

Autorské písmo

BcA. Christian Jánský

Diplomová práce
2016



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Digitální design

akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Christian Jánský**
Osobní číslo: **K13348**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Digitální design**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **Autorské písmo**

Zásady pro vypracování:

1. Historie a vývoj bezpatkového písma
2. Technologie tvorby písma
3. Analýza současných bezpatkových písem
4. Vypracování projektu
5. Vyhodnocení projektu

a) teoretická část v rozsahu 30 – 35 normostran textu

b) prototyp nebo funkční model nebo fyzický model v měřítku 1:1, 1:2, 1:3, 1:5, 1:10 podle charakteru projektu a konzultace s vedoucím práce

c) grafická prezentace v rozsahu minimálně 3,5 m²

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů 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, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/elektronická

Seznam odborné literatury:

GAVIN, Ambrose. HARRIS, Paul. Typografie. Praha: Computer Press, 2010. 175 s. ISBN 9788025129678
HOCHULI, Jost. Detail in Typography. London: Hyphen Press, 2008. 64 s. ISBN 9780907259343
UNGER, Gerard. While You're Reading. New York: Mark Batty Publisher, 2006. 240 s. ISBN 9780976224518
CHENG, Karen. Designing Type. New Haven: Yale University Press, 2006. 224 s. ISBN 9780300111507
LAWSON, Alexander S. Anatomy of a Typeface. Boston: David R Godine, 2010. 432 s. ISBN 9780879233334

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Art. Ján Filípek**
Ateliér Digitální design
Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2015**
Termín odevzdání diplomové práce: **13. května 2016**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015


doc. Mgr. A. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




M. A. Bohuslav Stránský
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně 11. 4. 2016

CHRISTIAN JÁNSKÝ

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

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požítovat 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, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

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

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

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

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

ABSTRAKT

Práce se zaměřuje na tvorbu autorského fontu; s důrazem na využití současně dostupných digitálních technologií. Motivací je nahlédnout, pochopit a následně si osvojit pracovní postupy a metodiku typografického návrhu; ambicí stylisticky a koncepčně navázat na bohatou historii bezpatkového písma, tzv. grotesku. Teoretická část ilustruje historii a vývoj sans-serifu, osvětluje klíčové pojmy, rozkrývá problematiku typografického výrazu, který rozkládá na elementární komponenty. Praktickou část uvozuje pečlivá analýza, následována je statistickou studií existujících řešení; dovršena nastíněním ideových východisek, stanovením konceptu a popisem postupu při návrhu fontu.

Klíčová slova:

Písmo, Font, Autorské písmo, Bezpatkové písmo, Digitální písmo, Grotesk, Sans-serif, Typografie, Znak, Glyf, Písmová rodina

ABSTRACT

The design of a typeface is at the core of this master's thesis — while utilizing digital technology currently available at hand. The impetus was to grasp and subsequently embrace the design methodology involved in the process of creating a font; with the ambition to establish a typeface fully aware of its precursors and the legacy pertaining to the sans-serif genre. The theoretical part revisits the history of grotesque typefaces and unravels the complexities inherent in the process. A meticulous analysis opens the practical part, followed by a statistical assessment of existing sans-serif typefaces and wrapped up by a summary of the conceptual rationale leading up to the creation of the font itself.

Keywords:

Typeface, Font, Bespoke Typeface, Sans-serif, Digital Font, Grotesque, Typography, Letter, Glyph, Font Family

Rád bych poděkoval vedoucímu mé diplomové práce panu Mgr. Art. Jánů Filípkovi za cenné rady, odborné vedení a především věnovaný čas, čímž mi dopomáhal k hledání řešení po celou dobu práce na tomto projektu.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	9
I. TEORETICKÁ ČÁST	10
1 HISTORIE BEZPATKOVÉHO PÍSMO	11
1.1 VZNIK GROTESKU	11
1.2 GEOMETRICKÝ MODERNISMUS	14
1.3 REALISMUS	17
1.4 NÁVRAT K HUMANISMU	20
1.5 POST-MODERNISMUS	21
2 BEZPATKOVÉ PÍSMO OBECNĚ	23
2.1 ANATOMIE	23
2.2 KLASIFIKACE	24
2.2.1 Lineární bezserifové písmo statické	26
2.2.2 Lineární bezserifové písmo konstruované	27
2.2.3 Lineární bezserifové písmo dynamické	28
2.3 KOMPONENTY	28
2.3.1 Verzálky	28
2.3.2 Mínusky	29
2.3.3 Kapitálky	29
2.3.4 Číslice	30
2.3.5 Ligatury	32
2.3.6 Italika	33
2.3.7 Kurzíva	34
2.3.8 Interpunkce, speciální znaky	35
2.3.9 Alternativní a kontextuální znaky, stylistické sady	36
3 PARAMETRY BEZPATKOVÉHO PÍSMO	37
3.1 ČITELNOST	37
3.2 STÍNOVÁNÍ	37
3.3 URČENÍ	37
3.4 ŠÍRKOVÉ PROPORCE	38
3.5 TLOUŠŤKOVÁ DISTRIBUCE	38
3.6 SPACING	39
3.7 KERNING	40

4	TECHNOLOGIE.....	41
4.1	SOFTWARE.....	41
4.2	FORMÁT.....	41
II.	PRAKTICKÁ ČÁST.....	42
5	PROCES TVORBY AUTORSKÉHO FONTU	43
5.1	ANALÝZA SOUČASNÝCH ŘEŠENÍ	43
5.2	STATISTIKY	43
5.3	STANOVENÍ KONCEPTU	44
5.4	POSTUP, KONSTRUKCE.....	45
5.5	VARIABILITA	47
	ZÁVĚR.....	48
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	49
	SEZNAM OBRÁZKŮ.....	50
	SEZNAM PŘÍLOH.....	52

ÚVOD

Typografie, práce s písmem, mi byla vášní po celou dobu vysokoškolského studia; vždy jsem však s písmem pouze nakládal, využíval jakožto efektivního komunikačního nástroje. S myšlenkou písmo skutečně zkusit navrhnout jsem si zahrával pouze v těch bláznivějších snech, vždy však zůstal u racionalizování, proč do toho nejít — proces tvorby je mnohletým úsilím, které i tak nemusí končit úspěšně. Vkus se mění, okolnosti také a několika set hodinová práce leckdy končí v šuplíku. Člověk by však měl čas od času překvapit sám sebe — vytvořit autorský font v rámci diplomové práce znělo jako výtečná výmluva, jak celému projektu dát rozměr; ukotvit ho časově i koncepčně. Inu, výzva přijata!

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 HISTORIE BEZPATKOVÉHO PÍSMÁ

Rané počátky písemného projevu a formaci typografické disciplíny jako takové si – s ohledem na těžiště této práce – dovolím omezit na skromné minimum — ostatně již existující diplomové práce tuto historickou etapu obsáhly více než důstojně a já bych pouze parafrázoval parafrázované.

1.1 Vznik grotesku

Po průlomovém vynálezu knihtisku, který je obecně přisuzován Gutenbergovi a jeho experimentům okolo roku 1440 [1, str. 19] začalo docházet k postupné standardizaci typografické formy, následované etapou dominovanou serifovými – potažmo lomenými – typy, která trvala bezmála čtyři století. Zlom nastal s příchodem průmyslové revoluce, rozmachu reklamy, kompetitivního tržního prostředí a s tím spojené potřeby pro diferenciaci podnikatelů vůči konkurenci.



Obr. 1. První grotesk — *Two Line English Egyptian*, 1816

Pravděpodobně prvním počinem v – tomto do té doby neprobádaném – typografickém území se stal bezserifový typ od Williama Caslona IV, britského typografa, z roku 1816 [2, str. 96]. Pracovně nazvané *Two Line English Egyptian*, toto 28 bodové písmo obsahovalo pouze verzálkové znaky a potkalo se zpočátku s pramalým úspěchem, částečně kvůli načasování — vydáním kolidovalo s prvními typy shodně novátorské egyptienky (serifového lineárního písma). Zrod obou kategorií lze hledat ve snaze vytvořit nový vizuální jazyk pro potřeby vývěsních štítů a obchodních cedulí. Nově vzniklá typografická forma se však od zažitých norem odkláněla natolik, že byla odsuzována nejedním konzervativním typografem. Většina prvních bezpatkových realizací vznikala řemeslnou cestou — návrhářem tabulí, který je – z důvodu absence bezpatkového písma ve formě knihtiskových liter – musel malovat rukou. Tím se dostávalo grotesku živosti, nesystematičnosti a určité idiosynkrasie, jež se dnes paradoxně stává opět atraktivní — nahodilé, organické písma jsou v digitálním, chladně precizním prostředí mnohdy vnímána jako autentické, opravdové.

TWO-LINE GREAT PRIMER SANS-SERIF.
**TO BE SOLD BY AUCTION,
WITHOUT RESERVE;
HOUSEHOLD FURNITURE,
PLATE, GLASS,
AND OTHER EFFECTS.
VINCENT FIGGINS.**

Obr. 2. *Two-line Great Primer Sans-serif*, 1832

Vznik dnes již obecně akceptovaného termínu *sans-serif* lze přitom mapovat až do roku 1832, kdy byl poprvé použit Vincentem Figginssem při označení návrhu — *Two-line Great Primer Sans-serif* [3]. Význam je prostý; slovní spojení označuje absencí patek, tzv. serifů. Pouhý překlad tohoto původně francouzského pojmu poukazuje na lapidárnost typografického slovníku — jednoduše *bez patek*.



Obr. 3. *Seven Line Grotesque*, 1834

Autorem první komplexnější sady bezpatkového typu byl William Thorowgood se svou abecedou *Seven Line Grotesque* z roku 1834 [2, str. 96], která poprvé obsahovala také mínuskové litery. Do té doby grotesk spadal prakticky výhradně do domény akcidenční sazby, tedy krátkých nápisů a reklamních proklamací; pro účely chlebového textu byl – skrz absenci mínusek – zhola nepoužitelný.

Pouhé dva roky po výskytu prvního *sans-serifu* již vidíme plody nesystematičnosti v terminologii bezpatkových písem — organický vývoj na několika geografických frontách měl za důsledek, že se tatáž kategorie písma začala nazývat různými, místy protikladnými

označeními — Thorowgood byl první, jež použil označení *grotesque* [3], přestože již na stejném trhu existoval termín *sans-serif* (více o problematice názvosloví v oddíle 2.2).

Trvalo dalších bezmála 40 let [2, str. 96], aby se bezpatkové písmo osvobodilo od odsouzení k pouhé titulkové sazbě a etablovalo se jako písmo textové. Kolem roku 1850 již byla produkce bezserifových písem v plném proudu — písmolijny grotesky doslova chrlily ve všemožných šířkových variacích a tloušťkových deformacích. Okolo roku 1870 začalo mnoho německých písmolijen soupeřit o místo na slunci — od Lipska po Berlín přicházely písma jako *Breite Magere Grotesk* či *Royal Grotesk* od písmorytce Ferdinanda Theinhardta, který je dodnes považován za pionýra bezpatkového písma modernistického rázu. Onen *Royal Grotesk* byl později začleněn jakožto tenký řez do širší písmové rodiny *Akzidenz Grotesk* (vyjadřující lapidární, až anonymní pojmenování národy písma, tedy písmo pro krátkou sazbu), jež byl poprvé vydán berlínskou písmolijnou Berthold v roce 1898 [4, str. 132]. Tato písmová rodina byla doslova průlomová a v přicházejících letech inspirovala výrobu dalších typů jako *Reform Grotesk* (Frankfurt, 1903) či *Venus* (Frankfurt, 1907), jež aspirovala se svést na popularitě *Akzidenz Grotesku*. Dodnes ikonická písmová rodina mimo jiné poněkud nedávno (v roce 2006) prošla komplexní revizí, čímž se v digitálním prostředí stala jednou z nejrozsáhlejších a nejvěrnějších realizací tradičního grotesku 19. století na trhu. Upravená rodina – čítající dohromady 42 řezů – je k dispozici pod názvem *Akzidenz Grotesk Next* u písmolijny Linotype.

