

Knižní edice v novodobé české historii

Pavel Mrňous

Bakalářská práce
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Kabinet teoretických studií
akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Pavel MRŇOUS**
Osobní číslo: **K10237**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design - Grafický design**
Forma studia: **kombinovaná**

Téma práce: **Knižní edice v novodobé české historii**

Zásady pro vypracování:

Rozsah teoretické práce minimálně 25 stran + přílohy, odevzdat v elektronické podobě (dle předepsané celouniverzitní šablony viz Směrnice rektora č. 15/2010) ve formátu PDF na 1 ks CD (DVD) nosiče, dále odevzdat 2 ks výtisků elektronické podoby práce a 1 výtisk graficky zpracované bakalářské práce, která má volnější grafickou podobu.

1. Teoretická část:

Stručné dějiny písma, knihy a knihtisku, vývoj knižní úpravy se zaměřením na ediční řady ve světě a u nás, zejména po roce 1900 s důrazem na ilustrovanou beletrii, současné tendence v oboru.

2. Praktická část:

Vizuální styl nakladatelství a na něj navazující grafická a typografická úprava několika edičních řad, např. ilustrované beletrie a cestopisů, kompletní zpracování vybrané knihy.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 ks obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK.

Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, os. mail, os. web, tel. Přiložte svou os. fotografii v tisk. rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

BRINGHURST, Robert: The Elements of Typographic Style. Third edition: Hartley and Marks Publishers, 2004; 352 pages. ISBN 978-0881792065 TSCHICHOLD, Jan: The New Typography (Weimar and Now: German Cultural Criticism). First edition: University of California Press, 2006, 286 pages. ISBN 978-0520250123 BREGANTOVÁ, Polana & BYDŽOVSKÁ, Lenka & SRP, Karel: Karel Teige a typografie. První vydání. Praha: Akropolis, Arbor vitae, 2009, 312 stran. 978-80-87164-17-4 ŠTORM, František: Eseje o typografii. První vydání. Praha: Společnost pro Revolver Revue, 2008; 160 stran. ISBN 978-80-87037-15-7 BLAŽEK, Filip & KOČIČKA, Pavel: Praktická typografie. Dotisk druhého vydání. Praha: Computer press, 2007, 310 stran. ISBN 80-7226-385-4 PECINA, Martin: Knihy a typografie. První vydání. Brno: Host, 2011, 224 stran. ISBN: 978-80-7294-393-7 POMAJZLOVÁ, Alena: Vidět knihu/Knižní grafika Josefa Čapka. První vydání. Praha: Kant, 2010, 326 stran. ISBN: 978-80-7437-014-4 TYPO: typografie, grafický design, vizuální komunikace. Různá čísla, 2003-2012. Praha: Svět tisku, 2003-2012. ISSN 1214-0716 DELEATUR: časopis pro pěknou úpravu. Různá čísla, 1996-2003. Praha: Alba studio, 1996-2003. ISSN 1210-4780 Veškeré knihovnické a jiné fondy na území ČR, SK, EU, webové stránky vztahující se k tématu, odborné časopisy a další literatura po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí bakalářské práce:

M. A. Lenka Baroňová
Kabinet teoretických studií

Datum zadání bakalářské práce:

1. října 2012

Termín odevzdání bakalářské práce:

17. května 2013

Ve Zlíně dne 14. prosince 2012


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Lukáš Gregor
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně 01. 02. 2013



PAVEL KRATOCH

Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucí mé bakalářské práce M. A. Lence Baroňové za cenné připomínky a motivaci. Dále děkuji Doc. PhDr. Zdeno Kolesárovi, PhD., jehož Kapitoly z dejín grafického dizajnu mi byly cenným pomocníkem při práci na úvodu k tématu.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická, nahraná do IS/STAG jsou totožné. Dále čestně prohlašuji, že tato bakalářská práce je mým autorským dílem a že jsem ji vypracoval samostatně.

ABSTRAKT

Práce se zabývá vývojem novodobé české knihy a knižních edic, v úvodu stručně shrnuje historii písma a knihy až po sledované období, které začíná rokem 1918. V praktické části představuje návrh jednotného vizuálního stylu zvoleného nakladatelství a řešení několika knižních edic.

Klíčová slova: písmo, kniha, knižní edice, typografie, jednotný vizuální styl

ABSTRACT

The thesis follows up the evolution of modern czech book and book series, the introduction briefly summarize type and book history till the followed period, which starts in 1918. Practical part of this work introduce corporate design of selected publishing house and design of several book series.

Keywords: type, book, book series, typography, corporate design

Obsah

ÚVOD	9
I Teoretická část	10
1 Stručné dějiny písma a knihy	11
1.1 Cesta k latince	11
1.1.1 Sumerské písmo	11
1.1.2 Egyptské hieroglyfy	11
1.1.3 Fénické písmo	12
1.1.4 Řecká alfabeta	12
1.1.5 Etruská abeceda	12
1.1.6 Římská kapitála	13
1.2 Písmo a kniha	14
2 Od knihtisku k počátkům moderny	16
3 Moderní česká kniha	21
3.1 Česká kniha na začátku 20. století	21
3.2 Období mezi válkami	23
3.3 Období po 2. světové válce	30
3.4 Česká kniha od roku 1990	38
3.4.1 Současnost a budoucnost	41
ZÁVĚR	43
II Praktická část	44
4 ATLANTIS (jednotný vizuální styl a návrh knižních edic)	45
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	53
SEZNAM OBRÁZKŮ	52

ÚVOD

Edice znamená v širším slova smyslu vydání a v angloamerické části světa tomu tak je i ve spojení s knihou. V našich končinách potom pod pojmem knižní edice rozumíme řadu knih s pojítkem v podobě určitého zaměření. Šíře tohoto zaměření může být různá, od úzkých výběrů, třeba souborného díla jednoho autora, po rozsáhlé edice, kupříkladu světové literatury. Jsou vodítkem čtenáři a nakadatelů zase nástrojem, díky kterému se vymezuje v prostředí knižního trhu, vybízí knižního úpravce k nalezení zajímavé rovnováhy mezi grafickou jednotou a pestrostí celé řady. Je to zajisté téma, které by si zasloužilo kvalitní a rozsáhlý obrazový doprovod, jelikož je to však mimo možnosti této práce a také protože kvalitní knižní úprava, ať už v edici nebo mimo ni, je vždy dílem osobnosti, zaměřil jsem svou pozornost na knižní úpravce, částečně se věnuji také ilustrátorům, najmě pak těm, kteří se věnovali oběma oblastem knižní grafiky současně.

V prvních kapitolách jsem se rozhodl svižným krokem projít dějinami písma a knihy, krátce zhodnotit důležité dění v době od vynálezu knihtisku po geometrickou secesi. Pomyslnou čáru na časové ose, která nám vymezí pojem moderní česká kniha jsem udělal za 1. světovou válkou. Dalším vodítkem mi byl začátek modernistického hnutí. Protože lze ale s úspěchem namítnout, že česká kniha počala své obrození a udělala první významné kroky vstříc moderní podobě již počátkem 20. století, budu se tomuto období věnovat v úvodu kapitoly. Účelem je jednak vytvořit hlavní části této práce dostatečný rámec a potom také neopomenout tvůrce, kteří svým dílem ovlivnili mnoho pozdějších generací.

Samotné dějiny moderní české knihy, resp. knižní edice pak člením na tři období. Tím prvním je období mezi světovými válkami, kdy podobu knihy formovala převážně tehdejší výtvarná avantgarda, dále pak na období po 2. světové válce, kdy přes nelehké podmínky tvorby v komunistickém režimu dařilo držet vysokou úroveň knižní úpravy, třetí období začíná rokem 1990 a je mimo jiné ve znamení obrovského rozmachu knižní produkce, ale také jistého ohrožení tradiční knihy její elektronickou formou v posledních letech. Toto rozdělení je však pouze orientační, protože tvorba mnoha knižních grafiků přesahuje vymezená časová období. Do konkrétní kapitoly jsem se je snažil řadit chronologicky, dle data narození, ale také podle toho, kde se nachází pomyslné těžiště jejich práce.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Stručné dějiny písma a knihy

1.1 Cesta k latince

1. 1. 1 Sumerské písmo

Sumerský národ se usadil na území vymezeném údolími řek Eufrat a Tigris, nazývaného též Mezopotámie. Již kolem poloviny 4. tisíciletí př. n. l. užívali písmový systém založený na piktogramech a ideogramech, kterých bylo kolem dvou tisíc. Ve srovnání s pozdějšími piktogramy egyptskými, byly tyto více schematické. Písmo se postupně fonetizovalo a některé piktogramy tak označovaly slabiku. Počet znaků díky tomu klesl zhruba na 600. Měnil se také charakter písma, díky změně psacího nástroje na trojhranné dřívko se původní piktogramy staly zcela abstraktními. Jednalo se o znaky sestávající z otisku klínků, tedy klínové písmo. Toto písmo poté používaly i další říše, které vznikaly a zanikaly v oblasti Mezopotámie. Jistou zajímavostí je, že klínové znaky byly použity i na první důsledně hláskové písmo. Ze 14. století př. n. l. z Ugaritu pochází nález hliněné tabulky s 22 znaky konsonantní abecedy a osmi doplňkovými znaky, kterými psal národ blízký Féniciánům. (Kolesár 2006)

1. 1. 2 Egyptské hieroglyfy

V průběhu dějin starověkého Egypta zaznamenáváme tři hlavní druhy písma. Tím prvním je obrazové písmo z konce 4. tisíciletí př. n. l., které bylo inspirováno písmem sumerským. Jedná se o egyptské hieroglyfy, které v celém kontextu dějin písma vynikají svou výtvarnou kvalitou. Byl to systém o zhruba tisíci znacích (ačkoli běžně se používala zhruba polovina), který se v pozměně podobě používal až do 4. století našeho letopočtu.

Později se vedle hieroglyfů objevily dvě jejich zjednodušené varianty. Písmo hieratické a démotické. Tyto druhy písma se používaly souběžně. Zatímco hieroglyfy byly zejména písmem monumentálním a tesaly se převážně do kamene (výjimkou byly např. egyptské Knihy mrtvých na svitcích papyrusu), hieratické písmo sloužilo pro zápis literárních textů nebo běžných obchodních záznamů a démotický typ byl písmem lidovým, určeným pro rychlý zápis (užíval různých zjednodušení a zkratk).

Ačkoli výše zmíněné typy egyptského písma prošly částečnou fonetizací, která dosáhla svého vrcholu kolem roku 2900 př. n. l., stále používaly značné množství piktogramů a ideogramů. Fonetizace se týkala pouze souhlásek, což si vyžádalo vznik determinantů, tedy znaků, které určitou kategorizací specifikovaly význam slov, jež mohly být zaměněny díky zápisu bez samohlásek. (Kolesár 2006)

1.1.3 Fénické písmo

Nepočítáme-li ugaritskou abecedu, jejíž původ není zcela známý, pak je prvním zcela hláskovým písmem to fénické, ačkoli i v tomto případě existuje o jeho vzniku několik hypotéz. Některé z nich ukazují na podobnost s egyptským písmem, zejména pak hieratickým. Fénická abeceda je totiž podobně jako fonetizovaná varianta egyptského písmového systému založena na souhláskách. Neměla však determinanty ve smyslu kategorizace, ale v některých případech používala pomocné znaky určující za souhláskou následující samohlásku.

Tato abeceda čítající 22 již zcela abstraktních znaků vznikla někdy kolem poloviny druhého tisíciletí před naším letopočtem. Zápis textu se prováděl zprava doleva, důvodem mohla být praxe kameníků, kteří ve své pravé ruce drželi kladivo a postupovali v pro ně přirozeném směru doleva. Jisté ale je, že se fénická hlásková abeceda díky své univerzálnosti a jednoduchosti stala milníkem ve vývoji písma a brzy se začala šířit do dalších oblastí.

1.1.4 Řecká alfabeta

Toto písmo se začalo používat mezi 11. a 9. stoletím př. n. l. a pravděpodobně má svůj původ ve fénické abecedě. Její jednotná podoba, která se rozšířila na celé území Řecka se datuje do roku 403 př. n. l. Jedná se o první důsledně fonetickou abecedu, která měla své znaky nejen pro souhlásky, ale i samohlásky. Tato ustálená řecká alfabeta čítala již pouze 24 znaků, 17 souhlásek převzatých z fénické abecedy a 7 samohlásek nejspíše armejského původu.

