

Zpravodaj Československého sdružení uživatelů TeXu

Philip Taylor

Knižní úprava pro uživatele TeXu. Část první: Teorie

Zpravodaj Československého sdružení uživatelů TeXu, Vol. 5 (1995), No. 1-4, 20–37

Persistent URL: <http://dml.cz/dmlcz/149739>

Terms of use:

© Československé sdružení uživatelů TeXu, 1995

Institute of Mathematics of the Czech Academy of Sciences provides access to digitized documents strictly for personal use. Each copy of any part of this document must contain these *Terms of use*.



This document has been digitized, optimized for electronic delivery and stamped with digital signature within the project *DML-CZ: The Czech Digital Mathematics Library* <http://dml.cz>

Knižní úprava pro uživatele T_EXu.

Část první: Teorie

PHILIP TAYLOR

Abstrakt: Knižní úpravě nelze nikoho naučit; to musí udělat každý sám, nejlépe kritickým studiem co největšího množství knih. Ze všech prvků, které dávají dohromady knihu, je prázdný prostor tím nejčastěji opomíjeným a zároveň nejdůležitějším. V článku jsou srovnávány *avantgardní* přístupy k designu s těmi konzervativnějšími a tradičními. Definujeme tři klíčové prvky — *jednotnost*, *informace* a *struktura* — a v rámci těchto prvků je probírána „správná návrhářská praxe“.

Klíčová slova: Design, typografie, grafická úprava

Motto: Pod titulky nikdy nemůže být příliš málo místa, pouze příliš!

1 Úvod

Široké užívání T_EXu a dalších sázecích a DTP systémů desetitisíci vědců, výzkumných pracovníků a dalších intelektuálů vyústilo ve dva poněkud znepokojující fenomény: (1) stále víc lidí se častěji věnuje tomu, aby jejich publikace dobře *vypadaly*, místo aby se starali, zda jsou tyto publikace správné po faktické stránce nebo zda jsou dobře napsány, a (2) stále méně a méně lidí myslí při prvním otevření knihy na její obsah a místo toho začínají knihu posuzovat podle formy nebo — přesněji řečeno — podle toho, jak je vysázena a jaký je její design. Vyrůstáme vlastně v generaci návrhářů a typografů samouků, ale mlčky přitom pomíjíme léta učení a absolvování oboru s výučním listem, což předchozí generace pokládaly za nezbytné.

Samo o sobě to není špatná věc — existuje velmi mnoho samozvaných „expertů“, vždy ochotných zasvětit nováčky do tajemných záhad svého řemesla za nezanedbatelnou finanční sumu — ale máme-li se efektivně učit z různých zdrojů, musí být začátečník vystaven dobrým i špatným příkladům ze svého oboru a kriticky promyšlet, v čem se tyto příklady od sebe liší. Na katedrách typografie a designu bývá hodně těchto příkladů k dispozici a profesori denně porovnávají a zdůrazňují rozdíly mezi dobrým a špatným k nemalému užitku svých studentů; ale v incestním světě T_EXu jsou dobré příklady vzácné, zatímco hojně je těch špatných.

Položme si otázku proč. Co způsobuje, že $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$, jenž ve zručných rukou dokáže produkovat výsledky srovnatelné s nejlepšími příklady horké sazby, zároveň podporuje druhořadou nebo dokonce podřadnou knižní úpravu? Řekl bych, že na tuto otázku existují dvě hlavní odpovědi: (1) v manuálu *T_EXbook*, což bývá první (ne-li jediná) kniha, kterou uživatel $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ ¹ otevrou, je věnováno neuvěřitelně málo místa designu dokumentu oproti jeho formátování, a (2) standardy zabudované v $\text{L}^{\text{A}}\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u poskytují výsledky, které by i ten nejvěrnější stoupenec $\text{L}^{\text{A}}\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u s těžší mohl hájit jako „umělecký produkt“ knižního designu a o nichž by mohlo být střízlivými slovy po právu řečeno, že postrádají jakoukoli jemnost a finesu.²

Nedostatek přímého vedení uživatele spolu s dost ubohými příklady tvořenými standardními styly $\text{L}^{\text{A}}\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u ústí tudíž v geometrický nárůst knih s mizerným designem, z nichž ze všech číší „ $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ “ (nebo „ $\text{L}^{\text{A}}\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ “).³ Nebylo by fér vůči autorům uvádět jednotlivé příklady tohoto vzývání prostřednictvím, nicméně krátký pohled do jakékoli rozsáhlejší knihovny s knihami o $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u (nebo dokonce s knihami v $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u vysázenými) by ukázal, co mám na mysli.

Není však nic ztraceno: objevuje se nová generace sazečů v $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u, kteří — zdá se — studují sazečské řemeslo, a několik posledních knih o $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u podává důkaz, že měly skutečně navržený *design* a že nebyly předčasně vyrvány z rukou svého autora.

Navrhuji tedy, abychom se v této přednášce zabývali tím, co odlišuje knihu s designem dobrým od knihy s designem špatným (nebo ještě hůř, od knihy zcela bez designu). A doufám, že budu tímto způsobem moci svým malým dílem přispět k univerzálnějšímu přijetí $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u. Neboť pokud budou profesionální nakladatelské domy vidět pouze špatné příklady v $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u vysázených knih, nepřijmou pravděpodobně $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ jako sazečský standard; pokud se ale podaří zvednout úroveň v $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u vysázených knih tak, aby byly buď nerozlišitelné, nebo dokonce lepší než knihy vyrobené tradičními prostředky či komerčními sázecími programy, pak už pouhá ekonomická úvaha zaručuje, že nakladatelství budou věnovat $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u pozornost, která mu náleží.

¹ na rozdíl od $\text{L}^{\text{A}}\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u

² Holanďané, tradičně k těmto otázkám citliví, vyrobili subsystem „Sober“ („Strídmý“), který se snaží nejhorší výstřelky předdefinovaných stylů $\text{L}^{\text{A}}\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ u potlačit.

³ Knuth v závěru své práce napsal: „Nyní jděte a vytvořte *mistrovská díla knižního umění*.“ Nikde, alespoň pokud vím, nenapsal: „a necht z každé stránky těchto děl je okamžitě poznat „ $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$ “...“

2 Kniha

Všichni víme, jak kniha vypadá, neboť všichni ji denně používáme; v západní kultuře kniha v podstatě představuje množinu listů papíru stejné velikosti, spojených nějakým způsobem při levém okraji a vložených mezi dva o maloučko větší listy z poněkud tvrdšího a silnějšího materiálu, který knihu obepíná i po levém okraji. Od časopisu se odlišuje především poctivostí svého obalu: časopisecký je pouze trošku pevnější (třebaže často i lesklejší) než stránky, které chrání, zatímco u knihy je téměř bez výjimky buď silnější nebo tvrdší nebo obojí; obálka časopisu má také většinou stejný rozměr, zatímco většina knižních obálek je nezávislá na ostatních. A ještě jeden aspekt odlišuje i tu nejtencí knihu od nejtlustších časopisů: kniha je obvykle vázána po *blocích*, zatímco časopis bývá prošit ve hřbetě jako jeden celek.

