indexy a podobně. Může také pomocí jednoduchého algoritmu odstraňovat parchanty a v sazbě do bloku použít pokročilá nastavení, jaká známe z tiskové produkce. Technologie už přece dávno existuje, vždyť sazební algoritmy InDesignu dokáží bez zásahu lidské ruky obstojně zalomit text i v relativně úzkém bloku... Program od Adobe obsahuje slovníky dělení pro řadu jazyků, umožňuje zarovnávat do bloku nejen pomocí změny velikostí mezislovních mezer, ale také pomocí skrytých nastavení v oblasti mezispisovných mezer nebo nepatrné deformace liter v horizontálním směru. Zvýšení manipulačního prostoru v mezerách znaků dokáže razantně zlepšit vzhled vysázeného textu. Nevidím jediný rozumný důvod, proč by existující technologie pro sazbu nemohla být obsažena v zařízení, jehož hlavním účelem je zobrazovat dlouhý text.

3.7.2 *Máme-li brát čtení elektronických dokumentů vážně, pak software, který čtečka používá k zobrazování textu, musí bezchybně ovládat několik základních věcí:*

- různé typy mezer (pevná, nedělitelná, zúžená, číslicová atd.);
- dělení slov;
- pokročilou práci s mezerami slov, liter a měřítkem znaků (ale neumožňovat změnu nastavení uživateli);
- podporu OpenType funkcí;
- umožnit jednoduše a jednoznačně definovat oddíly, kapitoly a nadpisy;

6 → Na krásné modré Dřevnici

Gottwaldov, únor 1981

Drahá Jeanne!

Kroky první

Spíme. Ale naše spaní se dotklo stropu. Pootevřenými víčky zíráme, jak nebývale svítí. Slysíme bouchnutí dveří a maminčino břítké: „Vstávat, vstávat, škola volá!“ Předstíráme, že spíme.

„Mám pro vás překvapení,“ navazuje maminka. Je vynalézavá, avšak na nás málo. *To už tady bylo, všelijaká lákadla*, myslíme si a dál předstíráme spánek. Navíc okázale a s našťvaností skřetů. Obrácíme se k ní zády. Oblíčeje, nezralé dosud k procitnutí, noříme do polštářů. Já si přes hlavu přehazuji i cíp duchny.

„Celou noc sněžilo, venku je jak na severní točně,“ trumfuje maminka.

„Cože?“

„Ty nás šidíš!“

„Co bych šidila?“

Ale to už utíkáme k oknu a za sklem zjevuje se nám vycházející slunce,

109

Jestli spěcháš, klidně hoď dostanu, musím a vyhledat pár starých: Antonín Jína, datel průmyslu lo...
Nový věk objevení objevením sucharů KTERÝ DAL HOU raději sáhnou po h...
rům dal duši, to je SLAVNĚ SLÁVU s...
stvořil nás pradě M...
dlině v starobylé L...
vaná — a pod ní vo...
Uchvátí Vás panora...
spatříte i pražský P...
Váš vůně sladké ma...
sucharářského průs...
s naším jménem!
RONA ANTONÍN

Válka vstoupila do se podařilo postav...
jíž v sedmém měsíci...
nedářilo. Podotýká...
a za potlesku smetá...
pochlubila znovu, kolonáde tany-tany...
hrajícího Slovansk...
byl jakýsi zpomalen...
Plynuly týdny.

dospěle. Když jse...
snažil násilím post...
bránil, až jednou př...

28

Český román třikrát jinak: v tisku, na čtečce a mobilním telefonu.

Elektronická kniha rezignuje na jakoukoli pokročilejší práci s textem, jeho strukturou a typografickými detaily. Zatímco v tištěné verzi lze ručně odladit každý detail stránky, včetně stylu a odsazení číslic, přelévavost elektronického dokumentu takové úpravy dopředu vylučuje. Čtečka Kindle 3 má navíc jednu originální vlastnost: aby se vyhnula extrémně velkým mezerám, nerozpakuje se jeden řádek vysadit na praporek, i když zbytek textu je důsledně zarovnaný do bloku.

6 → Na krásné modré Dřevnici

Gottwaldov, únor 1981

Drahá Jeanne!
Kroky první

Spíme. Ale naše spaní se dotklo stropu. Pootevřenými víčky zíráme, jak nebývale svítí. Slysíme bouchnutí dveří a maminčino břítké: „Vstávat, vstávat, škola volá!“ Předstíráme, že spíme.

„Mám pro vás překvapení,“ navazuje maminka. Je vynalézavá, avšak na nás málo. *To už tady bylo, všelijaká lákadla*, myslíme si a dál předstíráme spánek. Navíc okázale a s našťvaností skřetů. Obrácíme se k ní zády. Oblíčeje, nezralé dosud k procitnutí, noříme do polštářů. Já si přes hlavu přehazuji i cíp duchny.

„Celou noc sněžilo, venku je jak na severní točně,“

Popelkou. O rodinu, která přispěla k mé zásadní přeměně, a to — ta příhoda — stojí za zápis. Bylas při tom, pamatuješ?

Jestli spěcháš, klidně tuto vsuvku přeskoč. Ale než se k silbené příhodě dostanu, musím zalistovat v časopisech okresního archivu a vyhledat pár starobylých reklám o nezapomenutelných sušenkách: Antonín Jína ♥ průkopník sladšího světa ♥ zakladatel průmyslu lomnických sucharů ♥ Roku 1492 započal Nový věk objevením Ameriky — roku 1810 započal sladký věk objevením sucharů Ant Jína ♥ Antonio Stradivari ♥ MUŽ, KTERÝ DAL HOUSLÍM DŮŠI! Dodnes všichni virtuosové nejraději sáhnou po houslích se značkou Ant. Stradivari. Sucharům dal duši, to je pravou chuť a vůni, Ant. Jína ♥ SLAVME SLAVNĚ SLÁVU sladkých sucharů!!! V požeňnaném roce 1810 stvořil nás pradě MICHAL ANTONÍN JÍNA v prosté pekařské dílně v starobylé Lomnici první sladký suchar. Uchvatná podivánka — a pod ní voní manna!! Vystupte na

tuto vsuvku přeskoč. Ale než se k slíbené pří-
m zalistovat v časopisech okresního archivu
bylých reklam o nezapomenutelných sušen-
a ♥ **průkopník sladkého světa** ♥ **zakla-
mnických sucharů** ♥ Roku 1492 započal
n Ameriky — roku 1810 započal sladký věk
Ant. Jína ♥ Antonio Stradivari ♥ MUŽ,
SLÍM DUŠI!! Dodnes všichni virtuosové nej-
ouslích se značkou Ant. Stradivari. Sucha-
pravou chuť a vůni, Ant. Jína ♥ **SLAVME
ladkých sucharů!!!** V pozeňnaném roce 1810
MICHAL ANTONÍN JÍNA v prosté pekařské
omnici první sladký suchar. Úchvatná podí-
ní manna!!! Vystupte na Tábor nad Lomnicí!
na Krkonoš a Jizerských hor — v jasném dni
třín! Sestupte s Táborem do města a uchvátí
ny, která Vás dovede až ke kolébce českého
nyslu, jež je už po čtvrtou generaci spojen
♥ **PAMATUJTE, ŽE MÁ JÍNA ZA PAT-
IA!**

pátého roku, já do druhého. Zatímco tobě
na nohy a současně uběhnout první metry
života, mně se povznést do role dvounožce
m, žeš tak navíc učinila na tenisovém kurtu
ky v Luhačovicích, kde ses o hodinu později
pro změnu v roli tanečnice předvádějící na
tanyny za doprovodu lázeňského orchestru
tance a Bratránka z Batávie. Vždycky jsem
ější.

Týden batolete se silou prožitků rovná rokům
o po čtyřech spěchal za objevy, kdekde se mě
vit a žvatlal *capy-capy-cap*. Paličaté jsem se
šla ta pravá chvíle.

Obsah

1 → Jeanne	7
2 → Apalona tatalína	13
3 → Lillian	37
4 → Éna	57
5 → Intermezzo primo	95
6 → Na krásné modré Dřevnici	109
7 → Procesí	133
8 → Polární záře	147
9 → Paní katechetka	213
10 → Intermezzo secondo	237
11 → Eclissi	281
12 → Úplněk	297
13 → Zastavení třinácté	355
14 → (...)	361
Ediční poznámka 373	

Veškeré nepřesnosti jsou záměrné,
aby mohla být podobnost čistě náhodná.
Zlín, jaro 2006 — léto 2009

6 - Na krásné modré Dřevnici
Gottwaldov, únor 1981

Drahá Jeanne!

Kroky první

Spíme. Ale naše spání se dotklo stropu.
Pootekřenými vlčky záříme, jak nebyvale
světí. Slyšíme houchnutí dveří a
namířeno bítáše. Vstávat, vstávat,
šlaka včel! Přelidli: Jína, je spíme.
„Mám pro vás přelospasit“, navaňuje
maminka. Je vynalézává, aťšak na nás
málo. To už tady bylo, ošlejká škádku,
myšlme si a dál předstíráme spánek.
Nasíc okázale a s mlčovními šlávčí.
Obrazně se k ní šlčí. Obličje, nezralá
donad k pročitání, noříme do počtářů.

okresního archivu a vyhledat pár
starých reklam u nezapomenutelných
zých osobách: Antonín Jína ♥
průkopník sladkého světa ♥
zakladatel průmyslu lomnických
sucharů ♥ Roku 1492 započal Nový věk
objevit n Ameriky — roku 1810
započal sladký věk objevit n sucharů
Ant. Jína ♥ Antonio Stradivari ♥
MUŽ, KTERÝ DAL HOUSLÍM DUŠI!
Dodnes všichni virtuosové nejraději
sňhou po bonách se značkou Ant.
Stradivari. Sucharům dal chuť, to jest
pravou chuť a vůni. Ant. Jína ♥
SLAVME SLAVNÉ SLAVU sladkých
sucharů!!! V pozeňnaném roce 1810
stvořil náš praděd MICHAL ANTO-
NÍN JÍNA v prosté pekařské dílně v
starobýle Lomnici první sladký suchar.

kuř amehovitá bublina, která pak
pomalu, pomalu stoopá kamati
všeřu... Ha — Če — U — Tě ...

Hl ČU U Dč
duch vřádné E eL E eš E Vě vesede Dč E
eš Pč Vč
zpěd Y Vč O eL eš E Tě eš Tě E eš
šerře
šlavy
šlona chybř
jedna mládná Tč O Bč O eš Á Pč
přč bč
eN Á Pč eš Á eN Ká l eN Žet A Ká Á Žet
eš Á eN máš
ščkazník máš
přč silni mláň Tč O Vč l Žet život
štrvčulj

OBSAH

1 - Jeanne
2 - Apalona tatalína
3 - Lillian
4 - Éna
5 - Intermezzo primo
6 - Na krásné modré Dřevnici
7 - Procesí
8 - Polární záře
9 - Paní katechetka
10 - Intermezzo secondo
11 - Eclissi
12 - Úplněk
13 - Zastavení třinácté
14 - (...)
Ediční poznámka

Veškeré nepřesnosti jsou záměrné,

OBSAH

1 → Jeanne
2 → Apalona tatalína
3 → Lillian
4 → Éna
5 → Intermezzo primo
6 → Na krásné modré Dřevnici
7 → Procesí
8 → Polární záře
9 → Paní katechetka
10 → Intermezzo secondo
11 → Eclissi
12 → Úplněk
13 → Zastavení třinácté

snad se mi i motá hlava. Určitě mou závrať sdílí, naše zastávka pod mrakodrapem je dlouhá, kdoví kdy skončí, patří k zastavením, co přetrvávají. A tak si opilý vertikálou ani neuvědomuji, že putujeme dál a dál a rychleji a s očividnou lehkostí, neboť jízdu kočárku usnadňuje hladký, mírným spádem klesající chodník. Lemuje hlavní třídu, tu mnohakilometrovou horizontálu, která protíná celý Zlín a míří z východu na západ. Big Way à la Le Corbusier. Bez malicherných oklik — kupředu, avantgardně kupředu (*kupředu levá*, vyhrávaly ampliony, když se Zlín začalo říkat Gottwaldov) a kupředu do Prštného, kupředu s dobrým větrem a vidinami mořeplavců v plachtách, na levoboku vidíme Letnou. Dělnickou čtvrť. Strakaté úbočí kopce, který z našeho nábřeží připomíná Stolovou horu nad Kapským Městem. Kopec se jmenuje Tlustá (kdepak hora!). Na zalesněném hřbetu nese — jako nějaký Moby Dick — rozhlednu, a aby ta velryba plující od mysu k mysu neztrácela naději, rozhledně se říká Maják. Letná je strakatá spodnička, takovou v Praze

26% Locations 829-41 3106

Každá náhodně vybraná stránka textu se může pochlubit slušným počtem typografických chyb a prohřešků. Kromě ohybných mezislovních mezer, řek a nejednotně zarovnaných řádků to jsou zejména jednoznakové předložky na koncích řádků, parchanty a také pomlčky, které na počátek řádku nepatří. Možnost uživatelsky zvětšovat velikost textu pravidelně ústí v tragikomické situace.

6 - Na krásné modré Dřevnici
Gottwaldov, únor 1981

Drahá Jeanne!
Kroky první

Spíme. Ale naše spaní se dotklo stropu. Pootevřenými víčky zíráme, jak nebývale svítí. Slyšíme bouchnutí dveří a maminičino břítké: „Vstávat, vstávat, škola volá!“ Předstíráme, že spíme.
„Mám pro vás

kde se dá sáňkovat od rána do večera.
Do kuchyně vešla naše Mařenka.

Dodnes vidím dědu Knapka, jak vybírá žumpu. K tomu účelu měl dlouhou násadu ukončenou kýblem. Mařenka, protože služebná, mu chtěla pomáhat, a on jí řekl, aby si raději našla

- obsahovat systémová písma s co nejširší znakovou sadou a co nejlepší diakritikou.

3.7.3 *Kromě toho by měl obsahovat jednoduchou sadu důležitých pravidel zhruba tohoto typu:*

- Pokud je odstavec tvořen čtyřmi nebo více řádky (při stávající velikosti), svaž první dva a druhé dva.
- Pokud je odstavec tvořen třemi řádky, svaž poslední dva.
- Nevejde-li se na řádek alespoň XY znaků, změň zarovnání textu na levý praporek.
- Svaž nadpis s následujícím odstavcem.
- Oddíl a kapitolu začíněj vždy na nové stránce.

Těchto několik v podstatě primitivních zákonitostí má zásadní vliv na kvalitu čtení z displeje. Umožní odstranit parchanty (v rámci možností), zlepšit vzhled sazby do bloku a předejít zbytečným problémům tam, kde se dají elegantně obejít. Soubor pravidel lze po úvaze a testování rozšířit například o lokální nastavení, platná pro jednotlivé jazyky (například odstranění jednoznakových předložek z konců řádků v češtině, není-li to nastaveno už v samotném dokumentu).

3.8 **Budoucnost knih a budoucí čtení**

Velkou výhodou elektronické knihy je její okamžitá dostupnost; vlastnost, která stála u začátku konce klasické distribuce hudby a později i filmu. Dodání fyzické knihy z druhé strany zeměkoule už sice trvá jenom pár dní, ale digitální knížku je možné stáhnout během několika vteřin. Tím se sice na jedné straně vzdělání demokratizuje, na straně druhé jsou zde však různé překážky, které neumožňují okamžitou, jednoduchou a úplnou substituci tištěného média. Komplikovaná odborná literatura je jedním, avšak ne jediným příkladem, kdy digitální médium bez přítomnosti designéra selhává.

Ale ryze technické aspekty designu a čtení jsou asi z hlediska dějin a optikou čtoucí většiny marginální. Důležitější možná bude, jak rychle si společnost vytvoří nové návyky, jak se vyrovná s novou situací a jak se tím promění proces vzdělávání. Bude efektivnější? To je hlavní otázka, kterou dokáží zodpovědět pravděpodobně jen sociologové.

A je tu možná ještě jeden otazník. Nakolik bude mít člověk, který tráví osm, deset nebo více hodin s počítačem, mobilním telefonem a všemi těmi elektronickými daty a dokumenty, chuť trávit další dvě hodiny před spaním prohlížením pédeéfka na obřím displeji anebo listováním stránkami plastové krabičky na elektronický obsah? Tištěná kniha — klasický trojrozměrný objekt, který má začátek a konec, unikátní rozměr, příjemný materiál, barevnost nebo zušlechťující úpravu — je pak pro unaveného čtenáře balzámem na oči a spojením s fyzický světem, s materiální podstatou věcí, jež nás obklopují. Reprezentuje cosi jako trvalou hodnotu; věc, které se mohu dotknout a ujistit se, že jsem skutečná bytost obývající hmatatelného prostoru. Že jsem součástí reálného prostředí a také kulturní kontinuity.

* * *

Pro designéra každá další technická proměna představuje v první řadě nový a dobrodružný úkol k řešení, protože od něj vyžaduje jiný způsob uvažování. Stále totiž platí, že grafická úprava zásadním způsobem ovlivňuje vyznění textu. Nenápadná úprava modifikuje literární text minimálně, okázalá úprava do něj zasahuje výrazněji, má vliv na vnímání textu čtenářem. Špatná nebo ledabylá úprava také ovlivňuje text — alespoň u pozorného čtenáře. Znepříjemňuje mu totiž čtení, odrazuje jej od textu, nutí ho soustředit se na nedostatky v plynulosti, tříští jeho pozornost. Už mnohokrát jsem odložil knihu nebo učebnici proto, že se mi špatně četla nebo selhávala v navigaci. A jen málokterá kniha ve špatné typografické úpravě si zaslouží být dočtena až do konce.

Tištěná a digitální kniha nejsou ani zdaleka dva identické produkty. Digitálně publikovaná kniha bez fixní, definitivní podoby se nikdy svou formou nemůže vyrovnat tradičně upravenému titulu s desítkami, či dokonce stovkami uvážených drobných zásahů zkušeného odborníka. Ruční úprava dělení slov, odladění mezer, odstranění parchantů, ruční zásahy do vyrovnání znaků v nadpisech, odladění interpunkce... to jsou jen některé typické zásahy, jež patří do nezbytné výbavy a do každodenního programu typografa nebo sazeče. U digitálně zobrazovaného textu, vyjma textu ve fixním formátu typu PDF, taková práce logicky odpadá a je nahrazena předdefinovaným, univerzálním řešením možných problémů a kolizí.

To, že prezentace digitálního obsahu je stále ještě v plenkách, s sebou přináší jeden viditelný efekt: do čteček se stěhuje v první řadě spotřební literatura. Knihy, které pravděpodobně

přečteme jen jednou. Knihy, které slouží jako zábava, výplň volného času. Literatura dočasná, nahraditelná, méně podstatná. Paperbacky, rodokapsy, červená knihovna, detektivky, blbinky, zajímavosti, módní literatura. Knihy, k nimž nemáme zvláštní citový vztah, knihy, které nemáme z minulosti spojené s konkrétní situací, dobou, formátem, písmem ani papírem. Knihy, které si nezaslouží papír spotřebovaný k jejich případné výrobě. Zkrátka knihy postrádající dostatečnou důležitost k tomu, abychom je chtěli a museli mít k dispozici doma v knihovně. Skutečný, materiální objekt fyzických rozměrů, knihu-artefakt, důvěrného známého, připomínku konkrétního zastavení v minulém čase.

O budoucnost knihy jako média pro přenos vzdělanosti strach nemám. Bude to sice kniha jiná, ale určitě nebude horší. Spíš naopak. Pokud vyhradíme tisk pro hodnotnou produkci, bude automaticky vznikat poptávka po odbornících, kteří jí dokáží dát adekvátní tvář. Ve světě, kde úloha designéra je vlivem digitálního publikování potlačena nebo změněná, totiž dochází k libovému paradoxu — zvyšuje se poptávka po špičkových typografech. Protože prvotřídní design podmiňuje vznik tištěné knihy a je také jedním z důvodů, proč ji lidé chtějí vlastnit. Hodnotu a kouzlo do detailu propracovaného knižního artefaktu digitální soubor nahradit nemůže. Budu nakonec vlastně docela rád, když se časem promění chápání tištěného slova. Podívejte se — tento text, tato kniha si zasloužila papír!

Věci získávají hodnotu tím, že jsou vzácné; svým zmnožením ji ztrácejí. Kdyby někdo našel způsob, jak obohatit prostý lid tím, že by nabídl každé dívce smaragdový náhrdelník, dosáhl by pouze stavu, kdy by smaragdy ztratily jakoukoli cenu a žádné děvče by je nechtělo.¹²

12 DUBUFFET, Jean: *Dusivá kultura*, 1998

II KNIŽNÍ GRAFIKA

Myšlenky vysoce praktické stojí o pět hodnotných tříd výše
než teoretické; teorie je pouze embryo praxe.

LADISLAV KLÍMA

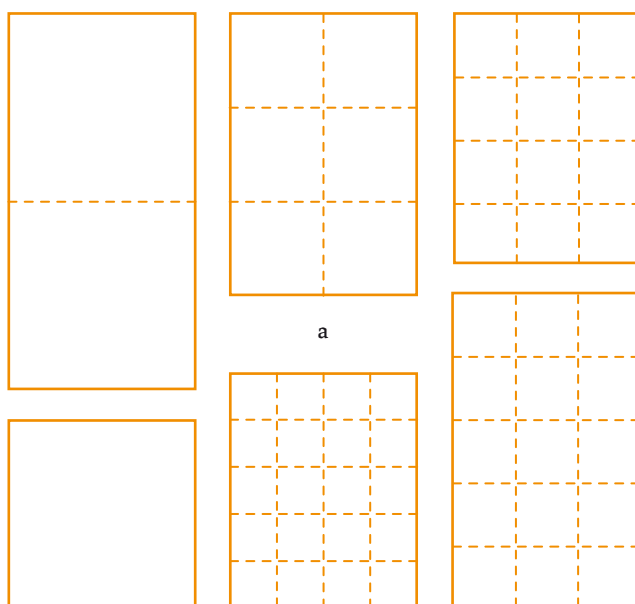
4 FORMÁT

Měřítkem knihy je člověk. Délka jeho paží, schopnost periferního vidění a nazíratelná vzdálenost jsou určující. Kniha slouží čtenáři a volba knižního formátu má být podřízena tomu, jakým způsobem a na jakých místech čte. Rozeznáváme knihy do ruky, do kapsy, dokonce i takové, u kterých se předpokládá, že budou ležet rozložené na stole. Historie dokládá slušnou řádku různých způsobů pro stanovení rozměrů knihy, ale kromě standardizovaných formátů řady A, zlatého řezu a poměrů malých celých čísel žádný z nich nepoužívám, protože se mi jejich konstrukce zdá povětšinou zbytečně složitá. Přívrženci geometrie a vesmírných řádů mohou nastudovat *typografickou bibli* Roberta Bringhursta, která pro popularizaci kružítky, pravítka a kalkulačky udělala možné maximum, my ostatní k volbě velikosti svazku a vzájemných poměrů jeho stran přistupujeme trochu líně, věcně, racionálně, vycházíme hlavně z hlediska elementární estetiky a výrobní ekonomie.

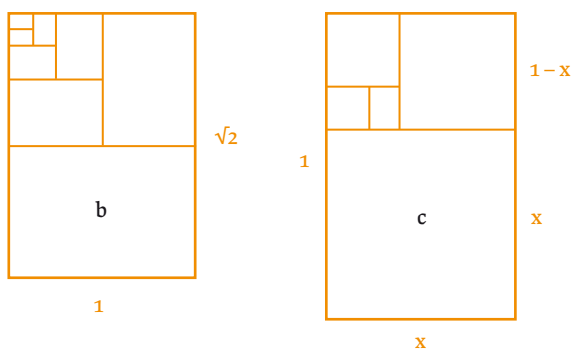
Volba formátu je první věc, kterou by měl úpravce řešit, protože vychází z obsahu a ovlivňuje všechny ostatní parametry knihy. Většina knížek má bohužel formát stanovený předem, už od nakladatele, a ne vždy se podaří zadání změnit nebo obejít. Důvody jsou dvojího druhu: V první řadě dá práci měnit léty zaběhnutou pásovou výrobu a volit nestandardní řešení pro standardní produkci. Druhý důvod je čistě pragmatický — ty oblíbené formáty odvozené z dělení standardizovaného tiskového archu jsou výhodné, protože při nich nevzniká nadbytečný odpad, čímž umožňují ekonomicky (a ekologicky) využít suroviny vstupující do procesu vzniku knihy. Každý netradiční formát potom má specifický příznak, poutá na sebe pozornost, vyčleňuje se z obvyklosti a průměru. S rostoucím formátem se zvětšuje také velikost písma a naopak. Rozměrná publikace s desetibodovým písmem by se nedala učít, protože nazíratelná vzdálenost je větší než u příručky, navíc písmo na větším formátu zákonitě působí opticky menší.

Při nákupu starších knih se ještě můžeme setkat s názvy *folio*, *kwart*, *osmerka*, *dvanáctěrka*, *šestnáctěrka* nebo *čtyřriadvacítka*¹³, ale moudří z toho moc nebudeme, protože tato označení udávají formát jen velmi přibližně — primárně označují počet listů jednotlivých složek. V archaických formátech si libují výhradně antikváři a starší typografové, kteří tím tuze rádi matou veřejnost. Tiskárně však raději posílejme rozměr šířka krát výška knižního bloku po

13 Zkrácená označení potom bývají 2° pro folio, 4° pro kwart, 8° pro osmerku, dále 12°, 16° a 24° podle stejné logiky



Jednoduchá konstrukce formátu knihy vychází z poměrů malých celých čísel (a), přesto nabízí obrovskou variabilitu. Formáty řady A v poměru stran $1:\sqrt{2}$ jsou ekonomicky nejvýhodnější, protože půlením formátu dostaneme dva formáty o stejném poměru stran, nevzniká tedy odpad (b). Mezi nejkrásnější formáty patří takzvaný zlatý obdélník (c) s poměrem stran $1:1,62$.



ořezu a v milimetrech, šířku hřbetu a rozměry desek u pevných vazeb nám spočítá tiskárna podle technologie a použitého papíru.

4.1 Poezie

Básně čteme doma v křesle, v posteli, na záchodě, na zastávce hromadné dopravy i v dopravních prostředcích. Knížku budeme držet jednou nebo oběma rukama, tím jsou obvykle dány její rozměry. Většina poezie má spíš osobní, intimní charakter; velké formáty jí nesluší. Knížka by se měla pohodlně vejít do kapsy nebo kabelky. Jedině v případě, že se jedná o rozsáhlou antologii řady autorů nebo souborné dílo jednoho spisovatele, má smysl zvážit zvětšený formát. Výrazně větší nebo miniaturní formáty (kolibříky) jsou vyhrazeny pouze pro speciální vydání, především různé sběratelské verze klasiky, obvykle nákladně vypravené, vyzdobené originální nebo reprodukcí grafiky. Taková knížka slouží více k prohlížení než ke čtení, obvykle se jedná o věc ojedinělou a okrajovou, bez výraznějšího vlivu na obecnou, masovější produkci.

Konkrétní rozměry svazku volíme podle délky básní, délky nejdelšího verše a velikosti použitého písma. Je žádoucí vyhnout se dělení veršů do dvou řádků, proto je ideální, když každá sbírka má vlastní formát, odvozený od charakteru a struktury jednotlivých textů. To může být problém u básnických edic. Zatímco v časopisech a antologiích lze dělení do dvou řádků tolerovat, v knize jediného autora je to řešení krajně nepěkné a nežádoucí.

4.2 Beletrie

Dokud má beletrie obvyklé proporce, velikost a typ písma, vnímá ji čtenář jako čistě utilitární objekt — věc ke čtení. V okamžiku, kdy se některá z těchto vlastností zřetelně odchýlí od normálu, narušuje to ustálenou představu čtenáře o tom, co to beletristická kniha vlastně je. Čistý román tištěný na formát A4 je stejně nesmyslné jako nosit o tři čísla větší boty. Romány a novely mají ustálené formáty — obvykle ne větší než A5, jinak by každá stránka obsahovala příliš mnoho textu, kniha se špatně četla a přenášela. Beletrii navrhujeme zásadně na formáty orientované na výšku, opačné řešení souvislému románovému čtení odporuje. Čtverec většinou nepřipadá v úvahu, ledaže by se v knize pravidelně střídal text s obrazem, jako tomu bývá u literatury pro děti.

Souvislý text v rozsahu stovek stran je potřeba rozdělit na optimálně rozsáhlé celky (stránky), které text pěkně strukturují a dávají čtenáři možnost v pravidelných a vhodně zvolených intervalech si oddechnout. Pro rozsáhlejší prózy se nehodí zmenšené formáty, protože u nich výrazně narůstá počet stran (a tedy i objem svazku). Příliš fragmentovaný text je náročný na soustředění a narušuje kontinuitu čteného textu. Drobné formáty proto vyhovují hlavně kratším novelám a povídkám, které se dají přečíst takzvaně na jeden zátah.

4.3 Odborná literatura

Obrovskou škálu možných řešení skýtá odborná literatura. Zejména je-li vypravena obrazovým materiálem. Pak totiž reprodukováná grafika předjímá výsledný formát. U výtvarných monografií a katalogů bývá nejvýhodnější formát přibližně čtvercový, protože umožňuje klást vedle sebe na stránky reprodukce orientované na výšku nebo na šířku a zachovat jejich přibližnou proporcii. Čtverec vyhoví i panoramatům, pokud je zamýšlíme reprodukovat na dvojstránky. Pokud ve svazku budou převažovat na šířku orientované reprodukce, je nejlogičtější orientovat na šířku i celou knihu, aby obrazový materiál dostal maximum prostoru. Vysoké formáty jsou výhodné pro odborné texty s rozsáhlým poznámkovým aparátem, protože umožňují vměstnat na jedinou stránku obrázky, text i poznámky. U formátů o šířce od 180 mm se už nevyhneme nutnosti sázet text do dvou sloupců, aby se daly řádky vůbec učíst, u nejsložitějších knih s mnoha typy obsahu se mohou střídát dva a tři sloupce podle potřeby, jako u časopisů. Odborná literatura má někdy přílohy na jiném typu papíru, umístěné na konec svazku nebo vlepené mezi jednotlivé archy. Občas mohou být přílohy rozkládací, takzvané vyklápěčky, tím lze formát dvojstránky podle potřeby zvětšit až dvojnásobně na šířku nebo na výšku. Ale je to drahé a technicky náročnější, takže je dobré mít spojení v tiskárně nebo technicky zdatného zaměstnance, který vše promyslí, dohodne a udělá za nás všechnu špinavou práci. Přílohy mohou být i volné, složené a přichycené k zadní předsádce, pak už není třeba ohlížet se na formát publikace, rozměr příloh může být libovolný. Nejčastěji se tímto způsobem reprodukuje faksimile v poměru 1 : 1 k originálu.

