



„typografie je nástrojem komunikace“

“typography is a tool for communication”

László Moholy-Nagy

typografie a reklama

typography and advertising

Obrat Bauhausu k aplikovanému designu a jeho problémům, které pramenily z rozpadu krásných umění a marginalizace malířství, se evidentně projevil v desavských dílnách pro typografii a reklamu pod vedením Herberta Bayera a po něm Joosta Schmidta. S typografickými elementy se experimentovalo již v Ittenově kruhu, ten ale kladl důraz na individuální styl a expresivní formy. V roce 1923 napsal László Moholy-Nagy: „Typografie je nástrojem komunikace. Musí to být komunikace ve své nejintenzivnější formě čitelnosti, komunikace nesmí být nikdy zeslabena a priori estetikou...“³⁰⁴ Herbert Bayer vložil tuto tezi do své praxe a podobné pokusy racionalizovat typografii tvoří základ pro šablonové písmo Josefa Albersa i typografické práce Joosta Schmidta.

Mezi zahraniční osobnosti, které měly největší vliv na grafickou a typografickou tvorbu československé avantgardy, patřili především Rus El Lisickij, Maďar László Moholy-Nagy a Němci Jan Tschichold a Paul Renner.

Ačkoli termín „nová typografie“ původně použil László Moholy-Nagy v katalogu k výstavě Bauhausu v roce 1923,³⁰⁵ teoretikem nové typografie se stal až Jan Tschichold,³⁰⁶ se kterým byla česká i slovenská avantgarda v úzkém kontaktu a jehož Teige nazval teoretickým vůdcem německé moderní typografie.³⁰⁷ Nová typografie kolem poloviny dvacátých let přerostla do mezinárodního hnutí s bohatou teoretickou činností (El Lisickij, Mieczysław Szczuka, Kurt Schwitters, Jan Tschichold ad.), do níž se aktivně zapojil i Karel Teige, který vydal v časopise *Typografia* (1927, česky i německy) svých šest bodů jako závěr obsáhlé stati *Moderní typy*, text byl o rok později rovněž otištěn ve francouzském časopise. Karel Srp v tomto kontextu zmiňuje, že Teiga citoval i Jan Tschichold,³⁰⁸

The Bauhaus's focus on applied design, a consequence of the breakdown of the fine arts and the marginalisation of painting, was also evident in the typography and advertising workshops in Dessau, led by Herbert Bayer and subsequently Joost Schmidt. Itten's circle had experimented with typography, but advocated an individual style and expressive forms. In 1923 László Moholy-Nagy wrote: “Typography is a tool for communication. It must be communication in its most intense form. [...] Legibility of communication must never be impaired by a priori aesthetics.”³⁰⁴ Herbert Bayer put this theory into practice, and similar attempts to rationalise typography lay behind Josef Albers' stencil fonts and Joost Schmidt's typographic work.

Czechoslovak avant-garde graphic design and typography were strongly influenced by designers from other countries, especially El Lissitzky from Russia, László Moholy-Nagy from Hungary and Jan Tschichold and Paul Renner from Germany.

Although “the new typography” was originally coined by Moholy-Nagy in a book published for the 1923 Bauhaus Exhibition,³⁰⁵ the new typography's theorist was Jan Tschichold,³⁰⁶ who had close ties with the Czechoslovak avant-garde; Teige considered him the pioneer of modern German typography.³⁰⁷ By the mid-1920s the new typography had become an international movement with a wealth of theoretical work (El Lissitzky, Mieczysław Szczuka, Kurt Schwitters, Jan Tschichold. etc.) in which Karel Teige was also active, setting out six points to conclude his lengthy essay “Modern typy” published in Czech and German in *Typografia* magazine (1927) and a year later in a French magazine. Karel Srp mentions that Tschichold quoted Teige;³⁰⁸ they were in

³⁰⁴ László Moholy-Nagy, Typofoto, *Pásmo* 2, 1925, č. 1, říjen, s. 16.

³⁰⁵ László Moholy-Nagy, Die neue Typographie, in: Fleischmann (ed.), *Bauhaus: Drucksachen Typografie Reklame*, 1923, s. 14–16.

³⁰⁶ Christopher Burke, *Active literature. Jan Tschichold and New Typography*, London 2007.

³⁰⁷ Ke kontaktům Jana Tschicholda s Karlem Teigem a Ladislavem Sutnarem viz Iva Janáková, Jan Tschichold, in: *Ladislav Sutnar. Praha – New York – Design in Action* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové museum v Praze 2003, s. 62–65; ke kontaktům Jana Tschicholda s Františkem Kalivodou viz Markéta Svobodová, Užitá typografie a knižní grafika v díle architekta Františka Kalivody, *Umění / Art* 59, 2011 s. 426–436.

³⁰⁸ Karel Srp – Lenka Bydžovská – Polanta Bregantová, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 116.

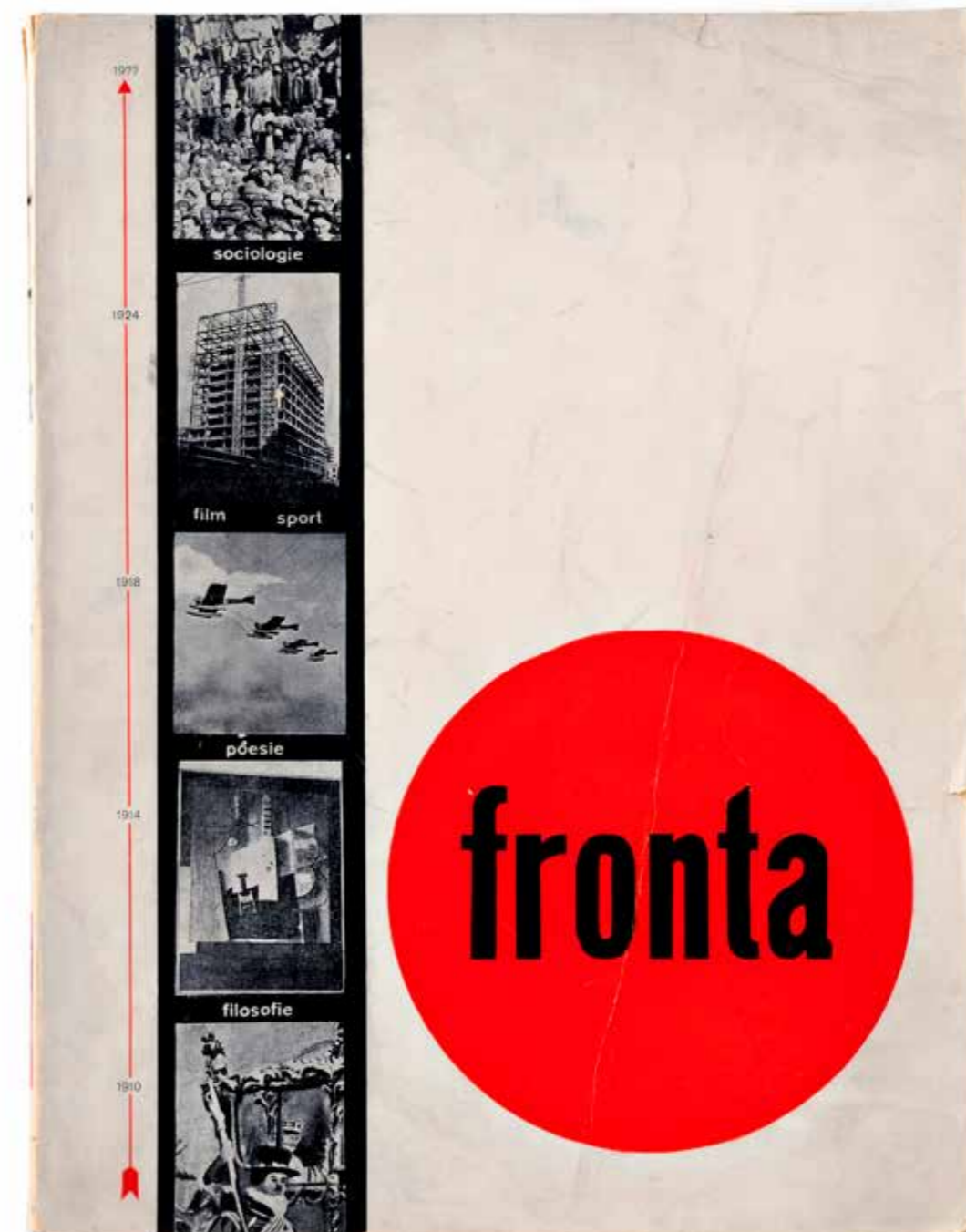
³⁰⁴ László Moholy-Nagy, Die neue Typographie, in: Walter Gropius (ed.) *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923*, Weimar and München 1923, p. 141.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Christopher Burke, *Active literature. Jan Tschichold and New Typography*, London 2007.