Otevřme ale knihu a otevřme časopis a uvidíme, že tyto odlišnosti jsou pouze povrchní; neboť daleko podstatnější odlišnosti se objevují uvnitř. Časopis je charakterizován různorodostí — každá stránka je zřetelně odlišná od předcházející i následující; na rozdíl od toho je pro knihu charakteristický jednotný ráz — z dálky je prakticky jedna stránka nerozlišitelná od druhé (kromě několika zvláštních stran). A v této jednotnosti leží podstata úspěchu knižního designu; neboť čtenáři tuto jednotnost *očekávají* a cokoli, co se od ní odchyluje, čtenáře pouze ruší.

Nicméně jednotnost sama nestačí: té bychom mohli dosáhnout i tím, že ponecháme každou stranu prázdnou nebo prostě její okraje obtáhneme velkým černým rámečkem; to však našeho čtenáře, který hledá nejen jednotnost, ale též *informaci*, neuspokojí. A informace je skutečným *raison d'être* knihy; bez ní kniha neslouží vůbec žádnému účelu a v nejlepším případě je pouhým uměleckým dílem (a v nejhorším je naprosto bezcenná).

Kniha tedy existuje proto, aby nám poskytla informaci; a cokoli, co potlačuje nebo ruší tok informací z knihy ke čtenáři, knihu znehodnocuje. Je-li tok informací narušen příliš, čtenář knihu prostě odloží. (Kolik z nás při pokusu přečíst si stranu vysázenou inverzně písmem Bodoni v jinak konvenčním časopise to prostě vzdá a nechá článek nepřečtený? Já sám jsem to už udělal mnohokrát a nadával jsem typografovi za jeho stupiditu, že dal přednost formě před funkcí.)

Jednotnost, informace: a co ještě? Pokud je kniha v jakémkoli smyslu *technická* (čímž vylučuji román, ale jinak zahrnuji téměř vše ostatní), pak je rovněž *strukturována* (jak uvidíme, je ve skutečnosti v mnohém

smyslu strukturován i román, ale ne v tom, jaký mám na mysli nyní); díky této strukturovanosti je možné ke knize jako ke struktuře přistupovat. Bude mít přinejmenším nějaký obsah; *měla by mít* rejstřík (třebaže značná část knih, kterým by rejstřík velice prospěl, zůstává v tomto ohledu mnohé dlužna) a může mít rovněž svou vnitřní strukturu, v níž může být čtenář čas od času odkázán *ke kapitole třetí* nebo též *viz odstavec 2.4.2*. Tvrdím, že tyto tři prvky tvoří jádro úspěšné knižní úpravy: jednotnost, informace a struktura. Probereme postupně každý z nich, abychom si ukázali, jak jich nejlépe dosáhnout, jak je naplnit či uskutečnit.

3 Jednotnost

Veźměte si knihu (tradiční knihu, ne nějakou horkou novinku z líhně revolučního DTP) a prolistujte ji, jako by v ní měl být onen starodávný animovaný obrázek s postavičkami v rohu každé stránky. Co vidíte? Většina lidí získá dojem pravidelné šedivé mřížky: ne černobílé — tu vidíte jen, když se díváte na jednotlivou stránku — ale šedivé skvrny tam, kde je umístěn text, a bílé tam, kde žádný text (či něco jiného) není. To, co stojí za povšimnutí, je skutečnost, že bílá se objevuje na každé stránce na stejném místě: nad záhlavní a pod patní řádkou, mezi nimi a samotným textem a nalevo a napravo od textu, na okrajích stránky. Je-li kniha vysázena ve více sloupcích (obvykle ve dvou až na specializovaná díla), pak se další blok (nebo bloky) bílého místa objeví v oddělení sloupců.

A v mnohém smyslu jsou tato bílá místa nejdůležitějšími grafickými prvky, které budou tvořit každou stranu. Představují rámec či matici, do níž je umístěn „tmavý materiál“ — text, kresby atd., které tvoří obsah *informace* na dané straně. Zřejmě však proto, že tento prostor v sobě žádnou informaci nenese, je mu často věnována menší pozornost, než vyžaduje, zvláště těmi, kdož tvoří knižní úpravu bez jakéhokoli formálního vzdělání. A i když to *vypadá*, že v sobě žádnou informaci nenese, ve skutečnosti je v tomto prostoru informací mnoho: bez něj bychom nevěděli, kde končí záhlavní řádek a začíná samotný text; kde končí text a začíná pata; kde končí levý sloupec a začíná pravý a tak dále. . . Opravdu je tento bílý prostor pro naše vnímání obsahu stránky *naprosto nezbytný*, a je tudíž *přinejmenším* stejně důležitý jako všechny ostatní prvky na stránce, ne-li důležitější.

Neboť bílý prostor a tmavý text jsou od sebe navzájem neoddělitelné části — jedna začíná tam, kde druhá končí, až po fyzické hranice stránky — jakákoli diskuse o jednotnosti bílého místa musí být stejně

spojena s diskusí o jednotnosti tisku na stránce. Je tu však navíc vedle této jednotnosti ještě třetí prvek, který mnohem víc závisí na neoddělitelném propojení bílých míst a tištěného textu, a tím je pocit „šedosti“ každé jednotlivé strany. Lidské oko je pozoruhodně citlivé na drobné odchylky v odstínech šedi, a pokud se zdánlivá šedost mění ať už na jedné stránce, nebo mezi jednotlivými stranami (zvláště pak mezi stranami ležícími proti sobě a tvořícími *dvojstránku*), může tento efekt docela vést ke zmatku. Tyto odchylky ve zdánlivé šedi mohou mít nejrůznější příčiny, z nichž nejobvyklejší jsou: (a) rozpalování písma k vyplňování řádků na formát; (b) nerovnoměrný rozpal řádků mezi dvěma nebo více bloky textu vysázenými stejným typem písma; (c) nepřiměřené změny v rozpalu řádků nebo v písmu (nebo v obém) při záměrném vysázení bloku odlišným typem písma (například v několikařádkových citacích). Léky na každý z těchto neduhů jsou jednoduché: *nikdy* neužívejte rozpalu písma k doplňování řádků na formát; *nikdy* nedovolte, aby sazečský systém změnil řádkový rejstřík ve snaze po vyplnění vertikálního rozměru formátu (a nikdy nesázejte dva bloky textu stejným písmem, ale s různým řádkovým rejstříkem, aniž byste si byli vědomi efektu, kterého tím docílíte); a vždy, když sážete bloky textu různými typy písma, mějte na paměti dosaženou úroveň šedi (poměr bílého a tmavého místa na stránce).

