

## BOHUSLAV BLAŽEK / ČAS A PROSTOR STRUKTUROVANÝ PÍSMEM

Fyzicky realizované písmo rozhodně není formotvornou příčinou, která si jednosměrně vynucuje určitou podobu sociálního času a prostoru. Písmo ale není ani něčím, co je pouze libovolně formováno a samo nemá žádný strukturující vliv na okolí. Aby mohlo aktivně vstoupit do reálného časoprostoru, potřebuje k tomu splnění určitých sociokulturních a environmentálních předpokladů. Jakmile jsou natolik silné, že tento vstup umožní, písmo je dále rozvíjí a případně proměňuje, těmito změnami je ovšem zase samo ovlivňováno atd. Tyto na pohled příliš abstraktní úvahy se stanou názornými poté, co si projdeme řadu příkladů.

Budiž ještě na úvod řečeno, že po celou dobu budeme slovem „písmo“ označovat pouze písmo tiskací a to opět jen jakožto součást hotového produktu (knihy, veřejného nápisu), nikoli jako něco, co se fyzicky vytváří (například tiskne), designuje nebo dokonce teprve vynalézá. Zůstáváme tedy ve sféře užívání písma.

### KNIHA VS. NÁPIS

Když sedíme s knihou v ruce, vytváříme velmi složitý mechanický systém, jehož základem je negativní zpětná vazba. To začne být zjevné, jakmile se její pomocí (většinou bez vědomého úsilí) snažíme udržet například za jízdy vlakem nebo autem konstantní vzdálenost mezi písmem na stránce a našima očima, a to ve velmi úzkém rozmezí hodnot. Drobné knižní písmo jsme totiž schopni – bez bolestivého napětí očních svalů – zaostřit právě jen na tuto vzdálenost. Máme ji každý trochu jinou a mění se nám nejenom podle velikosti písma, barvy písma a papíru nebo barevného kontrastu písma a podkladu, ale také podle kvality osvětlení. Zařízení, které je schopné dodržovat konstantní vzdálenost mezi předmětem a jeho obrazem v kameře, se používá při filmovém natáčení a je dosti nákladné (tzv. steadycam).

Čtenář tak tvoří s knihou jakousi do sebe uzavřenou dyádu: je pohroužen do četby nejenom proto, že ho zajímá téma, ale že sám tento fyzický výkon si žádá zklidnění, omezení jiných činností a odevzdání se podvědomým mechanismům. Přitom při čtení knihy čtenář intenduje jednak to, o čem se v knize píše, jednak jejího autora. Spolu-vytváří tak svět, který je jiný než ten, ve kterém se právě nachází. Vytrhuje se tím ze společenství i z fyzického kontextu. Potřebuje proto prostředí v jistém smyslu chráněné, podobně jako ke hře nebo k práci. Lidem v jeho okolí to však nepřipadá,

že by si hrál nebo pracoval. Viděno zevnitř, obcuje s jiným světem, viděno zvenčí, distancuje se od tohoto světa.

Nápis umístěný ve veřejném prostoru oslovuje všechny v dosahu své čitelnosti. Čím větší písmo, tím větší nejenom optimální vzdálenost, ale i rozptýl. vzdáleností ještě přijatelných. To umožňuje, aby se při čtení nápisu lidé pohybovali, respektive nepřestali pohybovat.

Mezi nápisem a jeho čtenáři už tedy není dyáda, ale nápis je jeden promlouvající k mnoha. Ti si ho nevyvolili, jako to čtenář obvykle činí s knihou, ale padlo jim na něj oko. Jednosměrná komunikace jednoho k mnohým je jedním z rysů masové komunikace, přesněji řečeno komunikace přispívající k tomu, že se jednotlivci proměňují v masu. Kniha je partnerem v intimním dialogu, veřejný nápis navozuje spíše kontext manipulace s jednotlivcem, ne-li přímo nátlaku na něj – přičemž rubem téže mince je veřejný nápis vyzývající k revoltě, například na transparentu (ostatně výzva k revoltě často bývá zvláště účinnou formou manipulace).

Pohybem čtenáře vůči nápisu může být chůze, běh i jízda. Čím větší rychlost pohybu, tím musí být nápis větší, nápadnější a v neposlední řadě i kratší. Čtení vět, rozvinutých souvětí, odstavců a kapitol knihy se odehrává v hodinách členících se do dnů, týdnů i měsíců. Tyto doby si volí a do jednoho kontinua propojuje sám čtenář. Čtení nápisu ve veřejném prostoru se děje v kratičkých záblescích, které jsou vyvolány dostatečným přiblížením dráhy fyzického pohybu potenciálního čtenáře s nápisem, kdy jsou mu pak většinou přímo fyziologicky vnuceny. Nápis tak představují jakési diskontinuum, těkavé staccato – nebo také kulometné ostřelování.

V knize je opakování stylistickým pokleskem a pracuje se tu leda s variacemi. Snaha předat poselství veřejného nápisu a předávat je co nejčastěji vede – například u reklamy nebo politického sloganu – k tomu, že jeden a týž nápis se identicky opakuje bezostyšně mnohokrát (je to jakási strategie redundance). Tím na nápis vzniká tzv. habituace – stává se psychicky neviditelným.

Odhlédneme-li od toho, že písmo – ať už je realizováno kdekoli – je znečitelnováno zubem času a všemi nepřáteli jeho fyzického nosiče, pak písmu v knize nejvíc hrozí nečitelnost způsobená zhoršenou viditelností: mohli bychom mluvit o primátu optické nečitelnosti. Písmo nápisů si vydobylo daleko větší čitelnost vizuální (dokonce za šera mnohdy svítí), zato je ohrožováno znečitelněním tím, že si čtenář vytvoří zmíněnou obranu vůči tomuto druhu sdělení: primát tu má psychická nečitelnost.

Shrňme dosud shromážděné distinktivní rysy do přehledné tabulky dvou způsobů využití písma:

<i>Kniha:</i>	<i>Nápis:</i>
komunikaci většinou zahajuje čtenář	komunikaci většinou vnucuje nápis
dyáda kniha/čtenář	jeden nápis/mnoho čtenářů
dialog se čtenářem	monolog ke čtenáři
privátní poměrování sil mezi knihou	veřejná manipulace nebo výzva
a čtenářem	k revoltě
udržování konstantní vzdálenosti obou	variabilní vzdálenost obou
znehynblý čtenář	čtenář může být v pohybu
čtenář v chráněné intimitě	čtenář v nechráněném prostoru
rytmus čtení řízený zevnitř	rytmus čtení řízený zvenčí
četby se řadí do kontinua	četby diskontinuální
delší čtení delších pasáží	krátké čtení krátkých sdělení
vyhýbání se redundanci	strategie založená na redundanci
největším ohrožením je optická	největším ohrožením je psychická
nečitelnost	nečitelnost

## MÉNĚ ZJEVNÉ ZPŮSOBY STRUKTURACE PÍSMEM

Písmo v knize tedy formuje především vnitřní svět člověka, písmo veřejných nápisů ovlivňuje viditelné chování prostorové a časové. Jakmile to jednou rozpoznáme, bude nám to už zřejmé. Pojďme od této konstatace dál, k důsledkům, které už jsou méně triviální.

Veřejné nápisy nejenom že bývají krátké, ale často jsou substantivní. Místo věty máme pouze název. Neplýne z toho tolikrát omílaný pseudofilosofický závěr, že když je na budově hostince nápis *Hostinec*, svět je vlastně zdvojen a označující se stává důležitějším než označované. Drastickým důsledkem, který málokdy nahlédáme, je to, jak nápis *Hostinec* sugeruje, že trefné vymezení objektu, na kterém je nápis umístěn, je právě hostinec, nic více a nic méně. Pohostinství, to jsou ale také kupříkladu procesy – až po tak delikátní jako vítání hostů nebo volba jídel – a jsou to především lidé, kteří bývají v různé sestavě, podle toho, kdo je zrovna v té chvíli v práci a kdo je právě přítomen jako host. Některé takové konstelace lidí budou pro celkový dojem z hostince rozhodující.

Substantivní název sugeruje identitu, redukci funkcí budovy na jedinou, zaměření pozornosti na fyzický objekt, ostré vymezení jeho hranic, ontologii jsouceny vyčleněných z kontextu – tedy nic z fuzzy množin, souboru relací nebo dokonce pole. Na tomto výkladovém modelu je založen žánr seznamů nejlepších hostinců – jako by osobní setkání zajímavého hosta a zajímavého zaměstnance hostince nebylo zdrojem nepředvídatelných šancí. Odtud apriorní nudnost tohoto substantivního světa, ve kterém není místo na překvapení. Málo ji vylepší adjektivum, zvláště je-li to epiteton ornans.

Písmo ve veřejném prostoru hovoří jen k někomu. K domácím nebo k těm, kteří umějí místní jazyk a samozřejmě abecedu. K dětem od věku, kdy se naučily číst. K alfabetům. K vidomým. Jen velice málo veřejných nápisů má svou verzi zvukovou, hmatovou nebo ikonickou, které tyto bariéry oslabují. Písmo tedy diskriminuje všechny, kteří je nepřečtou. Písmo užitě ve veřejném prostoru předvádí tuto diskriminaci veřejně a jakožto obecnou normu, přičemž se mnohdy vydává za lidumilný „orientační systém“.

