

9 VÝVOJ STRUKTURY KNIHY 15. AŽ 19. STOLETÍ – OBRAZOVÁ SLOŽKA A DEKOR (LINKA, LIŠTA, RÁM, BORDURA, VLYS, VINĚTA, OZDŮBKY, INICIÁLA, SIGNET)

Obrazovou složku knihy můžeme z typologického hlediska rozdělit do dvou skupin. První část výtvarných projevů měla přizdobovací ráz a k textu se nevztahovala vůbec, anebo velmi volně. Označujeme ji proto termínem **dekor**. Jeho posláním bylo napomáhat prostorovému rozvrhu textu i zrakové orientaci čtenáře. To však nebyl jeho jediný cíl. Dekor plnil též estetické funkce a rytmizoval sazbu.

Jiný typ obrazové složky nazýváme **ilustrace**. Vazba mezi ní a tištěným textem je už mnohem explicitnější, nežli pozorujeme u bezpříznakového dekoru, poněvadž obraz textové sdělení dotváří i pozvedává (ilustraci jsou věnovány samostatné přednášky). O ideálně vypravené knize mluvíme tehdy, je-li dekor a ilustrace na straně jedné a tiskové písmo na straně druhé harmonicky sladěno.

Pod pojmem dekor tedy rozumíme souhrnné označení typografických prvků odvozených z ornamentu. Nižší formy dekoru, jejichž tvarosloví se nijak výrazně neodklánělo od podob známých ze středověkých rukopisů, fungovaly v počátcích knihtisku většinou jen jako výplně řádků (různé ozdůbky a rubrika). Od 16. století se často stávaly segmentem náročnější ornamentální kresby (např. různé druhy linek skládaných do pásů). Posláním tohoto jednoduchého dekoru bylo vizualizovat a estetizovat sazbu. Vyšší formy dekoru (zejména lišta, rám a bordura, iniciála, viněta, vlys a konečně i erb nebo signet) prosadila renesanční výtvarná konstrukce knihy. Vyznačovaly se již trojnásobným posláním, a to nejen optickým i vrcholně estetickým, ale též vyprávěcím. Umělecky a ideově propracovanější dekor tak úspěšně působil jako svébytný obrazový prvek (žánrové scény hudební, lovecké či milostné ve vinětách i vlysech jižních a západních sousedů).

Typografie raného 16. století ustálila pravidla užívání dekoru a podtrhla jeho individualitu. Kupříkladu vlysu přiřkla funkci výhradní ozdoby záhlaví a signetu vyhradila místo na první či poslední straně. Titulní bordura s figurální či zoomorfní tematikou pozitivně navozovala vztah k celému dílu, iniciála substituovala textovou ilustraci a signet nahradil titulní dřevorez. Viněta se konvenčně otiskovala především na titulní straně, ale běžně sloužila také jako variabilní zábrana proti horroru vacui. Zatímco její arabeskové, maureskové či jiné ornamentální výplně byly z časového a ideového hlediska bezpříznakové, kalich s hostií anebo emblém IHS na vinětě poskytoval již relevantní informaci o myšlenkovém potenciálu knihy. Stylový vývoj knižního dekoru probíhal s malým zpožděním za architekturou, malířstvím a uměleckým řemeslem (řezbářstvím, štukatérstvím). Zatímco manýristická a barokní kniha estetický význam dekoru přeceňovala, od 18. století nastal útlum. Význam drobného dekoru znovu vzrostl se společenskou objednávkou akcidenčních tisků počátkem 19. století.