V ideálním případě by pozornost věnovaná předchozímu odstavci měla z velké části zajistit, aby viditelná šedivost jednotlivých stran byla jednotná: jenže je zde další problém, který pramení z našeho ne zcela dokonalého světa a který může rovněž výrazně ovlivnit dosažený stupeň šedi. Jedná se o problém „protisku“. Ideální papír představuje jednotnou neprůsvitnou bělobu, na níž je nanesena tiskařská černí; na druhé straně skutečný papír, třebaže je rovnoměrně bílý (přinejmenším pokud jde o tiskárenský papír vysoké kvality), není zcela neprůsvitný; když jej dáte proti světlu, i ten nejlepší papír nějaké paprsky propustí. A horší papíry jsou tak transparentní, že vytištěný text je možné přečíst téměř bez námahy z rubu stejně jako z líce stránky (i když zrcadlově obráceně). To by samo o sobě nemuselo znamenat žádný problém, kdyby obě strany listu nebyly dva na sobě nezávislé celky: nejenže se tisknou každá zvlášť, ale text vytištěný na jedné straně má v sobě malou nebo vůbec žádnou korelaci k textu na straně druhé. Avšak při *návruhu* těchto stránek musíme mít efekt jejich potlačení z obou stran na paměti a dobrá úprava se bude snažit zajistit, aby každý řádek textu na lici přesně zapadal do řádku na rubu. V praxi toho samozřejmě nelze dosáhnout; proud textu je přerušován odstavci stejně jako ilustracemi a dalšími grafickými prvky:

ale *záměrem* úpravce musí být, aby této vyváženosti řádků proti sobě dosáhl. Na této filosofii je založen celý koncept *řádkového rejstříku*. Rejstřík představuje abstraktní model každé strany; zvláštní stránky (například počátky kapitol) mohou mít svůj vlastní speciální rejstřík, ale normální, „obyčejné“ stránky budou mít každá rejstřík naprosto stejný a ten se vyplní různými prvky na té které straně. Rejstřík můžeme chápat hierarchickým způsobem: v nejpovrchnější rovině se jedná o fyzické hranice stránky, levé a pravé okraje textu (nebo sloupců při díle vysázeném ve více sloupcích), horní a dolní okraje stránky, záhlavní a patní řádek. V další úrovni jde o jemné propracování; stránku rozdělíme na řádky textu (z tohoto důvodu většina tradičních pouček o knihách vyjadřuje rozměry strany spíše v počtech řádků textu než v bodech, palcích nebo centimetrech). Přiloženy k sobě se musí tyto dva rejstříky dokonale krýt, každý řádek textu v jednom musí odpovídat řádku v druhém; levý okraj textu na lici musí přesně souhlasit s pravým okrajem na rubu a tak dále (což má další důsledky pro okraje stran, jak uvidíme později).

Rejstřík je pochopitelně jen ideálem, který je třeba čas od času porušit; kdyby tomu tak nebylo, existoval by kupříkladu jen konečný počet pozic, kam by bylo možné (například) umístit titulek nad text, který uvádí: jeden řádek, dva řádky, tři řádky, atd. Takové měřítko je však přespříliš hrubé pro požadavky na estetiku opravdového knižního designu a s nadpisy je tudíž třeba zacházet jako se zvláštními úkazy, kterým je dovoleno vybočit z jejich „přirozeného“ řádku v knize, zatímco odstavce nad a pod titulkem musejí v rejstříku zůstat. S ilustracemi a grafikou je rovněž nutno zacházet jako se speciálními případy, posazenými do bílého prostoru vyznačeného příslušným počtem řádků textu s tím, že ilustrace samotné budou na rejstříku nezávislé, zatímco okolní odstavce zůstanou pevně na místě.

Někdy však tyto požadavky na zalomení každé stránky zapříčiní, že se strana zcela nezaplní: odstavec například může skončit takovým způsobem, že zde není dost místa (například pouze jeden prázdný řádek), aby nový odstavec začal; nebo můžeme mít dost místa pro nadpis, ale ne už pro nadpis a prázdné místo pod ním s alespoň dvěma řádky textu. Jak v těchto případech řešit rozpor mezi požadavky na jednotnost a grafikou úpravu stránky? Je třeba říci, že v krajním případě neexistuje žádné obecné pravidlo, které by se vždy dalo použít, a skutečné knihy budou muset jedno či druhé omezení porušit; stejně často však lze nalézt řešení, které je jak elegantní, tak esteticky uspokojivé: porušit stejným způsobem jednotnost dvou proti sobě stojících stran (tzn. *celé dvojstrany*).

Například jestliže rub (tedy levá stránka) je o jeden řádek kratší, pak *uměle* zkrátte líc (pravou stránku) rovněž o jeden řádek; jestliže rubová stránka vyjde o jeden řádek delší, dovolte jí to, ale požadujte, aby i lícová strana byla o jeden řádek delší.

V konceptu vyváženosti *dvojstrany* — na rozdíl od jednotnosti *všech* stran — spočívá, jak věřím, podstata dobré úpravy. Neboť držíme-li v ruce otevřenou knihu nebo položíme-li ji otevřenou na stůl či lavici, nevidíme nikdy jednu stránku, ale vždycky dvojstranu; a pokud obě stránky v tomto rozevření vypadají jednotně (jednotně co do šedivosti nebo vizuální hustoty; jednotně v umístění záhlaví i paty stránky; jednotně co do velikosti okrajů — vnější okraje oba stejně velké, vnitřní okraje rovněž stejně velké, nikoli však nezbytně stejně velké jako viditelná⁴ šířka okrajů vnějších; a jednotně musí obě strany vypadat i co do posazení rejstříku, rubové řádky musí tedy dokonale odpovídat svým protějškům na lícové straně) a vyváženě (s rubovou i lícovou stránkou začínajícími ve stejné výšce od paty a pokračujícími do stejné vzdálenosti směrem dolů), pak už jsme jistého stupně dobré úpravy dosáhli.

Existuje však spousta praktických problémů spojených s návrhem rejstříku a vyvážených dvojstran; některé z nich jsou specialitou při používání \TeX , zatímco jiné mají obecnou povahu. Ty, které se týkají výlučně \TeX , probereme v druhé části této přednášky. Zde se zaměříme na obecné problémy.