Ikonické sdělení je tolerantnější ne proto, že by nepředpokládalo žádnou znalost kódu, ale proto, že nabízí měkký kód, který se dá uhadovat bez předchozí znalosti, na základě určité zkušenosti, kterou sdílí autor sdělení a jeho příjemce. Písmo staví na konvenci, jejímž základem je arbitrárnost vztahu mezi označujícím a označovaným. To znamená, že toto spojení není „přirozené“, ale je dáno konvenčním přiřazením, které buď znáte, nebo ne. V pozadí je tedy kód a subkultura, která jej užívá. Ta může být i neformální – nemusí to být například stát, ale národnost, nekorelující přesně s politickými hranicemi. Původ většiny nápisů ve veřejném prostoru je nicméně ve formálních institucích. Veřejné prostory vždy někdo spravuje a jen ve vzácných dějinných okamžicích všeobecného pozdvižení v nich může vydávat svá písemná sdělení bez souhlasu správce „kdokoli“.

Na vesnici nebyly donedávna cedule s názvy ulic, u samot ani tabule s jejich jmény, lidé neměli na dveřích jmenovky ani čísla na domech. Všichni se tu navzájem znali. (Veřejné nápisy by byly podobně absurdní, jako by v rodině byl třeba nápis *Ložnice*.) Taková označení sice na vesnici postupně přibývají, ale jsou tu vlastně určena pro cizince – a zároveň mění tento domácí svět v cizinu pro všechny. Znat, kdo kde bydlí, už není součástí orientace ve vlastní obci. Když přijdete zvenčí, díky nápisům ztrácíte důvod se domácími ptát na cestu, a tak s nimi vstupovat do dialogu, a oni zase ztrácejí šanci sociální kontroly nad cizím člověkem, protože ten se nikoho na nic neptá.

Kdo si dá na dveře vesnického domu jmenovku, sám sebe prezentuje jako instituci (podobně magickou funkci má vizitka). Jmenovka na dveřích svědčí nepřímě o tom, že obyvatel za dveřmi je v nějaké úřední evidenci. A samozřejmě to znamená i to, že přijal některé povinnosti vyplývající z občanství, například být nalezitelný pořádkovým orgánem nebo listonošem, který zaskakuje za kolegu. Takový obyvatel vystupuje nejenom jako individuum a jako součást příbuzensko-sousedské sítě, ale i jako součást umělých sítí (například poštovní).

Takto se vlastně umělý urbánní svět zmocňuje venkova a volné krajiny. Písmo se stává instrumentem urbánní expanze. Co nemá na sobě napsaný název, není hodnota: není to pamětihodnost, kterou je třeba vyfotit a jež je hodna jisté míry ochrany. A co nemá hodnotu, na tom se neudrží pozornost: popudem k vnímání není věc sama, ale jí přiřčená hodnota.

Paradoxem je, že tyto upoutávky na sebe strhávají pozornost manipulovaných

mas, které pak takto označené vzácnosti postupně roznesou na kopytech. Nápis je chráněn před zvlídlivostí jednotlivce a zároveň je vystavuje zájmu mas (tedy davů lidí de facto bez zájmu), který se v důsledku pouhé své masovosti stává ničivým.

## NEJDESTRUKTIVNĚJŠÍ ČASOPROSTOROVÉ DŮSLEDKY PÍSMO

Dlouhodobá zkušenost s písmem – ať už v knize, ve veřejném nápisu nebo kdekoli jinde – nám nepozorovaně vštěpuje určité návyky v organizaci a hodnocení celé naší vizuální zkušenosti:

- v naší kultuře čteme zleva doprava
- za správný považujeme lineární vývoj myšlenky
- nečitelné písemné sdělení chápeme jako šifru, která nás vyzývá k dešifrování, a to když se nám (alespoň podle našeho soudu) podaří, přináší nám to velké uspokojení a jsme za to ostatními oceňováni
- plochy bez písemného sdělení chápeme jako prázdné místo nebo, v lepším případě, jako doplněk textu, který je nižšího intelektuálního řádu
- písemné sdělení z více hledisek klademe výše než ústní
- orientace v psaných textech přináší vyšší prestiž než orientace v „nepísemném“ světě

Lidé literární civilizace toto své nastavení zobecňují a přenášejí i do situací, kdy z různých důvodů není text tím nejdůležitějším nebo kdy před nimi žádný text není. Při přednášce svůj text čtou, v rozhovoru se řídí psanými poznámkami, je jim úzko v obydlí, kde chybí jakékoli čtivo, v přírodě jsou celí nesví, protože se jim jeví jako prázdná nebo neinteligibilní. Pokoušejí se lidi i přírodu „přečíst“ – a tím z nich dostat jejich tajemství a zlomit jejich kouzlo. Akt neadekvátního čtení je odděluje od skutečnosti, a to tím, že z ní činí předmět mocenského zvládnutí. Čtení se tak stává způsobem magického zbavování nepřítele jeho moci. Snaží-li se lidé bezděky číst vše, berou vše implicitně jako začarovaný, nepřátelský svět.

Písmo ve veřejném prostoru nám zdánlivě dokazuje, že sem tento náš neuvědomělý návyk přenášíme správně. Návštěvník „nepopsané“ přírody z ní může být pěkně nervózní (všechno ho svědčí, pálí a kouše) – ale má šanci, že posléze zažije nějaký otřes, který protrhne tuto mázdu mámení. Turista na naučné stezce nebo turistické trase plné nápisů je veden k bludu, že čtení nápisů je královskou cestou, jak si osvojit cizí území. Pratytem veřejného nápisu je nápis na vítězném oblouku. Je to ponížení krajiny a jejích původních obyvatel aktem její asimilace do „vyšší civilizace“.

Návyk číst písmo, návyk, který odpůrce audiovizuálních médií považují za vrchol kulturnosti, je tedy potenciálně jednou z forem sebeohrožování lidstva. Písmo

uložené v knihách je v tomto ohledu záladnější než písmo napsu. Agresivita písma ve veřejném prostoru je totiž oproti knize zjevnější, a proto méně nebezpečná. Ušlechtilé slasti introvertovaného čtení knih jsou předchůdcem unikových virtuálních světů, které nostalgici obhájí jak literární civilizace, tak člověkem nedotčené přírody tolik zavrhuji.

„Přirozený svět“ se nám tedy kvůli návyku čtení jeví jako nečitelný a tudíž nezájímavý. Nová média se svým návratem k ikonickému sdělení nejsou však bohužel zároveň návratem k „prostotě“ přímého čtení z věcí samých, bez zprostředkování znakovou konvencí. Nové konvence v časoprostorové struktuře komunikace – jako střihů nebo interakce s médiem – nás činí vnímavějšími k těm zónám světa, jež takovouto strukturaci mají, ale uzavírají nás vůči těm skutečnostem, které ji postrádají. Mediálně závislé diváky blízké budoucnosti bude zřejmě bavit jen takový svět, se kterým si budou moci pohrát.

*Grafické znaky, zvané písmena, splývají tak dokonale s proudem napsaných myšlenek, že jejich přítomnost je v něm sotva postřehitelná jako tikot hodin v uplývajícímu času. Teprve zvláštní pozornost odkrývá laikovi, že tato znaménka vůbec existují. Je pro něho překvapením, že mohou být předmětem nějakého uměleckého usilování. Jestliže se však přece zabýváme tvary písmen, znamená to zpracovávat starý materiál, odkaz dávnosti. Vlastnosti nejlepších tvarů písmen jsou tytéž jako v klasické době: pořádek, jednoduše a svěžest. Kdo se chce naučit jejich kráse a obnovit ji, musí sám sebe cvičit v prosté a vážné škole tvoření.*

William Addison Dwiggins, 1919

## FRANTIŠEK ŠTORM / CO SE DÁ JEŠTĚ NAPSAT O TYPOGRAFII?

Snad jen, že dobrá typografie je ta, které si nikdo nemusí všimnout, která ctí svou uživatelskou funkci. Spisovatelé zprostředkují obživu, čtenářům zřetelně jeho myšlenky a uchová je po takovou dobu, dokud zůstanou pro někoho zajímavé. Vše ostatní je vedlejší. Být úpravcem tiskovin, nebo jak se dnes zvyklo říkat designerem, nepatří k základním lidským právům, přesto se jím kdekdo mimoděk stává. Někdo z potřeby psát korespondenci nebo vydávat brožury, jiný z nedostatku fantazie či neschopnosti žít se jinou prací. S uvedením počítačů do grafických studií, kanceláří i domácností vzrostl počet lidí, kteří samostatně vydávají tiskoviny ve vlastní grafické úpravě, aniž by měli příslušné grafické vzdělání. Tam začíná diskuse, ve které na chvíli vítězí školení grafici, brojí se proti fušerství, deformaci liter, stíhají se prohřešky proti klasické typografii. Zajímavé ale je, že právě lidé neposkvrnění odborným školstvím mají daleko živější zájem o řemeslo, než jejich vrstevníci – designeři.