Ze zaoceánského kontinentu známe z přelomu 19. a 20. století hned několik velmi úspěšných počínů na poli s označením tzv. *gothic*, jak byly původně ve Spojených státech označovány. Velmi výraznou figurou této doby je Morris Fuller Benton (1872–1948), podle mnohých vůbec nejvýznamnější osoba americké typografie — pod jeho rukama, potažmo dohledem, vzniklo ohromujících 260 písmových rodin [3].

Lightface 	Extended	Normal Lightline Gothic	Condensed	Extra Condensed	Compress
	Medium 	Monotone Gothic	News Gothic	News Gothic Condensed	News Gothic Extra Condensed
Heavy 		News Gothic Bold	Alternate Gothic No. 3	Alternate Gothic No. 2	Alternate Gothic No. 1
Bold 	Franklin Gothic Wide	Franklin Gothic and Italic	Franklin Gothic Condensed	Franklin Gothic Extra Condensed	

Obr. 4. Písma Morrise Fullera Bentona

Mezi nejznámější a z historického pohledu nejdůležitější patří abecedy *Alternate Gothic*, *Franklin Gothic* a *News Gothic*, stylisticky vysoce příbuzná písma lišící se v šířkové a tloušťkové proporci. Prvním písmem v sérii, *Franklin Gothic*, Benton ukázal, že i ve svých tehdy raných realizacích – v době publikace písma mu bylo 30 let [4, str. 298] – byl nadmíru talentovaným typografem. Díky jeho smyslu pro proporci a citu pro živé, dynamické stínování (především znaky *a*, *g*, *s*) se dodnes toto písmo těší neutichající oblibě, přestože od doby vzniku (1902) uplynulo více než století.

Pro první grotesky je typické sdružování poněkud nesourodých písmových řezů – z důvodu potřeby tloušťkové a šířkové variability – do větších rodin. Tomu se dělo navzdory nekonzistentnímu řešení jednotlivých kresebných detailů a zakončení tahů, které se mnohdy napříč rodinou diametrálně lišily; jednoduše protože pocházely z dílen různých písmorytců. Na tuto vlastnost bylo postupem času nahlíženo v negativním světle; budoucí interpretace žánru, tzv. *neo-grotesky*, upřednostňovaly systematické řešení napříč celou rodinou, jelikož byly z velké části autorstvím, či alespoň pod dohledem, jediného typografa. Chaotický, nesourodý soubor tradičního grotesku však může ve výsledku vytvořit pestrou, leckdy usměvavou rodinu plnou karikatur a popírání sama sebe, čímž vzniká vysoce energická písmová rodina — kýženého efektu úspěšně dosahuje např. rodina *Knockout* od Jonathana Hoeflera z roku 1994, novodobá reinterpretace čítající 32 digitalizací raných amerických bezserifových typů z počátku 20. století, které jsou spojeny spíše historickým a geografickým kontextem nežli formálním podobenstvím.

1.2 Geometrický modernismus

Těsně před první světovou válkou, v tehdy silně progresivním Německu započalo hledání nové estetického slovníku, oproštěného od archaických, nadbytečně komplikujících detailů doby Viktoriánské. Jak pravil Adolf Loos ve své eseji z roku 1910 [5] — “Ornament je zločin.” Změna smýšlení – definována slovy jako forma a funkce – se dotkla zejména architektury, typografií však záhy puristické tendence dostihly také — ve 20. letech 20. století identifikujeme snahu o typografický novotvar, který by nahradil antikvou ovlivněný grotesk, jež byl pro inovativní, asymetrickou grafiku vnímán jako staromódní, ve všech směrech vyčerpaný, svázaný s minulostí. Výsledkem mohlo být pouze naprosté abstrahování římské abecedy do nezákladnějších geometrických tvarů — linky, čtverce, trojúhelníku a kruhu.

Fette Erbar-Grotesk



Obr. 5. První geometrický grotesk — Erbar, 1926

Pionýrem tohoto nového typografického hlasu byl Jakob Erbar, německý typograf, jež je autorem abecedy z roku 1926 [1, str. 340] nesoucí jeho jméno. *Erbar* je opravdu první grotesk čistě geometrického charakteru — vlajková loď tzv. *nové typografie*, jak ji označil Jan Tschichold ve své knize stejného názvu, *Die Neue Typografie*, v roce 1928. Písmo *Erbar* bylo v době vydání velmi úspěšné a inspirovalo vytvoření dalších, příbuzných rodin. Sám Jakob Erbar však bohužel zemřel necelých 10 let poté, písmolijna vydávající *Erbar* měla velmi malou působnost a proto se písmo nestalo mezinárodní ikonou, jak se v budoucnu poštěstilo některým dalším.



Obr. 6. Originální návrh Paula Rennera, 1927

Těsně po něm, v roce 1927, však přišel Paul Renner se svým písmem *Futura*, jež si u něj zadala frankfurtská písmolijna Bauer jako konkurenční krok vůči písmu *Erbar*. To se ukázalo natolik úspěšným, že je kupodivu dodnes vnímáno jako první geometrický grotesk — označení, které jak víme, není v nejmenším pravdivé. Rennerovi se však podařilo – v té

době už takřka přítomný i ve vzduchu – avantgardní modernismus zhmotnit do typografického tvarosloví natolik, že mu může být druhé místo rázem odpuštěno. Renner původně navrhl dvě varianty abecedy, tradiční a poté silně progresivní se spoustou alternativních znaků, které jsou však stále pro dnešní oko celkem neokoukané — do produkce kovových liter byla zvolena konzervativní varianta; experimentální alternativy jsou obsaženy pouze v některých novodobých digitalizacích. Dodnes je typografům *Futura* jedním z nejvýznamnějších inspiračních zdrojů a příkladem, jak citlivou abstrakcí dosáhnout vysoce nadčasového výsledku.



Obr. 7. Písmo Kabel, 1927

Ve stejné době co byl Paul Renner zaneprázdněn – pod vlivem filosofie Bauhausu – s navrhováním *Futura*, další velmi uznávaný německý typograf zkoušel aplikovat modernistické myšlení při tvorbě abecedy — Rudolf Koch se svou rodinou *Kabel*, ve kterém se mísí vliv tesaného antického písma (verzálkové proporce), jemu tak blízké kaligrafie (seříznuté zakončení tahů, šikmá příčka mínuskového *e*) a v té době populárního geometrického redukcionismu (téměř kruhové bříško *a*).

Johnston¹⁹¹⁶ Gill Sans¹⁹²⁷

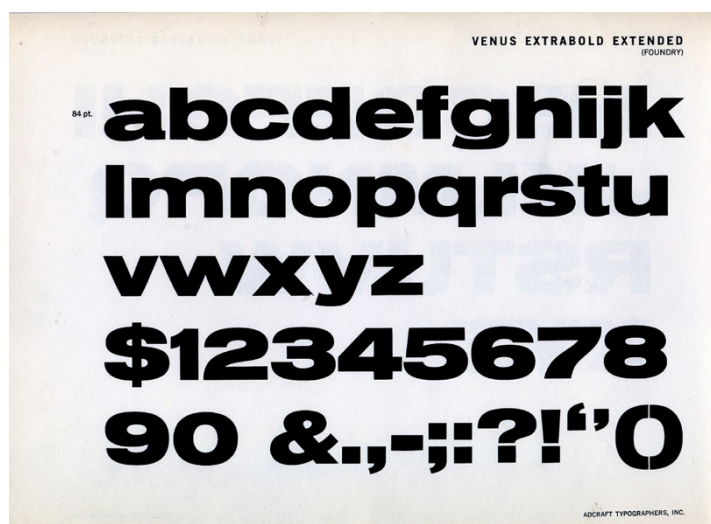
Obr. 8. Anglická geometrická písma ze začátku 20. století

Z Británie z tohoto období známe hned dvě vysoce podařené abecedy — přestože jedna z nich vznikla ještě před německou *Futurou*, dovoluji si ji uvést až zde, jelikož je výsledkem směsi geometrických a kaligrafických vlivů. Předně se jedná o tzv. *Underground Type* (1916) od Edwarda Johnstona a *Gill Sans* (1927) od sochaře a typografa Erica Gilla, který

té doby u Johnstona pracoval, proto se nelze divit poněkud zjevné inspiraci. Obě abecedy je z dnešního pohledu oříšek zařadit — vznikly v období geometrismu, nepopřou však kaligrafický, až humanistický charakter. Johnstonova abeceda vznikla pro účely londýnského metra, pro které bylo donedávna výhradně licencováno (první digitální verzi, dostupnou pro širší použití, je *P22 Underground Pro* z roku 1997), proto nedosáhlo takové popularity jako písmo Gillovo — navzdory tomu, že je mnohými vnímáno jako zdařilejší.

Abychom byli v tomto výčtu kontinentálně neutrální, měl bych se také zmínit o americké abecedě *Metro* od Williama Addisona Dwiggina z roku 1929 [1, str. 344]. Zrod abecedy byl netradiční — Dwiggins rok předtím publikoval poněkud věhlasnou knihu *Layout in Advertising*, ve které se ostře ohradil vůči čitelnosti – v té době populárních – písem *gothic*; načež dostal dopis od písmolijny Mergenthaler vyzývající ho k názornému příkladu, jak by mělo být takové písmo vyvedeno a aby pro ně na základě těchto principů odpovídající písmo vytvořil. Dwiggins se tímto počinem stal mimoděk typografem, přestože se s odstupem času nedá konstatovat, že by abeceda *Metro* splnila své hlavní východisko — přinést geometrické písmo v duchu *Futura* pro americký trh. Vyznačuje se totiž příliš znatelným kaligrafickým charakterem (dotahy písmen *f, j, t* a dalších).

1.3 Realismus



Obr. 9. Trend širokého grotesku

Geometrické typy dominovaly typografickým trendům bezmála čtvrt století, umělecký svět však prošel – skrze druhou světovou válku – traumatickými změnami, jež se podepsaly i na typografii. Písma jako *Futura* si vysloužila hanlivé označení — mechanické, příliš chladné pro v tu dobu populární asymetrický, precizní styl grafického designu. Začátkem 50. let se

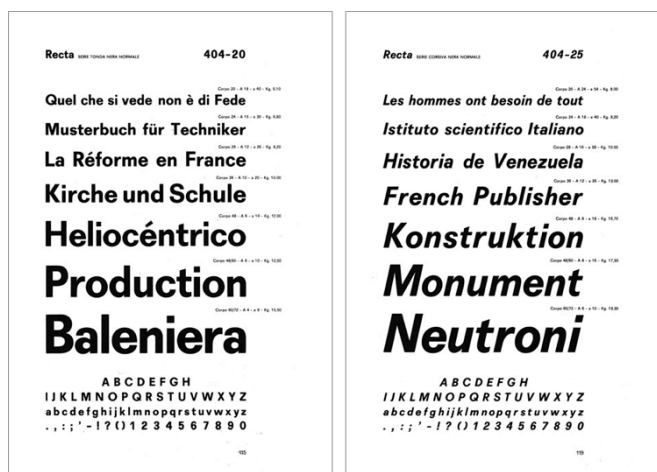
začala formovat tzv. švýcarská škola mezinárodního typografického stylu, ideově sdružující designéry a typografy z Curychu a Basileje. Ti se vydali cestou hledání výrazově neutrálního, nikoliv strojového, typografického slovníku.