Uvážme nejprve problém s vyvážením dvojstránek: výše jsme uvedli, že pokud je rubová stránka o jeden řádek kratší nebo delší, má být protilehlá lícová strana *uměle* o jeden řádek zkrácena či prodloužena. Ale co když rubová stránka bude mít normální rozměr, a o jeden řádek méně nebo víc bude mít strana lícová? Pokud je grafická úprava dělána na základě definice jednotlivých stran, pak je už v téhle chvíli pozdě znova sázet rubovou stránku s tím, že buď bude mít lícová strana nepřírozený počet řádků (pokud má grafická úprava stránky dostatečnou volnost, aby to dovolila), nebo bude porušena vyváženost dvojstrany. A zde tedy musíme stanovit pravidlo, že kterýkoli sazečský systém, navržený k produkci knih s dobrým designem *musí* být schopen přinejmenším sázet *dvojstránky* jako jeden celek, a to spíše než jednotlivé stránky samy. To samozřejmě náš problém zase úplně neřeší: například pokud rubová stránka o jeden řádek „přeteče“, ale rubová strana končí odstavcem ve své přirozené výšce,

⁴ Termín *viditelná šířka* zde užívám zcela záměrně, neboť jak ještě uvidíme, viditelná šířka vnitřních okrajů je vždy menší než jejich skutečný rozměr, a to o míru, která je funkcí tloušťky knihy a použitého způsobu vazby.

pak asi nebude možné připojit k lícové straně další řádek, aniž bychom porušili jisté (mlčky předpokládané) omezení; za těchto okolností může být nezbytné vrátit se dokonce i na předchozí strany a začít si klást otázky typu: „Co kdybych vysadil předchozí dvojstránku o řádek kratší nebo o řádek delší?“ apod.; čím více různých rozhodnutí lze nakonec učinit, tím pravděpodobnější je, že se nám podaří dosáhnout lepšího výsledku. Při neustále klesajících cenách počítačové paměti není v žádném případě nemyslitelné uvažovat o optimalizaci celé kapitoly zároveň.

A dále k jednotnosti: co když se několikařádkový citát, vysázený drobnějším typem písma s obdobně upraveným záhlavím, *musí* objevit jako jeden celek na jedné straně, zatímco na (fyzicky) opačné straně žádný takový citát není? Pak se bezpochyby po celé délce citátu objeví protisk a v nejhorším případě dojde k interferenčnímu efektu tam, kde se řádky citace budou dotýkat a překrývat s řádky normálního textu na druhé straně. Zde je třeba odkázat na grafickou úpravu obecně, bez ohledu na to, kolik materiálu se nám podaří sesbírat; nakonec jsme zde více závislí na zručnosti výrobce papíru (jaké neprůsvitnosti dokáže dosáhnout) než na naší dovednosti v užívání a programování příslušného sazečského systému.

Jednotnost však znamená mnohem víc než jen pravidelný řádkový rejstřík a vyvážené dvojstrany. Jednotnost je pojem, který je součástí každé dobrého knižní úpravy. Vezměme například zacházení s nadpisy kapitol a jednotlivých oddílů, s odstavci, citáty a tak dále: v jakém smyslu lze i tyto věci „sjednotit“? Je zcela zřejmé, že každá z nich musí mít svou osobitost, aby čtenář mohl okamžitě rozpoznat, na co se vlastně dívá; přesto pokud nejsou pouze osobité, ale navíc poskytují širokou škálu rozdílných typografických přístupů, pak je jakýkoli pocit logické souvislosti ztracen a kniha začíná připomínat zmatenou směsici návrhářských nápadů.

Můžeme začít tvrzením, že by v knize mělo být použito jen malé množství odlišných řezů písma — „čím méně, tím líp“ měl by znít axiom pro výběr písma! — a stejně tak by mělo být použito malé množství rozdílných umístění textu. Například mají-li odstavce zcela vyplněné řádky (což je pravděpodobné v případě knihy — výjimky z tohoto pravidla budeme probírat jinde) a jestliže nadpisy jednotlivých oddílů jsou odražené od levého okraje, pak by se asi kniha jako celek měla omezit na dva možné styly sazby: bylo by nepřiměřené mít v takovéto knize s vyplněnými odstavci a doleva zarovnanými titulky nějaké centrované nadpisy. Jsou-li ale nadpisy oddílů odražené od levého okraje (případně ve spo-

jení se zlomy řádku po smyslu textu⁵), zatímco normální odstavce jsou plně zarovnané, pak citáty je možno vysázet buď plně zarovnané (jako odstavce) nebo je odrazit od levého okraje (jako nadpisy oddílů), asi by však neměly být bez dobrého důvodu odraženy vpravo.

A co zarážky? Zde existují dva odlišné přístupy. Jeden praví, že požadavek jednotnosti zahrnuje i zarážku a že jednou zvolená zarážka by měla být aplikována na celou knihu: tudíž s okraji by se např. mělo zacházet stejným způsobem jako u odstavců; citáty by se měly sázet s dalším odsazením, stejným jako tato zarážka; a bibliografie by se mohla sázet s negativní zarážkou, rovněž stejné velikosti. Druhý přístup říká, že požadavky na jasnost a nedvojznačnost diktují nutnost použít *odlišnou* zarážku všude tam, kde jde o různé celky, a tak dát čtenáři maximum indikací o povaze celého textu již při pouhém letmém pohledu na stránku. Chovám sympatie k oběma pohledům na věc, ale můj v zásadě konzervativní přístup považuje první z nich za přitažlivější. Nemyslím, že bych kdy viděl příklad toho, jak může být čtenář spletený použitím jednotné zarážky v knize. Celá tato oblast přesahuje rámec *jednotnosti* (z níž plyne požadavek jednotné zarážky) a přerůstá do pojmu *informace* (z něhož vyplývá možnost použití různých zarážek k různým účelům), který nás přivádí k další kapitole.

4 Informace

Primární funkcí jakékoli knihy je sdělení informace; v předchozí části jsme se nicméně téměř výhradně zabývali estetikou knižního designu spíše než rolí knihy jako informačního a komunikačního média. Avšak za předpokladu, že mezi těmito dvěma idejemi nedojde ke konfliktu, jednotný a esteticky příjemný vzhled knize velice pomáhá v její komunikativní roli, neboť dovoluje čtenáři soustředit se na text (tzn. na *informační obsah* knihy), aniž by ho rušila její úprava (skutečnost, která je bohužel opomíjena mnoha dnešními *avantgardními* návrháři). Zde ale docházíme k bodu, kde další přílišné trvání na pravidlech jednotnosti by nás odvedlo od primární role knihy jako zdroje informací. Proto nyní obrátíme svou pozornost na tuto oblast.