³⁰⁷ On Jan Tschichold's contacts with Karel Teige and Ladislav Sutnar, see Iva Janáková, Jan Tschichold, in: *Ladislav Sutnar. Praha – New York – Design in Action* (exh. cat.), Uměleckoprůmyslové museum v Praze 2003, pp. 62–65; on Jan Tschichold's contacts with František Kalivoda, see Markéta Svobodová, Užitá typografie a knižní grafika v díle architekta Františka Kalivody, *Umění / Art* 59, 2011, pp. 426–436.

³⁰⁸ Karel Srp – Lenka Bydžovská – Polanta Bregantová, *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*, Praha 2009, p. 116.



¹⁰⁵ Zdeněk Rossmann, *Obálka mezinárodního sborníku soudobé aktivity Fronta, Brno 1927*
Zdeněk Rossmann, Cover of *Fronta*, the international journal of contemporary activity, Brno 1927

kteřý s ním byl v úzkém kontaktu a který jej pravděpodobně doporučil jako zahraničního hosta sdružení RING.³⁰⁹ V roce 1928 vydal v Berlíně tehdy šestadvacetiletý Tschichold knihu *Die neue Typographie*. Jejím prostřednictvím se mu podařilo jednoduše pojmenovat a formulovat problémy soudobé funkcionalistické typografie, jimiž se už dříve zabývali výtvarníci ze skupiny RING, učitelé na Bauhausu, El Lisickij, Moholy-Nagy ad. Tschichold v knize kladl důraz především na standardizaci, jednotný firemní styl a malá písmena. Méně známý je v českém a slovenském prostředí vliv německého typografa, pedagoga a člena Werkbundu Paula Rennera, jehož texty v dobových periodikách (například *Výtvarná výchova*) uveřejňovali hlavně Josef Vydra, Zdeněk Rossmann a František Kalivoda. Tento německý typograf je autorem slavného moderního sanserifového písma – Futury. V roce 1928 byly na trh uvedeny téměř souběžně dva později nejpoužívanější typy písem: Gill Sans Angličana Erica Gilla a právě Futura Paula Rennera, kterou navrhl pro písmolijnu Bauer ve Frankfurtu. Zatímco Gillova kresba vycházela z historických vzorů antiky, Rennerova kresba grotesku respektuje požadavky moderního tvarosloví vycházejícího z konstruktivismu. Zvláštností Futury je, že má u grotesku podstatně nižší verzálky. V titulkových velikostech bývá tento rozdíl nápadný, kdežto v knižních velikostech je již méně viditelný a připomíná symetrický rytmus vlastní slohovým zásadám renesance.³¹⁰ Podle Christophera Burkeho začal Renner na tomto typu písma pracovat již v roce 1924.³¹¹ Snaha o zjednodušení písma jak ve školství, tak v průmyslu byla typická hlavně pro německou oblast, zatíženou tradicí tzv. gotických písem (fraktura, textura, šwabach), kde kult knihy zastával významnou pozici, tzv. modernizace typografie zde probíhala intenzivně od konce první světové války. Tento proces vyvrcholil v roce 1927 založením školy Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker v Mnichově, kde vyučovali jak Renner, tak Tschichold. Tato vzdělávací instituce nebyla progresivně modernistní jako Bauhaus, neboť vychovávala studenty pro praxi, ale zároveň rozvíjela principy, které na Bauhaus přinesli Moholy-Nagy, Herbert Bayer či Joost Schmidt. Bayer navrhoval na Bauhausu své geometrické formy písma ideologicky a důvtipně ze základu kruhu, avšak jeho „univerzální abeceda“ z roku 1926 nebyla určena pro praktické užití. Ve výsledku ji můžeme nalézt většinou u titulků časopisů nebo novin, přesto se Bayerovým písmem intenzivně zabývali Teige i Kalivoda a vytvářeli jeho varianty. Na rozdíl od Bayera přistupoval Renner k navrhování pragmaticky a dbal na to, aby písmo mohlo být použito pro písmolijnu v několika různých řezech, což se stalo. Futuru dobové německé reklamy propagovaly pod heslem

close contact and it was probably Tschichold who recommended Teige as a guest member of ring “neue werbegestalter”, an association for new advertising design.³⁰⁹ In 1928, at the age of 26, Tschichold published his book *Die neue Typographie* in Berlin. In it he formulated the issues in contemporary functionalist typography on which ring “neue werbegestalter” designers, Bauhaus teachers, El Lissitzky, Moholy-Nagy and others were working, and stressed the importance of standardisation, a uniform corporate style and lower-case lettering. Less well-known is Paul Renner’s influence in Czechoslovakia. He was a German typographer, teacher and member of the Werkbund whose writings were published in contemporary periodicals such as Josef Vydra, Zdeněk Rossmann and František Kalivoda’s *Výtvarná výchova*. Renner designed a famous modern sans-serif font, Futura, for the Bauer type foundry in Frankfurt. It was released in 1928, more or less simultaneously with another typeface that would also become very widely used: Gill Sans, designed by Eric Gill in England. While Gill Sans was partly based on Roman capitals, Futura was a modern visual style based on constructivism. Futura’s upper-case letters are substantially lower than in grotesque fonts. This difference is striking in the sizes used for titles, while in book sizes it is less noticeable and recalls the symmetrical rhythm favoured by Renaissance style principles.³¹⁰ According to Christopher Burke, Renner had begun working on Futura in 1924.³¹¹ Since the end of World War I there had been great efforts to modernise typography and simplify typefaces for use by industry and the education sector, especially in German-speaking countries and regions, where the cult of the book was powerful but the use of traditional “Gothic” fonts (Fraktur, Textura, Schwabacher) presented an obstacle. In 1927 this process culminated in the founding of the Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in Munich, where both Renner and Tschichold taught. While it was not a progressive, modern institution like the Bauhaus, being more pragmatically focused on vocational training, it embraced the same principles that Moholy-Nagy, Herbert Bayer and Joost Schmidt had introduced. At the Bauhaus Bayer had designed an ingenious geometrical font based on the circle, although his 1926 “universal alphabet” was not intended for practical application. It mostly appeared in magazine and newspaper titles, but Teige and Kalivoda made frequent use of it and designed variations. In contrast Renner took a pragmatic approach and ensured that his font could be used with several different styles. Contemporary German advertising promoted Futura with the slogan “Futura – die

³⁰⁹ Ibidem, s. 134.

³¹⁰ Oldřich Hlavsa, *Typographia 2*, Praha 1981, s. 38.