Řecké písmo je, ačkoli jsou jeho znaky zcela abstraktní, podobně jako egyptské hieroglyfy výtvarně na značné výši. V konstrukci mnoha znaků užíli řeckové geometrický základ, který mimo jiné umožnil určitou standardizaci písma a již v 5. století n. l. se písmo vyskytuje také serifové, tedy s literami, jejichž tahy jsou zakončeny patkami.

Řekové původně převzali od Féníčanů psaní řádků zprava doleva, později však přešli na tzv. bustrofedon, kde se směr psaní střídá ob řádek, nakonec ale z praktických důvodů převládlo psaní zleva doprava. Jedním z možných důvodů je, že si převažující praváci rozmazávali text, který už napsali.

1.1.5 Etruská abeceda

Kontakt etrusků s řeckým písmem mají pravděpodobně na svědomí obchodní styky. Odhaduje se, že řeckou abecedu převzali v druhé polovině 8. století př. n. l. Tato abeceda čítala 26 znaků a jejich tvar i hlásková hodnota ukazují na řecký původ. Později etruskové některé litery vyměnili, jiné zcela vypustili a její pozdní verze obsahovaly již jen 18–21 hlásek. Etruskové byli nejstarším národem na Apeninském poloostrově a ačkoli vymřeli, tvořili jakýsi spojovací můstek mezi řeckou a římskou civilizací.

1.1.6 Římská kapitála

Jejím základem byla skrze etruskou abecedu zprostředkovaná Dórská nebo také západní větev řecké abecedy (tu v samotném Řecku později vytlačila Iónská či východní větev). První římská abeceda zhruba ze 7. století př. n. l. čítala 20 znaků, později se jejich počet ustálil na 24 literách a v této podobě pak zůstala v užívání až do zániku Římské říše.

V případě monumentálního římského písma, tedy scriptury monumentalis, můžeme hovořit o výtvarné kvalitě nadčasové úrovně. Podle Františka Muziky se dokonce jedná o dosud nepřekonanou formu latinky. „Ušlechtilou podobu scriptury monumentalis vedle proporcí její základní konstrukce určuje systém serifů a kontrast hrubých a tenkých linií písmových znaků.“ (Kolesár 2006: 30) Ohledně vzniku serifů existuje několik hypotéz, v jedné z nich jde o závěrečný úder dlátem, jehož šířka je větší, než tah litery (Muzika 1961), podle jiné teorie je za jejím původem stopa štětce, kterým se písmo na kámen předkreslovalo (Meggs 2011).

1.1.7 Písmo na našem území

Prvním písmem na našem území byla v 9. století staroslověnská abeceda, tu na základě řecké alfabety vytvořil byzantský filozof Konstantin-Cyryl, protože Slované v té době neměli

vlastní abecedu. Toto písmo se nám dochovalo v podobě hlaholice a cyrilice, ze kterých se později vyvinula azbuka, zatímco zde po zániku Velkomoravské říše, zhruba od konce prvního tisíciletí převládla latinka. (Menhart 1954)

1.2 Písmo a kniha

V tuto chvíli plynule naváží na předchozí dějiny písma, ve kterých budu pokračovat, ovšem již ve spojení s rodící se knihou. Z původních materiálů pro záznam písma se dlouhou dobu na vrcholu držel papyrus, zejména ve formě svitků, který byl ovšem poměrně nákladný, a tak se hledaly různé alternativy. Nejdříve to byly dřevěné tabulky s vrstvou vosku, který umožňoval opětovné používání, protože text se dal vyhlazením vosku smazat. Zde nám dnešní knihu připomene forma několika takových tabulek s dírkami na jednom z okrajů svázaná provázkem. Dalším materiálem na vzestupu byl pergamen vyráběný ze zvířecí kůže. Nebyl příliš vhodný pro dlouhé svitky, zejména proto, že se lámal. Začal se tedy ořezávat a v blocích svázaných listů opatřovat deskami, většinou dřevěnými. Tyto knihy jsou označovány jako kodexy a první zmínku o nich najdeme už v poslední třetině prvního století n. l. (Kolesár 2006). K šíření jejich výroby přispívalo i rodící se křesťanství, které je využívalo k záznamu svatých textů. S častějším používáním pergamenu na úkor papyrusu pravděpodobně souvisí také vznik uncíaly. Jde o tvarově zjednodušenou formu latinky, která započala cestu od majuskulního písma směrem k minuskuli (dnešní minusky, tedy malá písmena).

Po rozpadu Římské říše sice mnoho z vyspělé kultury antické civilizace zaniklo, latinka ovšem v různých podobách přetrvala, nebo alespoň významně formovala nově vznikající druhy písma. Přes společensko-kulturní úpadek raného středověku, zmítaného stěhováním národů se v některých místech díky stále sílícímu křesťanství dařilo částečně navazovat na antiku a jedním z důležitých nástrojů udržení určité kulturní úrovně byl právě kodex, tedy přímý předchůdce dnešní knihy. Dá se říci, že pokud jde o základní anatomii současné knihy, přes obrovský technologický pokrok od dob prvních kodexů se od nich příliš neliší.

Na odkaz antiky navazovala zejména byzantská knižní kultura se svými iluminovanými rukopisy, které výrazně ovlivnily podobu západních křesťanských kodexů. Přes důraz na tradiční zobrazování se v ilustracích objevuje čím dál větší míra plošné stylizace zobrazo-

vaných objektů. V těchto rukopisech jednoznačně dominoval obraz nad textem, který měl spíše doprovodnou úlohu. Ilustrace byly vyvedeny ve výrazných barvách a zdobeny např. plátkovým zlatem či stříbrem, díky jejich lesku dostaly pojmenování iluminace.

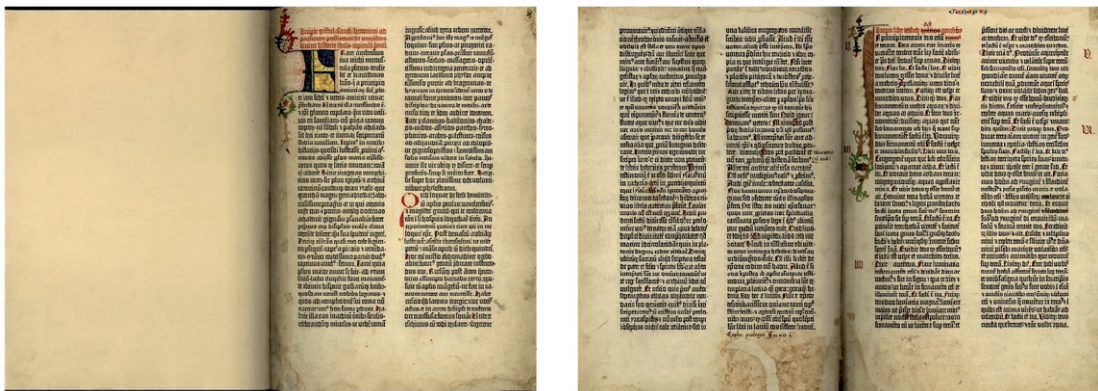
Na konci 8. století došlo za vlády Karla Velikého k sjednocení velkého území západní Evropy. Jedním z důsledků bylo zavedení karolinské minuskule, elegantního písma oblých tvarů, které se později rozšířilo i do dalších zemí. Následně se podoba tohoto písma začala pod vlivem nastupující gotiky měnit, získává ostré lomené tahy a vzniká gotická minuskule, ze které poté vznikaly mnohé varianty, jako například textura či švabach. Tyto typy písma se pak šířily téměř po celé Evropě. Od 14. století se v Itálii objevuje humanistické hnutí, které odmítalo prakticky veškeré projevy gotiky, včetně lomených písem a hledalo tedy pro své knihy náhradu. Zde sehrál určitou roli omyl, italští humanisté totiž považovali písmo používané v kodexech s antickými texty za antické, jednalo se však o karolinskou minuskuli. (Muzika 1961) Vznikající humanistická (nebo také renesanční) antikva kombinovala majuskulní písmo vycházející z římské monumentální kapitály a minuskulní typ původem v karolinské minuskuli. Spojením dvou vzorů, které od sebe dělí celé tisíciletí však vznikla podoba dodnes užívaného písma.

Kniha v období raného středověku představovala pro mnohé nedostupný klenot, bohatě ilustrovaná díla irských mnichů se složitými ornamentálními motivy nebo zlatem a drahokamy zdobené svazky franckých či otonských iluminátorů byla běžnému člověku zcela vzdálena. V období gotiky pak k převážně sakrálním textům postupně přibývá literatura světská, kniha pomalu sestupuje z piedestalu nedosažitelnosti, její formát se z praktických důvodů zmenšuje, stává se nositelem vzdělanosti, jejímiž centry jsou univerzity. Ve 12. století se navíc do Evropy dostává papír, materiál méně kvalitní než pergamen, zato však o mnoho levnější. Mezi 13. a 14. stoletím potom v Itálii a Francii vznikají první papírny. (Meggs 2011) Přesto je výroba knih až do poloviny 15. století stále velice nákladná.

2 Od knihtisku k počátkům moderny

V roce 1454 **Johann Gutenberg (1400–1468)** vytiskl na svém nově zkonstruovaném tiskařském lisu dvousvazkovou latinskou bibli. Jeho vynález je bezesporu významným milníkem v dějinách knihy a užití písma vůbec. Technika tisku se sice v určitých podobách objevovala už předtím, zhruba od 13. století je známo používání dřevořezu, tam však bylo nutno samostatný dřevořezový blok pro každou stránku knihy.¹ Přínos knihtisku spočíval zejména ve sladění všech úkonů a vytvoření takového mechanismu, který kvalitu a efektivitu tisku povznesl na dosud neviděnou úroveň. Díky z kovu odlévaným jednotlivým literám, které se vkládaly do řádků a umožňovaly opětovné použití, bylo možno knihy tisknout ve velkých sériích za současného snížení nákladů na jejich výrobu.

Brzy se objevují také knihy, které knihtisk kombinují s dřevořezovými ilustracemi. Z této doby pochází také další nová technika, mědirytina dovolovala výtvarníkům užít ve svých ilustracích při srovnání s dřevorytem velmi jemné detaily, pro svou odlišnou podstatu však nebyla pro použití s knihtiskem vhodná. (Kolesár 2006)



Obr. 1. Latinská bible Johanna Gutenberga (s ručně dotvořenými iniciálami)

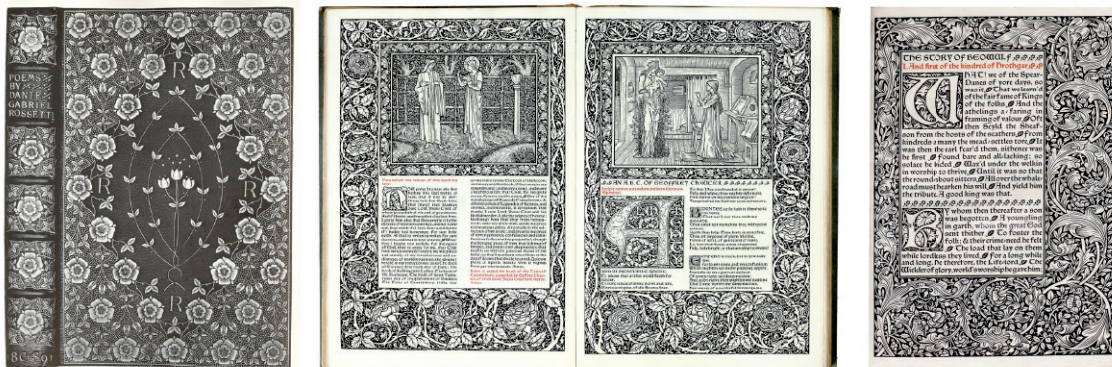
1 Jediný dochovaný exemplář knihy tištěné pomocí dřevořezových desek je ovšem až z roku 1460, není tedy jisté, zda byla tato technika použita už před knihtiskem. (Meggs 2011)

Knihtisk se brzy šířil po Evropě a po kolébce této nové techniky, kterou bylo Německo přibývají další a další centra knižní produkce. Jedním z takových míst byla Itálie, kde se sice z počátku stále ještě tisklo gotickými písmy, postupně je však vytlačila renesanční antikva, např. z dílny **Nicolase Jenson** (1420–1480). Mimo posun v oblasti písma se v italských Benátkách vpřed posunula i forma knihy, získala titulní list s vydavatelskou značkou a číslované strany. Dalším z výrazných tvůrců renesančního písma byl **Claude Garramond** (1490–1561), od konce 17. století se potom charakter písma mění, významná je přechodová antikva **Johna Baskervilla** (1706–1775), jež se navíc činil i v zdokonalení tisku a sazby knihy, vývoj je poté završen statickou klasicistní antikvou **Giovanniho Battisty Bodoniho** (1740–1813), jež se vyznačuje vysokým kontrastem a vlasovými serify bez náběhů. Stejně jako Baskerville se i Bodoni věnoval sazbě knihy, kterou oprostil zdobnosti, důraz kladl obzvláště na písmo v přísně souměrných kompozicích.