Odpovědí jim byl tradiční *grotesk* z počátku století — písmolijny vycítily příležitost a začaly – z pro ně čistě typické pohodlnosti – recyklovat předešlé návrhy vydáváním písem jako *Venus* či *Akzidenz Grotesk*, které bylo pro anglicky mluvící trh přejmenováno na *Standard* [1, str. 301]. Jediným pokrokem v této kategorii byl příchod nových, širokých (anglicky *extended* či *wide*) řezů, jež kopíroval trend tehdejšího designu od nábytku až po automobily — široce rozkročené byly zkrátka *in*.



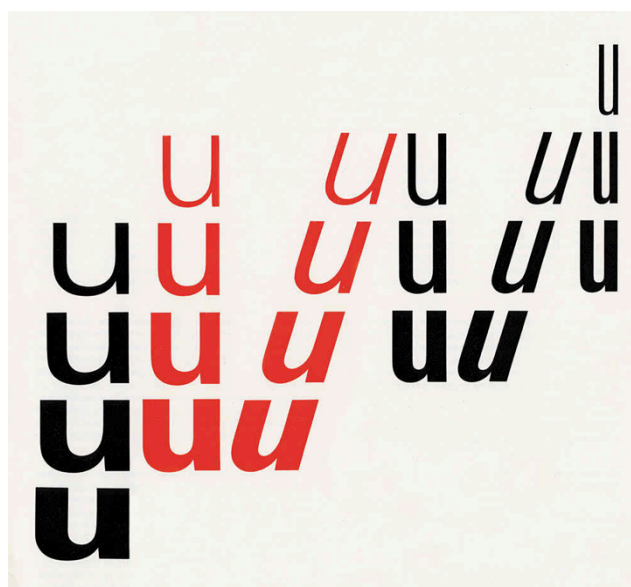
Obr. 10. Helvetica a její vývoj

Iterativním modifikováním a překreslováním prvních grotesků z přelomu století do racionálnějších poloh přeci jen vznikl nový žánr — tzv. *neo-grotesk*, jež odpovídal představám švýcarského stylu. První výraznou realizací v nové kategorii byl *Neue Haas Grotesk* z rukou Maxe Miedingera, jehož první řezy byly navrženy roku 1956 [4, str. 97] pro švýcarskou písmolijnu Haas. Formálně se jedná o pouhou reinterpretaci německého *Akzidenz Grotesku* anulující veškeré nepravidelnosti, což z něj utváří písmo racionálnější, avšak vyprázdněnější. *Neue Haas Grotesk* byl pro účely mezinárodní distribuce licencován konglomerátu Linotype pod názvem *Helvetica* (z latinského názvu pro Švýcarsko), jež utvrzoval státní odkaz v té době tolik oblíbený.



Obr. 11. Italská abeceda Recta, 1958

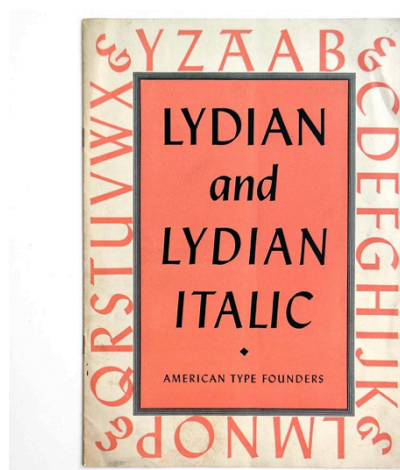
Během šedesátých let byla typografická krajina plná konkurenčních bojů, písmových imitací a podobných, až duplicitních řešení — souběžně s písmem *Helvetica* vzniklo frankfurtské *Folio* (1957), italská *Recta* (1958) či opět frankfurtský *Permanent* (1962). Linotype, jakožto nejvlivnější písmolijna doby, však své písmo propagovala nejagresivněji. Příběh *Helveticy* je výsledkem dobrého načasování a čisté náhody, jež se dá shrnout kulantním citátem Roberta Bringhursta: “Helvetica je písmo slavné tím, že je slavné.” [4, str. 97] Dodnes prakticky nejrozšířenější a nejslavnější písmo lze nalézt v kuchařkách, divadelních brožurách, ale i školních učebnicích. Tyto kontextové střety jsou místy až komické, popírající vstupní východiska a účel tohoto písma. Dnešní *Helvetica* není nadměru čitelná, ba ani povedená — svými novějšími digitalizacemi prošla sérií velmi nepovedených plastických operací.



Obr. 12. Diagram ilustrující rozsah písma Univers

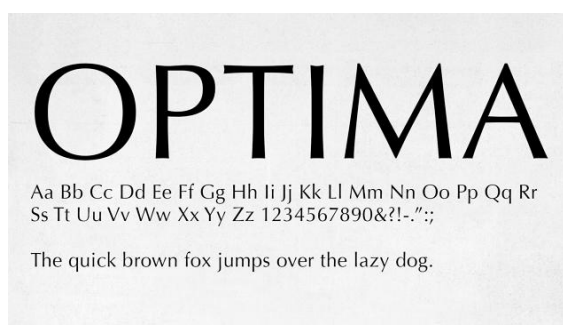
Průlomovým počinem se však stal *Univers* švýcarského typografa Adriana Frutigera. Ten byl roku 1953 [2, str. 88] osloven francouzskou písmolijnou Deberny & Peignot, aby pro ni nakreslil definitivní odpověď mdlému švýcarskému grotesku. Vznikl tak soubor 21 řezů, jež byl revoluční systematickou nomenklaturou — první číslo označovalo tloušťku, druhé šířku (řezy italiky končily lichým číslem). Odpadlo tím zmatení, které vzniká při orientaci mezi řezy jako například *Semi Light Extra Narrow* a *Ultra Bold Italic Condensed*.

1.4 Návrat k humanismu



Obr. 13. Vzorník písma Lydian, 1938

Již od konce 19. století se typografové pokoušeli nalézt typografickou formu, jež by umně kombinovala utilitární grotesk s noblesou a sofistikovaností antikvy. První náznaky můžeme pozorovat v písmech Edwarda Johnstona a Erica Gilla z první poloviny 20. století. V Americe tomu byl typograf R. Hunter Middleton v roce 1926 [1, str. 325] se svou abecedou *Stellar*, u které se podařilo propojit racionální a humanistický vliv do jedné konzistentní realizace. V Evropě následoval *Offenbach* Němce Rudolfa Kocha z roku 1936, ze zámoří zase *Lydian* (1938) Warrena Chappella, který během následujících 8 let vznikl také v skriptové, kurzivní i kondenzované verzi.



Obr. 14. Humanismem ovlivněná Optima

V druhé polovině 20. století – po vlně geometrismu a realismu – tomu byl až německý typograf Hermann Zapf se svým návrhem *Optima* z roku 1958 [2, str. 157]. Inspirován tesanými nápisy na florentské bazilice Santa Croce, Zapf začal přemýšlet o potenciálu interpretace humanistického písma 15. století skrze moderní bezpatkové tvarosloví již v roce 1950 — k samotnému navrhování přistoupil o dva roky později; šestileté úsilí vykrystalizovalo v celosvětový úspěch, jež zůstal ve své kategorii dodnes prakticky nepřekonán.

1.5 Post-modernismus

S technologickým pokrokem přibývá možností, jak typografický návrh uchopit. V moderním softwaru můžeme písmo konstruovat ručně, za pomoci nástroje emulující reálné prostředí (propiska, tužka, fix apod.) či parametricky za pomoci komplexních algoritmů, kde jsou křivky kalkulovány automaticky.



Obr. 15. Vybrané abecedy posledních 50 let

V typografických výstupech posledních 50 let lze identifikovat několik jasných trendů. Setkáváme se s realizacemi novými, plynule navazujícími na historický odkaz, pružně reagujícími na nároky moderního prostředí, specifika tiskových technik a zamýšleného použití. Výborným příkladem technické limitace mimoděk utvářející novou typografickou estetiku by mohl být *Bell Centennial* Matthewa Cartera, jehož úkolem bylo v roce 1975 navrhnout písmo snášející extrémní podmínky nekvalitního tisku telefonních seznamů — mírně kondenzované písmo s charakteristickými, takzvanými *ink traps* – důlky zachytávající barvu, zabraňující nechtěnému rozpíjení barvy –, které v malých velikostech usnadňují čitelnost, ve větších slouží jako výrazný stylotvorný prvek.

Podobně reagující na poptávku na trhu byly abecedy *Frutiger* (1976) či *Avenir* (1988) od Adriana Frutigera [2, str. 456]. Vznikají však také věrné reinterpretace originálů (*Neue Haas Unica*, 2015), ale i písma konceptuálně bortící zažitě představy (*Platform*, 2012) či kombinující žánrově disonantní prvky v novotvarech (*Aperçu*, 2010). Typografický slovník

nikdy nebyl bohatší, nové písma vznikají každý den — i v písmu nepochybně fungují trendy a módní vlny; ačkoliv si to typografové nechtějí připustit. V takovém prostředí je klíčové vycítit mezeru v nabídce, analyzovat podobná řešení, identifikovat možný manévrovací prostor pro novátorské řešení a citlivě jej zrealizovat — to vše v mezích všeobecně uznávaného a srozumitelného tvarosloví. Jak praví hudební producent Rick Rubin — “Pokud to zní příliš nově, tak zítra to bude znít jako včerejšek.” Podobně je tomu i v typografii.

2 BEZPATKOVÉ PÍSMO OBECNĚ

2.1 Anatomie

Grotesk vychází ze skeletu antikvy (patkového písma), proto není divu, že je způsob pojmenovávání konstrukčních detailů a segmentů glyfů z velké části identický. Klíčový pro stavbu písmene je dřík; hlavní přímý tah (nikoliv oblý), který může být svislý či šikmý. Na ten je náběhem napojen oblý tah — oko (uzavřený, oválný či kruhový tah nenapojený na dřík) či břicho (oproti oku tah na dřík napojený). Pojmenování tvarosloví čerpá z velké části z antropomorfologie — na základě zdánlivé podobnosti jsou části označovány jako rameno, břicho, hlava, pata atd.



Obr. 16. Názvosloví a anatomie písma

Litera sedí na účaři a její výškové proporce jsou definovány soustavou horizontálních linií, tzv. dotažnic — výška mínusek (označována jako střední výška) je definována střední dotažnicí, přičemž výška verzálek a horní dotahy mínusek podléhají horní dotažnici. Běžnou praxí je však kreslit verzálky mírně nižší, pro optické vyrovnání (zejména pro němčinu, kde je každé podstatné jméno uvozeno verzálkou) a harmonický vzhled sazby při použití diakritiky nad verzálkami (jež je definována akcentovou dotažnicí). Jedním z hlavních charakteristických znaků každého písma je poměr střední výšky k verzálkové dotažnici, který dále definuje vztah k dolní a horní dotažnici, a proto představuje prakticky nejdůležitější rozhodnutí v celém procesu tvorby písma. Dolní dotažnice menší velikosti umožňuje kompaktnější sazbu, u horní dotažnice je větší velikost klíčová — slouží k identifikaci mínusek od verzálek.



Obr. 17. Písmová osnova

2.2 Klasifikace

Slovy francouzského typografa, Jeana Francois Porcheze, je klasifikace písma nekonečná aktivita [6]. Četnost a variace názvů, které označují bezpatkové typy, toto potvrzuje a poukazuje na pluralitu názorů, jak by mělo být ke kategorizaci písma přistupováno. Jak již bylo zmíněno v sekci o historii, první bezpatkové typy byly utilitárně označovány pojmem *sans-serif* — polopaticky *bez-patek*. Úzus v pojmenování se však začal rapidně lišit napříč geografickou polohou písmolijen, které dané písmo slévala.