Vyjdeme napřed z funkce nadpisů jednotlivých oddílů: těch jednorádkových (občas víceřádkových) textů, které slouží čtenáři jako úvod

⁵ Návrh, v němž je sazba na praporec používána společně s „vřele doporučenými“ oddělovači řádek, zajišťujícími, že jednotlivé myšlenky (fráze, tvrzení, výroky atd.) nemusí být nutně rozděleny do dvou řádků.

k myšlenkám, jež následují. Tato přednáška například používá pouze jednoduché titulky pro nadpisy oddílů, neboť autor dal přednost v každém oddíle skočit rovnou do textu; jiní autoři, obzvláště ti s pevným vědeckým zakotvením, se cítí šťastnější, když mohou své myšlenky utřídit přísně hierarchickým způsobem, a často se uchylují nejen k *první* úrovni titulků (jako v této přednášce), ale též k druhé, třetí, čtvrté a výjimečně též k páté úrovni. První požadavek na tyto nadpisy zní, že musí — *jednoznačně* — odkazovat k textu, který následuje: nemělo by se v knize s dobrým designem stávat, aby se nadpisy oddílů vázaly k předchozímu textu. Prostředky, kterými se toho dosáhne, jsou jednoduchost sama, nicméně je v amatérsky navržených knihách i jiných dokumentech porušována tak často, že člověk váhá, jestli tato myšlenka jejich tvůrce vůbec kdy napadla: nadpis oddílu by měl být fyzicky blíže textu, který uvádí, než tomu, jenž předchází. Všimněte si, že se jedná zásadně o vztah „menší než“, nikoli „menší nebo rovno“: nadpis *nikdy* nesmí být uprostřed mezi předcházejícím a následujícím textem. Toto pravidlo má některé zajímavé vedlejší dopady: například ten, že nadpis se nesmí *nikdy* objevit izolovaně na konci strany, neboť jinak by podle definice byl předcházejícímu textu blíže než textu následujícímu.

Ale v přísně hierarchicky stavěné knize nebo přednášce je stejně tak důležité, aby byly i různé úrovně nadpisů (první, druhý, atd.) rozlišitelné na první pohled. Jak by tato hierarchie mohla být co nejlépe předána čtenáři? Máme po ruce několik možných přístupů: (1) Nadpisy vyšší úrovně mohou být odděleny od předchozího textu větším bílým místem než nadpisy úrovně nižší; (2) nadpisy vyšší úrovně mohou být odděleny od svého (následujícího) textu větším bílým místem než nadpisy úrovně nižší; (3) nadpisy vyšší úrovně mohou být vysázeny větším písmem; (4) nadpisy vyšší úrovně mohou být vysázeny tučnějším písmem; (5) pro jednu nebo i více úrovní nadpisů je možné použít další typografickou diferenciaci (např. *groteskové písmo* v knize nebo dokumentu vysázeném jinak *patkovým písmem*); (6) Pro nejnižší úroveň nadpisů je možno použít titulky včleněné do textu. Ve skutečnosti jsou toto jen některé z dostupných možností: například v některých dílech jsou oddíly nejvyšší úrovně sázeny vždy na novou stránku, i když je tento oddíl pouze jedním z mnoha v rámci kapitoly.

Škála možností je zřejmě obrovská a v této stručné přednášce nelze udělat víc, než předložit několik obvyklých konvencí, avšak jeden požadavek je zcela zásadní: jestliže v jediném dokumentu použijeme dvě nebo více pravidel, pak žádná z jejich kombinací nesmí vést k nejasnosti textu.

Například, jestliže nadpisy nejvyšší úrovně jsou vysázeny v šestnáctibodové antikvě, nadpisy druhé úrovně nesmíme vysázet čtrnáctibodovým tučným písmem, neboť tučnost nadpisů druhé úrovně by rušila efekt menšího písma a vedla by k nejasnosti v mysli čtenáře. Dokonce i když není užito přímo tučné písmo, může se stát (například výběrem špatně korespondujícího *groteskového písma* pro nadpisy druhé úrovně v dokumentu vysázeném jinak *patkovým písmem*), že omylem zvolíme *na pohled* tučnější písmo pro nadpisy nižší úrovně. Takovéto nejasnosti se musíme vyvarovat.

Jakými dalšími způsoby může návrhář zajistit, aby se informace co nejlépe přenesla ke čtenáři? Snad ze všeho nejdůležitější je přesvědčit se, že kniha se dá *číst!* Řekli byste možná, že to se rozumí samo sebou, ale existuje bohužel příliš mnoho již publikovaných protipříkladů, které zrovna tento požadavek nesplňují z žádného rozumného kritického hlediska. Možná je třeba, abychom napřed definovali, co míníme výrazem, že se kniha „dá číst“; má-li být četba efektivní a příjemná, pak tvrdím, že pro průměrně schopného dospělého člověka musí jít o téměř nevědomou činnost. Když si vezmu knihu s cílem získat z ní nějakou informaci, pak skutečnost, že je mi do chřtánu násilím cpána návrhářova osobnost (kromě případu, kdy jde o knihu o knižním designu, v kteréžto situaci bych se mohl už podle designu rozhodnout, jestli stojí za to ji číst), je tou *poslední* věcí, kterou bych si přál; knižní úprava tedy musí být velmi „nenápadná“ a nesmí rušit; musí dovolit, aby obsah přirozeným způsobem vyplňoval formu, spíše než aby forma trčela ze stránky a odváděla čtenáře od obsahu. Pochopitelně z tohoto pravidla existují výjimky a do kategorie těchto výjimek spadají například zcela zřejmé knihy o designu, neboť jsou ve své podstatě samovztažné, ale obecně vzato chce čtenář vědět o návrháři jen málo, a o obsahu tolik, kolik jen lze.

Navíc musí být možno nerušeným způsobem v četbě pokračovat; je dobře známo, že jakákoli chyba ze strany autora ústí do nejasnosti v čtenářově mysli a zapříčiní tak, že ten se musí v textu vracet v naději, že vysleduje další klíče k dílu, a tudíž luští text až na druhé nebo další čtení. Klasičtí autoři knih o gramatice (Fowler, Weseen, Partridge, Onions, Gowers, Quiller-Couch, Sweet) věnují této skutečnosti velmi mnoho pozornosti. Existuje ale i značné množství typografických pastí, které rovněž mohou způsobit, že čtenář listuje zpátky, a je pro návrháře stejně důležité vyhnout se těmto nástrahám jako pro autora vyhnout se léčkám gramatiky.