³¹¹ Christopher Burke, *Paul Renner. The Art of Typography*, New York 1998, s. 52.

³⁰⁹ Ibid., p. 134.

³¹⁰ Oldřich Hlavsa, *Typographia 2*, Praha 1981, p. 38.

³¹¹ Christopher Burke, *Paul Renner. The Art of Typography*, New York 1998, p. 52.



„Futura – typografie naší doby tiskne obrazy naší doby“. Na principu – praxe především, fungovala i výuka v mnichovské Meisterschule, s jejímiž výsledky byli Rossmann s Kalivodou obeznámeni. K největším propagátorům Futury a moderního grotesku u nás patřil právě František Kalivoda, který tento typ písma využíval prakticky ve většině svých publikací a kladl vždy důraz na písmo nejen v návrhu obálky, ale i v textu, jak to požadoval Tschichold.

Směr moderní typografické a užité grafické tvorby v meziválečném Československu určovali v Čechách především Ladislav Sutnar a Karel Teige, na Moravě Zdeněk Rossmann a František Kalivoda, na Slovensku hlavně Ludovít Fulla. Není jisté bez zajímavosti, že tito autoři jsou ať teoreticky (Teige), či prakticky (Rossmann, Kalivoda) spojeni také s architekturou nebo výstavnictvím a scénografií (Sutnar, Rossmann, Fulla, Kalivoda). V období, kdy se začal klást velký důraz na vizuální kulturu, převládaly typografické výtvarné aktivity nad jejich odbornou profesní činností a významně ovlivnily nově se rozvíjející obor grafického designu. Rossmann, Fulla i Kalivoda se rovněž podíleli na pedagogické výuce Vydrový Školy uměleckých řemesel v Bratislavě.

Nač ještě velká písmena?

Stejně tak, jako hrál knihtisk zásadní roli při utváření závazných jazykových pravidel, směřoval požadavek k striktnímu využívání minuskulí a zjednodušení pravopisu v době, kdy trhu vládla strojová sazba a kdy na textu pracovali sazeč, zlomař, výtvarný a technický redaktor, ke zlevnění a urychlení výroby v knižním i mediálním průmyslu.³¹² Jak již bylo zmíněno, meziválečnou dobu charakterizuje také snaha o vytvoření univerzálního jazyka, tuto myšlenku nerozvíjeli jen analytičtí filozofové, kteří navazovali na *Pojmopis (Begriffsschrift, eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens, Halle a. S. 1879)*³¹³ matematika a filozofa Gottloba Frega, zakladatele novodobé logiky.³¹⁴ Podle utopických teorií Waltera Porstmanna, autora knihy *Sprache und Schrift* (Mluva a písmo), je malopis radikálním přepisem lidské řeči, a tedy jedním z kroků k vytvoření univerzálního jazyka.³¹⁵ Karel Teige nový lingvistický koncept shrnul ve svém textu *Slova, slova, slova*: „Dnešek, doba kosmopolitismu a vyvinutého dopravnictví, mezinárodního obchodu, doba železnic, doba

Schrift unserer Zeit begleite das Bild unserer Zeit“.

In Czechoslovakia one of the greatest proponents of Futura and modern grotesque fonts was František Kalivoda, who used them for the majority of his publications and always stressed the importance of the typeface – not just when designing covers but also for the text itself, as Tschichold had insisted.

In interwar Czechoslovakia modern typography and graphic design were shaped primarily by Ladislav Sutnar and Karel Teige in Bohemia, Zdeněk Rossmann and František Kalivoda in Moravia and Ludovít Fulla in Slovakia. It is interesting that they also wrote on (Teige) or practiced (Rossmann, Kalivoda) architecture or exhibition and stage design (Sutnar, Rossmann, Fulla, Kalivoda). In an age when visual culture came to the fore, they spent more time on typography than on their respective professions, and they significantly influenced the new discipline of graphic design. Rossmann, Fulla and Kalivoda all taught at Vydra's School of Applied Arts in Bratislava.

Why use capital letters?

The printing press had once played a crucial role in defining the rules of language. Now that the market was dominated by mechanical typesetting, with a typesetter, art editor and technical editor working on every text, the call for the strict use of lower case and the simplification of spelling was aimed at cheaper and faster publishing for books and the media.³¹² There were attempts in the interwar years to create a universal language, an idea in part promoted by analytical philosophers influenced by Gottlob Frege's *Concept Notation*,³¹³ Frege was a mathematician, philosopher and the founder of modern logic.³¹⁴ In the utopian theories of Walter Porstmann, the author of *Sprache und Schrift*, lower case was a radical transcription of human speech and one of the steps towards creating a universal language.³¹⁵ An article by Karel Teige summed up this new linguistic concept: “Today, the age of cosmopolitanism and advanced transport, international trade, the age of railways, the age of T. S. F., the age of aeroplanes and transatlantic flight, the age of space velocity, has brought about the intermingling of languages. [...] Just as linotype has crowned Gutenberg's invention, and the Morse alphabet or other signalling has crowned the Phoenician alphabet, a truly artificial and perfect world language will

³¹² V roce 1929 najaly britské noviny *The Times* typografa Stanley Morisona, aby zlepšil čitelnost jejich listu. Roku 1932 list poprvé využil jím navržený typ písma Times New Roman, jenž se stal nejúspěšnějším písmem první poloviny 20. století a dodnes platí za univerzální písmo.

³¹³ Gottlob Frege, *Pojmopis: formulový jazyk čistého myšlení po vzoru formulového jazyka aritmetiky*, Praha 2012.

³¹⁴ Jaroslav Peregrin, Co je to (Fregovská) logika?, in: *Logica et Methodologica*, vol. 6, Univerzita Komenského, Bratislava 2000, s. 49–57.

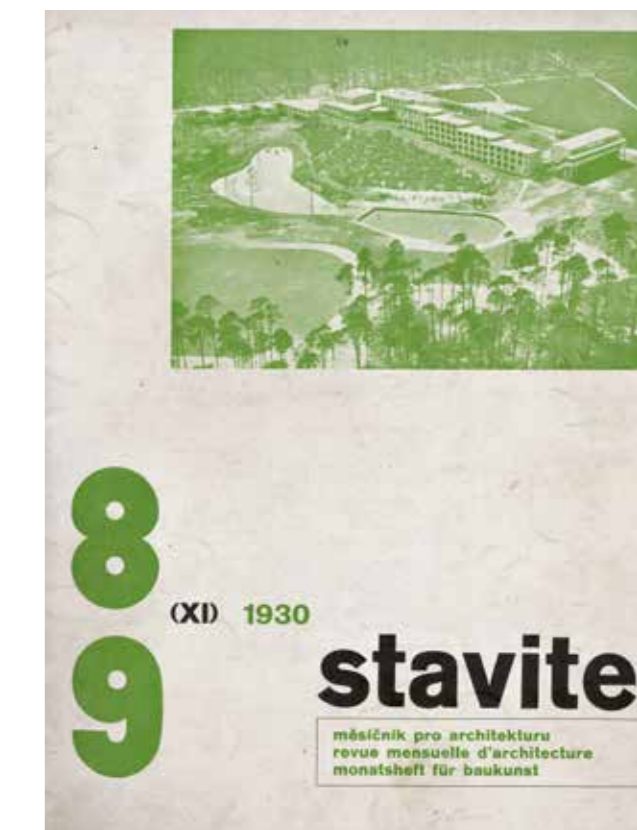
³¹⁵ Walter Porstmann, *Sprache und Schrift*, Berlin 1920, s. 16.