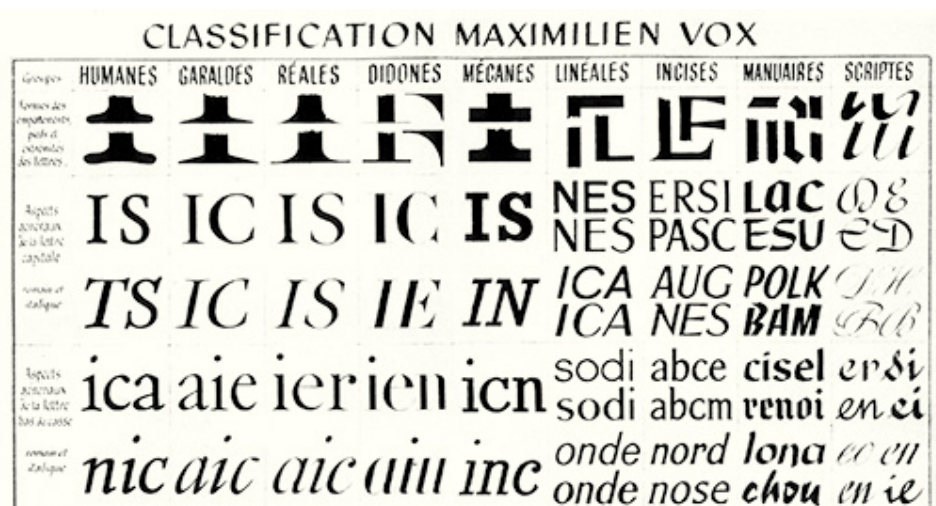


Obr. 18. Ukázka zmatečného pojmenování

Tatáž věc byla proto ve Francii označována jako *antique*, v Německu *grotesk*, v Americe *gothic* (v Evropě paradoxně označení pro lomené písmo) či anglické *grotesque*, jehož vznik lze nalézt v dobových náladách hledajících pejorativní označení pro nové, bizarní typy — odvozeno z italského *grottesco*, neboli patřící do jeskyně. Přestože je jejich dnešní význam z velké části zaměnitelný, v dané době mohlo mít vydání písma na zahraničním trhu komické konotace a nevědomky vytvářet přímý rozpor k původnímu významu — jedním příkladem za vše budiž střet názvosloví u *Five Lines Pica Antique* (jedna z prvních egyptienek z dílny londýnské písmolijny Vincenta Figginsa, 1817) a *Antique Olive* (francouzský humanistický grotesk od Rogera Excoffona z roku 1962).

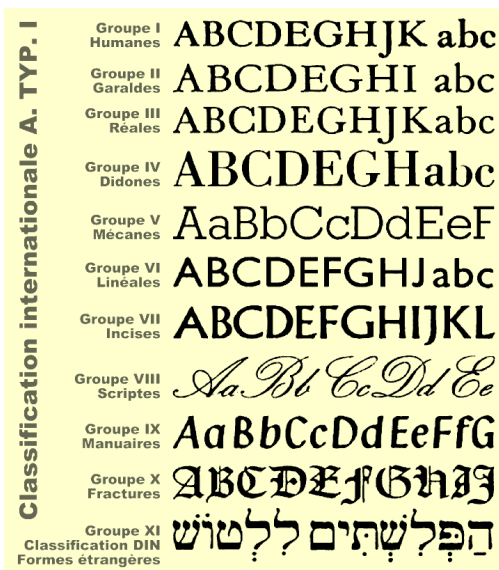
Podobná nejednoznačnost panuje v samotné kategorizaci písem — již od počátku knihtisku se typografové pokoušeli písmo roztřídit do srozumitelných kategorií, které by usnadňovaly a zpřehledňovali orientaci napříč typografickým spektrem, které se dnes – s příchodem počítače a digitálního publikování – navíc rozšiřuje rychleji, než kdy předtím. Písmo, jakožto nedělitelná součást kulturního a duševního vlastnictví, podléhá geografickým a státním souvislostem; každý stát v průběhu historie přistupoval ke kategorizaci jinak — až s příchodem globalizace a mezinárodního tržního prostředí vzniká touha rozličné implementace téhož přetavit do konzistentní, všeobecně čitelné a transparentní kategorizace. Prvním takovým počinem hodným zmínky je klasifikace Francise Thibaudeaua z roku

1921. Ten typografický slovník segmentoval na čtyři základní sekce — *Elzévir*, *Didots*, *Égyptiennes* a *Antiques*. Dnes by tyto pojmy korespondovaly s označením dynamické a přechodové antikvy, statické antikvy, lineárního písma serifového a posledně lineárního písma bezserifového. Kategorie byly dále rozděleny na další podsekce — až na *Didot* a poslední *Antique*, jež byla v té době v prvopočátcích.



Obr. 19. Klasifikace Maximiliena Voxe, 1954

Na práci Thibaudeaua navázal Maximilien Vox v roce 1954, jež dělení *Elzévir*s dále rozvedl do kategorií *Humanes*, *Garaldes* a *Réales*. Pojmy *Égyptiennes* a *Antiques* (lineární písmo serifové a bezserifové) nahradily *Mécanes* a *Linéales*, respektive, a přibyly zcela nové kategorie *Incises* (písmo ryté/tesané), *Scriptes* (písmo odvezeno s rukopisu) a *Manuaires* (zdobné, volně psané písmo) — dohromady tudíž 9 kategorií z původních 4.



Obr. 20. Klasifikace Vox-AtypI

Přidáním dalších dvou kategorií – lomeného a nelatinkového písma – se dostáváme k dnešním 11, jež byly schváleny a označeny za klasifikační standard v roce 1962 Mezinárodním typografickým svazem (Association Typographique Internationale, nebo-li AtypI) pod termínem Vox-AtypI. Tato norma slouží jako výchozí bod k implementaci klasifikace písem pro každý stát — v Česku k tomu došlo díky Janu Solperovi v roce 1977; systém prošel lokalizací, stále však čítá oněch 11 kategorií. Pro účely této diplomové práce je důležité rozvést tři skupiny této normy — lineární bezserifového písma statické, konstruované a dynamické.

2.2.1 Lineární bezserifové písmo statické

Typographia

Obr. 21. Akzidenz Grotesk, statický sans-serif

Historicky se jedná o nejstarší kategorii lineárního bezserifového písma — spadá do ní tzv. *grotesk* 19. století a *neo-grotesk*, jeho novodobá modifikace. Charakteristické pro obě podskupiny jsou nediferencované šířkové proporce a svislá osa stínování, převzatá z tzv. statické antikvy. Jestliže *grotesk* definují šikmo zakončené, otevřené výběhové tahy (zejména *a*, *c*, *e*, *s*), pro *neo-grotesk* je klíčová uzavřenější kresba skrze vodorovné ukončení výběhových obloučků.

Obr. 22. Porovnání Walbaum a Akzidenz Grotesk

Původ grotesku lze nalézt ve statickém (kresebném) schématu klasicistní antikvy — na přesných okolnostech vzniku prvního bezserifového statického písma se typografové nemohou jednotně shodnout, nicméně bližší analýza písma *Akzidenz Grotesk* poukazuje na pozoruhodnou podobnost ke statické antikvě *Walbaum* — překrytím zjišťujeme, že skelet a proporce obou abeced jsou velice podobné. Koneckonců by bylo pouze pochopitelné, aby při tvorbě této nové bezserifové formy vycházeli písmorytci z tehdy nejpopulárnějšího serifového tvarosloví: statické antikvy.

2.2.2 Lineární bezserifové písmo konstruované

Typographia

Obr. 23. Futura, konstruovaný sans-serif

Počátkem dvacátých let dvacátého století se začala objevovat snaha překonat tradiční estetiku a vymezit se vůči písmařské tradici odvozené z humanistického rukopisu. Východiskem se stal konstruktivismus, filozofie Bauhausu a abstrahování písmových forem do základních geometrických tvarů — proto rozlišujeme podkategorie písem odvozených z čtyřúhelníku, kruhu a dalších geometrických tvarů. Lineární bezserifové písmo konstruované se vyznačuje monolineární kresbou – potlačení stínování tahů ve snaze o harmonický, homogenní vzhled horizontál i vertikál – a zjednodušenou, často novátorskou kresbou znaků (zejména jednobříškové *a*, *g*).



Obr. 24. Dynamické šířkové proporce

Pro konstruované bezserifové písmo odvozené z kruhu je často typická výrazně diferencovaná šířková proporce – vycházející z konstrukce římské kapitály –, kterou lze vidět například na velmi úzkém *B* oproti téměř dokonale kruhovému *O*. Díky těmto mechanickým konstrukčním principům v sazbě působí těkavým dojmem, čímž trpí na čitelnosti — na rozsáhlejší texty či sazbu knih se geometrický grotesk nehodí; rigidní stavba rychleji unavuje oči, proto jej ponecháváme na sazbu titulků a akcidenčních (kratších) textů, kde racionální, až matematický charakter náležitě vyzní, ale nekřičí.

2.2.3 Lineární bezserifové písmo dynamické

Po etapě definované hledáním nové, geometricky konstruované formy v první polovině dvacátého století následovala touha opět navázat a interpretovat renesanční tradici humanistických serifových písem — proto se často pro toto písmo setkáváme s označením humanistické bezserifové písmo.

Typographia

Obr. 25. Trebuchet MS, dynamický sans-serif

Písmo se vyznačuje otevřenou kresbou a viditelným stínováním tahů. Rozeznáváme zpravidla dvě podkategorie dle osy stínování — s kolmou osou a nakloněnou, jež má dále většinou více diferencované šířkové proporce. Díky přímé návaznosti na renesanční antikvu tento bezserifový typ splňuje nároky na čitelnost ze vše kategorií nejlépe — je tedy vhodným kandidátem na sazbu delších textů, potažmo knih.

2.3 Komponenty

2.3.1 Verzálky

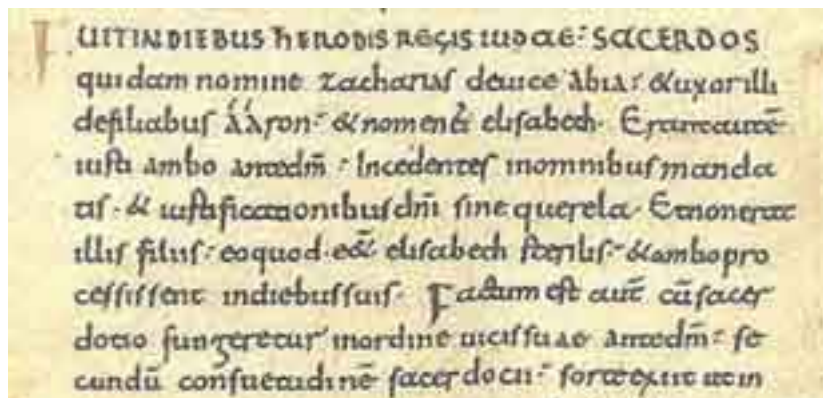


Obr. 26. Antické verzákové písmo na Titově oblouku

Jestliže pomineme rané podoby typografie – piktogramy, ideogramy a další –, představuje verzáková abeceda, anglicky *upper-case*, původní formu zápisu latinské abecedy, což dokládají dochované nápisy z dob starověkého Říma — Trajánův sloup z roku 133 před n. l. a Titův oblouk z roku 81 před n. l. Tato kapitála, dnes známá pod pojmem kvadrátní (*capitalis quadrata*), byla v 15. století humanisty zvolena jako vhodná předloha pro humanistické písmo, jež spolu s mínuskami postupem času utvořilo latinskou abecedu používanou do dnešního dne.

První bezserifové abecedy obsahovaly pouze verzálkovou část abecedy — kresba takových znaků byla jednodušší a vyhovovala reklamním účelům, které vůbec vznik grotesku diktovaly. Formálně navazovaly na své antické předlohy, což lze pozorovat v dynamických šířkových proporcích odvozených od základních geometrických tvarů; principu, jež byl také aplikován u římské kapitály.