Například ve třicátých letech bylo velkou módou používat v typografii *bezpátkového písma*: bylo to moderní, *avantgardní*, stylové, módní — vyberte si termín, jaký chcete. A obzvlášť v Severní Americe a trochu méně i v Evropě byl takový tlak na používání této typografie, že se na její *raison d'être* — jednoduchý, minimalistický styl kratších úseků textu, které neodvedou pozornost od hlavního tématu (často doplňující grafiku) — zcela zapomělo a tato typografie byla chápána (a užívána) jako mustr v každém myslitelném případě. Ty se neomezily pouze na klasická užití v záhlavích, titulcích, na plakátech atd., nýbrž se místo toho rozšířily tak, že zatemňovaly i obyčejný text v knihách; každá stránka byla vysázena *groteskem*, s pramalým citem pro pohodlí a pohodu čtenáře. Efekt, který to mělo na čtenáře, se dal (při zpětném pohledu) naprosto předvídat: čtenáři zjišťovali, že se na takové knihy v libovolně dlouhém časovém úseku špatně soustředí, že je unavují a dokonce vyčerpávají; a důvod byl velice prostý, třebaže v tom čase nebyl dobře pochopen: třebaže *patky*, jež dnes charakterizují většinu naší klasické typografie, nejsou ve skutečnosti ničím víc než artefakty, vztahujícími se k dávným písmovým formám tesaným do kamene (obzvlášť v případě velkých písmen) a k pozdějším řezbářům písem, přesto tyto *patky* mají velice důležitou funkci, když se tato písmena objeví uprostřed textu: *patky* zde slouží k tomu, aby oko přirozeně plulo v lince textu, a značně snižují riziko, že oko bude kolísat mezi dvěma sousedními řádky textu. Rovněž napomáhají k minimalizování zpětného vyhledávání v rámci jednoho řádku. A tak se díky zpětnému pohledu a na základě psychologického a fyziologického výzkumu dospělo k přesvědčení, že typografie určená pro pasáže hladkého textu (na rozdíl od titulků apod., což se týká nejvýše pár řádků pohromadě) je takřka výlučně typografií *patkového písma*. Je smutné, že je dodnes tato skutečnost občas ignorována.

Je-li však výběr *patkového písma* téměř povinný, aby se zabránilo těkání mezi jednotlivými řádky textu a zpětného vyhledávání na řádku, jaké další psychologické a fyziologické faktory mohou též ovlivnit čitelnost textu? Snad nejdůležitější ze všeho — a důvod, proč normální \TeX poskytuje velmi špatné vedení — je velikost písma vzhledem k *šířce sloupce* (tedy délce řádky) textu. Plain \TeX je určen pro použití desetibodových řezů na šířku 6,5 palce (39 pica), což jednoduše řečeno znamená přespříliš znaků na řádek. Psychologové prokázali, že optimální počet znaků na řádku pro lidi s normálním zrakem se pohybuje někde v rozmezí mezi čtyřiceti až sedmdesáti, přičemž toto optimum se blíží spíš horní hranici tohoto intervalu; je-li znaků méně, jsou lidé frustrováni:

jedním pohledem obsáhnou velice malý výsek informací; a je-li znaků více, mají čtenáři sklon ztrácet se v textu a buď se v řádku vracejí, nebo skáčí opětně znova a znova na začátek řádku následujícího, ztrácejí se vertikálně a přeskakují na začátek špatného řádku. Dokonce i \LaTeX , který obecně v záležitostech typografického designu uživatele vede lépe než obyčejný \TeX , umožňuje naprostou svobodu při výběru mezi desetibodovým, jedenáctibodovým nebo dvanáctibodovým písmem, nehlédě na zvolený styl, a tudíž i šířku textu. Evropským čtenářům, zvyklým na velikosti papíru v normě DIN, mohu poskytnout takovéto nejlepší rady: sázíte-li na formát A4 (což je nepravděpodobné v případě knihy, ale docela možné pro zprávu nebo jiný podobný dokument) s „normálními“ okraji (přibližně 1 palec), pak si to žádá dvanáctibodové písmo; dá se to zvládnout i s jedenáctibodovým písmem, ale desetibodové je naprosto nepřijatelné. Totéž platí pro severoamerické čtenáře při palcových okrajích na listu amerického „dopisního“ papíru ($8,5'' \times 11''$). A pokud jde o knihu? K otázce, „jak je kniha velká“, se ještě vrátím, ale obecně řečeno sluší knihám desetibodová typografie; nicméně při natahování šíře papíru se stávají nezbytnými dva sloupce, případně je třeba udělat patologicky široké okraje.⁶ V nezvykle malých knihách lze použít i devítibodové písmo, ale při čemkoli menším už vznikají pro lidi s normálním zrakem problémy s čitelností.

V předchozím odstavci jsem hovořil o „desetibodovém písmu“, jako by se jednalo o nějaký standard ISO; bohužel tomu tak není. Fonty se liší jak svou skutečnou velikostí (měřitelnou), tak velikostí vnímanou, a citovaná velikost je v lepším případě jakousi aproximací a v nejhorším sprostou lži! Neboť důležité je, že teoretická velikost písma je vzdáleností, která odděluje dva po sobě jdoucí řádky v textu odstavce tímto písmem vysázeném, aniž by se spodní dotaznice v jednom řádku stýkaly s horními dotaznicemi v řádku následujícím; je to rovněž přibližně výška + hloubka oblých závorek. Ve skutečnosti však desetibodové písmo jednoho typografa může být jedenáctibodovým typografa jiného; a používáte-li dva nebo více druhů písma v jednom dokumentu, pak je na vaší odpovědnosti návrháře zajistit, aby používané velikosti vizuálně korespondovaly, i když to třeba znamená vybrat u jednoho typu desetibodové a u jiného jedenáctibodové písmo (nebo třeba i 10,6347 bodu, pokud toto číslo vyjadřuje ten správný poměr mezi jejich vnímanými velikostmi).

⁶ Jeden severoamerický student mi sdělil, že v Severní Americe mají studenti zvyk dělat si do knih poznámky; z tohoto důvodu *očekávají* v knize daleko širší okraje než evropští čtenáři, což může vysvětlovat něco z předdefinovaných stylů \LaTeX u.