³¹² In 1929 *The Times* in London hired the typographer Stanley Morison to make the newspaper more legible. The newspaper first used his Times New Roman typeface in 1932. It became the most successful typeface of the first half of the 20th century and has remained a universal typeface to this day.

³¹³ Gottlob Frege, *Begriffsschrift, eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens*, Halle 1879.

³¹⁴ Jaroslav Peregrin, Co je to (Fregovská) logika?, in: *Logica et Methodologica*, vol. 6, Univerzita Komenského, Bratislava 2000, pp. 49–57.

³¹⁵ Walter Porstmann, *Sprache und Schrift*, Berlin 1920, p. 16.



●¹⁰⁷ Zdeněk Rossmann, Obálky časopisu Stavitel, 1930
Zdeněk Rossmann, Covers of Stavitel magazine, 1930

T. S. F., doba letadel a transatů, doba prostorové rychlosti, přináší vzájemné pronikání jazyků. [...] Tak jako linotyp je korunou vynálezu Gutenbergova, Morseova abeceda či jiná signalizace korunou abecedy foinické, tak vskutku umělý, perfektní světový jazyk bude korunou Esperanta Zamenhofova.³¹⁶ Na Bauhausu se tímto směrem ubírala nejen nakladatelská a publikační činnost školy, ale i výuka studentů. Moholy-Nagy považoval za žádoucí vytvořit jednotné písmo, ne podle velikosti, ale podle formy.³¹⁷ Na jeho požadavek vytvořit písmo „pro naši exaktní dobu“ navázal Bayer, který se snažil vytknout směrnice, jak cíle dosáhnout. Požadoval vytvoření internacionálního písma, ustanovení jednotné formy pro tiskové, psací, strojové i šablonové písmo, jednotnou (exaktní) konstrukci písma nejlépe z geometrických elementů kruhu a čtverce a rovněž preferoval minuskule.³¹⁸

Fotograf a grafik Werner David Feist ve svých vzpomínkách na Bauhaus napsal: „Má vlastní fixní idea tehdy byla, že formy písmen neevokují obraz zvuku, který zastupují, a tudíž nemají k tomuto obrazu žádný logický vztah. Proto jsem navrhl, že by bylo užitečné, kdyby lidé při učení se jazykům, nebo dokonce i při učení se čtení a psaní měli k dispozici mezinárodně uznávanou fonetickou abecedu. Podobně utvářené nebo příbuzné zvuky by byly zobrazovány vizuálně příbuznými znaky: mezi písmeny ‚G‘, ‚K‘ a ‚T‘, písmeny ‚D‘, ‚F‘ a ‚V‘ a tak dále by byly viditelné podobnosti.“³¹⁹

Důvody, které nové typografy vedly k propagaci všeobecného užívání malých písmen, osvětlil Jan Tschichold v textu *Nač ještě velká písmena?*, vysázeném bez verzálek a otištěném v *ReDu* (1929) v překladu Jaroslavy Václavkové. Tyto důvody podle něj spadají především do ekonomické a hospodářské sféry a připomíná, že „bylo již dosti pokusů tento cop našemu pravopisu ustříhnouti“³²⁰ a že je již ve dvacátých letech ve své knize *Sprache und Schrift* propagoval právě Walter Porstmann.³²¹

Počátkem třicátých let se začaly objevovat v levicových časopisech – *Indexu* a *Levé frontě* – i sociologizující názory na písmo. Jedním z propagátorů byl učitel výtvarné výchovy, českého jazyka a překladatel z ruštiny Petr Denk (vlastním jménem Josef Císař), který požadoval zjednodušení pravopisu, neboť „příliš komplikovaný pravopis zaviňuje, že většina lidí má pocit své méněcennosti k nejrozšířenějšímu dorozumivacímu

crowm Zamenhof’s Esperanto.“³¹⁶ Publishing activities and teaching at the Bauhaus were directed towards this end. Moholy-Nagy thought it desirable to create a uniform script based not on size but on form.³¹⁷ Bayer took up his demand to devise a script “for our exacting times” and tried to draw up a guide to achieving this objective. He called for the creation of an international script, the stipulating of a single form for printed, written, typed and stencilled lettering, the uniform and exact construction of a font ideally using geometrical figures (square and circle), and he also preferred lower case.³¹⁸ Recalling his time at the Bauhaus, the photographer and graphic designer Werner David Feist wrote: “My own *idée fixe* at the time was that letterforms were not visually indicative of sounds they represented and were not logically interrelated. I suggested, therefore, that it might help in the learning of languages and even in learning to read and write if there was an internationally acceptable phonetic alphabet. Similarly formed or related sounds should be represented by visually related signs: ‘G’ and ‘K’, ‘T’ and ‘D’, ‘F’ and ‘V’, etc. would have visible similarities.”³¹⁹

In an article translated by Jaroslava Václavková and printed with no upper case letters in *ReD* (1929), Jan Tschichold explained that the new typographers promoted the universal use of lower case primarily for economic reasons, and that “there have been plenty of attempts to snip this braid off our orthography”.³²⁰ In the 1920s Walter Porstmann also promoted this idea in his book *Sprache und Schrift*.³²¹

At the beginning of the 1930s sociological ideas on typefaces began appearing in left-wing magazines, including *Index* and *Levá fronta*. Petr Denk (real name Josef Císař), who taught art and Czech and translated from Russian into Czech, called for the simplifying of Czech orthography on the grounds that “the excessively complicated orthography means that the majority of people have a sense of inferiority concerning our most widespread means of communication”.³²² He put forward economic arguments to support his democratic struggle for language reform, lamenting the time schools wasted on grammar exercises: “Anyone who has seen how all our language teaching still revolves around *i* and *y*, while students are oblivious to the beauty and riches of language,

³¹⁶ Karel Teige, Slova, slova, slova, *Horizont* 1, 1927, p. 2.

³¹⁷ László Moholy-Nagy, Časová typografie: Cíle, praxe, kritika, *Typografia* 34, 1927, p. 38.

³¹⁸ Herbert Bayer, Pokus o nové písmo, *Typografia* 34, 1927, p. 40–43.

³¹⁹ Werner David Feist, *My Years at the Bauhaus/Meine Jahre am Bauhaus*, Berlin 2012, p. 94.

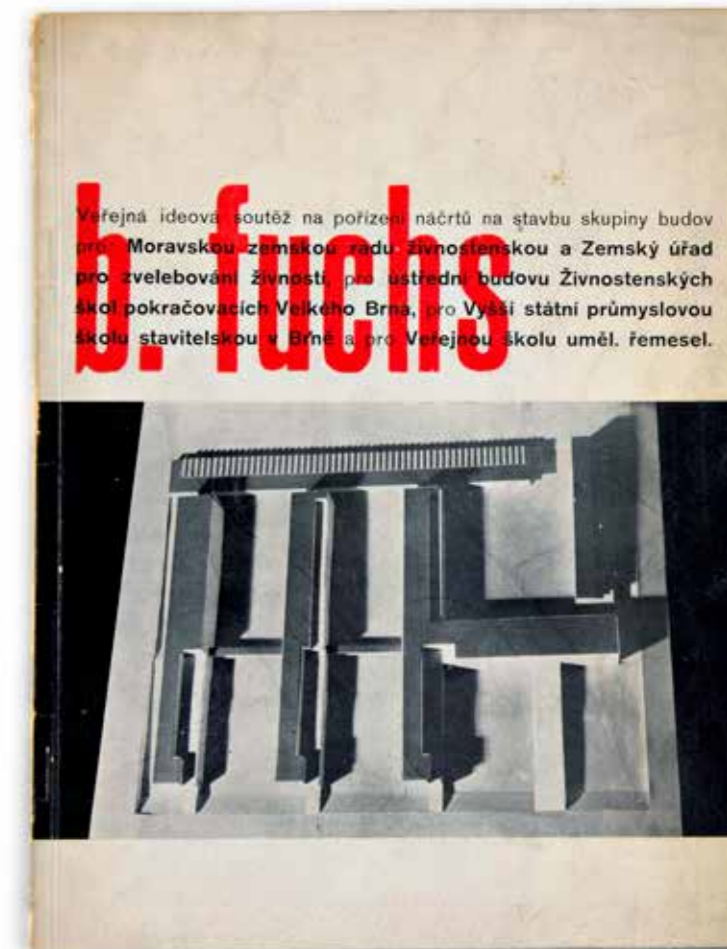
³²⁰ Jan Tschichold, nač ještě velká písmena? *ReD* 3, 1929/30, p. 82.