4.4 Dětská literatura

Nejradostnější prací pro každého grafika je pracovat na literatuře pro děti. Patří totiž k nejsvobodnějším žánrům vůbec. Připouští hru, imaginaci, překvapení, radost, barvy i veselé

kombinace písem. V dětské literatuře bývá určující výtvarný doprovod; a pokud je vydařený, typograf prostě jen hledá způsob, jak ho nechat dokonale vyznít. Velkorysé ilustrace doprovází spíše decentní grafikou, aby jim nekonkuroval, kreslené drobničky třeba výraznějším písmem, aby vytvořil kontrast. Formát a typ vazby vybírá svobodně, pakliže mu to rozpočet dovolí, proto bývají knížky pro nejmenší ty nejkrásnější na trhu, jak trvale dokazuje soutěž o Nejkrásnější české knihy.

5 STRUKTURA KNIHY

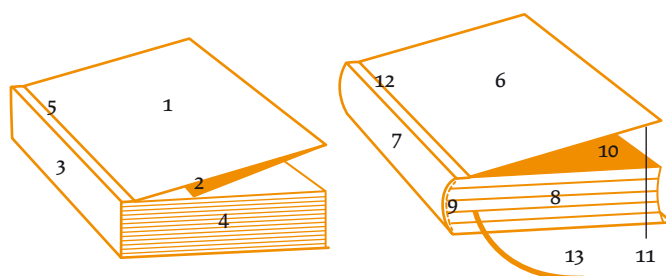
Každá fyzická kniha se skládá z vazby a knižního bloku. Vazba, tedy jakýsi obal knihy, tvoří její vnější část. Knižní blok, potištěné a sešité archy papíru, část vnitřní. Z tohoto rozdělení vychází jeden kardinální omyl spousty lidí, kteří se na knihách podílejí. Mají pocit, že vnitřní a vnější část jsou oddělené, a tak je možné najmout si designéra na řešení obálky a někoho jiného na typografickou úpravu. Takový přístup nefunguje nikdy, protože obálka, vazba i knižní blok jsou části jednoho celku, nikdy nemohou existovat samostatně. Kniha je vlastně příběh, který začíná na obálce a končí v technické tiráži. A musí být od začátku až do konce jednotná, konzistentní, aby všechny její části byly v dokonalém souladu. To je hlavní smysl grafické úpravy a od toho se do značné míry odvíjí její výsledná kvalita.

5.1 Vazba

Knižní vazby dělíme primárně na tuhé a měkké, přičemž tuhé vazby bývají opatřeny lepenkovými nebo plastovými deskami, což zvyšuje celkovou odolnost knihy, zatímco měkké vazby mívají vazbu (obálku) papírovou; jsou výrobně jednodušší a také levnější. V České republice rozeznáváme devět typů vazeb, ale ve výrobním procesu se setkáváme nejčastěji jen se dvěma. Nejrozšířenější zástupce měkkých vazeb má označení V2. Potištěné archy nebo složky jsou ve hřbetu spojeny lepidlem a vlepeny do kartonové obálky. Mezi tuhými vazbami dominuje typ V8 s lepenkovými deskami, potaženými nejčastěji papírem; dříve oblíbené plátno z ekonomických důvodů téměř vymizelo. Vazby V8 bývají nejčastěji opatřeny papírovým přebalem se záložkami, knižní blok lepený (levnější varianta) nebo šitý (lepší varianta). Publikacím v tuhých vazbách se někdy říká vázané knihy, ale od té doby, co šití archů ustoupilo technologii lepení, je to nepřesné a zavádějící.

* * *

Zatímco ve Spojených státech se ke knihám přistupuje pragmaticky a většina spotřební literatury vychází jako paperback (V2), u nás je dobrá kniha pořád spojena s tuhou vazbou. Designér se může radovat, dostává tím o mnoho více prostoru pro tvůrčí rozmach. Zatímco u měkké vazby krom vnitřní úpravy řeší jen vnější (a někdy i vnitřní) stranu papírové obálky, tuhé vazby mu takové příkoří bohatě vynahradí. Potah desek lze potiskovat, zdobit slepotiskem



Měkká vazba v2 má obálku (1) z tužšího kartonu, se záložkou (2) nebo bez, rovný hřbet (3) a hladkou ořízku (4), někdy barvenou. Obálka je ve předu a vzadu opatřena lomem (5), který usnadňuje otevírání knihy. Pokud je obálka opatřena záložkou, měla by záložka přesahovat dva až tři milimetry šířku bloku. Desky (6) tuhé vazby v8 jsou potažené papírem, plátnem, kůží, jejich kombinací anebo jiným materiálem. Hřbet (7) rovný nebo kulacený, na ořízce (8) bývá někdy vidět rozhraní šitých nebo lepených tiskových archů. Mezi blok a hřbet se vlepuje proužek tkaniny — kapitálek (9). Blok a desky jsou spojeny předsádkami (10), předsádky přilepené k přidešti (11) a k prvnímu listu knižního bloku. Mezi jednotlivými lepenkovými přířezy, tvořícími hřbetník a desky, je tenká drážka (12) pro pohodlné otevírání. Kniha může mít záložkovou stužku (13), je to milé a praktické.



Zvláštním typem je měkká bloková vazba šitá nitěmi. Šitím spojené složky jsou opatřeny kartonovou obálkou, kniha se dobře otevírá a vyznačuje dobrou odolností. Vazba je vhodná pro luxusní publikace, ideální třeba pro výtvarné katalogy.

nebo ražbou z fólie, překrýt papírovým přebalem nebo pauzovacím papírem. K dispozici jsou přední a zadní předsádky, které vybízejí k barevnému potisku nebo i bohatší ilustrační výzdobě, jestliže se na ni úpravce cítí. Kniha má barevný kapitálek a někdy i záložkovou stužku, pokud přesvědčíte nakladatele, že zdražení o korunu na výtisk ho nezruinuje. Hřbet knihy může být rovný nebo kulacený, ale kniha s rovným hřbetem vždycky vypadá jako učebnice ZŠ. Rozumnější volbou je kulacený hřbet, který je navíc odolnější a usnadňuje manipulaci se svazkem — kniha se lépe rozvírá. Efektní barvení ořízek už téměř vymizelo, málokdo takovou technologii disponuje, a tak to knihu komplikuje a prodražuje zároveň.

* * *

O papírovém přebalu se říká, že chrání knihu, potažmo knižní vazbu. Odpovídá tomu i o mnoho bohatší anglická terminologie, ve které kromě knižního přebalu (*book jacket*) nebo papírového přebalu (*paper jacket*) existuje také trojjediný terminus technicus *dust jacket*, *dust wrapper* a *dust cover* (všechny tři do češtiny trochu krkolomně přeložitelné jako *obálka proti prachu*). A skutečně — přebal chrání knihu proti prachu a poškození, ale zapomíná při té příležitosti a při tom vytížení chránit sám sebe. Pás papíru o plošné hmotnosti 80—160 gramů moc dlouho v dobré kondici nezůstane. Pomačkané okraje, natržení papíru a další pohromy jsou jasným důkazem, že s knihou se manipulovalo, že se stěhovala, otevírala, četla, používala. Kniha potažená kůží, plátnem nebo papírem kolem 140 g/m² žádnou ochranu nepotřebuje, protože je dostatečně pevná a odolná, aby při šetrném zacházení dlouho vydržela. Takže hlavním a vlastně i jediným smyslem přebalu se už od začátku dvacátého století stalo propagovat knihu, odít ji do pestrého a přitažlivého hávu, který naláká potenciální kupce. Protože papír nabízí širší bohatší a hlavně levnější možnosti polygrafického zpracování než kůže nebo plátno. A pokud některá levná kniha rezignuje na ušlechtilé materiály a výpravné technické zpracování, potom pestrobarevný papírový přebal nabízí jednoduchý a docela funkční způsob, jak zahladit skutečnost, že na drahé materiály nebyly peníze.

5.2 Vnitřní struktura

Vnitřní uspořádání knihy se vyvíjelo několik staletí, než se ustálilo ve formě, jak ji známe dnes. Řazení jednotlivých částí má jasnou logiku a řád, který přispívá k celkové přehlednosti titulu. Velkou roli hraje i zvyk, jehož kořeny jsou v našem dětství a prohlubují se s postupem

času a počtem přečtených knih. Čtenář předpokládá, že kniha bude mít obvyklé vnitřní uspořádání, jež mu usnadní orientaci. To neznamená, že od obvyklého pořadí nelze udělat menší úkrok stranou, ale vždy hrozí nebezpečí, že se tím obsah zneřehlední a způsobí tak čtenáři komplikace.

Každý knižní blok se dá rozdělit na tři části. *Vstupní strany, vlastní obsah a závěrečné strany.* Do první skupiny patří například signet, patitul, frontispis, hlavní titul, dedikace, impresum a u odborných knih také stránka s obsahem. Do prostřední — hlavní — části kromě autorova textu také předmluva a doslov. Do závěrečné části obsah (u beletrie, poezie), soupis vyobrazení, rejstříky, slovníček základních pojmů, resumé a nakonec nezbytná tiráž. Platí jedno zásadní, ale mnohdy opomíjené pravidlo, že všechny důležité části knihy mají začínat na pravé, tedy liché straně.

* * *

Signet (nakladatelská značka) je dnes obyčejně logo nakladatele umístěné na některé z prvních stran knižního bloku. Původně se jednalo o dekorativní, grafickou nebo typografickou značku tiskaře a nakladatele. Signet je znám už od půlky 15. století, tedy už od prvotisků, a jeho funkce byla podobná jako u filigránu (průsvitky), totiž identifikační. Logo nakladatele se nejčastěji nachází na první liché straně knihy, ale u knih s pevnou vazbou je lepší dát jej až na třetí stranu, protože první list bloku je asi centimetrovým proužkem slepený s předsádkou a působí kvůli tomu trochu nedomrle. Nakladatelská značka ale může být součástí patitulu nebo hlavního titulu, záleží hlavně na osobních preferencích úpravce či zvyku nakladatele.

Patitul, někdy nazývaný předtitul, řecky antipora a anglicky half-title (*půltitul*) je lichá stránka před hlavním titulem, která ve zkrácené podobě uvádí hlavní údaje, zejména název knihy bez podtitulu a edice, většinou také bez jména autora. Funkce je dvojí. Za prvé ochranná: kdyby se hlavní titul nacházel na prvním listu bloku a došlo k poškození knihy nebo dokonce k odtržení vazby, pravděpodobně by vzala za své i první stránka, napevno spojená s předsádkou, a kniha by tak přišla o základní identifikační údaje. Druhá funkce je estetická. Nevypadá dobře, když je kniha uspěchaná; čtenář potřebuje mít čas seznámit se s knížkou prostřednictvím vazby, předsádek, vstupních stran či vložené ilustrace, pomalu vplout do literárního díla.

Hlavní titul má za úkol nabídnout podstatné údaje o knize: název díla, jeho autora, případně místo vydání, název edice a podobně. Jako hlavní vstupní strana vyžaduje nejvíce pozornosti a umožňuje největší míru zdobnosti. Tak to aspoň bylo v minulosti, dnes si vystačíme s tím, že zopakujeme typografické řešení z knižní obálky nebo vazby, čímž docílíme jednoty vnitřní a vnější úpravy. U pevných vazeb se vyplatí grafiku titulního listu zmenšit o deset nebo dvacet procent, aby nevypadala opticky předimenzovaná, protože blok je zhruba o pět milimetrů na každé straně menší než desky. Hlavní titul nemusí být nutně omezený jen na jednu lichou stránku, můžeme jej rozšířit i na protější sudou, klidně i na čtyři strany, pokud pracujeme s ilustracemi nebo si přejeme název díla a podtitul rozfázovat do delšího celku.

Frontispis, frontispiece neboli protitul bývala nejčastěji ilustrace, grafický list, fotografie, mapa nebo portrét autora na sudé stránce před hlavním titulem. Dnes se v knihách objevuje spíše výjimečně, obvyklejší je propojení ilustrace a titulního listu v jeden celek.

Dedikace čili věnování patří mezi volitelné položky knihy. Jedná se zpravidla o jedno- nebo dvouřádkový text, který můžeme umístit na samostatnou sudou nebo lichou stránku, někdy také spojit s jinými údaji, vhodná je třeba copyrightová stránka.

Impresum nejdříve obsahovalo některé údaje z tiráže na poslední straně, zejména jméno tiskaře. Dnes už je vhodnější označení autorská tiráž, nejpřesnější bude termín copyrightová stránka či nakladatelský záznam. Umisťuje se do úvodní části knihy na sudou stránku, nejčastěji mezi titul a hlavní text. Obsahuje seznam autorů a lektorů (užitečné u odborných publikací), copyrighty autorů, ilustrátorů a nakladatele, poděkování za sponzorství či grantovou podporu, ISBN nebo ISSN. Na Západě (a v některých našich odborných knihách) bývá impresum sloučeno s technickou tiráží z poslední stránky, takže obsahuje všechny autorské i technické informace hned v úvodní části knihy.

Obsah patří mezi základní navigační prvky; u odborné literatury bychom se bez něj asi vůbec neobešli. Může nabývat obrovského množství podob, které vycházejí ze struktury upravovaného titulu. U poezie si vystačíme se soupisem jednotlivých básní a odkazy na stránky, složitá odborná literatura může vyžadovat rozsáhlý a několikrát zanořený obsah přes čtyři i více stran. Obsah nemusí nutně kopírovat všechny úrovně textu, někdy je praktičtější a přehlednější zjednodušení na dvě až tři. U beletrie jsem si mnohokrát vystačil jen s primitivním obsahem,

který obsahoval názvy tří čtyř oddílů. Jsou situace, kdy obsah postrádá smysl — kniha nemusí být vůbec rozčleněna do oddílů nebo kapitol, nebo jsou jejich názvy úplně bezobsažné, například *kapitola první, druhá, třetí, ...*

Rejstříky, glosáře a soupisy vyobrazení jsou druhem pořadové sazby. K nejsložitějším patří rejstříky (jmenný, věcný, místní), které mívají u odborných publikací rozsah i v desítkách stran. Především kvůli rozsahu je vhodné sázet je menším písmem. Rejstříky se zpravidla sázejí do několika sloupců, které mohou být víceúrovňové. Upravují se na levý praporek, ideálně bez dělení slov. K odlišení jednotlivých úrovní se používají různé stupně odsazení, čísla stránek fungují nejlépe, když kopírují typ a řez písma užíteho v sazbě hlavního obsahu. Tím se obě části elegantně propojí.

Tiráž, kolofon, explicit či technická tiráž je tou úplně poslední stránkou knihy. Ve shodě s titulem obsahuje název a autora díla, u překladů jméno překladatele a název původního vydání, dále jméno odpovědného redaktora, autora grafické úpravy a sazby, použité písmo, jméno a sídlo tiskárny a nakladatele, rok a pořadí vydání, případně ISBN. Oproti minulosti se většinou neuvádí náklad, protože knihy se tisknou v menších počtech kusů a teprve v případě potřeby se dotiskují; údaj v tiráži by potom byl zavádějící. U hodnotnějších publikací se může uvádět i typ použitého papíru (bibliofilové to ocení), ojedinělým údajem v tiráži bývá ručně vepsané číslo výtisku a podpis autora textu, úpravy, ilustrátora...

6 KOMBINOVÁNÍ PÍSEM

Práci si ušetří ten, kdo písma vůbec nekombinuje. Zkušený typograf si často vystačí s jediným řezem, možná dokonce i s jedinou velikostí písma pro celou knihu. Je-li třeba vyznačovat, jako první se nabízejí řezy ze stejné rodiny, protože mezi sebou sdílejí stejné slohové a výtvarné principy. Střídání řezů jednoho typu je stále ještě nejčistší a nejjednodušší princip vytváření napětí a kontrastu v typografii. Hodí se pro knižní i akcidenční grafiku, bez ohledu na to, zda jste přívržencem tradičního řešení založeného na serifových písmech, kapitálkách a kursivě, nebo třeba švýcarského stylu šedesátých let, který favorizoval studené neogrotesky a modulární mřížku. Oba tyto přístupy vedou k vysoce kultivované, vlastně minimalistické grafice s velkou porcí nadčasovosti a odolnosti vůči případné dobové módě.

Švýcarský typograf Emil Ruder vydal v roce 1967 příručku *Typographie: A Manual of Design*, která se do dnešního dne dočkala řady nových vydání a reprintů. V té knížce, vlastně spíše obrazovém manifestu *mezinárodního typografického stylu*, předkládá desítky ukázek toho, jak lze pomocí jediné rodiny (Frutigerova Universu) vytvářet nesčetné typografické kompozice, ve kterých místo plejády písem a nespočtu různých barev hraje hlavní roli jedna rodina, jedna velikost, střídání duktů a racionální uvažování nad vizuálním tokem a ergonomií čtení. Přestože progresivní design šedesátých let byl svým programovým purismem dopředu omezený a záhy se co do výrazu vyčerpal, může i dnes fungovat jako nezpochybnitelný doklad toho, že s minimálními technickými a výtvarnými prostředky se dá docílit kultivované grafiky, která neztratí nic ze své modernosti několik desítek let.

Omezit efekty a spolehnout se jen na písmo si žádá dost odvahy, ale tam, kde je znalost a zkušenost, přináší lepší výsledky než ledabylé hromadění písem, dokumentující autorovu bezradnost.

6.1 Kombinování dvou a více písem

Písma lze párovat nahodile nebo s rozmyslem, podle nálady nebo na základě pochopení elementárních zákonitostí jejich tvorby. Záleží hlavně na tom, kdo a za jakým účelem písma vybírá. Postmoderní design si s kombinováním písem hlavu většinou neláme, protože je založený na principu náhody, citacích, výpůjčkách, ironizování, retro náladách i nostalgii. A i když

je míchání nesourodých abeced naprosto legitimní a někdy i osvěžující tvůrčí metoda, každá (typo)grafická ironie, která nevychází z hluboké znalosti historie, zavání v očích odborníka průhledností a trapností. Postmoderní a dadaistické postupy jsou v užití grafice funkční jen tehdy, když z jejich spojení vzniká nový význam nebo nová kvalita. Všechno ostatní je jenom plácnutí do vody, které sice nejprve vyvolá několik soustředných kruhů, ale hladina se pak za dlaní nevzrušeně zavře, jako by se nikdy nic nestalo.

Kombinace písem nám v první řadě usnadňuje vytvoření jasně hierarchie textových informací. Pokud neusilujeme o rafinovaný vtíp pro zasvěcené, hledáme takové typy, které společně vytvoří rovnocenný a harmonický partnerský vztah. Volba konkrétních písem potom vychází hlavně z porozumění pro způsob, jakým jsou konstruována, ze znalosti jejich inspiračních zdrojů a také z míry kontrastu, jaké potřebujeme docílit.

6.1.1 *Superrodiny*

Otázku kombinování písem dvojího druhu elegantně řeší dnes tak populární *superrodiny*, balíky obsahující obvykle serifové i bezserifové písmo, někdy doplněné třeba egyptienkou nebo hybridní verzí nazývanou semi-serif, kde část serifů je vypuštěna. Je to samozřejmě velmi lákavé mít k dispozici dvě nebo tři komplementární písma, pomocí kterých vyřešíte celý časopis nebo vizuální styl. A těžko tím můžete něco pokazit, protože autor písem za vás problém slohové příbuznosti dopředu vyřešil. Pro všechny abecedy i všechny jednotlivé řezy v kolekci platí stejná konstrukční pravidla i rámcové proporční schéma, proto se jedná o nejbližší příbuzenstvo a ideální kandidáty pro typografické párování. Rozsah řezů v komplementárních rodinách bývá podobný nebo shodný, u stejně pojmenovaných řezů se lze spolehnout na shodné zabarvení obou písem v sazbě, což velmi usnadňuje tvorbu jazykových mutací ve stejné textové velikosti.

I když se superrodiny navrhuje hlavně pro užití v rámci korporátních stylů nebo novin a časopisů, uplatní se stejně dobře i v knižní grafice. Dají se s jejich pomocí poměrně jednoduše strukturovat informace — rozlišovat různé úrovně textu nebo jazykové verze, případně vizuálně oddělit prostý text od marginálií, poznámek pod čarou atp. Míra kontrastu je sice relativně slabá, ale dá se dobře zesilovat tím, že jedno z písem, nejčastěji to bezserifové, sázíme tučným (*bold*) nebo tmavým (*black*) řezem.

Gafgafg23

Baskerville Ten

Gafgafg23

John Sans

Gafgafg23

Comenia Serif

Gafgafg23

Comenia Sans

Gafgafg23

Nudista

Gafgafg'23

Kulturista

Gafgafg23

Idealista

Nenechme se zmást tím, že písma v superrodinách někdy nemají stejný název. I přesto mohou být zamýšlena jako komplementární abecedy, jak ukazují některé příklady. Podstatnější je, zda písma sdílejí vertikální a horizontální proporce, otevřenost nebo uzavřenost kresby, základní rozvržení kostry znaků a řešení drobných detailů.

Na trhu s písmy najdeme dobrých superrodin přinejmenším desítky, o svůj příspěvek k tématu širší typografické shody mezi zástupci samostatných klasifikačních skupin se už úspěšně pokusili Peter Biľak (Fedra), Tomáš Brousil (Tabac, Dederon), Xavier Dupré (Absara), José Scaglione s Veronikou Burian (Karmina), Christian Schwartz a Paul Barnes (Guardian), Erik Spiekermann (Meta) i někteří další.

6.1.2 Samostatné abecedy

Na podobném principu, který využívají superrodiny, lze kombinovat i písma původně navržená jako samostatné abecedy. Nejčastěji vedle sebe klademe serifový a bezserifový typ, někdy i v kombinaci s lineárními serifovými písmy — egyptienkami, clarendony apod. K nalezení stylové jednoty je třeba sledovat tři základní vlastnosti: *kresebnou charakteristiku*, *proporce* a *zabarvení v sazbě*. Dobře se snášejí písma podobného skeletu znaků a podobného ražení, špatně fungují kombinace, kde kaligrafické řešení koliduje s pojetím mechanickým nebo geometricky racionálním.

Kresebnou charakteristikou písma máme na mysli celkové pojetí kresby liter — jestli převažují formy neutrální nad expresivními, jestli je kresba znaků otevřená, nebo uzavřená, hladká, či lomená. U bezserifových písem si všímáme také toho, zda jsou náběhy a výběhy tahů ostré, nebo tupé, zakončené rovnoběžně a svisle k účaří, nebo kolmo ke směru písmového tahu.

Proporce sledujeme ve vertikálním i horizontálním směru. V první řadě nás zajímá délka horních a spodních dotahů ve vztahu ke střední výšce, o něco méně už výška verzálek. Ideální je, když jsou si délky dotahů mezi oběma písmy co nejpodobnější. Lépe fungují kratší dotahy a nižší verzálky u grotesku než naopak. Horizontální proporce určují, zda šířky liter jsou dynamicky rozlišené, nebo spíše jednotné. Nejlépe je tento rozdíl patrný u velké abecedy. Římská kapitála a z ní odvozené renesanční antikvy se vyznačují výraznou dynamikou šířkových proporcí: písmena *A, B, E, F* jsou úzká, zatímco jiná, například *C, D, G, M, O*, naopak velmi široká, často odvozená z kruhu, vepsaná do čtverce nebo alespoň podobně velkoryse rozkročená. Statická antikva z období klasicismu má šířky liter spíše sjednocené, individuální rozdíly jednotlivých znaků bývají docela nevýrazné.

Zabarvení v sazbě hraje roli hlavně tehdy, když zamýšlíme kombinovat oba typy ve stejné textové velikosti, například k odlišení dvou jazykových mutací jednoho textu. Pak je žádoucí, aby „barva“ vytištěného textu byla u obou písem opticky shodná, to znamená aby písma měla stejný duktus a aby tak jeden sloupec nepůsobil tmavěji než druhý. Nevypadá dobře, když je mezi oběma písmi sice malý, ale znatelný rozdíl v duktu. V takovém případě je lepší kontrast přiznat a jedno z písem — primární jazykovou verzi — sázet třeba tučným řezem.

* * *

O stylové příbuznosti toho nejvíce napoví porovnání nejcharakterističtějších liter každého písma — nejčastěji minusky *a*, *f*, *g*. Mají relativně komplikovanou kresbu, takže jako jedny z mála nabízejí určitý prostor pro invenci autora. V textu potom ovlivňují celkový charakter písma i to, jak bude působit na čtenáře. U většiny ostatních znaků v souboru bývá každý náznak originálního řešení nežádoucí, protože zhoršuje čitelnost.

Tvar minusky *a* je zásadní. Bříško písmena může být malé, stísněné na účaři jako v benátských (raně renesančních) antikvách, nebo velké a vyboulené. Může kopírovat tvar náběhu v horní části, nebo s ním být v kontrastu. Velikost oka — vnitřní části bříška — se potom opakuje také v minusce *e*. Důležitý je i způsob zakončení litery v dolní partii. Pata může být ukončena serifem, nebo přecházet v plynulý výběh. Potom pozorně sledujeme jeho velikost a tvar.

Písmenko *f* lze nakreslit buď úzké, aby nekolidovalo se sousedním *i*, nebo doprava široce rozmáchlé, předjímající tak budoucí slitky *fi* nebo *fl*. Náběh do hlavního tahu může autor v serifové verzi pojednat svislým klínovým či vlasovým serifem, kapkou nebo čistě kaligraficky, podle stopy nakloněného seříznutého pera.

Minuska *g* bývá v serifových písmech zpravidla dvojbříšková, se smyčkou ve spodní části. Kursivní *g* mívá tvar buď odvozený ze základního řezu, nebo zjednodušený jednobříškový, zakončený doleva otevřeným výběhem.

Stejně tak jako u tradičních serifových písem, rozprostřených mezi dynamickou a statickou antikvou, i mezi bezserifovými typy nacházíme velké stylové a kresebné rozdíly. Jednu hraniční polohu reprezentují typy dynamické, kaligraficky motivované, inspirované renesanční

Aafg123

Základní školy byly ještě v osmdesátých letech plně kolektivního dětského nadšení. Sbíralo se kdeco — papír i železo, na radiátorech se sušily pomerančové slupky a v hodinách výtvarné výchovy jsme kreslili kromě pohledů z okna i nezbytnou Aururu. A pro mnohé měla poměrně výsadní postavení vědeckofantastická literatura, která zakrývala nedostatek dobrodružství v socialistické mizérii.

Aafg123

Základní školy byly ještě v osmdesátých letech plně kolektivního dětského nadšení. Sbíralo se kdeco — papír i železo, na radiátorech se sušily pomerančové slupky a v hodinách výtvarné výchovy jsme kreslili kromě pohledů z okna i nezbytnou Aururu. A pro mnohé měla poměrně výsadní postavení vědeckofantastická literatura, která zakrývala nedostatek dobrodružství v socialistické mizérii.

Antikva Arno vychází z nejstarší tradice tiskové latinky. Ačkoliv se jedná o novou realizaci, řadí se svou kresbou mezi benátské antikvy, jež charakterizuje kaligrafický základ liter, otevřená kresba znaků a výrazné náběhy serifů. Scala Sans aplikuje skelet renesančních písem na bezserifové písmo. Povšimněte si nápadné podobnosti některých detailů — bříška minusky *a*, paty v pravé spodní části znaku, důrazného horního dotahu *f* a obdobného řešení dvojbříškového *g* včetně tvaru ucha v horní partii. Vzácná shoda panuje ve výšce verzálek, podobné je i zabarvení v sazbě.

antikvou a historií tiskového písma vůbec. Někdy je nazýváme humanistické grotesky, protože svou strukturou napodobují tisková písma z období humanismu, vlastně jen vypouštějí serify a redukuje grafické formy směrem k lineárnímu písmu. Dynamické grotesky charakterizuje kaligrafický základ konstrukce znaků, spíše otevřená kresba, rozlišené šířky znaků a často i přítomnost výběhového tahu v prostoru paty minusky *a*. V porovnání s technicky nebo geometricky koncipovanými písmi se vyznačují mnohem rozmanitější strukturou (a zpravidla i lepší čitelností). Logicky pak tvoří dobrý doplněk dynamických serifových písem.

V opačné části spektra se nacházejí geometricky konstruovaná písma, jejichž struktura vychází z primitivního geometrického tvaru a metody vytrvalého opakování základního stavebního modulu. Takový princip může dobře fungovat u titulkové abecedy, často se daří pomocí zvoleného stavebního prvku (kruh, čtverec) naznačit charakter obsahu — technicistní písma sugerují dojem technického oboru. Knižní sazbě ale nevyhovují, jejich monotónnost a zhoršená čitelnost vylučují užití v nejdelších textech. Někdy fungují jako vhodný partner pro statickou antikvu nebo jiné seriózní, racionální písmo.

* * *

Z výše uvedeného vyplývá sice banální, ale o to zásadnější poučka: K dynamické antikvě hledáme dynamický grotesk a ke statické antikvě statické písmo. V praxi to znamená, že renesanční písma i jejich novodobé modifikace a epigony (Garamond, Janon, Jenson, Arno) kombinujeme s typově příbuznými partnery. Můžeme sáhnout po prvních humanistických groteskách Edwarda Johnstona a Erica Gilla, po Frutigeru nebo některé z novějších realizací posledních dvaceti let, kdy se koncept bezserifového písma inspirovaného antikvou dočkal velké popularity. Pak se nabízí Majoorova bezserifová Scala nebo Seria, Myriad od Adobe anebo lahodná česká Comenia Sans.

Se statickými antikvami se překvapivě dobře váží takzvané neogrotesky, zastoupené všudepřítomnou Helveticou nebo univerzálním Universem Adriana Frutigera. Neogrotesky se od svých předchůdců liší především celkově uzavřenější kresbou; oblé tahy *c*, *e*, *s* jsou zakončeny důsledně svise nebo vodorovně k účaři. S Helveticou nalezneme překvapivě dobrou shodu klasicistní Teimer; Univers dobře doprovodí skoro každou statickou antikvu s přiměřeně sníženými verzálkami.