Průmyslová revoluce se svým o překot pádícím vývojem potřebovala především jiných tištěných materiálů, než byla kniha, hlavní roli měly brzy sehrát plakáty či letáky. Ty si žádaly nové druhy písma, úderné titulkové typy, které poutají pozornost. Mezi tučnými antikvami, italienkami nebo egyptienkami se brzy objevuje také písmo sans-sefirové, tedy prosté patek. Dalšími důsledky průmyslové revoluce byly efektivnější tiskárny, brzy po začátku 19. století se začal v pohonu tiskařských lisů používat parní stroj, další technologický pokrok znamenal v roce 1847 rotační tisk. V knižní ilustraci se mezitím na úkor mědirytiny, opět prosazuje dřevoryt, díky nové technice práce se dřevem umožňuje detailnější kresbu. Vynález litografie **Aloise Senefeldera** (1771–1834) z roku 1796 byl důležitým milníkem zejména pro tisk plakátů, které díky této technice získaly volnost v barvě i výtvarné podobě, později byl ale využit v rámci bibliofilských vydání i ke knižní ilustraci.

To hlavní, po čem průmyslový svět v polovině 19. století prahne, je především efektivita výroby. Reakcí je anglické hnutí Arts & Crafts hlásající návrat k poctivé ruční práci a kvalitě řemesla. Jeho vůdčí postava **William Morris** (1834–1896) se po práci v oblasti nábytku, tapet či textilií rozhodl věnovat také knize. Ve svém nakladatelství Kelmscott Press odmítal strohost klasicistních úprav, mezi písmy se obracel směrem do historie až ke gotikoantikvám, vyráběl výpravné, bohatě ilustrované knihy, kde typografii rámoval bohatý květinový dekor, který připomíná vznikající secesi. Tyto

ručně vyráběné svazky znamenají počáteční vývoj dnešní bibliofilie², svým důrazem na kvalitu však ovlivnily knihu obecně.



Obr. 2. Ukázky přebalu a vnitřní úpravy knih nakladatelství Kelmscott Press

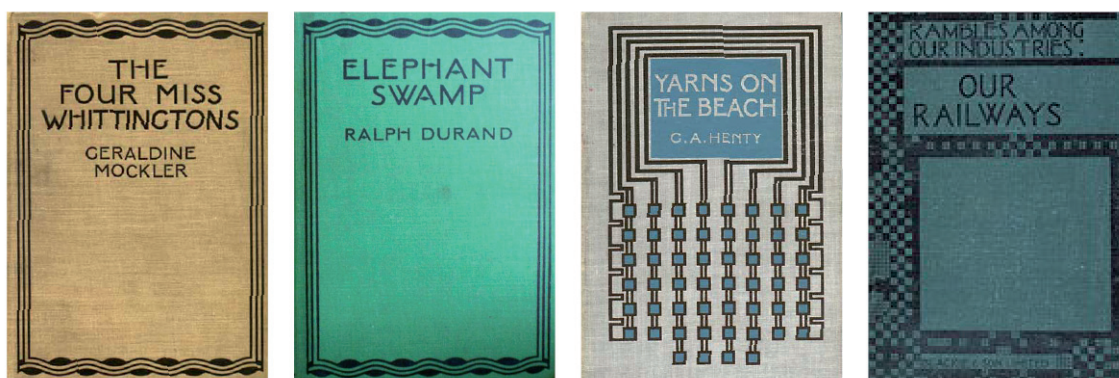
Konec 19. století znamená v umění, architektuře i designu nástup secese (nazývané také art nouveau), považované za poslední univerzální sloh. Ta se vymezila vůči historizujícímu klasicismu a hledala inspiraci v japonském umění, gotických ornamentech, ale především v přírodě. Nejviditelnější z její grafické tvorby byly plazivé florální motivy a rozevláté éterické ženštiny, které našli uplatnění najmě v reklamě. V oblasti knižní tvorby jsou přínosem secese obzvláště ilustrace, expresivní linie **Arthura H. Mackmurda (1851–1942)**, temné výjevy **Aubrey Beardsleyho (1872–1898)**, například v knize *Salome* Oscara Wilde. Ilustraci se mimo své slavné plakáty věnoval také **Alfons Mucha (1860–1939)**, jeho litografie doprovodili například knihu *Ilsé, princezna Tripolská*, která původně vyšla ve Francii, v roce 1901 ale také v českém a německém překladu.

Na začátku 20. století se florální secese se svou přebujelou dekorativností začíná vyčerpávat a východiskem se pro mnohé tvůrce stává její geometrická forma. Ta staví na jednoduchých ornamentech z elementárních geometrických prvků, často se ve své struktuře opírá a tušenou mřížku, a tak se již formálně blíží moderně. Nezůstává ale jen u formy, jeden z hlavních představitelů vídeňské secese **Otto Wagner (1841–1918)** definoval pořadí

2 Termín bibliofilie má svůj původ v řečtině, Byblos bylo řecké pojmenování fenického města Gebal a vzhledem na vynikající kvalitu papýrusu exportovaného z tohoto města do celého Řecka se v řečtině termín bylos začal používat pro označení knihy. (Kolesár 2006: 27)

priorit ve své práci „účel, konstrukce, poezie“³, čímž se modernistům přiblížil i pokud jde o přístup k tvůrčímu procesu.

Pokud se mezi tvůrci geometrické secese rozhlédneme po knižním úpravci, za povšimnutí určitě stojí představitel tzv. glasgowské školy **Charles Rennie Mackintosh**. Jeho obálky staví na jednoduchém rámuujícím geometrickém ornamentu a elegantní, poměrně střídme typografii.⁴



Obr. 3. Obálky knih navržené Charlesem Rennie Mackintoshem

Jeden z průkopníků jednotného vizuálního stylu **Peter Behrens (1868–1940)** podle Kolesára dospěl k názoru, že secesní formy ztěžují realizaci těch tvořivých principů, které odpovídají novému způsobu života. Na jiném místě se zase dočteme, že „typografie nabízí nejcharakterističtější obraz doby a nejsilnější svědectví duchovního pokroku a lidského vývoje.“⁵ Zejména termíny „nový způsob života“ a „obraz doby“ nám v mnohém připomenou klasickou rétoriku modernistických textů. Behrens navíc už na počátku 20. století začal používat v knižní tvorbě bezpatková písma.

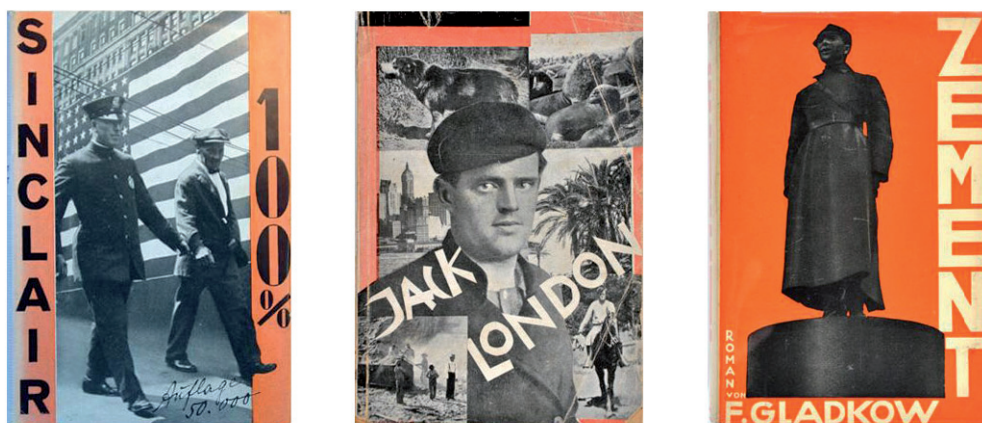
3 O. Wagner, *Modern Architektur*, Vídeň 1896 – citace podle (Kolesár 2006: 105)

4 Způsob, jakým Mackintosh ozvlášťoval svá na geometrii postavená písma lze vystopovat i v experimentech současných typografů, zejména násobení horizontálních tahů některých liter nabývá v poslední době na oblibě. Ovšem i pokud jde o samotné obálky, lze zde nalézt určité podobnosti s tituly, které nyní vychází např. v nakladatelství Penguin books.

5 Statut Deutscher Werkbund – citace podle (Kolesár 2006: 106)

Mezi další impulsy a vlivy pozdější moderny patří rychle se měnící řeč výtvarného umění. Kubismus se svou analýzou předmětu a jeho abstrakcí na geometrizovaný znak (Kolesár 2006) či používání koláží s vlepovanými fotografiemi, to vše můžeme vystopovat v modernistické knižní tvorbě. Futurismus a dadaismus ve svých dílech používají písmo jako samostatný výtvarný element, osvobozují ho od dosavadních konvencí a nechávají ho volně se pohybovat po ploše. Odkaz těchto her s písmem pak nalezneme nejen mezi modernisty, ale i mezi zcela současnými trendy v grafickém designu.

Zmínil jsem používání fotografií v kubistických kolážích, tam ovšem jen v rámci výtvarných děl. V případě dadaismu se fotografie, mimo jiné díky technickému pokroku v tisku, objevuje jako rovnocenný partner textu v rámci jejich propagačních materiálů, tedy jako součást grafického designu. Po 1. světové válce mezi tvůrci berlínské dadaistické skupiny narazíme dokonce na průkopníky fotomontáže v knižní úpravě, používali techniku vystřihování a lepení. Jde především o tvorbu **Johna Heartfielda (1891–1968)**⁶ v rámci jeho práce pro nakladatelství Malik Verlag, které založil se svým bratrem Wielandem. Další z berlínské skupiny věnující se fotomontáži byly **Raoul Hausmann (1886–1971)** a **Hannah Höchová (1889–1978)**.



Obr. 4. Fotomontáže na obálkách Johna Heartfielda (1921, 1924 a 1927)

6 Ve třicátých letech, kdy byl Heartfield kvůli své kritice nacizmu nucen z Německa přesídlit do Prahy, navrhoval také pro nakladatelství Odeon.

3 Moderní česká kniha

3.1 Česká kniha na začátku 20. století

V 19. století na tom česká kniha stran své kvality, ať už výtvarné nebo řemeslné, nebyla nejlépe. (Bohatcová 1990) Jedním z prvních pokusů tento stav zvrátit bylo úsilí **Arnošta Procházky (1869–1925)** a okruhu kolem časopisu *Moderní revue*, která začala vycházet v roce 1894. Jednalo se především o díla ve stylu dekadence, která místy svou odlišnost dávala najevo příliš okatě a násilně, ale znamenala významnou snahu o změnu a důraz na krásu knihy. Další důležitou osobností ve snaze obrodit českou knihu byla malířka a grafička **Zdenka Braunerová (1858–1934)**, jejíž pohled na knihu ovlivnil zejména odkaz angličana Williama Morrisa. Jednou z jejích prvních úprav byla kniha *Pohádky máje* od Viléma Mrštíka. Protože však Braunerová byla především výtvarnicí, ve vlastním hodnocení své práce vyzdvihuje ty svazky, na nichž se podílel typograf a tvůrce písma **Karel Dyrnka (1876–1949)**. Tomu bylo základem řemeslo, kterému se vyučil v jedné z pražských knihtiskáren. Tento základ a nesporný talent mu umožnili brzy se prosadit v boji za krásnou českou knihu. Několik let také působil jako vedoucí redaktor časopisu *Typografia*, kde na jeho popud vyšel článek F. X. Šaldy s názvem *Kniha jako umělecké dílo*. Počátky jeho knižní tvorby jsou spojeny především se Spolkem českých bibliofilů, jehož byl zakládajícím členem. Upravil přes dvě stovky knih, ve kterých postupem času stále častěji používal vlastní typografická písma. Většinu z těchto svazků pro vydavatele zaměřené na bibliofilská vydání. Jeho přítelem a dalším tvůrcem, který posunul českou knihu směrem vpřed byl všestranný výtvarník **Vojtěch Preissig (1873–1944)**. Ten po absolvování Uměleckoprůmyslové školy sbíral zkušenosti také v pařížském ateliéru Alfonse Muchy. Oblast jeho profesního zájmu byla velmi široká, od volného umění po návrhy tapet. V knižní tvorbě se potom kromě typografické úpravy věnoval také ilustraci a posléze návrhům vlastního písma. Podobně jako v případě Dyrnky i pro Preissiga byl důležitý Spolek českých bibliofilů, významné bylo například vydání *Slezských písní* Petra Bezruče. Vrchol své tvůrčí činnosti však prožil v Americe, kde strávil dlouhých 20 let. Bohužel ho za oceánem stihla hospodářská krize a po návratu do vlasti jen těžko hledal uplatnění. (Bohatcová 1990)