Jsme země s bohatou a osobitou typografickou tradicí, a je pro nás příznačné, že nejlepší typografii dělali mnohdy právě lidé bez typografického vzdělání, malíři, architekti anebo – úplně naopak, obyčejní sazeči byli autory pokrokových výtvarných řešení. Tak tomu je vždy, a s nástupem nových technologií se vůbec nic nezměnilo. V každém případě byly výsledky pozoruhodné a ve své době vyvolávaly protichůdné komentáře. Tyto komentáře vyvolávají zase reakce ve formě nových komentářů a tak dále až do úplné absurdity. Kupříkladu tématem Preissigovy antikvy bylo potlačeno mnohokrát více papíru, než bylo tímto písmem za celou dobu vysázeno. Nekonečné teoretické debaty se staly jakousi módou, vypadnout z diskuse znamená ztratit prestiž. Do dnešních dnů se nepodařilo vyvětrat ten psychotropní plyn, který našim krajanům mate hlavy a nutí je uvažovat o nějakých formotvorných příčinách, sociálních časoprostorech a podobných neexistujících věcech.

Odjakživa lidé hovoří o tom, čeho se jim nedostává. V typografické branži ale už všechno máme – laciné stroje, původní písma, svobodu slova, a přesto se komentuje a teoretizuje. Možná chybějí nápady, ale to jen proto, že pohrdáme těmi starými a toužíme po novosti za každou cenu. Ty nové směry samozřejmě za mnoho nestojí, protože už není kam uhýbat před normalitou, všechno už někdo vymyslel před námi. Knižní typografie neskýtá tolik řešení, jak by se mohlo zdát: buďto zlomíme odstavec do bloku nebo na praporek, titulek na osu či volné řádkování. Sazební obrazec dědíme po renesančních typografech, vzdálenost písma od hřbetu pak trochu zvětšíme kvůli té nešťastné vé-dvojce. Velikost písma volíme tak, aby bylo čitelné, tiskneme



černou barvou na bílý nebo nažloutlý papír. Vystříháme se dávaní písma přes obrázek, protože tím trpí jak obrázek, tak nápis. Rozšoupnout se můžeme na obálce, aby se kniha lépe prodala. V drtivé většině případů však stačí dát nahoru jméno pisatele, pod to název díla a úplně dolů značku nakladatelství a třeba letopočet. To je opravdu všechno.

Typografie není volným uměním jako malba nebo hudba. Je to řemeslo jako každé jiné, přestože vyžaduje trochu zvláštní druh citu a duševní dospělost. Každé experimentování má krátký život, a je v dokonalém rozporu s funkcí písma jako nosiče myšlenek přes dlouhá staletí. Výtvarná svébytnost písma je jako prázdný, nazdobený vagón. Aby naše myšlenky neskončily v kamnech našich vnuků, dávejme jim vyzkoušený kabát, který je především užitečný, odolává času a je zároveň vkusný.

Tištěné literární dílo je samo o sobě dostatečnou ukázkou typografického umění; nepotřebuje dalšího komentáře. Veškerá pozornost se musí věnovat obsahu textu a nikoli prohlížení povrchu. Chvála sazeči, který se pod svou úpravu nepodepisuje. Typograf zůstávající v pozadí slouží nejlépe svému poslání. Vymýšlet jakékoli teoretické komentáře k jeho činnosti je plýtvání časem.

\* \* \*

Zdalo by se, že všechna témata v našem oboru už byla vyčerpána a narážíme jen na hlušinu. To se stalo jen s těmi nejsledovanějšími – s knižní a reklamní grafikou. Jedním z opuštěných, a proto nevyčerpaných témat je například písmo mimo papír, typografie v architektuře a plastice. Je tu značné procento ruční práce a tím i připomínka, že každá abeceda je dílem člověka, na každé litéře najdeme dotek lidské ruky. Tuto zdánlivou samozřejmost si totiž neuvědomují dvě třetiny veřejnosti, rozšířena je domněnka, že písmo vzniká ve stroji nebo v tiskárně. Dovolte mi na tomto příkladu ilustrovat některé pracovní postupy, které mohou přispět k lepšímu pochopení práce typografa.

V monumentální typografii platí trochu jiná pravidla než v knize, v plošné grafice. K plastickému provedení vybíráme jiná písma než k tisku, vyhýbáme se křehkým typům, třebaže dnešní technika umožňuje gravírovat i drobné detaily. Musíme počítat s odstupem diváka jako při úpravě plakátu, a podle toho volit i velikost. Neplatí tu kompoziční kánon knižní. Velké okraje, které dobře vypadají v knize, jsou v kameni či bronzu zbytečné a hlavně nehezké. Nemusíme však brát zřetel na duktus a tučnost písma, neboť okem vnímáme jen světlo a stín. Samotná masa litery, koruna reliéfu, má prakticky stejnou barvu jako podklad a není vidět. U písma vyhloubeného odpadá stín vržený a litera se bude modelovat okolo středové linie. Stejně tak nemusíme být příliš úzkostliví při rozpálení nápisu. Kov či kámen přikryjí chyby svým valérem lépe než bílý papír s černými literami. Každá nepravidelnost, ať už v prostrkání, či

ve tvarech písmen, působí příjemně, zlidštuje celkový dojem. Dobře je, když se žádná litera neopakuje v přesných obrysech a kde můžeme, dáme ligaturu.

Monumentální tvorba měla vždy blízko k sochařství a volnému umění a tvrdošíjně odmítala novinky. Musí vydržet déle než papír. Od nejstarších dob mělo monumentální písmo hodně společného s volně kresleným, v historii jde svou cestou. Dlouho odolávalo vlivu vynálezu knihtisku. Minusky jsou používány vzácně. V době skvělých, elegantních benátských antikv stále vzniká hodně gotických a rustikálních nápisů. Čím méně racionální konstrukce, tím působí výtvarněji. Na konci řádky, když kameník vidí, že mu nápis nevyjde na šířku, jednoduše začne zužovat litery, a ono to vypadá dobře. V době počítačů, kdy se každý úzkostlivě bojí věc odfláknout, je něco takového nemyslitelné. Nikdo se už nezabývá volně kresleným písmem, i když na některých školách zavádějí tužku a papír jako naprosto převratnou novinku. Pochopili, že pokud se člověk nedovede vyjádřit těmi nejjednoduššími prostředky, technika je k ničemu.

FRANTIŠEK ŠTORM (1966) je grafik, hudebník a především písmotvůrce – ve své První střešovicke písmolijně se zabývá tvorbou původních českých písem.

*Půvab je poslední přednost, již si žádá krása typů. Každý ví, jak těžko lze říci, v čem záleží tato ušlechtilost, ta lepost a soulad, jež se nazývají půvabem. Poněvadž však půvab musí vždy působit přirozeně a nehledaně, má být vždy bez přetvářky a nucenosti. A neuchýlíme se z pravé cesty, jestliže jej budeme hledat v tom, co se zdá být zcela zvláštním, nejzávažnějším darem a šťastným, vrozeným nadáním, ačkoli je to často výsledek dlouhých cvičení a ukázněnosti, takže se nakonec daří co nejlépe a téměř podvědomě. Proto půvab písma spíše než v čemkoli jiném záleží v jakési nenucenosti tahů volných, rázných a svižných, přesto však tvarově tak dokonalých, že ani nepřiznají nealene, v čem by je opravila.*

Giambattista Bodoni, 1800

## FILIP BLAŽEK / NÁRODNÍ KULTURA A PÍSMO

Při letném pohledu na tištěné knihy, časopisy nebo plakáty ze všech koutů světa, kde se používá latinské abecedy, můžeme nabyt dojmu, že dnešní podoba latinky je veskrze nadnárodního charakteru. Pokusím se ukázat, že stále ještě existují určité národní odlišnosti latinské abecedy, specifické typografické zvyklosti, svébytné chápání tvarů jednotlivých znaků.

### UČÍME SE PSÁT

Naprostá většina z nás se dovednosti psát naučila ve škole. Děti se zde zprvu učí číst písmo tištěné, ale k psaní používají takzvaného psacího písma. Existuje totiž normalizované písmo, které se žáci snaží s větším či menším úspěchem napodobit. Časem se původní dokonalé tvary vytrácejí a křivky se mění podle vkusu, schopností, psacího nástroje,<sup>1</sup> vlivu rodiny pisatele a především prosazujícího se osobního výrazu. Ideální písmo ovšem není nic, co by patřilo mezi neměnné kulturní dědictví. „Úkolem psaní je naučit žáky psát psací latinkou, navozovat a pěstovat správné psací dovednosti a návyky, seznámit je se základními požadavky správného písma a psaní, a tím položit základy k vývoji jejich čitelného, přiměřeně hbitého a úhledného osobitého rukopisu a ke vkusné úpravě písemných projevů,“ psaly v 80. letech české školní osnovy. Jistě jste si ale všimli, že starší lidé mají odlišný způsob psaní některých znaků (typické je „z“ s ocáskem dolů nebo škrtnuté „t“). Půjdete-li dále do minulosti, určitě si vybavíte zažloutlé pohlednice s půvabným a zdobným psacím písmem vašeho pradědečka. Je zde sice patrný určitý sklon ke stálému zjednodušování běžného psacího písma, jeho další vývoj je ale zakryt tajemstvím.

Vzhledem k nepřetržité amerikanizaci české kultury nemohu vyloučit ani postupnou změnu stylu psacího písma v tomto směru. Kdo viděl rukopis několika rodáků ze Spojených států, mohl si všimnout nápadné podobnosti mezi jejich písmy. Řekl bych, že severoamerické psané písmo je na první pohled rozpoznatelné od českého: Američané jednotlivé znaky nespojují, ale píší jakousi obměnou verzálek, tzv. skriptem. Často ani nerozlišují rozdílné tvary velkých a malých písmen; k tomuto účelu používají různou velikost stejného písmene.