Gafgafg23

Palatino

Gafgafg23

Myriad

Gafgafg23

Jannon Text Moderne

Gafgafg23

Sebastian Text

Gafgafg23

Garamond Premiere

Gafgafg23

Yoga Sans

Gafgafg23

Arno

Gafgafg23

Cronos

Gafgafg23

Teimer

Gafgafg23

Helvetica

Stylově spřízněné dvojice lze hledat napříč domácí fontotékou. Zajímá nás vždycky spíše výška verzálek než délka dotahů, spíše kresebný princip než zabarvení v sazbě. Máme-li k dispozici několik písem jednoho autora, pravděpodobně mezi nimi najdeme takovou dvojici, která bude dobře ladit. V našem případě to jsou Štormova písma Jannon a Sebastian, případně Arno a Cronos Roberta Slimbacha.

Vždy ale máme na paměti, že kromě obecné stylové shody je třeba sledovat také proporce, tvar charakteristických liter a drobné kresebné detaily — způsob zakončení tahů, velikost a tvar bříšek.

Úkol se zjednoduší v okamžiku, kdy si uvědomíme, že většina písmařů má rozpoznatelný rukopis a že v průběhu své typografické dráhy, nebo aspoň v určitém časovém období, řeší jeden výtvarný koncept hned v několika různých písmech, často napříč klasifikačními skupinami. Martin Majoor vytvořil celou sérii stylově příbuzných typů, zahrnuje v to písma Scala a Seria, František Štorm několik let zkoumal možnosti dynamické antikvy podle vzoru Jeana Jannona, aby vytvořil několik písem serifových (Jannon, Serapion) i bezserifových (Sebastian) a nakonec své bádání ukončil superrodinou, ve které všechny nabyté zkušenosti zúročil (Anselm Sans + Anselm Serif). Robert Slimbach důkladně probádal benátskou (Arno) i garamondovskou antikvu (Adobe Garamond a Adobe Garamond Premiere). Zmodernizovanou verzí je jeho Minion, z renesančních písem vychází také krásný měkký grotesk Cronos. Mnohá písma jednoho autora tvoří krásné komplementární dvojice, někdy dokonce působí dojmem, že byla navržena právě za tímto účelem.

Dvě různá písma kombinujeme tak, aby spolu sice kontrastovala, ale zároveň měla nějaké společné pojítko. Kombinovat dvě podobná písma (dvě dynamické antikvy nebo dva podobné grotesky) je čirý nesmysl. Nejčastěji vedle sebe klademe antikvu a grotesk nebo antikvu a skript, ale nikdy ne nahodile. Základní trik, díky kterému se nám podaří většinu písem efektivně ukázat v rámci jediné řádky, je srovnání jejich střední výšky. Tím zajistíme, že oba typy budou působit opticky stejně veliké. Toto pravidlo nefunguje snad jedině v případech, kdy se délka horních a spodních dotahů dramaticky liší — hlavně v případě kombinování tiskového typu s písmem kaligrafickým.

6.2 Kombinace „tiskového“ písma a skriptu

V digitální době už je skript (psané písmo) vlastně také tiskovým typem; ve své kaligrafované podobě prakticky neexistuje, jedině snad ve skicách svého autora. Současné rukopisné vzory upřednostňují efektivitu nad okrasností, ale až do začátku dvacátého století tvořilo hezké psací písmo, či spíše kaligrafovaná abeceda, samozřejmou výbavu každého gramotného člověka.

Hambgr23 *Hambgr23*

Palatino

Minion

Hambgr23 *Hambgr23*

Adobe Garamond

Jannon Text Moderne Swash

Hambgr23 *Hambgr23*

Comenia Serif

Caflisch Script

Hambgr

Hambgr

Baskerville Ten

Liza Display

Hambgr

Hambgr

Teimer

Bickham Script

Musíme-li kombinovat základní řez a kursivu dvou různých písem, hledáme slohově nejbližší adepty. Sledujeme velikost a tvar serifů, vertikální proporce i zbarvení v sazbě. Kombinace „tiskového“ písma a skriptu připouští volnější přístup. Podstatná je míra kontrastu a také typ psacího nástroje. Měkké tvarosloví dynamické antikvy se dobře propojí s kresbou tupým nástrojem. Statické antikvě vyhoví kontrastní skript psaný špičatým perem. V případech, kdy vedle sebe klademe dvě písma v rámci jediného řádku, se snažíme docílit stejného zbarvení sazby i shodné optické velikosti textu. Zatímco u písem obdobných proporcí je nejsnazší nastavit jim shodnou střední výšku, u kombinací dramaticky odlišných typů, z nichž jeden má extrémně dlouhé dotahy, volíme optimální velikost citem.

Při letmém pohledu do historie zjistíme fantastickou věc: že kaligrafie a tištěná typografie byly od počátku v souladu, že stejné kresebné principy se vyskytovaly přímo vedle sebe, vzájemně se ovlivňovaly i doplňovaly. Když Gutenberg tiskl své první knihy, snažil se knihtiskem napodobit soudobý manuskript. Ke zmatení čtenáře používal různě sofistikované triky včetně mnoha slitek a iluminovaných iniciál, ale hlavně své knihy tiskl lomeným písmem, které odpovídalo obvyklému rukopisnému, jaké se používalo ve skriptoriích. A i když se postupně rukopis od tiskového typu oddělil, zůstaly oba druhy aspoň na dohled, prakticky až do devatenáctého století mezi nimi existovalo zjevné a silné výrazové pojítko. Holandský typograf Gerrit Noordzij publikoval v osmdesátých letech minulého století užitečnou studii *De streek: theorie van het schrift* (později přeloženou do angličtiny jako *The Stroke: Theory of Writing*), ve které ukazuje a dokazuje, že obě hraniční skupiny ve vývoji latinky, tedy jak renesanční, tak klasicistní antikva, byly s kaligrafickými písmy své doby propojeny o mnoho více, než se obecně soudí.

Někdy se má za to, že vysoký kontrast klasicistních abeced byl zapříčiněn hlavně zdokonalením rytecké techniky a vynálezem papírů hlazených horkými válci, které umožňovaly hladší, přesnější a kontrastnější otisk liter. Ale problém je přece jenom o poznání prostší... Může za to vlastně psací nástroj čili element zcela neknihtiskový. Stopa nástroje a způsob, jakým ovlivňuje techniku psaní, se projevil nejen na podobě rukopisného vzoru, ale zároveň na vzhledu relevantní kursivy. Seříznuté pero vystřídalo pero špičaté, renesanční kursivu vystřídala *Cancellaresca moderna*, *Italian hand* nebo *Round hand*, aby se pak v osmnáctém století ustálila podoba ručně psaného písma ve výrazně skloněném kursivním písmu vysokého kontrastu, dlouhých dotahů, hlubokých smyček a zřetelných kapkovitých zakončení náběhových i výběhových oblouků.

Co fungovalo v šestnáctém nebo osmnáctém století, na to se můžeme spolehnout i dnes. Není nic jednoduššího než položit vedle sebe vysoce kontrastní statickou antikvu a písmo derivované z rukopisu špičatým perem. Pokazit se tím nedá nic.

6.3 Kombinace latinkového a nelatinkového písma

Východní půlka světa používá nelatinková písma. To jen my západáci a kapitalisté máme někdy pocit, že jsme pány zeměkoule a vše se řídí podle nás. Tomu odpovídá extrémní dominance latinkových typů na trhu, kde zavádět o východní písmo zavání skoro zázrakem, který zaslouží

oslatit dnem pracovního klidu. Naštěstí se časy mění a spolu s ekonomickým růstem Východu a větší vzdělaností mezi typografy se i nelatinkové abecedy pomalu dostávají do popředí zájmu některých autorů. Nedovedu odhadnout, nakolik z toho dokáží profitovat, ale jisté je, že tím razantně rozšiřují univerzální použitelnost svých písem a jejich následnou oblibu.

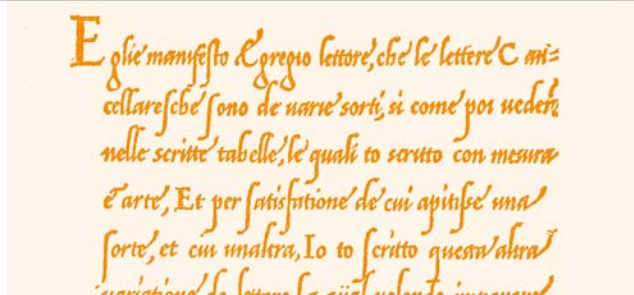
Kdybychom chtěli hodně zjednodušovat, mohli bychom říct, že vhodné dvojice budou vždycky tvořit písma podobného kresebného základu (kaligrafický/statický), kontrastu, případně velikosti a tvaru serifů. To je samozřejmě pravda, ale takový princip se dá snadno aplikovat tam, kde vedle sebe klademe třeba latinku a azbuku, tedy abecedy s reálně společným historickým základem. Obě písma obsahují doleva nakloněnou nebo svislou osu stínu, dokonce spolu sdílejí značnou část tvarově společných znaků. Jen azbuka se svou strukturou více podobá kapitálkám a je v kresbě o něco hustší než její latinská přízeň.

Hůře pochodíme v případě řečtiny, jejíž kořeny jsou rozdílné. Tradiční řečtina si neosvojila princip translace — posunu pera drženého v konstatním úhlu — jak jsme zvyklí ze středověké a raně novověké latinské kaligrafie. Místo toho kaligraf psací nástroj otáčí v průběhu psaní, čímž dociluje trochu odlišného, méně mechanického typu kontrastu.

Východní písma zpravidla nepřipomínají nic z toho, na co jsme zvyklí. Jejich tvarosloví, proporce nebo směr psaní se vzpírají způsobu, který známe a používáme. A přesto se najde spousta příležitostí, kdy dvě takto rozdílné abecedy se vyskytnou vedle sebe: v novinách a časopisech, na tabulích, v návodech i jinde. Vždycky máme možnost rezignovat na úsilí, přiznat svou bezradnost a vysázet hindšitnu nebo čínštinu absolutně nesouvisejícím typem, nebo si dát trochu práce s hledáním písma, které mezi latinku dobře zapadne...

* * *

Nejlepší volbou bývá samozřejmě výběr fontu, který obsahuje obě dvě (tři, čtyři) abecedy, jež budeme k práci používat. Tím většinou zaručíme, stejně jako u superrodin, ideální partnerství mezi oběma písmi. Byla navržena jako celek, ovlivnila se vzájemně v kresbě a počítá se s jejich kombinací. V mnoha případech ale není možné najít dostatečně komplexní písmovou rodinu. Třeba proto, že vhodná rodina pro náš konkrétní účel neexistuje. Možná jsme na začátku práce ani netušili, že ke kombinování dojde. Nebo jsme zdělili knižní sérii či vizuální



- 1 *Masová produkce, po které tolik volali všichni modernisté a pokrokové mozky ze začátku dvacátého století, s sebou nepřinesla jen větší dostupnost knih, ale v mnoha případech také chvat, nekvalitní materiály a lajdáctví.*



- 2 *Masová produkce, po které tolik volali všichni modernisté a pokrokové mozky ze začátku dvacátého století, s sebou nepřinesla jen větší dostupnost knih, ale v mnoha případech také chvat, nekvalitní materiály a lajdáctví.*

Ne náhodou Slimbachova renesanční kursiva Arno (1) prozrazuje tradici psaní seříznutým perem. To je patrné z doleva nakloněné osy stínu a mnoha drobných detailů. *Cancellaresca romana*, rukopisné renesanční písmo z první poloviny 16. století, je založena na stejném principu. Oproti tomu Walbaumova klasicistní kursiva (2) z druhé půlky 18. století se nápadně podobá skriptu *Italian hand*, který se ustálil na konci 17. století a jehož psacím nástrojem bylo špičaté pero.

styl s pevně předepsaným typem písma, které nejde svévolně změnit. Pak nám superrodiny ani multijazyčné skripty nepomohou. Musíme se spolehnout na typografický cit, rozsáhlou fontotéku, vzdělání a nabytou zkušenost.

Z předchozího textu se může zdát, že kombinování písem je velká věda a připouští jediný způsob a jedinou množinu řešení. Přestože jsem přesvědčený, že kombinace založené na hledání obdobných charakteristik v kresbě jsou účelné a správné, zdráhám se tvrdit, že není možné volit jiné postupy, které povedou k dobrému výsledku. Žádné dogma v této oblasti neexistuje.

EARTH (or the Earth) is the third planet from the Sun and the densest and fifth-largest of the eight planets in the Solar System. It is also the largest of the Solar System's four terrestrial planets. *It is sometimes referred to as the World, the Blue Planet, or by its Latin name, Terra.*

ЗЕМЛЯ (лат. Terra) — третья от Солнца планета Солнечной системы, крупнейшая по диаметру, массе и плотности среди планет земной группы. Чаще всего упоминается как Земля, планета Земля, Мир. *Единственное известное человеку на данный момент тело Солнечной системы в частности и Вселенной вообще, населённое живыми существами.*

ΣΤΗΝ πολιτική γεωγραφία και στην διεθνή πολιτική, χώρα είναι μία γεωγραφική περιοχή, συνήθως περιέχοντας τις έννοιες του έθνους και ιδιαίτέρως τού κράτους. *Οι αυστηροί ορισμοί την ταυτίζουν με τον γεωγραφικό χώρο που έχει τη νομική υπόσταση και αναγνώριση κυρίαρχου ή προστατευόμενου κράτους ή προτεκτοράτου, δηλαδή έχει αναγνωρισμένη κυριαρχία. Σε μερικές των περιπτώσεων όμως απαντώνται και κάπως γενικότερες χρήσεις, π. χ.*

Vyhřává ten, kdo zvolí hned na začátku písmo obsahující kromě latinky i nelatinkovou abecedu. Bude mít jistotu, že spolu budou perfektně ladit, protože mají shodné proporce, kontrast i zbarvení. Lepší varianta neexistuje.

Tarzan Таpзан

Earth (or the Earth) is the third planet from the Sun and the densest and fifth-largest of the eight planets in the Solar System.

Земля (лат. Terra) — третья от Солнца планета Солнечной системы, крупнейшая по диаметру, массе и плотности среди планет земной группы.

Klíč k nalezení nelatinkového partnera je stejný jako ten, který jsme aplikovali na hledání dvojice stojatého a kursivního řezu. Dvě písma se stejnými kresebnými východisky, mírou kontrastu a proporcemi se vhodně a logicky doplňují. V tomto případě (Adobe Garamond + Minion) lze mít námitky vůči nestejně výšce verzálek, ale jinak se jedná o dvojici optimální.

Světlo 光 Svěfio 光

I mezi tak rozdílnými abecedami, jako je latinská a čínská, lze najít mnoho společných rysů. Reklamní grafika si vždycky žádala písma, která byla v rozporu s tradicí, neunikla tomu ani čínština. Díky tomu máme na výběr mezi typy vycházejícími z klasické štětcové kaligrafie i z reklamních principů 19. století. Filip Blažek mi k tomu píše: *V arabském světě narazíme. Tyto charakteristiky tam naopak platí na tradiční vysoce kaligrafický typ písma na hranici čitelnosti. Řada cizích firem s korporátním groteskem vstupuje na arabský trh s monolineárními arabskými písmi, která jsou ale vzdělanějšími vrstvami asociována s dětskými knížkami, podřadnými tiskovinami nebo třeba lacinými obaly. Tyto kulturní souvislosti jsou pro místní typografii důležitější než stylová jednotnost.*

7 KOMBINACE PÍSMO A ILUSTRACE

Historie nám bezděčně napovídá jak nakládat s typografickými písmi a jak je mixovat s ilustračním doprovodem. Staré knihy fungují skvěle skoro vždy, když všechny jejich výtvarné složky — písmo, ilustrace i vazba — vznikaly ve stejné době, pomocí obdobných grafických nástrojů nebo tiskové technologie. V životě ani v typografii nic nepluje ve vzduchoprázdnu, samo o sobě, bez širšího kontextu a rámce. Proto zákonitě dochází k vzájemnému ovlivňování typografie a grafiky i tiskových metod. Umění, včetně užitého, bývá pozitivně i negativně ovlivněno jak dobou, tak i momentální společenskou a politickou situací, mírou vzdělanosti, rozvojem ekonomiky i stavem demokracie. Každá naše výtvarná realizace je nějak spojena, a někdy dokonce podmíněna, místem vzniku a konkrétním okamžikem v běhu času.

I proto byl logickým a přirozeným doplňkem středověkých rukopisů a také prvních tištěných knih dřevořez. Tradiční reprodukční technika rychle našla své nové uplatnění v podobě výzdoby sériově vyráběných knih. Lehce obhroublá povaha dřevořezové grafiky se výjimečně dobře snáší s těžkou a temnou kresbou lomeného písma, stejně jako s raně renesanční antikvou pěkného zabarvení v sazbě a mírného kontrastu tahů. Výsledkem takového spojení pravidelně bývaly knihy příkladné výtvarné jednoty. Dürerovský dřevořez, coby typický zástupce techniky tisku z výšky, měl také oproti většině svých pozdějších konkurentů jednu velkou technickou výhodu: byla-li zachována základní podmínka, že výška dřevořezového štočku je stejná jako výška písmových matic, dalo se vytisknout písmo s ilustrací zároveň.

Méně nadšeni jsme z většiny raných kombinací knihtiskového písma a mědirytové ilustrace. Mědiryt se řadí k nejstarším grafickým technikám, objevoval se už v inkunábulích druhé poloviny patnáctého století. Na rozdíl od dřevořezu a pozdějšího dřevorytu se jedná o techniku tisku z hloubky, kde tisknoucí částí formy jsou místa vyhloubená pod povrch desky. Jemno-
snubnost mědirytin je v přímém rozporu s rázem lomených abeced; saténový závoj precizně rytých linek a valérů se vzpírá kombinaci s úderností gotického písma. Ideálního spojení písma a mědirytové ilustrace dosáhly vlastně až chalkografy sedmnáctého a osmnáctého století, většinou drobné modlitební knížky s luxusní vazbou, u kterých do měděné desky byla vyryta grafika i tiskové písmo zároveň.¹⁴ Mědirytová technika, a později i její nejbližší příbuzná,

14 Více in: VOIT, Petr: *Encyklopedie knihy*, 2006; str. 574



Ikiyo-e



*Jan Wellens de Cock
was a Flemish painter*



Queen *Wilhelmina*

Wilhelmina Helena Pauline Maria van Oranje-Nassau byla nizozemská královna do roku 1948, kdy abdikovala ve prospěch své dcery Juliany.

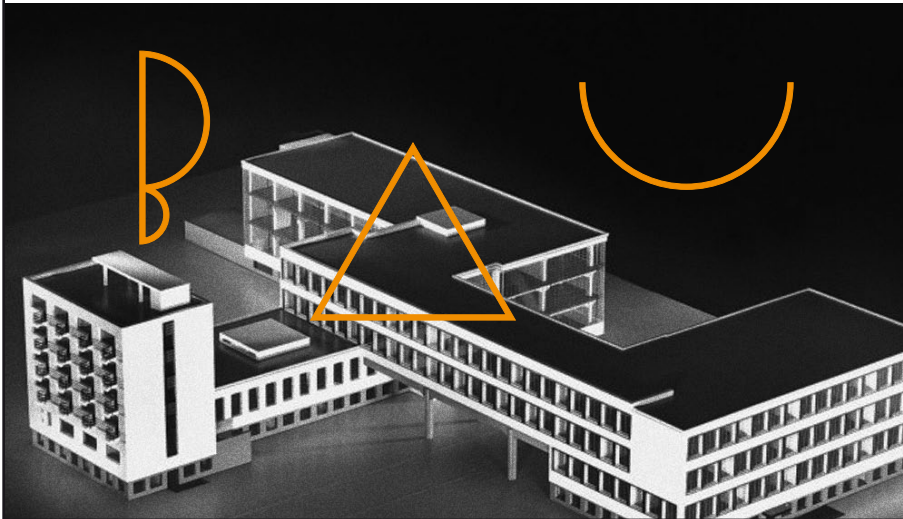
dokonalejší, přesnější a odolnější technika ocelorytu, našla vhodného partnera především v písmech klasicistních. Detailní kresba ocelorytin se dokonale váže s precizností statické antikvy — její důstojností, vážností a příznačnými vlasovými serify. To živočišně rozvolněný dřevoryt působí vedle ostře řezaného písma a vlasových serifů vždycky nepatřičně.

Techniky tisku z hloubky se postupně rozvinuly do mnoha různých variant. Vedle rytin, mezi které můžeme počítat i mezzotintu s jejími typicky jemnými odstíny, to byly zejména vláčné linie suché jehly a přirozeně i různé druhy leptané grafiky, počínaje čárovým leptem s delikátně ostrou kresbou a konče leptem zrnkovým — akvatintou — umožňující reprodukovat celou škálu plošných odstínů. Případně různé kombinace leptů a jejich vícebarevné varianty.

Specifickou technikou byla odjakživa Senefelderova litografie, tvořící samostatnou skupinu technik tisku z plochy. Tento pražský rodák stihl (i přes mnohé životní peripetie) litografii za svého života nebývale rozvinout. Je autorem prakticky všech jejích známých variant: stříkané litografie, rytiny do kamene, autografie na křídový způsob i litografie vícebarevné. Sám navrhl několik typů tiskových strojů a principem metalografie, plošného tisku z kovové desky, položil základ modernímu ofsetu. Proto není možné litografickou reprodukci jednoznačně charakterizovat, může mít obrovské množství různých podob. To ostatně platí i pro sítotisk a ofset — reprodukováná grafika nebo fotografie je u nich ovlivněna více přáním fotografa a designéra než samotnou technikou tisku.

Svoboda, kterou nyní jako výtvarníci zažíváme, protože vše je dostupné a povolené, je jednoznačně pozitivní a ozdravná, neboť odpadají veškeré limity včetně technologických. Konečně máme možnost klást vedle sebe středověkou grafiku a současné plakátové písmo, čínský dřevořez a český novinový typ. Ale každý nárůst svobody způsobuje expanzi prostoru pro špatně mířené střely. Spojování nesourodých složek končí buď novou kvalitou, nebo do očí bijícím diletantstvím. Nic mezi tím. To je nejhlavnější důvod, proč se vyplatí mít představu o dějinách našeho oboru. Historie knižní grafiky nás opakovaně usvědčuje, že každá nová kvalita vychází v první řadě z poznání.

Při hledání vhodného písma je dobré prozkoumat hrubost a charakter kresebné linky, přesnost a bohatost valérů, velikost a tvar tiskového bodu. Povaha kresby, ilustrace či fotografie může poskytnout poměrně přesný manuál pro volbu písma, které s kresbou vytvoří nový, vnitřně



soudržný celek. To jistě neznamena, že měřítko spřízněnosti povah je jediné možné. Najde se spousta případů, kdy kontrast, třeba právě kontrast vlasové kresby a extrémně tučného titul-
kového písma, může vytvořit silný grafický účinek. Všechny varianty, které připadají v úvahu, překračují rámeček jedné životní zkušenosti a několika stránek textu. Výjimečný typograf se pozná právě tak, že má schopnost jít za rámeček sice v zásadě funkčních, ale zároveň jednoduchých a omezujících pouček.

8 OPTICKÉ ZÁKONITOSTI

Člověk dokáže abstrahovat — osekát komplexní skutečnost až na kost, aby tak zdůraznil to podstatné. Nemusí se tomu nikde učit, jde o jeho přirozený projev, rozvíjený už od útlého dětského věku. Tuto jedinečnou schopnost však postupně ztrácí, protože se nechává školským systémem, vrstevníky a svým nejbližším okolím vmanipulovat do stále složitějších způsobů vyjadřování, které zahlší jeho čistou bezprostřednost, umění dorozumívat se elementárními grafickými prostředky.

Grafický design je pro člověka návratem k polozapomenuté dovednosti v abstrahování. Pomocí stylizace, dohodnuté sady symbolů a množiny jednoduchých pravidel pro dorozumívání usnadňuje a zrychluje komunikaci. A stejně jako patří k základní výbavě designéra dovednost abstrahovat, neobejde se gramotný člověk bez schopnosti číst dohodnuté signály nebo tiskové písmo. Designér nakonec vždy hledá rovnováhu mezi lapidárností sdělení a dostatečným množstvím identifikujících prvků; nikdy nesmí překročit křehkou hranici, za kterou se nachází samolibost a nesrozumitelnost. Na rozdíl od laiků má výhodu — odborné vzdělání, které mu zkracuje cestu k výsledku. Je vizuálně gramotný, umí se zorientovat v teorii barev, v typografii i zákonitostech optiky.

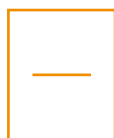
Matematika a design jdou málokdy dohromady. Byť se v úpravě technické literatury, plakátů, časopisů i novin pravidelně setkáváme s principem modulární mřížky dělící plochu stránky podle matematických zákonitostí, u většiny ostatních úkolů si se zjednodušením na primitivní aritmetiku nevystačíme. Lidské oko posílá do mozku informace nepravdivé nebo zmatečné, přílišné lpění na přesných číslech produkuje pokřivené výsledky. Dobrý designér vždycky spoléhá více na cit než na exaktní měření, neboť ví, že většina zaručených matematických pravidel a proporčních schémat, na která tak rádi přísahali renesanční intelektuálové, vycházela více ze zbožného přání než z prokazatelné užitečnosti. Naše vnímání okolí je ovlivněno tělesnými dispozicemi a zvykem — barevná tonalita, mezilehlé prostředí, perspektiva, gravitace, odstředivá síla, naučený směr čtení, obecné principy vizuálního toku... a také (vrozená či získaná) schopnost vyhodnocovat různé typy signálů a okamžitě jim přiřazovat správné významy. Zlomený kmen značí nebezpečí, svislá linie je tektonická, objekt ležící na podložce je klidový a diagonála dynamická...



Geometrické ekvivalenty



Optické ekvivalenty



Geometrický střed



Optický střed



Objekty různého tvaru opticky kompenzujeme, abychom mezi nimi našli rovnováhu. Oblé i špičaté tvary zvětšujeme, v případě písma takzvaně přetahujeme přes účaří či verzáلكovou dotažnici. Položíme-li objekt, textovou řádku nebo třeba výřez pasparty do geometrického středu formátu, budou přitahovány k jeho spodnímu okraji, protože korektní optický střed se nachází vždy nad středem geometrickým.

TOEM TOEM

Bez kompenzace

Opticky kompenzováno

Užitečnou lekcí z optických kompenzací dostaneme u každého dobře zpracovaného písma. Veškeré horizontální tahy (T, E) musí být slabší než vertikální, kontrast se plynule zvětšuje směrem k tmavším duktům. Stejným způsobem upravujeme oblé litery (O). „Husté“ znaky s komplikovanou kresbou (M) mají zeslabeny všechny tahy a razantně ztenčena ta místa, kde dochází k napojení dvou tahů v ostrém úhlu.

Veškeré optické principy, které ve své práci uplatňujeme, vycházejí z vědomí, že existuje nezanedbatelný rozpor mezi skutečností a tím, co vidíme. Tvorba typografického písma je dokonalým příkladem účelného využívání optických zákonitostí a kompenzací. Písmař kreslí verzálky každého svého textového písma o něco silnější než tahy minusek — obraz verzálek je totiž zvětšený a při zachování stejné šířky tahů by velká písmena abecedy působila opticky světlejší. Drobné prvky, například indexy, musejí mít tahy ve srovnání se zbytkem abecedy přiměřeně zeslabené, aby nevypadaly jako tučné a aby se „nezalézaly barvou“. O *optických kompenzacích* pak hovoříme zpravidla tam, kde se v ostrém úhlu setkávají dva písmové tahy, vyžadující citlivé zeslabení, aby v místě spoje nevytvořily rušivý tmavý bod. Dokonce i v lineárních písmech, třeba i geometricky konstruovaných, se optické kompenzace uplatňují. Horizontální tahy jsou vždy tenčí než vertikální, tahy hustých liter (M, W) přiměřeně zeslabené. Míra kompenzace se zvyšuje směrem k tmavším duktům, které si žádají razantnější zásahy než řezy světlé či vlasové.

Ovšem optické ohledy se neomezují jen na design písma, mají obecnější platnost. Pomáhají nám řešit třeba prostrkání liter, rozmístění i zarovnání jednotlivých prvků grafické úpravy. Mezi nejnáročnější, ale také nejzajímavější úkoly patří nalézání rovnováhy mezi několika písmovými stupni na jediné stránce. Záhy totiž zjistíme, že užití jednoho duktu v několika různých velikostech je problematické. Zatímco textová antikva funguje nejlépe v sazbě kolem deseti typografických bodů, při zmenšení na šest bodů může být na stránce příliš světlá a špatně čitelná. Každý typ funguje nejlépe ve velikosti, pro kterou byl navržen. A tak ačkoliv možná občas zvětšíme knižní písmo na obří plachtu nebo světelnou reklamu, protože skoro každá antikva to ustojí, těžko budeme experimentovat s výraznou titulkovou abecedou v osmi typografických bodech; takové písmo by zkrátka nebylo ke čtení.

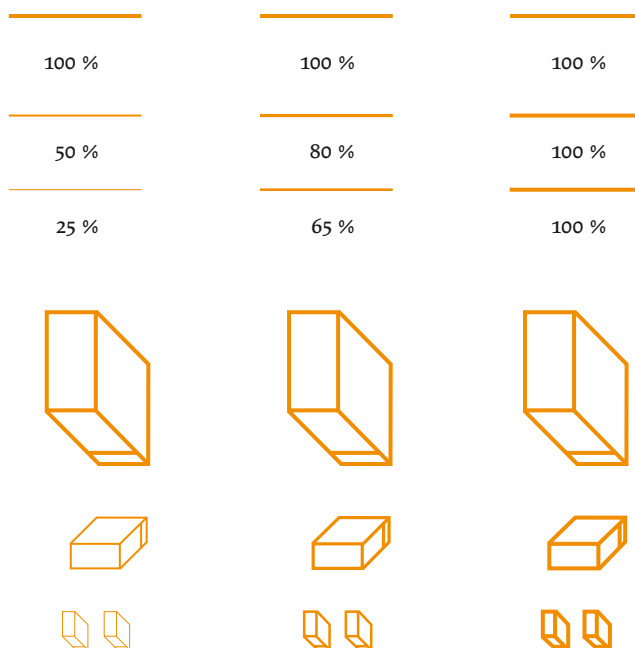
Z toho vyplývá velmi jednoduchý poznatek — na texty různého měřítko klademe odlišné nároky. Míra detailů a míra přijatelných zvláštností v kresbě je odvislá primárně od velikosti, pro kterou je písmo zamýšleno.