Nejjednodušším vizualizačně-dekoračním prostředkem známým již v pozdně antických rukopisech a užívaným v různých stylových obměnách od počátků knihtisku až do současnosti je **linka**. Na rozdíl od lišty, která je robustnější a vykazuje určitou kompozici, se linka v tiskárnách 15. století prosazovala poměrně úsporně. Zvýšený zájem o různé tvarové variace projevil teprve manýrismus. Podélně či svisle otištěné linky měly dělicí funkci. Umísťovaly se jak na titulní stranu mezi věcný název a impresum, tak do textu mezi záhlaví a zrcadlo sazby, mezi sloupce, podél okrajů pro zavedení marginálií a před takzvaný text pod čarou. Opticky zvýrazňovaly číslování listů a stran a ukončovaly kapitoly. Sloužily též k rámování knižního dekoru a ilustrací, a tím zvětšovaly jejich rozměr i účín. Už v první třetině 16. století se pomocí linek velmi ojediněle podtrhávaly nadpisy kapitol i důležité textové pasáže.

Většinu těchto funkcí plnil morfologicky různorodý repertoár, který si tiskaři nakoupili v písmolijnách a dle potřeby nařezali. Tak rozeznáváme krátké a dlouhé linky, jednoduché a tučné čili plné linky nebo perlovec, což je geometrický ornament tvořený jednoduchými rovnoběžnými linkami svírajícími v pravidelných intervalech kulovité či elipsovité perly. Ornamentální linky bylo možno takřka dle libosti skládat do širších pásů, jednoduché linky naopak zdvojit, ztrojit a násobit. Zvláště tiskárny 18. století si libovaly ve výrobě jednoduché a levné rokokové lince, skládané z běžných typografických ozdůbek (šikmých čárek, pomlček, dvojteček, ležatých paragrafů apod.). V rokoku byla oblíbena též takřčená rokoková tyč neboli plná či dvojlínková konzola ovinutá girlandou neboli obloukovitě prověšenou drapérií či polověncem z klasů, květů a listů. Mimo to se objevovaly zdvojené linky s nápadně zkosenými okraji anebo ztrácející se linky (u obou konců pozvolna zúžené do špičky).

Nad linkou stojí v hierarchii dekoru **lišta**. Nejstarší projevy z 60. let 15. století vykazují značný vliv gotické malované droalerie a jsou ještě bez linkového orámování. Jejich ornament opticky zdůrazňuje počátek textu. Jako středověký perokresebný výběh vyrůstá z iniciály a ve volném prostoru se rozvíjí podél levého okraje sazby. Ornament je složen z několika spletených pásů a uzlů. Asi od 80. let 15. století se však forma archaických pletenců a rohových rozvilin počala v zahraničí vyžívat. Nové projevy charakterizovala již robustnější kompozice

větvovitých či chmelových rozvilin, ohraničených výrazným linkovým lemováním. Lišta se tak stala skladebným prvkem troj a čtyřstranných ráků, které exkluzivně obklopovaly dedikaci, předmluvu anebo počáteční stranu vlastního textu. Vedle toho po celé 16. století fungovala jako vítaný prostředek ke zvětšení rozměru ilustračních štočků. Zkracováním a neústrojným nastavováním se lišty přizpůsobovaly novým požadavkům a jejich původní stylová čistota slábla. Éra lišty skončila už závěrem 16. století, neboť byla vytlačena módnější a tvarově různorodější bordurou. Lišta má mnoho společných znaků s **vlysem**. I on byl od počátku 16. století otiskován na jednolistech a v záhlaví exponovaných stran, totiž u začátku rámcových částí knihy, vlastního textu a jednotlivých kapitol. Zásadní rozdíl však spočívá v tom, že lištový ornament má ráz průběžné vegetabilní nebo pletencové rozviliny, kdežto pro vlys je charakteristický ústřední motiv, z něhož se ornament odvíjí na obě strany symetricky (tedy zrcadlově obráceně). Středový prvek renesančního vlysu je tvořen mimo jiné bezpříznakovým maskaronem neboli pitvorně se šklebicím obličejem inspirovaným antickou divadelní maskou. Přichází tu i příznakový medailon se Zvěstováním Panně Marii, okřídleným Pegasem, pelikánem živícím mláďata vlastní krví apod. Centrální část vlysu 17. století si libovala též ve vázách s bohatými kyticemi a drapériemi. Katolická literatura a zvláště pak díla jezuitských spisovatelů byla po dvě stě let velmi často vybavována akantovými vlysy. Střed charakteristicky zubatých listů bodláku tvořily emblémy IHS s probodnutým srdcem či MAR s planoucím srdcem. Vedle toho se jako středový motiv uplatnil veraikon (pravý obraz Kristovy tváře, který se otiskl na roušku podanou mu Veronikou na Golgotě, či dle jiného pramenu, do níž si Kristus otřel tvář na Olivové hoře). Přicházelo zde též Boží oko (trojúhelník znázorňoval trojjedinost Ducha svatého, Boha Otce a Boha Syna a spojení s okem mělo pak evokovat bdělost a otcovskou boží péči). Během 18. století našel uprostřed vlysu uplatnění drobný fleuron a groteska (pták klovající hlavu Turka). Do módy přišly také emblematické výjevy (např. orel nad krajinou se zapadajícím sluncem jako výraz vševidoucnosti, vznešenosti a božské moci).