Ani národy geograficky blízké nepoužívají identické psací abecedy. Bývalý vzor malé abecedy pro základní školy z NDR se sice od českého výrazně neliší, přesto je

psané písmo Němců odlišné od českého. Německá školní norma je totiž stále pod vlivem předchozího vzoru, jímž byl kurent.

## NENÍ LATINKA JAKO LATINKA

Je zřejmé, že všechna písmena nejsou stejná, existuje přece třeba písmo patkové nebo grotesk či skript. Já mám ale na mysli úplně odlišný typ latinky, jakým je třeba lomené písmo dosud používané v omezené míře u našich jižních sousedů. S frakturou se můžeme stále ještě setkat na domovních štítech, v hlavičkách novin, nebo na letácích. Knihy se dnes již tímto písmem nesázejí, klasické latinské písmo, jak ho známe dnes, je přece jen lépe čitelné.

Takových národních odlišností je ale víc. Cestujete-li podél pobřeží Atlantiku z Francie do Španělska, překvapí vás za hranicemi dvojjazyčné nápisy, které jsou vyvedeny ve dvou různých podobách latinské abecedy. Španělský název je napsán normovaným písmem pro dopravní značky, které je po celé Evropě obdobné, druhý nápis, v baskičtině, je z podivných, jakoby ručně namalovaných baculatých písmen. Typické pro baskičtinu je např. „A“, které má nad špičkou ještě výrazný vodorovný tah. Baskové svou variantu latinky používají i pro tisk letáků nebo plakátů. Zajímavé

## BASK GJRZ

je, že některými typickými tvary doplňují i písmena evropská: k již zmíněnému áčku klasického bezpatkového písma přidávají bez obav typické „břevno“. Nemusíme však jezdit daleko, abychom se setkali s takovými kutilskými úpravami znaků. Poláci často škrtají písmeno „Z“. Můžete si toho všimnout třeba na vývěsních štítech některých obchodů. A koneckonců se lze s tímto jevem setkat i u nás, ovšem ne v tak hojně

## STEJNÉ PÍSMO, JINÝ JAZYK: JINÁ TYPOGRAFICKÁ PRAVIDLA

Ani v případě, že budete mít v ruce dvě stejné knihy ve dvou jazykových mutacích, nebude vše úplně stejné. Každý národ, každý jazyk má široký soubor psaných i nepsaných typografických pravidel. Vezměte si například uvozovky: „české“<sup>2</sup> se liší nejen od „anglických“, ale i od «francouzských». Hispanisté vědí, že tázací věta se ve španělštině označuje obráceným otazníkem i na začátku: ¿Porque? A existuje velké množství dalších rozdílů...

## NABODENÍČKA

Specifickým národním rysem písma je diakritika nebo novotvary znaků. Z nejnámějších jazyků jen latina a angličtina toto obohacení abecedy nevyužívá.<sup>3</sup> Diakritická znaménka se vyvinula jako reakce na nedostatečný počet znaků, který neodpovídal počtu fonémů v daném jazyce. Některé jazyky tento problém řeší nebo řešily pomocí spřežek několika písmen, jiné právě pomocí akcentů. Nejednotný způsob psaní českých znaků odstranil mistr Jan Hus zavedením diakritických znamének. Čeština tak patří mezi několik málo evropských jazyků, kde je způsob psaní téměř fonetický. Spřežkový způsob psaní se používá dodnes třeba v polštině (Szczecin [šcecin]) nebo v němčině (Tschechisch [čechiš]). Naopak český způsob měkčení souhlásek převzaly některé další jazyky.<sup>4</sup> Evropské jazyky používají asi 15 druhů pozměňování latinských znaků. Velké množství diakritickým znamének ovšem znesnadňuje grafikům jejich práci, neboť akcenty často prostě překážejí.

Mezi jazyky, které používají speciální znaky, patří např. němčina. Ta používá ostré „s“ – „ß“ (vzniklé jako spřežka tzv. německého dlouhého „s“ a „z“; proto se tomuto znaku říká německy „es-zet“; současná pravopisná norma v některých spolkových zemích SRN však znak nahradila znaky „ss“), islandština rozlišuje speciálními znaky přízvučné a nepřízvučné „th“.

Ani podoba rozlišovacích znamének nebyla vždy taková, jaká je dnes. Háček, dnes u většiny typografických písem stranově souměrný, byl například u mnoha předválečných písem stínovaný. Typografové a výtvarní kritici vedou o podobu českých

diakritických znamének spory dodnes. Zvláště ostře proti importovaným písmům s nevhodně tvarovanými a umístěnými akcenty bojoval Vojtěch Preissig, který, jak píše Dyrnk, dovedl „se vzácným porozuměním vniknouti do charakteru písma a vystihnouti jej v akcentech“. Preissig upravil do češtiny několik zahraničních písem – jeho pojetí diakritiky nám ale dnes může připadat příliš nápadné a zdobné.

## ČESKÉ PÍSMO TYPOGRAFICKÉ

Roku 1852 psal děkan František Xaver Škopík Františku Sušilovi: „Kdykoli užijím knihu slovanskou švabachem tištěnou, po každé tím bolestněji pociťuji jarmo cizinstva, vida pak knihu [v] latině tištěnou, těším se, jakoby mně posud stojícímu na otrocké půdě egyptské kynula krajanka z protějšího břehu, usmívajíc se na mne tváří



poznaky otroctví sprostěnou.“ Latinka se však prosazovala, až na počátku 20. století zvítězila definitivně. V tiskárnách v té době byla ale výhradně písma zahraničního původu.

Absence domácích písem záhy vedla typografy, grafické umělce a bibliofily k potřebě původního českého písma. „A spočívá jistě i určitá národní ctižádost ve snaze, abychom měli alespoň jedno vlastní písmo, jímž bychom mohli prokázati i v tomto oboru svou nejen odbornou, ale nakonec též kulturní vyspělost,“ volá Karel Dyrnk. „Po střízlivé úvaze nelze ovšem očekávat, že bude kdy vytvořeno písmo svérázně české ve smyslu národopisném, po jakém bylo voláno i autory odborných pojednání. Jest vůbec pochybné, zda za nynější doby, kdy každá národní svéráznost stále více se stírá všeobecnými kulturními styky, mohlo by ještě vzniknouti a zakotviti písmo tak odlišně národního charakteru, jako je anglické písmo gotické nebo německý švabach v přirovnání k latince.“ A dodává: „Typografické písmo jest kulturní pomůcka, nemá samo o sobě účelu, jest pouze prostředkem; moc zvyku a mimovolná snaha po všeobecnosti jest příliš silná, než abychom se v tomto ohledu přizpůsobovali. Prohlédneme-li si písma knih anglických, francouzských, italských, můžeme mluvití nejvýš o tom, že v Anglii jsou *oblíbeny* užší a silnější antikvy, ve Francii latinky a medievals slabšího řezu a v Itálii výrazná písma románská. Skutečně výrazný *národní* charakter nemá žádné z těchto písem.“

Prvním „českým“ písmem se stala osobitá Preissigova antikva (skici pochází z let 1912 až 1914), která byla dokončena ve Státní tiskárně 26. února roku 1925. Dalším

## Preissig ářčŮŘ

výtvarníkem, který přispěl k otázce českého písma, byl Oldřich Menhart. Mezi jeho písma patří např. Manuscript, kterým – slovy učebnice Písma z osmdesátých let – „nakreslil řadu poselství a provolání sloužících prvním létům socialistického budování.“ Vida, k čemu může písmo sloužit!

Mezi další známá česká písma dosahující vysoké úrovně patří Týfova antikva, která se „na přelomu 50. a 60. let (...) zrodila jako démant na hnojišti. Nemá smysl ji

## Týfa řcqQS

zařazovat do kontextu původní české písmařské tvorby, když se sama řadí do kontextu evropského i světového. Je to abeceda plná překvapivých kresebných anomálií, nadsázek i racionální elegance. Přestože je některými detaily formálně poplatná době svého vzniku, jedná se o písmo nadčasového významu...“ píše současný typograf František Štorm.

Jiným, ale všeobecně známým písmem českého výtvarníka, je Metron Jiřího Rathouského. Tímto písmem jsou provedeny kovové litery, ze kterých se skládají názvy stanic pražského metra.

## DIGITALIZACE

Jistě si vybavíte první počítačová písma – vytištěná na jehličkové tiskárně z drobných bodů, často bez české diakritiky. Nejen počítače, ale hlavně programy od té doby udělaly velký skok. Dnes můžeme i na svém počítači využít krásy slavných typografických písem od renesance až po současnost. Světově proslulé písmolijny dnes nabízejí nejen nejnámější a dějinami prověřené řezy, mnohé dokonce ve vlastních variantách (existuje např. Adobe Garamond, ITC Garamond, Stempel Garamond, Simoncini Garamond, Berthold Garamond aj.), nýbrž i všechna písma z celkového počtu snad více než dvaceti tisíc.

