

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

**Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky**



Anna Zdráhalová

Faktory ovlivňující typografické kvality písma

The Factors influencing typographic qualities of font

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Lenka Pořízková

Obor: Česká filologie se zaměřením na editorskou činnost
ve sdělovacích prostředcích

Olomouc 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a všechny použité zdroje informací jsem uvedla v seznamu literatury.

V Olomouci dne 18. května 2012

.....
Anna Zdráhalová

Poděkování

Touto cestou děkuji především Mgr. Lence Pořízkové za odborné vedení a podnětnou spolupráci.

Obsah

1. Úvod	6
2. Vznik a vývoj písma	8
2.1 Nejstarší psací materiály a nástroje	8
2.2 Počátky znakové soustavy	10
3. Kapitála	12
4. Unciála	16
4.1 Polounciála	17
5. Karolinská minuskule	18
6. Gotická a novogotická písma	20
6.1 Gotická majuskule	21
6.2 Gotická minuskule	24
7. Kurzivní písma	26
7.1 Česká bastarda	27
7.2 Německá bastarda	29
8. Knihtisk a gotikoantikva	30
9. Antikva	33
9.1 Dynamická antikva	35
9.2 Přejímová antikva	37
9.3 Statická antikva	38
10. Egyptienky	41
11. Grotisky	42
12. Proměny typografie 19. století	43
12.1 Morrisovské hnutí	43
12.2 Úpadek typografie	44
13. Technologie a písmo 20. století	47
13.1 Tiskové technologie	47
13.2 Serifová písma	48
13.2.1 Novinová a časopisecká písma	49

13.3 Bezserifová písma	50
14. Typografie 21. století	52
14.1 Digitalizace písma	52
14.2 Současní písmaři	53
14.3 DTP	55
14.4 Současné technologie	56
14.5 Uživatelé	57
15. Závěr	59
Seznam literatury	61
Resumé	64

Den co den užíváme písmen naší abecedy s nerušeným klidem a bezstarostností; přijímáme je do jisté míry jako samozřejmost, asi jako vzduch, který dýcháme. Neuvědomujeme si, že každé jednotlivé písmeno, jehož dnes užíváme, je výsledkem dlouhého, svízelně pomalého postupu vývoje staletého písařského umění.

(Douglas C. Murtrie, 1950)

1. Úvod

Výše uvedený citát napovídá, že cílem této převážně syntetické práce bude sledovat vývoj latinského písma od jeho počátků až k současným možnostem jeho využití a že se zaměříme se především na vlivy, které se podílely na utváření jeho podoby. Na základě komparace dostupných pramenů budeme pozorovat, jak se ve vývoji latinky a její konstrukci promítaly zejména tyto čtyři faktory: 1) individuální a dobový estetický názor, 2) vliv média (psacích materiálů a nástrojů resp. tiskových technik), 3) dostupnost technologií a 4) požadavky uživatelů (viz také Loukotka, 1946; Cohen, 1950; Muzika, 1958). Budeme se částečně opírat o dílo Františka Muziky, Vladimíra Berana, Oldřicha Menharta a Bély Kékiho, mimoto budeme ale pracovat i s autentickými materiály a množstvím dalších publikací věnovaným vývoji písma, tiskových technik a knižní kultury.

Historické pozadí vzniku a vývoje latinky považujeme za nutné k pochopení současného stavu typografie. Budeme proto věnovat prostor jednotlivým vývojovým etapám a zejména tendencím, které měly vliv na typografické kvality písma. Při jejich vymezení jsme se potýkali se značnou anachronií, neboť formální podoba malé a velké latinské abecedy byla dokončena již karolinskou minuskulí, tj. přibližně v 10. století, a po rozrůznění národních literatur docházelo při tvorbě písem spíše k opětovnému využívání forem předešlých. Následné proměny pak již nijak zásadně nezasáhly do konstrukce latinky (ve srovnání s předchozím vývojem).

Při klasifikaci a popisu jednotlivých typů písma budeme proto přihlížet zejména k charakteristickým znakům, jak je rozlišuje Oborová norma Jana Solperry.

Typografii chápeme jako pomezí disciplínu, která je v úzkém vztahu s jazykem a literaturou v obecném slova smyslu a která stojí v základu knižní kultury. Jsme si také vědomi některých nepřesností vznikajících při aplikaci současné typografické terminologie na popis starších písmových forem. Naším záměrem je však především zkoumání vlivů, jež se v písmu odrážejí, nikoli sjednocování terminologie napříč historickými vývojovými etapami. Tam, kde má dobová terminologie opodstatnění, tj. vyjadřuje lépe než současná vizuální charakter písma, se jí přidržujeme. Jinak pracujeme s názvoslovím moderním.

Primární otázkou, kterou si klademe v této práci, je důležitost, kontinuita a progresivnost jednotlivých vlivů na proměnu písmového znaku.

2. Vznik a vývoj písma

Než přistoupíme k historii vývoje latinky, pokusíme se nejprve uvést několik vnějších i vnitřních činitelů, které se podílely na vzniku písma jakožto soustavy znaků. Kromě míry kulturní vyspělosti daného společenství byl vznik různých písmových forem ovlivňován také zeměpisnou polohou, klimatickými podmínkami či geologickým složením půdy. Od těchto okolností a také od požadavku na trvanlivost záznamu se pak odvíjel i výběr materiálu, na který se psalo a který samozřejmě vyžadoval i určitý způsob zpracování. V nejstarším období vzniku a vývoje písma bychom mohli právě materiál označit za nejvýznamnější faktor, který ovlivňoval jeho rozšíření a formu (viz také Loukotka, 1946; Cohen, 1950).¹

Fyzikální vlastnosti materiálu a obtíže, jež bylo nutno překonat při jeho zpracování, určily pak především grafický ráz, prvky i skladbu písmové konstrukce. (Muzika, 1958)

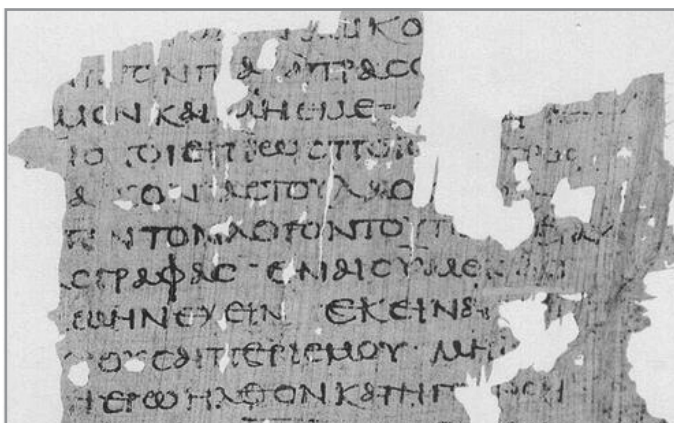
2.1 Nejstarší psací materiály a nástroje

Obvyklým nástrojem k psaní starověkých i středověkých rukopisů bylo nejprve třtinové či rákosové a od 4. století brkové pero seříznuté do špičky. Šířka tohoto seříznutí a především sklon a držení pera ovlivňovaly, které tahy byly silné a které tenké. Inkoust se vyráběl ze sazí, později z duběnek (inkoust fialovočerné barvy, vyráběný ze solí železa a taninu z rostlinných zdrojů).

Psalo se na nejrůznější materiály, jako například listy, lýko či kůra stromů, dále různé druhy živočišných materiálů, kůže, kosti a vosk, také

¹ Příkladem takového vlivu záznamového materiálu na vývoj písma je sumerské písmo. Specifické podmínky v Mezopotámii, kde bylo obtížné těžít či dovážet kámen, napomohly výraznému rozvoji keramické techniky. Díky říčním náplavám zde byla hlína nejdostupnějším materiálem, který brzy začali využívat i sumerští písaři. Do uhlazené plochy nevypálených destiček vyrývali znaky trojhranným dřívkem, což záhy vedlo ke vzniku klínového písma, jelikož vyrývání oblých tvarů bylo příliš náročné. Dali tak impuls ke vzniku celé skupiny písem, které však mimo tuto oblast neměly obdoby (srov. Muzika, 1958; Kéki, 1984).

nerosty, hlína, kámen, některé kovy a psalo se i na různé textilie a později na papyrové svitky či pergamen. Z nejstaršího období knižní latinky pochází egyptský papyrus, který se hojně používal při-



1) Egertonský papyrus. Jeden z nejstarších dochovaných egyptských rukopisů je uložen v Britské knihovně. Zdroj: www.historyofinformation.com

bližně do roku 1100 n. l., a ve starověku jej Egypťané dokonce vyváželi jako monopolní výrobci. Papyrový list (lat. pagina) vznikl křížovým slepováním proužků třtinové dřeviny, poté se vylisoval, usušil a vyhladil. Měl široké uplatnění, psaly se na něj knihy a listiny. Svitky byly psány zprava doleva a ukládány do kožených pouzder. Pro uchovávání záznamu byl však papyrus příliš křehký a dochoval se zejména v oblastech se suchým klimatem, nejvýznamnější papyrové nálezy tedy pocházejí především z Egypta, např. Kniha mrtvých.

Od 4. století n. l. jej však začal nahrazovat mnohem trvanlivější materiál – pergamen. Jen díky tomu se nám dodnes dochovaly texty antických klasiků, jejichž mladší přepisy byly zaznamenány na základě původních dokumentů na papyrus. Do Říma se pergamen dostal z Orientu. Vyráběl se ze zvířecích kůží, zejména ovčích, kozlích či telecích, které byly zbaveny chlupů, máčeny ve vápenné vodě, běleny a pak hlazeny a případně barveny. Velkou nevýhodou tohoto velmi trvanlivého materiálu však byla jeho vysoká cena. Proto se na něj psalo z obou stran a také bylo možné starý text seškrábat a znovu list popsat (– tzv. palimpsest). V té době se rukopisy přestávaly objevovat ve formě svitků a začaly převažovat kodexy. Zpočátku byly tvořené dřevěnými tabulkami svázanými provázkem nebo sponami a postupně byly nahrazeny pergamenem.

Čínský vynález – papír – se dostal do Evropy až v 10. století prostřednictvím Arabů. Jeho hlavními výhodami byly lehkost, pevnost a pře-

devším levná výroba, díky nimž se velmi rychle rozšířil, a umožnil také výrazné zlevnění výroby knih. Na vývoj písma v tomto období však neměl výraznější vliv. K významnému převratu v knižní kultuře přispěla teprve výroba hlazeného papíru koncem 18. století.

Výběr materiálu, na který se psalo, se tedy velmi významně podílel na podobě a vývoji písma. Významnou roli v této počáteční etapě knižní kultury hrála stránka ekonomická, neboť ne každý si mohl dovolit psaní na pergamen, a proto bylo třeba najít jiný materiál pro běžné písemné záznamy. Požadavkům písařů nejlépe vyhověl až papír, který zůstal nepřekonaným dodnes (srov. Barták, 2004).

2.2 Počátky znakové soustavy

Vznik a vývoj písma byl od počátku úzce spjat s výtvarným uměním. Dokladem této provázanosti nám mohou být už první malířské projevy jeskynního člověka, které jsou obvykle vykládány jako první formy záznamu lidské myšlenky. U těchto projevů bychom jen těžko rozlišovali hranici mezi tvůrčím malířstvím a písmem. Přesto však můžeme s jistotou říci, že již tehdy se podoba a forma těchto projevů odvíjela od materiálu, na který byly zaznamenávány, a nástrojů, kterými byly vytvořeny.

Předstupněm dnešního písma jsou pravěké *mnemogramy*, které vznikly z potřeby zapamatovat si či uchovat určitou myšlenku. Sloužily jako jakási mnemotechnická pomůcka a měly podobu například uzlů, vrubů, šipek a jiných značek, z nichž mnohé si kupodivu uchovaly platnost až dodnes. Poté se začaly objevovat tzv. *piktogramy*, první obrazové záznamy, které se vyvíjely odlišně zejména v závislosti na kulturní vyspělosti dané civilizace. Známý je například piktogram z roku 1849, zasláný Kongresu USA, v němž Indiáni žádají vrácení svých lovišť. Velkou výhodou piktogramů byla jejich srozumitelnost. Narozdíl od následujících vývojových stupňů písma byly piktogramy naprosto nezávislé na znalosti řeči, což se později stalo zcela obvyklým předpokladem pro čtení zázna-

mu. Díky této vlastnosti si uchovaly platnost až dodnes a jsou používány jako rychlý a srozumitelný prostředek komunikace zejména v oblasti dopravního či geografického značení.

Zjednodušením či úpravou piktogramů postupně vznikly *ideogramy*, neboli písmo pojmové. Jednalo se o první písmo, které již bylo tvořeno rozsáhlým systémem znaků a dokázalo vyjádřit i abstraktní pojmy. V Číně se dokonce toto písmo udrželo dodnes, přestože z původních 50 000 znaků většina zastarala, pořád ještě musí i čtenář běžné literatury znát několik tisíc znaků (Muzika, 1958). Takto velký počet znaků pochopitelně bránil písmu v rychlejším rozšíření a jeho osvojení bylo pro uživatele velmi náročné. Na druhou stranu však byl impulsem k hledání jednodušších forem, které přišly po něm. Jejich vzniku výrazně napomohlo využití homonymie. Především u některých těžko zobrazitelných pojmů se k zápisu začalo užívat znaků, které měly stejné fonetické znění.

Znaky se postupem času vyvíjely od vyjádření určitých pojmů k záznamu jejich zvukové podoby, tzv. *fonogramům*, které byly charakteristické zejména pro staroegyptskou kulturu. Principem těchto písem byla analýza hlásek, ze kterých se výraz skládal, nezávisle na jeho významu. Jejich výhodou bylo zejména zjednodušení celého systému, které umožnilo výraznou redukci počtu znaků. Dokladem tohoto vývoje je přechod od egyptských hieroglyfů k písmu hieratickému a démotickému. Tento princip, který zřejmě položil základy abecedy, jak ji známe dnes, však v té době začaly uplatňovat i další kultury (např. fénická abeceda, která měla znaky jen pro souhlásky). Znakové soustavy jednotlivých kultur se často prolínaly či vzájemně ovlivňovaly a odborníci se dodnes různí v názorech na jejich vývoj. Římané své písmo pravděpodobně zčásti přejali z řecké kultury (pravděpodobně z řecké archaické abecedy) stejně jako z ní přijímali další oblasti umění. Na tomto základě (někdy se též uvádí, že i pod vlivem abecedy etruské) vytvořili znaky římské majuskule (srov. Muzika, 1958; Kéki, 1984; Čapka-Santlerová, 1994; Krupa-Genzor, 1989).

3. Kapitála

Významným faktorem v počátcích latinského písma byl zejména čas, a to nejen v souvislosti s požadavkem na trvanlivost materiálu. Provedení záznamu ovlivňovala také doba potřebná pro jeho realizaci. Na jedné straně zde byl požadavek na vysokou estetickou hodnotu psaného projevu, zřetelnost písmových tahů a maximální formální čistotu, zároveň však bylo třeba při některých příležitostech psaní urychlit. Výsledkem těchto dvou protichůdných potřeb bylo nakonec rozlišení tří základních druhů písma. Prvním z nich je monumentální nápisové písmo (*scriptura monumentalis*), které se používalo k tesání do kamene, kovu a podobně odolných materiálů. Dalším typem je formální písmo knižní, psané ještě poměrně pomalu a pečlivě (*scriptura actularia*) a třetím je písmo kurzivní (*scriptura cursiva*), neboli neformální listinné písmo užívané pro běžné každodenní potřeby. Podoba písma v ručně psaných textech byla vždy ovlivněna také individualitou pisatele, neboť se do nich snadno dostaly různé odchylky pisatele. Nejodolnější vůči těmto tendencím bylo pochopitelně písmo monumentální. Naopak u dalších dvou jmenovaných docházelo k proměnám v průběhu celého vývoje písma.