8.1 Optické řezy

Repliky historických typů se někdy dělají na základě skenů knih vytištěných písmem ve velikosti kolem čtrnácti nebo šestnácti typografických bodů. Má to nepochybně jistou logiku,



Jednoduchá „textová“ hierarchie názorně ukazuje úskalí spojená se změnou měřítka. Tam, kde písmo zmenšujeme mechanicky, drobný text se propadá. Když nasílíme tahy drobného textu na úroveň nadpisu, působí text jako tučný. Ideální poměr se nachází uprostřed mezi těmito dvěma extrémny. Princip se dá aplikovat nejen na písmo, ale v zásadě na všechny grafické prvky umístěné v ploše, včetně ilustrací.



protože obraz většího písma je o mnoho přesnější a ostřejší, než je tomu u stejného typu v menší velikosti. Jenže v kovové sazbě čtrnáctibodové písmo stejného názvu i řezu nebylo nikdy identické jako typ osmibodový. Ačkoliv bylo mistrovství rytců vskutku enormní, mělo své technické limity. Představa, že člověk vyrývá raznici velikosti jen o málo větší než milimetr (tříbodový briliant) a zachová při tom všechny detaily jako ve čtyřiadvacetibodové verzi, je absurdní. A i kdyby byl schopen dokonale vyrýt raznici a odlít z ní perfektně ostré písmo, nebylo by mu to nic platné, protože veškeré drobnosti by se ztratily při tisku — ať už vinou hmoty tiskařské barvy, nebo rozpíjením papíru. Všechny písmové stupně, všechny matrice historických abeced sice sdílejí kresbu a rámcové proporční schéma, ale vždy se liší mírou kontrastu nebo propracování detailů.

Kovové písmo bylo vždy vázané na svou fyzickou velikost, neumožňovalo libovolné zvětšení nebo zmenšení. To se změnilo s nástupem fotosazby a dokonalo s rozšířením počítačů, které práci nesmírně zjednodušily a urychlily. Překotný vývoj digitálních fontů sice přinesl obrovskou nabídku klasických i nově vznikajících písem, ale pozapomněl při tom na historický odkaz klasické typografie a na klíčové principy tvorby písma pro konkrétní velikost. Ne všechny vlastnosti digitální technologie bereme s odstupem času jako pozitivní; a možnost písmo v počítači libovolně zvětšovat a zmenšovat prostým tažením myši nebo zadáním číselné hodnoty napáchá většinou více škody než užítku. Jako by přítomnost nástrojů pro jednoduchou změnu měřítko znamenala, že můžeme hodit za hlavu elementární optické zákonitosti, se kterými pracovali naši předkové už o několik staletí dříve.

Hezký textový typ se při zvětšení na plakát může najednou zdát moc široký a neohrabaný, má velké mezipísmenné mezery anebo ledabyle zpracované křivky. Co v deseti bodech fungovalo dokonale, v desetinásobném zvětšení může způsobit nejedno rozčarování. A jen málokterý z výrazných titulkových typů snese zmenšení na úroveň prostého textu, aniž by ztratil slušnou čitelnost. Delikátní serify, jejichž křehkost můžeme obdivovat v titulkových stupních, by se mechanickým zmenšením na textovou velikost úplně ztratily — vlasově jemné serify klasicistní antikvy razantní zmenšení nesnesou, neobejdou se bez násilí tahů. Ve velikostech pod dvanáct bodů musí dojít k úpravě všech parametrů, které podporují dobrou čitelnost. Zvětší se střední výška, ztmaví duktus, zmírní kontrast a rozšíří celková šířková proporce. Detail musí ustoupit celku, všechno okrasné se oseká a vše drobné zvětší nebo vypustí. Titulková

Aa1a Aa1

Srovnání dvou krajních optických řezů ukazuje zákonitosti jejich tvorby. Titulkové řezy mají světlejší kresbu, vyšší míru kontrastu a více detailů v kresbě. Řezy pro texty a poznámky mají tmavší obraz, výraznější serify, zvětšenou střední výšku, celkově širší proporce a volnější prostrkání.

Regular 22 · Display 22 ·

Regular 14 ·

Regular 10/14 ·
Obyčejný chlebový text
v základním řezu

Regular 8/12 ·
Poznámky pod čarou,
popisky obrázků, marginálie
a další drobné texty

Subhead 14 ·

Regular 10/14 ·
Obyčejný chlebový text
v základním řezu

Caption 8/12 ·
Poznámky pod čarou,
popisky obrázků, marginálie
a další drobné texty

Názorná ukázka výhody, kterou přináší přítomnost optických řezů v písmové rodině. V prvním sloupci jsme použili k sazbě všech textů výhradně základní řez, v druhém sloupci navíc speciální varianty *Display*, *Subhead* a *Caption*. Zatímco v prvním sloupci má velký text tmavší kresbu a směrem k drobným poznámkám se sazba na stránce propadá, druhý příklad ukazuje optimální rovnováhu v zabarvení sazby.

verze naopak snese zúžení, světlejší kresbu i těsnější prostrkání, může si dovolit více kudrlin a detailů, například v náběžích serifů do dříku.

* * *

Byla to písmolijna Adobe, která v posledních letech začala dodávat fonty s takzvanými optickými řezy; později její postup vzali za svůj i další autoři. Princip, vycházející z popsané praxe obvyklé v éře knihtisku, je umožněn interpolační technologií vyvinutou pro Multiple Master fonty. Ze dvou nebo tří hotových řezů, např. Caption (poznámky) a Display (titulky) počítač dopočítá libovolný počet dalších písem, která budou tvořit dokonale plynulý přechod mezi těmito dvěma vzory. Totožný postup se ostatně používá i při generování škály tučností. Výsledkem interpolace mezi krajními optickými řezy bývá až pět stupňů, ze kterých typograf volí podle toho, zda nastavuje styl pro poznámky, drobný text, obyčejný text, subnadpis či titulky.

Podobného efektu se dá někdy docílit i pomocí písmové rodiny se širší a jemnější škálou tučností. Tam, kde párujeme větší titulky s drobným textem, dají se úspěšně kombinovat základní a střední nebo půltučný řez. Tím se sice ochudíme o sofistikované zásahy do kresby, kontrastu a proporcí, ale rozdílnost v duktu je tím hlavním parametrem, který je třeba brát v potaz. Ostatně některé menší úpravy zvládne obstarat typograf sám. Drobný text v šesti bodech prostrká o pár tisícín čtverčíku, u titulků možná prostrkání maličko stáhne... a docílí tím lepší čitelnosti drobounkého textu i větší kompaktnosti titulkové sazby zároveň.

Medium 20 · Regular 20 ·

Medium 8/13 ·
Dvojitý kontrast písma
na stránce: pomocí měřítka
a pomocí duktu

Medium 8/13 ·
Kontrast pouze na úrovni
velikosti; zbarvení obou textů
je opticky vyrovnané

Princip optických řezů někdy dokáží nasimulovat i dvě tučnosti jednoho písma. Je k tomu obvykle potřeba dostatečného rozdílu v měřítku, aby se vyrovnala větší dynamika v síle tahů.

„Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry.“

„Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry.“

Do kategorie optických parametrů sazby spadá i takzvaná *zavěšená interpunkce*, v softwaru pro sazbu nazývaná *optické zarovnání okrajů*. Vychází z poznatku, že přítomnost drobné interpunkce (uvozovek, pomlček, spojovníků, čárek, teček a středníků) narušuje hladký okraj sazby. Program dokáže znaménka vysunout mimo sazební obrazec, a opticky tak zlepšit vzhled textového bloku. Míra optického zarovnání se nastavuje v bodech: někdy podle velikosti písma, jindy podle prokladu a nejčastěji „od oka“.

9 ZAROVNÁNÍ

Knihy se sázejí nejčastěji zarovnané do bloku. Má to hlavně estetické důvody — z obou stran zarovnaná sazba vypadá na stránce dobře, okraje sazby nejsou okousané a tvoří kompaktní obdélník textu. Sazba na praporek je sice přípustná, ale do beletrie se moc nehodí, jedině snad tam, kde sázíme texty na malý formát nebo do úzkého sloupce a kde by se nám nepodařilo v sazbě do bloku docílit přiměřeně pěkných mezislovních mezer. Sazba na praporek, nebo také nezarovnaná sazba (unjustified text), jak se říká v angličtině, je vhodná spíše pro technickou a odbornou literaturu než pro beletrii. Dobře se uplatní v katalogích a výtvarných monografiích, ale také v případě většiny servisních textů, jako jsou popisky obrázků, rejstříky či seznamy vyobrazení, pro které se sazba do bloku nehodí.

Nezarovnaná sazba je minimálně pracná, stačí se vlastně jen rozhodnout, jestli budeme dělit slova, či nikoliv, zbytek obstará počítač. Formálně vzato je vhodnější sazba bez dělení slov, ale v úzkých sloupcích je pravý okraj sazby hodně zubatý, takže bez dělení se většinou neobejdeme. Nejlepší je nastavit spíše nižší frekvenci dělení slov, díky které docílíme hezčího okraje sazby a ekonomičtějšího využití plochy než bez dělení; sazba s dělením slov vychází vždy o něco kratší.

9.1 Mezery v zarovnané sazbě

Zatímco v sazbě na praporek jsou mezislovní mezery konstatní, v sazbě do bloku se jejich velikost dynamicky mění, všechny mezery na řádku se zvětší nebo zmenší, aby sazba vyplnila vymezený prostor. Díky tomu sice docílíme zleva i zprava zarovnaného textu, ale mnohdy za cenu příliš děravých nebo naopak zhuštěných slov na řádku. Mezi hlavní typografické požadavky na jakýkoliv souvislý text patří rovnoměrné zabarvení sazby na stránce, které tvoří jednolitou „šedou“ plochu bez děr a zhuštěných slov. Každá potišťená stránka má mít barvu stejnou — není přípustné, aby na textové dvoustraně byly evidentně rozdílné mezislovní mezery na jednotlivých stránkách.

O dokonale vyrovnanou sazbu se snažil už Gutenberg ve své dvaadvacetiřádkové bibli — nádherném, bohatě zdobeném dvousvazkovém tisku foliového formátu. Gutenberg se, na rozdíl

Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry. Už se netiskne hortulus animae, ta něžná zahrádka duše, přesto se pořád vyplatí aspoň některé knížky si ponechat.

Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry. Už se netiskne hortulus animae, ta něžná zahrádka duše, přesto se pořád vyplatí aspoň některé knížky si ponechat.

Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry. Už se netiskne hortulus animae, ta něžná zahrádka duše, přesto se pořád vyplatí aspoň některé knížky si ponechat.

Nejjednodušší úpravou textu je sazba na levý praporek.

V beletrii působí trochu nepatříčně, ale v odborné literatuře nebo časopisech bývá někdy výhodnější. Zvláště tam, kde sázíme do úzkých sloupců a sazba do bloku by měla za následek nehezke mezislovní mezery. Na rozdíl od některých kolegů nezastávám názor, že v sazbě na praporek by se neměla dělit slova.

od pozdější praxe unifikování všech liter, ve svém snažení maximálně přibližoval vzhledu ručně psané knihy, a tak převzal celou řadu drobných písmařských zvláštností: dvou i více-písmenných slitek, zkratk a deformací i alternativních znaků, aby tak docílil krásně vyrovnané sazby. Už tenkrát to byl úkol nesnadný — zvláště když vezmeme v potaz, že každý ze dvou sloupců na stránce čítal jen kolem třiatřiceti písmen. A tak se tiskař na mnoha místech uchýlil i k praxi, kterou již z dnešního hlediska přinejmenším nepovažujeme za šťastnou: libovolného zkracování slov až o šest písmen. V každém případě se Gutenbergovi podařilo dodržet na všech stránkách jednotné zabarvení sazby a téměř konstantní mezislovní mezery.

Následující staletí přinesla několik změn v knižní produkci. Kovová sazba se standardizovala, ligatury vyhradily pro často používané kolizní dvojice znaků, sjednocovala se šířková proporce liter. Delší slova si vyžádala časté dělení, aby nedocházelo k tvoření děr v sazbě — takzvaných řek — a podařilo se dodržet pokud možno optimální mezislovní mezeru o šířce kolem třetiny čtverčíku. Ruční sazba ovšem kvůli své mechanické podstatě představovala náročný a zdlouhavý proces. K tomu, aby bylo možné zarovnat sazbu do bloku, přidávaly se k základní mezernici úzké výplňky, vždy stejně široké na celém řádku, později tzv. vyplňování klínky, které úpravu podstatně zrychlily. A když si uvědomíme, že slova lze dělit jen na předem vyhrazených místech — ve švu nebo na hranici slabik (některé výrazy a některá spojení není dokonce vhodné dělit vůbec), je logické, že sazba několikasetstránkové knihy znamenala i pro zkušeného a pozorného sazeče proceduru náchylnou k chybám. K jisté změně pak došlo s příchodem fotosázecích strojů ve dvacátém století, z nichž některé dokázaly mezislovní mezery jak rozšiřovat, tak i zužovat, což přineslo vyšší variabilitu i automatizaci úpravy tištěného textu. Úplnou svobodu nastolil až počítač, který umožňuje jednoduše ovlivňovat četnost dělení a pružnost mezer mezi slovy i písmeny, což se nám bude báječně hodit k tomu, abychom zabarvení textu na stránce dokonale vyladili.

Mezi vizuálními editory je standardem pro sazbu program Adobe InDesign. Podporuje zajímavou funkci, nazvanou *odstavcová sazba Adobe*. Na rozdíl od takzvané *jednořádkové sazby*, která zůstává k dispozici jako alternativní (ale vlastně zbytečné) nastavení, bere program při zarovnání textu v potaz celý odstavec, nikoliv jen jeden řádek textu, a tak volí co nejvhodnější dělení a mezislovní mezery, aby docílil hezky vyrovnané sazby v několika řádcích pod sebou. Zároveň díky tomu předchází nepříjemným řekám v textu.

Základní potíží se zabarvením sazby je dána tím, že řádek nemůžeme zalomit na libovolném místě. V první řadě musíme respektovat slovtvorbu daného jazyka a rozdělovat slova podle daných pravidel. Tam, kde to je možné, dělíme slova přednostně ve švu (země-koule) nebo po předponě (od-valil). Nedělíme slova kratší pěti znaků a nedělíme ani po prvním písmenu (o-kolo). Pravidel pro nedělení je ale celá řada: nesmíme rozdělit číslo a jednotku (125 km), titul a jméno (Mgr. Šťastný), dělit mezi číselnými řády (125 000) a podobně. Neměli bychom nikdy dělit víc než pětkrát pod sebou, přičemž za dělení se počítá i větná interpunkce. Tím razantním způsobem omezujeme prostor, který má program k dispozici, což se neblaze, zvláště u technických textů a u sazby do úzkých sloupců, projevuje na vzhledu sazby a velikosti mezislovních mezer. Pravidla jazyka sice nemůžeme nijak obejít, snad jedině redakční úpravou textu, ale máme naštěstí k dispozici nástroje, kterými manipulační prostor sázecího softwaru aspoň o něco zvětšíme. Pro nastavení optimálního algoritmu zarovnání textu platí několik jednoduchých zásad.

Mezery slov nastavujeme v procentech, přičemž výchozí hodnota 100 % odpovídá základní mezernici. Výchozí mezera je v devětadevadesáti procentech případů vyhovující a nemá cenu ji měnit. Kdyby se nám náhodou zdála široká nebo úzká, můžeme ji v nastavení programu upravit. Minimální mezera by neměla být menší než 80 % (asi pětina čtverčíku), protože pak už se slova na řádce slévají dohromady. Maximální mezislovní mezeru nenastavujeme větší než 135 %.

Mezipísmenné mezery. Vzpomínám, že jsem před několika lety viděl v novinách ohybnou kombinaci nevládnutých mezislovních mezer a necitlivého prostrkání písmen uvnitř slov až o desítky procent. To mě na dlouhou dobu odradilo od jakýchkoliv změn v mezipísmenných mezerách. Ale je to zbytečná obava, pokud se bavíme o zásahu nanejvýš opatrném. Zatímco na řádce o příhodné šířce kolem šedesáti znaků se v češtině vyskytuje deset nebo dvanáct mezislovních výplňků, nepatrná změna mezírek mezi šedesáti znaky velmi podstatně pomůže kompenzovat velké nebo malé mezislovní mezery. Výchozí (optimální) mezeru necháme nastavenou na 100 %, minimální upravíme na -3 a maximální na +3 procenta. Tímto zásahem programu umožňujeme lehce stáhnout nebo rozšířit mezery mezi znaky.

Změnou *měřítko glyfů* vlastně myslíme úpravu šířky znaků. Nastavením hodnot mimo 100 % umožníme programu zdeformovat písmo v rámci jedné řádky. Protože je ale každá deformace

Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry. Už se netiskne hortulus animae, ta něžná zahrádka duše, přesto se pořád vyplatí aspoň některé knížky si ponechat.

Bez dělení slov / mezery znaků 0 % / měřítko glyfů 100 %

Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry. Už se netiskne hortulus animae, ta něžná zahrádka duše, přesto se pořád vyplatí aspoň některé knížky si ponechat.

Dělení povoleno / mezery znaků 0 % / měřítko glyfů 100 %

Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry. Už se netiskne hortulus animae, ta něžná zahrádka duše, přesto se pořád vyplatí aspoň některé knížky si ponechat.

Dělení povoleno / mezery slov 85 %, 100 %, +133 % /
mezery znaků -3 %, 0 %, +3 % / měřítko glyfů 98 %, 100 %, 102 %

znaků extrémním zásahem do kresby liter, musíme si při tom počínat velmi opatrně a nenápadně. Hodnoty lze upravit maximálně o dvě procenta, na 98 (minimum) a 102 (maximum). Já obvykle nastavuji změnu měřítka pouze o jedno procento směrem dolů i nahoru, ostatně stejných hodnot jsem použil i pro sazbu této knížky.

Díky malé změně mezipísmenných mezer a měřítka glyfů jsme schopni usnadnit progamu dosažení hlavního cíle — vyrovnaných mezislovních mezer. Podobné zásahy snášejí lépe písma serifová než bezserifová, humanisticky inspirovaná písma lépe než geometricky konstruovaná. Existuje vlastně jedno základní pravidlo, kterého je dobré se držet — všechny změny dělat tak, aby pokud možno nebyly vidět.

10 MIKROTYPOGRAFIE

Výběr formátu, stanovení sazebního obrazce, volba písma, prokladu a základních parametrů textu spadá do kategorie *makrotypografie*, velkých grafických celků. Dobře upravená kniha se pozná tak, že stejnou pozornost a péči věnuje i zdánlivě drobným typografickým detailům na úrovni jednotlivých znaků, takzvané *mikrotypografii*. Sem patří především pokročilá práce s mezerami slov, vyrovnání dvojic znaků a citlivé ošetření interpunkce.

10.1 Speciální mezery

Jedním z typických znaků amatérské sazby je užívání jediného druhu mezer, základní mezislovní mezernice. V knihách ani v jiné náročnější sazbě se neobejdeme bez několika speciálních mezernic, jež mají specifické uplatnění a bývají dokladem pečlivé práce. Šířky mezer (a také pomlček a spojovníku) se zpravidla odvíjejí od čtverčíku, to jest od čtverce, jehož strana se rovná výšce kuželky — velikosti písma. Čtverčík desetibodového písma má deset bodů, čtverčík šestnáctibodového písma šestnáct bodů. Základní mezislovní meze-
ra bývá široká čtvrtinu čtverčíku, u zúžených řezů užší a u širokých písem přiměřeně širší.

*Nedělitelná meze-
ra* s proměnlivou šířkou je prvním a také nejpoužívanějším typem. V sazbě není k rozeznání od obyčejné mezernice; jediný rozdíl je v tom, že v místě nedělitelné mezery program nesmí zalomit řádek. Vkládáme ji všude tam, kde potřebujeme dělení zabránit. Za jednoznakové předložky (v Praze), v nadpisech i za víceznakové (do USA), za akademické tituly (Mgr. Filip), mezi čísla a měsíce v datech (12. 1. 1982), za zkratky (čs. voják), u zkrácených jmen (F. X. Šalda) a jmen králů (Karel IV.) atp. Pokud nepoužíváme jiný druh speciální mezery.

*Pevná meze-
ra* má také šířku mezislovní mezery, ale na rozdíl od ní není v sazbě do bloku pružná, zůstává konstantní. Hodí se především pro spojení čísla a jednotky (155 kg), relativně vhodná je i pro oddělení číselných řádů (155 555), i když já v tomto případě z dále uvedených důvodů preferuji mezeru o šířce šestiny čtverčíku.

*Interpunkční meze-
ra*, jak napovídá název, má šířku interpunkce, přesněji řečeno tečky, čárky a středníku. To ji předurčuje k sazbě různých číselných údajů, zejména v tabulkové sazbě. Dobře poslouží při oddělování číselných řádků (1 234 567) a skupin telefonních čísel

(112 567). Technicky vzato bývá interpunkční mezera stejně široká jako mezislovní, takže nehraje roli, jestli použijeme mezernici interpunkční nebo pevnou. Důležité je, aby zůstala v sazbě do bloku neměnná.

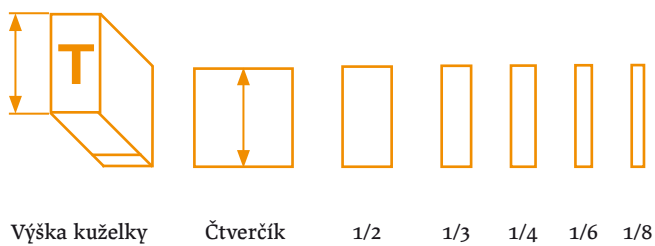
Na rozdíl od *čtvrtinové mezery*, která je úplně zbytečná, protože zpravidla odpovídá šířkou interpunkční i pevné mezeře, *šestinová mezera* najde mnohem širší uplatnění. Hodí se dobře mezi číselné řady (1 234 567), trojice nebo dvojice v telefonních číslech (112 567) a někdy i mezi číslo a jednotku (155 kg). Pak mívá dvě výhody: Za prvé je šestinová mezera pevná, takže se v sazbě do bloku nemění. A za druhé je dost úzká na to, aby zaručila, že na řádcích se zhuštěnými slovy nevyjde širší než mezera mezislovní. To je důležité, protože kdybychom použili mezeru pevnou (čtvrtinovou), byla by od sebe čísla (nebo číslo a jednotka) opticky odtržena. Což je pravý opak toho, oč usilujeme. Šestinovou mezeru klademe v náročnější sazbě i kolem pomlček — zejména dlouhých čtverčkových —, abychom jimi částečně kompenzovali vznikající světlá místa v ploše potištěné stránky. Šestinovou mezeru využijeme též v sazbě uvnitř složených zkratk (s. r. o., t. č.) a také mezi zkrácený akademický titul a jméno (Doc. Fábera). V obou případech opticky kompenzuje příliš velkou mezeru po tečkách.

Tenká mezera se rovná osmině čtverčíku. Někdy zastane funkci šestinové mezery, zvláště u složených zkratk a obecně u větších stupňů písma, ale jinak je pro většinu případů příliš úzká — v sazbě kolem deseti bodů se pro oddělování čísel a jednotek nehodí, protože spojení je příliš těsné a často vypadá jako chyba, absence mezery.

Vlasovou mezeru lze použít pro řešení různých kolizí, například interpunkce. Aspoň se to tak dělalo v kovové sazbě. Dnes už vhodnější než vlasová mezera bývá zvětšení prostrkání. Kdybychom totiž text s nadbytečnou mezerou zkopírovali do schránky a přenesli do aplikace, která speciální mezery nepodporuje, nahradila by se naše vlasová mezera obyčejnou mezislovní.

Číslicová mezera má šířku číslic a patří primárně do tabulkové sazby, kde je užitečná pro zarovnání číslic pod sebe. Stejnou funkci plní ve všech případech, kdy požadujeme přesné zarovnání řádů číslic ve sloupcích, například u poznámek pod čarou či v obsahu s čísly stran.

Sporadicky využívané jsou *čtverčková* a *půlčtverčková mezera*. Pro dlouhou mezeru o šířce čtverčíku nebo jeho poloviny neexistují žádná pevná pravidla. Typograf je používá v akcidenční



Váš Doc. Kratina

Váš Doc. Kratina

Úhrnem 6 378 Kč

Úhrnem 6 378 Kč

Griffin, s. r. o.

Griffin, s. r. o.

Ach — marnost

Ach — marnost

Johannes & Sons

Johannes & Sons

Mr G. B. Shaw

Mr G. B. Shaw

Mezislovní mezera

Šestinová mezera

sazbě a také pro výraznější oddělování částí textu, zejména v servisních částech knihy. Čtverčíková mezera (nebo dvě) dobře funguje v obsahu nebo v rejstříku, k oddělení pojmu a číslice stránky, ale míra uplatnění se v zásadě řídí fantazií úpravce. Stejně je to u krátké půlčtverčíkové mezery. Zde v sazbě používáme dvě čtverčíkové mezery za sebou k oddělování odstavců.

10.2 Metrika

Jedním z primárních požadavků na dobré písmo je perfektní vyrovnání znaků na úrovni jednotlivých slov. Aby byla sazba bez děr a zhuštěných liter, musí mít písmo od autora korektně nastavenou *metriku*. My se nyní budeme zabývat jen jedním parametrem metriky, virtuální šířkou znaků. Jde nám o bílé, netisknoucí místo kolem litery, kterému písmaři říkají *sidebearing*. V sazbě se kladou znaky těsně za sebe. A právě *sidebearing*, autorem písma definované bílé místo kolem kresby znaků, určuje jejich vzájemné rozestupy.

Aby byly litery hezky vyrovnané, musí mít po stranách nastaveny různě velké hodnoty. Nejvíce netisknoucího prostoru budou mít znaky se svislými dřiky, odvozené ze čtverce (E, H, I, M, N, U aj.), nejméně pak prosvětlené, široce otevřené znaky odvozené z trojúhelníku (A, V, w, y), případně z kruhu (O, Q, o, e). U symetrických liter jsou hodnoty podobné vlevo i vpravo, u asymetrických (např. F, J, L, P, p, q, r, t) se budou lišit podle konkrétního tvaru a také podle toho, kolik světla písmenko propouští dovnitř znaku. Rozeznáváme totiž v latinském písmu tvary uzavřené (kupříkladu H, M, N, d, p) i otevřené (C, J, L, f, j, r, t atd.). Správné nastavení metriky je pro autora písma sice rutinní, ale přesto velmi důležitá práce, na které do značné míry záleží výsledný vzhled jeho písma. Písmo se špatnou metrikou je nejlepší zahodit, ekologicky zlikvidovat a pořídit si místo něj nějaké lepší. Třeba české.

10.3 Vyrovnání párů

V kovové sazbě se ladění šířek znaků říkalo *justáž* a věnovalo se jí hodně pozornosti, protože to byla jedna z mála příležitostí, jak kvalitu sazby předem ovlivnit. Samotná justáž bohužel nedokáže dobře ošetřit všechny kombinace, zvláště v sazbě z verzálek je nemožné prostým nastavením šířek znaků docílit vždy hezkého vyrovnání. Dokud ještě bylo písmo mechanické podstaty, mělo pevně dané rozměry, určené šířkou kovového hranolu. Kde byla mezera mezi dvěma literami příliš těsná, sazeč mezi ně vložil tenký písmový výplněk. Zužovat mezery však



Základní principy tvorby metriky ukazuje následující schéma. V prvním případě jsme nastavili všem znakům stejné netisknoucí okraje po stranách. Ve druhém případě jsme přihlédnuli k vnější světlosti znaků, trojúhelníku nastavili nulové okraje, kruhu o něco větší a čtverci největší. To přineslo uspokojivý výsledek.



Šířka písmové kuželky byla dřív základním omezujícím faktorem, ztěžujícím korektní vyrovnání dvojic znaků. Zatímco písmové výplňky je možné přidávat dle libosti, stažení mezer bylo nemožné a dalo se vyřešit jedině vytvořením písmového slitku — dvou nebo tří liter odlitých na jednu kuželku.

„VÍNA“ „VÍNA“

Velkou výhodou digitálního písma je možnost mezery kromě rozšiřování také zužovat. Kde nepomůže pečlivé nastavení metriky, vytvoří autor písma kerningové páry. Jsou totiž situace, které nelze jinak vyřešit. Zároveň ale platí, že čím lepší je nastavení metriky, tím méně kerningových párů bude písmo potřebovat.

nemohl; to teprve digitální písmo umožnilo libovolně manipulovat s mezerami znaků, a docílit tím dokonalého vyrovnání.

To, co v minulosti bylo třeba dělat ručně v sazárně, obstará dnes za nás zpravidla autor písma. Děkujeme. Říkáme pak, že font má *kerning* nebo *kerningové páry*, to znamená sadu instrukcí, které sázecí aplikaci říkají, kterým dvojicím znaků má mezery stáhnout nebo rozšířit. U kvalitních fontů by dokonalé vyrovnání mělo být samozřejmostí, koneckonců je to jedna ze zásadních funkcí digitálních písem, že obsahují různě velkou množinu kerningových párů. Ostřílení písmaři mívají v zásobě postupně rozšiřovaný seznam problematických kombinací, které u každého textového písma musí vyřešit, takže se dá předpokládat, že se sazbou z jejich nového písma nebude moc práce. Poučení typografové se ale nedají lehce zmást, protože vědí, že dokonalé písmo neexistuje a že každé má nějaké nedostatky. Mohou se vyskytnout třeba jen v jednom specifickém jazyce či nezvyklé kombinaci liter. Nebo může mít designér odlišné nároky na vyrovnání interpunkčních znamének. Všude tam, kde mu nevyhovuje „tovární“ nastavení, musí si typograf takřkajíc plivnout do dlaní, vyhrnout rukávy a vložit se do toho sám. Ruční zásahy bývají nezbytné zpravidla u hřmotných titulků, kde je každá nedokonalost mnohonásobně zvětšena, ale pečlivý milovník knih si raději ohlídá i sazbu drobných textů, zvláště různé divoké kombinace písmen a sousedící interpunkce.

Znamé chyby často používaných písem by bylo nejlepší odstranit přímo v písmovém souboru, pakliže to umožňuje licence. To ale vyžaduje profesionální aplikaci pro navrhování písem, uživatelskou zkušenost a jisté technické znalosti ve věci generování fontů, aby naše upravené soubory správně fungovaly. U rozsáhlých písmových rodin je s tím spousta práce, protože různé řezy mohou vyžadovat rozdílné parametry. Proto je většinou jednodušší vystačit si s ručními zásahy do sazby. V pětisetstránkové publikaci lze menší nedokonalosti prominout, ale u náročnějších knih, zvláště poezie, je starost o drobné detaily věcí profesní cti. Kdo má k dispozici svého dvorního sazeče, může všechnu tu špinavou práci spojenou s ručními zásahy do sazby delegovat na něj, uvařit si dobrý čaj, dát nohy na stůl a dohlédnout na výsledek.