A nyní k rozpalu řádků: některé autority tvrdí, že by mělo jít o „1,2násobek navržené velikosti fontů“; jiní doporučují „2 body nad tuto navrženou velikost“; a jiní by přišli s dalšími pravidly. Odpověď samozřejmě zní, že žádná definice nemůže jednoznačně platit pro každý typ písma nebo pro každou jeho velikost, a dokud vás zkušenost nenaučí podívat se na vzorek písma a *vědět*, jaký správný rozpal máte zvolit, budete muset používat nejmocnější prostředek, jaký máte k dispozici: své oči. Jinými slovy, budete si muset vytisknout ukázkou textu s různými rozpaly mezi řádky (kupříkladu v pořadí velikostí uvedených ve vzorcích výše) a upravovat to tak dlouho, dokud se vám to nebude zdát dobré. Když ale budete tyto vzorky tisknout, přijdete k další, velice subtilní psychologické zvláštnosti: předpokládejme, že pracujete jako většina lidí a tisknete své obtahy na laserové tiskárně; váš výstup se pak objeví buď na listu formátu A4 nebo na listu velikosti „dopisního“ papíru, a velice zřídka na něčem jiném. A ač se budete snažit sebevíc, nebudete se schopni rozhodnout mezi velikostí písma a rozpaly mezi řádky, jak budou vypadat v konečné podobě knihy, i když si kolem ukázkou textu namalujete rámeček v rozměrech konečné podoby oříznuté stránky; vaše oko a mozek odmítnou věřit tomu, že papír kolem vašeho rámečku nepatří k textu, a rozhodnout se mezi velikostí textu a rozpalem řádků na neoříznutém listu A4 nebo „dopisním“ papíru. Řešením je samozřejmě oříznout list do výsledné podoby stránky a pak k sobě dvě takto oříznuté stránky přiložit (nebo vytisknout rovnou vysázenou dvojstránku) a prohlédnout si výslednou dvojstranu knihy v „životní velikosti“; a potom — ale opravdu až potom — budete schopni správně se rozhodnout mezi velikostí písma a rozpaly mezi řádky na vytištěné straně.

5 Struktura

Obraťme nyní svou pozornost ke *struktuře*, a obzvlášť k prostředkům, pomocí nichž je možné vytvořit odkazy (včetně křížových odkazů) spíše kvazináhodným než sekvenčním způsobem. V nejhrušším stupni je kniha rozdělena na díly (pokud je rozsáhlá), části (je-li velká) a na kapitoly (téměř všechny knihy). Přístup k jednotlivým dílům nám nemusí činit nemístné starosti: každý z nich má napsáno jméno a číslo na svém hřbetu a na přední obálce, a pouze pokud jsou dva nebo tři díly otevřeny konkurenčně před čtenářem vedle sebe, je třeba mezi nimi rozlišovat na základě rozevřených dvojstran.

Části nejsou neobyklé, ale spoustu potenciálních problémů spojených s identifikací jednotlivých částí lze eliminovat sekvenčním číslováním ka-

pitol nezávisle na částech, do kterých jednotlivé kapitoly připadnou; při sekvenčním číslování kapitol lze čtenáře vždy odkázat na *Kapitolu n*, aniž by ji bylo třeba označit jako *Kapitolu n v Části m*.

Nejdůležitější dělení většiny knih je však dělení na kapitoly a zde musíme začít svůj se svědomitým výzkumem *struktury*. Uvažujme klasický příklad knihy s několika kapitolami v jednom svazku, s obsahem umístěným v *přední části* (na tzv. „vstupních stranách“). Čtenář přistupuje ke knize od obsahu, vyhledá si kapitolu, její číslo a jméno (jsou-li kapitoly pojmenovány) a stránku, na níž kapitola začíná. Po výběru ze seznamu kapitol čtenář listuje knihou, aby našel první stranu zvolené kapitoly. To není náhodné hledání: čísla stran monotónně stoupají po jedné, a pokud čtenář přeběhne svůj cíl, je dostatečně obeznámen s obecným principem knihy, aby si uvědomil, že musí listovat zpět.⁷ Zajímavý fenomén se však objeví, když se čtenář blíží ke stránce, která ho zajímá, přinejmenším v mnoha ne zcela optimálně navržených knihách: čísla stránek (*page-nace*, jak se často říká) se tradičně střídají v levém a pravém horním rohu, kde zabírají místo v levém horním rohu rubové stránky a pravý horní roh lícové stránky; toto umístění by mělo zaručit jejich maximální viditelnost. Jenže na první stránce každé kapitoly opět tradičně bývá zvykem obvyklé záhlaví („záhlavní řádek“) potlačit, neboť design těchto stránek (podrobně probíraný v druhé části přednášky) je takový, že záhlavní řádek je zde obecně považován za esteticky nepřijatelný. A tudíž právě ta strana, která (logicky) nese hledané číslo, je přesně tou stranou, na níž se (fyzicky) žádné číslo neobjevuje; a čtenář je donucen provést bližší kontrolu, aby se ujistil, že skutečně našel místo svého zájmu. Udělá to tak, že porovná poslední fyzické číslo stránky, které najde (a které v nejhorsím případě nelze z nalistované stránky uvidět, pokud předchozí kapitola náhodou skončila na lícové straně, jelikož bývá rovněž zvykem začínat jednotlivé kapitoly na lícové straně a druhou půli dvojstránky pak bude tvořit vakát na rubové stránce), a číslo stránky fyzicky následující, které je rovněž nevyhnutelně z nalezené stránky neviditelné. Pochopitelně název a číslo hledané kapitoly bude na nalezené straně vi-

⁷ Je zajímavé uvědomit si, že popsaný scénář je přesným opakem toho, co se obvykle děje ve skutečnosti: jelikož knihy obvykle buď leží na lavici nebo na stolku, nebo je držíme v pravé ruce s nejvyšším číslem stránky dole, je pro čtenáře daleko přirozenější listovat stránkami *pozpátku* k hledané straně, a pokud přeběhne, teprve potom listovat *vpřed*. Je tomu tak proto, že je daleko jednodušší vzít do prstů jedné ruky víc listů, často téměř všechny listy knihy, a nechat je jednotlivě padat za pomoci gravitace, než každou stránku při hledání předmětu našeho zájmu individuálně zvedat.

dět, a z její úpravy bude patrné, že se *jedná* o první stranu kapitoly, ale čtenář, dosud hledající konkrétní číslo stránky, bude přinejmenším přinucen změnit svůj vyhledávací algoritmus.

Obvykle navrhované řešení tohoto problému spočívá v tzv. *spuštěném číslování* na úvodních stranách kapitol: číslo stránky zabírá místo uprostřed paty. Vnímavý čtenář si na tuto konvenci velice rychle zvykne a modifikuje po dosažení hledané stránky směr svého pohledu do její spodní části spíše než ke krajním rohům dvojstrany. Je-li ale spuštěné číslování přijatelné na prvních stranách kapitol, proč ho nepoužít důsledně v celé knize? Mělo by to dvě výhody: (1) čtenář by byl schopen najít *jakoukoli* stránku knihy pohledem na stejné místo na každé straně bez ohledu na její typ, a (2) uvolnil by se další prostor v záhlavních řádcích pro další křížové reference, místo, jehož důležitost — jak uvidíme — stoupá spolu se složitostí (ve smyslu vnější hierarchické struktury) celé knihy.