Nejstarší nápisové latinské písmo sloužilo v období 2.–6. století našeho letopočtu k psaní celých rukopisů. Do starořímské kultury se dostalo prostřednictvím řeckých kolonistů, od nichž přejímali Římané většinu oblastí vzdělanosti, a tudíž i řeckou abecedu. Z archaické latinky se vyvinula hlavní z forem římského písma nápisového – *scriptura monumentalis*. Mezi původními jednadvaceti znaky bylo zpočátku několik variant téže litery, které se ustálily ve své základní podobě přibližně na počátku našeho letopočtu. Zejména v neoficiálních textech však ještě dlouho po vlastním archaickém období přetrvávaly starší podoby znaků.

Dominantním materiálem, jehož použití mělo významný vliv na vývoj latinky, byl kámen, přestože se k psaní používaly i různé druhy kovů,

nebo rytí do čerstvě nanesené omítky. K tesání do kamene se používalo ploché dláto, jehož ostří bylo zpravidla o něco širší než tahy jednotlivých písmen, aby bylo možné snáze zachovat přímky rovných tahů. Jednotlivá písmena byla nejprve pečlivě předkreslena do systému linek. Tato technika spolu se sochařským nástrojem používaným k tvorbě nápisů přispěla ke vzniku nového grafického prvku – serifům. Ve snaze o přesné, ostré a kolmé zakončení jednotlivých tahů by kameník musel dláto vyměnit za užší, které by odpovídalo šířce tahů. Vezmeme-li však v úvahu, že grafická či dokonce výtvarná stránka písma byla v tomto období teprve na počátku, zřejmě nás nepřekvapí, že toto střídání nástrojů nebylo považováno za nutné. Proto kameník ukončoval jednotlivé tahy příčným zásekem o stejné šířce, jakým byly znaky tesány. A tak tedy patrně bezděčně vznikly první serify, které se později staly jedním z nejdůležitějších elementů při posuzování a klasifikaci zejména novověkých tiskových fontů (srov. Rambousek, 1953; Kéki, 1984; Krupa-Genzor, 1989).

Narozdíl od Řeků, kteří tuto techniku používali již od 4. stol. př. n. l., byly serify ve starořímských nápisech zpočátku pravděpodobně považovány za nežádoucí. Byly totiž opatřeny pozvolnými náběhy, které napomáhaly splynutí serifů s jednotlivými tahy. Z pohledu dnešní klasifikace bychom hovořili o skrytých serifech, přestože se v tomto období ještě zdaleka nejednalo o ustálenou podobu. Od počátku našeho letopočtu se tato přechodová forma se skrytými serify přestala používat při tesání do kamene a zachovala se pouze při psaní na ostatní materiály, které paradoxně jejich užití vůbec nevyžadovaly.

Příznačné pro toto období byly serify s šikmými dříky u písmen jako A, M, N, V, X aj., které zůstávaly převážně kolmé ke směru tahu, nikoli tedy horizontální, jak se stalo obvyklým později. Tento způsob zakončení, který bychom z dnešního pohledu pravděpodobně považovali za nevhodný zejména s důrazem na estetickou hodnotu a čitelnost, je dokladem tehdejšího řemeslného přístupu k písmu bez větších výtvarných či umě-

leckých ambicí. Zatímco pro řecké monumentální písmo byla charakteristická spíše strohost a důraz na samotnou konstrukci písma, Římané obohatali své písmo zejména rozlišením slabších a silnějších tahů. Tato diferenciace byla zpočátku spíše náhodná (srov. Muzika, 1958; Kéki, 1984; Čapka-Santlerová, 1994).



2) Scriptura monumentalis na Trajánově sloupu v Římě z roku 113. Zdroj: www.pismo.xf.cz

K psaní veřejných dokumentů a listin se používala *scriptura actuaria* (actuaris – pohyblivý, rychlý), z níž se vyvinula i knižní verze *scriptura rustica* (též rustická kapitála), o které se zmíníme později. Zpočátku se od monumentálního písma lišilo hlavně tím, že bylo menší, ale velmi rychle se začalo vyvíjet. Sloužilo také k malování na zdi budov nebo psaní plochým štětcem na dřevěné destičky. Znaky byly užší a díky plochému štětcu měly diferencovanou tloušťku tahů. Celkově se toto písmo vyznačovalo lehkostí, rychlými tahy štětce nabývalo značně rozvolněné formy, která přinášela značný prostor pro uplatnění individuálních „rukopisných“ odchylek. Estetická stránka však byla jediným závazkem antických písařů. Při umísťování textu na danou plochu totiž nebyli limitováni pravidly o dělení slov apod. Časté bylo užívání ligatur i množství slovních zkratk. Zajímavostí jistě také je, že neznali oddělování slov, což jim napomáhalo k úspoře místa. Místo mezer sloužily pouze tečky, z nichž se o něco později vyvinul dekorativní prvek břečťanového listu (srov. Krupa-Genzor, 1989; Bohatcová, 1990).

Z latinských knižních písem majuskulových bychom mohli zmínit zejména kapitálu kvadrátní (*capitalis quadrata*), která se dochovala na zlomcích ze 4. a 5. století. Označení „kvadrátní“ je odvozováno ze čtverco-

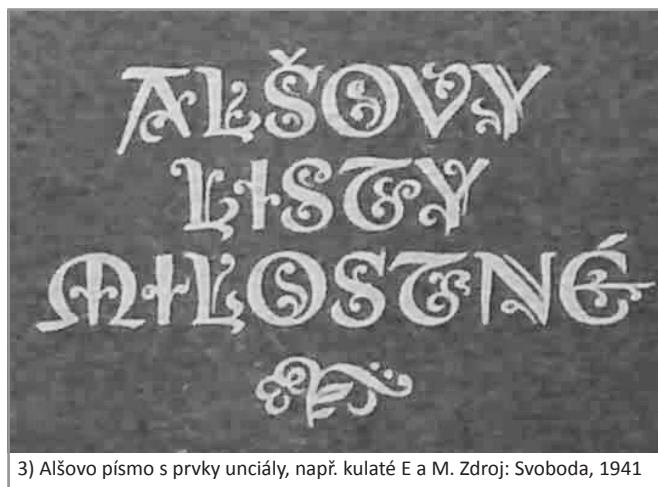
vého tvaru kamenných destiček, na které se tesaly nápisy. Dle některých autorů toto pojmenování souviselo s převažujícími čtvercovými proporlemi písmového obrazu. Toto písmo již bylo precizně ukotveno mezi základní a horní dotažnici. Technika psaní seříznutým perem vedla k zesílení osy stínu a postupně i k výraznému zesílení tučných tahů oproti velmi tenkým, tzv. vlasovým. Stejně tak serify byly zpravidla bez náběhu tvořeny pouze tenkými linkami. Teprve až v době Augustově se tato diferenciacie ustálila v závislosti na technice psaní seříznutým perem nejen do písma knižního, ale i do kamenných nápíšť. Mimoto se již ve 4. století objevují ozdobné a ornamentální varianty. Poté však přibližně ještě do 11. století slouží spolu s rustikou jako písmo pro nápisy či zvláště významné strany přepychových rukopíšť (srov. Muzika, 1958; Pípal, 1960).

O něco mladší rustická kapitála se používala na rozsáhlejší texty, které vyžadovaly úsporu místa. Měla velmi úzké proporce, kolmé dřiky byly velmi tenké, horizontály včetně serifů byly tučné. Písmo působilo velmi esteticky. U písmen A, E a F však docházelo ke zkracování horizontál, někdy chyběly úplně, což činilo toto písmo hůře čitelným. Přesto se však jednalo o dominantní písmo knižní produkce po čtyři století římského impéria. Jako ukáзка nám může posloužit např. Vergilius Romanus.

Pro běžnou potřebu se v tomto období používala *scriptura cursiva*, neboli starší římská kapitála, charakteristická tendencí ke spojování jednotlivých liter. Nejprve měla majuskulní podobu, avšak brzy se z ní vyvinula kurzíva minuskulní.

4. Unciála

Kompromisem mezi monumentálním dojmem a zrychlením psaní byla římská unciála. Písmo, užívané především v knihách, bylo ovlivněno latinskou kurzívou a nepochybně také mnohem starší unciálou řeckou, což je patrné zejména na identičnosti některých jejích znaků. V tomto období se začaly projevovat první tendence k přechodu od majuskulí k písmu minuskulnímu. Používání rákosového či brkového pera umožnilo zrychlit psaní, a tak se některé přímé tahy začaly spojovat v oblouky. Těmito oblými tvary, které byly upřednostňovány, se unciála začala od kapitály nápadně odlišovat. Pro formální vývoj unciály byl rozhodující způsob uchopení pera. Ve starším období (3.–5. století) se používala zpravidla diagonální poloha, která se projevila tupým ukončováním dřívků bez serifů a šikmou osou stínu. Od 6. století používali klášterní písaři převážně natočení pera rovnoběžně s horizontálou řádku. Docílili tak výrazného zesílení vertikál, přičemž horizontální tahy a serify byly naopak vlasové a osa stínu svislá. Toto nesporně krásné písmo kaligrafické se pak hojně užívalo při psaní



3) Alšovo písmo s prvky unciály, např. kulaté E a M. Zdroj: Svoboda, 1941

textů literárních, náboženských i právnických zejména do 8. století. Jeho prvky však především v nadpisech a ozdobném písmu přetrvaly až do současnosti (prvků unciály například s oblibou užíval výtvarník Mikoláš Aleš).

Je to ryzí písařská forma, jejíž kresba není ničím poplatná technice napsů v kameni, ale naprosto adekvátní písařskému materiálu a písařské technice. Je to také písmo adekvátní obsahové náplni a slohovému názoru své doby, ale především písmo nejkrásnějších rukopisů... (Muzika, 1958)

Charakteristickým znakem, jenž napomáhá datování unciály, je typické kulaté E, které má společné s řeckou abecedou. Zrychlováním psaní se v mladším období ustálilo spojení horizontální příčky s obloukem, a tak vznikla dnešní minuskulní podoba litery E. Tendence k zaoblování tvarů, a tudíž i spojování tahů, však ve spojení s rychlým psáním vedla také ke ztrátě některých horizontál, což se projevilo zhoršením čitelnosti. Proto se ve snaze o lepší diferenciaci liter začaly objevovat přesahy dotažnic u liter D, H, L, Q, P, Y aj. To vedlo ke značnému porušení majuskulového ukotvení do dvou linek, a předznamenalo tak nové možnosti vývoje latinky.

Od 7. století byla grafická úprava knih umocňována ornamentálně zpracovanými a pestrobarevnými iniciálami, v jejichž zdobnosti později hledali inspiraci i umělci romantismu 19. století. V modernizované verzi pronikly dokonce i do knihtisku.

4.1 Polounciála

Ve snaze o zrychlení psaní se od přelomu 4. a 5. století objevuje také římská polounciála, která je posledním předstupněm minuskulního písma. Návrat k šikmému držení pera vede zpět k zešikmení osy stínu, silným horizontálám a také již minuskulním tvarům serifů (zahnutí dřívku, nahoře nejčastěji jen rozšíření tahu). Od minuskule se liší zejména stále ještě zachovaným majuskulovým tvarem litery N. Některá písmena (L, P, Q) však již definitivně ztrácejí majuskulový charakter, jsou zredukována jen na nezbytné tahy a zmenšena. Patrné je zde jakési rozlišení střední dotažnice. Ostatní písmena vycházejí z kurzívní podoby a vyskytují se ve zcela nové podobě. Unciálová písma vznikala pro potřeby grafické a typografické i ve 20. století, např. německé písmo Neue Hammer Unciale či česká Grafotechna s charakteristickými znaky irsko-anglosaské polounciály ze 7. a 8. století (srov. Moravčík, 1992; Kočička, 2000).

5. Karolinská minuskule

Před nástupem gotického písma se ještě pozastavme u vzniku *karolinské minuskule*. Snahy o vytvoření univerzálního písma vyvrcholily v 11. století ve velmi vyspělé, úhledné písmo, působící až kaligraficky, které nalezneme například v druhé Bibli Karla Holého. V samotném názvu tohoto písma je skryt někdejší výklad jejího původu (označovaný později jako *mylný*) coby umělý výtvar dvorské školy Karla Velikého. V polovině 8. století existovalo v různých národních modifikacích mnoho knižních i listinných podob latinky, například irská kaligrafická škola, jenž dospěla od římské polounciály až ke knižní minuskuli. Proslula svou ornamentikou (údajně inspirovanou keltskými písaři), která se projevovala mj. netradičním protahováním horizontál a především velkolepě zdobenými iniciálami (srov. Pípal, 1960).

Po rozpadu říše římské se začalo ustupovat od primárního požadavku zřetelnosti a čitelnosti, a to v zájmu rychlejšího psaní, nebo naopak zdobnosti písmové kresby. Obrat, který měl vést k návratu univerzální platnosti, sjednocené a především zřetelné písmové kresby, nastal v období tzv. karolinské renesance za vlády Karla Velikého. Obrodné kulturní hnutí chtělo docílit rozšíření křesťanské ideje širším vrstvám obyvatelstva pomocí rozšíření a zvýšení úrovně vzdělanosti. Reformou písma král údajně pověřil vzdělaného benediktina z Yorku Alchvina (též Alcuin). Dnes se však spíše usuzuje, že se tyto snahy objevily takřka současně v několika různých církevně kulturních střediscích rozsáhlé Karlovy říše jako výsledek organického vývoje zejména starých italských písem a merovejského písma (srov. Rambousek, 1953; Čapka-Santlerová, 1994).

Vlastní příčina vzniku karolinské minuskule je však poměrně zřejmá. Snaha o co nejčitelnější a zároveň i úsporné písmo, jehož realizace by nebyla časově náročná, byla zcela logickou reakcí na tehdejší nejednotnost písmové formy a přebujelou ornamentiku.

Funkce písma se v tomto období zúžila na církevní oblast, což umožnilo po stránce estetické vytvořit mnohem dokonalejší písmo. Reformovaná podoba působila velmi úhledně. V zájmu dobré čitelnosti se oprotila od kurzivních i majuskulových vlivů a navíc bylo postupně zavedeno důsledné oddělování slov a jednotlivých písmen. Precizně diferencované litery kolmého duktu již byly pevně ukotveny do čtyřlínkového minuskulového systému s ustálenou horní i dolní dotažnicí. Úspornost pak mělo zajistit zmenšení písmového obrazu snížením střední minuskulové výšky, které nutně obnášelo i grafické zjednodušení znaků.