³²¹ Walter Porstmann also devised the DIN 476 standard for paper sizes, introduced in Germany in 1922. It was based on a theory formulated by Georg Christoph Lichtenberg in 1786.

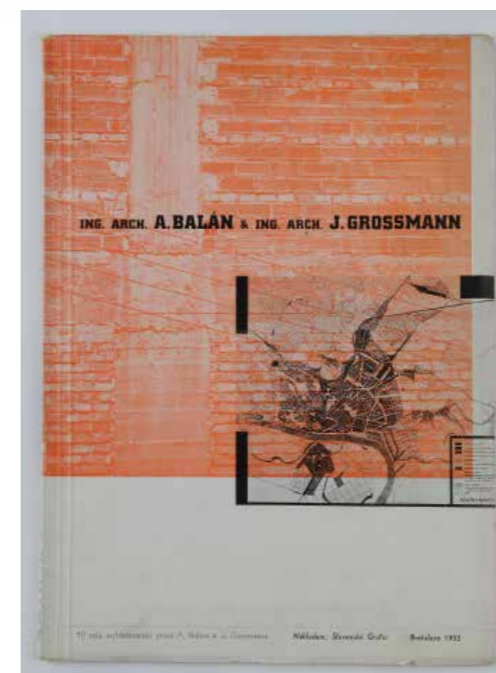
³²² Petr Denk, Za reformu pravopisu, *Index* 1, 1929, No. 12, p. 7; Za reformu českého pravopisu, *ReD* 3, 1929/30, p. 113.



▲ 108



▲ 109



▲ 110

¹⁰⁸ Zdeněk Rossmann, Obálka brožury Jindřicha Halabaly a Josefa Poláška *Jak si zařídím byt... levně, moderně, hygienicky*, Index, Olomouc 1935

Zdeněk Rossmann, Cover of Jindřich Halabala and Josef Polášek's *Jak si zařídím byt... levně, moderně, hygienicky*, Index, Olomouc 1935

¹⁰⁹ Zdeněk Rossmann, Obálka brožury Bohuslava Fuchse *Veřejná ideová soutěž...*, Brno 1930

Zdeněk Rossmann, Cover of Bohuslav Fuchs's *Veřejná ideová soutěž...*, Brno 1930

¹¹⁰ Zdeněk Rossmann, Obálka katalogu Ing. arch. A. Balán & Ing. arch. J. Grossmann – *10 roků architektonické práce, Slovenská Grafia, Bratislava 1932*

Zdeněk Rossmann, Cover of the catalogue Ing. arch. A. Balán & Ing. arch. J. Grossman – *10 roků architektonické práce, Slovenská Grafia, Bratislava 1932*

prostředku“.³²² Svůj demokratizační boj za reformu pravopisu podporoval i „národohospodářskými“ argumenty, když se zamýšlel nad tím, kolik se ve školách zbytečně vyplývá času nacvičováním gramatiky: „Kdo poznal, že veškeré naše jazykové vyučování otáčí se stále kolem i-y, zatímco jazyková krása a slovesné bohatství žactvu uniká, nemůže být odpůrcem pravopisné reformy.“³²³ Naproti tomu Karel Teige se v *Levé frontě* v textu *Vyřadit velká písmena?*³²⁴ k projektu postavil jako výtvarník a typograf, když celou reformu zaměřil ve smyslu požadavků hnutí nové typografie především na omezení majuskulí v textu.

Nová typografie Zdeňka Rossmanna

Rossmann ve své rané typografické tvorbě, oproti Karlu Teigovi, využívá textů bez verzálek, což řada historiků umění odvodňovala jeho studiem na Bauhausu, avšak Rossmann minuskule používal ještě před svým odchodem do Desavy. Díky kontaktům a bohatému přísunu zahraničních avantgardních časopisů měl velice dobrý přehled o směřování evropské nové typografie už kolem roku 1926 (v létě téhož roku navštívil desavský Bauhaus také Bedřich Václavek). Ze všech Rossmannových zpočátku až příliš strohých, ruským konstruktivismem ovlivněných grafických úprav je patrná především silně levicová orientace. Podobnou strohost, údernost a přímocarost jako v typografické tvorbě nalezneme i v jeho psaném projevu – sociálně orientovaných textech o architektuře, bydlení, malířství a brněnské kultuře obecně. Podle Jindřicha Tomana charakterizuje jeho typografickou práci jednoduchá, avšak důrazná barevnost „včetně minimalistického ‚de stijl-ovského-bauhausovského-tschicholdovského‘ kontrastu černé a červené na bílém podkladě“.³²⁵ Již od druhé poloviny dvacátých let se v Rossmannově práci signifikantně projevovala snaha o ekonomické a funkční zacházení s typografií a textem, tak jak ji propagovali moderní němečtí typografové Jan Tschichold či Paul Renner, neboť začal sanserifové písmo aktivně používat od návrhu obálky *Disku*. Za jeden z nejvýznamnějších projevů funkčního přístupu k typografii a zároveň Rossmannovu stěžejní realizaci vůbec je považován sborník *Fronta* (1927), jenž měl po obsahové stránce naplnit teze jednotné revoluční fronty. Ačkoli Rossmann s Václavkem původně zamýšleli *Frontu* pojmut v radikálně levicovém duchu, aby se tak distancovali od Teigova

cannot be opposed to language reform.“³²³ In an article in *Levá fronta* Karel Teige presented his perspective as an artist and typographer,³²⁴ basing his appeal for reform on the new typography’s insistence on banishing upper case.

Zdeněk Rossmann’s new typography

Unlike Karel Teige, Rossmann’s early typographic work dispensed with upper-case letters. Many historians have attributed this to his studies at the Bauhaus, but in fact Rossmann was using lower case before he went to Dessau. Thanks to his contacts and the inflow of avant-garde magazines from other countries, by 1926 he had a very good overview of new European typography (in the summer of that year Bedřich Václavek also visited the Bauhaus in Dessau). All of Rossmann’s graphic design – initially excessively austere, and influenced by Russian constructivism – was strongly left wing. His writings on architecture, housing, painting and the arts in Brno were similarly concise, assertive and direct. Jindřich Toman speaks of the simple but emphatic use of colour in Rossmann’s typography, “including the minimalist ‘de stijl-bauhaus-tschichold’ contrast between black and red on a white background”.³²⁵ From the latter half of the 1920s onwards Rossmann sought to use typography and text economically and functionally, as advocated by the modern German typographers Jan Tschichold and Paul Renner, and he began using a sans-serif typeface in his design for the cover of *Disk*. One of the most significant examples of his functionalist approach to typography, and Rossmann’s finest work in the field, was the journal *Fronta* (1927), whose contents were supposed to present a united revolutionary front. Although Rossmann and Václavek had originally intended *Fronta* to be radically left wing, thereby distancing themselves from Teige’s journal *Život 2*, their contributors were so diverse that any unity was impossible. Sonia de Puineuf comments that the cover of *Fronta* is similar to the cover Moholy-Nagy designed for J. J. P. Oud’s *Holländische Architektur* from the Bauhausbücher series (vol. 10, 1926).³²⁶ An undated letter Rossmann sent from Ostrava to Václavek in Brno, asking him to supply the books from this series, may confirm this source of