Od lišty a vlysu musíme odlišovat úzce se vinoucí **nápisovou (mluvící) pásku** zvanou jinak banderola. Tento pozdně středověký výtvarný prvek měl podobu několikrát ohnutého nebo zalomeného praporku, pásky nebo svitku a býval jakožto nositel textu součástí rozměrnější graficko-ilustrační kompozice. Obsahoval vepsaný citát, rodové heslo nebo nadpis. Zobrazovacímu typu církevního Otce (sv. Ambrož, Augustin, Řehoř Veliký, Jeroným aj.), který sedí za katedrou a přednáší žákům, říkáme **akcipies**. Toto označení je odvozeno od rozevláté nápisové pásky s textem „Accipies tanti doctoris dogmata sancti“ (lat. přijmeš poučení tak velkého svatého učence). Nápisové pásky s titulkovými texty objevíme na mědirytových vedutách a městských panoramatech až do počátku 19. století.

Vraťme se však ještě k vývoji lišty. Spojením čtyř samostatných lišt vznikl **rám**. Opticky zdůrazňoval titulní stranu, ilustrace anebo některé textové strany díla. Z geneticko-morfologického hlediska rozeznáváme dva typy ráků. Oba na rozdíl od bordury, která se otiskovala z kompaktního štočku, charakterizují tenké bílé linky, prozrazující místa, do nichž při sestavování jednotlivých prvků nevnikla tiskařská barva.

Starší typ ráku vznikl od 80. let 15. století spojením štočků samostatných lišt. Ty byly původně navrženy a skládány tak, aby tvořily kompoziční celek a alespoň obě vertikální části zachovávaly symetrii (sloupy jakožto podpůrné architektonické prvky kruhového půdorysu s antropomorfními, vegetativními či zoomorfními doplňky na hlavici, v dříku či patce). Do Čech a na Moravu tento typ ráku v počáteční čtvrtině 16. století uváděli Mikuláš Konáč z Hodiškova, Pavel Olivetský z Olivetu, Jiřík Štyrsa, Tiskárna severinsko-kosořská, Oldřich Velenský z Mnichova aj. Ve srovnání s geneticky mladší bordurou ráky balustrového či žerďového typu, ba ani dva antikizující sloupy nedokázaly příliš navodit hloubkovou iluzi titulní strany. Rám byl však zato oblíben pro skladebnou operativnost. Záleželo jen na invenci sazeče, z jakých částí celek zformuje a jak rám vkloubí do sazby.