Podoba karolinské minuskule se ustálila během 9. století do okrouhlých pravidelných tvarů, jimiž se prosadila v jižní, střední i západní Evropě na zhruba čtyři sta let. Až v průběhu 12. století „odložila“ to nejcharakterističtější – svou kulatost – a začaly se objevovat změny, které avizovaly blížící se přechod ke gotickému písmu (srov. Čapka-Santlerová, 1994). Přesto však během těchto čtyř století výrazně přispěla ke sjednocení latinského písma. Dle Františka Muziky její význam pro vývoj našeho písma nemá obdoby, neboť právě karolinská minuskule vedla k jeho dovršení (Muzika, 1958). Od té doby majuskulová písma přestala dominovat písmové tvorbě. Stalo se tak díky vynálezu papýru, který umožnil použití nových nástrojů a změny písmové kresby, a také díky nástupu písem unciálových a karolinské minuskule, s níž bylo ukončeno i utváření majuskulové abecedy založené na starořímském monumentálním písmu. Po tisíci letech jeho vývoje k němu přibyla i malá abeceda² v podobě karolinské minuskule a z jejího formálního bohatství čerpáme dodnes (srov. Pípal, 1960; Dusong, 1997).

² Latinská minuskule nebyla prvním písmem na našem území. Nejstarším dochovaným písmem Slovanů je hlaholice a cyrilice, jejichž vznik je spojen s věrozvěsty Konstantinem (Cyrilem) a Metodějem. V díle Život Konstantinův se uvádí, že právě on z řecké minuskule vytvořil slovanskou abecedu – hlaholici. Měla 40 liter poměrně svérázné podoby, jsou symetrická a skládají se z malých čtverečků, trojúhelníků a doplňujících linií. Cyrilice vznikla na základě řecké unciály, měla 43 písmen, z nichž 19 bylo vytvořeno pro potřebu slovanských jazyků. Cyrilicí jsou psány nejstarší památky slovanských národů, např. Pražské hlaholské zlomky z 11. století, jejichž zbytky jsou uloženy v Archivu Pražského hradu (srov. Pípal, 1960; Krupa-Genzor, 1989; Čapka-Santlerová, 1994).

6. Gotická a novogotická písma

Toto období se v písmové konstrukci projevilo velmi výrazně. Církev byla na vrcholu moci a ve společnosti převládal důraz na víru a náboženství. Vzdělanost byla pěstována zejména v kláštorech a nově vznikajících fakultách univerzit. Jak jsme již uvedli, karolinská minuskule působila na utváření písma v různých národních oblastech a ovlivnila písařství v papežské i císařské kanceláři. Formálně usměrněné bylo malířství i architektura, které se v souladu s dobovým slohem upínaly k Bohu, světcům a spojením mezi zemí a nebesy. V gotickém období latinky byly zejména tyto celospolečensky uznávané hodnoty jedním z nejvýznamnějších činitelů. Vertikála, jež byla základní konstrukční osou gotického stavitelství, byla zdůrazňována i v písmu a promítla se do něj dokonce ještě dříve než v architektuře. První dokumenty psané gotickým písmem se objevily již v 11. století. Během následujících dvou století se lomené písmo rozšířilo natolik, že se stalo na dlouhou dobu nejpoužívanějším. Byla jím psána či tištěna veškerá česká literatura, a to až do počátku 19. století (srov. Muzika, 1958; Kéki, 1984).

V období staršího gotického písma došlo k podstatnému rozšíření klášterních skriptorií a písařských škol, a to i přesto, že potřeba knih byla oproti situaci v pozdní římské době podstatně nižší, neboť se omezila především na sféru bohoslužebnou. Do té doby se písařská střediska nacházela jen v duchovních ústavech. Avšak s rozšiřováním gramotnosti vznikala centra také v městských školách a v západní Evropě se začínaly objevovat i zvláštní písařské cechy. Ve velkých písařských centrech muselo dojít k dělbě práce. Na psaní jednoho rukopisu se podílelo více písařů, a to i laických, jichž během 12. století rychle přibývalo. Univerzity se rozvíjely, stoupal počet jejich studentů a rodily se počátky knižního trhu. Postupně začalo docházet k laicizaci písařství, k níž přispěl rostoucí zájem o vzdělání v šlechtických a měšťanských kruzích. Na feudálních

sídlech se budovaly knihovny, které si žádaly desítky nových písařů. Rostoucí poptávku po knihách však uspokojil až přechod k nové knižní technice – knihtisku.

Gotická písma se, stejně jako předchozí formy, lišila v závislosti na materiálu, čase a účelu, jemuž měl záznam sloužit. Rozlišujeme tedy opět tři hlavní skupiny: majuskulové písmo nápisové, knižní a běžná písma kurzivní. Nejdříve a nejmórazněji se vliv gotiky projevil u druhé zmíněné, tj. gotické knižní minuskule, která je ve vývoji a určení gotického písma nejlépe vypovídajícím prvkem (viz níže).

6.1 Gotická majuskule

Funkce *gotické majuskule* byla zpočátku především dekorativní, a dokonce ještě ve vrcholném období nebyla ustálena její obecně platná forma. V knihách sloužila zpočátku především ke zpestření uniformity stran psaných standardizovanou minuskulí. Starší gotická majuskule se jako samostatné písmo vyskytovala spíše výjimečně, neboť i v pozdějších tištěných knihách vysázených gotickými fonty můžeme vidět titulní listy, hlavičky a nadpisy tvořené zpravidla literami malé abecedy (po celý raný i vrcholný středověk se totiž v nápisech udržela římská scriptura monumentalis). Setkat se s ní tedy můžeme zejména v drobných nápisech na mincích, medailích, pečetích, zvonech aj. Příčinou tohoto značně omezeného užití byla bezesporu značná nečitelnost starší gotické majuskule, která se zejména v pozdním vývoji ještě zhoršila přibývajícimi odchylkami od základní konstrukce liter k tvarové rozmanitosti a ornamentálnosti.

Vycházela paradoxně především z knižní unciály. Je tedy charakteristická úzkými znaky s ostrými serify, velmi podobnými unciálovým, které v písařském zpracování navíc dosahovaly velmi kontrastních tahů. Tato diferenciacce měla důvody především technické, neboť byla důsledkem uchopení brkového pera. Písaři používali velmi široce seříznutý hrot pera, jehož hranu drželi důsledně v horizontálním směru, což způsobilo

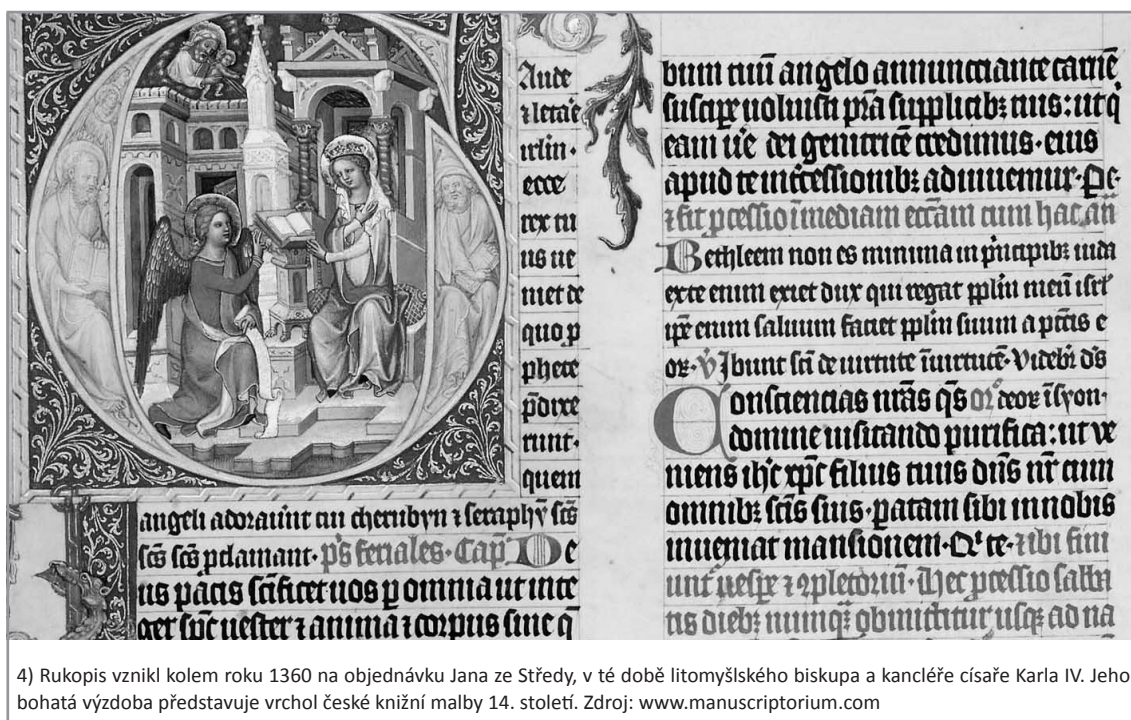
zejména u oblých tvarů zesílení tahu v místech největšího zakřivení. Vlasové horizontální serify a příčky byly prohýbány a protahovány na celou šíři písmového obrazu, někdy i mimo něj, což jeho původní čtvercovou konstrukci značně rozšířilo. Přestože již takto realizovaná knižní gotická majuskule působila dekorativně sama o sobě, zřídka byla užívána v této základní podobě bez dalšího dekorativního zpracování. To obvykle spočívalo v ještě větším kontrastu tučných a vlasových tahů, což však vyžadovalo tučné tahy psát nadvakrát. Často byly také jednotlivé vybíhající tahy zakončovány rostlinnými úponky a lístky apod. (srov. Muzika, 1958).

Takto koncipovaná a ornamentálně zpracovaná gotická majuskule se těšila velké oblibě v celé Evropě nejen během období gotiky, ale i renesance, a někdy se vyskytovala dokonce i v moderních písmolijeckých vzornících. V knižní tvorbě se používala ještě v období baroka, kdy už však byla nahrazována novým slohem.

Od 13. století se začala v nápisech, začátcích vět či vyznačování vlastních jmen používat tzv. mladší gotická majuskule. Na její podobě se bezesporu podílela gotická minuskule, která již tou dobou postupným lomením oblých tahů zhranatěla úplně a v kombinaci se starší podobou majuskule působila značně nesourodě. Významným aspektem realizace takového rukopisu byla také stránka praktická. Okrouhlé majuskulové tvary totiž nebylo možné psát stejnou písařskou technikou, ani stejně upraveným perem jako hranaté minuskule. Nejspíš tedy z těchto technických důvodů se paralelně se starší podobou začala objevovat mladší forma gotické majuskule tam, kde nebylo třeba zdůrazňovat text písmem odlišného charakteru či barvy (srov. Muzika, 1958; Pípal, 1960).

Formálně tato zpočátku poměrně prostá majuskule vycházela z prvků unciály a starší gotické majuskule, další litery dostaly podobu pouhým zvětšením znaků minuskulních. Zřídka se vyskytovala ve své základní podobě, jelikož se již od počátku objevovaly četné odchylky,

někdy i téže litery v rámci jednoho rukopisu. Časté byly také nejrůznější vybíhající tahy, které nebyly součástí písmové konstrukce. S postupným vývojem se kresba jednotlivých znaků stávala čím dál složitější a ve variantách stále čtenější. Obecná slohová tendence zdůrazňující vertikálnost se zde projevovala tak silně, že písaři do písmového obrazu dokonce přidávali další svislé tahy, přestože z hlediska účelnosti byly tyto linie zcela nadbytečné a přispívaly ke značnému zhoršení čitelnosti takových liter. Dvojitě či trojitě vertikální dřiky můžeme najít například ve dvou českých kodexech – Breviři a Misálu Jana ze Středy psaných pravděpodobně v témže skriptoriu okolo roku 1364. Za povšimnutí zde stojí také hranatost písmové kresby, která je umocněna ostrými trny nejen na konci, ale i uprostřed dřiků³.



4) Rukopis vznikl kolem roku 1360 na objednávku Jana ze Středy, v té době litomyšlského biskupa a kancléře císaře Karla IV. Jeho bohatá výzdoba představuje vrchol české knižní malby 14. století. Zdroj: www.manuscriptorium.com

Vývoj gotických liter pokračoval tímto směrem i v 15. století a jejich kresba se dále rozrůžňovala do mnoha variant. Tuto tradici rukopisných kodexů zpočátku následovali rytci tiskových liter i po vynálezu knihtisku, kteří se snažili kopírovat rukopisné předlohy. Velmi brzy však začali vytvářet vlastní varianty, a tak na konci 15. století panovala v písmo-

³ Do té doby jsme mohli vidět dřiky ohnuté, nebo volně vybíhající.

vé konstrukci značná libovůle. Majuskule měla i v knihtisku především dekorativní funkci, což přispívalo k rostoucímu počtu jejích variant⁴.

Obrat ke standardizaci nastal až počátkem 16. století, kdy teprve začínala být velká i malá abeceda chápána jako jeden celek. Přestože se tisková gotická majuskule po stránce formální ustálila jen do několika variant, její čitelnost se nijak nezlepšila, a tak i nadále zůstala používaná jen vzácně.

S rozšířením knihtisku byla kaligrafie vyřazena z knižní produkce a nacházela využití jen v psaní nejrůznějších listin. Litery gotické majuskule, které již v rukopisných kodexech poskytovaly značný prostor písarově fantazii, tak zůstaly jedinou příležitostí k tvořivé kaligrafické činnosti. V listinách nebyli písaři téměř nijak omezováni, a tak vytvářeli množství nových a složitějších dekorativních prvků, jejichž vrcholná etapa nastala o něco později – v období baroka.

6.2 Gotická minuskule

Gotická minuskule se stala dominantou knižní tvorby. Těsnost písmové kresby byla buď z úsporných, nebo ryze grafických důvodů zdůrazňována vzájemnou vazbou sousedních písmen (v karolinské minuskuli oddělených), takže opět začalo docházet ke vzniku ligatur. Oblouky byly ještě více lámány a hranatost písmového obrazu někdy zdůrazňovalo pravoúhlé zakončení dřívků .

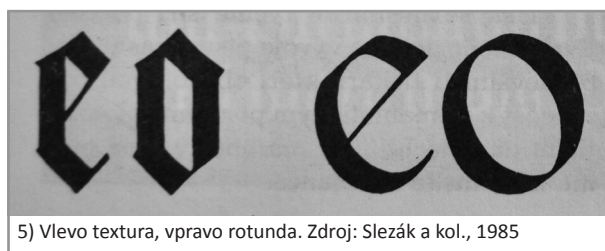
Vývoj písma pokračoval ve 14. století na sever Alp a s rozvojem gotického slohu kladl stále větší důraz na svislé linie. Stránka takové pozdě gotické knihy pak spíše připomínala zdobné gotické mříže, ornamentálně bohatě proplétané než souvislý text ke čtení. Písmo samo se stávalo ornamentem a jeho čitelnost byla značně upozaděna. (Srovnej: Rambosek, 1953; Kéki, 1984) V oblasti Francie se gotický ráz písma vystup-

⁴ Dnes jsou tyto varianty značnou výhodou při zjišťování tiskaře, chybí-li u prvotisku ediční poznámky. (Muzika, 1958)

ňoval do krajnosti ve standardní knižní formě, pro kterou se ustálil název *textura*. Původ tohoto označení nepochybně pramení z vizuálního dojmu, kterým toto písmo působí díky pravidelnému rytmu tučných dříků. Na první pohled připomíná strukturu tkaniny. Již před koncem 13. století můžeme najít ukázky tohoto písma s téměř všemi charakteristickými znaky.