sborníku *Život 2*, jejich záměr nakonec nevyšel, protože škála přispívajících osobností byla natolik různorodá, že k požadované jednotě nemohlo dojít. Jak zmiňuje Sonia de Puineufová, obálka *Fronty* je blízká obálce vytvořené Moholy-Nagyem pro Oudovu publikaci *Holländische Architektur* v edici Bauhausbücher (vol 10, 1926).³²⁶ Možnou inspiraci by potvrdoval i nedatovaný Rossmannův dopis odeslaný z Ostravy do Brna Václavkovi s žádostí o dodání série knih vyšlých v této edici.³²⁷ Rossmann na rozdíl od Moholy-Nagye využil v názvu sborníku malopis, který se objevil i uvnitř v textech vysázených pro lepší čitelnost do dvou sloupců. Jindřich Toman v souvislosti s *Frontou* upozornil na velmi podstatný fakt, že prostřednictvím po sobě jdoucích titulků (filozofie – poezie – sport – film – sociologie) vytvořil Rossmann jakousi hierarchii, které dominuje právě sociologie: „Myšlenka sociologie jako paradigmatu zvědětčného pohledu na společnost byla v brněnských kruzích silná.“³²⁸ Díky svému trojjazyčnému vydání byla *Fronta* na mezinárodní scéně poměrně brzy známá – Werner D. Gräff odepsal roku 1927 Václavkovi: „Děkuji Vám a panu Rossmannovi srdečně za zaslání jednoho exempláře Vaší krásné Fronty.“³²⁹ Je tedy evidentní, že Rossmann si *Frontou* vydobyl renomé a uznání mezi vůdci nové typografie a v roce 1929 mohl prezentovat své práce, společně s Karlem Teigem, architektky Bohuslavem Fuchsem a Josefem Hausenblasem, na prestižní výstavě Film und Photo ve Stuttgartu. Rossmann pak tímto vytyčeným grafickým směrem pokračoval dále v publikacích nakladatelství Index. Po návratu z Bauhausu roku 1931 se na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě Rossmann zabýval i vizuální teorií reklamy a typografie. Věnoval pozornost reformním pokusům Němce Waltera Porstmanna nebo švýcarského učitele Paula Hulligera,³³⁰ jejichž texty vycházely společně s teoretickými pracemi Jana Tschicholda ve sborníku *Výtvarná výchova*, redigovaném Josefem Vydrou a Františkem V. Mokřým. Svě

inspiration.³²⁷ Unlike Moholy-Nagy, Rossmann used lower-case for the journal’s title and its articles, which for greater legibility were set in two columns. Jindřich Toman suggests that the way Rossmann ordered the subtitles in *Fronta* (philosophy – poetry – sport – film – sociology) established a hierarchy in which sociology dominated: “Sociology as the paradigm of the scientific view of society was a powerful idea in Brno circles.”³²⁸ The trilingual *Fronta* soon became well known internationally. In 1927 Werner D. Gräff wrote to Václavek: “I sincerely thank you and Mr Rossmann for sending me a copy of your beautiful Fronta.”³²⁹ *Fronta* evidently won Rossmann recognition among leading new typographers, and in 1929 he presented his work alongside Karel Teige and the architects Bohuslav Fuchs and Josef Hausenblas at the prestigious *Film und Foto* exhibition in Stuttgart. Rossmann continued along similar lines in his work for the *Index* publishing house. After returning from the Bauhaus in 1931, Rossmann’s teaching at the School of Applied Arts in Bratislava included the visual theory of advertising and typography. He was interested in the reformist efforts of Walter Porstmann in Germany and the Swiss teacher Paul Hulliger;³³⁰ their writings were published alongside Jan Tschichold’s articles on theory in the journal *Výtvarná výchova*, edited by Josef Vydra and František V. Mokřý. Rossmann later presented his theoretical reflections in two teaching manuals on typography, photography and advertising: *Poznámky k předlohám pro odborné kreslení typografické* (Praha 1936) and *Písmo a fotografie v reklamě* (Olomouc 1938). His writings on advertising emphasised the need to plan the collaboration between manufacturer, copywriter and graphic designer, together with sociological market research. According to Rossmann advertising was not art, but an amusing, original and highly readable visual arrangement of the manufacturer’s message. The graphic designer’s role was to guide the viewer’s eyes swiftly and effectively; this could not be achieved with a symmetrical composition, whose dated form “violates the content”, because “the natural arrangement is asymmetrical, and the

³²² Petr Denk, Za reformu pravopisu, *Index* 1, 1929, č. 12, s. 7; Za reformu českého pravopisu, *ReD* 3, 1929/30, s. 113.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Karel Teige, Vyřadit velká písmena?, *levá fronta* 1, 1930/31, č. 1, s. 5; č. 2, s. 10; č. 3, s. 17–18.

³²⁵ Jindřich Toman, Vizuální čtení – nová typografie, scénografie, výstavnictví, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984 / Horizonty modernismu* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2015, s. 22.

³²³ Ibid.

³²⁴ Karel Teige, Vyřadit velká písmena?, *levá fronta* 1, 1930/31, No. 1, p. 5; No. 2, p. 10; No. 3, pp. 17–18.

³²⁵ Jindřich Toman, Vizuální čtení – nová typografie, scénografie, výstavnictví, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984 / Horizonty modernismu* (exh. cat.), Moravská galerie v Brně 2015, p. 22.

³²⁶ Sonia de Puineuf, Zdeněk Rossmann: Nový člověk v diagrame európskej avantgardy, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984 / Horizonty modernismu* (exh. cat.), Moravská galerie v Brně 2015, p. 53.

³²⁶ Sonia de Puineuf, Zdeněk Rossmann: Nový člověk v diagrame európskej avantgardy, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984 / Horizonty modernismu* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2015, s. 53.

³²⁷ K tomuto tématu viz Marta Sylvestrová, Rossmann a meziválečné Brno: osobnosti, projekty, instituce, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984 / Horizonty modernismu* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2015, s. 32.

³²⁸ Jindřich Toman, Zdeněk Rossmann a proměny nové typografie (1925–1943), in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984 / Horizonty modernismu* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2015, s. 66.

³²⁹ Dopis Wenera D. Gräffa Bedřichu Václavkovi ze Stuttgartu, 10. 12. 1927. PNP LA, fond Bedřich Václavek, korespondence přejatá.

³³⁰ Paul Hulliger (1887–1969), švýcarský středoškolský učitel kreslení v Bernu a Basileji, který se ve dvacátých letech aktivně zapojil do diskuse o jednotném písmu ve Švýcarsku. V roce 1926 bylo podle jeho návrhu vyvinuto písmo Hulliger-Schrift, které přijalo dvanáct kantonů. Autor knihy *Die neue Schrift*, Basel 1927.

³²⁷ See Marta Sylvestrová, Rossmann a meziválečné Brno: osobnosti, projekty, instituce, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984 / Horizonty modernismu* (exh. cat.), Moravská galerie v Brně 2015, p. 32.

³²⁸ Jindřich Toman, Zdeněk Rossmann a proměny nové typografie (1925–1943), in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (edd.), *Zdeněk Rossmann 1905–1984 / Horizonty modernismu* (exh. cat.), Moravská galerie v Brně 2015, p. 66.

³²⁹ Werner D. Gräff to Bedřich Václavek, letter from Stuttgart, 10 December 1927. PNP LA, Bedřich Václavek fond, correspondence received.