2.3.2 Mínusky



Obr. 27. Manuskript z 10. století

Původ mínuskové abecedy lze hledat v tzv. *karolínské miniskule*, která byla renesančními písaři v severní Itálii 14. a 15. století zvolena za ideál, na kterém byla formována základní podoba nám známé, latinkové mínuskové abecedy. Přechod z rukopisu do typografických liter začal roku 1465 [4, str. 122] a pokračoval více než století — první dodnes dochované kuželky knihtisku byly vyryty kolem roku 1530, jejich autorem pravděpodobně Claude Garamond.

2.3.3 Kapitálky



Obr. 28. Porovnání mínusky s kapitálkou

Kapitálky, anglicky *small capitals* či *small-caps*, jsou verzálkové znaky kreslené na výšku mínuskové abecedy, tzv. střední výšku — avšak pro optické vyvážení v chlebovém textu jsou většinou kresleny mírně vyšší. Slouží k vyznačování — obdobně jako kurzíva a tučný

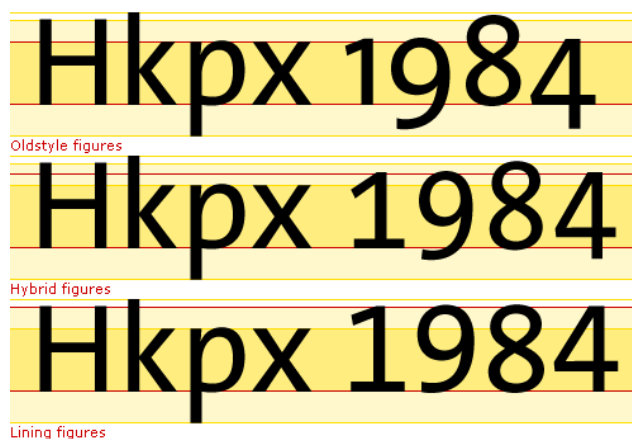
řez. Hodí se zejména k označení zkratk, akronymů a verzáلكových termínů v běžném textu, kde by verzálky příliš rušily a poutaly na sebe svou velikostí pozornost.

Nejedná se o pouhou zmenšenou verzi verzálek — jsou konstruovány se stejnou tloušťkou tahů jako mínusky a s mírně širší proporcí vůči verzáلكám, což spolu s hojnějším prostrkáním zlepšuje čitelnost delších názvů.

Běžné textové editory nabízejí možnost sazby kapitálek, ty jsou však v případě absence patřičných kapitáلكových znaků vytvořeny mechanicky — pouhým zmenšením verzálek, čímž jsou litery deformovány, tloušťky tahů se v běžném textu propadají a výrazná vertikálnita narušuje rytmus bloku. Toto úskalí jde částečně vyřešit manuální volbou o jeden stupeň silnějšího řezu, zřídka kdy však dochází k rytmickému zabarvení sazebního obrazce.

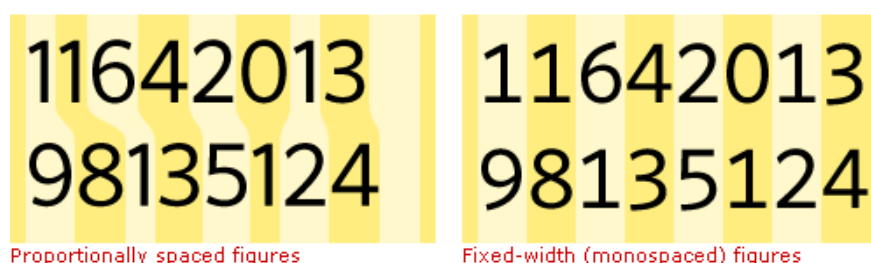
2.3.4 Číslice

Dnes používané číslice – znaky vyjadřující počet – mají svůj původ v Indii, kde vznikly okolo 3. st. před n. l. Znamé jsou však pod pojmem *arabské číslice*, jelikož byly do Evropy zavedeny ve 12. století obchodníky, kteří přiváželi zboží z Arábie [7, str. 162]. Tím se v moderní typografii západního světa mísí vliv starověkého Říma (verzálky, mínusky) a Indie (číslice). Přestože římské číslice existují a v současném světě stále nacházejí využití, pro běžnou sazbu informací a matematicky komplexních textů se ukázaly za příliš složité, či až matoucí, proto byly nahrazovány arabskými číslicemi již od poloviny 15. století. Arabské číslice jsou ekonomičtější a srozumitelnější, zprvu byly však z pohledu typografie poněkud nesofistikované — většina sazečů měla k dispozici jednu sadu čísel, kterou používali v kombinaci s literami pro sazbu textů, čímž docházelo k často nahodilému míchání písmových rodin. Prvním autorem sady čísel specificky vytvořené pro daný font je Claude Garamond, francouzský typograf a písmolijec, žijící v 16. století [7, str. 162]. Garamond číslice navrhnul s dolními i horními dotahy a proporcemi podobnými mínuskovým literám — proto je dnes označujeme jako *textové*, či *skákové*, jelikož mají proměnlivou výšku (např. číslice 3 má dolní dotah, 6 zase horní). Jsou kresleny – podobně jako kapitálky – mírně nad střední výšku, aby nedocházelo k zaměňování klíčových znaků (o/0, l/1).



Obr. 29. Varianty kresby číslic

Po příchodu průmyslové revoluce vznikla poptávka pro novou typografickou formu číslic, což vyřešil návrh číslic kreslených na výšku verzálek – odtud název verzáلكové či vysoké číslice –, či mírně pod horní dotažnici (k odlišení klíčových znaků od verzáلكových liter a potlačení dominance v běžném textu), čímž si v angličtině vysloužily název *ranging figures*, tedy sahající mezi střední a horní dotažnici. V době vzniku byly pokládány za nejčitelnější [7, str. 163], výzkum Milese Tinkera z roku 1930 však tuto tezi vyvrátil ve prospěch textových číslic, které vynikají svou různorodostí pro čitelnost natolik klíčovou. Verzáلكové číslice excelují především v sazbě telefonních čísel na vizitkách apod., kde je homogenní vzhled a klidná řádková silueta vítaným řešením. Tento typ číslic se v digitálních fontech vyskytuje nejčastěji, což dokládá univerzálnost jeho použití. Důvod této všudypřítomnosti lze však také hledat v historii — v pozdních letech 19. století se verzáلكové číslice jednoduše těšily větší módě a proto byly z ekonomických důvodů většinou při výrobě kovových liter voleny právě ony.



Obr. 30. Šířkové varianty číslic

Skrze technologickou evoluci je však dnes možné čísla sázet většinou hned ve čtyřech variantách — proporcionální a neproporcionální šírce verzáلكových či textových číslic. Neproporcionální číslice, anglicky *tabular* či *mono-spaced figures*, okupují vždy stejný šířko-

vý prostor (většinou polovinu čtverčíku), čímž se dokonale hodí na sazbu tabulek a informací, u kterých je nutné dodržení sloupcové proporce.

V novějších typografických realizacích můžeme najít také takzvané *hybridní* číslice, jež – jak název napovídá – kombinují charakteristiky textových a verzálkových číslic — jsou tedy jakýmsi kompromisem mezi střední a verzálkovou výškou, s mírnými horními a dolními dotahy. Právě díky tomuto nerozhodnému řešení si nachází fanoušky – pro které *hybridní* číslice představují zlatou střední cestu – a oponenty, podle kterých nesplňují kritéria ani jedné z předloh dostatečně, aby ospravedlňovaly svou přítomnost ve znakové sadě. Pro koncového uživatele však pravděpodobně představuje nejdemokratičtější řešení [8], čímž se hodí do fontů určených primárně pro sazbu v kancelářském softwaru – např. Microsoft Word –, kde je minimalizace potřeby znalosti správné sazby číslic klíčová — pracovník kanceláře jednoduše nad takovými věcmi nemusí přemýšlet.

2.3.5 Ligatury

Ligatury, v českém podání také *slitky*, představují sofistikované řešení problematických párů liter, či také čistě stylistický prvek odkazující na historický charakter sazby. Původ nalezneme v dnes dávno již zapomenuté mechanické sazbě kovových liter, kde byly specifické dvojice – které se obtížně prostrkávaly či by přímo zasahovaly do masa sousedících glyfů (např. *fi*) – lity v jednu kuželku — odtud název *slitek*. Pro běžnou sazbu se vyrábělo hned několik takových ligatur — pro standardní sazbu angličtiny stačilo pouhých pět (*ff*, *fi*, *fl*, *ffi*, *ffl*). V norské a dánské abecedě figuruje *ff* a *ae* (např. *fjord*, *naer*), ve francouzštině zase *oe* či pro němčinu velmi typické ostré β , zvané *esszet* (nahrazující *ss*). Seznam by mohl pokračovat dále, nicméně důvod vzniku zůstává stejný — prevence kolize těla glyfů či narušení rytmu a barvy, čemuž ovšem lze v digitální sazbě leckdy předejít bez použití ligatur.



Obr. 31. Řešení napojení litery *f* na ostatní znaky

Druhý zmíněný důvod pro přítomnost slitků může být čistě estetický — existují ornamentální ligatury (*ct*, *st*, *sp*, *Th* atd.) propůjčující sazbě charakteristicky archaický až staromód-

ní vzhled. V rodném listu má ligaturu uveden i ampersand — postupnou evolucí se ze slitky *et* stalo dnešní &, což dnes používáme zejména jako stylistickou náhradu anglického *and*.

Použití ligatur z velké části zjednodušuje moderní, inteligentní software, který by měl problematické páry automaticky nahrazovat za odpovídající slitky; oproti tomu je naopak vypínat pro sazbu, jež je prostrkána — ligatury jako *fi* by jinak v textu způsobovaly zbytečné nahuštění typografické barvy.

2.3.6 Italika

Latinkové písmo vděčí za svůj vznik Římu – odtud také anglické označení *roman type* – a jeho odnožím. Jestliže první součást – verzálková abeceda – vznikla ve starověkém Římě na základě tesaných kapitál, mínusky mají svůj původ ve Svaté říši římské, která geograficky odpovídá dnešní Francii a Německu. Proto je pouze příhodné, že první italika přišla z Říma samotného, v době Italské renesance, mezi lety 1500–1540 [4, str. 124]. Obsahovala pouze mínuskovou abecedu a byla využívána pro sazbu delších textů v kombinaci se stojatými římskými verzálkami, ne pro vyznačování v běžném textu, rozumějme malé abecedě, jak ji chápeme dnes.



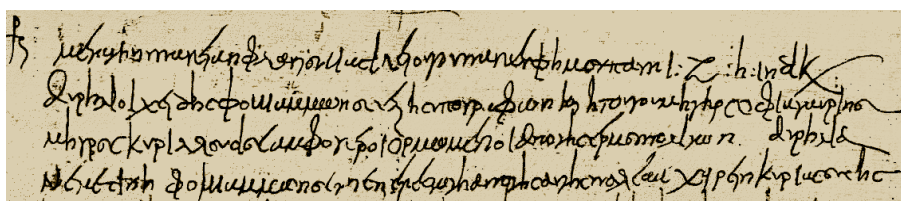
Obr. 32. Kurzivní a nakloněná italika

Původní renesanční italika se vyznačuje mírným sklonem – většinou nepřesahujícím 10° –, konzistentní, nakloněnou humanistickou osou stínování, nízkým kontrastem a kurzivním charakterem některých písmen. Sklon je však typický, nikoliv definující znak italiky — existují překrásné manuskripty z 15. století využívající stojatou italiku. Na druhou stranu můžeme najít moderní italiku se sklonem převyšující 25° . Příznačná je transformace dolních serifů na oblé výběhy (*x/x*), která dotváří vzhled skriptu — konstrukčně se tedy jedná o jakousi mezifázi stojaté latinky a kurzivního skriptu. Dnes je známa pod termínem *Aldi-*

ne, podle renesančního učence a vydavatele, Alduse Manutiuse, jež si nechal první litery tohoto písma vyrobit u Francesca Griffa v roce 1499.