Srovnáním různých texturou psaných rukopisů z následujících dvou století dokonce došel německý kaligraf Johann von Hagen k rozlišení čtyř různých forem textury, které bychom z dnešního pohledu mohli označit za řezy. Nejběžnějším z nich byla *textura rotundus* se zahnutým zakončením tahů, které pravděpodobně umožňovalo rychlejší psaní. Nejtypičtějším a pro určení textury rozhodujícím znakem je dvojitě bříško u písmene A. Příznačná je pro toto písmo mimojiné i nedostatečná diferenciací některých liter. Cílem gotických písařů však byl spíše výtvarně grafický účinek popsané plochy, a hledisko čitelnosti nebylo příliš směrodatné.

Druhou vrcholnou formou gotické knižní minuskule, jež se vyvinula během 14. století, je italská paralela textury, která se však brzy rozšířila také na jih Francie a do Španělska – *rotunda*. Podobně jako v případě italských umělců, kteří sice gotický sloh převzali, ale modifikovali jej podle vlastních představ, i italská písařská knižní gotické písmo



5) Vlevo textura, vpravo rotunda. Zdroj: Slezák a kol., 1985

upravili natolik, že nikdy nenabylo nahuštěných hranatých tvarů s důrazem na vertikálu, ale naopak písmovou kresbu zaokrouhlili a rozšířili. S texturou má společné krátké dotažnice a především tučnou kresbu, avšak výrazně se odlišuje širokými proporcemi a umírněným lomením oblouků. Nejhranatější je obvykle spodní bříško písmene A, přičemž na rozdíl od textury má horní bříško vykrouženo vlasovou křivkou a je vždy větší než spodní. Rotunda zachovává různost zakončení dříků a je tedy nesrovnatelně lépe čitelná než textura.

7. Kurzivní písma

Vzhledem k účelům, jimž kurzivní písma sloužila (neoficiální texty, případně úřední dokumentace), je jakákoli jejich periodizace velmi obtížná. Ačkoli se v nich projevovala dobová tendence a podoba písem knižních, nebyla s nimi kurzíva nijak pevně svázána, a dokonce si často uchovávala formu i po zániku slohu, v němž vznikla.⁵ Přesto se pokusíme zmínit alespoň některé skupiny kurzivního písma, které s vynálezem knihtisku získaly novou roli, a po nástupu humanismu je již budeme nahlížet v rámci knižní sazby.

Kurzíva gotického typu, narozdíl od formálních gotických písem knižních, přetrvávala ještě dlouho po zániku svého slohového období, anebo se plně vyvinula až na konci či po zániku gotiky jako univerzálního slohu. S některými formami jsme se mohli ještě nedávno setkat v Německu. Během tak dlouhého období se samozřejmě vyvinulo mnoho variant, na jejichž kompletní zmapování zde nemáme ani zdaleka dostatek prostoru. Příkladů kurzivních písemností ze sklonku raného středověku je velmi málo, zejména kvůli tehdejšímu nedostatku či vysoké ceně psacího materiálu.

Se vznikem prvních univerzit a rozšiřováním obecného školství přestávalo být vzdělání výsadou duchovního stavu a proniklo i do laických vrstev alespoň ve formě gramotnosti. S šířící se výrobou papíru měli lidé k dispozici méně vzácný a zejména snáze dostupný materiál, což přispělo i k rozšíření kurzívy. Vzrůstala oblíba široce seříznutého pera po vzoru formálního gotického písma, a tak se duktus kurzívy stával tmavším a kontrastnějším. Narozdíl od převažující slohové tendence k lomení oblouků ale v tomto případě hrál podstatnější roli primární požadavek na rychlost psaní. Těžko se tedy mohlo uplatnit zalamování písmových

⁵ Také proto hovoříme o skupině kurzivních písem gotického typu (nikoli gotické kurzívě (srov. Muzika, 1958: str. 370).

tahů a objevovaly se pouze stále větší smyčky dotažnic, které byly zahýbány do tvaru trojúhelníku.

Samozřejmě veškeré sledování slohové příbuznosti v písemných dokumentech soukromého rázu je značně problematické. Nejvýznamnějším faktorem, který určoval podobu i vývoj kurzivního písma, byla zcela jistě individualita pisatele, který, obzvláště jednalo-li se o neveřejnou komunikaci, prakticky nebyl svazován žádnými formálními požadavky, což ostatně platilo i pro úřední listiny, v nichž se často objevovaly nejrůznější národní či lokální modifikace. Nicméně lze předpokládat, že jednotlivé kultury vždy sledovaly určitý ideál krásného písma i v běžné rukopisné podobě (srov. Kéki, 1984; Čapka-Santlerová, 1994).

Do skupiny kurzivních písem gotického typu patří i taková, která již ve 14. století přešla do rukopisné i tiskové knižní produkce a jsou nyní všeobecně označována jako *bastarda*⁶. Příčinou jejich vzniku byla nejspíše potřeba doplnit soubor písmových druhů pro méně výjimečnou knižní produkci určenou širšímu okruhu čtenářů, tedy hlavně pro literaturu v národních jazycích. Kurzíva narozdíl od textury a rotundy umožňovala větší rychlost opisu. Bastarda se všude velmi rychle rozšiřovala, a nakonec převážila nad formálními gotickými písmi knižními i proto, že byla okruhu laických čtenářů bližší a kladla jim menší potíže při čtení. Typickým znakem bastardy bylo pouze jedno bříško u písmene A.

7.1 Česká bastarda

Zvláště zajímavý je vývoj gotické kurzívy v Čechách. Přestože u nás textura nebyla zcela vyhrazena pro latinské spisy, uplatnila se velmi brzy kurzíva jako knižní písmo pro spisy v národním jazyce. Zvláštní národní ráz české bastardy i její domácí původ se dočkaly uznání i u německých badatelů, a dokonce se dnes všeobecně připouští, že byla v jistém ohledu

⁶ *Nepravá písma knižní, nejsou ani čistými kurzívami ani čistými formálními písmi knižními, ale bastardami, míšenci obou písmových druhů.* (Muzika, 1958)

předchůdcem pozdně gotické bastardy, která se stala národním písmem německým na následující čtyři staletí. Česká bastarda tedy byla prvním písmem, které bylo českým příspěvkem k vývoji latinského písma, bohužel však i příspěvkem posledním (srov. Muzika, 1958; Čapka-Santlerová, 1994).

Bastardou psané české rukopisy se objevovaly již v nejstarších památkách české literatury. Písmo zběžně psaných rukopisů 14. a 15. století, tzv. česká bastarda okrouhlá, umožnila svými oblými tvary rychlost písařského postupu. Současně vyhovovala požadavku maximální čitelnosti, neboť jednotlivé litery byly izolované a vyznačovaly se širokým, tučným písmovým obrazem s krátkými dotaznicemi.

Druhou hlavní formou bastardy bylo knižní písmo 15. a 16. století, jehož realizaci bylo možné věnovat více času. Byly to zpravidla rukopisy iluminované bohatými ornamenty či figurálními motivy, a proto byla i písmu takových dokumentů věnována větší pozornost. Výsledkem bylo písmo, které se více blížilo formálním písmům knižním, a tudíž se v jeho kresbě objevovalo i zalamování oblouků a zaostření dříků, čímž se v souladu s gotickým slohem celkový duktus stal výrazně hranatějším. Lomená česká bastarda nabyla velmi rychle podobu kaligrafického formálního písma, a mohla tedy nahradit texturu v české náboženské literatuře.

Česká bastarda byla i prvním českým písmem tiskovým. Pro tisk první české tištěné knihy (a knihy tištěné v českých zemích vůbec) – Kroniky Trojánské – si ji vybral neznámý tiskař roku 1468. Od daleko formálnějších tiskových bastard jiných národů se odlišovala značnou dekorativností některých liter. Její „neklidná kresba“ budí spíše dojem rukopisu, což bychom mohli zčásti připisovat tehdejší tendenci tiskařů napodobovat práci písaře. Svou roli však jistě hrála také tiskařova nezkušenost. Nicméně jako tiskové písmo se česká bastarda jevila značně nevyhovující, zejména kvůli četným ozdobným obloučkům a křivkám.

Českou bastardu značně ovlivněnou italskou rotundou, která přispěla ke klidnému a vyrovnanému obrazu strany a tedy i k snadné čitelnosti, použil i Martin z Tišnova k tisku veliké ilustrované bible, zvané Kutnohorská.

7.2 Německá bastarda

Nejdéle se gotické kurzivní formy udržely v Německu, kde se staly národním písmem a v nové době i výrazem německého vlastenectví (srov. Muzika, 1958). Německé bastardy rukopisné bývají tříděny ještě do několika podskupin podle regionu, kde byly nejvíce používány.

Nejznámějším a nejrozšířenějším tiskovým písmem byla forma německé bastardy, v Německu zvaná *schwabacher* a u nás běžně označovaná *švabach*. Byla-li textura písmem doznívajícího rytířského a církevního středověku, můžeme *švabach* kvalifikovat jako písmo německé renesance. *Švabach* výborně splňoval dobové požadavky na zřetelnost a čitelnost písma pro nejširší využití. Kresba vycházela z kurzívy, ale zároveň se dokázala přizpůsobit potřebám tisku, například upouštěním od ligatur a zkratk. Celkový obraz písma byl dostatečně okrouhlý a dotažnice většinou přiměřeně dlouhé, aby napomohly čitelnosti řádku v kompresní sazbě, ale zároveň nenarušovaly přílišnou zdobností. Nejběžnější velikostí *švabachu* byl stupeň odpovídající dnešnímu ciceru.

Byl také pokládán za mimořádně vhodný k sazbě češtiny, a tak i u nás *švabach* vytlačil starší domácí typy bastardy i jiná písma gotického typu. Na dlouhou dobu se stal hlavním tiskovým písmem pro české texty spolu s poslední německou tiskovou bastardou, již byla *fraktura*. Vzorem pro její vznik byly různé formy lomeného kurzivního písma. Knihtisku vyhovovala lépe než *švabach* zejména díky prostorové úspornosti vyplývající z úzkých proporcí špičatých liter, které byly zpravidla prosvětlenější, a tedy i lépe čitelné (srov. Menhart, 1954; Moravčík, 1992).

8. Knihtisk a gotikoantikva

Vynález knihtisku měl velmi zásadní vliv na vývoj písemnictví a vzdělanosti vůbec. S jeho rychlým rozvojem se typografie brzy stala samostatnou disciplínou, která vyžadovala zpočátku především technické znalosti tiskařského řemesla (srov. Moxon, 1684). Na přelomu 19. a 20. století se k těmto praktickým dovednostem přidal také požadavek na jistou dávku výtvarného a estetického cítění (srov. McLean, 2000; Pistorius, 2011).

Pro rozšíření knihtisku byl nezbytným předpokladem materiál i dostatečný odběr tiskovin. Vedle náboženské literatury vznikala v 15. století i díla v národních jazycích (Dante, Boccaccio, Chaucer). Mohly tedy být naplněny obě výše zmíněné podmínky rozšíření tiskařských výrobků: zájemci a materiál. Jen během prvních padesáti let od vynálezu knihtisku vyšlo zhruba deset milionů knih (srov. Souček, 1974; Barták, 2004).

Zpočátku se tiskaři neubránili vlivu gotického písma, tím spíš že se tato technika knižní produkce šířila z Německa, kde mělo gotické písmářství obzvlášť pevné kořeny. Když se roku 1465 v Itálii objevil první tisk, jeho litery byly totožné s humanistickými rukopisy.⁷ Některé grafické prvky byly přejaty z písma gotického, např. dvoubříškové A, tečka nad I, dřívky dlouhých liter měly na konci rozštěpené kyjovité výběžky. Proto vznikala nejprve poměrně početná skupina přechodných goticko-renesančních forem, ve které se tyto dva slohy různě prolínaly, tzv. *gotikoantikva*. Ve srovnání se soudobou texturou německých tiskařů 15. století se tisková gotikoantikva více blížila některým zejména typografickým hodnotám. Sazba se celkově prosvětliła díky protažení dotažnic a vzhledem k lepší diferenciaci písmové kresby byla i snáze čitelná, což bylo pravděpodobně příčinou jejího poměrně rychlého rozšíření zejména v Německu, ale objevila se například i ve francouzském L'atelier du Soleil d'Or, což byla díl-

⁷ Charakteristickým znakem českých prvotisků byly gotické typy písma jako česká bastarda, textura a švabach, přizpůsobené potřebám českého jazyka, tj. opatřeny diakritikou. Po prvních dvou desetiletích se začaly objevovat také dvoubarevné tisky (kombinace černé a červené).

na tiskařů U. Geringa, M. Friburgera a M. Crantze, kteří zavedli knihtisk ve Francii (srov. Muzika, 1958; Souček, 1974; Bohatcová a kol., 1990).

V té době se výrazně rozvíjel také světový obchod a právě konkurence byla hlavním činitelem, který motivoval tiskaře k vytváření lepší a dokonalejší sazby. Tisk se postupně rozšířil především z Německa do všech evropských zemí především zásluhou tiskařů, kteří s sebou přinášeli vědomosti i manuální zručnost a teprve na místě si vyráběli typy, lisy a ostatní nástroje. Tím lze vysvětlit i velkou různorodost a rozmanitost druhů písma u tehdejších početných tisků.

Snahy o napodobování rukopisných typů písma však neměly dlouhého trvání. Již ze své podstaty a charakteristických znaků, jež jsme uvedli výše, nemohla tato písma vyhovět potřebám, a především technickým podmínkám knihtisku. Velmi záhy se od psaného písma odlišilo písmo tištěné, jehož vývoji budeme dále věnovat pozornost. Tištěná kniha začala postupně získávat novou podobu. Noví tiskaři mohli vyrábět nové typy a jen z 15. století se jich dochovalo přes 2000 (srov. Hlavsa-Sedláček, 1957; Souček, 1974; Bohatcová, 1990).

U nás byl jedním z nejvýznamnějších tiskařů Jiří Melantrich z Aventina, z jehož dílny pocházejí jak graficky střídme tisky pro školské a náboženské potřeby, tak i bohatě zdobené reprezentativní dokumenty. Díky Jednotě bratrské dosáhla vynikající úrovně česká pozdně renesanční typografie, a to i přesto, že se tehdy tiskárny rozvíjely většinou tajně.

V 16. století již končilo první období knihtisku, ve kterém byl tiskař zároveň i rytcem svých písmen. Písmolijectví se stalo samostatnou živností, což nepochybně umožnilo větší rozvoj nových typů písma a zároveň jejich kvalitnější zpracování. Tiskařům se vyplácelo kupovat písma hotová nebo alespoň jejich matrice. V souvislosti s již zmíněnými příčinami vzniku italské rotundy je jistě pochopitelné, že i písmo užívané italskými tiskaři bylo spíše kompromisem mezi lomeným písmem a humanistickou latinkou. Gotické lomené písmo se zde prakticky nikdy neustálilo a byla

to právě Itálie, odkud již počátkem 15. století vzešel nový směr formálního utváření písma, který se spolu s novou kulturní orientací šířil do celé západní a střední Evropy.

9. Antikva

Jak jsme již uvedli, nejvýznamnější etapa vývoje latinky, byla prakticky dovršena již obdobím karolinské minuskule, neboť písmo gotická byla v řadě kontinuálních proměn spíše odbočkou, na kterou již nebylo možné navázat. Také proto jsme věnovali vývoji písma od jeho počátků až do 10. století značnou pozornost, neboť po rozrůznění národních literatur již docházelo spíše k opětovnému využívání forem předešlých. Příkladem takové situace je i nástup renesanční antikvy, který byl stejně jako v gotice odrazem soudobých změn výtvarného slohu a celkového estetického citění.