10.4 Nálitek

Ruční sazba přinesla některé krásné typografické vymoženosti, které u digitálních písem (včetně knižních) skoro vymizely. Patří mezi ně takzvaný *nálitek*, mezírka před vykřičníkem,

VLTA VA VLTA VA VLTA VA

Srovnání ukazuje tři základní varianty, se kterými se můžeme v praxi setkat. Nejprve nevyrovnaná, děravá sazba, u níž jsou litery mechanicky seřazeny za sebou. Tak to vypadá, když kerningové páry úplně chybí nebo je program nepodporuje. Ve druhém případě jsme ponechali kerningové páry od autora písma. Text je až na příliš zhuštěnou dvojici AV vyrovnaný obstojně. Třetí ukázka představuje ruční vyrovnaní, podobné jako v kovové sazbě, tedy přidáváním výplňků tak, aby se vnější světlost kolem znaků vyrovnala nejsvětlejší dvojici AV. V počítači není problém vyrovnat sazbu těsněji — výsledek by se podobal druhé ukázce, *továrnímu* nastavení. Volnější prostrkání ovšem působí slavnostněji (a je i jednodušší).

HLAVA HLAVA

Existují kombinace znaků, u kterých je téměř nemožné dosáhnout dobrého výsledku. V textových velikostech takový detail přejdeme, ale v sazbě titulků může být i drobná nedokonalost na obtíž. Zde autor písma problematickou literu L vyřešil šalamounsky, jejím zúžením, což následně usnadnilo ruční vyrovnaní. Jinou možností je typografův zásah do kresby znaků, například vytvoření nenápadného slitku dvou sousedních liter. To je řešení vhodné hlavně pro plakáty nebo knižní obálky.

otazníkem, středníkem, dvojtečkou a výpustkou. Nálitek si ke znaménku můžeme přidat tak, že v písmovém souboru nepatrně zvětšíme levý sidebearing. Mezera by měla být nepříliš výrazná, raději menší než osmina čtverčíku. Když se nám nechce zasahovat do písma (nebo když to neumíme), máme dvě možnosti, jak si obstarat nálitek přímo v sazbě. Buď před znaménko vložíme vlasovou či tenkou mezeru, nebo upravíme prostrkání posledního znaku před interpunkcí. Druhá možnost má nespornou výhodu v tom, že při exportu textu do jiné aplikace nebudeme mít v sazbě mezeru navíc, a také v tom, že můžeme nastavit hodnotu s přesností až na tisícinu čtverčíku. Obvykle nám postačí krokování v desítkách tisícín, nejčastěji v intervalu padesáti až osmdesáti.

10.5 Trojtečka

Nekorektní zpracování *trojtečky* je dalším prohřeškem proti dobrým mravům typografickým. Trojtečka se často užívá pro větší dramatickosti děje v beletrii či poezii, naznačuje vzrušenou, přerývanou řeč. Potom se nazývá *aposiopese* a sází se jako ostatní větná interpunkce těsně za slovo, zleva oddělená nálitkem, zprava mezislovní mezerou nebo mezerou o šířce šestiny čtverčíku. V případě, že se vyskytuje na začátku věty nebo odstavce, sázíme ji raději zprava bez mezery (... Takto!). V závorkách (nejlépe hranatých) plní trojtečka funkci vypuštěné části textu, potom ji nazýváme *elipsa* nebo *výpustka*. V každém případě by se neměla sázet ze tří větných teček, existuje pro ni speciální symbol. Knižní písma mívala trojtečkou zpravidla širokou, vláčnou, velkoryse rozložitou, tvořenou buď jedním samostatným znakem, nebo třemi ručně proloženými tečkami, pokud nebyl speciální znak v písmové kase dostupný. Prostrkání je podstatné: mezery mezi tečkami mají být vždy větší než u tří teček sázených bez mezer, jinak by existence speciálního znaku postrádala svůj smysl. Vzdálenosti mezi tečkami nechť odpovídají přibližně polovině mezislovní mezery, osmině čtverčíku. Ve starších knihách, především v poezii, se můžeme setkat i s mezerami čtvrtinovými, které jsou příliš velké, trojtečka pak vypadá roztržená, není kompaktní. Stejnou optickou vzdálenost jako mezi tečkami bychom měli dodržovat mezi trojtečkou a slovem, pokud je těsně přisazeno, tedy opatřit znaménko nálitkem. Novinová, titulková, akcidenční a zúžená písma mohou mít znaménko přiměřeně těsnější než typy knižní.



Interpunkce bez nálitku

Nálitěk? Ne!

Kolo štěstí; milion

Amen, pravím:

Výchozí metrika

**...Ó podzime...
tak dlouze tvé
housle lkají...
mou duši tou
hrou unylou
utýrají...**

Trojtečka z písmového souboru je v tomto případě příliš těsná, evidentně by potřebovala volněji prostrkat a doplnit nálitěk



Nálitěk v kovové sazbě

Nálitěk? Ano!

Kolo štěstí; milion

Amen, pravím:

Nálitěk (prostrkání +60/1000)

**...Ó podzime...
tak dlouze tvé
housle lkají...
mou duši tou
hrou unylou
utýrají...**

Korektní znaménko, pro ukázkou vysázené ze tří teček prostrkaných +100/1000, opatřené nálitkem

Hudba, tanec, zpěv, ...

...Ó podzime... tak dlouze...! Ach...

...Ó podzime [...] Ach...

Trojtečku chápeme jako obvyčejné interpunkční znaménko, nejlépe s nálitkem. Elipsu (výpustku) sázíme do hranatých závorek s mezerami po stranách. Tím se od aposiopese perfektně odliší.

„Aaaáááá,“ zívlas.

„Aaaáááá,“ zívlas.

„Kykyryký.“

„Kykyryký.“

„Arcitypograf“

„Arcitypograf“

„Tak pojd“

„Tak pojd“

Utrhlas *jasмін*‘?

Utrhlas *jasмін*‘?

Jho (*jařmo*)

Jho (*jařmo*)

Častým nedostatkem písma je absence kerningového páru pro kombinace uvozovek a ostatní interpunkce. Musíme si pak pomoci ruční úpravou. Ještě nepříjemnější jsou kolize interpunkce s literami nebo jejich diakritkou. V dlouhém textu asi všechny podobné detaily nezvládneme ošetřit, ale v sazbě poezie, titulků nebo akcidence jsou podobné korekce nezbytné.

10.6 Závorky, uvozovky

V knihách je potřeba věnovat speciální pozornost i ostatní interpunkci, zejména sazbě *závorek* a *uvozovek*. V beletrii, poezii i sazbě odborných textů se vyskytuje enormní množství různých kombinací větné interpunkce. Bohužel ani řada jinak kvalitních knižních písem neřeší kerningové páry pro kombinaci čárky nebo tečky a uvozovek, která je v češtině typická pro úpravu přímé řeči. Jindy koliduje diakritické znaménko s interpunkčním nebo chvost litery se závorkou. Kerningové páry, jakkoliv dokonalé, nemohou vyřešit kombinace několika řezů, a tak je nutné ohlídat všechna místa, na kterých v textu vyznačujeme.

10.7 Horizontální interpunkce

Často se chybuje v sazbě *pomlček* a *spojovníků*. Jejich vzdálenost od účaří je nakreslena tak, aby harmonovala s minuskovou sazbou. Pakliže máme kus textu verzálkami, budeme muset posunout ručně (pomocí změny účaří) znaménka do poloviny výšky znaků. V některých moderních písmech už bývají dostupné speciální verzálkové verze pomlček a spojovníků, takže program jejich pozici může upravit automaticky. Stačí nastavit odstavcovému či znakovému stylu verzálkovou sazbu — zapnout verzálky pomocí tlačítka v panelu Znak či na liště kontextových nástrojů pro úpravu textu. (To znamená, že verzálková interpunkce nebude fungovat se zapnutým CapsLockem, protože se vyvolává speciální OpenType funkcí.)

Digitální písmo obsahuje dva druhy *pomlček*. Dlouhou a krátkou, nazývané někdy *čtverčiková* a *půlčtverčiková*, přestože jen málokdy mívají šířku celého nebo poloviny čtverčíku. Literatura velí užívat v češtině jediný druh pomlčky jednotně v celém textu. Můžeme se pak rozhodnout, jestli budeme preferovat raději dlouhou, výrazně odlišenou od spojovníku, nebo krátkou, která je v sazbě méně nápadná. Znam ale sazeče, kteří mají zvláštní způsob sazby pomlček: ve významu pomlky ve větě — oddělené z obou stran mezerami — sázejí dlouhou, a v rozsazích od—do pomlčku krátkou. Je to řešení neortodoxní, ale docela elegantní, sám jsem je v několika svých knížkách použil. Podobně se s pomlčkami nakládá v americké sazbě, ale tam to má svou logiku, protože se pomlčky sázejí bez mezer okolo, takže délka interpunkce odlišuje dva různé významy. Ponechám na čtenáři, jak s touto informací naloží.

Frýdek-Místek	Frýdek-Místek
SADO-MASO	SADO-MASO
PRAHA-BRNO	PRAHA-BRNO
G-B-S 1856-1950	G-B-S 1856-1950
Hi-Fi 50-75 W	Hi-Fi 50-75 W

Verzálková sazba vždy vyžaduje úpravu horizontální interpunkce. Spojovníky a pomlčky posuneme do poloviny výšky liter, aby nepadaly k účaří. To automaticky platí i pro verzálkové číslice.

Česko-Rusko 1969-1999	Česko-Rusko 1969-1999
Česko—Rusko 1969—1999	Česko—Rusko 1969—1999

Volba dlouhé nebo krátké pomlčky závisí primárně na naší libovůli. Čtverčiková pomlčka je výrazná, příznaková, vhodná především pro knižní sazbu. Mezera v šířce půl čtverčíku je věčná, výrazově neutrální. V titulkové sazbě a u náročných tiskovin vždy doladíme mezery kolem znaménka, aby byly vlevo i vpravo opticky shodné.

11 OPENTYPE

Největším vynálezem digitální typografie je písmový formát OpenType. Takto pregnantně řečeno to může znít poněkud technicky, ale v principu jde pouze o návrat k nejlepší typografické tradici. Rádo se tají, že digitální sazba byla ještě donedávna vlastně velmi primitivní a nedokonalá. Jistě, razantně zjednodušila a urychlila přípravu tiskovin. Ale často za cenu rezignace na některé elementární a dříve naprosto samozřejmé výdobytky oborové historie. Teprve v posledních letech jsme docílili stavu, kdy digitální typografie kovovou sazbu nejprve dohnala, aby jí pak v mnoha ohledech ukázala záda.

Uživateli může být formát písma šumafuk, formální rozdíly mezi postscriptovými a true-typovými fonty jsou pro něj marginální. Typograf se o formát souboru začíná zajímat teprve ve chvíli, kdy to negativně či pozitivně ovlivňuje jeho každodenní práci. A formát OpenType má tu moc, protože přináší několik zásadních výhod oproti svým předchůdcům. Je multiplatformní, takže už není třeba mít zvláštní verzi písma pro PC a Mac.¹⁵ Největší devízou moderního formátu je ovšem přítomnost takzvaných OpenType funkcí, díky kterým nám digitální písmo zprostředkovává rozmanité typografické libůstky: několik typů číslic, pravé kapitálky, základní a speciální ligatury, indexy, zlomky, kontextové alternativy i stylistické sady.

11.1 Číslice

Až do přelomu osmnáctého a devatenáctého století existovaly v písmovém souboru pouze *minuskové číslice*, anglicky nazývané *oldstyle*. Někdy se jim říká *skákové*, protože mají dotahy a na řádce jsou ve srovnání se svými novějšími sourozenci poněkud neposedné. Některé znaky písma kreslí na střední výšku nebo nepatrně nad ni (0, 1, 2), jiné jsou přetaženy pod účaří (3, 4, 5, 7, 9) nebo k horní dotažnici (6, 8). Hezky nakreslené minuskové číslice se do knižní sazby hodí lépe než číslice na výšku verzálek, protože z textu tolik nevystupují, nenarušují jeho barvu a strukturu.

15 Současná písma také mohou obsahovat desetitisíce znaků. Tím odpadají problémy s lokalizovanými verzemi, dříve separovanými do zvláštních souborů, označovaných CE (Central European), CY (Cyrillic) atp. Díky tomu lze mít v jednom písmu znakovou sadu pro sazbu latinky, azbuky, řečtiny a třeba i čínštiny.

Typografia 1369

TYPOGRAF 1369

Skákavé číslice mají harmonovat s minuskovou sazbou. Obvyčejně obsahují drobné kompenzace — střední výška mírně zvětšená a dotahy zkrácené, aby číslice nepůsobily příliš hřmotně. Verzálkové číslice obvyčejně kopírují výšku verzálek, ale setkat se můžeme i s případy, kdy jsou o něco málo nižší.

Jágr 1234567890 Jágr 1234567890

JÁGR 1234567890 JÁGR 1234567890

JÁGR 1234567890 JÁGR 1234567890

Máme-li k dispozici skákavé číslice, dáváme jim v minuskové sazbě přednost; verzálkové číslice vyhradíme jen pro sazbou z verzálek. Někdy písmo obsahuje i speciální kapitáلكvé číslice, které se mohou hodit pro delší bloky textu sázeného kapitáلكami, nejčastěji drobnější nadpisy. Kombinace kapitáلك a minuskových číslic je přípustná, kombinace kapitáلك s verzáلكovými číslicemi naopak úplně nevhodná.

Verzálkové číslice (alébrž lining figures) jsou vynálezem epochy reklamních typů devatenáctého století, užívaných především pro výraznou titulkovou sazbu z verzálek. K tučným majuskulím o sjednocené výšce se skákavé číslice nehodily, a tak bylo vytvoření nové kresebné varianty naprosto logické a správné. Mělo to však jeden nepříjemný doprovodný efekt — nový typ číslic začal vytlačovat tradiční minuskové i ze sazby dlouhých textů. U části produkce knižních písem pro kovovou sazbu bychom sice skákavé číslice našli, avšak drtivá většina prvních digitálních typů obsahovala jen verzálkovou variantu. Pakliže autor písma chtěl nabídnout dva druhy číslic, musel vygenerovat dvě verze každého řezu, což bylo nepříjemné pro něj i pro uživatele. V případě OpenType písem už je naštěstí možné dosáhnout záměny číslic jejich prostým vyvoláním z nabídky sázecího programu. Hurá!

Sporadicky narazíme i na zajímavou variantu číslic kdesi na pomezí mezi verzálkovými a minuskovými. V angličtině se nazývají *semi-oldstyle*, český ekvivalent snad ani neexistuje, tak jim řekněme třeba *napůl skákavé*. Jsou univerzální, dobře harmonují s písmeny malé i velké abecedy. V minulosti byly k vidění v některých písmech Oldřicha Menharta (Triga, Manuscript) nebo Josefa Týfy (Týfova antikva), dnes už na ně narazíme jen sporadicky. Možná jejich čas ještě přijde; bylo by to příjemné zpestření.

Dobré knižní nebo novinové písmo obsahuje nejen sadu číslic na výšku verzálek a minusek, ale také jejich tabulkové varianty. Na rozdíl od *proporcionálních číslic*, které mají individuální šířku znaků, aby byly hezky vyrovnané uprostřed textů, *tabulkové číslice* se liší v nastavení metriky. Všechny mají shodnou šířku ohraničovacího rámečku, tedy stejnou virtuální šířku znaků. Díky tomu zůstanou v sazbě sloupců hezky zarovnané pod sebou. Využití najdou nejen v sazbě tabulek, ale i v paginaci nebo obsahu, zkrátka ve všech případech, kdy požadujeme stejnoměrné zarovnání číslic. Jestliže písmo tabulkové varianty neobsahuje, nemusí to být ještě důvod k zoufalství, protože u verzálkových číslic je obvyklé, že mají stejnou šířku.

Užitečné, i když zatím nepříliš obvyklé, jsou *kapitálkové číslice*, zamýšlené k sazbě uprostřed kapitálek. Tam, kde nejsou dostupné, sázíme místo nich minuskové, protože verzálkové by vypadaly ohyzdně. Pokud minuskové číslice nemáme, vzdáme se raději i kapitálek.

Speciální *indexové číslice* nakreslené autorem jsou vždy nesrovnatelně lepší než ty, které vyrobí sázecí program zmenšením verzálek. Mají upravenou barvu i šířku, často i mírně zjedno-

ATypI Conference Prague 2004

Týfova antikva je jedním z písem obsahujících variantu číslic na pomezí mezi minuskovými a verzálkovými.




V případě tabulkových číslic bývá jednotná šířka nadřazená perfektnímu vyrovnání. Číslice 1, zpravidla nejužší v celém souboru, může zakrýt svou vnější světlost rozšířením (antikva) nebo přidáním horizontálního serifu (grotesk).

112446114

112446114

895678114

895678114

112446114

112446114

895678114

895678114

Je žádoucí, aby jednotná šířka číslic byla ve všech řezech písmové rodiny. Potom se totiž nemusíme bát v tabulkách vyznačovat — všechny číslice zůstanou zarovnaný hezky pod sebou.

dušenou kresbu, která zlepšuje čitelnost v malých stupních. Knižní písmo pro sazbu textů s poznámkami vybíráme vždycky raději takové, u kterého jsou indexy k dispozici, protože tím zásadně zvýšíme kvalitu sazby. Pozor si musíme dát jen na indexy, které jsou odvozené ze skákavých číslic. Občas se v písmu objeví, ale nikdy nevypadají dobře.

11.2 Ligatury

U písem s expresivně rozmáchlým náběhem minusky *f* se pravidelně vyskytuje jeden zásadní problém — v sazbě koliduje horní dotah se sousedící tečkou nad *i* nebo *j*, často též s horním serifem *l*, *h*, *k*. Změna prostrkání potíž neřeší, protože by pak mezi literami vznikla přílišná světlost. V ruční sazbě se kolize vyřešila tím, že se dvě písmena fyzicky i kresebně propojila na jediné matrici, čímž vznikl takzvaný *slitek*, *ligatura* či *svaznice*. Digitální písmo ligaturám přeje, takže kromě některých klasických (*fi*, *ffi*, *fl*, *ffl*, *fk*, *fh*) se můžeme setkat i s mnoha historickými (*st*, *ct*) či neortodoxními (*Th*).

Komu slitky z nějakého důvodu nevyhovují, může je v sazbě úplně vypnout. Funkcí standardních ligatur je řešit kolizní dvojice znaků, zajistit, aby lépe vypadaly a lépe se četly. Napojení musí být přirozené, logické, nenápadné. Přítomnost výrazných ligatur má obvykle za cíl zakrýt celou řadu různých nedostatků písma. Čtenáři, kteří v sazbě zaregistrují propojení liter, tím bývají nejčastěji rozčarováni, ligatury je ruší a text se jimi znečitelňuje. Z pravidla o nenápadnosti jsou vyjmuty ligatury speciální (volitelné), zejména starobylé *st* a *ct*. Jejich okrasný charakter si klade za cíl zdůraznit výjimečnost textu, třeba historického, a propůjčit mu efektní vzhled. Ostatně jinam než do titulkové sazby nebo krátkého historického traktátu se volitelné ligatury nehodí, v textu jsou spíš pro zlost než k okrase.

11.3 Stylistické sady

Zřídka využívanou funkcí jsou takzvané *stylistické sady*; a je to velká škoda, protože obohacují naše výrazové prostředky. Písmo může nabízet alternativní, staromódní nebo jen nezvyklé verze znaků, které dramaticky zvyšují variabilitu vysázeného textu. Software nám umožňuje zapínat variantní verze liter postupně, nebo všechny najednou. Typograf si tak může svobodně zvolit, zda ponechá v sazbě výchozí varianty, nebo ve specifických případech, například u titulků, zapne alternativy, které zpestří potištěnou stránku.

index⁸³⁶ index⁸³⁶ index⁸³⁶

Indexy ze zmenšených verzálek se budou v sazbě propadat. Lze je vylepšit jediňe pečlivou úpravou předvoleb v aplikaci, zejména přiměřeným zvětšením číslic a posunem účaří. Nikdy ale nedosáhneme tak dobrého výsledku jako s použitím kvalitních číslic od autora písma.

148. sjezd⁸⁶³ 148. sjezd⁸⁶³

Ne vždy nám budou v písmu obsažené indexové číslice vyhovovat. Mohou být malé, světlé, mít nevhodně nastavené prostrkání i vzdálenost od účaří. Naštěstí je snadné upravit všechny nedostatky v parametrech znakového stylu.

fi ffi fl ffl fk	fi ffi fl ffl fk
ft fb ffb ffh	ft fb ffb ffh
ct sp st fä fö	ct sp st fä fö
The Tier spiel	The Tier spiel
für schnapps	für schnapps
und führer	und führer

Písmař sám rozhodne, kolik ligatur pro své písmo vytvoří. Sám také stanoví, které ligatury zařadí mezi základní a které mezi volitelné; standard v tomto ohledu neexistuje.

11.4 Kontextové alternativy

Mezi nejsofistikovanější OpenType funkce patří jednoznačně *kontextové alternativy*. Princip je podobný jako u stylistických sad. S tím rozdílem, že alternativní verze znaků vybírá počítač podle předem nastavených pravidel. Primárně se snaží o to, aby se vedle sebe nebo v blízkosti nenacházely dva graficky shodné znaky. Písmo také může obsahovat verze pro počáteční nebo koncové znaky. Spolu s dvoj- a trojčlennými ligaturami se jedná o nesmírně silný nástroj pro napodobení rukopisu anebo kaligrafovaných typů. Některé písmolijny se do práce na kontextových alternativách pustily s nebývalou vervou, a tak Bickham Script od Adobe nebo Liza od nizozemských Underware jsou výtečnými příklady maximálního využití potenciálu opentypových písem. Dá to určitě hromadu práce, ale výsledek bývá nesmírně efektní.

11.5 Ozdobné tvary

Ozdobné alternativy (či swash alternates, jak se jim říká anglicky) nám podobně jako stylistické sady umožňují používat speciální verze některých liter. Jedná se však o sadu, která je daná a neměnná, není možné zapínat a vypínat funkci na úrovni jednotlivých glyfů.

MACINTOSH **MACINTOSH**
QASIMODO **QASIMODO**
liga & túra **liga & túra**

HAMBURGERY HAMBURGERY
 SVAZNIČKY SVAZNIČKY
 ligatury ligatury

Stylistické sady umožňují nahradit výchozí tvary vybraných liter jejich speciálními alternativami. Tím dosáhneme větší variability titulkové sazby anebo kontrastu s textovým písmem.

OpenType
 kontextové alternativy
 jsou prima věc.
 Jen pohledte!

V případě kontextových alternativ volí kresebnou verzi znaku počítač. Pokud nám některá tvarová verze litery nevyhovuje, nic nám nebrání vybrat si svého favorita z tabulky glyfů.

<i>Podlaha</i>	<i>Podlaha</i>
<i>Equip</i>	<i>Equip</i>
<i>bagety</i>	<i>bagety</i>
<i>quido</i>	<i>quido</i>
<i>piškot</i>	<i>piškot</i>

Ozdobné alternativy písma Briosó Pro rozširujú kaligrafické výrazivo tiskovej renesančnej abecedy. Pretože je inšpirácia renesančnými skriptami dokonale zjevná už v základnej verzii kursivy, jej zdobná varianta propúšťa písmu ešte dynamičtější charakter. Autor prekreslil všetky verzálky, väčšinu serífů nahradil voľne pojatými nábehmi a výbehmi. Podobne postupoval u vybraných minusek (b, d, g, h, k, l, p, q, y).

Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry. Už se netiskne hortulus animae, ta něžná zahrádka duše, přesto se pořád vyplatí aspoň některé knížky si ponechat.

Tištěná kniha patří k těm krásným zbytečnostem, jež nám bývá líto vyhodit, i když občas překáží. Na rozdíl od minulých dekád je to víc věc užitku než předmět zbožňování, spíš věc pro radost než předmět víry. Už se netiskne hortulus animae, ta něžná zahrádka duše, přesto se pořád vyplatí aspoň některé knížky si ponechat.

12 DESIGN

Knižní grafika je dobrý obor pro solitéry, věčné samotáře a sociopaty. Nemusíte moc chodit mezi lidi, protože skoro všechno se dá vyřešit e-mailem, v horším případě telefonicky. Počítač je pomocník i kamarád — omezuje styk s lidmi na nezbytné minimum. Někdy vypínám telefon, aby mě dopoledne nikdo nebudil, kolem oběda vyřídím poštu a navečer se pustím do pořádné práce, protože mám jistotu, že bude klid, že nikdo nebude rušit desítkami zbytečných nezbytností.

Grafickou úpravu začínám už tím, že si prohlédnu celý rukopis nebo překlad, když je k dispozici, v opačném případě aspoň hrubou anotaci titulu. Snažím se v první řadě zjistit, s kým mám tu čest, co je autor vlastně zač a jak se to projevuje v jeho díle. Jestli je text spíše intimní, nebo epický, věcný, nebo zdobný, jakou má strukturu, míru vyznačování, četnost kapitol a odstavců. Tím si vytvořím rámcový profil knížky, udělám hrubý předvýběr vhodných písem a psychicky se připravím na samotnou práci. Pokud formát publikace nestanoví nakladatel, je to důvod k radosti. Volbou formátu můžeme ovlivnit vyznění budoucího díla i to, zda bude výsledná publikace praktická, nebo reprezentativní, ke čtení, nebo k prohlížení, do příruční knihovny, nebo do zavazadla. Při návrhu typografické úpravy pracuji hlavně na počítači, protože výsledný obraz už nosím v hlavě. Poslední dobou skicuji velmi málo — hlavně tehdy, když už mi dojdou všechny nápady a je potřeba vymanit se ze stereotypního uvažování. Jednoduchou kresbu nemá cenu skenovat, protože při změně měřítka obvykle přestane fungovat. Snažím se najít pokud možno naprosto lapidární vyjádření daného problému. K vydařeným grafickým rébusům svých kolegů mám sice profesionální respekt, ale jinak je nevyhledávám, zajímá mě hlavně grafika jednoduchá, rázná, jasná, přímočará. Nejvíc zábavy si člověk užije u hutné, spleťité sazby plné poznámek pod čarou, indexů, tabulek, nákrešů a rejstříků. Tam se teprve ukáže, zda dokáže pracovat s písmem, jak dobře umí na stránce strukturovat informace.

U beletrie je potřeba uchvátit nakladatele krásnou obálkou, vnitřní úprava ho nezajímá. V průběhu práce mi pod rukama sice vzniká několik konceptů se spoustou mutací a odchylek, ale klientovi zasílám jen jedno řešení — to nejlepší. Zadavatelé mají zvláštní, skoro až nadpřirozenou schopnost vybírat si ty nejhorší návrhy, případně je ještě postupně kombinovat a *dovylepšovat* svými originálními nápady. Tomu je potřeba rovnou předejít. Předložit variantní návrh má smysl teprve tehdy, když se práce a domluva zasekne na mrtvém bodě.

Lepší (správnější) postup volím u složité odborné literatury, u níž je potřeba vycházet přímo z obsahu, navrhovat knihu *zevnitř* . Osvědčilo se mi v počátku vůbec neřešit vnější úpravu, ale namísto toho se soustředit hlavně na text a všechny navigační, pro orientaci důležité části knihy.

* * *

Typografický návrh se odvíjí od velkých celků k menším, od hrubého rozložení sazby k detailům. Nejprve stanovíme formát, pak velikost písma a proklad textu, potom okraje stránek, umístění paginace a záhlaví nebo zápatí. Většinu těchto parametrů vyřešíme na takzvané vzorové (dvoj)stránce, což nám zaručí, že budou shodné pro všechny stránky založené na stejném vzoru a že budeme schopni tyto parametry kdykoliv změnit, pokud to bude potřeba.

Důležité je nastavit správné okraje stránek podle velikosti výsledného média a typu vazby. U měkké vazby je nutné počítat s tím, že asi pět milimetrů u vnitřního okraje spolkně lepení. Zato na jednotkách, ve kterých nastavujeme okraje, vůbec nesejde. Jde jen o to, že s měřítkem v bodech, pica nebo cicerech si člověk připadá jako lepší typograf.

V tradiční knižní úpravě byl vždy největší okraj ten spodní, takže moderního vzhledu se dá docílit velmi jednoduše — převrácením zažité logiky. Všechny čtyři okraje můžeme nastavit na stejnou hodnotu, případně navolit největší okraj u hlavy stránky a ve hřbetu. To se bude hodit hlavně u odborné literatury, pro kterou platí mnohem volnější pravidla než pro novely a romány. Také paginaci je možné přesunout k vnějšímu okraji nebo nahoru nad text, vždycky ale musí být dostatečně zřetelná, viditelná na první pohled, protože tvoří jeden z nejdůležitějších navigačních prvků vůbec.

* * *

Do rozměrné publikace patří velké písmo dvanáct nebo čtrnáct bodů, do kapesní knížky kolem devíti nebo osmi. Radši zvětšujeme řádkový proklad na úkor velikosti písma než naopak. Dostatečně proložený text působí elegantně, dovoluje písmu na stránce pořádně vyznít, zlepšuje čitelnost. Natěsnané řádky se čtou vždycky špatně, bez ohledu na to, jak veliký je text. Pro většinu knížek stačí jedna velikost písma. Není nutné sázet tiráže nebo obsah o stupeň nebo

dva menší, protože jsou dostatečně odlišené svou polohou v knize a zpravidla také sazbou na levý praporek. Jiná situace je v případě, že servisní části knihy mají velký rozsah; pak by nám zabíraly moc místa a nakladatel za to vynadal. Větší písmo někdy vyhraujeme pro nadpisy oddílů nebo kapitol, jestliže na ně chceme výrazně upozornit. U sazby oddílů a nadpisů si jen dáváme pozor, abychom je v zápalu práce nepřestylovali. Od hlavního textu je odlišíme změnou jednoho parametru písma — typu, řezu, velikosti či barvy. V opačném případě bývá výsledkem segedínský guláš. Prachobyčejná beletrie si bohatě vystačí s jedním písmovým typem. Dvě písma je dobré kombinovat tam, kde usilujeme o současný vzhled nebo kde máme složitější obsahovou strukturu.