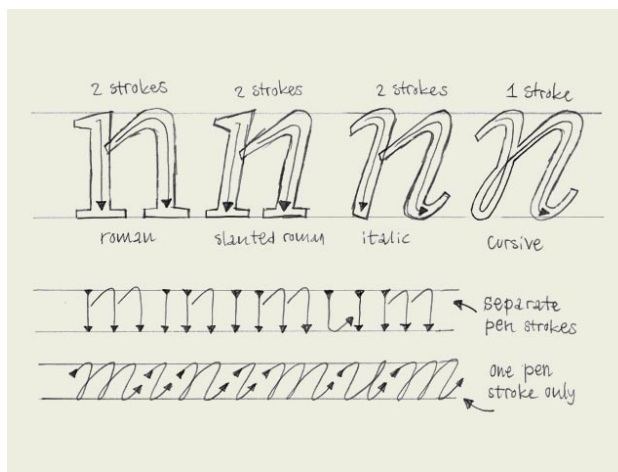
S příchodem prvních bezserifových typů se můžeme setkat také s tzv. *oblique* — kurzívou, jež dodržuje konstrukční princip stojaté abecedy. Většina takzvaných kurzív navržených v posledních dvou stoletích ve skutečnosti spadá do této kategorie. Důvod vzniku lze připsat nárokům na rychlejší výrobu a dodání knihtiskových liter – znamenající v průběhu 19. století výraznou konkurenční výhodu vůči ostatním písmolijnám – a také odklon od humanistické estetiky ve prospěch racionálního, systematického přístupu, jež velké části bezserifových typů (zejména pak neo-grotesku a geometrickým groteskům) sluší zhora více, než italika inspirována renesančními písaři. Je však důležité se mít na pozoru před tzv. *nepravou kurzívou*, jež je vytvořena mechanicky (podobně jako nepravé kapitálky), čímž deformuje konstrukci a stínování liter. Tuto elektronickou náhradu lze tolerovat pouze v menším textovém rozsahu; nejlepší je ovšem nepravou kurzívu nepoužívat vůbec a volit jinou metodu vyznačování — kapitálky či tučný řez.

2.3.7 Kurzíva



Obr. 33. Antická kurzíva — Řecko, 6. století

Kurzíva je písmo uzpůsobené pro rychlé psaní rukou, vyznačující se plynulým rytmem a napojením písmem — z technického hlediska tedy z velké části využívá ligatur (viz. výše). Dnes tak také označujeme – mírně nepřesně – nakloněný vyznačovací řez písma, který je však leckdy nenapojovaný, proto je vhodnější termín *polokurzíva*. Typický je pro kurzívu mírný sklon doprava a určité zjednodušení konstrukce znaků (zejména jednobříškové *a* či *g*), čímž kopíruje podobu psacího písma, z kterého se vyvinula během středověku, ačkoliv začátky sahají až do antického Říma.



Obr. 34. Rozdíl v konstrukci italiky a kurzívy

Je důležité rozeznávat kurzívu od italiky. Kurzíva je definována konstrukcí – litera je tvořena jedním tahem –, přičemž italika (dle potřeby) více. Obě formy písma mají většinou sklon doprava, proto jsou dnes často chybně zaměňovány.

2.3.8 Interpunkce, speciální znaky

Dnes používaný interpunkční systém je vcelku novou a komplexní záležitostí, která se měnila v čase již od 5. st. před n. l. — řecký autor Aristophanes začal používat tečku k označení pauzy v řeči. Dle pozice na řádku – nejdelší na horní dotažnici, na střed nejkratší či středně dlouhá na účaří – byla určena délka pauzy v hovoru [7, str. 188]. Během středověku a renesance se měnila forma signalizace ukončení vět a odstavců, přičemž až v období mezi 16. a 18. stoletím nalézáme první výskyt vykřičníku, otazníku, uvozovek a pomlček. I nadále vznikají další znaky – např. *interrobang*, kombinace vykřičníku a otazníku –, které dále rozšiřují a obohacují typografický slovník. Účel interpunkce však zůstává neměnný — zpřehlednit a strukturalizovat tok myšlenek do formy čitelného textu.

.,;?!,,",',»«--...()[]'

Obr. 35. Běžně užívaná interpunkce

Vedle základní znakové sady verzálek a mínusek – obě čítající 26 znaků – a deseti číslic také rozeznáváme zhruba 30 interpunkčních znamének, přes 20 speciálních znaků, plus symboly pro matematické operace. Znaková sada fontu je tedy mnohem rozsáhlejší a pestřejší, než by se mohlo na první pohled zdát.

V současnosti má běžně dodávaný font okolo 160 znaků [2, str. 416], pokud však přihlédneme k čím dál relevantnější internacionalizaci a poptávce po kvalitním typografickém řešení, může se repertoár znaků vyšplhat až ke 3000 glyfů. Moderní grafický software a formáty fontů (např. OTF) si však i s takovým rozsahem jednoduše poradí.

2.3.9 Alternativní a kontextuální znaky, stylistické sady

Po postupném úpadku kvality typografického řemesla mezi 18. a 20. stoletím skrze rapidní změny v technologii výroby písma se paradoxně opět posléze dostáváme – díky sofistikovaným digitálních technologiím – zpět ke kvalitě, pestrosti a úrovni sazby písma obecně. Fonty rukopisného charakteru dnes oplývají – díky formátům jako OTF – nebývalou zpracovaností, kdy jsou znaky nahrazovány za odpovídající varianty na základě pozice znaku uvnitř sazby. Nabývají proto různých forem na začátku slova, konci slova či specifické znakové posloupnosti, čímž autenticky napodobují vzhled rukopisu, kde de facto žádný znak není identický. Takové znaky označujeme za *kontextuální alternativy*.



Proxima → **Proxima**

Obr. 36. *Proxima Nova* — ukázka stylistické sady

Podobným způsobem fungují také alternativní znaky, jež jsou většinou zapínány skrze stylistické sady uvnitř OpenType fontu — dle aktivní stylistické sady může písmo nabírat lokalizovaného tvarosloví pro daný jazyk či naprosto změnit charakter sazby na základě odlišné kresby několika klíčových znaků. Často se jedná o alternativy pro znaky jako *Q*, *G*, *a*, *g*, *k*, *y* — příhodným příkladem jest písmo *Proxima Nova*, jež oplývá v základní verzi velmi charakteristickým stínovaným napojením břicha *a* na dřík; ve stylistické sadě lze *a* změnit na jednobříškové, čímž markantně pozměněn dojem ze sazby.

3 PARAMETRY BEZPATKOVÉHO PÍSMÁ

3.1 Čitelnost

Bezpochyby v každé vědní či humanitní disciplíně figuruje otázka, která jinak soudržné torzo praktikantů polarizuje proti sobě na dvě názorové poloviny. V typografii by taková otázka mohla být právě “Je patkové písmo opravdu čitelnější než bezpatkové?”. Osobní názor stranou – inu dobře, dle autora není –, na otázku lze nahlédnout analyticky skrze atributy, které grotesk kmenově s antikvou sdílí. Bezpatkovému písmu prospívá především štedrá střední výška, jež umožňuje při sníženém stínování a modulací tahů udržet vhodnou proporcii duktů k bříškům, resp. vyvážení pozitivního a negativního prostoru. Dále lze generalizovat stranou kategorizace — humanisticky ovlivněné typy jsou bezesporu čitelnější než mechanicky konstruované, především ty poplatně dodržující geometrický modul dopadají v čitelnosti nejhůře.

Úhel zakončení tahů také hraje svou roli — otevřená kresba je čitelnější (úhel zakončení 30–60°), který propouští více světla do konstrukce glyfu a vyrovnává vnější a vnitřní negativní prostor v sazbě, která díky tomu působí harmonicky.

3.2 Stínování

Bezpatkové typy mají zpravidla menší míru stínování než ty patkové. Konkrétní tloušťkový poměr horizontál a vertikál odvisí od charakteru písma a konstrukčních specifík — tzv. monolineární písma mívají – z důvodu optického vyrovnání – horizontální tahy zhruba o 10 % tenčí; humanistická i mnohem více.

3.3 Určení



Obr. 37. Rozdílná kresba písma Garamond, velikost 6–72 bodů

Knihtiskové litery byly vždy, z důvodu reálných fyzických rozměrů, navrhovány na konkrétní zamýšlenou velikost, u digitálního písma tato limitace odpadá — font může být použit na krabičku od sirek, ale také třeba na letadlo. K adresování tohoto problému se začalo používat tzv. *optických řezů* dle koncového určení — *Text* pro chlebový text, *Caption* pro ten ještě drobnější, *Display* pro sazbu titulků apod. Řezy se zpravidla liší mírně adjustova-

nou polohou dotažnic, šířkovou proporcí, prostrkáním a stupněm stínování; formální koncept písmové rodiny však zůstává nedotčen.

3.4 Šířkové proporce



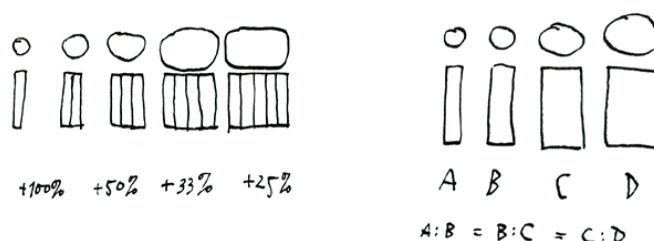
Obr. 38. Klasické a moderní proporce

První verzálkové bezserifové abecedy byly podřízeny geometrickému kánonu — z estetických a čistě praktických důvodů vycházela konstrukce z čtverce, půl čtverce a kruhu. Tím vznikají *dynamické*, neboli *klasické* šířkové proporce, které vytváření v inverzním prostoru shluky a trhliny, proto jsou vhodnější pouze pro titulkovou sazbu, ve které lze tento negativní dopad minimalizovat štedřejším prostrkáním. V období klasicismu přichází spolu se statickou antikvou touha pozitivní a negativní prostor sazby zrytmizovat a uklidnit — takzvané *barokní*, či *moderní* proporce slevují z matematické přesnosti ve prospěch optického vyrovnání jednotlivých liter. Moderní proporce jsou mnohem flexibilnější — umožňují konstrukci dalších šířkových variací rodiny, tedy zúžené či extra široké modifikace za dodržení příjemné, vyrovnané barvy v sazbě.

Zvláštním případem jsou tzv. neproporcionální písma, jejichž glyfy okupují konstantní šířkový prostor — proto si vysloužily označení *mono-space* či *typewriter*, podle psacího stroje, pro který byly původně navrženy.

3.5 Tloušťková distribuce

Z důvodu automatizace a zjednodušení návrhu fontu je dnes běžné kreslit extrémní tloušťkové spektra – nejtenčí a nejtlustší – písmové rodiny, kde jsou zvolené mezikroky automaticky dopočítány, tedy interpolovány, a poté ručně doupřaveny. Moderní technologie umožňují libovolný počet kroků a jejich umístění napříč distribuční sítí. Otázka tedy zní, kolik řezů interpolovat a s jakým rozestupem?