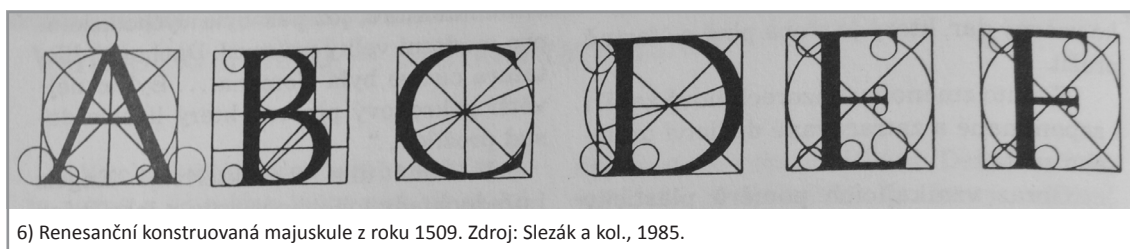
Zmínili jsme také, že gotický sloh v Itálii nikdy nebyl zcela přijat, tamní písmařská kultura během středověku značně upadala, a tak možná právě proto byla nová vlna humanismu, která napomohla i oživení tradice klasického písmařství, velmi vítána. S návratem ke studiu a napodobování antiky, s četbou a opisováním klasické literatury došlo zároveň i k návratu k antickým formám písma.⁸

Zejména florentští humanisté obdivovali antické předlohy natolik, že při jejich opisování dbali nejen na věcnou přesnost textů, ale i grafickou. Netušili však, že rukopisy, z nichž čerpali, pocházely ve skutečnosti z 9.–10. století, a tak jim říkali *antiqua*, přestože tyto okrouhlé minuskule byly podstatně mladší (srov. Rambousek, 1953; Pípal, 1960; Čapka-Santlerová, 1994).

Z rukopisných forem z tohoto období snad ještě zmiňme pozoruhodnou tendenci v konstruování *renesanční majuskule*. Obecná a pro renesanci příznačná záliba v matematice přerostla zejména na počátku 16. století v úplnou posedlost, která zasáhla i renesanční písmařství.

⁸ Kritické poznámky o žádoucí úrovni písmařství najdeme v dochovaných dopisech Francesca Petrarkey, největší osobnosti počátků humanismu, který se svými žáky mimojiné sbíral a přepisoval staré rukopisy starořímských klasiků. Písmem těchto humanistických opisů, jakož i raných renesančních nápisů nemělo být žádné ze soudobých písem gotického typu, ale „nová“ *scriptura antiqua*.

Ke konstruování renesančních majuskulových znaků se začalo používat pravítko a kružítko, písmový obraz byl rozdělován kombinací úhlopříček, vertikálních i horizontálních os či vepsaných a opsaných kružnic. Renesanční písaři a matematikové se tak snažili přiblížit ideálu, který starořímský písaři tvořili víceméně pouhým výtvarným talentem a estetickým cítěním vytríbeným několikaletou tradicí.⁹ Přestože horečka geometrického konstruování písma ve druhé polovině tohoto století pozvolna uhasínala, setkáme se i v barokním písmařství s opětovnými pokusy o takto realizovanou renesanční majuskuli, která ještě v baroku sloužila jako hlavní forma písma nápisového.



Humanistická minuskule tedy vznikla především na základě obnovy o něco starší karolinské, od které se nijak zásadně nelišila. Ve své standardní okrouhlé podobě působí již zcela moderně a další vývoj, jehož se stala jediným východiskem, nepřinesl žádné další zásadní proměny její základní kresby. Touto formou se v podstatě uzavřel vývoj rukopisné knižní latinky, neboť rozhodující vliv na utváření písmové kresby měl od konce 15. století knihtisk, který se stal hlavní a na dlouhou dobu jedinou technikou knižní produkce.

Historii tiskové antikvy můžeme rozdělit na několik fází vývoje. Dle chronologie bychom první z nich označili jako renesanční formu antikvy, z níž ještě bývá vydělována přechodná fáze barokní, a antikvu klasicistickou příznačnou pro 18. a 19. století. Protože se však jedná o významnou

⁹ Za první dokumentaci geometrické konstrukce písma byla donedávna považována kniha profesora matematiky Frate Luca Pacioliho, jehož autorství je často zpochybňováno v souvislosti s jeho blízkým vztahem k proslulému malíři Leonardu da Vincimu, který by mohl být pravým autorem kreseb. Mimoto da Vinci v roce 1500 přispěl i ke zdokonalení tiskařského lisu, k jehož pohánění využil ozubené soukolí (srov. Muzika, 1958; Barták, 2004).

skupinu písem, která se v četných (nejen elektronických) modifikacích používají dodnes a jejich počet stále vzrůstá, zvolili jsme pro další klasifikaci latinkových písem rozdělení Jana Solpery, který v roce 1979 sestavil oborovou normu ON 88 1101, založenou na charakteristických znacích jednotlivých typů písma. Další rozdělení poskytla například mezinárodní asociace typografů AtyPI a rysy počítačových fontů se odrážejí v nejnovější klasifikaci německého distributora FontFont (srov. Menhart, 1957; Dusong, 1997; Kočička, 2000).

9.1 Dynamická antikva

Je pozoruhodné, že první skutečná antikva vznikla mimo území Itálie. Vytvořil ji německý tiskař Adolf Rush ještě za života Gutenbergova. Přes nepatrné stopy gotické hranatosti je písmový obraz okrouhlý s přiměřeně dlouhými dotaznicemi a plně vyvinutými serify.

Výrazným představitelem nejstaršího období, tzv. *dynamické antikvy*, je významná osobnost benátského knihtisku Francouz Nicolas Jenson (1420–1480). Z písma italských humanistů vytvořil antikvu, při jejímž zpracování vycházel z obnovy karolinské minuskule, a staré římské kapitály použil jen pro velká počáteční písmena. Jensonova antikva byla prvním tiskovým písmem, které se velmi úspěšně dokázalo zbavit předchozího gotického charakteru.¹⁰ Jednalo se o velmi dobře čitelné, jasné a harmonické písmo okrouhlých tvarů, které Jenson navíc uměl velmi precizně vysázet do vyrovnaných řádků a pravidelného rytmu mezer jak mezi slovy, tak i jednotlivými literami.

Jenson zřejmě pochopil, že kompoziční kvality a celková barva liter mají větší důležitost, než vlastní jejich kresba... Jeho písmo nechce budít dojem, že bylo psáno rukou a perem, a není tedy již pouhou reprodukcí

¹⁰ V Jensonových typech vidíme po prvé souhrn všech schopností dobrého písmáře. Ještě tři století později říkal Fournier, že být dobrým písmářem znamená být dobrým rytcem razidel, výrobce matric, písmolijcem a typografem zároveň. (Mehart, 1957)

kaligrafické předlohy, ale je nové právě tím, že naopak již záměrně nebere zřetel na omezené možnosti pera písařova, neboť v knihtisku je stejně snadné vytisknout jakoukoli formu, a že již ve značné míře využívá prakticky téměř neomezené možnosti písmořezu a písmolijectví. (Muzika, 1958)

Během deseti let Jenson vytiskl na 150 knih, které byly vždy vysoce ceněny a vyhledávány díky vysoké úrovni jejich grafického zpracování. (Tamtéž) Jeho antikva benátského typu se z evropského knihtisku pozvolna vytrácela v polovině 16. století a na čas zmizela úplně, nikoli však definitivně. O čtyři století později došlo k jejímu vzkříšení ve vlně historismu, která předcházela tzv. morrisovskému hnutí za obrodu písma, a od té doby byla často kopírována pro sázecí stroje a různé moderní repliky.

Stejně jako gotická bastarda i humanistická kurzíva inspirovala tiskaře k vytvoření nové formy písma. Z kurzívního písma humanistických rukopisů se postupně vyvinulo naše běžně užívané psací písmo, tj. moderní latinka.

Jensenův následovník benátský tiskař Aldus Manutius na základě vzoru italského renesančního písma kancelářského vytvořil novou formu antikvy, která vycházela z rukopisné kurzívy a vzhledem k zemi původu byla též označována *italika*¹¹. Drobné písmo s velmi úzkými znaky bylo charakteristické nápadným sklonem vpravo. Především však bylo výrazně úspornější než soudobá antikva a umožňovalo dosáhnout při stejném rozsahu textu mnohem menšího formátu knihy. Hlavním důvodem vzniku tohoto písma byla ekonomická stránka knižní produkce. Po snížení výrobních nákladů při stejném počtu výtisků mohl Manutius vydávat knihy levněji, a umožnit tak jejich prodej širším vrstvám čtenářů nejen v Itálii, ale i za hranicemi. Tyto levné edice malého formátu jsou dodnes známé jako „aldinky“. Úspěch jeho italiky dokládají také snahy o její kopí-

¹¹ V zájmu přesnější klasifikace, odlišení od rukopisné kurzívy a především návaznosti na pozdější formy dále označujeme pojmem italika všechny následující tiskové varianty kurzívy, které se později také ustálily jako jeden z řezů sloužící k vyznačování v textu či účelnému rozbití sazby.

rování, které se objevily jen rok po vydání první z knih této edice, a také skutečnost, že během 16. století bylo v Itálii vysázeno přibližně stejné množství knih antikvou jako italikou. (Muzika, 1958)

Italští tiskaři si brzy získali takovou pověst, že se i u nás někteří tiskaři sami označovali jako impressores Veneti – benátští tiskaři.¹² Docházelo k většímu prosvětlování, zvýrazňovalo se prohnutí serifů, což přispívalo k větší zdobnosti písma. Italské písmové typy se šířily po celé Evropě a zejména do Francie, kde převzali další vývoj antikvy do svých rukou tiskaři jako Claude Garamond, Robert Granjon či Jean Jannon.

Dnes se dynamická antikva začíná s oblibou užívat v novinové a časopisecké produkci, kde právě její charakteristické rysy napomáhají oživení sazby (srov. Beran, 1994; Kočička 2000).

9.2 Přejímová antikva

Stejně jako byl pozvolný přechod od renesance k baroku, proměna písma se uskutečňovala taktéž spíše nenápadně. Proto jsou barokní antikvy označovány jako *přejímové* mezi antikvou dynamickou a statickou. Příkladem může být písmo Philippa Grandjeana (1666–1714), které bylo vyryto pro královskou tiskárnu a monopolně používáno pod příznačným názvem Romain du Roi Louis XIV. Oproti předchozím antikvám se zde zvětšil kontrast silných a slabých tahů a osa stínu již byla důsledně vertikální, přestože proporčně byly znaky stále ještě spíše široké. Zcela novým prvkem však byly ploché serify takřka bez náběhu nejen u velké, ale i malé abecedy. U tohoto písma se poprvé setkáváme se vznikem italiky, koncipované jen jako pomocné písmo. Italika byla tedy jen přidružená k základnímu řezu a měla sloužit, podobně jako dnes, k vyznačování v antikvové sazbě, nikoli jako písmo samostatné. Grandjeanova antikva se stala po celé následující století výhradním písmem této tiskárny, sna-

¹² V českých zemích vycházely krásné renesanční tisky např. z plzeňské tiskárny Mikuláše Bakaláře (vl. jm. Mikuláš Konáč z Hodiškova).

hy o napodobování byly přísně trestány a jeho sláva skončila prakticky až se zánikem francouzské monarchie.

Úspěch Grandjeanova písma a monopol jeho využití inspirovaly řadu následovníků. Ve Francii to byl zejména Pierre Simon Fournier (1712–1768), nejslavnější člen této písmařské a tiskařské rodiny. Oproti svým konkurentům disponoval dokonce několika druhy řezů a především položil základy standardizovaného bodového systému typografických měr. Fournierova italika je dalším stupněm ve vývoji směřujícím k formálnímu splynutí s antikvou.

V Anglii vytvořil antikvu, jejíž repliky jsou součástí výbavy i současných tiskáren, John Baskerville. Jeho tvorba má všechny znaky přechodové antikvy – osa stínů se blíží vertikále, zvýšil se kontrast tahů, náběhy serifů jsou strmější (srov. Slezák a kol., 1985; Beran, 1994).

Tendence barokního slohu k ornamentálnosti a zdobnosti se stále více projevovala i v tvorbě stále dekorativnějších či plastických typů písma (například Fournier je autorem několika sérií rokokových ornamentálních písem a typografických ozdob). Většina z nich upadla v zapomnění, ale stále mohou sloužit současné grafice přinejmenším jako inspirace, neboť dokázala velmi dobře plnit svou dekorativní funkci.

9.3 Statická antikva

Zatímco se za vlády absolutismu církev opět stavěla do popředí, psali své spisy např. Voltaire nebo J. J. Rousseau a nastupující buržoazie hledala cesty, jak se zbavit omezení feudalismem. Následné dobové vlivy spolu s novým zájmem o antickou kulturu a nástupem klasicismu se promítly i chladnou, čistou a uměřenou kompozicí písma. *Statická klasicistní antikva* dospěla k výraznému kontrastu tahů, vlasovým serifům, unifikaci proporcí a celkovému zhuštění písma. Především se však ustálila ver-

tikální osa stínu a pro skloněné varianty se začalo užívat označení kurzíva (srov. Slezák a kol., 1985).

V duchu klasicistních ideálů tvořila slavná tiskařská rodina Didotů, která dala konečnou podobu Fournierovu systému typografických měr. Množství jejich „moderních“ písem klasicistního typu na přelomu 18. a 19. století doslova zaplavilo Evropu a všude bylo s nadšením přijímáno. Didotovská klasicistní antikva a italika se staly na dlouhou dobu standardním písmem běžné knižní produkce. Statická antikva se brzy stala symbolem mladé francouzské republiky, v Napoleonově období vytlačila staré typy a šířila se po celé Evropě. V Itálii tuto tendenci následoval například Giovanni Battista Bodoni, jehož práce je ceněna nejen díky precizní písmové konstrukci, ale i s ohledem na celkovou vyváženost a grafickou vyspělost jeho knižní sazby (srov. Muzika, 1958; Slezák a kol., 1985; Beran, 1994).