Dalším mnohostranně zaměřeným výtvarníkem, který měl co do činění s českou knižní tvorbou je **František Kysela (1881–1941)**, který se tomuto oboru věnoval zejména v za-

čátcích své profesní dráhy. Jeho úpravy zahrnovaly nejen typografii, ale také dřevorytové a litografické ilustrace, díky tomu byla kniha v jeho pojetí dokonale sladěným celkem. Jednou z prvních takových prací byl svazek s hrou *Šibal Pierot* od Julese Laforgua. Jeho kolegou pedagogem na Uměleckoprůmyslové škole byl **Vratislav H. Brunner (1886–1928)**, pro kterého byla knižní grafika podstatnou částí jeho nepříliš dlouhého života, během něhož ale dokázal upravit více než 500 svazků. Na obálkách a titulních listech užíval také vlastní písma a jeho výtvarný projev inspirovaný barokem či lidovým uměním byl velmi variabilní, díky čemuž vždy odpovídal konkrétnímu titulu. Upravil například vydání *Babičky* Boženy Němcové, *Karlštejn* Otokara Fischera nebo *Pohádku o caru Saltánovi* Alexandra Sergejeviče Puškina. Také **Jaroslav Benda (1882–1970)** sdílel s Kyselou pedagogické působíště. Dával přednost užité knize před zdobnými bibliofilskými edicemi a jeho práce nacházela těžiště v odborné literatuře. Upravoval dějepisné svazky, učebnice či filozofické spisy. Byl dlouhodobě spjat s nakladatelstvím Jana Laichtra, jemuž vtiskl výtvarný výraz a upravil pro něj nespočet svazků, například v edici *Sbírka krásného písemnictví*. Navrhoval také vlastní písma na obálky a titulní listy, dřevorytovými ilustracemi doprovodil *Knihu lesů, vod a strání* Stanislava Kostky Neunamanna pro Spolek Mánes. Všechny tři kolegy pak spojují ještě kubizující tendence v jejich úpravách, hlavně pak z krystalických tvarů vzešlé ornamentální textury. (Bohatcová 1990)

3.2 Období mezi válkami

Zatímco konec 19. a začátek 20. století byla obroda české knihy záležitostí především zdobných bibliofilů, po 1. světové válce začala být v centru pozornosti průmyslově vyráběná kniha. Nelehká ekonomická situace si žádala levné svazky a tento fakt začali (resp. byli nuceni) mnozí úpravci reflektovat. Ustupuje inspirace v knihách Williama Morrisa, bibliofilie se stává terčem kritiky pro svou samoúčelnou zdobnost, nad statickým ornamentem se začíná prosazovat dynamika, výrazná typografie, syntéza obrazu a textu. Inspirací pro novou podobu knižní obálky byla v mnohém tehdejší reklama, účelná a dynamická. Ideálem mnohých grafiků začal být levný, ale kvalitně upravený svazek.

V **Methodu Kalábovi (1885–1963)** našla česká kniha pracovitěho tvůrce, který díky práci v tiskárně vynikal skutečným citem pro užití písma v knize. Na začátku své dráhy se ji snažil oprostit od dekorativní zdobnosti, která byla dědictvím období secese a v její úpravě našel inspiraci v klasicistním díle Giambattisty Bodoniho, kterému také věnoval monografii. Později byl ředitelem Průmyslové tiskárny, která pod jeho vedením sklízela úspěchy v zahraničí a lze o něm říci, že povznesl kvalitu tuzemského knihtisku a podobu průmyslově vyráběné české knihy. Sám jich během své tvůrčí dráhy upravil téměř osm stovek.

Josef Čapek (1887–1945), malíř, redaktor a spisovatel byl osobností, která veškeré proudy své inspirace dokázala přetavit v dílo zcela osobité, těmto proudům na první pohled velmi vzdálené. Ve své době byl solitérem, nejedena škatulka výtvarná či názorová mu byla těsná, kritizoval odkaz doznívající secese, byl mu cizí německý expresionismus, vymezoval se proti konstruktivismu. Ovlivnila ho tvorba Cézánova a kubismus Pabla Piccassa, se kterým sdílel velký zájem o umění primitivních národů. Podobně jako on na něm obdivoval snahu o postihnutí neviditelného, ale vnímaného, mnohovýznamovost a bezprostřednost s jakou primitivní umělci ke svému dílu přistupují. Přes podobné východisko je však Čapkovo pojetí kubismu v jeho volné tvorbě velmi svérázné.

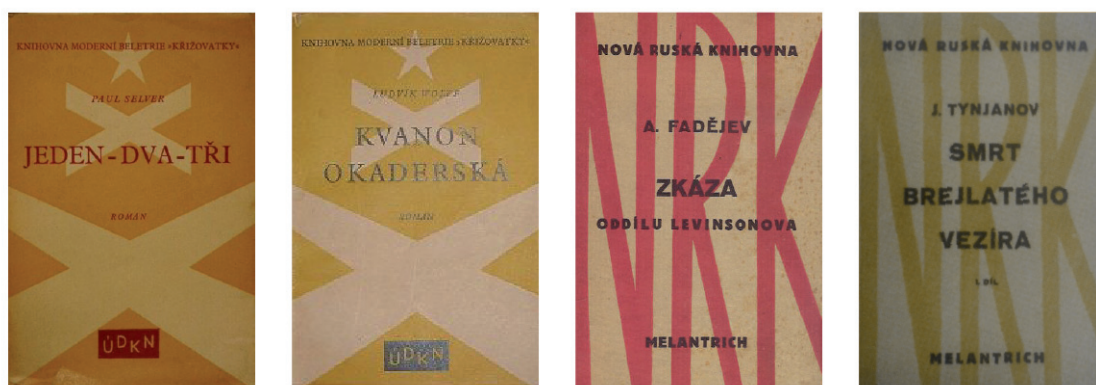
Jeho nejvýznamnějším přínosem knize jsou především jeho obálky, ale také ilustrace, nápadité nakladatelské značky nebo vazby. Povahu jeho obálek v mnohém určovala použitá linorytová technika. Byla volbou z důvodu ekonomické nutnosti a v počátcích si na ni stěžoval, byla mu příliš hrubou, nehodila se pro jemné ilustrace. Později však linorytu nejen přivykl, ale oceňoval jeho přednosti. Velké barevné plochy, vysoký kontrast, dobrá

čitelnost, to vše korespondovalo s jeho pojetím knižní obálky. Jinak byly ale jeho návrhy co do ztvárnění a témat velice pestré a jen těžko mezi nimi hledat nějaké pojítko. Někde použil osobitě pojatý geometrický ornament, jinde kubizující stylizaci, expresivně laděný motiv, na dalším místě zas jen rytmicky opakovanou typografií. Vždy to však bylo pojetí citlivé, zdánlivě možná prosté, přesto nějak zvláště plné a upřímné.



Obr. 5. Obálky navržené Josefem Čapkem (1919, 1921, 1925, 1927)

Během své dráhy knižního úpravce pracoval kupříkladu pro nakladatelství Aventinum, Symposion či Melantrich, kde uváděl v život svou představu o knize jako funkčním předmětu, bez účelu prosté zdobnosti. Jeho práce na knižních obálkách počala ustávat koncem 20. let, kdy se ke slovu čím dál více dostával konstruktivismus s jeho elementární geometrií a fotomontáží. Dále však ještě nějaký čas navrhuje zajímavě řešené knižní vazby. Třebaže se tedy knize věnoval jen relativně krátký čas a vlastně se k ní dostal shodou náhod, zasáhl významně do její podoby a svým osobitým dílem bude inspirovat ještě mnoho generací.



Obr. 6. Ukázka typizovaných obálek edic Křižovatky a Nová ruská knihovna

Výjimečné postavení mezi knižními úpravci má **Oldřich Menhart (1897–1962)**. Vyučil se typografem a ač se na začátku své dráhy jen složitě prosazoval v zaměstnání, stal se z něj vynikající tvůrce písma, který sklízel úspěchy doma i v zahraničí. Za svůj život vytvořil 24 písem, při jejichž tvorbě vycházel z kaligrafie a rukopisného duktu. (Fabel 1981) Dokázal si velmi citlivě poradit s diakritickými znaménky, věčným to úskalím české typografie. O tvorbě písma také publikoval a vydal o něm dva svazky, *Nauku o písmu* z roku 1954 a *Tvorbu typografického písma* z roku 1959. Kaligrafii, ke které tíhl, používal také v knižní úpravě, například v zajímavém vydání *Kytice* Karla Jaromíra Erbena v edici *Atlantis*.

V průběhu 20. let začíná podobu české knihy formovat nastupující modernistické hnutí, které mělo podhoubit v rychle se rozvíjející výtvarné avantgardě. Nastupující generaci architektů a designérů silně ovlivňuje estetika prací holandské skupiny De Stijl s jejich přísnými pravouhlými kompozicemi nebo dynamická elementární geometrie ruského suprematisty Kazimira Maleviče. Osobnosti sdružované především kolem výmarské školy designu Bauhaus adoptovali slavnou větu amerického architekta Lousie Sullivana „Forma následuje funkci.“ a udělali z ní jádro své tvůrčí filozofie. Funkce navrhovaných objektů, ať už jimi byly domy, nábytek či knihy, měla být tím jediným, co určuje jejich podobu. Obdiv modernistů tak měla v oblasti mimo umění především estetika strojů, kde se funkční zaměření objevovalo zcela ve své nahotě, kterou byla jejich konstrukce. Dalším výrazným rysem levicově orientované modernistické filozofie byla snaha pomocí architektury a designu ideálních forem zlepšovat kvalitu života a dostat tomu, co si žádá moderní doba. V grafickém designu tyto tendence představují ruští konstruktivisté **El Lisickij (1890–1941)** nebo **Alexandr Rodčenko (1891–1956)**, v Německu kolem skupiny Bauhaus to byli především **László Moholy-Nagy (1895–1946)**, **Herbert Bayer (1900–1985)** a **Jan Tschichold (1902–1974)**, kteří měli vliv i na české tvůrce.

Vůdčí postavou, zapáleným teoretikem a mluvčím české avantgardy mezi válkami byl **Karel Teige (1900–1951)**. Kromě domovského levicově orientovaného spolku Devětsil byl vůdčí osobností poetismu i členem české surrealistické skupiny. Východiskem v jeho modernistické tvorbě mu byla architektura, která byla jeho velkým zájmem, navíc byla středobodem celého funkcionalismu a na něj navázaných konstruktivistických tendencí v grafickém designu. O jeho práci se pochvalně vyjadřoval i Jan Tschichold, ukázky Teigeho tvorby dokonce zařadil do své knihy *Die Neue Typographie*.



Obr. 7. Ukázka typizovaných obálek edice Lidová knihovna Aventina

V počátcích se Teige v rámci knižní tvorby soustředil především na obálku, kterou považoval za „plakát knihy“ a svým způsobem posla moderního umění a nové podoby světa. Možná proto se jeho typografie v některých návrzích může zdát poněkud hřmotná, někdy zas obálka nebere příliš v potaz obsah knihy. S postupujícím časem své konstruktivistické kreaace pouštěl i do nitra svazku, na frontispis a titulní list, někdy použil geometrických kompozic jako ilustrací. K ortogonálním kompozicím později přibývá diagonála. Propadá také kouzlu fotomontáže, kterou pak dlouho a neúnavně prosazuje. Poetismus a jeho obrazové básně ho dovedli až k tvorbě obdivované *Abecedy* Vítězslava Nezvala, kde báseň doprovází minimalistické typografické kompozice s fotografiemi tanečních kreaací Milči Majerové. S příklonem k surrealismu zase dává přednost koláži a již tolik nelpí na novou typografií prosazovném používání grotesku.



Obr. 8. Ukázka z knihy Abeceda Vítězslava Nezvala

V posledních letech své tvorby je v návrzích střízlivější, ostatně z poněkud radikálních pozic nové typografie ustoupil i Tschichold. Po roce 1948 se stává nepohodlným komunistickému režimu a je mu zakázáno publikovat, přesto ještě nějaký čas vydává samizdatový sborník *Znamení zvěrokruhu*. V inspirativním životním díle Karla Teigehe se zrcadlí obrovský entuziasmus, ideály tehdejší avantgardy a touha měnit svět, stejně jako typografická a geometrická dobrodružství, odvážná práce s fotomontáží a snové koláže.