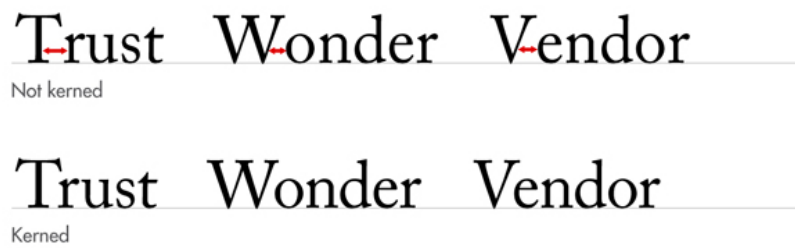
Obr. 39. Diagram šířkové distribuce

Selský rozum by mohl radit, ať je rozmístění lineární, tedy rovnoměrné (např. šířka 50 pro tenký řez, 100 pro střední a 150 pro tučný). Tím vznikají řezy nedostatečně diferencované, bez života. Druhým opakem je princip Lucase de Groota — dle něj by měl být nárůst konstantní relativně, nikoliv absolutně. Řečeno příkladem: šířka 50 pro tenký řez, 87 pro střední, 150 pro tučný — následující krok je vždy 173% toho předešlého. Mnohem lepší, jen je optická distribuce skoupá na tlustší řezy, za to tenčích je přemíra. Vhodným kompromisem se zdá být teorie Pabla Impallariho [9], který diplomaticky kombinuje oba principy — na začátku distribuční křivky (u tenkých řezů) využívá kalkulaci de Groota, konec (nejtlustší řezy) však přibližuje distribuci lineární.

3.6 Spacing

“Myslíme si, že je typografie černá a bílá; ona je ve skutečnosti bílá. Ten prostor mezi černou je to, co tvoří typografii. Podobně jak prostor mezi notami utváří hudbu.” Touto parafází Massima Vignelliho, světoznámého grafického designéra italského původu, lze podtrhnout důležitost správného rytmu, proporce mezi pozitivním a negativním prostorem. Stanovení správné vzdálenosti písmen od sebe, takzvané prostrkání, je pomalým, iterativním procesem plným tiskových zkoušek a porovnávání rovnováhy prostoru uvnitř a mimo písmen — jednoduchý vzorec nefunguje, vše se odvíjí od citu a specifík daného fontu.

3.7 Kerning



Obr. 40. Obvyklé kerningové páry

Nedílnou součástí kvalitně zpracovaného písma je vytvoření tzv. kerningových párů, které řeší prostrkání problematických párů liter. Kvalitně provedený spacing minimalizuje potřebu kerningu, specifické dvojice (viz. ilustrace výše) je však nutné ošetřit téměř vždy.

4 TECHNOLOGIE

4.1 Software

Škála softwaru pro návrh fontu je velice pestrá a každým rokem programů přibývá — pro Windows je nejrozšířenější *FontLab* a *Fontographer*, pro Mac zase *Glyphs* či *Robofont*. Každý program má své specifické přednosti, já osobně zvolil *Glyphs* kvůli intuitivnímu ovládání a užitečným funkcím, které zjednodušují a zrychlují proces tvorby písma — upřímně, nebýt tohoto programu, pravděpodobně bych se do projektu návrhu fontu ani nepustil.

4.2 Formát

První digitální fonty byly bitmapové, silně limitující výrazové možnosti a manévrovací prostor pro plnohodnotný typografický výraz. S vývojem technologií se střídaly formáty jako PostScript, TrueType a další, jež omezení a nedostatky iterativně odstraňovaly. S příchodem – dnes nejrozšířenějšího – formátu OTF se rapidně navýšila kapacita a schopnosti aplikace různých znakových a číslicových sad — v prvních digitálních fontech, jež byly omezeny na 256 glyfů, bylo dostatek místa pouze pro jednu sadu – většinou tabulkovou (neproporcionální) verzi těch verzálkových – číslic. K použití dalších sad (textové, proporcionální) bylo zapotřebí volit jiný řez písma; za předpokladu, že byl vůbec k dispozici. Advent OpenType tuto kapacitní limitaci překonává a přináší možnost vměstnat veškeré potřebné sady do jednoho souboru, respektive řezu, písma.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

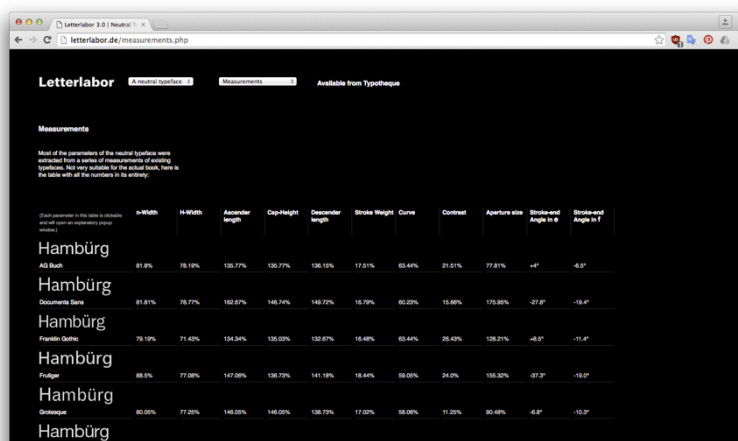
5 PROCES TVORBY AUTORSKÉHO FONTU

5.1 Analýza současných řešení

Žádný učený z nebe nespádl. Tímto rčením jsem se snažil své rané snahy o písmový návrh oprostít od tlaku a příliš vysokých – z pohledu typografické prvotiny nespílnitelných – cílů. Kvalitnímu výstupu předchází pečlivá analýza, která určuje mantinely uvažovaného řešení, ve kterých lze iterativně experimentovat. Jakožto člověk exaktní a metodický jsem se rozhodl atributy již existujících grotesků nejprve podrobně zdokumentovat, abych mohl z nálezů následně vyvodit soubor pravidel, které úspěšný grotesk definují.

Zvolil jsem přes 40 grotesků — od Johnstonovy abecedy z roku 1916 po loňskou digitalizaci *Unica77*. Všemi jsem vysázel a vytiskl shodný, zkušební vzorník, který ve svých mnohých podobách posloužil jako bohatý slovník typografických přístupů; inspirace individuálních řešení; vizuální stimulace a také výčet již probádaných formálních cest, kterými se nemá smysl vydávat.

5.2 Statistiky



The screenshot shows a web browser window displaying the Letterlabor website. The page title is "Letterlabor" and the URL is "letterlabor.de/measurements.php". The page content includes a "Measurements" section with a table of font metrics. The table has columns for various metrics and rows for different typefaces, all using the word "Hambürg" as a sample.

	=Width	H-Width	Ascender length	Cap-Height	Descender length	Stroke Weight	Curve	Contrast	Aperture size	Stroke-end Angle in °	Stroke-end Angle in F
Hambürg	81.8%	78.19%	133.77%	133.77%	136.19%	17.81%	83.44%	21.81%	77.81%	+4°	-6.5°
Hambürg	81.81%	78.77%	132.87%	146.74%	148.72%	16.79%	80.22%	15.88%	173.89%	-27.8°	-18.4°
Hambürg	79.19%	71.43%	134.34%	135.03%	132.87%	16.48%	83.44%	26.43%	138.21%	-8.5°	-11.4°
Hambürg	88.3%	77.08%	147.08%	138.78%	141.19%	18.44%	88.08%	24.0%	155.20%	-37.2°	-18.0°
Hambürg	80.85%	77.25%	146.05%	146.05%	138.73%	17.05%	88.08%	11.25%	90.48%	-4.8°	-15.3°

Obr. 41. Rešerše Kaie Bernaua

Velkou inspirací se pro mě stal Kai Bernau se svou abecedou *Neutral*, pro kterou před samotným návrh provedl rozsáhlou statistickou analýzu existujících písem — v jeho případě se jednalo o srovnání typických bezpatkových typů za cílem nalézt naprosto neutrální písmo, bez jakýchkoliv formálních výrazů, ideologických či konceptuálních konotací. Výsledkem byla tabulka atributů vybraných 10 písmových rodin, která skrze průměr atributů hledá neutrální písmo jakožto zlatý střed jednotlivých hodnot.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
	x-height	weight	UC weight	ascender	descender	o hor	o vert	'o' width	'n' width	overshoot	cap height	'a' bearing	'n' bearing	
2														
3	apercu medium	504	104	110	708	-204	110	92	496	415	8	700	81	49
4			20.83%	105.77%	140.48%	-40.48%	105.77%	83.64%	98.41%	82.34%	1.59%	138.89%	77.88%	47.12%
5														
6	founders text medium	441	119	126	630	-164	123	89	483	442	12	630	71	40
7			26.98%	105.88%	142.86%	-37.19%	103.36%	72.36%	109.52%	100.23%	2.72%	142.86%	59.66%	33.61%
8														
9	nřší medium	878	192	198	1324	-396	194	160	844	754	20	1116	144	90
10	X2		21.87%	103.13%	150.80%	-45.10%	101.04%	82.47%	96.13%	85.88%	2.28%	127.11%	75.00%	46.88%
11														
12	brown regular	470	95	100	710	-240	95	90	486	450	10	700	85	45
13			20.21%	105.26%	151.06%	-51.06%	100.00%	94.74%	103.40%	95.74%	2.13%	148.94%	89.47%	47.37%
14														
15	brown bold	470	130	135	710	-240	130	120	516	480	10	700	75	35
16			27.66%	103.85%	151.06%	-51.06%	100.00%	92.31%	109.79%	102.13%	2.13%	148.94%	57.69%	26.92%
17														
18	europa bold	474	120	120	756	-230	122	112	506	428	12	700	70	28
19			25.32%	100.00%	159.49%	-48.52%	101.67%	91.80%	106.75%	90.30%	2.53%	147.68%	65.83%	23.33%
20														
21	circular medium	487	115	122	724	-190	116	105	505	433	15	709	75	37

Obr. 42. Má řešerše

Mým cílem bylo pouhé zmapování ověřených principů, užívaných poměrů a přijatelných hodnot. Při prvním návrhu člověk jednoduše netuší, jak tlustý je skutečně tlustý řez a jak vysoká je skutečně střední výška — někdo by mohl namítat, že kradu z cizího krámu, načez oponuji, že pouze sleduji nabízený sortiment, ve kterém si nacházím to své. Takový proces omezuje množství chyb, které inherentně při první tvorbě písma vzniká, na minimum a návrh značně osvobozuje od frustrace a obav, že se mé řešení možná vůbec nepotkává se zaběhnutým kánonem. Ostatně jestliže existuje disciplína, která je zhora definována postupnou modifikací a iterací předešlých řešení, pak je to právě typografie — písmo musí být prvně k přečtení, přílišná odchylka a neodborné porušení elementárních zvyklostí tuto aktivitu komplikuje.

5.3 Stanovení konceptu

Typografický výstup, jež je výsledkem šestiměsíčního snažení (listopad 2015 – duben 2016), nabíral skrze iterativní úpravy postupem času mírně odlišných forem, ukotvující koncept však vždy zůstal stejný.