Vedle lištových ráků existoval ještě mladší čili komponovaný typ, který nebýval pořizován ze štočků, ale sazbou. K ní se užívaly jednoduché přímé linky, linky z perlovce, krátké ornamentální segmenty (fleurony) a typografické ozdůbky. Rámy sázené z těchto prvků zavedl od 60. let 16. století manýristický knihtisk zejména pro často žádané jednolisty a jiné příležitostné tisky včetně humanistických. Zatímco lištová orámování byla krátce po 1500 upozaděna produktivnější bordurou a o sto let později frontispisem, sázené rámy se pro svou výrobní jednoduchost a výtvarnou bezpříznakovost udržely ve frakturové a švabachové knize až do 19. století.

Již několikrát zde zmíněná **bordura** byla na rozdíl od funkčně příbuzného ráku reprodukována kompaktním štočkem, jehož středová partie mohla být kvůli sazbě textu buď snížena, nebo zcela vyříznuta. Bordura sloužila nejprve k optickému zdůraznění dedikace a předmluvy. Poté, co se konstituoval samostatný titulní list, zakotvila i na titulní straně. Přestože „vyprávěcí“ potenciál výtvarných prvků renesanční bordury stále sílil, vazba mezi obrazem a textem, charakteristická pro ilustraci, byla velmi volná. Tato bezpříznakovost pak umožnila otiskovat stejnou borduru v obsahově různých dílech. Během 17. století přestal být dekorační princip bordury aktuální. Její

výskyt ochabl ve prospěch ilustračního frontispisu, na němž proběhla kvalitativně vyšší syntéza výtvarných prvků a textu.

Z morfologického hlediska rozeznáváme dva typy bordur. Geneticky starší typ se vyznačoval pravoúhlou konstrukcí, která tím, že kopírovala obdelníkovou plochu strany, zasahovala až k okrajům. Výtvarná náplň byla zprvu založena na čistě vegetativní rozvilině. Nejstarší doklady nacházíme na benátských tiscích Erharda Ratdolta z konce 70. let 15. století. Výtvarné motivy italských a francouzských lišt a ráků 80. a 90. let se pak staly zdrojem „vyprávěcího“ potenciálu mladších titulních bordur: šlo o prvky heraldické (erb a znak, signet), rostlinné (vinný hrozen, plod chmelu, olistěná větev), figurální (gryf, maskaron, andílek hrající na hudební nástroj, biblická postava, reje masopustních masek), zvířecí (drak, delfín, had, lev, pták) anebo mytologické (uchvatitelské Harpyje jako dívky s ptačím tělem, ochranné Nymfy v podobě mořských panen s rybími ocasy). Do Čech tento typ bordur uváděli Pavel Olivetský z Olivetu, Jiřík Štyrsa a Mikuláš Konáč z Hodiškova během 20. let 16. století.

Obdelníkovému půdorysu bordury počal během desátých let 16. století velmi dobře vyhovovat koncept dvou bočních podpěr. Ty mohly být znázorněny jako antikizující pilastry (zabudované do zdi) i jako volně stojící hranaté pilíře či kruhové sloupy. Na podpěrách spočíval trojúhelníkový či polokruhový průčelní štít (tympanon) s figurální nebo zoomorfní výplní. Všechny tyto raně renesanční architektonické prvky byly přitom uspořádány tak, že čtenář podléhal iluzi vstupu do sakrálního prostoru. Nejstarší architektonickou borduru u nás zavedla dle německých předloh Štyrsova tiskárna roku 1523. Kolem poloviny 16. století přebraly podpůrné funkce antikizujících pilastrů či sloupů jiné prvky starověkého stavitelství, a to mužská postava zvaná atlant, nadnášející nebeskou klenbu, nebo ženský protějšek označovaný jako karyatida (původně tanečnice z řeckého města Karyai). Jindy pozice někdejších sloupů obsadily personifikované Ctnosti stojící volně ve výklencích. Tympanon či horní břevno mezi sloupy (architráv) nahradila kartuš. Tak označujeme oválný či kruhový štít tvořený zavíjenými pásy čili zavilinkami (opakem je plošně pojatá vegetabilní rozvilina). Plastický, jakoby z plechových pruhů vystřižený a zavíjející se rolverk často provázely ještě maskarony, panoplie čili vějířovitě uspořádané válečné trofeje, květinové motivy, ovoce a hudební nástroje. Tuto už manýristickou formu pravoúhlé titulní bordury k nám uvedli počátkem 60. let grafici Tiskárny bratrské, avšak širšího ohlasu novinka jistě došla až čtvrtým vydáním Melantrichovy Bible české (Praha 1570). V rokokové borduře se může objevit bohatě členěná rokaj čili ornament lasturového tvaru, který přechází na zavíjejících se okrajích v plaménky nebo hřebínky. Střed kartuše i rokaje mohl zůstat prázdný, avšak častěji obsahoval dominantní výjev, většinou mytologickou nebo biblickou scénu, popřípadě erb či znak.