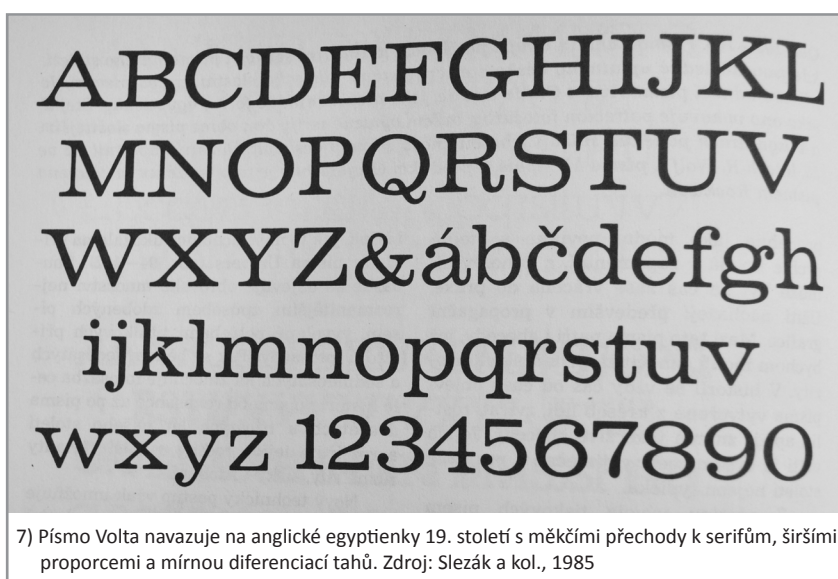
V 19. století se k antikvě přiřadilo množství nových typů písma. Písmolijectví v tomto období prošlo zásadní proměnou. Důraz na manu-fakturní technologie a strojovou výrobu začal pozvolna vytlačovat tiskaře jakožto umělce. Majiteli tiskáren již zdaleka nebyli jen tiskaři vzdělaní ve svém oboru a z knihy se stalo především zbožím. Tak jako v předchozích obdobích, které jsme zde již rozebrali, také v 19. století ovlivnilo dění ve společnosti podmínky a fungování knižní produkce včetně vývoje písma. Vlivem průmyslové revoluce se hlavním cílem výroby stala konkurenceschopnost a zisk. A dříve umělecké písmařské řemeslo se přeměnilo na jedno z průmyslových odvětví, které spolu s ostatními tyto cíle sdílelo. Hromadná výroba a s ní spojená potřeba zrychlení odbytu zboží si vyžádala zcela novou potřebu propagace, pro kterou bylo třeba využít všechny dostupné možnosti. S tím souvisela také nutnost produkovat stále nové a neobvyklejší prostředky propagace, což bylo pochopitelně v rozporu s do té doby jednotným typografickým rejstříkem tiskařů. Zároveň však tato situace poskytla příležitost písmolijectvím firmám, které

se chopily možnosti zvýšit vlastní obrat a začaly produkovat nejrůznější nová, zejména akcidenční písma. Vzniklo tak nepřeborné množství nejrůznějších písem primárně určených pro sazbu plakátů, letáků a jiných reklamních tiskovin, jejichž klasifikace by zřejmě ani nebyla dost dobře možná – jejich společným rysem snad bylo především to, že usilovala o co největší atraktivitu, aby co nejsnadněji „čtenáře“ zaujala již při letném pohledu (srov. Dyrynk, 1931; Wilson, 2006). Formálně se můžeme setkat s rozlišením základních písem akcidenčních a od nich odvozených ornamentálních písem akcidenčních. Obecně je tato početná skupina písem 19. století často označována za úpadkovou, přestože jiní považují takové soudy za „omyl estetického hodnocení“ (Muzika, 1958), jehož příčina je podle něj v nahlížení na tuto skupinu měřítky písma knižního, přestože vznikla za zcela odlišným účelem a měla plnit úplně jinou funkci (srov. Menhart, 1954).

Četných variant včetně akcidenčních a ornamentálních se v tomto období dočkala i antikva a italika. Objevovala se zejména tučná antikva, u níž je patrné experimentování s šířkou proporcí, zejména v zájmu zachování její dobré čitelnosti. Vzniká také varianta plastická a jí podobná perspektivní, které již nebyly koncipovány jako příliš tučné, ale byly výrazně stínované, a tak působily jakýmsi 3D dojmem.

10. Egyptienky

Z velkého množství akcidenčních typů písma, jimž ve vývoji latinky nebyl připisován větší význam, vznikla také skupina, kterou dle novodobé klasifikace označujeme jako lineární písma serifová (též *egyptienky*). Byla využívána především jako písmo propagace a reklamy a již během první poloviny 19. století se rozrostla do mnoha druhů od úzkých po široké, slabé i tučné. Tahy jednotlivých znaků byly takřka nediferencované a obzvláště příznačné pro tato písma byly tzv. deskové serify, které byly konstruovány do obdélníkových tvarů o stejné šířce jako tahy písma. Zejména ve 20. století tato písma pronikala do časopisecké a novinové sazby i do knižní produkce. I egyptienky inspirovaly tiskaře k tvorbě nejrozmanitějších ozdobných modifikací, jako byly např. italienky nebo toskánky, které vycházely z jejich základní kresby, ale řadíme je již spíše k písmům dekorativním (srov. Slezák a kol., 1985; Moravčík, 1992).



11. Grotesky

Nejstarší bezserifová písma, tj. *grotesky*, pravděpodobně vznikala v průběhu 19. století odstraněním serifů z tehdejších egyptienek. Nejprve se grotesky vyskytovaly pouze v souborech majuskulí, které však byly spíše návratem do historie latinky. Významným přínosem byla až bezserifová malá abeceda. V průběhu 19. století vznikalo mnoho variant, které se lišily především šířkou tahů, od tenkého písma – tzv. drátěného – až po tučná a velmi tučná, a používaly se zejména v reklamě. Vzhledem k absenci patek jsou grotesky hůře čitelné v delším souvislém textu, nicméně je velmi vhodné jejich užití v nadpisech a na různých navigačních cedulích, neboť jsou díky konstantní šířce tahů velmi dobře čitelné i ve zhoršených světelných podmínkách. V tomto období si ještě zachovávaly princip statické antikvy, ale ke skupině bezserifových fontů se vrátíme ještě ve 20. století, protože tehdy na základě grotesků vzniklo velké množství nových fontů a byly také obohaceny o dynamický princip.

Na přelomu 19. a 20. století byla mnohá písma zejména akcidenčního charakteru vytvořena kombinací grotesku a antikvy, a přestože znaky jednoho nebo druhého v nich zpravidla převažovaly, nemůžeme je bezpečně zařadit ani k jedné z nich. Pro tato písma používá i světová odborná literatura označení groteskantikva. Samozřejmě pro takové křížení byla někdy použita písma zcela nevhodná, a vzniklo tak množství variant takřka nepoužitelných, objevily se však i takové groteskantikvy, které zůstaly dlouhou dobu oblíbené.

12. Proměny typografie 19. století

Podobně jako u předchozího střídání jednotlivých období, kdy každá slohová tendence dováděná až ke krajnostem byla zastavena názory protichůdnými, také přebujelost akcidenčních a dekorativních písem 19. století narazila na obrodné hnutí novorenesanční.

12.1 Morrisovské hnutí

Počátky novorenesančního obratu ve vývoji písma se ještě před morrisovským hnutím začaly projevovat v polovině 19. století v Anglii, kdy se postupně objevovaly první snahy o návrat k „osvědčené“ pozdně renesanční antikvě a italice Williama Caslona (1692–1766), ale i jiných starých anglických písem. U anglických vydavatelů se však nesetkaly s pochopením. A tak vzniklo první novorenesanční písmo ve francouzském Lyonu, kde se již před polovinou 19. století zformovalo písmo inspirované různými historickými podobami antikvy a italiky, které však ve svých úpravách šlo tak daleko, že jej nebylo možné označit za pouhou kopii či repliku a bývá tedy označováno jako antikva a italika novorenesančního typu. Vzhledem k těmto okolnostem, které daleko předcházely úsilí Williama Morrise (1834–1896) a jeho hnutí za obrodu písma, se pak jeví opodstatněným Muzikovo tvrzení, že by k novorenesančnímu obratu ve vývoji písma došlo i bez Morrise (Muzika, 1958). Pismařský klasicismus byl v době, kdy se William Morris postavil do čela intelektuálních reformátorů, definitivně na ústupu. Přestože byl prohlašován za strůjce tzv. obrody písma z úpadku klasicistické typografie, podle Muziky byly koncem 19. století jediným nebezpečím pro anglickou typografii dekadentní směry dekoratérské, které sám Morris zčásti vyvolal a kterými se ohlašoval „fin de siècle“. (Tamtéž) Zajímavé však je, že jeho obrodné úsilí v jiných oblastech, jako byla například architektura či textilní průmysl, směřovalo k modernizaci, zatímco úpadek typografie připisoval průmyslové revo-

luci a jedinou spásou měl být návrat k rukodělné výrobě. Typografie byla do té doby vnímaná především jako tiskařské řemeslo. Morrisovské hnutí však přispělo k rozšíření této disciplíny o oblast estetiky a později designu (srov. McLean, 2000).

Vedle knihtisku se tento historismus promítly i do písem rukopisných, například kurzivní formou vyučovanou v anglických školách, a také vedl ke vzniku kaligrafického křídla obrodného hnutí. V jeho čele stál Edward Johnston, který podlehl těmto tendencím snad ještě více než Morris a snažil se donutit moderního člověka, aby znovu používal brkové pero. Teprve v polovině 19. století bylo užívání brkového pera vytlačeno perem kovovým, i když první sériová výroba kovových psacích per začala již v 18. století v Anglii (srov. Muzika, 1958; Kéki, 1984).

Novorenesanční hnutí lze pokládat za poslední významnější pokus o slohové sjednocení latinky. Navíc jej můžeme označit za víceméně neúspěšný, protože na jeho konci zůstalo množství variant a písmových forem, jejichž počet se pak i nadále rychle zvětšoval s ohledem na potřeby ekonomické i komerční. Během 19. století došlo v oblasti tisku ke značnému technologickému rozvoji, který dospěl od prvních rychlolisů (zvládly až 800 výtisků za hodinu), mechanického odlévání liter (F. Didot) až k elektromotorem poháněným novinovým rotačkám, což odstartovalo novou éru mechanizované sazby, rotačního tisku a stereotypie (srov. Bohatcová a kol., 1990; Horný, 1997; Barták, 2004).

12.2 Úpadek typografie

Rychlost zavádění moderních tiskařských technik závisela především na zákazníkovi, na poptávce. Vývoj moderních tiskařských strojů však předpokládal také vyspělý strojírenský průmysl, výkonnou strojní výrobu papíru, zdokonalené písmolijectví a písmorytectví, vyřešení strojní sazby, zdokonalení mechanického barevníku, dobrou stereotypii, galvanoplas-

tiku a spolehlivé hnací jednotky (parní stroje vystřídaly elektromotory). S probouzením politického života našich národů na čas došlo k významnému rozvoji novinářství a tedy i knihtisku (srov. Souček, 1974; Barták, 2004). Nové noviny, časopisy, růst nákladů, náročnější požadavky na rychlost tisku – to všechno ovlivňovalo i nároky tiskáren na tiskařské a sázecí stroje.

Odkryty byly také nevýhody ryzí antikvy klasicistního typu z dílny Didota či Bodoniho, do té doby považované za mimořádně hodnotnou. V přepychových tiscích na pečlivě připravený papír byl samozřejmě písmu poskytován dostatek prostoru, tak mohl charakteristický kontrast tučných a vlasových tahů vyniknout velmi dobře, zejména díky většímu stupni písma, jímž byly tyto dokumenty vysázeny. Ve variantách z nich odvozených pro účely reklamních a propagačních materiálů se však projevily vážné nedostatky antikvy, která při menších velikostech a různých odvozených variantách ztrácela kontrast a měnila se v bezvýraznou šed' (srov. Muzika, 1958).

O úpadku typografického umění vlivem průmyslové revoluce se zmiňuje i Karel Fabel v souvislosti se situací u nás. (Fabel, 1981) Poukazuje na značné úsilí koncem 19. století, jehož bylo třeba k pozvednutí výtvarné úrovně české knihy a které vedlo ke vzniku moderní české knižní typografie spojené se jmény jako Karel Dyrynk, Method Kaláb, Vojtěch Preisig aj. Století 19. a 20. způsobilo ve výrobě knih významný převrat. Stroje vyráběly papír, sázely a odlévaly litery a tiskly. Knihy se vyráběly rychleji a levněji, což se projevilo na špatné kvalitě materiálu a nepečlivé sazbě (srov. Dyrynk, 1909; Bohatcová a kol. 1990; Barták, 2004).

Reakcí na tento úpadek byly snahy o vydávání knih čistě typografických, bez zbytečně zdobných ilustrací, které by čtenáře jen rozptylovaly od grafického a estetického účinku písma samotného. Takovou publikaci vydala například anglická tiskárna Doves-Press koncem 19. století. Kniha s příznačným názvem *Ideal Book* se stala pro bibliofily směro-

datným vzorem. Anglické snahy o obrodu knižního umění se dále projevovaly i ve Spojených státech amerických, Holandsku, Francii i Německu. U nás se průkopníci krásné knihy soustředili zejména kolem Spolku českých bibliofilů založeného roku 1908. Zdravá konkurence vedla české i zahraniční vydavatele k pečlivější vnitřní i vnější úpravě knih, kvalitnější přípravě a realizaci tisku, ale všechny tyto snahy o pozvednutí úrovně typografie u nás i ve světě byly zničeny již I. světovou válkou. Ještě dlouho po ní byla úroveň knih špatná především kvůli tomu, že kvalitní materiály byly těžko dostupné (srov. Chvála, 1940).

13. Technologie a písmo 20. století

Za posledních sto let nejen knižní sazba, ale vývoj písma a tisku obecně prošly velmi zásadní proměnou a dospěly až k dnešní elektronice užívané takřka každou domácností, grafickým softwarům a DTP studiím.

Významně se v konstrukci písma odrážely možnosti dostupných technologií (viz níže) a stále větší podíl na ní měl také sám autor. Ve 20. století již nemohlo dojít a nedošlo k žádné zásadní proměně znaků, a tak se jednalo spíše o menší odchylky v rámci již ustálených písmových kategorií. Této tendenci v písmové produkci se ale budeme podrobněji věnovat v následující kapitole (viz kap. 14).

13.1 Tiskové technologie

Stále větší vliv na tvárnost a podobu písem měla od 50. let fotosazba. Její význam pro tisk a tedy i knižní sazbu byl srovnáván s Gutenbergovým vynálezem knihtisku. Oproti předchozím tiskovým technikám, kde měly litery podobu kovových kuželek, které pak sazeč nebo stroj kladl vedle sebe a mezery mezi písmeny bylo možné ovlivnit jen jejich zvětšováním, princip fotosazby umožnil tyto mezery zmenšovat či srážet písmena až na dotyk. Dokonce bylo možné litery spojovat nebo překrývat, jak tomu bylo před staletími v ligaturách rukopisů. Vznikl tak nový typ rytmu, ovlivněný především vnitřní světlostí písma. Do té doby měly tiskárny svá písmena většinou jen v základním řezu a v nejlepším případě také půltučné a tučné varianty základního řezu i italiky, výjimečně ještě variantu světlou a dekorativní, ale vlivem fotosazby mohly tiskárny jejich počet znásobit (srov. Slezák a kol., 1985; Kočička, 2000; Pistorius, 2011).

Znalost fontů i jejich variant se tak stala výsadou odborníků, neboť z nepřehledné nabídky možností dokázali vybírat pouze znalci, kteří se v dané oblasti dobře orientovali. Ve srovnání s dnešní situací, jak ji popisuje Jan Barták, měla tehdejší generace vydavatelů a typografů dostateč-

né povědomí o historii a přínosech tzv. „černého umění“ a na tuto tradici i dále navazovala. (Barták, 2004) Nové možnosti, jež fotosazba nabízela, byly využity k řadě inovací v knižní sazbě, ale i písmové kresbě samotné. Fotosazba dokázala pojmout celou historii písem od renesance až po písmo 30. let 20. století a rozšířit jejich rodiny o další a další varianty, různé síly, šířky i zdobení (srov. Slezák a kol., 1985; Bann, 2008; Pistorius, 2011).

Výsledkem nového technického postupu byl rozvoj písmových druhů a jejich variant, ale i nové pojetí řezu a řazení písma. Například už v klasické sazbě – zejména novinové – se prokázalo, že je výhodnější v zájmu snadné čitelnosti zvětšit střední výšku minuskulí na úkor horních dotažnic (např. Times New Roman). Fotosazba začala takového zvětšení užívat téměř obecně.