* * *

Nově zakoupené písmo je třeba nejprve nakoukat. Jeho velikost a proklad někdy ladím celé hodiny, než si ověřím, v jaké podobě funguje nejlépe. Když mám zrovna papír v tiskárně, udělám si zpravidla několik tiskových zkoušek v půlbodových rozdílech. Na papír vytisknu i okraje stránky, potištěný pak papír uříznu na správný formát, abych měl co nejpřesnější představu, jak bude knížka vypadat ve skutečné velikosti. Prohlížím si stránky textu a přemýšlím, jaká velikost se bude nejspíše číst, která úprava na mě nejlépe působí a která sazba bude dostatečně ekonomická. Pokud s úpravou nespěchám, papíry nosím průběžně u sebe a prohlížím si je u oběda, ve vaně, v posteli, v tramvaji... zkrátka v různém prostředí a různých světelných podmínkách. Každá úprava potřebuje chvíli uzrát, a tak bývá dobré drobet si od práce odpočinout.

Největší luxus je nechat zakázku týden nebo dva uležet a podívat se na ni až po čase, novými očima. Z tohoto důvodu mívám stabilně rozpracovaných minimálně pět projektů, mezi kterými tčkám podle momentální potřeby.

Fonty volím nejraději české, protože patří mezi nejlepší na světě. S oblibou říkávám, že do knížek českých autorů patří jediné česká písma (ale nedržím se toho). Nejčastěji používám nenápadné textové typy, protože zvolené písmo nemá čtenáře rušit. Výrazné typy volím jen tam, kde to má konkrétní opodstatnění a hlubší smysl. Právě volbou písma totiž lze velmi kultivovaně vyjadřovat širokou paletu významů. Tak třeba do knížky o *nešťastné Arábii* jsem vybral raně benátskou antikvu Briosu, protože svým tvaroslovím evokuje tradiční kaligrafii Blízkého východu. Titulky, citáty i navigační prvky jsem upravil na pravý praporek, aby

výsledek připomínal pravolevý arabský text. Ale kaligraficky kořeněná písma se hodí také pro čínskou poezii, třebaže evropská kaligrafie se od té tušové zásadně odlišuje.

Sazba knížky at' je vždy perfektní. Všichni si můžeme dovolit skoro bezchybný software a různé vyfikundace, které za nás udělají spoustu práce, ale protože světem vládne nevzdělanost, pořád ještě vycházejí publikace, časopisy a noviny, které se nedají pořádně číst. Kdo nemá rád rodný jazyk, nikdy nedokáže vysázet hezkou stránku textu ani hlavičku časopisu. Snažím se v rámci možností dohlédnout na sazbu všech knih, které jsem upravil. Dá to sice práci, ale člověk má pak větší jistotu, že mu z knihárny nepříjede nepříjemné překvapení. Proto je dobré najít si zkušeného a šikovného sazeče a dlouhodobě s ním spolupracovat, protože pak jsou tyto hrubé kontroly sazby jednodušší a rychlejší. Šikovní sazeč se podobá dobře vychovanému psu a pozná se tak, že je inteligentní, ochotný a pracovitý, ale dobře si pamatuje, kdo je jeho pánem, a tak se v práci nesnaží uplatnit své výtvarné nadání. Haf.

* * *

Rozumný designér ví, že v knize musí být nepotištěná místa, nejlépe celé stránky, kde si má oko i čtenář na chvíli spočinout. Po práci nutně přichází odpočinek a za každým knižním oddílem má přijít zasloužený vakát. Slyšel jsem jednou pána, který tvrdil, že se mu podařilo na stránku vměstnat tolik obsahu, že na ní nezbylo žádné prázdné místo, a propagoval to jako nesmírnou výhodu. A jsou lidé, kteří věří, že v knize za tři sta padesát korun nesmí být prázdné listy, protože čtenář si platí za stránky potištěné. I když jsem v skrytu duše ekolog a mám pochopení pro šetřivé povahy, tak už vím, že naší planetě více než pět vakátů na jednu prodanou knihu škodí hlavně lidská blbost.

Nutkání zaplnit každé bílé místo plochy mívalo své důvody hlavně v drahotě tiskařského materiálu, a tak se každá prázdná stránka považovala za plýtvání. *Horror vacui*, strach z prázdnoty, je nemoc známá už od pravěku, ale rozkvět této obsese se datuje od šestnáctého století zejména v Českých zemích, Polsku a Německu, národech tradičních šetrílků. Naštěstí už nežijeme v době, kdy se knihy vydávaly na pergamenu nebo drahých ručních papírech, takže nemusíme s prázdnými stránkami tolik šetřit. Zvláště u tisků, na kterých nám zvláště záleží.

*Čím víc vakátů, tím větší bibliofilie, pamatovat!*¹⁶

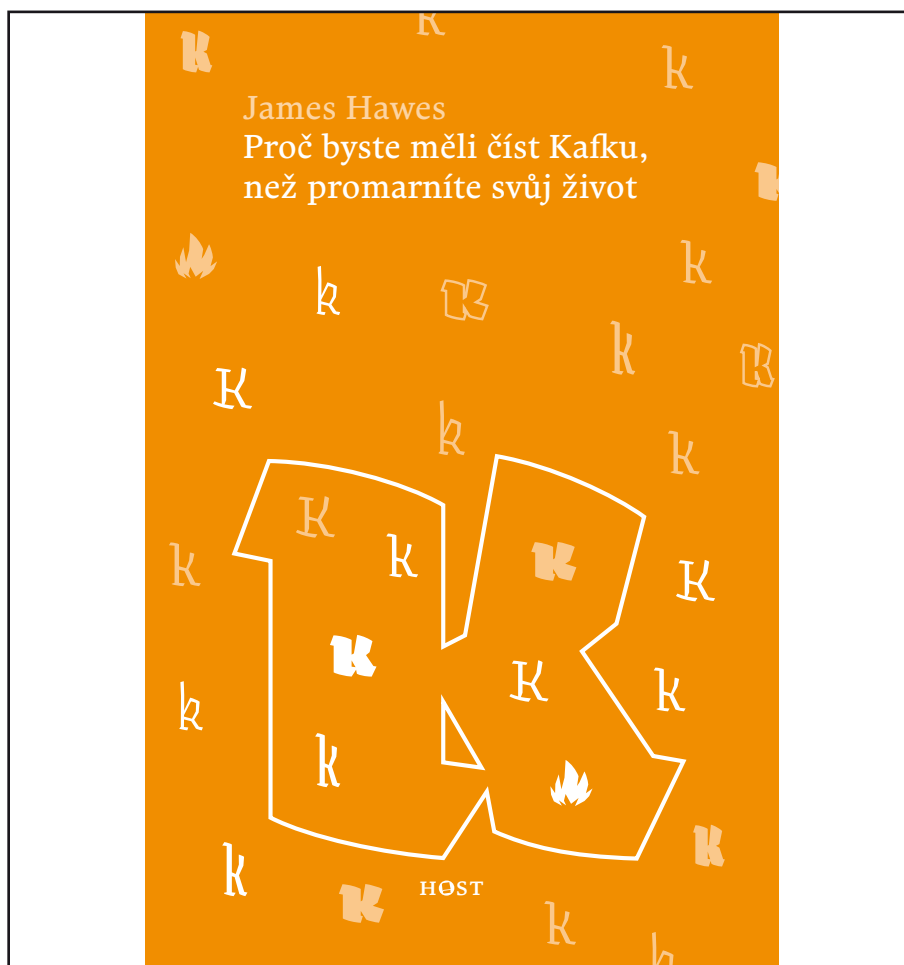
Prázdné stránky pomáhají dát knize dynamiku, rytmus, zčítelnit její strukturu a zpřehlednit obsah. Princip je to vlastně velmi podobný hudbě, která graduje jen tehdy, když *pianissimo* střídá *fortissimo* a když má dílo dynamický průběh. Monotónní hudební alba bez proměny rytmu, melodie nebo důrazu vás dříve nebo později spolehlivě uspí; a nesejde na tom, jestli se zrovna jedná o divoké diskotékové dusání, hudební eskapismus alternativní britské kapely nebo ukřičený finský grindcore. Ačkoliv textová struktura knížky je dopředu napevno dána autorem, typograf má vždy určitý prostor ovlivnit její rytmus, a tím i kvalitu a pohodlnost čtenářského zážitku. Může rozhodnout, zda bude výsledkem jeho práce nepřetržitá nudle textu, začínající na první stránce a končící v tiráži, nebo srozumitelné, přehledné literární dílo, v němž se čtenář bude snadno a rád orientovat. Pro veškerý design potom platí, že mezi potištěnou a nepotištěnou plochou má být harmonický vztah. U reklamního letáku většinou ve prospěch písma a obrazu, v nákladné bibliofilii skoro vždy ve prospěch krásného nepotištěného papíru.

* * *

U knihy více než jinde platí, že všechny její složky musí být v naprostém souladu, a proto si vzájemně propůjčují písma, barvy i podstatné kompoziční prvky. Vnitřní úprava se tak přelévá na vazbu nebo obálku, zatímco obálka povětšinou určuje podobu hlavního titulu. Nedovedu si představit knihu, ve které by bylo smysluplné toto jednoduché (ale základní) pravidlo porušit.

Nával práce a opakující se potíže a dohady mohou vyústit v trvalý spleen, rezignaci na kvalitu, banální řešení. Nejdůležitější je aspoň jednou za rok si vyskládat na podlahu hotovou práci a zhodnotit, jaká část z ní se podařila. Pokud to není aspoň třicet procent, člověk by měl okamžitě změnit návyky, prostředí, klienty, partnerku nebo obor.

16 THIELE, Vladimír: *Jak se dělá kniha*, 1957; str. 97



Obálka knihy o Kafkovi se klidně obejde bez té legendární Kafkovy fotky. Zvláště když se jedná publikaci, která autora polidštuje, demýtizuje a snaží se vyprášit z legendy o K. všechna zatuchlá klišé.

Poznámky

1. Jak to tehdy bylo

1. *Deníky*, 1. října 1911.
2. Brod, s. 137 a *Deníky*, 3. listopadu 1915. Jeho vnímání východních Židů jako „Afričanů“ nebo „Asiatů“ — samozřejmě nebyli nic z toho a všichni přijeli vlakem z regionů naprosto evropských a křesťanských — bylo v té době nanejvýš běžné. Mělo se stát jednou z psychologických hnacích sil holokaustu. Později však pochopíme nebezpečí každé věty, která obsahuje frázi či dokonce ideu, že se něco „mělo stát“.
3. Právě v té době čte almanach, viz Alt, s. 433.
4. Anthony Northey v nejpodrobnější studii o rodinné továrně dochází



1. Jak to tehdy bylo



90



Není pro mě život, já dívka a nikdy jsem neviděl více dětí bytost, nikdy bych se neobrátil k Tobě ani vytáhnout ruku, dívka, svoji špatnou, roztrášenou, opožděnou, roztrášenou, opožděnou, roztrášenou ruku. — Dvojnásobek, 12. června 1910

schoval. V třešně knihovně schovával i spouštěcí knižku od tajného úctu. Nechtěl, aby ji někdo našel, protože „mu určuje pozici v rodině“. Domníval se (a správně), že jeho erotická tajemství jsou v této knihovně v bezpečí. Arthur Schnitzler, v té době velmi oblíbený vídeňský dramatik, takové štěstí neměl. Jeho papí se mu vloupal do zamčeného stolu s odhodláním, že jako starověký stavec a pán domu na to přece má plné právo, a objevili tak deník mladého Schnitzlera líčící, jak si veselé užíval s lehkými děvčaty. Tato událost navždy poznamenala jejich vzájemné vztahy.³⁷

³⁷ Stáli se poznamenat, že strážný Hermann Kafka na rozdíl od slovního profesora Schnitzlera respektoval soukromí svého syna.

91



Stelma Soloková a dr. Kafka, přibližně v roce 1908

Nebylo vůbec neobvyklé, aby mladý úspěšný muž v Praze (ve Vídni, Berlíně či Paříži) měl podobný poměr. A to je právě to. Kafka se ve věku kolem pětadvacítky prostě choval úplně stejně jako jiní muži v jeho postavení.

V jeho světě existovaly obrovské rozdíly mezi bohatými a chudými, a to nejen co se financí týče (rozdíly v našich příjmech jsou dnes zase takové, jako byly na počátku minulého století), ale i v tom, co člověk očekával od svého života (chudí dvacáté doby se donadřivdojílně bránili znovu akceptovat, že by jejich osud měl být prostě daný). Praha přímo hýřila tím, co tehdejší Vídeňané označovali slavným pojmem „stadka děvčata“ (dnes by se jim asi říkalo „party-girls“).

Byly to chudé dívky z dělnické třídy, které správně tušily, že jejich budoucí život nebude plněn radostí, zápravou či dárky.

³⁸ „Ale ani to, jako by si to užívala. Nemažďa vás ani“

106

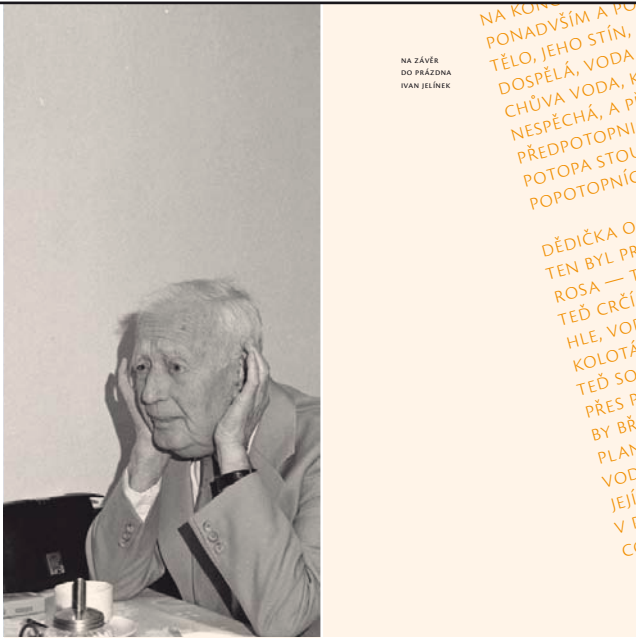
38 Ale pokud přijde — dohodá jsou mladé, bráně a svobodné — se zámožným mladým mužem, mohou si připadat výjimečné. „Já“ s mužem, to však někdy mále znamená, že se nedostanou dále než do chabrého spáru (jenně řečeno), jinně bylo vybarveno množstvím veskrze seriálních podniků. Byly to malé-soukromé podniky, čistě teoreticky určené pro intimnější večeře, kde jste však ve skutečnosti mohli podplatit číšníka, zamknout se a na místě se oddat se-xualním radovánkám — přesně jak popisuje Schnitzlerova dobová hra *Raj* (také: *Koko, nám, Rajem*).

A Praha byla zvláštní v jednom důležitém ohledu. V Toulouse-Lautrecově Paříži, v Londýně Edwarda VII. a v Klimtově Vídni byly houfy místních „stadků děvčat“ — avšak v Praze nemohlo o nějaké německé mladá dělnické třídy být ani řeč, téměř zde neexistovala. V roce 1910 tvořili Němci jen něco přes sedm procent obyvatelstva.³⁹ Zastávali pozici vládnoucí kasty a jejich vedoucí sídla v upoutanosti a finanční síle se opírala o přednostní právo při nástupu do služeb rozbušelé habsburské byrokracie, přičemž psychologicky působilo i to, že němčina byla úředním jazykem mocnářství (a samozřejmě i ještě mocnějšího sousedního císařství). Takže „stadka děvčata“ v Praze mluvíla jsou řeč než jejich zámožní švábsci, pokud si tedy odmyslíme mezinárodní znakovou řeč sexu a peněz. Dívky používaly téměř výhradně češtinu, muži němčinu.

Bylo tedy běžné, že mladý německý synek ze zámožné rodiny v Praze získal své první sexuální zkušenosti u chudých slovaných dívek, které jen částečně ovládaly jeho mateřštinu a ve společnosti nic neznamenaly. Taková je realita skrytá pod se za žlutou námi-nou sexualně přístupné hrádky Brodovy „České služky“ (otřilně

³⁹ Pojmem Němci máme na mysli všechny žijícíci obyvatelstvo, což je důležitý zřetel, jak uvidíme dále.

107



NA ZÁVĚR
DO PRAZDNY
IVAN JELÍNEK

NA KON
PONADVŠIM A PO
TĚLO, JEHO STÍN,
DOSPĚLÁ, VODA,
CHŮVA VODA, K
NESPĚCHÁ, A PŘ
PŘEDPOTOPNIC
POTOPA STOU
POPOTOPNIC

DĚDIČKA OI
TEN BYL PR
ROSA — T
TEĎ CRČÍ,
HLE, VOI
KOLOTÁ
TEĎ SOI
PŘES P
BY BR
PLAN
VOD
JEJÍ
V P
CC

Básnická sbírka Ivana Jelínka je založena na jedné velikosti textu.
V sazbě se vyznačuje malými kapitálkami a kursivou, obsahuje
ručně vyladěné nálitky i trojtečky.

MHOURENÍ

Přimhouřen den.
— Přimhouří víčka nad očima.
„Je přimhouřeno,“ říkáš.
„Zlato se blýská.“
— Jako šíročina, říkám.
„...spíš jak zima.“

Hlas se ti mhouří až sem
víčky zmitán. Vítán.
„Je tam přimhouřeno?“ říkáš.
— Je. Spíš jen zima.

VÝZVA

Tož otevřete se, tajní vrátka,
z něčoty nicoty v hlás.
Za mlčení vlák, slova vraská
v mlavně, kde nemluví se už.

Tam že z času, ohmkeře,
z prostoty myslí, omylku hada
v taje písmen vedou dveře?
Jistota, říkej slova nahá.

Ač koktavá, přec výmluvná.
Neččena, už slyšitelná sem
po pravdě, třebas výmlava
oblohy země. Z oblohy v zem.

LONDÝN, 14. IV. 1981

12

HEŠLO

Dům na západy pozamykán.
Věkla okens, sčlíděna
tam, kudy prúdůch duje.

Záclona záclon spuztěna
odnikud nikam
až sem. A z křečé sluje?
Co životně uhošuje,
zplozence bity bez věna?

Matečné budou hošně
k prasknutí prázdna bezmoytí.
Teď v utajených chvilích
jsou víava ticha řešená.

Všá pozovivěno!
Už bez ohledu
na strozumitelnosti sledů.

Ty sleduj hešo pronosené!
To, křeč na výkluně žene
z blyštění šplíkové lony
struniky, jejich vlechny struny?

Jimi ti máni zachovala
prázdně stínů.
Po krvi život těch,
co hlídat nepominu.

S. V. 1982

13



VĚRNÝ PASTÝŘ SLOVA

Báseň Ivan Jelinek (1909–2002) zaujímá v české literatuře zcela mimořádné místo. Jelinek svým výrazným individualismem doprovázený banální češtinou a vřudypřítomnými novotvory nabízí srovnání s Františkem Halasem a Josefem Palvecem. Zároveň však Jelinek stojí od ostatních básníků jako by stranou, a to jak způsobem tvorby, tak jejím rozsahem. Svou prvotinu, *Parléz*, vydal začátkem třicátých let a s výjimkou několika málo let mlčení jeho práce vycházely prakticky nepřetržitě až do jeho skonu v Kingstonsu 11. listopadu dne 27. září 2002. Celkem se jedná o takřka dvacet básnických sbírek a dva romány (*Potápěči* a *Daleko od brány*); samozřejmě kromě stovek seveřidších příspěvků do kulturní rubriky Československé redakce rádia BBC. O vydání značné části svých knih na Západě v době totality se musel postarat sám. Jeho vyznavači a pile v tomto ohledu nemají mezi našimi literární obdoby.

Ivan Jelinek se narodil 6. června roku 1909 v Kyjově jako druhý syn soudce tamního krajského soudu. Jednou z jeho povinností bylo držet v mezech místní církve, napsal ve svém skvostném životopise *Jabko se kouše*. Ivan tam od rodičů a okolí poslyšil krásnou jadrnou češtinu, kterou byl později proslulý. „Kyjovská čeština byla ryzí, s nádechem dialektu — to dlouhé „ú“ namísto „ou“ a běžné užívání přechodník „jako přimá“ bez ohledu na to, zda mluví žena nebo muž.“ Jako malý chlapec se pozastavoval nad mluvou Pražanů i lidí z jiných částí Čech — považoval ji za nepřirozenou a podivnou. Nebylo to proto, že by jí nerozuměl, nýbrž proto, že se v lekcích

1

lišila od jeho nářečí, a jako takovou ji už jako „malý mudrlán“ kritizoval. Jestliže náro, Čechům z Liberce. Praby i rojdnad z českých krajů, připadají naopak Moravané jako samorostlé typy, je to do značné míry také pro mluvu díky Moravanů. A Ivan Jelinek rozhodně samorostlý typ byl. Vezmu-li v úvahu historickou skutečnost, že Moravané na Bílé hoře

klubu. Hlavní referát přednesl bohemista Robert Pynsent, působící na School of Slavonic and East European Studies Londýnské univerzity. Ivan Jelinek tam tehdy posedával na židli před obecnem a svým vzezřením mi tak trochu připomínal trestance při výlechu. Na přenesl zření věť profesora Pynsentu si nepamatuji, nicméně obsah toho, co řekl, zde mohu reprodukovat.

IX

- ~ AS-SALÁMU'ALAJKUM JÁ MÁŠNAQA → (arabsky)
Pokoj s vámi na šibenici.
- ~ AUS IBN HARÍTHA → náčelník jedné ze
soupeřících rodových frakcí v Jathribu (Medíně)
- ~ BALKÁNSKÉ VÁLKY → války vedené jednak
mezi balkánskými státy a Osmanskou říší,
jednak mezi balkánskými státy navzájem o zbylá
balkánská území říše v letech 1912–1913
- ~ BANÚ MUSTALIK → arabský spojenecký
kmen Kurajšovců, proti kterému Muhammad
v roce 626 provedl preventivní tažení
- ~ BEERŠEVA → největší město v Negevské
poušti v jižním Izraeli
- ~ BESMELE → turecká lidová podoba začátku úvodní
formulky každé súry Koránu bismilláh, ve jménu Božím
- ~ BITVA O SUEZSKÝ PRŮPLAV → miní se první neúspěšný
pokus osmanské armády o dobytí Suezského průplavu na
Britech za první světové války ve dnech 2.–3. února 1915;
k druhému neúspěšnému pokusu došlo 27. července 1915
- ~ BITVA U BADRU → první bitva s mekkánským vojskem,
kterou svedli muslimové po odchodu do Medíny. Odehrála
se v roce 624 a muslimové v ní překvapivě zvítězili nad
velkou přesilou. Byla to jedna z akcí muslimů, zaměřených
proti mekkánským karavanám, která měla za cíl zničit
mekkánský obchod, hlavní zdroj bohatství Muhammada
ponižujících a jím proto nenáviděných Kurajšovců
- ~ BITVA U UHUDU → druhá bitva s mekkánským
vojskem, kterou svedli muslimové vedení Muhammadem
po odchodu do Medíny; došlo k ní v roce 625,
muslimové v ní byli poraženi, byť nezničení
- ~ BITVY VZNEŠENÉHO ALÍHO → legendy ze života
Muhammadova zetě, čtvrtého muslimského *chalífy*,
nejuctívanějšího světce šíitské větve islámu

Úprava románu Alláhovy dcery je asymetrická podle středové osy: sudé i liché stránky mají nastaven levý okraj 56 a pravý 42 typografických bodů. Chlebový text je vysázený písmem Briosio Pro Regular, doslov, poznámky a vysvětlivky optickým řezem Caption, nadpisy kapitol řezem Subhead. Text románu je součástí prvního oddílu číslovaného arabsky, provozní části knihy mají číslování římské. V sazbě jsou použity proporcionální minuskové číslice, v paginaci a obsahu tabulkové, vyznačujeme kapitálkami a kursivou s ozdobnými tvary.





Knihy, o kterých jsme slyšeli

KAPITOLA TŘETÍ

...ve které Umberto Eco ukazuje, že k tomu, abychom mohli o knize detailně mluvit, není nutné mít ji v ruce, ovšem musíme poslouchat a číst to, co o ní říkají ostatní.

Teorie schopnosti dvojí orientace — totiž teorie, podle níž je vzdělání schopnost situovat knihy v kolektivní knihovně a schopnost orientovat se uvnitř každé knihy — znásobuje, že vlastně není nutné držet v ruce

Pierre
Bayard
Jak mluvit
o knihách,
které jsme
nečetli



HOST, Brno 2010

Comment parler des livres
que l'on n'a pas lus?
Pierre Bayard

© Editions de Minuit, 2007
Published by arrangement with
Literary Agency „Agence de l'Est“
Translation © Petra James, 2010
Illustrations © Martin Pecina, 2010
Czech edition © Host – vydavatelství, s. r. o., 2010

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme
États à la publication F. X. Šalda, bénéficie
du soutien de Culturefrance – opérateur
du Ministère français des affaires étrangères
et européennes et du Ministère de la culture
et de la communication, de l'Ambassade
de France en République tchèque et
de l'Institut français de Prague.
Kniha vychází s laskavou pomocí Culturefrance –
agentury francouzského Ministerstva
zahraničních a evropských věcí a francouzského
Ministerstva kultury a komunikace,
Velvyslanectví Francouzské republiky v České
republice a Francouzského institutu v Praze
v rámci podpůrného programu F. X. Šalda.

ISBN 978-80-7294-367-8

Motto

Nikdy nečtu knihu, na kterou
mám psát recenzi; člověk
je pak příliš zaujatý.

OSCAR WILDE



více tvůrčí nežli tvorba, ježto má nejméně vztahů
k nějakému vzoru mimo sebe, je ve skutečnosti
svoji vlastní příčinou existence, a jak by řekl Re-
kovi, v sobě a pro sebe cílem.¹⁷

Dalo by se dokonce říci, že kritika dosahuje své ideální
podoby ve chvíli, kdy už nemá žádný vztah k danému
dílu. Wildeovský paradox spočívá v tom, že se z kritiky
dělá bezpředmětná činnost bez jakéhokoliv opěrného
bodu. Lépe řečeno její opěrný bod je značně posunutý.
Její předmětem není dílo – kterékoliv dílo může kri-
tikovi posloužit stejně dobře, jako by Flaubertovi po-
sloužila kterkoliv provinční ženská –, nýbrž kritika
sama:

Bávi mě vždy pošetilá ješitnost oněch spisovatelů
a umělců naší doby, kteří si, jak se zdá, myslí, že
hlavní povinností kritiky je žvatlat o jejich prů-
měrném díle.¹⁸

Když kritika zpřetřhá pouta s dílem, které je jí jen na
oběti, přibližuje se k autobiografii, literárnímu žánru,
který staví do popředí tvůrčí subjekt:

Nejvyšší kritika není vskutku než zprávu o naší
vlastní duši. Je více okouzující než historie, ježto
se zajímá jen o nás samy. Je rozhodněji než filo-
sofie, poněvadž její předmět je konkrétní a nikoliv

¹⁷ Oscar Wilde, „Kritik umělcem“, cit. dílo, s. 47.
¹⁸ Tamtéž, s. 47–48.

abstraktní, skutečný a nikoliv neurčitý. Je to jedi-
ná civilizovaná forma autobiografie [...].¹⁹

Kritika je ovlásem duše a tato duše je nejvládnějším před-
mětem kritické činnosti, na rozdíl od pomýjivých literár-
ních děl, která slouží pouze jako opěrný bod. Literární
dílo je pro Wildea – stejně jako pro Valéryho – handi-
capped, ovšem z různých důvodů. U Valéryho dílo brání
tomu, aby byla zachycena podstata literatury, protože je
pouze jejím nahodilým projevem. U Wildea dílo odvádí
kritika od sebe samého, přičemž smyslem kritické čin-
nosti je právě kritik sám. Správně číst nicméně pro jedno-
ho i druhého znamená odvrátit se od konkrétních knih.

Mluvit o sobě, to je podle Wildea skutečný cíl umělecké
kritiky. Pokud chápeme kritiku tímto způsobem, měl
by se mít kritik před dílem na pozor, aby ho náhodou
nesedvedlo od vytčeného cíle.

Podle Wildea je tedy dílo pouhou záležitostí („Kritikovi
je umělecké dílo prostě vrukmutim pro nové dílo jeho
vlastní, jež nemusí nutně mít nějakou zřejmou podobu
s věcí, kterou kritizuje“),²⁰ ovšem pokud si nebudeme
dávat pozor, může se snadno proměnit v přetvářku. Přes-
tože mnohá moderní díla nestojí za to, aby s nimi člověk
ztrácel čas, není hlavním důvodem k jejich nečtení jejich
nevalná umělecká hodnota. Stejně bychom se měli za-
chovat i v případě hodnotných děl. Příklad pozorná čtení

¹⁹ Tamtéž, s. 47.
²⁰ Tamtéž, s. 53.