Počítače zdaleka nemají jen pozitivní vliv na typografickou tvorbu. Naopak. Právě díky jejich snadné dostupnosti se tvorby knih, plakátů či letáků zmocnili nepoučení diletantů. V kancelářských programech sázejí beletrii, předlohy pro tisk vytvářejí na laciných laserových tiskárnách. K sazbě využívají jen těch písem, která obsahuje jejich počítač, tedy Times New Roman a Arial.<sup>5</sup> Na celém světě se tak sází pouze několika málo různými písmi. Vzhledem k snadnému přenosu písma z jednoho počítače na druhý pak není divu, že vzniká jakási univerzální euroamerická typografie. Mízí nejen národní individualita, ale i osobnost tvůrců. K tomu přispívá i komunikace prostřednictvím internetu, neboť kdekoli na světě si můžete prohlížet ukázky plakátů, knih, písem nebo logotypů z jakéhokoliv jiného místa na zeměkouli.

Tzv. lokalizace digitálních písem, tedy úprava hotových řezů pro potřebu češtiny, do určité míry ovlivňuje výběrem počešťovaných řezů české typografie. Písma firmy Adobe byla lokalizována profesionálními typografy, výsledek je velmi dobrý. Nao-

## ČÁP NŮŽ ŠÍP

pak kolekce písem společnosti DTP Studio jsou z typografického hlediska zrůdné. U některých písem firmy URW akcenty zasahují do obrazu písma a narušují jeho strukturu. Bohužel, nízká cena těchto produktů předurčila jejich postupné rozšiřování.

Mohli bychom nabýt dojmu, že masovým rozšířením počítačů v oblasti grafického designu končí národní kulturní odlišnosti typografické tvorby. Opak může být pravdou. Dobu potřebnou k vytvoření digitalizovaného písma již nelze počítat na roky, ale na týdny či dokonce dny a celý proces je navíc mnohem jednodušší. Tím nastala příležitost pro vytváření „českých“ písem současnými výtvarníky. A to se skutečně děje.

Vzorník písem Františka Štorma obsahuje již téměř 230 řezů, v ateliéru písma na Vysoké škole umělecko-průmyslové vznikají pod vedením prof. Jana Solpery další. Nevznikají ale jen písma nová, Štorm „znovuvytvořil“ např. Týfovu i Preissigovu antikvu.

Tento postupný proces uvědomování si kořenů evropské typografie vede některé současné umělce ke stále většímu zájmu o klasickou „černobilou“ typografii. Zdá se mi, že nastává doba určité přesycenosti počítači, přestože jejich možnosti ještě zdaleka nebyly vyčerpány. Možná, že se ještě generace současných grafiků dožije chvíle, kdy se tvůrci knih a časopisů vrátí k lety prověřeným proporcím, velikostem a tvarům písma a vrátí do tiskovin přirozenou nedokonalost. „Může být zatlačeno takzvanou ‚experimentální‘ typografií, co bylo po staletí užitečné a správné? (...) Experimenty slouží výzkumu, jsou prostředky při hledání pravdy, ale samy o sobě nejsou nikdy uměním,“ říká ve své přednášce v Praze roku 1965 švýcarský typograf Jan Tschichold. A já s ním souhlasím.

## LITERATURA

- Dyrynk Karel, *České písmo*. Praha, Typografia 1925  
 Menhart Oldřich, *Tvorba typografického písma*. Praha, SPN 1956  
*Písmo ve výtvarné výchově*, Praha, SPN 1985  
*Sazba I, Ruční sazba*. Praha, SPN 1984  
 Sonberg Josef, *Strojová sazba*. Praha, SNTL 1978  
 Štorm František, *Citace, karikatura, deformace. Deleatur 1/97*, Praha 1997  
 Tobolka Zdeněk, *Knih. Její vznik, vývoj a rozbor*. Orbis, Praha 1949  
 Tschichold Jan, *Význam tradice pro typografii*. Praha, Střední průmyslová škola grafická 1965

## POZNÁMKY

- 1 Všiml jsem si, že ti spolužáci, kteří používali ku psaní čínské pero namísto plnicího, měli daleko kostrbatější rukopis, ostřejší obloučky a vůbec menší písmena.
- 2 Toto pravidlo je u nás dnes bohužel ignorováno. Například Mladá fronta Dnes většinu typografických pravidel nerespektuje. Místo uvozovek používá znak pro míru palce (") atd. Bohužel se tato „nová“ okleštěná pravidla stávají standardem pro tvorbu tiskovin.
- 3 Ani to není přesné: latina používá dvě ligatury „æ“ a „œ“, angličtina v mnoha slovech cizího původu zachovává původní pravopis (např. fr. soirée).
- 4 Např. litevština, kterou upravil mezi lety 1919 a 1921 prof. Josef Zubatý, dále slovenština, slovinština, chorvatština, horní lužičtina a lotyšština. Britská biblická společnost zavedla české háčky i do latinského přepisu bengálštiny nebo romštiny. Výjimečně používali háčky i Němci (např. při přepisu azbuky do latinky). Blíže viz Sonberg 1978, s. 90–92.
- 5 Firma Microsoft, která nabízí nejrozšířenější operační systém pro osobní počítače v České republice, nepřímo způsobila na dlouhou dobu úpadek české knižní tvorby. Times New Roman obsažený v MS Windows je z typografického hlediska mimořádně podúrovňový. Všimněte si například asymetrického a příliš malého háčku nebo ostré čárky. Arial není dobře čitelný a má příliš široké proporce. Nezájem o národní typografické zvyklosti a snaha o maximální univerzalitu programů Microsoftu tak vedla k tomu, že snad všechny obchodní dopisy na světě jsou tištěny stejným a mizerným písmem Times New Roman... Tento trend se bohužel projevuje i na Internetu. Jelikož většina uživatelů používá k prohlížení webových stránek počítač s Windows, obsahuje naprostá většina stránek jen písma Times New Roman a Arial. Zdá se, že vznikem Windows končí typografie.

## ANKETA O STAVU ČESKÉ TYPOGRAFIE, SAZBY A PÍSMOTVORBY

1. Jaký je stav vašeho oboru v Česku na konci devadesátých let? Existuje v něm nějaká výrazná tendence, móda?
2. Co vnímáte ve svém oboru jako největší nešvar?
3. Přinesou vašemu oboru podstatnou proměnu nové technologie přelomu tisíciletí?
4. Ovlivní (ovlivňuje) internet graficky i staleté zásady knižní úpravy?

## LUBOMÍR ŠEDIVÝ

1. Stav nebo úroveň oborů typografie, sazba, tvorba písma v Česku na konci devadesátých let je taková, jaká je. Nemyslím si, že je špatná nebo dobrá. Je ovlivněna computerovou sazbou se všemi jejími nešvary, ale i výhodami. Úroveň současné typografie vnímám vcelku pozitivně, protože nabízí množství různých řešení nebo cest, kudy dál. Pro kreativního člověka je tady spousta možností, pro opačně založeného člověka to může znamenat chaos a tudíž i určité omezení v tom, co umí computer. A computer toho moc neumí. Všechno je v člověku, v jeho nápadech, v jeho fantazii. Proto mi to připadá zajímavé a lákavé po všech stránkách.

Jako módu v současné typografii vnímám určitou překombinovanost typografie. Není problém vysadit několik titulků přes sebe a ještě je zdeformovat nebo rozmáznout – to všechno nabízí computer. Mě tahle typografie nudí, nemám chuť ani náladu to luštit, dešifrovat, o čem ten plakát nebo leták vůbec je. Snažím se o čistou, jednoduchou, výraznou, možná až minimalistickou typografii, snažím se jít k podstatě problému, snažím se computer používat tak, aby sloužil on mně, a ne já jemu. Tím možná jdu proti současné módě v typografii, ale vůbec mi to nevádí, právě naopak: chci být nemoderní.

2. Největší nešvar v současné typografii vidím, jak jsem už řekl, v překombinovanosti nabídek jednotlivých programů computeru. Jeho používání v typografické tvorbě je složité, ale mnoho lidí to tak nevnímá. Zdá se jim, že stačí ovládnout určitý program a mohou tvořit loga, plakáty, obálky knih. A proto vidím kolem sebe neskuptečné množství amatérské typografie. Je to snadné, využít computeru bez vlastního nápadu, bez fantazie, bez tvůrčího rizika, bez lidské kreativity. Je to snadné zneužít computer ke splnění typografického úkolu. Pak už záleží jen na klientovi, na zadavateli, jestli to pozná.

3. Nové technologie přelomu tisíciletí samozřejmě přinesou podstatnou proměnu našemu oboru. Byl bych idiot, kdybych tvrdil něco jiného. Důležité je, jaké nové technologie a jakou proměnu přinesou. Ale že ji přinesou, na to vezte jed!

4. Nevím, jestli ovlivňuje internet staleté zásady knižní úpravy, ale vím, že všechno se vzájemně ovlivňuje, a to se mi líbí a to mě baví. To je přece strašně zajímavé. Třeba zítra potkáte člověka, který vás naprosto ovlivní. Není už jen ta sama možnost nádherná?

## BORIS MYSLIVEČEK

1. Pominu-li reklamu v dobrých časopisech, webové stránky, grafiku malé části televizní scény, kde všude je pokrok zjevný (už proto, že jde o nové a stále se rozvíjející oblasti), pak se domnívám, že setrvalý. Typické znaky české typografie, jako je vtip a současně jistá bezkonceptnost (často sterilní úprava textové části knih a formalistické záchvaty na přebalech) přetrvávají. Je jistě řada výjimek, ale běžně v knihách prezentovaná počítačová sazba se téměř nezbavuje nešvarů, daných „snadností“ práce na počítači a návyky sazečů z „anglického“ počítačového prostředí, v němž se pohybují. Potřebné znalosti a cit pro volbu písma se s „demokratickým“ rozšířením přístupu k této práci automaticky nezvyšují. Z nových českých písem (mimo Týfových či Solperových) znám pouze práci Františka Štorma a zdá se mi opět typicky česká: písma jsou pěkná, manýristicky hravá, individuální, ale často z řady důvodů špatně čitelná a pro mě nejasného určení.