K dalšímu významnému vývoji v tisku pak došlo v 80. a 90. letech, kdy se nejprve v kancelářích a později i v polygrafickém průmyslu rozšířil tzv. desktop publishing (dále jen DTP), který byl původně určený pro tisk knih, novin a časopisů. Umožňoval kompletně připravit dokument, který byl podkladem k výrobě filmu v osvitové jednotce, z něhož vznikla tisková forma a následně matrice. Časem se DTP technologie staly přístupné i firmám, které se tvorbou dokumentů přímo nezabývají, či jiným neprofesionálům. V současnosti je tento způsob nahrazován digitálním tiskem a technologií computer to plate, které jsou mimojiné i šetrnější k životnímu prostředí (srov. Horný, 1997; Bann, 2008).

13.2 Serifová písma

V knižní sazbě si dominantní postavení udržela antikva, od dynamické z počátků renesance až po statickou – klasicistní. Objevovaly se jejich repliky, které byly opětovně rozvíjeny či variovány. Dále se ve fotosazbě projevovala také tendence zvětšovat střední výšku minuskulí, což výraz-

ně zlepšilo zřetelnost a čitelnost. Jednotlivé typy antikvy byly nejčastěji pojmenovány dle tvůrců, např.: Jenson, Garamond, Caslon, Baskerville, Didot, Walbaum. Přestože se tyto fonty nejlépe osvědčily zejména v knižní sazbě, jsou pro svou vyváženost a velmi dobrou čitelnost využívány i v dalších oblastech grafiky. Mezi nejrozšířenější typ antikvy v současnosti patří Times New Roman. Vznikl pro potřeby anglického deníku The Times, ve kterém byl od roku 1932 jediným užívaným fontem. Na základě požadavku maximální úspornosti při zachování maximální čitelnosti tak bylo vytvořeno písmo, které definitivně potvrdilo, že při plnění těchto kritérií se nelze obejít bez serifů. Přestože se opět jednalo o další pozdně renesanční antikvu, obstál Times Roman i v tisku ofsetovém, hlubotiskovém. Bylo taktéž úspěšně převedeno do elektronické podoby a dnes je součástí standardní výbavy všech textových procesorů (srov. Kočička, 2000; Bann, 2008; Pistorius, 2011).

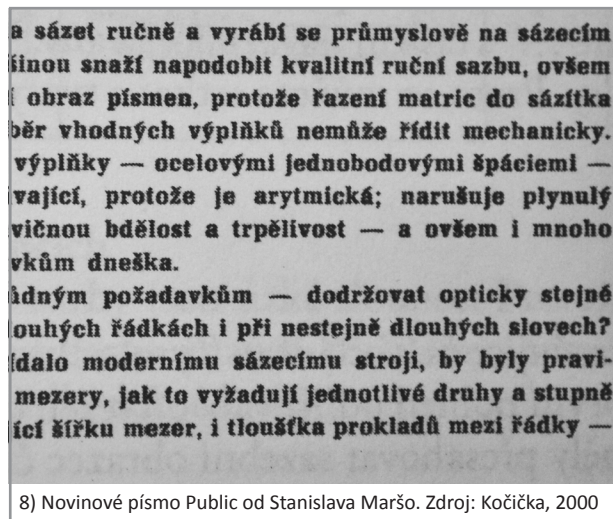
Širší využití našla i lineární písma serifová, která vycházela z egyptienek 19. století. Jejich výrazné serify však činily písmo složitějším a v ligaturách také hůře čitelným. Poměrně velká skupina lineárních serifových písem vycházela z měkčí kresby anglických egyptienek, např.: Volta, Clarendon, z českých podobně Public (viz níže), které se uplatňovaly v novinách a později i knižní sazbě. Objevovaly se i již zmíněné groteskantikvy.

13.2.1 Novinová a časopisecká písma

Skupina písem určených pro novinovou a časopiseckou produkci je do jisté míry samostatnou kategorií, neboť tato oblast klade velký důraz na některé vlastnosti písmové kresby. Hlavním požadavkem je v první řadě dobrá čitelnost i při malých velikostech. Speciální novinová písma ve světě vznikala zejména ve 30. letech. V době horké sazby byla vybírána především podle toho, zda disponovala i malými stupni, např. 4; 4,5; 5; 5,5; 6... apod. V době elektronického tisku však tento požadavek odpadá.

Došlo také k proměně funkce novinového a časopiseckého písma. V první polovině 20. století se v českých periodikách užívalo nejčastěji statické, neutrální písmo, které jako by mělo přispět k serióznímu či spíše objektivnímu podání informací. Novinám u nás v té době dominovalo písmo Public (autorem byl Stanislav Maršo). Oproti zahraničnímu Excelsioru či Timesu se jednalo o statickou antikvu silnějšího duktu užívanou zejména s ohledem na tehdejší technické vybavení (srov. Kočička, 2000; Barták, 2004).

Pro současný tisk periodik, kterému již nečiní potíže vlašové tahy, jak tomu bylo dříve, je naopak charakteristické užívání dynamických fontů, které mají záměrně sazbu „oživit“ a rozbít její statickost právě proto, aby nepůsobila chladně.



Příkladem je univerzální novinové písmo Thames od Františka Štorma. Zajímavé také je, že písma serifová začínají v novinové a časopisecké sazbě ztrácet svou někdejší dominantní pozici (srov. Šalda, 1983; Kočička, 2000; Pistorius, 2011). Může to být dáno obecnou expanzí písem bezserifových a tím, že si na ně čtenáři zvykají nejen na monitoru počítače či displeji, pro něž jsou mnohdy určena, ale i mimo něj. Také novinové texty se v poslední době spíše zkracují, takže horší čitelnost grotesků již pro ně není takovým handicapem.

13.3 Bezserifová písma

Výrazně se rozvíjela i rodina lineárních písem bezserifových. Zatímco pro konstrukci grotesků v 19. století bylo východiskem statické schéma klasicistické antikvy, ve 20. století převedl do jejich kresby anglický písař

Eric Gill dynamický princip renesanční antikvy. Jeho Gill Sans Serif byl považován za jedno z nejdokonalejších písem této oblasti.

Vlivem konstruktivismu 20. let 20. století vznikala také lineární písma bezserifová inspirovaná geometrickými tvary. Téměř současně s Gilloým groteskem vznikla chladnější a precizní Futura Paula Rennera vycházející z kruhové konstrukce. Tyto minuskule mají poměrně velkou střední výšku, což rozšiřuje jejich použitelnost i v menších stupních sazby. Jiná písma (Eurostile, Microgamma, Compacta ad.) byla vytvořena na základě čtyřúhelníkové konstrukce. Gill Sans nebo Futura a jejich následné varianty byly velmi oblíbené a na čas omezily zájem o lineární bezserifové fonty statické, ale od druhé poloviny 20. století se k nim grafici vraceli. Podobným příkladem bylo písmo Univers vytvořené švýcarským písmařem Adrianem Frutigerem, které mělo 24 variant základního řezu i itality a velmi dobře využívalo možnosti fotosazby, které předchozí technika neumožňovala. Množstvím variant, zvětšením střední výšky minuskulí i přizpůsobením obrazu písma možnostem kompresní sazby předznamenalo Univers postupy, které se staly v 70. letech charakteristickými pro naprostou většinu písmařské tvorby (srov. Slezák a kol., 1985; Pistorius, 2011). Stejně tak Futura je dodnes považována za neutrální písmo nenáročné na úpravu a u německých grafiků patří dokonce k nejoblíbenějším fontům (srov. Kočička, 2000).

Rozmach lineárních bezserifových písem ve 20. století byl tak výrazný, že bývají často označovány jako písma, která jsou pro toto století charakteristická. Z příležitostného reklamního písma se stalo univerzálně užívané a proniklo i do novinové i knižní sazby.

14. Typografie 21. století

Písma jsou produktem své doby. (Saltz, 2010) Také dnešní podoba písma se odvíjí od činitelů, jež by se na první pohled mohly zdát zcela jiné než dřív, neboť změny, kterými písmo a knižní kultura prošly během dvou tisíc let, byly zcela zásadní. I v současné tvorbě písma hrají velkou roli dostupné technologie a použitý materiál, také estetické hodnoty (nikoli však kolektivně sdílené, nýbrž individuální), ekonomické vlivy (dnes ale již v rámci celosvětového obchodu), a posun můžeme vidět také v oblasti nároků uživatelů písma.

14.1 Digitalizace písma

Inovace písmové kresby od druhé poloviny 20. století samozřejmě již nebyly nijak markantní, ale o to jemnější nuance bylo možné při jejich tvorbě uplatnit. Převod písma do digitální podoby zpočátku vedl k degeneraci písmové kresby, neboť, stejně jako u jiných grafických prvků, bitmapové zpracování působilo při práci s fonty značné potíže. Znak ve formě rastrů se skládaly z mnoha jednotlivých teček a bylo tedy nutné mít pro každou velikost zvláštní font. Přestože se rychle zobrazovaly, zabíraly poměrně hodně paměti a dnes jsou používány pouze k zobrazování systémových informací. K nápravě tohoto „nešvaru“ vedlo až zpracování vektorové, tedy pomocí přímek a křivek, jež je na paměť méně náročné a ani při změně velikosti u takových fontů nedochází ke ztrátě rozlišení (srov Beran, 1994; Horný, 1997).

Dalším rizikem, které se objevilo v souvislosti s digitalizací písma, je práce s řezy. Zatímco dříve byly jednotlivé řezy vždy tvořeny samostatně, a tudíž i řádně přizpůsobeny tloušťce tahů apod., dnešní textové procesory umožňují vytvářet tučné či nakloněné písmo i z řezu základního. Výsledek takto generovaného tučného či italického řezu je však kvalitativně nesrovnatelný s těmi, jež byly pro tento účel samostatně vytvořené.

ny. Tučné či italické řezy totiž vyžadují samostatné zpracování písmové kresby, a není proto možné dosáhnout stejného efektu pouhou deformací řezu základního v některém z procesorů. Takového zacházení s písmem se dopouštějí uživatelé z řad laiků. V případě profesionální sazby či jiné grafiky by se jednalo o hrubou chybu.

14.2 Současní písmaři

Hlavní důvody k vytvoření nového typu písma jsou dnes spíše praktické, nejčastěji komerční. Písmo vzniká za účelem prodeje a zisku. Je především zbožím na celosvětovém trhu, nebo součástí zakázky pro danou firmu, jíž má sloužit ke zvýšení atraktivity, tzn. i ke zvýšení zisků z prodeje (viz také Pistorius, 2011). Snaha vytvořit písmo za účelem demonstrace estetických hodnot či dokonce pozvednutí úrovně české typografie by v dnešním kontextu zřejmě působila spíše úsměvně. Vrátime-li se však ke slovíčkovému Iny Saltz, co takový přístup vypovídá o stavu dnešní společnosti (srov. Saltz, 2010)?

Jak jsme již zmínili, vznik písma je dodnes v rukou písmařů a stejně jako v předchozích etapách je hlavním determinantem utvářejícím jeho podobu především účel, kterému má písmo sloužit. V minulosti byly estetické hodnoty sdíleny celou společností, v níž písmo vznikalo, a proto i jeho podoba odrážela převládající názor dané kultury. Dnešní umění a výtvarná činnost, do níž řadíme i oblast designu včetně typografie a písma, jsou charakteristické důrazem na individuální pojetí tvůrce. Vznik písma je tedy stejně jako dříve určován estetickým cítěním, nikoli však celospolečenským, nýbrž individuálním přístupem výtvarníka a jeho vlastními hodnotami, jež prosazuje. Nadto je podstatným faktorem také poptávka a písmo vzniká zároveň jako produkt, který se má uplatnit na trhu (srov. Wilson, 2006; Pistorius 2011).

Práci dnešních tvůrců písma tvoří zejména dva typy zakázek. Buď nově vzniklé písmo poskytnou k volnému prodeji, nebo vytvářejí písmo na míru jako součást tzv. nové vizuální identity určité firmy (viz níže). V obou případech je písmo především součástí celosvětového obchodního trhu a díky internetu je nyní množství existujících fontů nevyčísitelné (srov. Pistorius, 2011). Zároveň jsou však nejrůznější typy písma dostupné jak profesionálům, tak laikům, kteří ovšem zřídka dokáží s písmem správně zacházet (srov. Barták, 2004; Pokorný-Pokorná, 2011).

Pokud jsme v některé fázi vývoje písma hovořili o národních variantách, dnes jsme již od takových charakteristik velmi vzdáleni. Přesto i dnes můžeme pozorovat určité těžko uchopitelné tendence, jako například zvýšenou oblibu písem s vyšší střední výškou a širokými v anglofonní oblasti. Obliba typů písma mnohdy souvisí s pragmatickými potřebami sazeče vzhledem k charakteristice daného národního jazyka: Např. čeština s množstvím diakritických znamének vyžaduje větší prostor mezi střední a horní dotaznicí, stejně tak jako větší řádkový proklad (kvůli diakritice nad verzálkami). To pak ovlivňuje i výběr a celkovou oblibu určitých fontů. Profesionální typografové by také jistě našli mnoho argumentů estetické povahy, jimiž by zdůvodnili vizuální vhodnost některých fontů pro sazbu německých přehlásek, nebo naopak francouzských akcentů a specifických dolních dotahů.

Zajímavé by bylo postavit vedle sebe jednotlivé národní krasopisné předlohy (vzory psacích písem vyučovaných na základních školách) a statisticky nejoblíbenější fonty, jimiž je sázena knižní produkce. Korelace by již dnes byly spíše nepřesvědčivé, a to vlivem unifikujících počítačových písem typu Timesu či Arialu. Přesto však právě v krasopisném, původně kurzívním písmu, se podle některých typografů odráží jistý národní naturel (mluví se v případě písma o německé „strohosti“, francouzském „švihu“ či anglické „eleganci“).

Počet profesionálních písmařů v České republice je vlivem globálního trhu minimální. *Zeptá-li se někdo Davida Březiny, čím je, odpoví, že písmařem. Většinou pak následuje udivený pohled. Lidí, kteří vytváří písmo pro noviny, časopisy nebo i jiné účely, totiž v republice není mnoho. „Na plný úvazek se touto prací v Česku živíme asi čtyři,“ říká David Březina.* (Fojtů, 2011)

V současnosti je užití písma v oblasti reklamní grafiky a marketingu jednou z hlavních náplní práce písmařů. Tato písma slouží primárně k propagaci a vytvoření tzv. obchodní značky, jejíž součástí je kromě loga i písmo vázané přísnými pravidly pro jejich použití. Při tvorbě firemního loga a písma proto vytváří grafik i manuál, jež obsahuje veškeré typografické údaje, včetně vzorníků barev a dalších informací potřebných k výrobě loga i písma či jeho použití na jakýchkoli materiálech.

14.3 DTP

Knížní i novinové a časopisecké sazbě dnes dominuje elektronické zpracování, které s sebou nutně přináší i zcela nový prvek v oblasti práce s písmem – textové procesory a profesionální DTP programy. Samotný vznik nového písma je stejně jako dříve v rukou odborníků, tj. profesionálních grafiků. Na druhou stranu jeho použití je dostupné jak grafickým studiím, tak i laické veřejnosti, jelikož počítač, notebook i tiskárna již dnes patří k zcela běžnému vybavení domácnosti.