V dlouhém stylovém vývoji bordury vykrystalizoval ještě druhý typ s nepravoúhlou kompozicí, která byla umístěna ve volném prostoru titulní strany. Při zachování symetričnosti se novým konstrukčním prvkem těchto „plavajících“ bordur staly zaviliny a kartuše tvořící plastický štít, jehož vnitřní prázdné pole vyplňoval rytý či sázený název díla. Rané projevy tohoto manýristického dekoru lze stopovat na italských titulních mědirytech poloviny 16. století. Nepravoúhlá „plavající“ bordura se u nás prosadila, pokud víme, až s nástupem rudolfínské umělecké generace a byla vyhrazena vesměs jen cizojazyčným bohemikám. Naopak jistým specifickým českojazyčným literatury je transformace manýristické a barokní bordury do celostranného titulního dřevořezu s ilustrační funkcí. Toto pojetí se plně prosadilo počátkem 60. let zásluhou Tiskárny bratrské. Standardní portálový princip i první signály rolverku u nás jsou na bordurách bratrských kancionálů doplněny portrétně pojatým sborem zpěváků, který suploval jinak zde chybějící věcnou ilustraci.

Všechny prozatím zmiňované prvky knižního dekoru – ať už linka, lišta, rám nebo bordura – souvisely s výtvarným pojetím titulní strany, případně počátku předmluvy, dedikace nebo s první stranou vlastního textu. K jeho vizualizaci a estetizaci nejpronikavěji přispívala **iniciála**. Tak nazýváme velikostí, tvarem, pozadím a barvou zdůrazněné písmeno stojící na počátku myšlenkově uzavřené pasáže (odstavce, kapitoly). Bližší klasifikace zvláštěných počátečních písmen postihuje kresebný styl (např. gotická textura, renesanční antikva, barokní fraktura), písmový řez (plný neboli tučný, konturový či plastický trojrozměrný), umístění (ve volném prostoru, na dekorativním čili bezpříznakově ornamentálním, šrafovaném nebo tečkovaném pozadí, na krajinném pozadí), způsob ohraničení (jednoduchý, zdvojený, ztrojený, případně perspektivně iluzivní rámeček), velikost (výšku, respektive počet řádků, do nichž je písmeno zalomeno) a grafickou techniku (dřevořez, kovoryt, mědiryt, šrotový tisk apod.).

Iniciála se vyskytovala již v pozdně antických rukopisech 5. století a jako tradiční prvek knižní malby byla převzata i do tištěné knihy. Pravidla distribuce iniciály zůstala nezměněna. Písmeno na počátku vlastního textu bývalo obvykle nápadnější a také větší nežli rozměry a ornamentika iniciál zařazených do vnitřních částí knihy, v nichž opticky členící funkce nejčastěji připadly plným majuskulím vyznačovacího písma. Závislost prvotisků na rukopisech se vůbec projevila nejsilněji právě u iniciály, jejíž vývoj po polovině 15. století zároveň odkrývá