Ladislav Sutnar (1897–1976), jedna z nejvýraznějších osobností českého a světového designu. Jeho tvůrčí přístup odrážel principy modernistického hnutí, ať už máme na mysli snahu o neustálé posouvání kvality života, nebo výtvarný projev vycházející z elementární geometrie. Pole jeho působnosti bylo skutečně široké, od grafického designu, přes návrhy užitkových předmětů, architekturu, až po svérázné pojetí volného umění. Svým dílem významně ovlivnil předválečné Československo, v roce 1939 před nacisty emigroval do Ameriky, kde zůstal žít a tvořit i po válce.



Obr. 9. Obálky edice Hry G. B. Shawa, nakladatelství Družstevní práce

V oblasti knižní tvorby, podobně jako jeho avantgardní souputníci, byl ve své práci ovlivněn ruskými konstruktivisty, hnutím De Stijl a centrem modernistů Bauhausem. V jeho návrzích nacházíme dynamické, převážně diagonální kompozice, kde jednotlivé prvky často tušeně pokračují mimo formát a tím dodávají obálkám na rozměru. Dalším znakem je omezená barevnost s převahou černé a červené, někdy doplněná žlutou a v kontextu ostatních modernistů střídmější, nebo možná přesněji, citlivější typografie. Ve svých návrzích knižních edic také často pracoval s fotografií, ať už používal fotomontáž nebo detailní výřezy inspirované kinematografií.

Sutnar však jako skutečný experimentátor nezůstal jen u knižní obálky, ve svých novátorských pokusech pokračoval v knižní vazbě, plátěné přebaly výrazně barevně členil nebo zde dokonce kombinoval různé materiály s odlišnou povrchovou strukturou, aby kromě zraku potěšil i čtenářův hmat. Jeho velkým zájmem byla také vnitřní struktura knihy, věnoval se stavbě textu, snažil se o nové možnosti v důrazu na hierarchii informací. Ačkoli je jeho práce jako knižního úpravce rozsáhlá, tvoří jen malou část jeho životního díla, přesto však byla a je významným přínosem pro moderní podobu nejen české knihy.

Mezi modernistické knižní úpravce patří také architekt, který studoval mimo jiné v Dessau na Bauhausu, **Zdeněk Rossmann (1905–1984)**. Ve svém pojetí konstruktivistické typografie se s časem posouvá k střídmější verzi, kde diagonálu postupně nahradila horizontála, často upravoval pro nakladatelství Orbis, v roce 1938 vydal knihu *Písmo a fotografie v reklamě*. Vzděláním architekt byl i **Vít Obrtel (1901–1988)**, člen Devětsilu, všestranná osobnost pohybující se na poli od architektury po literaturu. Jeho pojetí nové typografie uplatnil nejvíce v práci pro nakladatelství Symposion.

Mnoho českých výtvarníků odedávna přitahovala Paříž, jedním z těch, kdo se ve městě nad Seinou usadili natrvalo byl **Josef Šíma (1891–1971)**. Neztratil však kontakt s domovem a jako člen spolku Devětsil se mimo jiné věnoval knižní ilustraci. Jeho první prací byly vzdušné kresby výrazných kontur pro knihu *Lidé z baru* Louise Dellucy, skutečným mistrem byl, pokud šlo o doprovod poezie. Také další umělec a výrazná postava českého surrealismu **Jindřich Štýrský (1899–1942)** strávil ve francouzské metropoli nějaký čas, stejně tak byl členem Devětsilu. Knižní tvorba byla sice jen okrajovou částí jeho díla, přesto své snové světy převáděl i do podoby ilustrací, navrhl také několik obálek, ovlivněn vlatním artificialismem a zálibou v kolážích. Pro nakladatelství Odeon připravil dvě knihy o Paříži spolu s **Toyen (vlastním jménem Marie Čermínová 1902–1980)**. Ta v případě ilustrací volila jemné konturové kresby poněkud jiného ražení než ve svém volném díle, v knize dávala před neskutečnými světy přednost realitě, ilustrovala několik knih Vítězslava Nezvala, pro nakladatelství Symposion pracovala též na grafické úpravě svazků. (Bohatcová 1990)

Podoba české knihy se v meziválečném období posunula o notný kus vpřed a v mnoha ohledech vytyčila její budoucí směřování. Od textu jemuž je kniha jen zdobným obalem se dostala ke knize jako soudržnému celku. Velmi pěkně to vystihl Josef Čapek ve svém textu *Jak se dělají*

knižní obálky, když napsal, že „Každá kniha má obdržeti svou vlastní podobu, svou tvář a figuru, aby se stala svou věcí mezi jinými věcmi.“ (Čapek 1925)⁷ Jinde v textu se zase vyznává z jistého obdivu k jednotně upraveným francouzským knižním řadám, vzápětí ale dodává, že česká kniha si žádá jiný přístup, ta že je nucena křičet a být výraznou, aby si jí čtenář ve výloze všiml, podobně vyznívá dodnes aktuální Teigho pojmání knižní obálky jako „plakátu knihy“. (Teige 1927)⁸ Oba zmínění pánové se stran knižní úpravy shodli také v odmítání bibliofilie, která odporovala jejich pojetí knihy jako levného a dostupného, avšak kvalitně zpracovaného produktu.

Na mnoho dalších aspektů knižní tvorby však měli názor docela odlišný. Zatímco Čapek byl především výtvarníkem a to do značné míry ovlivnilo jeho pohled na knihu, Teige byl zaníceným modernistou, a tak jeho postoj formovala z velké části ideologie a s ní spojený obdiv k novým možnostem tisku provázený odmítáním starých technik. Také díky této kritice ze strany modernistů a důsledné propagaci fotomontáže ustává na konci 20. let zájem o Čapkovy linorytové obálky. Teige byl vůbec ve své kritice poměrně nesmlouvavý, ve svém textu *Moderní typy* (Teige 1927)⁸ píše o idealistické, ale mylné snaze o obrodu knihy W. Morrisa, dekorační mánii A. Procházky a Z. Braunerové, zpochybňuje lpění na akademických tradicích či používání zlatého řezu.

Teige a další vůdčí postavy modernismu razili v mnoha směrech poměrně radikální postupy. Nekompromisně odmítali souměrnost, kompozice musela být dynamická, ortogonální nebo diagonální. V písmu preferovali sans-serifová písma vycházející z geometrické konstrukce, grotesky prosazovali i pro knižní texty. Snažili se o zavedení malopisu, tedy psaní pouze malými písmeny abecedy, kombinaci majuskulního a minuskulního písma považovali za nepřirozenou a nepraktickou. Tyto na dnešní poměry extrémní přístupy pramenily mimo jiné z ideologického základu hnutí. Také Sutnar byl spojen s modernisty, nebyl s nimi ale natolik ideologicky svázán, a tak se jeho novátorský zájem soustředil na design v jeho čisté podobě. Možná proto mají některé jeho práce nezvykle nadčasový charakter. Nicméně v pozdějším období tvorby svůj radikální pohled korigovalo i mnoho původně ortodoxních konstruktivistů. Teige, Muzika nebo v zahraničí Tschichold postupně ve své práci odpustili serifům i symetrii a dospěli k formám, které sice vycházely z modernistických zásad, ale oproštěny nesmlouvavosti dospěly své zralé fáze.

⁷ citace podle (Pomajzlová 2010: 194–198)

⁸ citace podle (Srp 2009: 232–236)

3.3 Období po 2. světové válce

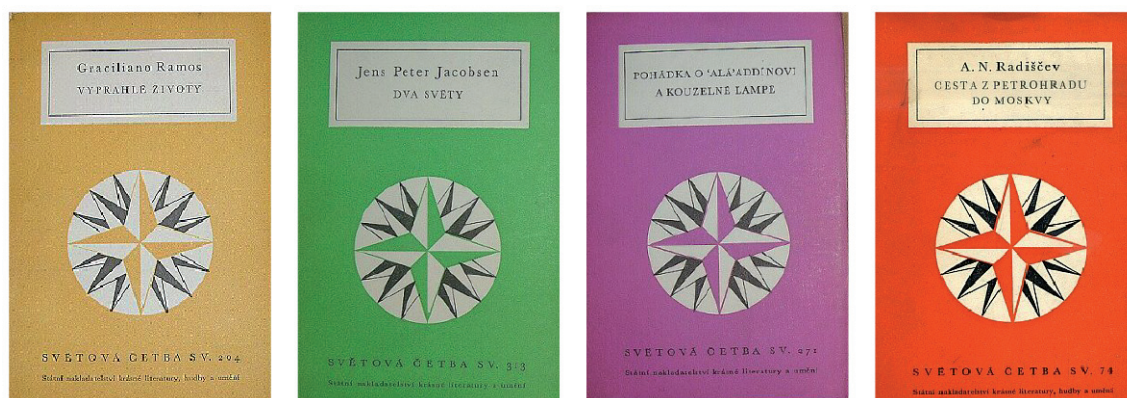
Politická situace po druhé světové válce nepřála avantgardě navázat na své předválečné úspěchy, její představitelé začali ztrácet kontakt se zahraničím a později mnoho z nich přišlo o možnost svobodně tvořit a zapojovat se do veřejného života. Knižní průmysl se ocitl zcela v rukou státu, od roku 1948 vše válčuje socialistický realismus, všudypřítomná propaganda, mnoho osobností kulturního života emigruje do zahraničí.

Výjimečná byla situace v 60. letech, kdy se režim zdál uvolnit svoje sevření a zejména v oblasti užitého umění se dělo mnoho zajímavého. Impulem tohoto období byla světová výstava Expo 58 v Bruselu. Tvůrci československého pavilonu měli překvapivě velkou volnost, komunistické vedení státu se z počátku o průběh příprav příliš nestaralo, svou roli sehrála také snaha tuzemské poměry idealizovat a předvést se světu. Díky netradičně pojatým výstavním prostorům, důrazu na vizuální stránku věci a potlačenému ideologickému zabarvení výstavy sklídila naše expozice nejeden úspěch, v následujícím desetiletí z něj dokázal československý design těžit a to se projevilo i v knižní tvorbě. Především obálka se stává zajímavým prostorem pro tvorbu mnoha výtvarníků, knižní průmysl se stal poněkud zvláštní podobou galerie současného výtvarného umění, pro mnohé to byla prakticky jediná možnost tvořit a ukázat svoje dílo veřejnosti.

Po roce 1968, kdy Československo obsadila vojska zemí Varšavské smouvy však nastupuje období normalizace, přichází další vlna emigrace významných tvůrčích osobností a zajímavý vývoj z předchozích let je u konce. Knižní tvorba si drží určitou kvalitu jen díky síle jednotlivých osobností. Nabídka mnoha žánrů byla poměrně omezená a seznam zakázaných titulů se rozrůstal. Literatura se v té době dělí na oficiální, kde mohli vydávat jen státem povolení autoři, samizdatovou, zde vzniklo několik zajímavých edic, například *Petice* Ludvíka Vaculíka nebo *Expedice* Václava a Olgy Havlových a exilovou, tady stojí za připomenutí mimo jiné nakladatelství Sixty Eight Publishers Josefa Škvoreckého a Zdeny Salivarové. V tuzemsku se ale ideologický dozor státního aparátu soustředil hlavně na obsahovou stránku, a tak knižní obálka svým způsobem zůstala zajímavým prostorem výtvarného vyjádření. S postupujícími 80. léty se potom pozvolna rozrůstá i pestrost vydávané literatury.

Vybrat ty nejdůležitější osobnosti české knižní grafiky z tohoto rozporupného období naší historie je úkol, ne-li nemožný, pak docela jistě velmi obtížný, proto je můj výběr toliko ovlivněn použitou literaturou a dostupnými zdroji, stejně jako čistě subjektivním pohledem na věc.

Dlouholetý profesor pražské VŠUP **František Muzika (1900–1974)** byl v začátcích své tvorby svázán zejména s avantgardními proudy a spolkem Děvetsil, jehož vůdčí osobností byl Karel Teige. To se pochopitelně odráželo v jeho návrzích, které byly zcela v duchu moderny, ať už jde o příklon k bezserifovým písmům, asymetrické kompozici či využívání fotomontáže. Později se však v jeho pracích objevuje příklon ke klasicizmu, ten ovšem nebyl historizující, šlo spíše o příklon k typografii a grafice v jakési přirozené čistotě. Tu můžeme nalézt kupříkladu v jeho návrzích pro nakladatelství Odeon. V edici *Světová četba*, jednolitému barevnému pozadí dominuje růžice světových stran a jednoduchý rámovaný štítek se jménem autora a názvem knihy. Barva obálky se lišila v závislosti na národu autora svazku. To vše ve zcela symetrické kompozici na svislý střed, kterou použil také v edici *Knihovna klasiků*, kde střídou typografii doplňuje jednoduchý ornamentální rámeček.