³³⁰ Paul Hulliger (1887–1969) taught drawing at secondary schools in Bern and Basel, and in the 1920s he was actively involved in discussions on a uniform script for Switzerland. In 1926 the Hulliger-Schrift cursive script was developed on the basis of his proposal, and it was adopted in twelve cantons. He authored the book *Die neue Schrift*, Basel 1927.

teoretické názory později zúročil ve dvou pedagogických příručkách *Poznámky k předlohám pro odborné kreslení typografické* (Praha 1936) a *Písmo a fotografie v reklamě* (Olomouc 1938). V teoretických textech věnovaných reklamě zdůrazňuje plánovanou spolupráci výrobce, textaře a reklamního grafika spolu se sociologickým výzkumem o možnostech trhu. Reklama není podle něj výkonem uměleckým, ale vtipným, originálním a dobře čitelným optickým uspořádáním výrobního sdělení. Hlavním úkolem reklamního grafika je vést oči divákovy účelně a rychle, čehož nelze docílit u symetrické kompozice, která svou fádňní formou „znásilňuje obsah“, proto je „přirozené uspořádání asymetrické, jehož výsledný obraz je pln dynamiky“.³³¹ Zmiňuje se o významu fotografie v reklamě, oceňuje její exaktní schopnost sdělení, objektivitu a maximum přesvědčivosti. Diagonální typografickou kompozici doplněnou jednoduchým grafickým znakem či fotografií využil Rossmann například u publikace *Bohuslav Fuchs 1919–1929*, inspirované prvním svazkem Bauhausbücher, nebo v designu obálek architektonického časopisu *Stavba*, jehož typografickou redakci převzal v roce 1930. Rossmann, který vždy mnohem více pracoval s fotografií než s fotomontáží, si vybíral snímky od velmi kvalitních fotografů, například od své ženy Marie Rossmannové nebo Jaromíra Funka (po válce velice často spolupracoval s Josefem Ehem) ad. Funkovy fotografie z cyklu *Nová architektura* použil v propagační knize Juraj Tvarožek, *Mestská sporiteľ'ňa v Bratislave* (Bratislava 1932) nebo ve slovenské levicové kulturně politické revui *Nová bratislava* (1931, 1932), jejíž typografickou a grafickou úpravu řídil.

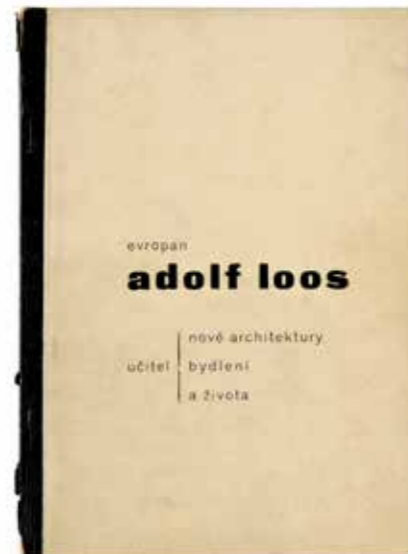
Koncem třicátých let uveřejnil sborník *Výtvarná výchova* výňatek z knihy Paula Rennera *Mechanisierte Grafik*, ve které Renner upozornil na fakt, že moderní typografie, která nahradila dřívější elementární typografii, vycházející z abstraktní a konstruktivistické malby, čerpá více z architektury: „Nová typografie se zříká každého ornamentu [...] naproti tomu ráda používá linek každé síly, zvláště tehdy, jestliže linky text přehledněji člení. [...] Při použití nového písma využila nová typografie poprvé úspěšně ve své plošné kompozici také fotografie... [...] Klidné formy nového písma se pojí daleko líp s fotografií, která také nemá žádných ručních prvků.“³³² Rossmann, původní profesí architekt, šel touto cestou při úpravách drobných katalogů, kde preferoval „architektonicky“ typizovaný horizontální formát doplněný fotografií a moderním sanserifovým písmem – tuto formu užil při návrzích katalogů pro výstavy *Drevo ako stavebný materiál*, *Výstava Slovenska v Praze* nebo čistě bez fotografie u sborníku *Výtvarná výchova*. Jak upozornil Jindřich Toman, v reklam-

resulting image is full of dynamism”.³³¹ He wrote about how important photography was in advertising due to its capacity to inform objectively and persuasively. Rossmann often used a diagonal typographic composition with a simple graphic design or photograph, as in his book *Bohuslav Fuchs 1919–1929*, inspired by the first volume in the Bauhausbücher series, and in his cover designs for the architecture magazine *Stavba*, whose typography he took on in 1930. Rossmann always worked much more with photography than photomontage, and with very fine photographers, including his wife Marie Rossmannová and Jaromír Funke; after the war he often worked with Josef Ehm. He used Funke’s photographs from the *New Architecture* series in Juraj Tvarožek’s promotional book for a savings bank, *Mestská sporiteľ'ňa v Bratislave* (Bratislava 1932), and in the Slovak left-wing cultural review *Nová bratislava* (1931, 1932), for which he undertook the typography and graphic design.

At the end of the 1930s *Výtvarná výchova* published an excerpt from Paul Renner’s *Mechanisierte Grafik* explaining that modern typography, which had replaced the earlier elementary typography based on abstract and constructivist painting, was more influenced by architecture: “The new typography rejects all ornament [...] and instead favours lines of every thickness, especially if the lines divide up the text more clearly. [...] With the use of a new typeface the new typography has successfully used photography in composition for the first time [...] The new typeface’s smooth forms can be much better combined with photography, which likewise has no handmade elements.”³³² Rossmann, who had originally trained as an architect, took this approach when designing small catalogues, using an “architectural” horizontal format with photographs and a modern sans-serif typeface. This format featured in his catalogues for the Slovakia Exhibition in Prague and the Wood as a Building Material exhibition, while for *Výtvarná výchova* he left out the photographs. Jindřich Toman explains that in his advertisements and book covers from the latter half of the 1930s Rossmann became more lyrical, experimenting with colour and using soft pastel tones and blind stamping;³³³ this was reflected in his later stage designs where he also made greater use of colour. From Jaromír Funke’s letters to his future wife Anna while he was working at the School of Applied Arts in Bratislava we learn that at the beginning of the 1930s Rossmann very much wanted to have his own advertising agency,³³⁴ which he almost achieved, becoming a prominent graphic designer