2. Již jsem to naznačil: neochotu velké části počítačových operátorů užívat své stroje jako nástroj vlastního, osobního, promyšleného sdělení, spokojenost s nabídkou počítačových programů a hrou s nimi.

3. Na cestě tvůrce k realizaci bezesporu. K daleko důležitější změně v komunikaci mezi zadavatelem a tvůrcem, která je mnohdy až komicky obtížná, bohužel asi nepřispějí.

4. U většiny titulů, tedy u „naučné“ (sic!) produkce jistě ano. Tradiční „listovací“ kniha je však svým způsobem definitivní tvar pro některé typy výpovědi či sdělení, je dokonalejší (právě díky listování) „stroj času“, jímž čtenář sleduje vývoj textu (sdělení, příběhu) než co jiného.

## FILIP BLAŽEK

1. Zdá se mi, že lidé, kteří profesionálně pracují v tomto oboru, se začínají rozdělovat do tří skupin. Ty mezi sebou téměř nekomunikují, užívají různých metod práce a jejich výsledky jsou od sebe na první pohled rozpoznatelné.

I. Profesionální typografové – mají tu smůlu, že k práci přistupují osobně, zakázky si do určité míry vybírají. Snaží se sledovat světové dění v oboru, často mezi sebou spolupracují. Bohužel jimi navržené tiskoviny bývají velmi specifické nebo určené pro omezený okruh lidí, takže se jim stále nedaří výrazně ovlivnit veřejnost a zvýšit poptávku po kvalitní typografii.

II. Reklamní grafici – tvoří nejvíce tiskovin, se kterými se denně setkáváme a které značně ovlivňují náš vkus. Smutné je, že tito lidé neznají historii oboru, nesledují světové trendy a v neposlední řadě postrádají invenci. Ve své práci se řídí osvědčenými klišé z 80. let. Reklamní agentury tak chrlí průměrnou typografií, navíc po celém světě téměř identickou.

III. Virtuální typografie – vznikající disciplína tvorby webových stránek a multi-mediálních projektů se velmi rychle rozvíjí. Mezi profesionálními grafiky je o elektronické publikování minimální zájem, takže volné pole obsadili lidé velmi mladí. Díky internetu mezi sebou živě komunikují, a to nejen doma, ale po celém světě. Webové stránky umožňují nepřehledné množství experimentů s písmem, barvou, ale i animací či zvukem.

(Pro úplnost: ještě existuje velmi početná skupina amatérských grafiků-kutilů, na vývoj českého designu však nemají přímý vliv.)

2. Nefunkční nástroje. Výrobci operačního systému mají de facto monopol pro svou platformu (PC – Windows, Apple – Mac OS), takže je nic nenutí usilovat o kvalitu. Grafici pak místo soustředění na práci neustále řeší nedostatky softwaru a v poslední době stále častěji i hardwaru.

3. Já myslím, že technologie prvních let nového tisíciletí se od současné nebude příliš lišit. Zásadní změna srovnatelná s vynálezem knihtisku totiž již proběhla – všeobecná digitalizace. Přestože se objevují grafické styly počítačem ovlivněné nebo dokonce bez počítače neuskutečnitelné, některé základní kameny typografie se nemění. Věřím, že pro dobrého grafika zůstane počítač jen o něco chytřejším nástrojem než obyčejná tužka.

4. Jak jsem již uvedl, očekávám rozvoj virtuální typografie. Tištěná grafika asi dlouho zůstane základem pro tvorbu elektronických publikací (internet knihu zatím nemůže zcela nahradit), ale nové nápady ve světě internetové typografie jistě zpětně ovlivní i typografii klasickou. Internet navíc usnadňuje jak komunikaci grafika s klientem, tak výměnu zkušeností mezi typografy samotnými.

## FRANTIŠEK ŠTORM

1. Nejvýraznější tendence ve všech oborech je blbost. Chceš-li to někam dotáhnout, začni úplným zblbnutím. Hodně to odnesla architektura, ta se těžko bourá, typografie se aspoň dá hodit do kamen. Na této tendenci je nové to, že se její příznaky

objevují i u jinak docela rozumných lidí, od kterých bych to nečekal – i oni potřebují na chleba. Pozorují, že z poměrně konservativních, uznávaných veličin v oboru typografickém se stávají ztřeštění infantilové, zaujatí každých čtrnáct dní novou módou. Dodávám, že prosazování nových tendencí ve tvorbě písma je roubování 500 let starého dubu. Každá snaha je předem směšná.

Typografie bez typografů – tak bych nazval stav nastupující generace v branži. Ono to může být dobře i špatně. Jsou tu vystudovaní designéři, kteří se omylem považují za výtvarníky, a vedle toho amatéři s počítačem, takoví ti absolventi elektrofa-kult, co se dali na DTP, taxikáři, co si našetřili na osvětku a scanner. Ti první jsou suverénní a hotoví, míří vysoko, ti druzí, neposkvrnění odborným vzděláním, někdy mají i upřímnou snahu něco se dovědět o řemesle, a tak to má být.

2. Přehnanou publicitu typografů a blábolení teoretiků. Chybí skromnost a úcta k textu. Na prvním místě musí stát vždycky spisovatel, autor textu, jemu typografie umožňuje knihu prodat a nám pomáhá číst. Dřív bylo zvykem, že nakladatel dal rukopis rovnou do tiskárny a odtamtud si pak odnesl normálně upravenou a solidně vytištěnou a svázanou knihu. Dnes to musí jít přes designera, a ten chce být originální. Autoři knižních obálek jako by se domluvili, že nás oslní svou moderností. Jen se zahleďte do knihkupeckých výloh...

3. To je podobná úvaha, jako že fotografie nahradí malířství. Lidé se potřebují na něco upnout, věnovat se jakékoli krásně znějící pokrokové myšlence, třebaže to většinou v historii vedlo do propasti. Dnes je to technologie, zítra třeba nekromancie, to máte jedno. Přelom tisíciletí je číslo v jednom z různých kalendářů, které vyšlo náhodou kulatě a nemá nic společného s přírodou. *Rok 2000* je bezobsažný reklamní slogan. Ale báječně se mi dnes líbí pojem *umělá inteligence, kyberprostor a virtuální realita*, jako kdyby nestačila ta naše obyčejná. Blbost musí vyhřezávat až za hranice našich představ, a tudíž na internet. O tom se Orwelovi ani nesnilo: absolutní svoboda, ano, ale v rámci cizích, předem připravených informací. Samostatně nic nového nevymýšlet, vždyť tu máme elektronický ráj – a v něm je přece všechno.

Hmatatelně se nové technologie projevují na vzhledu knih: čím rychleji stoupá výkonnost technologie, tím hlouběji se propadá kultura tištěného slova. Technokrati jsou přestárlé děti, rozdíl je jen v ceně hraček. Mimochodem, naše autička byla ze solidního kovu, z Anglie, a chvíli vydržela, hračky našich dětí sice lépe blikají a pískají, ale hned se rozbijou, protože jsou z čínské umělé hmoty. O „převratných“ technologiích platí nemlich to samé. Jak se objeví nějaký nový program, vidím, že oproti starší verzi chybí pár rozumných funkcí, zato má dvacet nových funkcí zbytečných. Navíc potřebuji k jeho spuštění rychlejší stroj a tudíž musím živit ty oduševnělé gentlemany, co sem ty stroje a ty programy dovážejí, a tak pořád dokola. Tuhle hru hrajeme dobrovolně, a v mém okolí přibývá těch, kteří v určité chvíli odmítnou další partii. Proto předpovídám zpomalení pokroku.

4. Ne.

## ROBERT V. NOVÁK

1. Užité grafická tvorba byla u nás vždy na průměrně dobré úrovni a je tomu tak i dnes. Ale co je dobré, může být ještě lepší. Dá se říci, že se konečně začalo dít něco víc. Od kavárenských oborových diskusí (které stále pokračují) se nyní přešlo k činnostem více veřejným. Vznikl časopis s radikálním názvem *Deleatur* (s podtitulem *Časopis pro pěknou úpravu*), který jako platformu dobrého grafického vkusu obsahově vytváří několik podobně naladěných nadšenců. Stále častěji jsou k vidění výstavy grafického designu. Od roku 1996 funguje mezigenerační sdružení grafiků *TypoDesignClub*, které vydává obsáhlou ročenku členských prací a vystupuje při různých příležitostech také výstavně. Tradiční akce jako je *Bienále grafiky Brno* (v roce 2000 již 19. ročník!) nebo *Nejkrásnější české knihy roku* (od roku 1965) získávají stále větší pozornost. Myslím si, že s typografií u nás je to na dobré cestě.

S tendencí nebo módou 90. let se to má tak: v době, kdy informace létají světem sem tam velkou rychlostí, se také rychleji stírá národní charakter designu. Myslím si že to je jediné dobře (alespoň naší zaprděnosti to prospívá). To výrazné bylo a bude samozřejmě vždy dílem osobností. Módou pak určují právě tyto osobnosti, což je přirozené. Dnes je doba, která přeje vedle sebe různým kvalitním grafickým projevům (ne vždy bezbolestně), je zde opravdu dostatek místa pro každý slušný názor v grafickém designu.