Obr. 10. Obálky edice *Světová četba*, nakladatelství Odeon

Podle Karla Fabela je přínos **Oldřicha Hlavsy (1909–1995)** srovnatelný s vkladem Karla Teigeho a Ladislava Sutnara (Fabel 1981: 22), přesto u nás doposud chybí jeho rozsáhlá monografie. Vyučil se typografem v tiskárně, přičichl tedy k řemeslu, ve kterém se nikdy nepřestal vzdělávat. Stále objevoval nové možnosti, posouval hranice své tvorby, ačkoli pro to mnozí v tehdejší zatuchlé atmosféře komunistického Československa neměli pochopení. Naštěstí se našlo mnoho významných nakladatelů, kteří si jeho práce cenili a Hlavsa tak

mohl realizovat svou představu o knize. V té byl důležitý typografický experiment, často nechával litery působit zcela ve své nahotě v docela nezvyklých kompozicích. Většinu knih upravil pro nakladatelství Československý spisovatel, stál u zrodu čtvercových knížek Klubu přátel poezie, navrhl úpravu edic *Slunovrat* a *Prstýnek*. Za svou práci byl pravidelně oceňován nejen doma, ale také v zahraničí.

Jaroslav Šváb (1906–1999) získal vzdělání pod vedením Jaroslava Bendy a Františka Kysely, cené zkušenosti nabral také od Methoda Kalába během praxe v Průmyslové tiskárně. Sám od konce 30. let působil jako pedagog na významné grafické škole Oficina Pragensis, která do roku 1948 vychovala mnoho významných žáků. Ve své práci se věnoval mnoha oborům užité i volné grafiky, od plakátů po návrhy loutek. V knižní tvorbě zužitkoval jak svůj typografický um, tak zálibu v ilustraci. Jeho obálky ze 60. let trochu připomínají americkou mid-century modern, jsou živé, hýří citlivě vybranými barvami, typografie skvěle ladí s obrazem. Ukázkou budiž třeba edice *Kapka* pro nakladatelství Mladá fronta, kde mimo vlastní ilustrace dával prostor i dalším talentovaným výtvarníkům.



Obr. 11. Obálky edice *Kapka* s ilustracemi J. Švába, nakladatelství Mladá fronta

Z dlouholeté reklamní práce pro velké podniky ve své práci vycházel skvělý typograf a tvůrce písma **Josef Týfa (1913–2007)**. Knižní tvorbě se začal věnovat v 60. letech, upravoval často literaturu vědních oborů, podařilo se mu vytvořit jednotný výraz nakladatelství Avicenum, pro které kromě knižních úprav navrhl také značku. Věnoval se ovšem i návrhům edic krásné literatury, jeho přístup osciloval od asketicky strohého po nápaditě hravý, vždy však v duchu modernistického odkazu kladl důraz na funkčnost svazku. Z knižních řad lze zmínit například robustní typografii edice *Ypsilon* nakladatelství Mladá fronta.

Decentní typografie a osobitá rozverná ilustrace, to byl **Zdeněk Seydl (1916–1978)** ve své knižní tvorbě, ačkoli asi žádný z popisů není s to jeho proměnlivý výraz postihnout. Ten byl skutečně pestrý a sahál od humorných ilustrací pro *Bajky* Jeana de La Fontainea, přes jednoduché dekorativní vzory na obálkách edice *Život kolem nás*, po elementární modernistickou typografii s plochou, kterou ilustracemi vyplňovali oslovení výtvarníci, edice *Otázky a názory*.



Obr. 12. Obálky edice *Život kolem nás*, nakladatelství Československý spisovatel

Bezprostřední kresebný výraz ilustrací, kterým nechybí humor, objevíme v tvorbě u nás nepříliš známého výtvarníka **Miroslava Šaška (1916–1980)**. Zaslouží si zmínku, ač jeho doménou nebyla knižní úprava ani obálky, ale především ilustrace. Několik knih mu vyšlo v Československu, po roce 1948 však emigroval, žil a pracoval v Mnichově či Paříži. Jádrem jeho díla byly autorské knihy pro děti. Ty vycházejí po celém světě už přes padesát let a těší se velké oblibě. Jde o sérii průvodců po světových metropolích, z nichž první byla *This is Paris* z roku 1958. V našich končinách však vycházejí až nyní zásluhou nakladatelství Baobab.



Obr. 13. Obálky a dvoustránka z knih *This is Paris* a *This is Rome*

Milan Hegar (1921–1987) studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u Františka Muziky, a tak není divu, že mu byla vlastní zejména historická typografie, ve svých návrzích používal střídme kompozice a citlivě volená klasická či dekorativní písma. Dlouhá léta spolupracoval s nakladatelstvím Odeon, pro nějž navrhl dodnes užívanou značku.

Ve své tvorbě knižních obálek vychází **Václav Bláha (1922)** z vlastního výtvarného výrazu, typická jsou pro něj štíhlá volně kreslená písma a subtilní ilustrace, někdy podobné vitrážím, které svou barevností evokují dílo Friedensreicha Hundertwassera. Oproti volně pojatým obálkám je v nitru knihy střídmy. Důležitá pro něj byla například spolupráce s Nakladatelstvím krásné literatury, pro nějž navrhl edici *Plamen*.

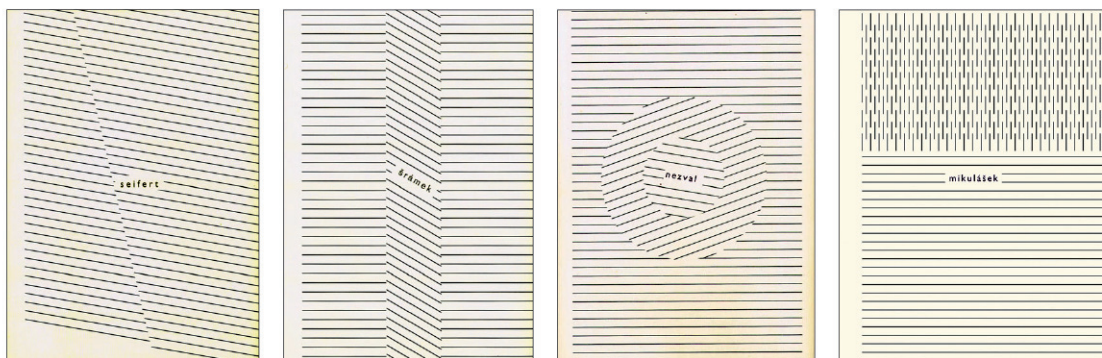
Jiří Rathouský (1924–2003) je znám pro svou práci v oblasti informačních a orientačních systémů, nejznámější je jeho řešení linky C pražského Metra. Neméně významná je ovšem také jeho knižní tvorba, ve které pokouší možnosti typografie a důsledně se zabývá koncepčním řešením edic. Zajímavá je třeba jeho práce pro nakladatelství Mladá fronta s potištěnými textilními vazbami.

Vladimír Fuka (1926–1977), malíř, grafik a ilustrátor, jeden ze strůjců úspěchu československého pavilonu na výstavě Expo 58 v Bruselu. V jeho proměnlivé volné tvorbě se zpočátku často objevoval motiv klauna, později byl hlavním tématem labyrint, od 50. let si vedl kreslené deníky. Zejména v 60. letech vytvořil nespočet obálek a knižních ilustrací, začasté oceněných. Po roce 1967 emigroval do Spojných států, kde se v jeho tvorbě objevuje subtilní leč výrazná kontura, někdy kolorovaná, která tak nějak samozřejmě putuje prostorem. V něčem tyto ilustrace možná připomenou tvorbu Miroslava Šaška.



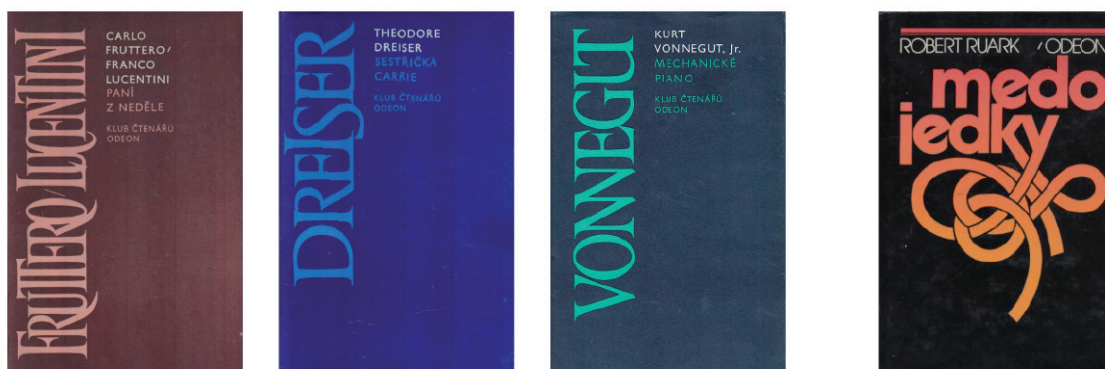
Obr. 14. Obálky edice Klub čtenářů, nakladatelství SNKLHU

Zdeněk Ziegler (1932) je dalším z řady vystudovaných architektů, kteří se vynášeli v grafickém designu. Při tvorbě knihy se snaží o nalezení čitelného systému, jakési architektury knihy. Navrhl mnoho zajímavých knižních řad, často skromně pojatých, přesto působivých, jako například v případě edice *Skvosty poezie* pro nakladatelství Ikar, kterou charakterizují jemné geometrické struktury a drobná, málem se ztrácející typografie.



Obr. 15. Obálky edice *Skvosty poezie*

Jan Solpera (1939), dlouholetý pedagog a mistr typografie ve své práci vychází z historie a vývoje písma či z kaligrafického projevu. Písmo je mu vším, základním stavebním kamenem, stejně jako ilustrativním prvkem. Rád využívá historizující typy, tam kde si to téma žádá a nechává je proplétat s ornamenty, tahy docela současných písem použít do víru elektrizujícího tance, jako třeba na obálce románu *Medojedky* Roberta Ruarka. Jeho ediční řady tvoří jednotu nejen díky typizované grafické úpravě, ale často i kvůli autorovu těžko zaměnitelnému rukopisu.



Obr. 16. Obálky edice Klub čtenářů / Obálka románu *Medojedky*

Clara Istlerová (1944) sbírala studijní zkušenosti u Františka Muziky, ale také v Londýně, Francii či Spojených státech amerických. Ve své práci vychází z volné kresby, odvážně si hraje s písmem a jeho formou, má v oblibě dobová písma a výrazné kontrasty.

Rostislav Vaněk (1945) je znám pro své návrhy značek, informačního systému pražského Metra nebo práci pro Bienále grafického designu v Brně. Mimo to je dlouholetým pedagogem VŠUP a zkušeným knižním úpravcem. Svou práci vnímá jako službu knize a jejímu čtenáři, možná proto nepropadá módním trendům v oboru, drží se poctivé práce s písmem. To někdy jen pokorně doplňuje obrazovou část obálky, jindy je jejím základním kamenem. Jeho inspirací byl po mnoho let Oldřich Hlavsa a až je Vaňkova typografie ukázněnější, v její někdy robustní podobě je vliv obdivovaného vzoru znát. Pracoval pro nakladatelství Československý spisovatel, Odeon či Mladá fronta a jeho úpravy posbíraly mnoho ocenění.

V paměti mi dodnes zůstávají obálky edice *Květy poezie* nakladatelství Mladá fronta s ilustrovanými vzory, štítkem a ručně kresleným písmem **Sylvie Vodákové (1926)**. Za pozornost stojí také několik osobitě ilustrovaných obálek se zajímavě pojatými vazbami z edice *Klub čtenářů*, které v 60. letech navrhla **Adolf Born (1930)**. Nobyčejné je i pojetí ilustrací v knize *Ze života lepší společnosti* Josefa Škvoreckého, které má na svědomí **Lubomír Štěpán (1934)**. Svěraznou typografií a svou nezaměnitelnou kresbou obohatil mnoho knih také vynikající výtvarník **Jiří Šalamoun (1935)**.