▲ 111



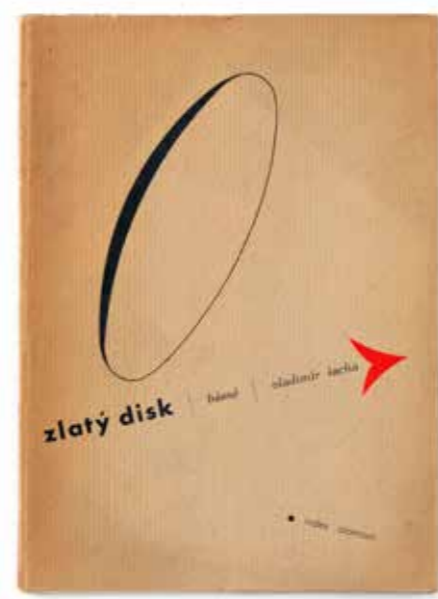
▲ 112



▲ 113



▲ 114



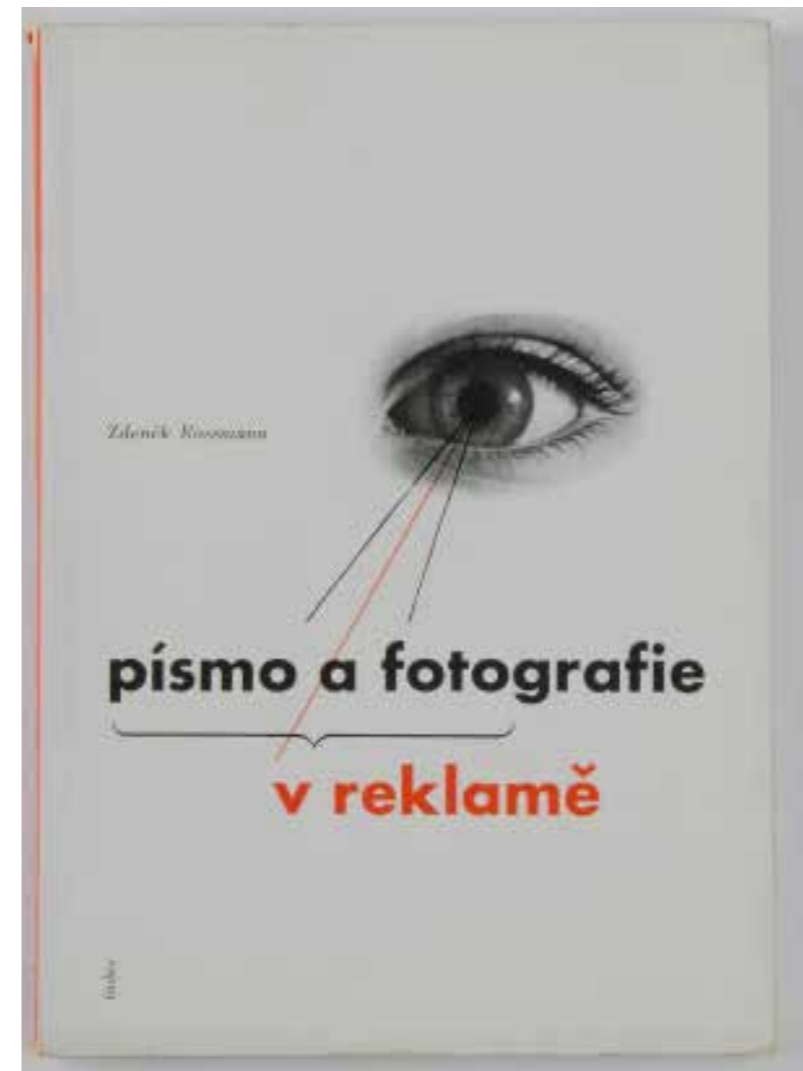
▲ 115



▲ 116

- ¹¹¹ Zdeněk Rossmann, Obálka brožury Bedřicha Václavka *Poesie v rozpacích – studie k sociologii umění a kultury*, Odeon, Jan Fromek, Praha 1930
Zdeněk Rossmann, Cover of Bedřich Václavěk’s *Poesie v rozpacích: studie k sociologii umění a kultury*, Odeon, Jan Fromek, Prague 1930
- ¹¹² Zdeněk Rossmann, Obálka a typografie brožury Karla Marilauna *Evropan Adolf Loos – učitel nové architektury, bydlení a života*, vydal jako soukromý tisk Jan Vaněk, Brno 1929
Zdeněk Rossmann, Cover and typography of Karl Marilaun’s *Evropan Adolf Loos: učitel nové architektury, bydlení a života*, privately published by Jan Vaněk, Brno 1929
- ¹¹³ Zdeněk Rossmann, Obálka knihy Bedřicha Václavka *Tvorbou k realitě*, Index, Olomouc 1937
Zdeněk Rossmann, Cover of Bedřich Václavěk’s *Tvorbou k realitě*, Index, Olomouc 1937
- ¹¹⁴ Zdeněk Rossmann, Obálka knihy Františka Nechvátala *Vedro na paletě – básně*, Václav Petr, Praha 1935
Zdeněk Rossmann, Cover of František Nechvátal’s *Vedro na paletě: básně*, Václav Petr, Prague 1935
- ¹¹⁵ Zdeněk Rossmann, Obálka brožury Vladimíra Šachy *Zlatý disk – básně*, Index, Olomouc 1938
Zdeněk Rossmann, Cover of Vladimír Šachy’s *Zlatý disk: básně*, Index, Olomouc 1938
- ¹¹⁶ Zdeněk Rossmann, Obálka brožury Richarda Fleischnera *Videň zelenobilá*, Nakladatel Joža Jícha, Brno 1934
Zdeněk Rossmann, Cover of Richard Fleischner’s *Videň zelenobilá*, Nakladatel Joža Jícha, Brno 1934

³³¹ Zdeněk Rossmann, Reklamní plán, *Výtvarná výchova* 4, 1937–38, No. 2, p. 23.
³³² Paul Renner, Funkcionální typografie, *Výtvarná výchova* 5, 1938–39, No. 4, p. 29.
³³³ Jindřich Toman (see note 328), p. 77.
³³⁴ Antonín Dufek, *Jaromír Funke (1896–1945). Průkopník fotografické avantgardy* (exh. cat.), Moravská galerie v Brně 1996, p. 60.



▲ 117



▲ 118



117 Zdeněk Rossmann, **Obálka časopisu Nová Bratislava, 1931–1932**
Zdeněk Rossmann, Cover of Nová Bratislava magazine, 1931–1932

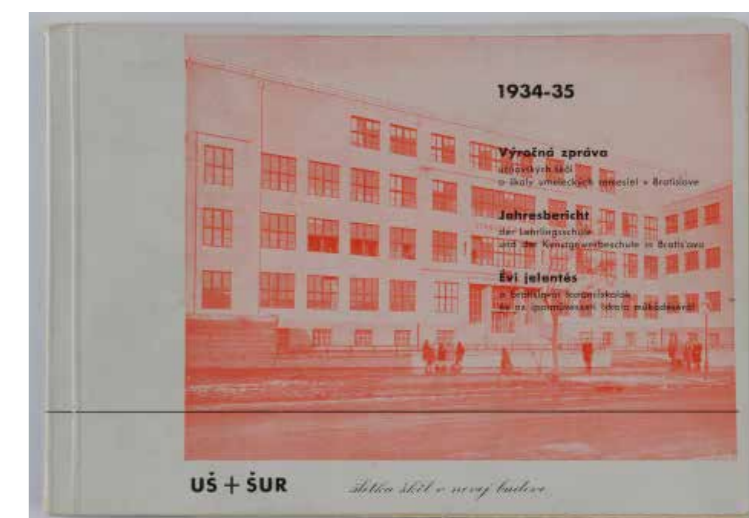
118 Zdeněk Rossmann, **Vizuální a typografická úprava prospektu Penzion Štôla, Slovenský cudzinecký zväz, Bratislava 1935–1936**
Zdeněk Rossmann, Visual and typographic design for the prospectus for Penzion Štôla, Slovenský cudzinecký zväz, Bratislava 1935–1936

▲ 119

119 Zdeněk Rossmann, **Obálka vlastní brožury písmo a fotografie v reklamě, Index, Olomouc, 1938**
Zdeněk Rossmann, Cover of Rossmann's písmo a fotografie v reklamě, Index, Olomouc, 1938

▲ 120

120 Zdeněk Rossmann, **Obálka prospektu ŠUR – Škola uměleckých remesiel v Bratislave, 1933**
Zdeněk Rossmann, Cover of the prospectus for the School of Applied Arts in Bratislava, 1933



▲ 121

121 Zdeněk Rossmann, **Obálka výroční zprávy UŠ + ŠUR v Bratislave, 1934–1935**
Zdeněk Rossmann, Cover of the annual report for the Apprentice Schools and the School of Applied Arts in Bratislava, 1934–1935