2. Samozřejmě největší katastrofou v oboru užité grafiky je stále ještě proporcionalně obrovské množství diletantů, což je dnes způsobeno snadnou dostupností technologie. Dobrý grafik samozřejmě není každý, kdo si sedne k počítači a naučí se ovládat ty tři programy, které jsou k tomu zapotřebí.

Dalším velkým problémem je u nás obecně zdegenerovaný vkus a neexistence širšího povědomí o tom, jak dobrý grafický design vypadá. V absurdní návaznosti na tento stav si ale skoro každý osobuje nárok nějak se ke grafickému designu vyjadřovat a hodnotit ho. Navzdory takovému tlaku se musíme hodně snažit, aby si další generace při pohledu na to, co jsme vytvořili, neřukaly na čelo.

3. Technologie přelomu tisíciletí žádnou podstatnou proměnu nepřinesou, protože žádné skutečně převratné na obzoru zatím nejsou. To nejdůležitější v technologii oboru se událo více než před desetiletím. Byl to nástup digitálních technologií jak v tvorbě písma a sazby, tak v grafickém designu samotném. Hlubší propojení s takzvanou předtiskovou přípravou spojilo nebo úplně vymazalo některé obory dříve lemuující cestu od grafického návrhu k tisku. Razantní vstup počítačů s programy pro typografii a zpracování obrazu do práce tvůrců písma, sazečů a grafiků byl skutečně srovnatelný s Gutenbergovým vynálezem stavebnicově sestavovatelných liter (tzv. knihtisku) z 15. století. Technika může v dohledné době přinést zatím „jen“ další určitá zjednodušení a zkvalitnění práce grafika právě v technologickém slova smyslu. Před počítačem ale zatím stále sedí člověk!

4. Internet je svébytný prostor, který nemá s knižní úpravou zhora nic společného. Snad jen to, že používá písmen a obrázků k vyjadřování a k přenosu informací, ale to bychom se mohli ptát, jak ovlivní „staleté zásady“ knižní úpravy například telefonní seznam.

Ostatně „staleté zásady“ knižní úpravy jsou mýtus. Pěkně upravená kniha není na ničem podobném vůbec závislá. Grafická podoba knihy může být třeba jedním velkým kopancem do takovýchto „staletých zásad“ a zároveň může být geniálně upravenou krásnou knihou. Samozřejmě jsou určitá pravidla, ale to jsou pouze praktické pomůcky, které mají na grafickou podobu knihy jen částečný vliv (například v těchto končinách je zvykem číst zleva doprava a shora dolů, ale nikde není psáno, že to tak zůstane navždy). Grafická podoba knihy zůstává grafickou podobou a subjektivně může být ovlivněna čímkoli, třeba dobrou nebo špatnou náladou grafika, nejvíce však jeho schopností či neschopností.

Otázka by měla znít jinak – zanikne po nástupu internetu kniha? Existuje samozřejmě extrémní názor, že elektronická média zničí knihu a vytlačí tištěný text vůbec. Myslím si ale, že se již dostatečně ukázalo, že to není pravda. Internet, CD ROM, DVD nebo jiná, dnes ještě nevynalezená média pouze převezmou část úkolů, které až doposud nesl tištěný text, ať už v podobě knihy, časopisu, novin atd., tak, jak již přebrala část těchto potřeb v minulosti fotografie, film, rozhlas nebo televize. Dál se pouze více diferencuje výběr „nosiče“ myšlenek nebo informací, a to v závislosti na praktickém používání. Ale to není žádný převrat.

## LUBOŠ DRTINA

Když počátkem 90. let konečně povolilo embargo Západu a k nám se dostaly ve větší míře počítače schopné vyrobit podklady pro tisk časopisu či knihy doslova na stole, přineslo to ve výsledku kromě ohromné pružnosti a relativní dostupnosti také záplavu šmejdu a hlavně – zmatení pojmů. Dnes se zdá, že situace se oproti rokům 1990 až 1991 zlepšila, ale je to jen zdání. Díky konkurenčním tlakům cizích firem, které u nás působí, se obor přece jenom kultivuje; nicméně to matoucí zůstává. Hlavní rozpory a neutěšenost stavu se dají zástupně ilustrovat na používání termínů *grafik* a *grafika*.

Celá 80. léta je bylo možno chápat takto: grafik je ten, který produkuje grafické listy, případně užitou grafiku (grafický design); grafika je buď produktem jeho činnosti, nebo oborem, ve kterém se – ať už jako školený odborník, nebo zdatný talent bez školení – tvůrčím způsobem pohybuje.

V devadesátých letech je grafikem každý majitel příslušného programového vybavení a grafikou rozumíme každou práci v grafickém editoru. Dokoupí-li se ještě osvitová jednotka a případně skener, vznikne *grafické studio*.

Slaboproudé inženýry a neschopné absolventy různých elektrooborů z počátku 90.

let vystřídali ke konci desetiletí grafici získávající ostruhy na letních výpomocných brigádách a při četbě magazínů o počítačových hrách. Výsledky oboru jsou jakoby profesionálnější, ale zároveň odvozené a nepůvodní. Odborný fundament zaměstnanců studií (*grafiků*) pluje na pohyblivém písku softwarových efektů a jepičích klišé. Chybí originalita, pocit lidského dotyku. Laxnost a prefabrikace výsledků je vodou na mlýn těm zákazníkům, kteří mnohdy víc než co jiného chtějí jenom prodat hybrid úspěšného výrobku s co nejnižšími náklady. To, co skutečně chátrá, je tedy podoba domácích produktů. Odbornému školství, hlavně střednímu, ujel po změně režimu na pět až šest let vlak. Profesní výsledky špiček oboru nejsou v denním životě veřejnosti na očích natolik, aby jejich práce mohla mít vážnější dopad.

Obecně vzato je to odraz stavu společnosti a zřejmě jde o věc pozvolného vývoje.

Na *internet* se zřejmě budou vztahovat všechny nešvary shora uvedené. Ve své vizuální podobě bude nějaký čas kulhat, potom bude eklekticky dohánět svět, dokud tvůrci stránek nepřijdou na to, že výhoda rychlosti tohoto média není v rychlosti napodobení estetiky vzorů dříve, než to udělá druhý.

Nemyslím si, že by při všech svých výhodách mohl internet zásadně změnit vývoj ostatních tiskových médií. Některá to může ohrozit, třeba některé bezkrevné deníky; výhodnější možná bude pracovat na internetu s lexikony a slovníky, s odbornou literaturou. Rozhodně se však budou dál číst knihy, ale i *Květy* a *Vlasty*. Pokud však internet nebude opravdu cenově dostupný, jsou veškeré úvahy o jeho vlivu čistě akademické.

*Kaligrafie je pro tiskaře jedním z těch nejnepřijetých témat, které hrubě zanedbává, ačkoli je v něm obsaženo sémě našeho tisku v obecném smyslu slova. Co je písmařství? Schopnost dělat dobrá písmena a dobře je řadit. Dělat dobrá písmena neznamena však nezbytně je kreslit – byla již dávno nakreslena –, jako spíše vybírat si nejlepší písmena, která můžeme nalézt a osvojit si je. Řadit dobře písmena nevyžaduje velkého umění, ale žádá si znalost typů a správné způsoby, jak seskupovat tyto znaky, aby byly upotřebitelné pro každou příležitost.*

Edward Johnston, 1906

## VLADIMÍR DRBOHLAV / TYPOGRAFIA

Poprvé vyšla Typografia v roce 1888 a brzy našla své nezastupitelné místo. Vydávat ji začal Karel Kunert a pod jeho vedením se Typografia představila v prvních šesti ročnících jako vzdělávací časopis zajímaví se především o odborné problémy tehdejšího řemesla.

V roce 1905 se ujalo redakce Typografie nové vedení v čele s Karlem Dyrnkem, který vtiskl časopisu výraznou koncepci. Stále a soustavně sledoval technický vývoj oboru, zvláště pak nástup sázecích strojů, ale zdůrazňoval i jeho výtvarný charakter. V této souvislosti pochopil důležitost podílu práce typografa na vzniku knihy jako výtvarného artefaktu. Seznamoval českou veřejnost s názory anglického obrodného hnutí za knihu tvořenou předními umělci. Dyrnkovo pojetí se projevil i ve tvářnosti časopisu, na kterou pohlížel stejně jako na tvářnost krásné knihy. Za těžiště kvality pokládal především ušlechtilé písmo.

Zřízení nového státu a získání nezávislosti v roce 1918 vyvolávalo úvahy o nové orientaci celého oboru i o uvolnění závislosti na Německu. Po několikaleté přestávce začala Typografia opět vycházet. V duchu dyrnkovských tradic sledovala i nadále knižní tvorbu. Časté bylo i referování o zahraničních událostech a o zařízení zahraničních tiskáren. Co se týče technického vybavení, byl zájem zaměřen na sázecí stroje, na rychlolisy a rotačky, na ofset. Typografia přinášela již tehdy zprávy o fotosázecích strojích, ale ty se ze stadia pokusů nedostávaly do praktického použití. V prvních dvou třetinách dvacátých let vedl časopis Rudolf Hála, který vědomě pokračoval v tradici Karla Dyrnka.