Ono složité období od konce 2. světové války až do roku 1990 bylo nejen pro českou knižní tvorbu jakousi horskou dráhou, plnou zvrátů v kulturním a společenském životě. Zpětně se však jeví také jako začátek období, ve kterém už hlavní roli nehrají mezinárodní slohy či hnutí, ale kde vedle sebe tvoří osobnosti docela rozdílných tvůrčích přístupů. Fenoménem tohoto časového úseku jsou jednoznačně 60. léta, Zdenek Primus, který se tématu dlouhodobě věnuje a jehož texty mně byly podkladem této části práce, vymezuje tuto etapu léty 1958 až 1972. Nastupující generace umělců, kteří začali tvořit návrhy obálek byla svázána se směry jako informel, op-art či kinetismus a to se odráželo v jejich práci pro knihu.

Pro výtvarníky byla tato tvorba především obživou a jistou formou úniku před chapadly tehdejšího režimu. Knižní obálka totiž nebyla považována za volné umění, a tak zůstávala mimo oblast dohledu oficiálních míst. Stala se vlastně mimoděk zajímavým prostorem teh-

dejší abstraktní malby, jakousi laboratoří umělců, kteří si na ní mohli zkoušet nové postupy ve své tvorbě. Povaha těchto ilustrací díky tomu však ne vždy korespondovala s tématem knihy. Ostatně tito autoři nebyli knižními úpravci v pravém slova smyslu, těžiště jejich tvorby bylo výtvarno, práci s typografií často přenechali zkušenějšímu v tomto oboru, pokud ale nebylo zbytí, museli si s textovou částí obálky poradit sami. Bylo to pak mnohdy jen nutné zlo, kterému nepřikládali zvláštní zřetel, to však obálkám neubralo na působivosti.

Zástupy skvělých výtvarníků, kteří byli součástí této neopakovatelné etapy české knižní tvorby jsou opravdu dlouhé, svou svéráznou imaginací přispěli členové Skupiny 42, ať už **Jan Kotík (1916–2002)**, **Karel Souček (1915–1982)** nebo **Kamil Lhoták (1912–1990)**, jehož ilustrace knihy *Pohádky o mašinkách* nosím od dětství stále v hlavě. Své důležité místo tu měla také osobitá geometrie **Jana Kubička (1927)**, pestrobarevná abstrakce **Radima Maláta (1930–1997)** či **Jarmily Mařanové (1922–2009)**, ilustrace **Jiřího Jiráska (1932)**, **Jiřího Šlitra (1924–1969)** nebo **Zdeňka Mlčocha (1921–1995)**. Těch, jejichž přínos české knižní tvorbě stojí za připomenutí je ale mnohem více a mně nezbyvá, než se omluvit všem, na které se nedostalo, snad jsem alesoň v obrysech dokázal načrtnout pestrý svět poválečné české knihy.

3.4 Česká kniha od roku 1990

Vývoj české knižní úpravy po roce 1990 ovlivnily dvě události. Opětovně nabytá demokracie přinesla potřebnou volnost a s ní spojený nárůst knižní produkce, nově vzniklá nakladatelství se rozhodla splácet dluh literatuře, jiná lákal ekonomický profit, hlavně se ale všechna mohla svobodně rozhodovat o své práci a více se ohlížet ve světě kolem. Kontakt se zahraničím a svoboda přinesly nové možnosti také grafickým designérům, umožnily další rozvoj školství či vznik odborných periodik.

Tou další událostí byl nástup počítačů, který výrazně proměnil a zjednodušil celý obor, ale nesl s sebou také několik vedlejších účinků. Knihu začali mnohem častěji než dříve upravovat lidé, kteří neměli s grafickým designem žádné zkušenosti, jedinou kvalifikací jim často byla jen schopnost ovládat příslušné programy. Některé matadory oboru zase rychlá změna zažitých postupů zaskočila a mezi novými možnostmi se hlavně v začátcích hledali. Zejména v raných 90. letech působila snaha některých tvůrců o důsledné využití všeho co nová technologie nabízí poměrně úsměvně. Mimo to ale usnadnila celý proces výroby knihy a s postupujícím časem, jak se grafici začali s novým způsobem práce zžívat a příslušné programy byly s každou další verzí kvalitnější, přinesly počítače kýžené ovoce a jejich klady jistě převážily.

V současnosti na českém trhu působí stovky nejrozumnějších nakladatelství, která ročně vydají tisíce titulů. Kniha dnes vychází obrovské množství a mnoho z nich stále upravují lidé bez dostatečné kvalifikace. Díky tomu může být pohled na regály nejednoho knihkupectví ne zcela optimistický, přesto zde vznikají knihy krásné, upravené citlivými profesionály, kteří kromě svých zkušeností předávají obálkám i vnitřním stranám něco ze své osobité imaginace. Takových knih dokonce není málo, jen se v záplavě té spousty neodborně zpracovaných titulů můžou poněkud ztrácet. Zatímco někteří tomuto stavu spílají, jiní mají za to, že nekvalitní svazky vznikaly vždy a budou i v budoucnu, to jen čas na ně dá zapomenout a ponechá v paměti jen knihy kvalitně upravené a vytištěné.

Jednou z výrazných osobností současné knižní tvorby je grafik a pedagog **Luboš Drtina (1963)**. Pracuje s rozměrnými barevnými plochami a expresivně laděným tvaroslovím, v typografii často vybírá písma deformovaná, dalo by se říci okoralá či roztřepená, volně kombinuje minusky s verzálkami. Svazky v jím navržených edicích drží pohromadě nejen díky jednotnému layoutu, ale také díky poměrně jasně rozpoznatelnému výtvarnému rukopisu. K odlišení používá zejména barvy, každý svazek obvykle ladí do omezené škály odstínů, a tak jednotlivé tituly mezi sebou snadno rozeznáte. Pokud jde o samotnou sazbu, tam je Drtina povětšinou střídmy, čas od času ale použije k ozvláštnění stránek malé výtvarné elementy korespondující s vnější úpravou knihy.



Obr. 17. Edice Spisy Hermanna Hesseho, nakladatelství Argo

Další z tvůrců s jasně rozpoznatelným výrazem je **Viktor Karlík (1962)**. Jeho projev evokuje inspiraci linorytem, zejména díky dlouhým subtilním klínům, které tvoří základní stavební kámen jeho autorských písem. Ta v jeho návrzích knižních obálek převažují, často jsou písmem i obrazem, neřídka jediným prvkem obálky kromě podkladové barvy. Tam Karlík hledá většinou mezi barvami tlumenými. Pokud se však nevydá cestou vlastního písma, volí údernou typografii ve spojení s jednoduchými grafickými prvky či fotografiemi, často černobílými.

Martin Pecina (1982) je velmi zapálený grafický designér, který se rychle etabloval mezi špičkou české knižní grafiky. Jeho přístup narozdíl od předchozích tvůrců nevychází primárně z volné výtvarné tvorby, ale svým způsobem ze základů grafického designu. Ve svých úpravách uplatňuje jemný cit pro typografii, zálibu v schematizujících kresbách a rád volí ne zcela tradiční zpracování některých elementů v nitru knihy. Často zdůrazňuje potřebu

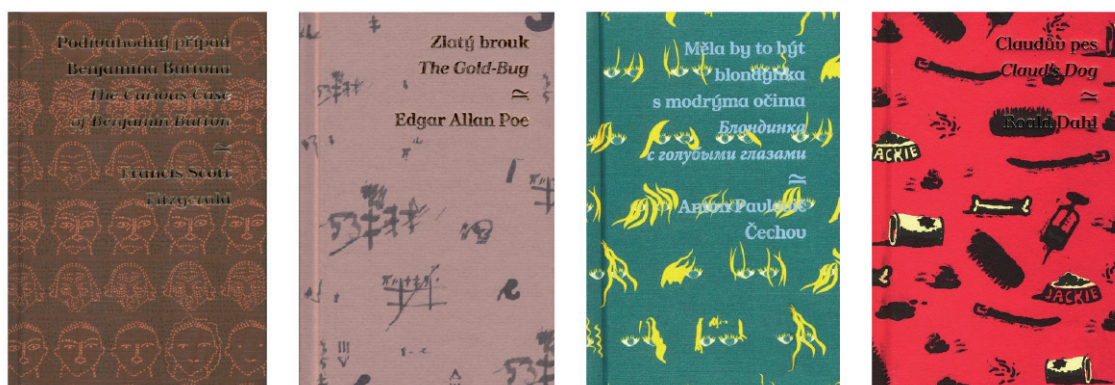
propojení vnější a vnitřní úpravy svazku a sám se tím důkladně řídí. Mezi edičními tituly bych rád zmínil *Dílo Jana Balabána*, obálkám dominují jednoduché, ale výrazné geometrické ilustrace, které jsou navíc propojeny napříč knižními hřbety i obálkami. Odlišné barvy jednotlivých titulů se pak objevují uvnitř dalších svazků edice. Vnitřní úpravu pak doprovází elementy ilustrací z obálky a výrazné titulkové písmo.



Obr. 18. Obálky edice *Dílo Jana Balabána*, nakladatelství Host

Juraj Horváth (1974) je člověk, který je knize skutečně oddaný. Prim v jeho zájmu hrají knihy autorské, ilustrované, určené zejména mládeži a dětem. Mimo vlastní tvorbu vydává tituly domácích i zahraničních autorů ve svém nakladatelství Baobab. S jeho úpravami se ale setkáme i v literatuře pro dospělé. Tam volí kus od kusu docela rozdílný přístup, zkouší nové techniky, a tak by možná málokdo tipoval stejného autora, měl-li by svazky pěkně vyrovnané vedle sebe. Horváth je navíc především ilustrátor, a tak ani v případě beletrie nezůstává jen u obálky. Upravil a ilustroval například několik románů Jaroslava Rudiše. Také v tomto případě volil pokaždé jiný přístup, ať už jde o formát, vnitřní úpravu nebo ilustrace. Jednou volí kresbu, jinde manipulaci fotografie nebo kombinaci několika technik.

Mezi další zajímavá jména české knižní úpravy patří také **Vojtěch Domlátil (1979)**. Věnuje se ale také ilustraci a animované tvorbě. Za pozornost stojí třeba jeho pojetí dvojjazyčné edice *Kanapka* nakladatelství Argo. Omezená barevnost a osobité ilustrace tvoří jednoduchý vzor potištěné vazby doplněné střídmostí typografií vyvedenou ražbou z metalické fólie.



Obr. 19. Obálky edice Knapka, nakladatelství Argo

Zatímco v minulé kapitole mi byla nápomocna historie a použitá literatura, při výběru současných tvůrců jsem volil mezi těmi, kteří mě svou prací nejvíce oslovují. Prosím tedy o shovívavost, jistě je mnoho dalších, kteří by si zasloužili být jmenováni. Tento malý vzorek je spíše snahou ve zkratce nastínit širší různorodých tvůrčích přístupů, kterou dnes v knižní úpravě můžeme nalézt.

3.4.1 Současnost a budoucnost

V knižní úpravě dnes těžko nalezneme převažující tendence, národní charakter designu bere ve světě rychlé komunikace za své, nové trendy v grafickém designu vznikají málem každým dnem, stále častější jsou také různé exkurzy do minulosti. Mám však pocit, že mezi publikacemi je hlavním polem experimentu spíše časopis. Jde zejména o různé svépomocně vydávané magazíny grafických studií, spolků či jednotlivců, ačkoli v poslední době několik zavedených světových časopisů pustilo na svou obálku zcela soudobou a poměrně odvážnou typografii.

Povaha časopisu a knihy je však přeci jen rozdílná. Časopis může reflektovat módní vlny a výstřelky, jeho čas je právě tehdy, když spatří světlo světa, naproti tomu knize je určeno přetrvat dlouhý čas, sloužit svému čtenáři po letech právě tak, jako v den, kdy si ji koupil. Pouštět tedy současné trendy na stránky knihy je třeba velmi opatrně a s citem. Ostatně v historii může být poučením třeba zavádění malopisu a důsledného používání grotesku konstruktivistických designérů meziválečného období, které se později neukázalo jako příliš

vhodné. Nicméně i na stránky knih experiment patří, je však nutno přihlédnout k charakteru knihy, to co snese monografie současného výtvarníka, nemusí být vhodné pro historickou publikaci nebo beletrii.

Velký prostor pro netradiční řešení nabízí především obrazové publikace. Syntéza obrazu a písma tvoří jeden ze základních principů grafického designu a díky tomu jsou možnosti v této oblasti skutečně široké. Také neobvyklá řešení fyzické schránky knihy, jako například v posledním čase oblíbená šitá vazba s obnaženým hřbetem jsou tu ve srovnání s beletrií v přesile. V případě krásné literatury jsou preference klasických postupů ve všeobecnosti větší, i v této oblasti dnes vznikají nezvykle pojatá díla, text je ovšem z pochopitelných důvodů stále na prvním místě.