nesnadnou emancipaci knihtisku. Existovaly v zásadě dvě možnosti jak prostřednictvím iniciál tištěnou produkci připodobnit středověkým iluminovaným kodexům. První spočívala v tom, že se iniciála vyřezala jako součást rohové lišty, jejíž liniové provedení počítalo s následným kolorováním. Druhou eventualitu sazeči realizovali tak, že prázdná iniciálová pole přenechali v kaligrafii zběhlým rubrikátorům či iluminátorům a ti sem vmalovali červená, modrá či žlutá písmena, případně i droalerie. Aby sazeči kaligrafům urychlili orientaci a zamezili chybám, které při těchto následných zásazích vznikaly, vřazovali od 70. let 15. století doprostřed bílých nepotištěných iniciálových polí takzvané reprezentanty. S postupným zánikem rubrikátorské profese ztratila reprezentanta na počátku 16. století původní význam a buď jako přežilý prvek vymizela, nebo ještě během 20. let 16. století zastoupila jen tu iniciálu, která momentálně nebyla po ruce.

Nejstarší do sazby začleněné iniciály měly zprvu archaickou podobu římské anebo gotické unciály. Klidná, nezdobená římská unciála s robustními kolmými dříky našla uplatnění zvláště v liturgických prvotiscích. Gotická varianta unciály zvaná též dle původu lombarda byla od 1468, kdy se objevila v dílně Günthera Zainera, běžnější. Plné kolmé dříky jsou v lombardě spojovány kontrastně tenkými, poněkud prohnutými spojnicemi, nesoucími tmavé tečky (perly). Jindy bývají kontury zdobené jen na pozadí (snítky konvalinek). Pokud jednoduchý korpus dovolil, i tištěné iniciály se ze setrvačnosti ještě dozdobovaly perokresebným filigránem nebo fleuronem. Vedle starobylé unciály se od 70. let 15. století stále častěji užívalo kaligraficky řezaných texturových a o málo později švabachových a frakturových majuskulí. Ornamentika čím dál více prozrazovala národní charakter knihtisku. Pro Francii se stalo typické groteskní zobrazení zvířecích a lidských hlaviček a ve Španělsku s oblibou přicházely plasticky šrafované listy vinoucí se okolo zdobných stromů a větví. Korpus německých iniciál býval dekorován univerzálním akantem. Silná vazba mezi výtvarným námětem a písmenem je charakteristická pro takřčené *mluvící iniciály*. Virtuózně spojovaly pozadí s vlastní literou, která zároveň evokovala pojmenování zobrazeného výjevu. Příkladem je Herakles (Herkules) bojující s drakem na pozadí majuskulního ‚H‘ v Mattioliho *Herbáři* (Praha 1562). Tvarovou rozrůzněnost iniciály dokládá dále typ zatěžkaný přebujelou pletencovou kaligrafií (odtud označení manupropriová iniciála).

Baroko k další výtvarné kultivaci iniciál vesměs nepřispělo, poněvadž tou dobou iniciála, odlévaná již sériově, získala pouhý spotřební charakter. Při jejich výzdobě došlo na levné a běžně dostupné typografické ozdůbky (otazník, vykřičník, paragraf, kolečko, kulatá závorka, hvězdička a křížek). Ozdůbky měly imitovat *arabesku*, tj. plošný a velmi rytmicky organizovaný rozvilinový ornament spojitě se odvíjející ze středu kompozice. Iniciála během 18. století procházela obdobnou transformací jako viněta. Optické funkce zůstaly zachovány, avšak výtvarný náboj iniciály, tvořený z hlediska textu do té doby víceméně independentní ornamentikou, byl povýšen na zdobnou ilustraci pasáže, s níž akcentovaná litera bezprostředně souvisela. Opačný vývojový trend, dozajista vyhovující ekonomicky méně zdatným tiskárnám, rušil dosavadní kompoziční jednotu litery a zadního plánu. Písmo se odpoutalo od výtvarného doprovodu a obě složky, ač stály v bezprostřední blízkosti, fungovaly nezávisle. Majuskule vyznačovacího písma plula ve volném prostoru a vyměnitelné klišé rokajového či florálního ornamentu (taktéž bezpříznaková krajina, pastorální scéna, antická váza, sloup, náhrobek a ruína) bylo k její levé straně přiřazeno zcela mechanicky. Konvenční morfologii iniciály popřela také majuskulní písmena volně obklopená květinovými věnci. Náhražkou za pravoúhlé orámování se stal módní čtverec se zkosenými rohy. Giambattista Bodoni v 90. letech 18. století výtvarnou složku iniciály (respektive verzály) zavrhl úplně a soustředil se pouze na písmovou konstrukci vyznačovací antikvy a na její kresebný soulad s textovým písmem.