Povodně v Brně. Historie povodní, jejich příčiny a dopady

Rudolf Brázdil ~ Hubert Valášek ~
Eva Soukalová a kolektiv

	13	Předmluva
	17	1.1 Povodně a jejich rozdělení podle příčin vzniku
	20	1.2 Dosavadní poznatky o brněnských povodních
	22	1.3 Charakteristika obsahu díla
	25	2.1 Počátky města
	29	2.2 Období průmyslové revoluce
	37	2.3 Brno za „první republiky“
	40	2.4 Poválečný vývoj a vznik socialistického města
	43	2.5 Vývoj města po roce 1990
	49	3.1 Základní informace o povodí Svatky a Svitavy
	50	3.2 Fyzickogeografické podmínky utváření odtoků v povodí Svatky a Svitavy
	50	3.2.1 Reliéf
	52	3.2.1.1 Charakter reliéfu
	55	3.2.1.2 Tvar povodí a říční síť
	56	3.2.1.3 Tvar údolí a šířka údolní nivy
	59	3.2.2 Geologické a hydrogeologické poměry
	69	3.3 Klimatické poměry v povodí Svatky a Svitavy
	69	3.3.1 Teplota vzduchu
	71	3.3.2 Srážky
	71	3.3.3 Vlhkost vzduchu
	71	3.3.4 Větrné poměry
	71	3.3.5 Sluneční záření
	71	3.3.6 Mrazivost
	71	3.3.7 Úroveň vlhkosti vzduchu
	71	3.3.8 Úroveň vlhkosti půdy
	71	3.3.9 Úroveň vlhkosti rostlin
	71	3.3.10 Úroveň vlhkosti ovzdušné vrstvy
	71	3.3.11 Úroveň vlhkosti povrchové vrstvy
	71	3.3.12 Úroveň vlhkosti podzemní vrstvy
	71	3.3.13 Úroveň vlhkosti atmosféry
	71	3.3.14 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.15 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.16 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.17 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.18 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.19 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.20 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.21 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.22 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.23 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.24 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.25 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.26 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.27 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.28 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.29 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.30 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.31 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.32 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.33 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.34 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.35 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.36 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.37 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.38 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.39 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.40 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.41 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.42 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.43 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.44 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.45 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.46 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.47 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.48 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.49 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.50 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.51 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.52 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.53 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.54 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.55 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.56 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.57 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.58 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.59 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.60 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.61 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.62 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.63 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.64 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.65 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.66 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.67 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.68 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.69 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.70 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.71 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.72 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.73 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.74 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.75 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.76 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.77 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.78 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.79 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.80 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.81 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.82 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.83 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.84 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.85 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.86 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.87 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.88 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.89 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.90 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.91 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.92 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.93 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.94 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.95 Úroveň vlhkosti litosféry
	71	3.3.96 Úroveň vlhkosti biosféry
	71	3.3.97 Úroveň vlhkosti pedosféry
	71	3.3.98 Úroveň vlhkosti geosféry
	71	3.3.99 Úroveň vlhkosti hydrosféry
	71	3.3.100 Úroveň vlhkosti litosféry

Faktory ovlivňující
vývoj procesů v povodí
Svatky a Svitavy

2. Město Brno a jeho
vývoj od minulosti
do současnosti

1. Úvod



[6] Na přítomnost vodních toků byly vázány koželužny. Kresba ukazuje koželužny na Vodní ulici na Svrateckém náhonu v 19. století

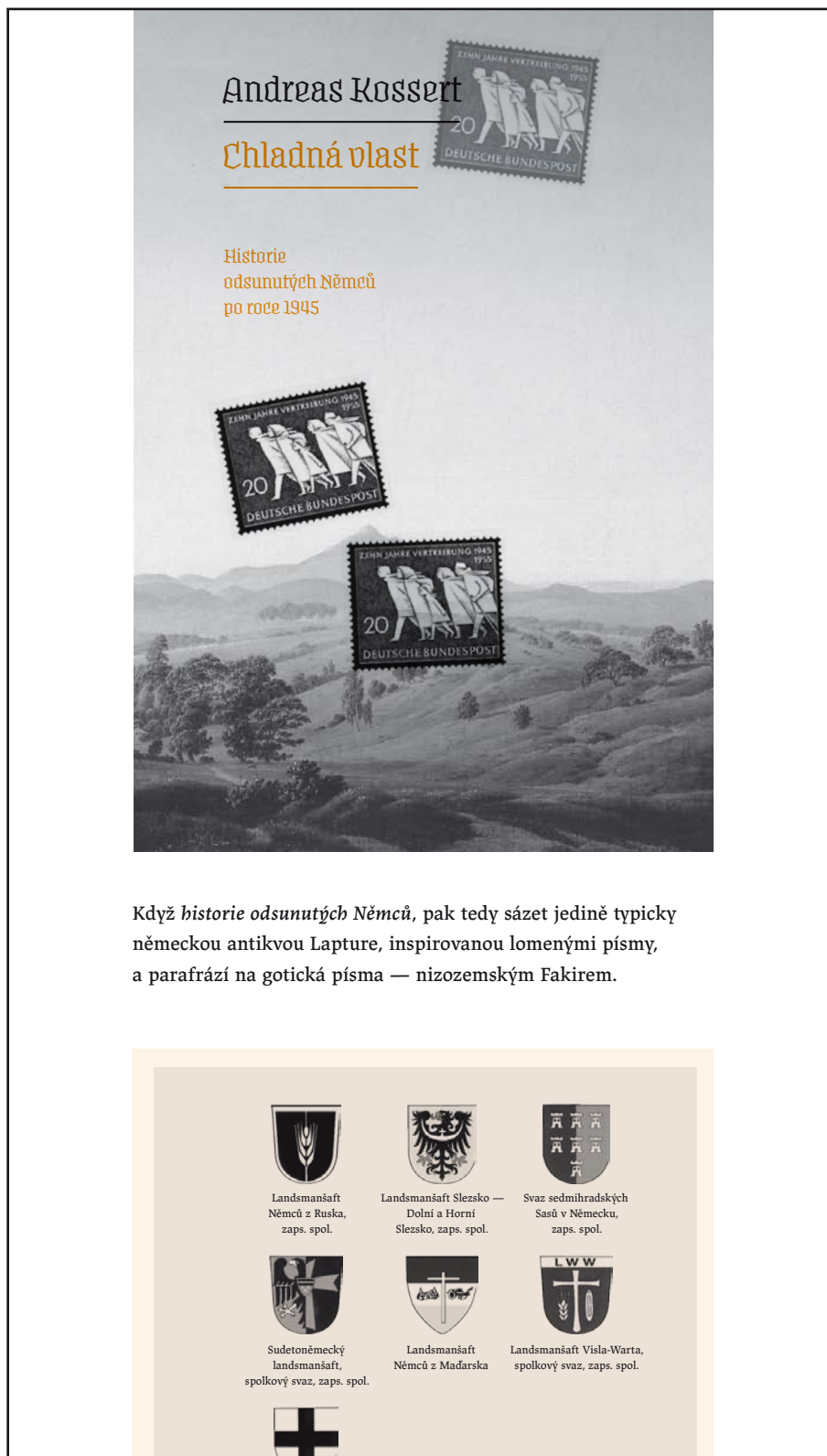
Další populační růst města byl logicky spojen i s růstem prostorovým (v podstatě šlo o prostorové šíření brněnské jurisdikce). V tomto období byl položen základ struktury brněnských předměstí, která je rozpoznatelná i v současném plánu města. Zatímco ve vnitřním městě lze už pro první polovinu 14. století poměrně přesně lokalizovat jednotlivé domy, ulice i náměstí, na předměstích se orientujeme hůře. Vedle obytných budov zde byla i jiná stavení, především hospodářské povahy. Najdeme zde například sladovny, pivovary, dvory, sýpky, stodoly, jatka, lázně, mlýny, cihelny, koželužny či kovárny. Většina z nich byla umístěna před hradbami na jižním, jihozápadním a jihovýchodním okraji města, neboť existence mnohých z nich byla spojena s vodními toky [obr. 6].²⁶ Mezi stavby přímo závislé na dostatku vody patřily především papírny.²⁷

- Jaroslav: *Lidnatost Brna v 14. až 16. století*. BMD 2, 1960, s. 125–147; Okresní služba Státního úřadu statistického Brno-město: *Statistický přehled rozvoje Brna do roku 1957*. BMD 1, 1959, s. 106–132). Jaroslav Mezník udává k roku 1348 přibližně 7 000 obyvatel a konstatuje, že se počet obyvatel nadále zvyšoval, i když město bylo postiženo několika morovou epidemií (Mezník, Jaroslav: *Brněnský patriciát a boje o vládu města Brna ve 14. a 15. století*. BMD 4, 1962, s. 253). K národnostnímu rozvrstvení obyvatel města Brna ve 14. a 15. století viz Němcová, Veronika: *Česká a německá jména obyvatel města Brna zaznamenaná v berních rejstřících z roku 1348, 1387 a 1432*. BMD 17, 2003, s. 97–113.
- ²⁶ Viz Vičar, Oldřich: *Místopis Brna v polovině 14. století. Prostor uvnitř hradeb*. BMD 7, 1965, s. 242–283; Týž: *Místopis Brna v polovině 14. století. Předměstí*. BMD 8, 1966, s. 226–273. K problematice umístění některých druhů řemesel viz také Šromáždilová, Ivana: *Koželužná výroba ve středověkém Brně*. BMD 15, 2001, s. 33–61.
- ²⁷ Před třicetiletou válkou to byla například augustiniánská papírna na Dornychu, která za švédského obležení Brna zanikla. V roce 1674 byla postavena jezuitská papírna u kominského mlýna a těsně na sklonku 17. století papírna u splavu na začátku mlýnského náhonu řeky Svatky na Starém Brně, zhruba v dnešní Rybářské ulici. Srovnaj Šilhan, Jindřich: *Špitálská papírna na Starém Brně*. BMD 4, 1962, s. 70–84.

Tab. 2 Seznam geomorfologických jednotek, kterými protéká řeka Svitava

Vzdálenost od pramene (km)	Geomorfologická jednotka		
	Celek	Podcelek	Okresk
2,3	Svitavská pahorkatina	Českořebovská vrchovina	Kozlovský hřbet
29,3			Ústecká brázda
41,5	Boskovická brázda	Malá Haná	Svárovská vrchovina
46,7			Letovická kotlina
52,5			Lysická sníženina
65,3			Krhovský hřbet
72,7	Drahanská vrchovina	Adamovská vrchovina	Blanenský prolom
76,5			Soběšická vrchovina / Výškůvka
84,5		Adamovská vrchovina / Moravský kras	Soběšická vrchovina / Ochozské plátny
85,3		Adamovská vrchovina	Říčanicko-kanický prolom
87,3			Obřanská kotlina
97,3	Dyjsko-svratecký úval	Dyjsko-svratecká níva	

kamenná moře, mrazové sruby a kryoplanční terasy. Střední nadmožská výška Žďárských vrchů je 659 m a střední sklon 5°13'. Jejich nejvyšším bodem je Devět



- Meister, Verena — Frauke Teegen: „Traumatische Erfahrungen deutscher Flüchtlinge am Ende des II. Weltkrieges und heutige Belastungsstörungen“, in: *Zeitschrift für Gerontopsychologie und -psychiatrie* 13 (2000), s. 112–124.
- Neumann, Vera: *Nicht der Rede wert. Die Privatisierung der Kriegsfolgen in der frühen Bundesrepublik. Lebensgeschichtliche Erinnerungen*. Münster 1999.
- Stein, Bertram von der: „Charakteristische Abwehrformen bei Kindern von Flüchtlingen aus den ehemaligen Ostgebieten“, in: *Psychosozial* 26 (2003), č. 92. Kindheit im II. Weltkrieg und ihre Folgen, s. 67–72.
- Steinberger, Karin: „Ein Flucht, die niemals endet“, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 90 (20. duben 2005).
- Volkan, Vamik D.: *Das Versagen der Diplomatie. Zur Psychoanalyse nationaler, ethnischer und religiöser Konflikte*. Gießen 1999.
- Völklein, Ulrich: „Mitleid war von niemand zu erwarten“ — *Das Schicksal der deutschen Vertriebenen*. München 2005.
- Wagnerová, Alena: *1945 waren sie Kinder. Flucht und Vertreibung im Leben einer Generation*. Köln 1990.

INTEGRACE A KULTURA VŠEDNÍHO DNE

- Bausinger, Hermann — Markus Braun — Herbert Schwedt: *Neue Siedlungen. Volkskundlich-soziologische Untersuchungen des Ludwig-Umland-Instituts Tübingen*. Stuttgart 1959.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

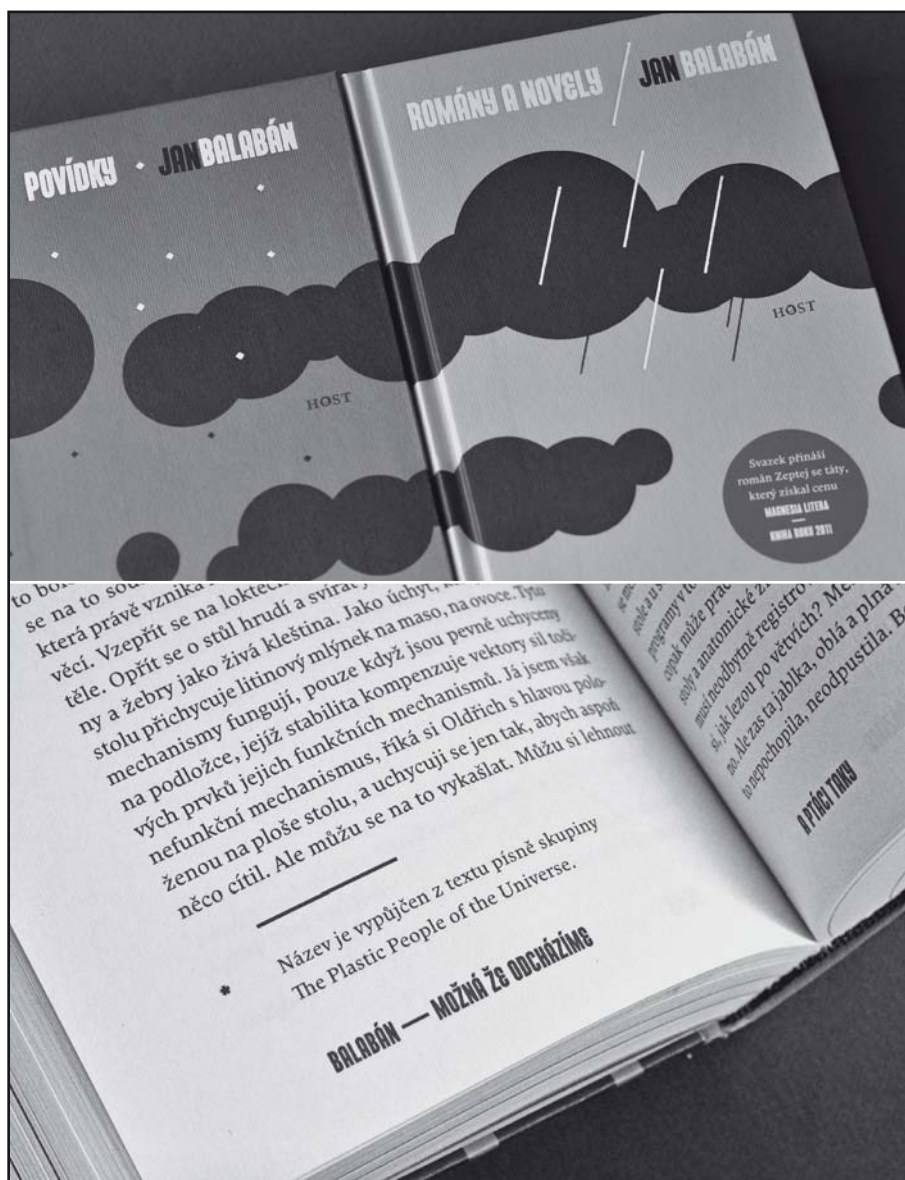
455

Odsunutí Němci jako oběti?

Historie jednoho politického aktu

Dne 29. května 1999 se konalo slavnostní shromáždění německého Svazu vyhnanců (*Bund der Vertriebenen*, BdV). Spolkový ministr vnitra Otto Schily zde pronesl tato slova: „Politická levice, a to bohužel nelze popřít, častokrát přehlížela zločiny spáchané při odsunu a utrpení způsobené milionům vyhnaných Němců. Přehlížela je z nezájmu, z obav před nařčením z revanšismu či v mylné víře, že zamlčováním a utajováním těchto činů snáze dosáhneme urovnání vztahů s našimi sousedy na Východě. Toto chování bylo výrazem strachu a váhavosti.“¹ Byla to pozdní lítost. Mnozí ze čtrnácti milionů Němců, kteří po válce ztratili vlast, už tato slova nezaslechli. Při útěku a odsunu

¹ „Die Erinnerung und das Gedenken finden ihren Sinn in dem Willen für eine bessere Zukunft.“ Projev spolkového ministra Otto Schilyho na slavnostní akci „Padesát let Spolkové republiky Německo. Den Němců vyhnaných z vlasti“ pořádané Svazem vyhnanců 29. května 1999 v Berlínském dómu, citace podle sborníku *Festschrift des BdV*, s. 17–23, zde s. 18.



Balabánovu tvorbu charakterizuje prosakování postav z jedné povídky do druhé, z povídky do románu a naopak. Figury, které v povídkách jiných autorů zůstávají jen nahrubo načrtnuté, dostávají s počtem přečtených Balabánových děl mnohem plastičtější a uvěřitelnější obrysy, stávají se pro čtenáře jaksi



známější, důvěrnější. Cosi z tohoto prolínání a prostupování knihami a žánry se podařilo dostat i do souborného vydání díla. A tak všechny tři vydané knihy mají pevný a sevřený tvar, všechny pracují s mnoha vzájemnými grafickými citacemi, odkazy a výpůjčkami.



Brněnská fakulta byla založena roku 1921, a tak má logiku přenést některé z typických grafických prvků té doby i do grafické úpravy. Abstraktní estetika, signální barvy, jednoduché formy. Geometrické fragmenty na ořízce nemají pouze dekorativní funkci, ale plní zároveň navigační funkci mezi jednotlivými kapitolami.

III KNIŽNÍ PÍSMO

Je opravdové štěstí mít manželku, která ovládá sazbu.

WALTER TRACY

13 PÍSMO A ČITELNOST

Knížka není plakát na koncert, který se za měsíc strhne nebo přelepí. Bude své čtenáře provázet roky nebo i desítky let, proto pro knižní sazbu vybíráme v první řadě písma nenápadná, decentní, ověřená, v jistém slova smyslu tradiční (nikoliv nutně historizující). Zvolený typ vždycky určuje, jaký výraz bude literární dílo mít na druhý pohled, až odezní pouťová obálka. Náš výběr nakonec rozhodne, zda text dopravíme z papíru ke čtenáři věcně a bez výrazu, nebo mu propůjčíme špetku expresivity či emoce. Každé dobré textové písmo může být použité v knize. A dobré textové písmo se pozná jednoduše tak, že je skvěle čitelné. Angličtina je oproti češtině ve výhodě, protože má pro čitelnost dva různé výrazy: zatímco *readability* označuje čitelnost textu ve smyslu sazby a navigace, *legibility* vymezuje výhradně textové kvality konkrétního písma. V zájmu každého úpravce delšího textu by mělo být, aby obě složky čitelnosti byly v rovnováze a souladu — aby výběr papíru, písma ani typografická úprava nebránily čtenáři v porozumění textu a nekladly mu jakékoliv zbytečné překážky. Písař může pracovat do roztrhání těla, ale pokud je knižní úpravce nezvělanec, amatér a neznaboh, nebude to nakonec nic platné.

První prodaná licence vytrhává písmo z abstraktní roviny matematických křivek. Možná užití hotové abecedy nelze předem odhadnout, ale každé písmo nabízené svým autorem jako typicky knižní má největší předpoklady pro to, aby se jím tiskla beletrie a poezie, jimž nejvíce sluší papíry přírodní a nebělené. Takové, které dobře sají barvu, duktus písma mírně rozšiřují a zároveň změkčují všechny jeho ostré hrany a napojení. Jemná struktura přírodních papírů nepatrně deformuje geometrickou preciznost linií a písmo tím polidšťuje. Čtení je vždycky příjemnější na papíru slonovinově nebo krémově zbarveném; bělené papíry vypadají lacině a hlazené papíry se hodí jen pro obrazové publikace, u kterých je primární kvalita obrazových reprodukcí a věrnost podání barev.

Kvalita sazby by měla být samozřejmostí u všech zakázek, ale kritický význam má v případě všech statí přesahujících stránku knihy, katalogu nebo jednu obrazovku textu na počítači. Dobré čitelnosti prospívá přiměřený řádkový proklad, u desetibodového písma asi třináct nebo čtrnáct bodů. Dostatečně oddělené řádky bezpečně vedou oko po řádce a usnadňují pohyb horizontálním směrem, čtení zrychlují. Široké písmo propouští mezi znaky více světla, má větší mezislovní mezery a vyžaduje i větší proložení řádků než písma kompresní. Zúžené typy

šetří místo rovnou dvakrát, protože se na řádek vměstná více znaků, a dokonce ani zmenšený řádkový proklad jim tolik neškodí. A tak se zabydly především v novinové sazbě, kde se každé uspořené místo počítá. V malých stupních kolem sedmi nebo méně bodů je možné čitelnost zlepšit zvětšením řádkového prokladu, protože dva nebo tři body navíc dělají zázraky.

Výslednou kvalitu sazby a tím i čitelnost ovlivňuje také technologie reprodukce písma — kvalitní ofsetový tisk snese písma s jemnými kudrlinkami a titěrnými detaily, která se pro výstupní zařízení s nízkým rozlišením nehodí, nevycházejí na nich nikdy dobře. Na špatné obrazovce, světelném panelu nebo stolní tiskárně se lépe osvědčí lapidární typy s převahou rovných úseček a nekomplikovaným tvarováním oblouků, v první řadě jednoduché monolineární grotesky a statické antikvy bez veškerých nadbytečných příkras. Špatně se čtou typy vysoce kontrastní; a můžeme se o tom přesvědčit už v barokní typografii, charakteristické kvalitními hlazenými papíry a písmem s maximálně zvětšeným kontrastem tenkých a silných tahů. Namísto měkkého, masitého, roztřepeného obrazu písma, které známe z renesančních knih, mělo čtenářstvo osmnáctého století k dispozici svazky s textem sice hezky ostrým, ale často příliš kontrastním a nečitelným. Exaktní, přísně řezaná *bodonka* tištěná na lesklém hlazeném papíru je manifestací jedné, snad již přežitě, etapy typografie. Jemné vlasové linie kontrastních statickým písem v drobném textu zanikají, sazba jiskří a litery se na řádce rozpadají na jednotlivé konstrukční segmenty. Čtení didotovské antikvy v delším textu bývá nepříjemné a namáhavé, trochu obtěžuje, zdržuje a svědčí o malomyslnosti úpravce. Naštěstí to vypadá, že statická antikva klasicistního stříhu se momentálně netěší nijak značné oblibě typografů... a snad ani samotných čtenářů.

Ostřílený typograf při výběru textového písma do nové knihy vychází z toho nejpoctivějšího výzkumu na světě — z vlastního čtení. Třebaže je čtenářem zavrženíhodným, protože od textu neustále odbíhá a často sám sebe přistihne, jak namísto sledování obsahu analyzuje strukturu textu, délku dotaznic, kontrast písma či osu stínování. Díky tomu ale ví, že existuje několik základních parametrů čitelnosti knižního písma.

13.1 Rozlišitelnost znaků

V přírodě se nic neopakuje. Každý jedinec má individuální proporční, anatomické nebo jiné zvláštnosti, které ho od ostatních odlišují. Rychlost, s jakou dva zástupce stejného druhu od

sebe odlišíme, je přímo úměrná tomu, jak výrazné jsou jejich vzájemné rozdíly. Když navlečeme partu jinochů do vojenského mundúru a postavíme do řady, okamžitě se z nich stane skupinka složená z téměř identických prvků, které od sebe na první pohled rozeznáme jenom s obtížemi. S písmem je to úplně stejné. U knižního typu je dokonalá rozlišitelnost znaků hlavním faktorem, který ovlivňuje, jak dobře se nám text bude číst a jak rychle (nebo pomalu) se dostaví čtenářská únava. Na prostoru desítek či stovek stran se můžeme spolehnout jedině na písmo, které má i v malých stupních všechny znaky včetně interpunkce dokonale rozlišené. Potom je můžeme vnímat jako individuality tvořící společný živočišný druh.

Nové písmo se dá nejspíše vyrobit tak, že se založí na nějakém jednoduchém konstrukčním principu. Může být odvozeno ze čtverce, z kruhu nebo z jiného geometrického obrazce. Abeceda se pak kompletuje mechanickým kopírováním několika komponent na různé litery, tu a tam se tah zeslabí nebo šířka písmene upraví. V zásadě ale zůstává zachován technicistní vzhled definovaný zvoleným modulem. Což o to, řada výborných titulkových abeced z tohoto *aditivního* principu těží... ale každý mechanický konstrukční princip čitelnost písma zákonitě snižuje. Čím méně se od sebe litery odlišují a čím více jsou si proporcemi i tvaroslovím podobné, tím hůře se v delší sazbě čtou a více soustředění vyžadují.

„Moderní“ geometricky konstruovaná písma byla v oblibě nejprve ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století, období avantgardní a konstruktivistické grafiky. Rennerova Futura se na jistou dobu stala etalonem konstruovaných grotesků... avšak první verze Futury, po bauhausovsku založená na čtverci, kruhu a trojúhelníku, byla úplně nepoužitelná, protože šlo o totální karikaturu latinské abecedy, pro sazbu textu nepoužitelnou. Dodnes mi není jasné, jak se z ní Rennerovi nakonec podařilo vybrousit písmo světového věhlasu. Druhá vlna zájmu přišla v sedmdesátých letech, když Herb Lubalin nakreslil logo pro časopis *AvantGarde*, ze kterého později s Tomem Carnasem vytvořil kompletní abecedu a následně i celou řadu dalších řezů a duktů.

V sazbě se okamžitě projeví hlavní nedostatky rozlišitelnosti znaků: při zmenšení kulaté jednobříškové *a* lehce zaměníme s *o*, minuska *l* je prakticky shodná s verzálkou *l* a tak dále. Z toho vyplývá jednoznačné zjištění, že geometricky konstruovaná písma jsou pro knižní sazbu nevhodná. Byť se v padesátých, šedesátých a sedmdesátých letech spousta knih sázela Frutigerovým Universem nebo Miedingerovou Helveticou, pro jiné než výtvarné publikace,

quasigravitace I-II

quasigravitace I-II

V souboru antikového písma má každý znak jedinečný tvar: Lapture důsledně rozlišuje verzálku *I* od minusky *l* výškou, duktem i tvarem serifů. U geometrického grotesku, ve kterém převládá princip kruhu jako základního stavebního kamene, to neplatí; Futura má s rozlišením znaků velké potíže — serify scházejí, výška znaků a síla tahů jsou téměř shodné.

quasigravitace I II

quasigravitace I II

quasigravitace I-II

quasigravitace I-II

Říká se, že pro čitelnost je zásadní horní polovina liter. To si snadno ověříme tím, že střídavě zakryjeme horní a dolní polovinu textu. Spodní půlka znaků nenabízí mnoho záchytných bodů, ale v horní polovině najdeme řadu identifikujících prvků. Zatímco Futura v náročném zkoušce čitelnosti selhává, protože litery *q*, *a*, *g* jsou v horní části nerozlišitelné, text sázený antikvou čitelný je — každý znak má individuální strukturu a tvar serifů.

a spis SIO-IONTIO MXI-I

b spis S10-IONT10 MXI-1

c spis S10-IONT10 MXI-1

Kombinace kapitálek s minuskovými číslicemi ráda působí komplikace v technické sazbě. Zdrojem zmatku bývají číslice 1 a 0, které mohou být snadno zaměnitelné s kapitálovým i a o. V renesančních písmech (a) bylo zvykem číslici 1 kreslit v podobě svislého dřívku s horním a spodním oboustranným serifem, moderní typy (b) horní serif nahrazují jednoznačnou diagonálou. Obdobný problém nastává u minuskové nuly — odlišit od minusky o se dá šířkou, u antikvy a ostatních stínovaných písem také absencí stínování nebo jeho převrácením. Neproporcionální (monospaced) písma (c) se shodnou šířkou všech znaků mívají k dispozici přeškrtnutou nulu.

„Zed', pad'“ „Zed', pad'“

„Zed', pad'“ „Zed', pad'“

Písaři rádi hřeší na důsledné rozlišení interpunkčních a diakritických znamének. Svislý háček, který používáme v češtině a slovenštině, má být velikostí (a někdy i tvarem) odlišený od apostrofu a uvozovky, k písmeni je těsně přisazený. Větná čárka mívá stejný tvar jako uvozovky, ale neškodí, když je větší a případně i tvarově lehce rozlišená.

technickou literaturu a některé kratší eseje se taková písma nehodí. Pozorujeme u knih sáze-
ných monolineárními grotesky, že se nám při jejich čtení klíží víčka, že uspávají.

13.2 Proporce

Jednou z nejproměnlivějších veličin textového typu je jeho šířková proporce. Může být diferen-
covaná (jako v renesanci), nebo jednotná (jako v klasicismu). Dynamika renesančních písem
nespočívá pouze v nakloněné ose stínování, jak se někdy traduje, ale také v důsledném rozlišo-
vání šířek jednotlivých liter. Už víme, že princip je přímo odvozený z největšího inspiračního
zdroje renesanční typografie — latinské monumentální kapitály. Je pro ni charakteristické,
že zatímco písmena *A, B, E, P, S, V* jsou poměrně úzká, jiné znaky (kupříkladu *C, G, M, N, O*)
naopak široké, čtvercové. Takové řešení má jeden podstatný efekt — umožňuje čtenáři rozlišit
litery nejen samotnou strukturou tahů, ale také celkovou šířkou písmene.

Jestliže výhodou dynamické antikvy je diferencování šířek znaků, statická antikva těží nejvíce
kladných bodů z pravidelného a věcného toku textu. Pro zcela klidnou sazbu bez děr se nejví-
ce hodí písma, u nichž šířková proporce jednotlivých liter je rozlišena jen málo. Ve srovnání
s antickými nebo renesančními typy bývají obě *O* poněkud zúžena, a tak není sazba plná ruši-
vých světél. Rovnováhu, jako ostatně vždy, najdeme kdesi uprostřed. Třeba v přechodových
(barokních) antikvách, které si berou to lepší z obou extrémů, jak dokazuje tolik oblíbený
knižní Baskerville.

Není tajemstvím, že současná písma mají oproti renesančním typům vyšší střední výšku a zkrá-
cené dotahy, často i snížené verzálky. Velká střední výška písmo opticky zvětšuje, avšak pře-
hnaně zkrácené dotahy nebo snížené verzálky čitelnosti neprospívají, činí písmo dispropočním,
tělesně postiženým. Krátké dotahy se hodí především pro novinová písma, jež mají v popisu
práce šetřit místem a papírem, knižní typy snesou dotahy delší. U antikvy s výrazně dlouhými
dotahy by bylo nepraktické kreslit písmena velké abecedy až na výšku horních dotažnic. V tex-
tu vysoké verzálky ruší, zvláště když obsahuje množství vlastních jmen, která opticky narušují
strukturu sazby a tím i vzhled stránky. Kresba verzálek je dostatečně odlišena od minuskových
liter, nepotřebuje z textu vystupovat víc, než je nezbytně nutné k vyznačení počátků nových vět.

TYPOGRAPHISME

TYPOGRAPHISME

Papírenské závody opatřovaly své produkty charakteristickou průsvitkou, tiskárny umísťovaly už do prvotisků patnáctého století takzvaný signet, dekorativní grafickou nebo typografickou značku.

Papírenské závody opatřovaly své produkty charakteristickou průsvitkou, tiskárny umísťovaly už do prvotisků patnáctého století takzvaný signet, dekorativní grafickou nebo typografickou značku.

Předlohy uvedených písem nedělí jen několik staletí, ale i zásadně odlišný přístup ke konstrukci znaků. Dynamická antikva střídá štíhlá *P*, *S*, *E* s vypapkanými *O*, *G*; statická antikva si vystačí s citelně menší variabilitou šířek verzálek i minusek.

Tam, kde nebyl tiskař znám, třeba proto, že se z knihy ztratila tiráž, označoval se latinsky jako **TYPOGRAPHUS IGNOTUS** neboli tiskař neznámý.