Textové procesory mají velmi intuitivní ovládání a kromě jiného poskytují uživateli výběr z mnoha fontů, které i bez základních znalostí typografie může použít pro tvorbu dokumentu. Vzhledem k dostupnosti veškerého technického vybavení tak lze vytvořit i vytisknout textový dokument během minuty. Pokud by takový běžný uživatel nahlédl do monografie Aloise Chvály *Knihy o knize* z roku 1940, zjistil by, že zpracování

stejného dokumentu od rukopisu až k tisku by sazeči s použitím tenaku, sazítka, mezernic a kvadrátů mohlo trvat i celý den. (Chvála, 1940)

Na druhou stranu díky vyspělým technologiím se práce sazečů – dnes grafiků – rozšířila o obrovské množství aspektů, které jim grafické software umožňují nastavit a zpracovat. Kromě již zmíněného objemu dostupných fontů (v roce 2009 bylo 90 000 dostupných digitálních fontů; Saltz, 2010) mohou při sazbě s velmi vysokou přesností zohlednit i požadavky na typ média, funkci textu, zpracování pozadí, kontrastu, velikosti a proporcí jak písmového obrazu, tak řádku a celkového rozvržení strany. Samostatnou kapitolou je pak také použití barev (srov. Beran, 1994; Horný, 1997; Bann, 2008). Přesto právě široké spektrum čtecích médií (od papíru přes potištěný plast až po LCD displeje a e-ink displeje) působí značné problémy. Běžný uživatel není schopen zhodnotit typografické možnosti písma a přizpůsobit jeho volbu výslednému čtecímu prostředí. Důsledkem jsou velmi obtížně čitelné a neesteticky působící texty¹³, které předznamenávají úpadek současné typografické kultury.

14.4 Současné technologie

Novou oblast písmové produkce otevřel nástup internetu, mobilních technologií a zejména elektronických knih. S rozšířením tzv. e-books vznikla i potřeba vytvoření speciálních fontů, které by byly dobře čitelné při zobrazení na čtečkách a tabletech. Jednou ze zobrazovacích technologií je například ClearType firmy Microsoft primárně určená pro LCD displeje. Další metodou v této oblasti práce s písmem je E Ink. Technologie, která pracuje s tzv. elektronickým papírem a elektronickým inkoustem. Tato problematika je však značně obsáhlá, stojí teprve na počátku svého vývoje a své uplatnění zatím hledá. Téma elektronických knih je jistě velmi zajímavou novinkou knižní kultury, jejíž aspekty však nemůžeme

¹³ Triviálním případem mohou být nevhodné, tj. netisknutelné vlasové tahy u malých stupňů dynamické antikvy nebo nezpracované proporce písma v nadpisech a titulcích.

a ani nechceme postihnout v této diplomové práci. Zmiňujeme ji, neboť předpokládáme, že by v budoucnu mohla přispět k vývoji písmové kresby a knižní kultury obecně (srov. Pavela, 2007).

14.5 Uživatelé

Zdá se, že všechny výše zmíněné aspekty práce s písmem a knižní sazby by zcela jednoznačně měly typografii vést k úzkému okruhu odborníků, neboť orientace v tak velkém množství grafických prvků a jejich použití může zvládnout jen člověk s kvalitními znalostmi svého oboru a několikaletými zkušenostmi. Z této hypotézy nás však vyvede velmi podstatný faktor, a to dostupnost informací. Díky internetu se totiž může o základech typografie poučit kdokoli, avšak bez potřebného vzdělání a odborného vedení nelze dospět k uspokojivým dovednostem. V široké nabídce dnešních tiskáren a DTP studií pak právě hlubší znalost historie písma a typografie odlišuje kvalitní produkci od často amatérsky sestavených pracovišť, která těží z dostupnosti grafických softwarů a individualitu svého grafického zpracování staví na první místo.

Na rizika, spojená s činností dnešních profesionálních grafických studií, upozorňuje i Jan Barták. (Barták, 2004) Současnou generaci grafiků totiž podle něj chybí technický i výtvarně estetický základ někdejších sazečů a metérů (viz výše), kteří si ho budovali i po celá léta. V zájmu rychlosti, aktuálnosti a ekonomičnosti výroby se dnešní vydavatelé údajně nechávají oslnit možnostmi grafických programů a elektronické typografie, aniž by znali, respektovali a využívali historické dědictví polygrafie a typografie a teprve na jejich základě tvořili a vymýšleli případné inovace. (Viz také Horný, 1997)

Směr, kterým se bude ubírat typografie 21. století je tedy zatím otázkou, přestože se ukazuje, že je písmová tvorba stále utvářena stejnými činiteli jako v minulosti. My se dnes můžeme zpětně podívat na úvahy

o vývoji písma, které se objevovaly v polovině 20. století. Tehdy si typografové a výtvarníci kladli otázku, kolik fontů by stačilo dobře vybavené tiskárně pro realizaci všech druhů tiskovin. Například D. B. Updike došel k počtu sedmi fontů v kompletních sériích, což je z dnešního pohledu poměrně úsměvná představa. (Updike, 1922) Nicméně za pravdu bychom mohli dát v jistém ohledu tvrzení, že obrovské množství písem, z nichž má sazeč či grafik na výběr, jej mnohem snáze může zavést k nesprávné volbě. Ve stejné době zaznívaly také naděje, že snad vývoj písma povede k opětovnému sjednocení písmové formy, díky níž by se zredukoval zbytečně velký počet písem. (Muzika, 1958) My však již dnes vidíme, že se vývoj ubíral zcela opačným směrem, k počtu fontů, který není možné ani vyčíslit.

15. Závěr

Cílem předkládané práce bylo sledovat vývoj latinky s ohledem na vlivy, které utvářely její charakter v jednotlivých etapách a které utvářejí současnou podobu písma dnes.

Oproti původnímu očekávání se ukázalo, že činitelů, jež se mohou podílet na utváření písma, je mnohem více, přestože principiálně se jejich povaha nemění. Naopak teprve v kontextu širších historických souvislostí jsme mohli poukázat na některé prvky v současné typografii a odkrýt i některé další a jistě zajímavé aspekty této problematiky.

V jednotlivých etapách vývoje latinky jsme zaznamenali jistou provázanost písma s celospolečensky uznávanými hodnotami, které se projevíly např. jako dobový sloh, úcta k antickým vzorům či novorenesanční hnutí za obrodu písma. Usuzujeme proto, že má písmo jakousi vypovídající hodnotu, či dokonce určitou reprezentativní funkci, která mu byla někdy zcela záměrně připisována, a je tedy stejně jako jiné oblasti umění a tvůrčí činnosti odrazem dané společnosti.

Vliv estetických hodnot jsme našli i v písmu 20. a 21. století, ukázalo se však, že narozdíl od předchozích období jsou spíše individuálního charakteru, a převládá tedy názor a hodnoty samotného autora. Dalším aspektem, ke kterému je třeba přihlížet, je ale i konkurenceschopnost nového fontu na globalizovaném trhu, což jistě také ovlivňuje písmovou podobu. Důsledkem toho je též rychle rostoucí počet fontů, který již pravděpodobně nelze dost dobře zmapovat.

Novým prvkem, který se podílí na charakteru vznikajících písem, je oblast firemního marketingu, která využívá individuálního pojetí písma a spolu s logem dává impuls k dalšímu rozvoji propagační grafiky.

Ekonomická stránka je úzce spjata také s použitím materiálů a vývoje nových technologií. Uvědomíme-li si, jak velkou proměnou prošla například knižní sazba od dob Gutenberga, je až s podivem, že stále ještě neby-

lo překonáno používání papíru, jako dominantního záznamového materiálu. Díky množství výhod nebyl dosud nahrazen žádným z nových médií, ačkoli je tato otázka stále častěji diskutována. Nástup digitalizace samozřejmě vedl k některým změnám a lze tedy očekávat, že rozložení sil mezi těmito dvěma médii se bude dále vyvíjet.

Zajímavým aspektem je vztah písma, technologií a společenských hodnot (nejen estetických, ale i filozofických), který se do podoby písma promítal ve všech etapách jeho vývoje. Ukazuje se, že nelze jednoznačně určit, která z těchto tří složek je rozhodující, neboť jsou vzájemně propojeny a funguje mezi nimi vzájemná interakce. V některých etapách vývoje vedla potřeba nového typu písma k hledání nových technologií, jež by umožnily jeho realizaci. Naopak na přelomu 20. a 21. století můžeme zaznamenat vznik velkého množství nových typů písma, které umožnilo až zavedení digitálních technologií primárně vytvořených pro potřeby zcela jiné. Stejně tak ve vztahu písma a společnosti, jež jej užívá, nelze jednoznačně říci, která z těchto oblastí má určující roli, a je tudíž podmínkou té druhé. Zatímco karolinská minuskule byla účelně vytvořena, aby reprezentovala estetické a filozofické názory či hodnoty své doby, užití bastardy v knižní sazbě si zčásti vynutili čtenáři, pro které chtěla být kniha přístupnější. Podoba dnešního písma je určována trendy postmoderní společnosti ovládané konzumem a globalizací, v níž je poptávka rozhodujícím vlivem a individuální přístup hlavní metodou.

Seznam literatury

Primární literatura

MANUSCRIPTORIUM [online] <<http://www.manuscriptorium.com/index.php?q=cs/node/123>>.

DIGITÁLNÍ KNIHOVNA HISTORICKÝCH PRAMENŮ [online] <dig.vkol.cz/>.

Sekundární literatura

BANN, David (2008): *Polygrafická příručka*. Praha: Nakladatelství Slovart.

BARTÁK, Jan (2004): *Z dějin polygrafie: tisk novin a časopisů v průběhu staletí*. Praha: Votobia.

BERAN, Vladimír (1994): *Typografický manuál*. Náchod: Manuál.

BLAŽEJ, Bohuslav (1990): *Grafická úprava tiskovin*. Praha: SPN.

BOHATCOVÁ a kol. (1990): *Česká kniha v proměnách staletí*. Praha: Panorama.

DUSONG, Jean-Luc (1997): *Typografie: od olova k počítačům*. Praha: Svojtka a Vašut.

DYRYNK, Karel (1909): *Krásná kniha a její technická úprava*. Praha: Politika. Dostupné z [www](http://scans.library.utoronto.ca/pdf/5/31/krsnknihajej00dyryuoft/krsnknihajej00dyryuoft.pdf): <<http://scans.library.utoronto.ca/pdf/5/31/krsnknihajej00dyryuoft/krsnknihajej00dyryuoft.pdf>>.

DYRYNK, Karel (1931): *Sazba akcidenční I*. Praha: Typografia.

DYRYNK, Karel (1993): *Typograf o knihách*. Praha: Kentaur.

FABEL, Karel (1981): *Současná typografie*. Praha: Odeon.

FOJTŮ, Martina (2011): Březina: *Vytvářet písmo je jako mluvit různými hlasy*. Online.muni.cz: Zpravodajský portál Masarykovy univerzi-

ty [online]. Dostupné z www: <<http://www.online.muni.cz/vedaavyzkum/2145-brezina-vytvaret-pisma-je-jako-mluvit-ruznyymi-hlasy>>.

HLAVSA, Oldřich a SEDLÁČEK, František (1957): *Typografická písma latinková*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury.

HORNÝ, Stanislav (1997): *Počítačová typografie a design dokumentů*. Praha: Grada Publishing

CHVÁLA, Alois (1940): *Kniha o knize*. Praha: Gremium knihkupců a nakladatelů.

KOČIČKA, Pavel a BLAŽEK, Filip (2000): *Praktická typografie*. Brno: Computer Press.

LOUKOTKA, Čestmír (1946): *Vývoj písma*. Praha: Orbis.

McLEAN, Ruari (2000): *How typography happens*. New Castle: Oak Knoll Press.

MENHART, Oldřich (1954): *Nauka o písmu*. Praha: SPN.

MENHART, Oldřich (1957): *Tvorba typografického písma*. Praha: SPN.

MLADÝ, Karol (1988): *Tvorba a výroba učebnic*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladatelstvo.

MOXON, Joseph (1684): *Mechanick Excercises on the Whole Art of Printing*. Podle McLEAN, Ruari (2000): *How typography happens*. New Castle: Oak Knoll Press.

MUZIKA, Fr. (1958): *Krásné písmo ve vývoji latinky I a II*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

SALTZ, Ina (2010): *Základy typografie*. Praha: Nakladatelství Slovart.

PAVELA, Tomáš (2007): *Fenomén elektronická kniha: Analýza současného stavu* [online]. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné z www: <http://is.muni.cz/th/177800/ff_m/>.

PISTORIUS, Vladimír (2011): *Jak se dělá kniha. Příručka pro nakladatele*. Příbram: Pistorius & Olšanská.

POKORNÝ, Milan a POKORNÁ Dana (2011): *Redakční práce*. Praha: Grada Publishing.

RAMBOUSEK, Jan (1953): *Písmo a jeho užití*. Praha: Orbis.

SLEZÁK, Miloš a kol. (1985): *Písmo ve výtvarné výchově*. Praha: SPN.

ŠALDA, Jaroslav (1983): *Od rukopisu ke knize a časopisu*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury.

ŠALDA, Jaroslav (1973): *Výroba knih*. Praha: SPN.

UPDIKE, Daniel B. (1922): *Printing types: their history, forms and use*. Cambridge: Harvard University Press. Dostupné z www: <<http://archive.org/stream/printingtypes01updi#page/n5/mode/2up>>.

Ukázky:

1) <http://www.historyofinformation.com/index.php?era=30>

2) <http://pismo.xf.cz/historie.html>

3) SVOBODA, Emanuel (1941): *Alšovy listy milostné*. Praha: Sfinx.

4) http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&docId=set04052422&client=

5) SLEZÁK, Miloš a kol. (1985): *Písmo ve výtvarné výchově*. Praha: SPN.

6) SLEZÁK, Miloš a kol. (1985): *Písmo ve výtvarné výchově*. Praha: SPN.

7) SLEZÁK, Miloš a kol. (1985): *Písmo ve výtvarné výchově*. Praha: SPN.

8) KOČIČKA, Pavel a BLAŽEK, Filip (2000): *Praktická typografie*. Brno: Computer Press.

Resumé

Cílem předkládané bakalářské diplomové práce Faktory ovlivňující typografické kvality písma bude sledovat vývoj latinského písma od jeho počátků až k současným možnostem jeho využití a především vlivy, které se podílely na utváření jeho podoby. Na základě komparace dostupných pramenů budeme pozorovat, jak se ve vývoji latinky a její konstrukci promítaly zejména tyto čtyři faktory: 1) individuální a dobový estetický názor, 2) vliv média (psacích materiálů a nástrojů resp. tiskových technik), 3) dostupnost technologií a 4) požadavky uživatelů. Budeme se částečně opírat o dílo Františka Muziky, Vladimíra Berana, Oldřicha Menharta a Bély Kékiho, mimoto budeme ale pracovat i s autentickými materiály a množstvím dalších publikací věnovaným vývoji písma, tiskových technik a knižní kultury. Historické pozadí vzniku a vývoje latinky považujeme za nutné k pochopení současného stavu typografie.

The offered thesis „The factors influencing typographic qualities of font“ deals with the origins and development of Latin alphabet and influences, which affect and influence its shape. The thesis is focused on these four factors: 1) individual and period esthetic view, 2) an influence of medium (writing materials and tools, respectively printing techniques), 3) availability of technologies and 4) user requirements. The thesis draws on sources of František Muzika, Vladimír Beran, Oldřich Menhart and Béla Kéki. Moreover, the thesis also draws on sources of authentic materials and other publications. We consider that historical background of development of latin alphabet is necessary for understanding of modern typography.