Už několikrát jsme vzpomenu, že vizuální předěl obstarávala také **viněta** jakožto nejběžnější typ ornamentálního, emblematického nebo kaligrafického dekoru, který tištěnou knihu provází od počátku 16. století prakticky dodnes. Nejstarší viněty měly symetrický půdorys (čtverec, obdélník, kruh a troj či čtyřúhelník). Nad původně široce uplatňovaným ornamentem počala během 17. století postupně převládat narativní tendence, která v rokokové a klasicistní knize vyvrcholila úplnou přeměnou tvarově pravidelné viněty do asymetrické ilustrace. Viněta se velmi často objevuje na titulní straně, kde napomáhá vizuálnímu předělu mezi názvem díla a impresem. Při sazbě se zařazuje též za posledním řádkem kapitoly a všude tam, kde vystával horror vacui, zvláště pak na závěr díla (arabeskový trojúhelník zvaný cul-de-lampe).

Patrně vůbec poprvé dekorační vinětu užili italští tiskaři koncem 70. let 15. století. Snad nejstarší viněty známé z titulních stran jazykově českých publikací otiskl Jiřík Štyrsa v Lukášových traktátech počátkem 20. let 16. století. Zahraniční i domácí renesanční viněty mají převážně ornamentální ráz: byly tvořeny kaligrafickým pletencem (průpletová, jinak též manupropriová viněta), zavilínami akantu (akantová viněta), vegetativní *maureskou* (mauresková viněta připomínající půdorys abstraktního květu či rostliny) a arabeskou (arabesková viněta z ornamentálních rozvilin). Ve vinětách 17. a 18. století se představovaly naopak jemné květinové kreace

a drobné výjevy biblického či žánrového charakteru. Náplní rozměrově naddimenzovaných vinět byly u nás stejně jako v Německu souměrné kytice růží nebo konvalinek, trsy puklých granátových jablek a květinové koše kryté na podstavcích či římsách se splývavými drapériemi. Od 17. století přišly do módy zkřížené rohy hojnosti neboli motiv různě zprohýbaného dutého rohu, z něhož tryskaly květiny či lesní a zemědělské plody jako výraz hojnosti. Mnoho tiskařů užívalo také trojúhelníkovou vinětu s Božím okem nebo veraikonem. Figurální viněty pozůstávaly z různých zobrazovacích typů Krista a Panny Marie, čerpaly z legend (sv. Jiří bojující s drakem) a křesťanské mravouky (Ctnosti často reprezentovala alegorická Spravedlnost čili Iustitia s mečem, váhami a oční páskou). Samostatným prvkem i pouhým doplňkem české i zahraniční viněty bývala kupř. andělí hlavička s křídélky (putto nadnášený půlkruhovým věncem mraků), anděl troubící z mraků, kalich s hostií, emblém IHS ve věnci či svatozáří (jezuitská viněta s probodnutým srdcem) a monogram MAR (mariánská viněta s planoucím srdcem). Zlatým věkem viněty se stalo 18. století, kdy převážně francouzští kreslíři a rytci poskytli tiskárnám množství nanejvýš kvalitního rokokového dekoru. Některé viněty v této době ztratily původní plošný, ornamentálně dekorativní charakter a transformovaly se do miniaturizované ilustrace, jejíž idylické výrazové prostředky kongeniálně souznívaly s básnickými a prozaickými texty. Vedle těchto dynamických kreací přicházely ovšem i strnulé, klasicistně pojaté viněty zaplněné obligátními fragmenty antické architektury nebo včelími úly, které měly symbolizovat píli a pracovní zručnost, eventuálně též jednotu víry.