Možná nejlepším kandidátem na experimenty v oblasti beletrie jsou kratší novely, které staví na výrazné imaginaci. Zajímavým příkladem je třeba kniha *V melounovém cukru* Richarda Brautigana, kde slovenská výtvarnice **Daniela Olejníková (1986)** psaný text zcela podřídila dominující ilustraci, k jejíž tvorbě použila výhradně tablet a počítač. Digitální ilustrace je dnes na vzestupu, její variabilita z ní činí velice silný nástroj, lze ji prakticky donekonečna upravovat, měnit její barevnost či kompozici, přidávat a ubírat objekty, přizpůsobovat ji měnícímu se formátu a doprovodnému textu. V knihách ji stále častěji najdeme jak v podobě která díky použitým texturám a dalším efektům evokuje tradiční techniky, tak ve formě, jež beze studu přiznává svůj původ ve světě vektorů a bezierových křivek.

ZÁVĚR

Česká knižní úprava prošla od začátku 20. století do dnešních dní dlouhou leckdy trnitou cestou. Byla svědkem nebývalého tvůrčího vzepětí zejména v období po 1. světové válce, kdy se začala formovat moderní kniha, jak ji v mnoha ohledech známe dnes a pak také v 60. letech, kdy byla propletena s volným uměním. Tím nejdůležitějším jsou však na této cestě osobnosti, které jí věnovali něco ze svého života, ať už byly součástí nějakého názorového a tvůrčího proudu, nebo byly ve své práci solitéry, vždy však bylo potřeba nebát se jít po nevyšlapaných cestách.

Dnes je knižní trh tak různorodý, jako nikdy předtím. Na pultech knihkupectví najdete levné, špatně upravené paperbacky stejně jako rozměrné, netradičně vyvedené svazky o umění. Tuzemské publikace soupeří s těmi zahraničními, nové knihy se starými, svůj vytoužený titul můžete koupit v malém antikvariátu, knihkupectví o několika patrech nebo z pohodlí domova v internetovém obchodě. Obrovská konkurence snad hraje do noty čtenáři, je však náročnou pro ty, co za vznikem knihy stojí. Literáti musí chrlit jeden bestseller za druhým, chtějí-li se psaním živit, nakladatelé jsou nuceni se o čtenáře prát a v tomto boji je často hlavní zbraní cena, nezřídka kdy potom nezbudou v rozpočtu peníze na kvalitní úpravu, šetří se i v případě volby papíru, vazby a vůbec celého zpracování knihy.

Do situace navíc začala v posledním čase výrazně zasahovat elektronická kniha. Její prodeje rostou zejména v zámoří, zatím však nepokořila klasické americké paperbacky, které se stále těší velké oblibě. Navíc může do budoucna čím dál silnější konkurence elektronických knih v důsledku přinést větší kvalitu knižní úpravy tradičních papírových svazků. Ty budou o svoje místo na slunci bojovat, cílit na náročného čtenáře, pro kterého je tradiční kniha nejen nositelem textu a obrazu, ale také artefaktem, fyzickým objektem, který celku přidává další rozměr. Papírová kniha má na své straně možnost volit formát, využívat různé druhy vazeb, materiál na přebalu, papír na kterém je vytištěna, individuální typografickou úpravu a v těchto ohledech elektronická kniha značně pokulhává.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 ATLANTIS (jednotný vizuální styl a návrh knižních edic)

V praktické části mé bakalářské práce navazuji na některé ateliérové úkoly z předchozích semestrů. Tuto možná neobvyklou cestu jsem zvolil, protože jsem chtěl to, co někde začalo jen logotypem, jinde zas pár knižními obálkami, dokončit a spojit v jeden celek. Také pro mě bylo zajímavé se k původním návrhům po čase vrátit, podívat se na ně znovu a trochu jinak. Základem byl logotyp nakladatelství Atlantis, kterému jsem se rozhodl vytvořit jednotný vizuální styl. Dále pět obálek knih Ernesta Hemingwaye a dvě obálky edice, kterou jsem později nazval Ozvěny surrealismu. Tyto dvě řady jsem se rozhodl rozšířit a přidal jsem ještě další edici, detektivní příběhy komisaře Maigreta.

K samotné práci snad jen několik málo řádků, myslím, že by měla mluvit sama za sebe, pokud ne, byla by všechna další slova zbytečná.

Jednotný vizuální styl nakladatelství Atlantis odkazuje k legendě o bájně Atlantidě (latinsky Atlantis). Z vln se vynořující iniciála v logu, podkladové fotografie mořských útesů, starých map nebo antických památek spolu s jednoduchou, ale výraznou typografií a tučnými konturami vyvedenými značkami edic tvoří základ variabilního corporate designu. Dobrodružství v moři literatury, to je nakladatelství Atlantis.

První edicí je souborné dílo Ernesta Hemingwaye. Podobně úsporné jako texty amerického představitele ztracené generace jsou i knižní obálky. Příběhy ve dvou kruzích, jednoduchý geometrický grotesk. V nitru je úprava skromná, jen stránkování odkazuje k motivu obálky. Textovým písmem je Paperback americké písmolijny House industries, robustní písmo, které si umí dobře poradit i s nekvalitním tiskem.

Ozvěny surrealismu mají na obálce historizující koláže ze starých dřevorytových ilustrací, na štítku každé knihy si hoví pták. Boubelatá statická antikva v nadpisech a snově měkký Dederon Tomáše Brousila jako textové písmo. Tu a tam na nás v knize mrkne nějaká další podivnost, kočárek na kuřích nožkách či houpací zvláštnostroj.

Poslední edicí jsou knihy belgického spisovatele Geroge Simenona. Obálky jsou černé jako samy detektivní příběhy, tenká bílá stopa tvoří jednoduché ilustrace, autora a název knihy najdeme v barevném štítku. Dole je potom značka edice, stylizovaný detektiv z neodmyslitelnou fajfkou. Podobné značky jsem vytvořil pro případné pokračování také pro Hercula Poirota a Sherlocka Holmese.



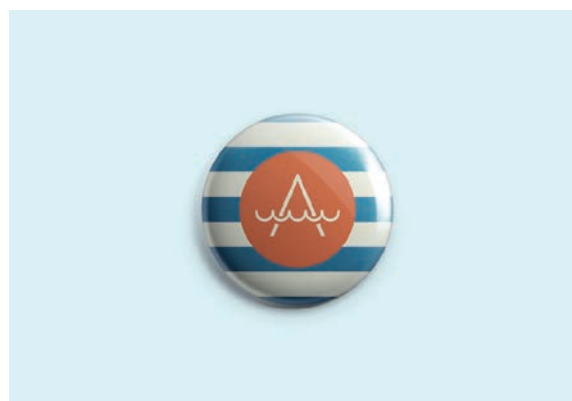
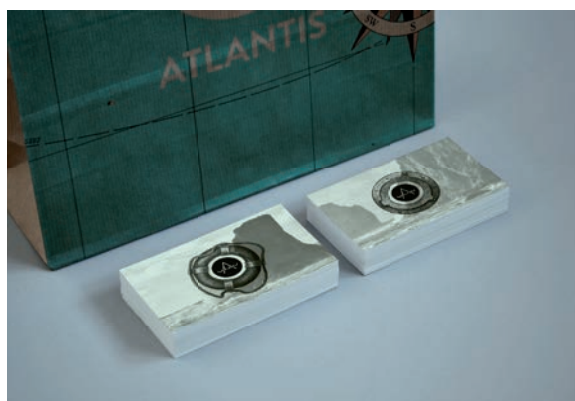
Obr. 20. Návrh edičního plánu



Obr. 21. Dárkové tašky



Obr. 22. Vnitřní dvoustrana edičního plánu



Obr. 23. Propagační předměty



Obr. 24. Edice Souborné dílo Ernesta Hemingwaye



Obr. 25. Edice Ozvěny surrealismu



Obr. 26. Edice Maigret

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] BOHATCOVÁ, Mirjam. Česká kniha v proměnách staletí: knižní grafika Josefa Čapka. 1. vyd. Překlad Stephan von Pohl. Praha: Panorama, 1990, 622 s. Moderní česká kniha, 3. ISBN 80-703-8131-0.
- [2] BRINGHURST, Robert. The elements of typographic style. 3rd ed. Point Roberts: Hartley, 2004, 382 s. ISBN 08-817-9206-3.
- [3] Deleatur: časopis pro pěknou úpravu. Praha: Deleatur, Sdružení pro pěknou úpravu, 1997–2003.
- [4] FABEL, Karel: Současná typografie. Odeon, 1981, 72 str. ISBN 01-508-81
- [5] KOLESÁR, Zdeno. Kapitoly z dejín grafického dizajnu. 1. vyd. Bratislava: Slovenské centrum dizajnu, 2006, 224 s. ISBN 80-968-6585-4.
- [6] MEGGS, Philip B. Meggs' history of graphic design. 5th ed. Hoboken: John Wiley, c2012, xi, 603 s. ISBN 978-0-470-16873-8.
- [7] MENHART, Oldřich: Nauka o písmu. 4. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977; 92 stran
- [8] PECINA, Martin. Knihy a typografie. 1. vyd. Brno: Host, 2011, 221 s. ISBN 978-807-2943-937.
- [9] POMAŽLOVÁ, Alena. Vidět knihu: knižní grafika Josefa Čapka. Překlad Stephan von Pohl. Praha: KANT, 2010, 324 s. Moderní česká kniha, 3. ISBN 978-807-4370-144.
- [10] PRIMUS, Zdenek. Umění je abstrakce - kniha její nositelka [online]. 2003 [cit. 2013-05-17]. Dostupné z: <http://www.listy.cz/>

-
- [11] SOLPERA, Jan. Solpera: --jen písmena a číslice = --only letters and numerals. 1. vyd. Praha: Titty, 2010, [85] s. ISBN 978-80-254-7399-3.
- [12] SRP, Karel. Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie. Praha: Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš - Akropolis, 2009, 310 s. ISBN 978-80-87164-17-4.
- [13] TSCHICHOLD, Jan. The new typography: a handbook for modern designers. Berkeley: University of California Press, 2006, p. cm. ISBN 05-202-5012-5.
- [14] TYPO: typografie, grafický design, vizuální komunikace. Praha: Svět tisku, 2003-2012.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Latinská bible Johanna Gutenberga (s ručně dotvořenými iniciálami) _____	16
Obr. 2. Ukázky přebalu a vnitřní úpravy knih nakladatelství Kelmscott Press _____	18
Obr. 3. Obálky knih navržené Charlesem Rennie Mackintoshem _____	19
Obr. 4. Fotomontáže na obálkách Johna Heartfielda (1921, 1924 a 1927) _____	20
Obr. 5. Obálky navržené Josefem Čapkem (1919, 1921, 1925, 1927) _____	24
Obr. 6. Ukázka typizovaných obálek edice Křižovatky a Nová ruská knihovna _____	24
Obr. 7. Ukázka typizovaných obálek edice Lidová knihovna Aventina _____	26
Obr. 8. Ukázka z knihy Abeceda Vítězslava Nezvala _____	26
Obr. 9. Obálky edice Hry G. B. Shawa, nakladatelství Družstevní práce _____	27
Obr. 10. Obálky edice Světová četba, nakladatelství Odeon _____	31
Obr. 11. Obálky edice Kapka s ilustracemi J. Švába, nakladatelství Mladá fronta _____	32
Obr. 12. Obálky edice Život kolem nás, nakladatelství Československý spisovatel _____	33
Obr. 13. Obálky a dvoustránka z knih This is Paris a This is Rome _____	33
Obr. 14. Obálky edice Klub čtenářů, nakladatelství SNKLHU _____	34
Obr. 15. Obálky edice Skvosty poezie _____	35
Obr. 16. Obálky edice Klub čtenářů / Obálka románu Medojedky _____	35
Obr. 17. Edice Spisy Hermanna Hesseho, nakladatelství Argo _____	39
Obr. 18. Obálky edice Dílo Jana Balabána, nakladatelství Host _____	40
Obr. 19. Obálky edice Kanapka, nakladatelství Argo _____	41
Obr. 20. Návrh edičního plánu _____	46
Obr. 21. Dárkové tašky _____	46
Obr. 22. Vnitřní dvoustrana edičního plánu _____	47
Obr. 23. Propagační předměty _____	47
Obr. 24. Edice Souborné dílo Ernesta Hemingwaye _____	48
Obr. 25. Edice Ozvěny surrealismu _____	49
Obr. 26. Edice Maigret _____	50