Labil Grotesk nelze jednoduše vměstnat do definice některé z tradičních kategorií grotesku — kombinuje různé přístupy a konstrukční principy; luxus, který nám postmoderní doba umožňuje. Formálně vychází především z tvarosloví švýcarského grotesku, od něj se však liší větší šířkovou diferenciací, variací dotahových úhlů a menší modulací tahů. Stabilní, statickou kostru jsem se však rozhodl místy narušit labilními prvky, jež tvoří středobod charakteru písma. Využívám přitom vědomého porušování optických zákonitostí a pravidel

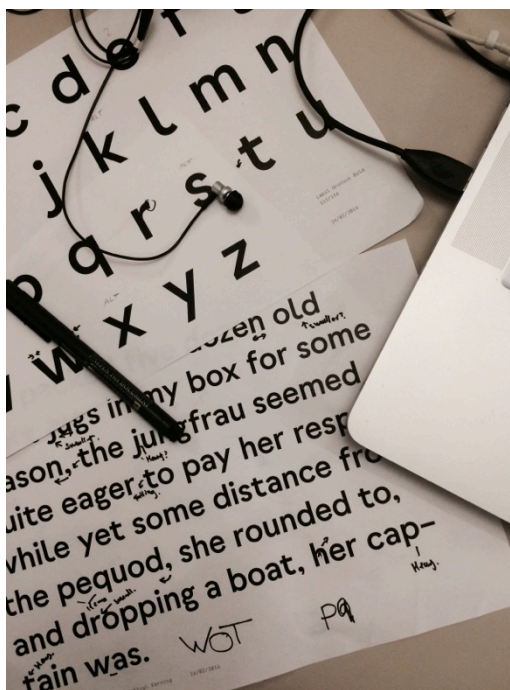
správné konstrukce liter; vše ve snaze o osobitý, ačkoliv místy svou úmyslnou nevyrovnaností až naivní, typografický výraz.

Klíčovými slovy při přemýšlení nad řešením konstrukce byly rotace, gravitace, primitivizace. Stylotvorným prvkem nakloněná linie, podléhající zákonům fyziky, jež do sazby přináší moment hry, jakéhosi *domino* efektu — přeměny, kde jsou písmena reálnými předměty, účaři podlahou.

Určením je *Labil Grotesk* písmo pro akcidenční sazbu, splňující však základní nároky na sazbu i textů delších. Mezi oběma polohami lze volně alternovat díky použití náhradních znaků — v základní verzi písmo působí klidně, ve větších titulcích mohou bizarní alternativní znaky plnohodnotně vyznít.

5.4 Postup, konstrukce

Skicování v tužce jsem zvolil pro rychlé přemýšlení nad specifickým detaily písmen, jakožto rychlé cvičení k osvětlení problému. Kompletní abecedu jsem tedy v papírové formě nepřipravoval, většinu glyfů jsem začal rovnou kreslit v počítači — v rámci časových kapacit by bylo příliš náročně monolineární grotesk v dostatečně věrohodnosti připravit v ruce.



Obr. 43. Kontrolní výtisky

Tvorba písma je především hledáním rovnováhy mezi jednotou a různorodostí — písma musí být dostatečně odlišena, přičemž stále spadající do obecně uznávaného a identifikovatelného kánonu. Pro ilustraci rozdílů těchto dvou filozofií lze poukázat na jeden z prvních grotesků *Franklin Gothic* a – dnes již ikonické – geometrické písmo *Futura*. Zatímco *Franklin Gothic* čerpá z vizuálního slovníku tehdy stále převažující antikvy – dvoubříšková konstrukce *a*, *g*; úhlem rozličně řešené zakončení tahů –, *Futura*, jakožto produkt Bauhausu, vizionářský bortí zažitou představu o tvarosloví glyfů — *c* konstruováno lapidárním seříznutím písmene *o*, jednobříškové *a* vytvořeno napojením dříku rovněž na *o*, *g* vytvořeno modifikací *q*.

Při konstrukci písmen jsem měl na paměti rozdíl mezi jednoduší a konzistentností — písmo musí působit celistvě, bez cizorodých glyfů či nesystematických řešení detailů; na druhou stranu zřídka kdy jsou obdobné situace napříč znaky řešeny identicky. Po bližším ohledání inspiračních zdrojů jsem došel ke zjištění, že je každé zakončení tahu konstruováno individuálně, s úhlem lišícím se leckdy v jednotkách či desetinách stupňů. Vše podléhá zákonům optiky a snaze znaky harmonizovat, nikoliv plošně sjednotit. Dokladem například šířkový rozdíl mezi verzálkovými *N* a *H* — *N* je zpravidla neznatelně širší, přestože by selský rozum radil, ať jsou obě písmena identické šířky.

Naštěstí existuje poměrně osvědčený systém pro konstrukci abecedy — začal jsem s literami *n*, *o*. Ty definují stínování, zaoblení a šířkovou proporci. Druhým krokem jsou znaky kombinující oblouk a dřík — *d*, *b*, *p*, *q*. Tím jsou vyřešeny základy, známe totiž dolní i horní dotažnici. Pokračováním jsou *s*, *c*, *e*; podobným způsobem procházíme celou abecedou až k posledním *k*, *x*, *z*, které jsou podřízené zejména šířkové proporci již ostatních písmen a kompletují charakter písma. Naprosto stejný recept platí i při konstrukci verzálkové součásti fontu.

hohoho

Obr. 44. Labil Grotesk — řezy *Light*, *Regular*, *Medium*

Samozřejmostí je návrh deseti číslic, interpunkce a základní sady speciálních znaků — od zavináče po závorky, hvězdičku i symboly pro matematické operace. Při jakémkoliv prvním počínání automaticky vznikne mnoho chyb, proto pro mne bylo důležité prozkoumat

všechny zákoutí bez přílišném lpění na kvalitu (jež lze iterativně v budoucnu ladit) — z tohoto důvodu jsem vytvořil i kapitáلكovou abecedu, mnoho alternativních znaků a tento znakový soubor nakreslil ve dvou tloušťkových extrémech — tenký *Light* a tlustší *Medium*, mezi kterými jsem interpolací vytvořil mezikrok, pojmenovaný *Regular*. Z důvodu časových možností a stylistických rozhodnutí jsem nerealizoval tučný řez – *Bold* –, ten však jistě časem přibude také.

5.5 Variabilita

labil → labil

Obr. 45. Ukázka alternativních znaků

Klíčová je pro *Labil Grotesk* univerzálnost použití — základní verze abecedy účelně působí konvenčním dojmem, jež je narušen jen po bližším ohledání specifických detailů liter. Skutečným oživením jsou až alternativní znaky neúprosně nabourávající tradici konstrukce liter za použití záměrně porušených optických pravidel a přepadávajících liter jakožto mezikrokem mezi stojatým a kurzivním provedením.

ZÁVĚR

Kouzlo – a zároveň prokletí – tvorby písma tkví v tom, jak je to aktivita zdánlivě nekonečná — člověk může beziérové křivky ladit prakticky až do zbláznění, přestože se mnohdy jedná o rozdíly v řádech tisícín. Jsem velmi rád, že jsem se rozhodl tento zvláštní druh psychického sebepoškozování vyzkoušet — získal jsem tak nový koníček na dlouhé letní večery, těch konec konců není nikdy dost. Za ten pocit, sázet text vlastním fontem, to totiž stojí!

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] LAWSON, Alexander. *Anatomy of a typeface*. London: Hamish Hamilton, 1990. ISBN 9780241129432.
- [2] FRUTIGER, Adrian, Heidrun OSTERER a Philipp STAMM. *Adrian Frutiger typefaces: the complete works*. English ed. Boston: Birkhäuser.
- [3] DESIGNHISTORY.ORG. *The Sans-serif History* [online]. ©2011 [cit. 2016-05-11]. Dostupné z: http://www.designhistory.org/Type_milestones_pages/SansSerif.html
- [4] BRINGHURST, Robert. *The elements of typographic style*. Point Roberts, WA: Hartley & Marks, 1992. ISBN 0881790338.
- [5] WIKIPEDIA.ORG. *Adolf Loos* [online]. ©2016 [cit. 2016-05-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Adolf_Loos
- [6] PORCHEZ, Jean Francois. *On Type Classification* [online]. ©2011 [cit. 2016-05-12]. Dostupné z: <https://typofonderie.com/gazette/post/on-type-classifications/>
- [7] CHENG, Karen. *Designing type*. New Haven: Yale University Press, 2005. ISBN 978-0-300-11150-7.
- [8] PETERS, Yves. *Figuring Out Numerals* [online]. ©2011 [cit. 2016-05-12]. Dostupné z: <http://fontfeed.com/archives/figuring-out-numerals-the-sequel/>
- [9] IMPALLARI, Pablo. *Family Steps Calculator* [online]. ©2015 [cit. 2016-05-12]. Dostupné z: <http://www.impallari.com/familysteps/>

SEZNAM OBRÁZKŮ

<i>Obr. 1. První grotesk — Two Line English Egyptian, 1816</i>	11
<i>Obr. 2. Two-line Great Primer Sans-serif, 1832</i>	12
<i>Obr. 3. Seven Line Grotesque, 1834</i>	12
<i>Obr. 4. Písma Morrise Fullera Bentona</i>	13
<i>Obr. 5. První geometrický grotesk — Erbar, 1926</i>	15
<i>Obr. 6. Originální návrh Paula Rennera, 1927</i>	15
<i>Obr. 7. Písmo Kabel, 1927</i>	16
<i>Obr. 8. Anglická geometrická písma ze začátku 20. století</i>	16
<i>Obr. 9. Trend širokého grotesku</i>	17
<i>Obr. 10. Helvetica a její vývoj</i>	18
<i>Obr. 11. Italská abeceda Recta, 1958</i>	19
<i>Obr. 12. Diagram ilustrující rozsah písma Univers</i>	19
<i>Obr. 13. Vzorník písma Lydian, 1938</i>	20
<i>Obr. 14. Humanismem ovlivněná Optima</i>	20
<i>Obr. 15. Vybrané abecedy posledních 50 let</i>	21
<i>Obr. 16. Názvosloví a anatomie písma</i>	23
<i>Obr. 17. Písmová osnova</i>	23
<i>Obr. 18. Ukázka zmatečného pojmenování</i>	24
<i>Obr. 19. Klasifikace Maximiliena Voxe, 1954</i>	25
<i>Obr. 20. Klasifikace Vox-AtypI</i>	25
<i>Obr. 21. Akzidenz Grotesk, statický sans-serif</i>	26
<i>Obr. 22. Porovnání Walbaum a Akzidenz Grotesk</i>	26
<i>Obr. 23. Futura, konstruovaný sans-serif</i>	27
<i>Obr. 24. Dynamické šířkové proporce</i>	27
<i>Obr. 25. Trebuchet MS, dynamický sans-serif</i>	28
<i>Obr. 26. Antické verzálkové písmo na Titově oblouku</i>	28
<i>Obr. 27. Manuskript z 10. století</i>	29
<i>Obr. 28. Porovnání minusky s kapitálkou</i>	29
<i>Obr. 29. Varianty kresby číslic</i>	31
<i>Obr. 30. Šířkové varianty číslic</i>	31
<i>Obr. 31. Řešení napojení litery f na ostatní znaky</i>	32
<i>Obr. 32. Kurzivní a nakloněná italika</i>	33

<i>Obr. 33. Antická kurzíva — Řecko, 6. století</i>	34
<i>Obr. 34. Rozdíl v konstrukci italiky a kurzívy</i>	35
<i>Obr. 35. Běžně užívaná interpunkce</i>	35
<i>Obr. 36. Proxima Nova — ukázka stylistické sady</i>	36
<i>Obr. 37. Rozdílná kresba písma Garamond, velikost 6–72 bodů</i>	37
<i>Obr. 38. Klasické a moderní proporce</i>	38
<i>Obr. 39. Diagram šířkové distribuce</i>	39
<i>Obr. 40. Obvyklé kerningové páry</i>	40
<i>Obr. 41. Rešerše Kaie Bernaua</i>	43
<i>Obr. 42. Má rešerše</i>	44
<i>Obr. 43. Kontrolní výtisky</i>	45
<i>Obr. 44. Labil Grotesk — řezy Light, Regular, Medium</i>	46
<i>Obr. 45. Ukázka alternativních znaků</i>	47

SEZNAM PŘÍLOH

[P I] Obsah datového CD

PŘÍLOHA P I: OBSAH DATOVÉHO CD

Přiložené CD obsahuje:

- tuto práci ve formátech PDF a DOCX (Adobe Reader a Microsoft Word)
- vzorník písma Labil Grotesk