Ke konci dvacátých let se začaly v časopise objevovat zprávy o novém typografickém výtvarném názoru – o konstruktivistické typografii. Většina akcidenčních typografů ji však nepřijímala jako celek, protože nesouhlasila s nedoceňováním vlastní estetické hodnoty písma. V důsledku jejího působení i vlivů nové hospodářské situace – krize třicátých let – docházelo ke změnám v myšlení akcidenčních typografů; mluvílo se o reklamní typografii, kterou chápali jako promyšlenou složitou akci počítající s psychologií zákazníka a s jeho konkrétními potřebami. Zájem Typografie platí i krásné knize; časopis se nevyhýbal ani problematice knihy bibliofilské.

Zvláštní pozornost se věnovala některým velkým výstavním akcím, které se přímo nebo i nepřímo týkaly tisku. Tak byla velká pozornost věnována výstavě dekorativního umění v Paříži v roce 1925, výstavě IBA (Mezinárodní knižní umění) v Lipsku v roce 1927, Výstavě soudobé čs. kultury v Brně v roce 1928 i Světové výstavě

v Paříži v roce 1937. Takto pojatému tisku byla věnována jednotlivá čísla (redakci řídil Stanislav Maršo) až do druhého zastavení Typografie v roce 1941.

\* \* \*

Poválečná obnova časopisu vycházela z tradice předešlého úspěšného období za první republiky. V redakci se soustředili zkušení spolupracovníci – připomeňme L. Trefného, O. Hlavsu, S. Marša, J. Píšu, J. Vichnara a další. Zpočátku, v roce 1946, vycházela jako čtvrtletní sborníky. Články připomínaly především události válečných let, poukazovaly na nezbytnost odborného školství, neopomíjely jubilea, odrážely problematiku reklamních tisků. Důležité místo se přisuzovalo akcidenční tvorbě. Diskutovalo se o takzvané nové typografii, především o názorech J. Tschicholda. Závažné myšlenky přinesla stať G. Menharta o písmolijectví, časopis podrobně komentoval doplnění strojního vybavení a tiskařského zařízení. Byly zveřejňovány studie o stereotypii, ocelotisku a dalších pracovních postupech.

S rokem 1948 se změnil i vydavatel časopisu. Stal se jím Svaz zaměstnanců v průmyslu tiskárenském a knihařském. V květnu 1949 byl ustaven ústřední orgán pro polygrafický průmysl a nastalo období přechodu k plánovitému řízení výroby. Pozornost tehdejší redakce pod vedením L. Trefného a O. Hlavsy se soustředila na základní organizační změny v polygrafii, na otázky kulturního rozvoje, na výstavbu průmyslu. Byly zvýrazněny problémy zlepšovatelství, novátorství a odborářská aktivity. Ke změnám došlo v 1967 za šéfredaktora Ing. Vladimíra Drbohlava. Zaměření Typografie nebylo jednostranné, časopis si vytvořil širší koncipovanou tematickou strukturu a zveřejňoval návody pro redakce, připomínal písmařskou tvorbu, pamatoval na překlady a informace ze zahraničí a soustavně sledoval názvosloví – jeho tvorbu i zavádění.

Typografie se aktivně účastnila i oslav 500 let tisku (s připomenutím Kroniky trojanské – vyšla v r. 1468), kdy mohla veřejnost navštívit velkou výstavu U Hybernů a mnoho doprovodných akcí. V Praze se také r. 1968 konal významný kongres ATY-PI, který potvrdil význam napojení na mezinárodní organizace.

Poměrně pružný systém rozvržení náplně čísel, vycházející ze základní skladby časopisu, umožňoval zařazení technických, výtvarných i rubrikových celků do celoroční mozaiky, jež se někdy příznačně charakterizuje jako rozmanitost v jednotě.

Ve stejném duchu pokračovala Typografie i po odchodu ing. Drbohlava do důchodu. Síly nového šéfredaktora však nestačily na překonání složité doby po rozpadu Generálního ředitelství Polygrafie a Státního nakladatelství technické literatury, společných vydavatelů časopisu. Tak se stalo, že v prosinci 1991 vyšlo poslední číslo a vydávání časopisu bylo potřetí přerušeno. Udržet kontinuitu se nepodařilo ani přes snahy řady polygrafů. Mezitím vznikly nové časopisy, které se věnují tisku nebo

předtiskové přípravě. Časopis pro technické novinky v polygrafii a grafiku písma stále chyběl.

V roce 1996 se skupina nadšenců odhodlala Typografii znovu vydávat. Založili sdružení Kolegium Typografie, které je nyní jejím vydavatelem. V prvním roce svého vzkříšení vyšla Typografie třikrát, od roku 1997 vychází šest čísel do roka.

VLADIMÍR DRBOHLAV je členem redakční rady časopisu Typografia.

*Písmo je tím čitelnější, čím zřetelněji jsou utvářeny typické podrobnosti každého jednotlivého znaku, a tím krásnější, čím jasněji projevuje jejich zvláštní zákon tvárnosti v každém písmenu i ve slovních skupinách. Jeho rytmu nesmí být obětována jasná nezaměnitelnost znaků, ani prostá zřetelnost; tím méně pak může být špatně chápáné účelnosti obětována ušlechtilost jeho tvarů.*

Jan Tschichold, 1954



## FILIP BLAŽEK / (TYPO)GRAFICKÉ ČASOPISY

### DELEATUR

S podtitulkem „Časopis pro pěknou úpravu“ je Deleatur jediným českým periodikem, které si dalo za cíl věnovat se výhradně grafickému designu. Původní záměr stát se čtvrtletníkem se nenaplnil, od jarního vydání z roku 97 vyšla jen dvě čísla, a to s téměř roční pauzou. Deleatur tak ztrácí jeden z důvodů, proč vznikl: měl informovat o aktuálním dění v oboru.

Obsahová úroveň časopisu je konstantně vysoká, časopis je rozdělen do přehledných oddílů (rozhovor, historie, písmo, recenze ad.), velmi podnětnou rubrikou je Pěkná úprava, která přináší ukázky kvalitních děl za období od vydání předchozího čísla. Grafickou úpravou patří Deleatur mezi nejlepší české časopisy (art directorem je Tomáš Machek). Poslední číslo – zima 99 – vyšlo na začátku letošního roku; kdy vyjde „čtyřka“, nikdo neví.

*(Deleatur, vychází nepravidelně, vydává Alan Záruba, 54 stran, cena 126 Kč)*

### FONT

Časopis Font je zaměřen převážně na samotný proces tvorby grafických návrhů na počítači. Těto oblasti je také věnována většina stránek. Úvodní část každého vydání patří i grafické tvorbě nebo klasické typografii. Font nedávno výrazně inovoval grafickou úpravu, ta již není kolektivním dílem redakce, ale je hlídána jejím autorem, Pavlem Hrychem. Jeho koncepce je sice nadále poměrně konzervativní, ale v dobrém slova smyslu: časopis je přehledný a dobře čitelný.

Problémem Fontu je spíše obsahová část. Zástupci představovaných reklamních agentur donekonečna omílají stejné fráze, některé články jsou povrchní a nudné. Přínosem časopisu jsou dle mého názoru profily českých designérů nebo informace o zajímavých grafických projektech.

*(Font, dvouměsíčník, vydává Kafka Design, 66 stran, cena 60 Kč)*

## TYPOGRAFIA

Přestože časopis získal nového úpravce, Františka Štorma, stále na mě působí jako tovární věstník nebo školní časopis. Jednotlivé stránky se nesnaží o upoutání čtenářovy pozornosti, ale splývají v jeden chmurný celek. Čtenář je zmaten, časopis rychle prolisuje a brzy odloží. Nemýlím-li se, dávná čísla tohoto časopisu byla sázena různými řezy a stupni písma a upravována různými typografy. Zájemce tak mohl získat bohaté zkušenosti s písmem jednoduše tak, že si jejich působnost mohl ověřovat právě v Typografii. Nynější vzhled časopisu je nepovedeným kompromisem mezi klasickou typografií a grafikou na počítači. O samotnou typografii se Typografia téměř nezajímá (obvykle jí věnuje jeden dva články na posledních stranách), píše převážně o tiskových technologiích.

*(Typografia, dvouměsíčník, vydává Kolegium Typografie, 24 stran, cena 60 Kč)*

\* \* \*

Podobně laděné zahraniční časopisy s oblibou využívají služeb známých i méně známých grafiků, kterým tak dávají zajímavý prostor k sebe prezentaci. Myslím, že podobným směrem by se měla ubírat i Typografie (která tak činí alespoň na obálce). Komentář grafiků vysvětlující co, proč a jak udělal, by mohl být zajímavým pohledem do nitra tvůrce a zákulisí jeho práce. Prezentaci různých tiskových technik se dnes věnuje jen Font, který na svých obálkách představuje různé možnosti tisku. Tento způsob osvěty však byl kdysi vlastní i Typografii, jejíž součástí byly ukázky tvorby soudobých grafiků, ale poslední čísla vývoj k lepšímu zatím nenaznačují, snad jen minimálně.

Velkým nešvarem, který všechny tyto časopisy postihuje, jsou časté překlepy a pravopisné chyby.

FILIP BLAŽEK (1974) studuje FF UK a pracuje jako grafik ve studiu Filip de Sign. Kromě Souvislostí publikoval v časopisech Umění & řemesla, Typografia, Deleatur a v internetu na svých typografických stránkách [www.typo.cz](http://www.typo.cz).