Zkušené oko knižního znalce musí rozeznat, kdy nejde o vinětu, ale o **signet** čili grafickou značku s identifikačním a silně dekorativním nábojem. Užíval ji tiskař, nakladatel i knihkupec. Signet poprvé užila roku 1457 dílna Johanna Fusta a Petera Schöffera st. Značku tvoří dva černé štítky zavěšené na větvičce. Štítky obsahují snad řecká písmena, jimž moderní badatelé na rozdíl od starších interpretací přiřkli christologický význam (vpravo X=Christos, nalevo Λ=logos). FustovaSchgöfferoва značka byla mnohokrát napodobena. Stala se pravděpodobně vzorem i pro první český signet užitý v takzvaném *Novém zákoně se signetem* (Plzeň? po 1476).

Signet provází tištěnou knihu již od poloviny 15. století. Prvotiskaři se zde výjimečně neinspirovali středověkými rukopisy, v nichž tento fenomén ani neexistoval, ale imitovali patrně notářské pečeti, připojované k úředním písemnostem na důkaz pravosti. Uvažuje se též o ohlasech filigránů ručních papírů, signatur kameníků a domovních znamení. V dalším vývoji se nejsilnějším motivickým zřídlem stala starověká a křesťanská emblematika: kupříkladu pelikán krmící mláďata (symbol rodičovské lásky), bájný Fénix vstávající z popela (symbol štěstí a připomínka utrpení Krista) či okřídlený Pegas jako symbol duchovního vzletu. Signet byl velmi často ztvárňován jako mluvící znamení. Sdělnost zaručoval dominantní motiv personifikující výtvarnými prostředky tiskařovo příjmení, např. holý kmen stromu v zahradě (něm. Baum = strom, Garten = zahrada) jako mluvící značka Konrada Baumgartena, žába (rodina Froschauerů), sedlák hrabající větrem rozptýlené klasy (Jan Karel Hraba), tři zkřížené česneky (Johann Knobloch st.). Součástí signetu se zhusta stávaly iniciály tiskařova či nakladatelova jména. Byl užíván také znak města jako sídla tiskárny. Vůbec nejmasovější transpozice se dočkaly erby s devízami vlastníků živností. Alegorické i heraldické prvky potlačil až rokokový a klasicistní signet. Ve prospěch nepravidelných kontur také opustil přísně čtvercový či obdelníkový půdorys. Dominantou se opět staly iniciály držitelova jména. Byly však kaligraficky modulované, vzájemně se prostupující a někdy zrcadlovým obrazem zdvojené. Zhusta spočívaly na kartuši v ruce amoretů neboli malých chlapců s bederní rouškou a křídélky, případně s lukem a toulcem na šípy.

Navzdory všem těmto individualizacím však signet žádné zákonné ochrany nikdy nepožíval a ani nepředstavoval účinnou zábranu patisku. Publikoval se pouze z prestižních důvodů, a nebyl tudíž povinný. Celoživotní tvorbu mnoha zahraničních i českých tiskařů proto nemusí osvědčovat žádná značka. Některý tiskař otiskoval jen jedinou verzi, a to namnoze do děl významnějších. Byli však řemeslníci, kteří vlastnili až překvapivě bohatý repertoár: Christophe Plantin měl v zásobě asi 40 variantních signetů, rodina Froschauerů 15, Mikuláš Konáč z Hodiškova 6 a Jiří Melantrich z Aventinu 5.