Tam, kde nebyl tiskař znám, třeba proto, že se z knihy ztratila tiráž, označoval se latinsky jako **TYPOGRAPHUS IGNOTUS** neboli tiskař neznámý.

Moderní písmo si žádá snížené verzálky. Nepoutají na sebe tolik pozornost a nenarušují tolik vzhled sazby, přesto svou funkci plní naprosto dostatečně.

13.3 Serify

V diskusích o čitelnosti se s oblibou propírá důležitost serifů, tedy příčných zakončení písmových tahů, aniž by se jejich výhoda nějak konkrétně specifikovala; ostatně žádné relevantní výzkumy v tomto směru neexistují. V první řadě je potřeba říct, že každý dobrý grotesk je čitelnější než špatná antikva — serify s tím nemají co dělat. Jejich přítomnost je jedním, ale rozhodně ne jediným faktorem, který má na kvalitu písma a čitelnost vliv. Kdybych si měl pro sazbu knihy vybrat mezi kontrastní antikvou s obřími verzálkami a dlouhými dotahy, a moderním bezserifovým písmem s otevřenou kresbou a pěkným zabarvením sazby, pak určitě beru druhou možnost, ať už si o tom fandové serifů myslí, co chtějí.

Osobně se mi zdá smysluplný následující myšlenkový pochod: ve struktuře latinského písma převažují vertikály, dominují svislé dřívky malé i velké abecedy. Vodorovné serify antikvy vytvářejí na účaři a v úrovni verzáلكové dotažnice linii, *kteřá podporuje pohyb v horizontálním směru*, a tím i zrychluje čtení textu. Inu přiznávám, že taková definice zní poněkud obecně, ale sám jsem si několikrát ověřil, že se vyplatí bezserifovým písmům dopřát o trochu větší proklad, aby oko netěkalo z řádky na řádku, pomateno dominancí nebetyčných svislic.

13.4 Konvence

Nejrychleji a nejpresněji čteme obvyklé fráze, naučené pasáže a důvěrně známé texty, ke kterým se cyklicky navracíme. Nejsnáze se orientujeme v textech, s nimiž nás pojí dlouhodobá zkušenost. Jsme-li dokonale obeznámeni s tématem a terminologií, známe-li dobře styl autora, je vstřebávání obsahu rychlé, přesné a málo náchylné k chybám. S naším písmem je to úplně stejné; dobře se nám čtou typy klasické, tradiční, v dobrém slova smyslu konvenční. Ta obyčejná textová písma, se kterými se setkáváme každý den, až se nám prakticky zneviditelnala. Jejich neutrální výraz text nepřikrášluje, nevkládá do něj žádné nové významy a konotace, nespádá k mylné interpretaci. Textový obsah se pak nachází v téměř krystalicky čisté podobě.

Pochopitelnou ambicí většiny typografů je *mít výrazný rukopis*, odlišovat se od ostatních kolegů-konkurentů. Jen mezi knižními a novinovými písmy se dnes můžeme setkat se serify rovnými, trojúhelníkovými, dlouhými i zkrácenými, vlasovými nebo tučnými, s náběhem nebo bez, se serify skrytými či zcela bez serifů. Rovné serify mohou mít tvar obdélníku či kosodélníku, být

minimum	minimum
šmelinářů	šmelinářů
cukrkandlík	cukrkandlík
lízáníčko	lízáníčko

U dvou typů ze superrodiny si můžeme nejlépe ověřit, jak se to vlastně má se serify a čitelností, protože písma sdílejí stejnou kostru liter. A třebaže čitelnost toho kterého druhu bude záviset hlavně na způsobu reprodukce, velikosti textu, použitém řezu a ostatních podmínkách, jedno je zřejmé: serify pomáhají definovat strukturu liter, podporují linii účaří a horizontální směr čtení, „drží písmo na řádce“.

Kdyby se člověk staral o to, co je moderní, asi by to v životě daleko nedopracoval. Být nemoderní chce čím dál tím větší odvahu a zatvrzelost — reklama a davová psychóza umí na lidstvu napáchat nevratné škody.

Kdyby se člověk staral o to, co je moderní, asi by to v životě daleko nedopracoval. Být nemoderní chce čím dál tím větší odvahu a zatvrzelost — reklama a davová psychóza umí na lidstvu napáchat nevratné škody.

symetrické nebo asymetrické, jednostranné či oboustranné, ostré nebo oblé. Možná není daleko doba, kdy budou k dostání serify ve tvaru půlměsíce, kosočtverce nebo jiného podobně zajímavého tvaru. Ale počet variací je u textového typu předem omezený. A každá snaha o přílišnou originalitu končí nezdarem, protože se vzdaluje konvenci, a ztrácí tím svou primární funkci — čitelnost. Důvěrně známá podoba abecedy a základní stavební kameny jednotlivých liter úspěšně odolávají všemožným pokusům o dodatečné změny. Latinskou abecedu přirozeně pozměnit lze, ale je to proces dlouhodobý a postupný, patrně delší než život jedné generace typografů a čtenářů. Za dobře čitelné lze považovat jenom takové písmo, které neruší, nebudí přehnanou pozornost a dokonale odlišuje jednotlivé znaky. Umožňuje tím svému čtenáři tu nejúžasnější věc na světě — soustředit se pouze na samotný text a zapomenout, že v ruce drží čtečku, knihu nebo list papíru, že vůbec něco čte.

14 RECENZE TYPOGRAFICKÝCH PÍSEM

V následujících dvou kapitolách uvádím krátké recenze písem užitých pro sazbu praktické části diplomové práce — publikaci *Knihy a typografie* — jak se o ní více hovoří na straně 170.

14.1 Lapture

U zrodu písma Lapture stála Leipziger Antiqua německého písmáře, designéra a teoretika Alberta Kapra. Celá rodina, kterou vydala východoněmecká písmolijna Typoart v roce 1971, představovala výjimečně zdařilý koncept „gotické“ antikvy. V Německu, jak známo, trvala tradice středověkých lomených písem až do třicátých let dvacátého století, takže tvorba antikvy s přiznanými lomenými vlivy logicky vycházela z lokální potřeby písma, které by v sobě slučovalo skvělou čitelnost i odkaz k národní tradici. Nebyl to přístup úplně nový, protože už gotikoantikvy patnáctého století dokládaly, že sblížení lomeného písma a renesančního přístupu je možné. Kaprova realizace ovšem tento princip aplikovala mnohem důsledněji — jeho písmo se od gotikoantikvy liší zejména větším vyvážením malé a velké abecedy spolu s užitím tradičních renesančních serifů s oblým náběhem do dřívku.

Digitální verzi antikvy zpracoval v letech 2002—2005 písmář a architekt Tim Ahrens. Výchoziskem pro písmo Lapture se staly skeny různě velkých textů z kovové sazby i fotosázecích strojů. Každý znak výchozího stojatého řezu autor interpoloval ze tří různých digitálních liter, aby co nejvíce eliminoval nedokonalosti vzniklé technologií tisku a přiblížil se tak původnímu Kaprovu záměru. Digitální písmo však není tupým mechanickým přepisem kovové předlohy, jak se často děje, ale spíše pečlivou revitalizací Kaprova typu, protože Ahrens upravil kresbu některých znaků a odstranil ve tvarování oblých tahů či serifů drobné nedokonalosti, narušující celkovou konzistenci. Největších změn doznala kresba velké abecedy, která postrádala důslednější aplikaci lomeného principu, ale viditelného zásahu nezůstaly ušetřeny ani minusky, u nichž se změnila proporce ve prospěch delších horních i spodních dotahů.

Kontrast znaků je spíše nižší, osa stínu nakloněná doleva, hrubší kresba a tmavší zbarvení dobře funguje v menších stupních. Lapture je typ přísný, lomený a poněkud hranatý, ve stojatých řezech bychom nenašli jedinou literu s čistě oblým tahem. Jindy kulatá písmenka *O*, *o*, *e* se vyznačují zřetelným zploštěním tvaru v levé horní a pravé spodní partii, odkazujícím

Lapture Subhead Regular 16/19
Italic Semibold Semibold Italic
Bold Bold Italic & SMALL-CAPS

A Á À Ä Ã Å ABCČÇDĎĎEÉĚĚF
 GĚHIÍJKLLĹLMNŇOÓÔØP
 QRŘSŠTŤUÚŮÛVWXYÝZŽ
 aáàääãabcčçdďdeéěęfgĝhiijklłł
 mnňoóôøpqrřsštťuúůüvwxyýzž
 ÆŒæœfi ffi fl ffl ty Th.,,:!@%&*()[]
 12345678901234567890

A Á À Ä Ã Å ABCČÇDĎĎEÉĚĚF
 GĚHIÍJKLLĹLMNŇOÓÔØP
 QRŘSŠTŤUÚŮÛVWXYÝZŽ
 aáàääãabcčçdďdeéěęfgĝhiijklłł
 mnňoóôøpqrřsštťuúůüvwxyýzž
 ÆŒæœfi ffi fl ffl Th.,,:!@%&*()[]
 12345678901234567890

Sklon kursiv je mírný, asi osmiprocentní, komprese šířek znaků ve srovnání se základním řezem skoro nulová, duktus nezměněný. Většina ostrých tahů je zaoblena, tvarosloví celkově plynulejší, vláčnější. Verzálkové C vypouští spodní klínový serif, změněný je tvar ostruhy Q a také podoba litery U, mající více rukopisný charakter. Nelogicky působí jen pravý horní serif U, kam patří spíše serif levostranný.

ke tvaru stopy seříznutého pera. Lomený princip (tolik typický pro gotickou texturu) se hlásí o slovo zejména u ostře zalomených oblouků *h, m, n, u*, dále pak v napojení obloučitého tahu do dřívku v minuskách *b, d, p, q*, nezvykle tvrdě ukončený je výběh malého *c, e*. Ojedinělé řešení představují minusky *v, w* a *x* s netypickými levostrannými horními serify v levé, případně i pravé části znaku. Stejný kaligrafický detail najdeme u minusky *y*, která ve spodní partii místo klasického chvostu či oboustranného serifu obsahuje jednoduchý serif pravostranný.

Pakliže Kapr vyhradil nejvýraznější řešení právě pro minusku *y*, byl to od něj chytrý tah, protože litera se v němčině objevuje výhradně v přejatých a cizích slovech, tvoří pouhá čtyři desetiny procenta¹⁷, takže neobvyklost kresby v sazbě neruší, spíše ji oživuje. Známý fakt, že každé písmo působí v různých jazycích trochu odlišným dojmem, si můžeme ověřit třeba na srovnání německé sazby s anglickou nebo českou. Frekvence minusky *y* v angličtině je těsně pode dvěma procenty¹⁸, v češtině tvoří znaky *y* a *ý* dohromady celá tři procenta¹⁹ — v textu se vyskytují pětasedmdesátkrát častěji než v němčině. Je potom logické, že v sazbě českého textu má písmo expresivnější vyznění než v mateřském jazyce svých autorů.

Pro verzálky je typický levostranný serif na vrcholu *A*, zakrnělý střední serif *E* a především ztenčená diagonála *Z*, která na rozdíl od drtivé většiny ostatních písem, jež vědomě převracejí logiku psaní seříznutým perem, aby písmeno nebylo příliš světlé, důsledně odpovídá kaligrafickému základu. Shodné řešení najdeme u minuskového *z*.

Vyznačovací funkce kursivy je založena téměř výhradně na kresbě, naplno využívá potenciál, jaký nabízí rukopisnější kresebná varianta. Nepřekvapí jednobříškové *a, g*, dřív *f* protažený pod účaří, vypuštění některých serifů ani hluboké náběhy oblouků a bříšek do svislého dřívku. Výrazné detaily zůstaly vyhrazeny pro *v, w*, vyznačující se celkově okrouhlým tvarem a prudce zalomeným výběhem v pravém horním rohu. Uvolněná kresba charakterizuje malé *x* s roztaženými diagonálami a také měkce zvlněné *z*. Ojedinělého zpracování se opět dostalo malému *y*, opatřenému oblým tahem napojeným na zešíkmený dřív a zakončenému výrazným, razantně protaženým serifem.

17 http://en.wikipedia.org/wiki/Letter_frequency

18 *Tamtéž*

19 <http://www.czech-language.cz/alphabet/alph-prehled.html>

fa fi fk fl Th ty fa fi fk fl Th

Minuska *f* má tři základní podoby. Výchozí tvar, variantu pro slitky *fi*, *ffi* a speciální zúženou verzi *fk*. První dvě nepřekvapí, třetí je zbytečná — lépe by fungovala ligatura v duchu existující *fl*. Potěší slitek *Th*, hojně využitelný v angličtině, a také *ty*, který vydatně občerství typografickou literaturu.

vyrvaly
windy

vyrvaly
windy

Minusky *v*, *w*, *y* někdy působí problémy při nastavení metriky. Lapture obsahuje kontextové alternativy a program automaticky volí mezi variantou znaku s jednostranným nebo oboustranným serifem v pravé horní partii. Podle toho, zda vpravo sousedící znak má, nebo nemá levý horní serif.

Usáma von Aštar
Wilibald Plachetka.
Alkoholismus Mívá
Nepěkný Průběh.
Raději Už Vůbec
Whisky Xakru
Ypsilon Zet.

Usáma von Aštar
Wilibald Plachetka.
Alkoholismus Mívá
Nepěkný Průběh.
Raději Už Vůbec
Whisky Xakru
Ypsilon Zet.

Čas od času se mohou hodit varianty liter *U*, *A*, *W*, *P*. Minimální uplatnění však najdou kaligraficky pojaté tvary verzálek, aplikovatelné na kursivní řezy pomocí jindy užitečné OpenType funkce *ozdobné tvary*.

Větná interpunkce je prostá, funkční, v textu zřetelná, snad jen čárky by mohly být o trochu výraznější, protože co do frekvence a významu patří mezi nejdůležitější znaménka. Diakritika má přiměřený tvar, velikost i pozicování, mírné zvětšení by neuškodilo kroužku.

Lapture nabízí čtyři optické řezy, kromě výchozího textového (Regular) jsou to Caption, Sub-head a Display.²⁰ Každý obsahuje celkem tři tučnosti s odpovídajícími kursivami. Všechny řezy jsou opatřeny těžkou náloží OpenType funkcí — kromě malých kapitálek máme k dispozici všechny myslitelné druhy číslic, indexy, základní zlomky, volitelné ligatury, kontextové alternativy i alternativní formy některých verzálek, které potěší všechny hravé typografy a nadšené experimentátory.

Celkový ráz písma je příznakový až expresivní, takže určitě nebude plnit roli univerzální textového typu. Dovedu si rodinu Lapture představit hlavně v německy psané literatuře nebo překladech z němčiny. A také ve všech případech, kdy trochu zvláštní a exkluzivní typ není na škodu. Mám doma jedno německé vydání Millerovy trilogie *Růžové ukřižování* ze sedmdesátých let vysázené původní Kaprovou antikvou. A překvapuje mě, jak dobře písmo na stránce působí. Hrubost kresby je mírně zjemněna rozpíjením barvy na papíru, ostré detaily se v drobné textové velikosti zeslabují. Písmo je sice výrazné, ale stále velmi dobře čitelné.

Ahrensova digitální rodina dělá čest Kaprovu odkazu, navíc odstraňuje malé nedostatky a rozšiřuje písmo o nezbytné OpenType funkce, které z něj dělají výkonný nástroj pro knižní sazbu. To byl společně s nezaměnitelností výrazu hlavní důvod, proč jsem Lapture zvolil pro sazbu své knížky o typografii.

14.2 Comenia Sans

Projekt Comenia, sestávající ze serifového a bezserifového písma a skriptu, byl původně navržen jako unikátní (a velmi komplexní) typografický systém určený pro všechny stupně českých škol. Byť se jeho původní záměr pro nezáměr a ignoranci státních úředníků nakonec nenaplnil, vysoká kvalita všech tří písem si získala zasloužený respekt mezi odbornou veřejností i adepty typografie. Comenia Serif vydaná v písmolijně Františka Štorma dlouhodobě

20 Ukázky optických řezů písma Lapture najdete na straně 98

patří mezi má nejoblíbenější textová písma — bezchybně funguje v sazbě beletrie, poezie i odborné literatury. Má příjemné zbarvení v sazbě, snížené verzálky a i přese svou inspiraci renesančními typy se vyznačuje současným výrazem. Stylově příbuzné bezserifové písmo nakreslil a vydal Tomáš Brousil ve své Suitcase Type Foundry. Ačkoliv původně vzniklo na půdorysu Štormovy antikvy, hned od počátku bylo zřejmé, že dalece přesahuje funkci pouhé komplementární rodiny. Ta nezvyklá (ale šťastná) skutečnost, že každou rodinu zpracoval jiný písmař, má za následek, že písmo nekopíruje svého staršího sourozence. Přejímá jeho kresebný charakter, řešení detailů a zčásti i proporce, ale ponechává si svobodu v řešení individuálních parametrů moderního grotesku. Horizontální metrika odpovídá potřebám písma bez serifů, nesnaží se naroubovat šířky znaků ze serifového písma na bezserifové, protože to nikdy nefunguje.

Comenia Sans spadá do kategorie písem, které odvozují svůj skelet z humanistické (renesanční) tradice, a říkáme jim proto humanistická. Jedná se o takzvané lineární bezserifové písmo s otevřenou kresbou, která pomáhá příjemnému a rychlému čtení. Střední výška písma je zvětšená, dotahy spíše kratší, ale ne amputované jako u některých supermoderních novinových a korporátních typů. Pro čitelnost jsou důležité hlavně horní dotahy, proto jsou delší než spodní. Verzálky jsou citlivě snížené pod horní tažnici, jak se na univerzální grotesk sluší a jak si to klidná a moderní sazba žádá.

Náběhy a výběhy liter zakončuje autor zpravidla kolmo ke směru tahu, tedy ne mechanicky horizontálně nebo vertikálně, jak to vidáme u sterilních neogrotesků. Jednoznačná inspirace renesanční antikvou je zřejmá v rozkročení verzálky *M*, napojení oblouku do dřívku u minusek *p*, *q* a dalších, ale především v typickém kaligrafickém výběhu malého *l*, oblíbeném detailu Tomášových písem, který výrazně zvyšuje odlišitelnost písmene od verzálky *l*. Stejně spolehlivým poznávacím znamením je perfektní kresba interpunkce a diakritiky, která (ještě pořád) není u konkurence samozřejmostí. Znaménka jsou dost velká a dobře čitelná i v drobném textu. Autor se za diakritiku nestydí, protože ví, že akcent, ať už spojený nebo nespojený s literou, je její organickou součástí, nikoliv pouze nutným doplňkem.

Písmo obsahuje tři základní tučnosti s adekvátními kursivami, celkem tedy šest řezů plus dalších šest řezů zúžených. Osobně si myslím, že dynamická písma — včetně grotesků — se pro zužování nehodí. A to nejen proto, že v renesanci žádné kondensované verze textových písem

Comenia Sans Regular 15/19
Italic Medium Medium Italic
Bold Bold Italic & SMALL-CAPS

AÁÀÄÃÅBCČÇDĎĎEÉĚĚF
 GĚHIÍJKLĹĹĹMNŇOÓÔØP
 QRŘSŠTŤUÚŮÜVWXYÝŽŽ
 aáàääãåbcčçdďdeéěęfgĝhiíjklĺĺ
 mnňoóôøpqrřsštťuúůüvwxyýžž
 12345678901234567890

AÁÀÄÃÅBCČÇDĎĎEÉĚĚF
GĚHIÍJKLĹĹĹMNŇOÓÔØP
QRŘSŠTŤUÚŮÜVWXYÝŽŽ
aáàääãåbcčçdďdeéěęfgĝhiíjklĺĺ
mnňoóôøpqrřsštťuúůüvwxyýžž
12345678901234567890

VELKÝ DŮRAZ BYL KLADEN na čitelnost v malých stupních pod deset typografických bodů, proto oka minusek *a*, *e* i *g* jsou dostatečně velká na to, aby se při zmenšení na obrazovce nebo v tisku nezalévala „barvou“. *Ostatně pro čistý vzhled na obrazovce je písmo zvlášť optimalizováno a svou střídmou, jednoduchou konstrukcí se výborně hodí pro displej počítače i další zařízení s malým rozlišením.*

neexistovaly. Odchýlíme-li se od tradičních proporcí, působí renesanční písma jaksi zdeformovaná, nedomrlá. Proporce dynamické antikvy se vlastně podobají proporčním vztahům, jaké obvykle nalézáme v přírodě, podobají se anatomii lidského nebo zvířecího těla. Nad principem matematickým dominuje princip naturální. Každé zúžené renesanční písmo postrádá tu typickou dynamiku šířek jednotlivých liter, písmo se zplošťuje a ztrácí svůj vrozený charakter. A totéž, třebaže v trochu menší míře, platí pro dynamická bezserifová písma, která svůj skelet odvozují ze stejného historického údobí. Místo zúžených řezů by typograf využil spíše větší počet duktů, ostatně kresba grotesku unese razantní zásahy do duktu lépe než deformaci znaků tím nebo oním směrem. Ale i šest řezů postačí pro většinu typografických požadavků.

Kursiva má zabarvení shodné se stojatým řezem, vyznačování nenarušuje zabarvení textu na stránce. Sklon kursiv je střední, šířka znaků prakticky nezměněná, vyznačovací funkci plní sklon písma společně s odlišnou kresbou některých minusek: jednobříškové *a* s málo obvyklým výběhem v pravé spodní partii, rozmáchlé *f* s výrazným výběhem pod účaří, měkce zatočené *e*.

Comenia Sans patří mezi ty ojedinělé typy, které můžeme bez uzardění označit jako všestranné. Bude fungovat ve všech myslitelných aplikacích od sazby odborných knih až po loga nebo korporátní styly.

15 ZÁVĚREM

Při pohledu na text, který právě posílám na korekturu, se dá jenom těžko ubránit pocitu, že je vlastně dost nevyvážený. Můžete si u mě hromadně stěžovat na jeho malou nebo velkou odbornost, nebo že jsem tuhle něco zapomněl a támhle se moc rozepsal. A budete mít určitě pravdu. Ale asi jsem opravdu chtěl poskládat vedle sebe nezávazné blábolení i vážně míněné texty. I s vědomím, že to ne každý pochopí nebo přijme a že to bude místy trochu skřípat. Zdálo se mi zajímavé nakupit na jednu hromadu témata, která mě zajímají a rád bych si je někde přečetl, ale nemůžu, protože se jim málokdo věnuje; klidně i s rizikem, že takový přístup občas zůstane jen na povrchu věcí. Ale od toho jsou tu přece jiné, o mnoho ambicióznější publikace, aby nabídly vyčerpávající vědecká pojednání na dané téma. Dovedu si samozřejmě představit pěknou brožurku o padesáti stránkách, složenou výhradně z nezávazných esejů. A stejně tak by šla napsat obrovská příručka, která obsáhne všechny aspekty knižní typografie. Ale ta první imaginární knížka by mi přišla málo praktická a ta druhá by dala moc práce, na kterou ostatně ani nemám dost zkušeností. Zkrátka a dobře, napsal jsem pro každého něco a budu se usilovně modlit, aby ve čtenáři převážil pocit, že čas strávený nad touto knížkou nebyl úplně ztracený. A jestli ne, tak to hlavně neberme nijak tragicky, vždyť to bylo jenom něco málo přes dvě stovky stránek...

* * *

Do prvního oddílu knihy jsem si občas vypůjčoval ze svých textů publikovaných zejména v literárním časopise *Host* a na vlastním blogu. Jejich seznam uvádím na konci soupisu literatury. Většinu dříve zveřejněných textů jsem upravil, přepsal a rozšířil pro potřeby nového kontextu.

Ukázky v kapitole *Design* pocházejí z publikací, které jsem v letech 2009 až 2011 navrhl pro nakladatelství *Host*, *Archiv města Brna* nebo pro Filozofickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně. Všechny knihy sázel Petr M. Dorazil nebo Jaroslav Bulíček, s výjimkou sbírky Ivana Jelínka *Na závěr do prázdná*, kterou jsem připravil do tisku sám.

16 PROJEKTOVÁ ČÁST DIPLOMOVÉ PRÁCE

Nezbytnou součástí tohoto teoretického pojednání je praktická část diplomového projektu — odborná příručka nazvaná prostě *Knihy a typografie*, která obsahuje totožný text v adekvátní grafické úpravě. Publikace rozsahu 224 stran a formátu 125 × 215 mm vychází na začátku června 2011 v nakladatelství Host. Lepený knižní blok je tištěn dvěma barvami na dva odstíny prémiového ofsetového papíru Olin Reular a zavěšen do lepenkových desek. Desky jsou potaženy krémovým papírem a na titulu opatřeny ražbou z metalické fólie. Pro svou knihu jsem zvolil formát, materiály, vazbu i písma, vysázel celý text, nakreslil všechny ilustrace a publikaci připravil do tisku. Měla by tedy dokazovat (nebo vyvracet), že své práci rozumím.

Veškerá celostránková vyobrazení v této oficiální šabloně diplomové práce jsou převzata z tištěné publikace ve skutečné velikosti. Součástí reprodukcí je vysvětlující text, takže jsou jen pro přehlednost opatřeny paginací.

KNIHY a TYPOGRAFIE



MARTIN PECINA



KNIHY a TYPOGRAFIE

HOST



SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Typografie

- [1] BLAŽEK, Filip, KOČIČKA, Pavel: *Praktická typografie*. Druhé vydání. Brno: Computer Press, 2004; 288 stran. ISBN 978-80-251-1932-7
- [2] BRINGHURST, Robert: *The Elements of Typographic Style*. Third edition: Hartley and Marks Publishers, 2004; 352 stran. ISBN 978-0881792065
- [3] BRINGHURST, Robert: *The Solid form of Language: An Essay on Writing and Meaning*. Nova Scotia: Gaspereau Press, 2004; 75 stran. ISBN 978-1894031882
- [4] BŘEZINA, David, PECINA, Martin: *Písmová anatomie* [6. květen 2011] <http://typomil.com/anatomie/>
- [5] DOWDING, Geoffrey: *Finer Points in the Spacing and Arrangement of Type*. Second edition. London: Wace and Company Limited, 1957; 64 stran
- [6] GILL, Eric: *An Essay on Typography*. Fourth softcover printing. USA: David R. Godine, 2007; 138 stran. ISBN 0-87923-950-6
- [7] HLAVSA, Oldřich: *Typografická písma latinková*. Druhé doplněné a upravené vydání. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1960; 494 stran
- [8] HOCHULI, Jost: *Detail in Typography*. London: Hyphen Press, 2008; 72 stran; ISBN 978-0907259343
- [9] MENHART, Oldřich: *Tvorba typografického písma*. První vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1957; 194 stran
- [10] MUZIKA, František: *Krásné písmo ve vývoji latinky I, II*. Druhé, revidované vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963; 680 + 668 stran
- [11] NOORDZIJ, Gerrit: *The Stroke: Theory of Writing*. First edition. London: Hyphen Press, 2005; 86 stran. ISBN 978-0-907259-30-5
- [12] ŠTORM, František: *Eseje o typografii*. První vydání. Praha: Společnost pro Revolver Revue, 2008; 160 stran. ISBN 978-80-87037-15-7
- [13] UNGER, Gerard: *While You're Reading*. First edition. New York: Mark Batty Publisher, 2007; 224 stran. ISBN 978-0-9762245-1-8
- [14] VOIT, Petr: *Encyklopedie knihy: knihtisk a příbuzné obory v 15. až 19. století*. První vydání. Praha: Libri, 2006; 1352 stran. ISBN 80-7277-312-7

Legrace, Citace, filosofie, misatropia

- [15] BAYARD, Pierre: *Jak mluvit o knihách, které jsme nečetli*. První vydání. Brno: Host, 2010; 208 stran. ISBN 978-80-7294-367
- [16] ČAPEK, Karel: *Poznámky o tvorbě*. První vydání. Praha: Československý spisovatel, 1959; 144 stran
- [17] ČAPEK, Karel: *Jak se co dělá. O lidech*. První vydání. Praha: Československý spisovatel, 1960; 318 stran
- [18] DUBUFFET, Jean: *Dusivá kultura*. Praha: Hermann & synové, 1998; 128 stran
- [19] KOMENSKÝ, Jan Amos: *Typographeum vivum. Živá tiskárna aneb Lis myšlenky*. První vydání. Praha: Československý spisovatel, 1968
- [20] KLÍMA, Ladislav: *Boj o vše*. První vydání ve Votobii. Olomouc: Votobia, 1995; 224 stran. ISBN 80-85885-92-1
- [21] MICHL, Jan: *Tak nám prý forma sleduje funkci: Sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*. První vydání. Praha: VŠUP, 2003; 240 stran. ISBN 80-901982-7-9
- [22] OTÁSEK, P. — TEISINGER, Jaroslav: *Pracovní riziko v živnosti grafické*. Praha: Grafická beseda, 1937; 56 stran
- [23] RAMBOUSEK, Jan: *Slovník a receptář malíře-grafika*. První vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954; 576 stran + přílohy
- [24] ŠVEHLA, Stanislav: *O knihovně a jejím uspořádání*. Praha: Vilém Šmidt, 1942; 52 stran
- [25] THIELE, Vladimír: *Jak se dělá kniha*. První vydání. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1957; 132 stran
- [26] TOBOLKA, Zdeněk: *Knihy. Její vznik, vývoj a rozbor*. První vydání. Praha: Orbis, 1950; 248 stran + přílohy
- [27] TRÁVNÍČEK, Jiří: *Čteme? Obyvatelé České republiky a jejich vztah ke knize*. První vydání. Brno: Host, 2008; 208 stran. ISBN 978-80-7294-270-1
- [28] VICHNAR, Jindra: *Učíme se z chyb knihtisku*. První vydání. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1954; 224 stran

Vlastní texty

- [29] PECINA, Martin: Chvála bibliofilů. *Host*, č. 2/2010
- [30] PECINA, Martin: In bēlpuch veritas. *Host*, č. 1/2011
- [31] PECINA, Martin: Jak se co dělá — knihy. *Host*, č. 3/2011
- [32] PECINA, Martin: Knižní magie, laciné triky a nakladatelské kejkle. *Host*, č. 10/2010
- [33] PECINA, Martin: Ordnung in der Hausbibliothek. *Host*, č. 3/2010
- [34] PECINA, Martin: Totální design Vojtěcha Preissiga. *Host*, č. 4/2010
- [35] PECINA, Martin: Přítomná budoucnost digitálního čtení. *Typo*, č. 43, 2011
- [36] PECINA, Martin: *Knižní písma. Specifika čitelnosti a designu.*
Diplomová práce. Zlín: UTB, 2011; 76 stran