Když jsme zaručili očíslování *všech* stránek (kromě vakátů, neboť dle významu toho slova nemůže existovat dobře míněný odkaz, který by vyžadoval, aby čtenář otočil právě na tuto stranu), zaručili jsme i to, že naše obsahy, rejstříky apod., které v případě vyhledání odkazu všechny obecně poskytují *číslo stránky*, povedou spolehlivě k cíli. Musíme teď svou pozornost obrátit k dalším technikám křížových referencí, zvláště pak metodám nalezení logických podkapitol knihy (tedy oddílů, pododdílů atd.) pomocí jejich *jména* a rovněž pomocí jejich *čísla*, pokud jsou vůbec číslovány.

Obecně řečeno, jména a čísla logických podkapitol jsou používána ke křížovým odkazům (tzn. k odkazům z textu) spíše než k odkazům přímým (např. z obsahu nebo z rejstříku); ale bez ohledu na původ odkazu, čtenář bude bezpochyby požadovat odkaz buď typu *viz oddíl 2.1.4.* nebo *viz rovněž Lagopus hyperboreus* — přičemž ani v jednom případě nebude čtenář explicitně instruován, aby si nalistoval nějakou konkrétní stránku. Často je možné tyto *nepřímé* odkazy převést na *přímé* odkazy k číslu stránky prostřednictvím obsahu nebo rejstříku, ale tento dvojestupňový proces je jak frustrující, tak časově náročný: vyžadujeme přímější metodu.

Mechanismus, kterým je tento přímý přístup ke jménům nebo číslům logicky řazených pododdílů dosahován, funguje většinou na základě *živých záhlaví*; o těch jsme se již v této přednášce zmiňovali dříve, aniž bychom podali nějakou formální definici jejich významu a účelu. Průběžné záhlaví se tak nazývá proto, že se objevuje na (téměř) každé

stránce; úvodní stránky kapitol a vakáty jsou většinou z množiny stránek, na nichž se průběžná záhlaví objevují, vyloučeny, a je-li celá strana věnována ilustraci, pak je vhodné vyloučit i tuto; ale kromě těchto speciálních případů se průběžná záhlaví objevují na každé stránce. *Obsah* záhlaví se však pochopitelně mění od stránky ke stránce: kdyby tomu tak nebylo, neměla by záhlaví vůbec smysl (což je rovněž častý případ, kdy je záhlaví použito k opakování titulu knihy na každé nebo každé druhé stránce; čtenář obvykle zná titul čtené knihy, i když lze nalézt protipříklady, jako třeba v situaci, kdy hledáme v mnoha knihách současně; opakování titulu knihy tak nemusí být vždy důkazem špatného designu). Obecně řečeno, obsah záhlaví by měl odrážet obsah stránky, na níž se vyskytuje; tudíž, začíná-li oddíl 2.1.4: *metajazykové poznámky* na straně 23, záhlaví na straně 23 by mělo tuto skutečnost téměř jistě odrážet. Avšak v hierarchicky strukturovaném díle jsou v tomto přístupu přítomny potenciální konflikty; vezměme si knihu rozdělenou na kapitoly, oddíly a pododdíly: který z těchto celků se má objevovat v záhlaví? Často užívanou konvencí jsou rozdílná záhlaví sudých a lichých stránek: sudá stránka obsahuje „důležitější“ informace (např. název a číslo kapitoly), zatímco lichá strana obsahuje informace „méně významné“ (např. název a číslo oddílu). To však nestačí: kde se objeví informace o pododdílu? Zde neexistuje žádné jednoznačné řešení: je-li kniha hodně složitá (tzn. je strukturována příliš do hloubky), pak bez ohledu na to, jak složitou úpravu záhlaví vymyslíme, vždycky dojdeme na úroveň zanoření, kterou prostě nebude možné v záhlaví zohlednit. Designér pak musí provést změnu a rozhodnout, která informace přinese čtenáři nejvíc užitku. Vynechávat lze na obou koncích škály: může se stát, že znalost názvu kapitoly je méně důležitá než vědět, ve kterém oddíle či pododdíle, pod-pododdíle nebo pod-pod-pododdíle se právě nalézáme; nebo se může stát, že vědět název kapitoly se ukáže být daleko důležitější než název pod-pod-atd. Na tomto problému musí spolupracovat úpravce s autorem.

Existuje však ještě jeden mechanismus, který je podstatně méně využíván a který přitom dovoluje do záhlaví dostat dvojnásobný objem informací: přeneseme-li číslování stran do paty stránky a uvolníme-li tak vnější okraj záhlaví k jinému použití, pak za předpokladu, že autor dá svým kapitolám, oddílům atd. *krátká* jména, bude moci každé záhlaví posloužit dvojím způsobem. Například rubová záhlaví mohou mít v sobě (vlevo) název a číslo kapitoly a zároveň (vpravo) název a číslo oddílu; lícová záhlaví pak mohou obsahovat (vlevo) pododdíl a (vpravo)

pod-pododdíl. Mezi oběma prvky v záhlaví je třeba pochopitelně nechat adekvátní prostor, aby se předešlo potenciálním nejasnostem.

Konečně pak: je *název* nebo *číslo* každého logického celku tím, co by se mělo objevit v záhlaví? Výše jsem uváděl výhradně odkazy k názvům i číslům zároveň, ale přesto musí občas docházet v určitém bodě k rozhodnutí. Dovoluje-li to místo a spolupracuje-li autor krátkými názvy, pak není důvod, aby se *obě* tyto informace v záhlaví neobjevily; při nedostatku místa nebo jsou-li názvy delší, může být nevyhnutelné vynechat čísla, aby se mohly objevit alespoň názvy; a je-li autor v pojmenování různých celků nepoučitelně mnohomluvný, pak může zůstat úpravci na výběr jednoduše jen název hierarchicky vyššího celku (např. *Kapitola*, *Oddíl*), za nímž následuje příslušné číslo. Toto řešení však slouží spíše autorovi než čtenáři a na autora by měl být vykonán nátlak, aby poskytl vhodné „zkrácené tvary“ čistě pro použití v záhlavích. Některá díla samozřejmě jednotlivé oddíly *pouze* číslují; v těchto knihách nemáme na vybranou: jména hierarchických celků (pokud se to hodí) a příslušná čísla.

6 Závěrem

Na dobrou knižní úpravu se lze dívat ze tří různých hledisek, kterými jsou *jednotnost*, *informace* a *struktura* (třebaže je zde mnoho dalších parametrů, na které by bylo možné v delší přednášce upozornit). Pozornost ke každému z těchto hledisek při výtvarném návrhu knihy zmnohonásobí potenciální hodnotu knihy pro čtenáře. Praktičtější rady následují v druhé části této přednášky.